



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO SOCIAL

BEATRIZ ANDRADE STEFANO

O GESTO, A PERFORMANCE E A TEATRALIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS
Era o Hotel Cambridge (2016), Swinguerra (2019) e AGORA (2020)

Recife
2022

BEATRIZ ANDRADE STEFANO

O GESTO, A PERFORMANCE E A TEATRALIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS
Era o Hotel Cambridge (2016), Swinguerra (2019) e AGORA (2020)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador (a): Nina Velasco e Cruz

Recife

2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S816g Stefano, Beatriz Andrade
O gesto, a performance e a teatralidadenos nos documentários: Era o Hotel Cambridge (2016), Swinguerra (2019) e AGORA (2020). / Beatriz Andrade Stefano. – Recife, 2023.
82f.: il., fig.

Sob orientação de Nina Velasco e Cruz.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Performance. 3. Teatralidade. 4. Documentário. 5. Cinema Brasileiro. I. Velasco e Cruz, Nina (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023 -08)

BEATRIZ ANDRADE STEFANO

TÍTULO DO TRABALHO: “**O GESTO, A PERFORMANCE E A TEATRALIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS Era o Hotel Cambridge (2016), Swinguerra (2019) e AGORA (2020).**”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 10.08.2022

BANCA EXAMINADORA

PARTICIPAÇÃO VIA VIDEOCONFERÊNCIA

PROFA. NINA VELASCO E CRUZ

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PARTICIPAÇÃO VIA VIDEOCONFERÊNCIA

PROF. THIAGO SOARES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PARTICIPAÇÃO VIA VIDEOCONFERÊNCIA

PROF. OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

AGRADECIMENTOS

Após atravessar esse processo, acredito que a dissertação vai além deste trabalho escrito, pois ele só foi possível pela rede de apoio que pude contar durante esses dois anos. Apesar da escrita exigir uma postura muito solitária e reclusa, aprendi a valorizar ainda mais as pessoas queridas em minha vida. Agradeço à minha mãe, Almira, por apoiar, incentivar e sentir alegria e orgulho de todos os meus sonhos e projetos. Ela que sempre busca me entender e respeitar os meus caminhos. Ao meu irmão, Bruno, que além de ser uma fonte de inspiração junto à nossa mãe, me enche de carinho e atenção se preocupando e apoiando cada passo dado. Por incrível que pareça, quando escolhi me graduar em cinema, aos 18 anos de idade, eles confiaram na minha escolha e vibraram com as pequenas conquistas. Sem eles não chegaria até aqui. Ao meu pai, Jorge (*in memoriam*), que em algumas noites difíceis apareceu em meus sonhos para me tranquilizar e demonstrar a sua proteção. Aos meus familiares que torcem pelas minhas conquistas. A minha tia afetiva Celinha por sempre ter apostado que as minhas dúvidas e incertezas poderiam ser potencializadas em realização de sonhos.

Agradeço também a minha orientadora, Nina Cruz, pelas aulas, conversas e trocas desde à graduação que me despertaram o interesse pela teoria e pesquisa. Além das orientações que foram fundamentais para eu encontrar o meu caminho de travessia em meio ao mar de possibilidades e angústias. A todos os professores que tive o prazer de participar das aulas e debates que ampliaram minha visão sobre o mundo e me fazem refletir sobre os rumos da arte e comunicação em meio a tantos desmontes. Sem dúvidas, eles são um dos pilares para eu defender o ensino público universal e de qualidade.

Aos meus colegas de pós-graduação, agradeço pelo compartilhamento de experiências e dificuldades em meio ao ensino remoto. Apesar de vídeo chamadas e mensagens por redes sociais não substituírem o contato presencial pelos corredores do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, tentamos nos ajudar com o que estava ao nosso alcance. Agradeço também aos funcionários da secretaria pela atenção e

presteza. A meus amigos que tornam a minha vida mais leve, escutam os meus desabafo e partilham suas experiências comigo Giulia, Victória, Deivid, Túlio, Silvia, Juliana, Micael e Fábio.

Agradeço a Déa Ferraz, pela atenção ao disponibilizar o documentário AGORA analisado nesse trabalho e por compartilhar o seu processo de criação. A minha amiga e professora Milla Souza por tantos ensinamentos e boas risadas. A minha terapeuta, Raquel, agradeço pelo suporte e respeito a minha caminhada. Cada dia que passa meu apreço pelas boas relações que cruzam a minha jornada só aumenta. Lembrar de suas existências me faz continuar nos momentos mais difíceis. Obrigada!

RESUMO

Os atravessamentos entre a ficção e o real são cada vez mais sutis e menos demarcados quando pensamos nas imagens produzidas para redes sociais. A intensa produção de si mesmo através da imagem compartilhada em plataformas digitais parte de uma indiscernibilidade, entre o real e a ficção, constitutiva do sujeito contemporâneo. No cinema contemporâneo, podemos pensar sobre essa condição na aproximação com as artes visuais. A pesquisa faz um recorte e seleciona três documentários brasileiros e contemporâneos que apresentam uma relação intensa entre a performance e a teatralidade, resultando em um investimento no corpo, ao mesmo tempo em que a imagem o denuncia enquanto manipulação. Com base nos escritos de Josette Féral (2015) sobre a performance e a teatralidade, o trabalho busca analisar a dimensão performática que confere à imagem uma experiência do vivido e a teatralidade que denuncia o ordenamento da cena. O *corpus* da pesquisa é composto pelos documentários: *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé; *Swinguerra* (2019) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca; e *AGORA* (2020) de Andréa Ferraz. Além dessa aproximação formal, também existe um contexto político no qual tais filmes estão inseridos. Todos eles, à sua maneira, abordam os desdobramentos de políticas neoliberais em um contexto micropolítico, como elas afetam a relação do sujeito com o outro e no contato consigo mesmo. O gesto é decisivo para pensarmos a dimensão política nesses documentários, pois ele cria uma tensão na relação apaziguada entre o real e a ficção na imagem. Diante disso, a noção do gesto será pensada sob uma perspectiva da não normalização dos nossos movimentos corporais, frutos de uma constituição social mediada por dispositivos de controle. “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos, procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra sua perda. ” (AGAMBEN, 2015, p. 54).

Palavras-chave: gesto; performance; teatralidade; documentário; cinema brasileiro;

ABSTRACT

The crossings between fiction and real are increasingly subtle and less demarcated when we thought in the images production for social media. The large production of oneself through the images shared in digital platforms stars from an indiscernibility, between real and fiction, constitutive of the contemporary subject. In the contemporary cinema, we may be think about this condition in the approach to the visual arts. The research makes a cut and selected three Brazilian and contemporary documentaries that present an intense relationship between performance and theatricality, resulting an investment of the body, at the same time that the image denounces it as manipulation. Based on the writings of Josette Féral (2015) about performance and theatrically, the essay seeks to analyze the performative dimension that gives the image an experience of the lived and the theatrically that denounces the ordering of the scene. The research *corpus* consists of the documentaries: *Era o Hotel Cambridge* (2016) by Eliane Caffé; *Swinguerra* (2019) by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca; and *AGORA* (2020) by Andréa Ferraz. In addition to this formal approach, there is also a political context in which such films are inserted. All of them, in their own way, address the unfolding of neoliberal political in a micro-political context, how they affect the subject's relationship with the other and in the contact with himself. The gestures is decisive for thinking about the dimension of this political, as it creates tension in the peaceful relationship between the real and the fiction in the image. In view of this, the notion of gesture will be thought from a perspective of non-normalization of our body movements, fruits of social constitution mediated by control devices. "In cinema, a society that has lost it gestures, seeks to reappropriate what it has lost and, at the same time, registers its loss." (AGAMBEN, 2015, p. 54)

Keywords: gesture; performance; theatrically; documentary; Brazilian cinema;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Tableau vivant 1</i>	28
Figura 2 - <i>Tableau vivant 2</i>	28
Figura 3 - <i>Tableau vivant 3</i>	29
Figura 4 - Tela 1 no Pavilhão do Brasil na 58 ^a . Bienal de Veneza	40
Figura 5 - Tela 2 no Pavilhão do Brasil na 58 ^a . Bienal de Veneza	40
Figura 6 - Clara e Eldys dançando	47
Figura 7 - Clara gesticulando	47
Figura 8 - Eldys durante a performance	47
Figura 9 - Frame durante a performance	47
Figura 10 - À procura do 5 ^a . Elemento. Vista da instalação no Instituto Moreira Salles. 2017	49
Figura 11 - Dupla de dançarinos	51
Figura 12 - Dançarinos do passinho	51
Figura 13 - Dançarinas do passinho	51
Figura 14 - Eduarda Lemos	52
Figura 15 - Dançarinos durante a performance	54
Figura 16 - Primeiro frame do filme AGORA	62
Figura 17 - Lívia Falcão	66
Figura 18 - Lucas dos Prazeres. Gesto 1	67
Figura 19 - Lucas dos Prazeres. Gesto 2	67
Figura 20 - Lucas dos Prazeres. Gesto 3	68
Figura 21 - Orun Santana. Gesto do AGORA	69
Figura 22 - Orun Santana. Gesto 2	69
Figura 23 - Raimundo Branco. Gesto 1	70
Figura 24 - <i>O carregador</i> , Francisco Goya, 1812-1823	70
Figura 25 - Sophia William	71
Figura 26 - Flávia Pinheiro	71

Figura 27 - Adelaide Santos. Gesto do AGORA	72
Figura 28 - Raimundo Branco. Gesto 2	74
Figura 29 - Dante Oliver. Gesto do AGORA	74
Figura 30 - Kildery lara	75
Figura 31 - Sílvia Góes	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	ERA O HOTEL CAMBRIDGE: A DOR E A LUTA DA FESTA COLETIVA.....	20
2.1	O <i>tableau vivant</i> : uma breve contextualização histórica sobre seus usos, influências e atualização sob uma perspectiva das imagens híbridas.....	23
2.2	A batida do coração da ocupação: uma análise da cena em Era o Hotel Cambridge.....	28
2.2.1	<i>O teatro performativo em Era o Hotel Cambridge.....</i>	31
3	A EMERGÊNCIA DO CORPO: UMA ANÁLISE DA PERFORMANCE E TEATRALIDADE EM SWINGUERRA	36
3.1	A experiência coletiva em Swinguerra.....	39
3.2	A performance e a performatividade em Swinguerra.....	43
4	AGORA: EM DIREÇÃO AO ABISMO.....	56
4.1	Diante do abismo, a performance.....	61
4.2	Os gestos do AGORA: do fardo à sublevação.....	66
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa parte de um interesse geral pelas imagens contemporâneas, por nossas inquietações enquanto sociedade que ressoam no modo de fazer artístico e nos lançam a provocações. Com uma área de interesse tão vasta e diversa, por qual caminho construir uma relação com as imagens? No momento em que somos diariamente espectadores de performances do eu nos diversos vídeos e imagens produzidas para redes sociais, é comum nos questionarmos: até onde vai o real e onde começa a ficção? Talvez estejamos em um estágio de indiscernibilidade avançado. Desde já, o objetivo dessa pesquisa não é elaborar um sintoma social através das imagens contemporâneas, mas sim entender como o cinema contemporâneo brasileiro se apropria dos atravessamentos entre a ficção e o real.

Para isso, foram selecionados três filmes brasileiros de diferentes realizadoras lançados nos últimos seis anos: *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé; *Swinguerra* (2019) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca; e *AGORA* (2020) de Déa Ferraz. Apesar de serem filmes realizados por diferentes diretoras, percebemos que o corpus da pesquisa apresenta um recorte geográfico, temporal, político e formal. Cada um trata, a seu modo, de questões latentes da sociedade brasileira e encontram no cinema uma forma de expressar suas inquietações sob um viés, do ponto de vista formal, de hibridizações, tanto de linguagens artísticas, quanto da ficção e do real.

Diante dessas três obras, nos questionamos sobre o que constitui a teatralidade (a cena, a ficção) e a performance (o fora de cena, a experiência, o real) nos três filmes? Em quais momentos a cena e o fora de cena se cruzam? Qual dimensão política esses filmes alcançam pelas estratégias estéticas desempenhadas? Até chegar a esses questionamentos, essa pesquisa passou por algumas mudanças, principalmente no que diz respeito ao *corpus*. Inicialmente, o projeto tinha como objetivo analisar a hibridização entre cinema e pintura na obra *89 seconds at Alacazar* (2004) uma instalação de vídeo da artista norte-americana Eve Sussman.

Enquanto visualizava a obra *As meninas* (*Diego Velásquez, 1656*) no museu do Prado em Madrid, a artista foi arrebatada pela dimensão fotográfica existente na pintura de Velásquez, caracterizada pelos gestos suspensos de figuras da realeza espanhola representadas no quadro. A consequência disso é a impressão de que a imagem contém a captura de um momento que consegue conter em si a energia de um instante

anterior e aquele que irá se suceder. Sussman começou a imaginar o desenrolar desse momento e decidiu construí-lo visualmente em sua obra audiovisual instalativa que reconstrói a cena do quadro através do *tableau-vivant* (um tipo de encenação feita através de poses estáticas historicamente associada a iconografia da pintura clássica). Ela esteve no Brasil durante a exposição Cinema Sim - Narrativas e Projeções (2009), com curadoria de Kátia Maciel. A exposição buscava ampliar a noção de cinema ancorada no dispositivo clássico (sala escura, poltronas reclinadas, montagem guiada pela narrativa, exibição em tela única e projetor posicionado para que o espectador não note a sua presença.).

Assim como Sussman, Giorgio Agamben destaca o teor fotográfico e a energia contida prestes a eclodir existente na pintura do século XVII. “Também a *Monalisa*, como *Las Meninas* pode ser vista não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido, apenas no qual readquiririam seu verdadeiro sentido” (AGAMBEN, 2015, p. 57). O referencial teórico para discutirmos a obra de Sussman teria como base a discussão sobre o gesto e as teorias do cinema sob uma perspectiva do atravessamento entre linguagens artísticas. Porém, durante os encontros de orientação, percebemos que o projeto não teria corpo suficiente para desenvolver uma dissertação. A obra não estava completa em nenhuma plataforma digital e o livro escrito pela artista sobre o processo criativo comentava sobre questões conceituais já analisadas, o que não trouxe nenhuma grande contribuição para o projeto.

Ainda motivada pelo mesmo referencial teórico, tive a ótima surpresa de cruzar com os três filmes brasileiros que compõem o atual *corpus* de pesquisa. A observação do aparecimento do gesto em tais obras foi importante para despertar a vontade de trabalhar com tais objetos, mas ao longo da pesquisa eles foram me mostrando outras questões tão interessantes quanto e que ganharam grande espaço de discussão como a performance e a teatralidade. A noção de gesto à qual nos referimos aqui foi desenvolvida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, que desde a década de 1980 vem escrevendo, de forma temporalmente espaçada, sobre a ontologia e a política do gesto.

No ensaio *Notas sobre o gesto* (2015), Agamben começa com uma afirmação fatalista “No fim do século XIX, a burguesia ocidental já havia definitivamente perdido os seus

gestos”, tal percepção é baseada na curiosa diminuição dos diagnósticos da síndrome de Gilles de La Tourette. Essa patologia é conhecida pelas disfunções gestuais que provocam tiques, espasmos, sons indesejados, no mais simples gesto desempenhado pelo homem como o caminhar. A hipótese desenvolvida por Agamben para justificar a redução significativa dos casos é a incorporação desses impulsos espasmódicos na esfera gestual do homem, ou seja, a patologia se transforma em norma.

Segundo essa hipótese o homem não possui o controle sobre os seus próprios gestos que estão sempre interrompidos pelos tiques, maneirismos e espasmos. “[...] para homens dos quais toda naturalidade foi subtraída, todo gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável” (AGAMBEN, 2015, p. 55). Os gestos não são meios em si que exibem a potência comunicadora do sujeito, mas sim a repetição frenética de gestos direcionados a um fim ou a finalidade em si mesmo. No estágio do capitalismo avançado, o homem teve seus gestos capturados, tornando nebulosa a ideia do gesto enquanto forma de estar no mundo atravessada pelas relações sociais.

Portanto, a noção de gesto desenvolvida pelo autor parte da exceção e do baixo, ampliando as possibilidades de o sujeito estar no mundo enfatizando os momentos de aparecimento, mesmo que por alguns instantes, do gesto que tensiona a norma. Em *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto* (2018), Agamben apresenta características sobre a natureza do gesto. A primeira delas é seu caráter de pura medialidade “o gesto não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade” (AGAMBEN, 2018, p. 3). Para o autor, estar libertado de qualquer finalidade, não significa que o meio não comunica e se torna passivo quando se apresenta. Pelo contrário, no gesto a medialidade é ativa por denunciar o meio como tal no momento que rompe a sua relação com a finalidade. Ao sustentar um ato liberado de todo fim, o gesto exibe a comunicação em si mesma.

A segunda característica pontuada por Agamben como decisiva para compreender a natureza do gesto é “o momento da interrupção e da suspensão, isto é, sua relação com o tempo compreendido como sucessão cronológica linear” (AGAMBEN, 2018, p. 3). Para exemplificar essa questão, o autor utiliza a noção da *fantasmata*. Defendida por Domenico da Piacenza, coreógrafo do século XV, ela é caracterizada por uma “[...]

pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. (AGAMBEN, 2018, p. 3). Nesse sentido, a contração de energia através da interrupção entre dois movimentos é capaz de denunciar a dança enquanto meio revelando o artifício de sua construção enquanto expressão corporal.

O meu encontro com os três documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa se deu a partir de duas vivências durante a minha caminhada acadêmica. A primeira delas é o grupo de estudos coordenado pela Prof. A Dra. Nina Velasco e Cruz do qual faço parte desde 2018, ano que desenvolvi meu projeto de iniciação científica o qual analisava duas séries fotográficas da artista Bárbara Wagner (Brasília Teimosa de 2007, e A Corte de 2013) a fim de compreender a relação entre a fotografia e a pintura. Seguindo o meu interesse pela arte contemporânea e pelas imagens híbridas, tive a segunda vivência em 2019 quando estagiei na COART fazendo parte da equipe de Artes Visuais da Fundação Joaquim Nabuco/PE. Nesse período tive a oportunidade de conhecer os artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, devido ao trabalho de formação para a exposição dos artistas na galeria de arte. Assim como Eduarda Lemos, Edson Vogue, Ryan Neves e Bhrunno Henryque, artistas que colaboraram com a dupla na obra em exposição *Faz Que Vai* (2015).

No mesmo ano, Bárbara e Benjamin estrearam *Swinguerra* (2019) na Bienal de Veneza. Tamanha projeção despertou o meu interesse pela obra e pude perceber que ela também levantava questões sobre as quais já estava refletindo desde do contato com obras anteriores da dupla. Em 2020, ano de entrada no mestrado, conheci *Era o Hotel Cambridge* e *AGORA* através da relação desses com as discussões que surgiram no grupo de pesquisa. Naquele momento, o interesse do grupo era discutir o conceito de gesto em Agamben .

A metodologia a ser utilizada para a análise de tais objetos será a pragmática, na qual os conceitos operam como um guia para refletirmos sobre os documentários, ao mesmo tempo em que eles despertam o interesse pelas noções a serem trabalhadas. Diante dessa relação mútua entre objeto de análise e referenciais teóricos, é interessante dividir o trabalho em três capítulos, um para cada filme, junto aos conceitos que servem como guias na análise. O primeiro deles irá discutir o documentário *Era o Hotel Cambridge* (2016), o quinto longa-metragem dirigido por

Eliane Caffé e seu segundo projeto documental em que se insere em uma zona de conflito e busca estabelecer relações de troca com os personagens retratados.

Eliane é formada em psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em seguida foi à Cuba e à Espanha estudar cinema. Após realizar alguns cura-metragens, lançou seu primeiro longa intitulado *Kenoma* (1998) seguido por *Narradores de Javé* (2003) ambos ficcionais e reconhecidos nos festivais de cinema. Seu primeiro projeto de longa-metragem documental se chama *O Céu sem Eternidade* (2011) e é uma realização em parceria com a Escola Audiovisual de Alcântara, cidade maranhense onde o filme se passa. No embate entre o Projeto Espacial Brasileiro, que instalou uma base nacional de foguetes em um quilombo ocupado há três séculos, e os habitantes da comunidade, o filme busca tecer narrativas dos quilombolas.

Em seu último projeto lançado, a diretora decide filmar a dinâmica dentro de um edifício ocupado no centro de São Paulo. O documentário conta com a participação de atores profissionais e atores não profissionais para retratar os conflitos entre moradores brasileiros e refugiados, a organização política e coletiva pelo direito à moradia, e os conflitos pessoais de cada personagem. O roteiro não é clássico no sentido de apresentar a virada dramática dos personagens, seus conflitos não possuem resolução e vão se sobrepondo um ao outro.

O roteiro também não apresenta descrição de diálogos e indicação de gestos ou ações, muitas das cenas foram criadas a partir das experiências trazidas por alguns moradores, outras por suas memórias sob a descrição de relatos e imagens do álbum de família, pela participação de familiares dos refugiados que vivem em zona de guerra e da cantora Lucia Pulido. Esses últimos combinam diálogos e ações antes da gravação juntamente com a diretora e os atores não profissionais da ocupação. É através de videochamadas que eles compartilham uma parcela de sua realidade.

Para a diretora, a maior questão seria a de inventar um modo de operar dentro deste edifício, em uma realidade com diversas questões políticas da qual ela não vivencia. Seu objetivo era construir uma relação de troca com os moradores e para isso contou com a participação de alunos do curso de arquitetura da Escola da Cidade sob coordenação da diretora de arte do documentário, Carla Caffé. O cenário do filme foi pensado para intervir o mínimo possível e ter um fim não somente cenográfico, mas

também ser útil aos moradores e permanecer no local após as filmagens. Então, muitos dos objetos adicionados e construídos fazem parte do dia a dia dos ocupantes ao mesmo tempo que possuem sua função na composição de cena.

Observando a construção de uma cena com intenção teatral durante o documentário, percebemos os moradores do edifício Cambridge interpretando a eles mesmos. Porém, no ordenamento da cena teatral, são incorporados hábitos e gostos culturais através da música e da dança performatizados pelos moradores. Nesse sentido, torna-se interessante discutirmos a poética da performatividade através da autora Josette Féral (2015). Junto a performatividade, a cena também faz uso do *tableau vivant*, um tipo de encenação realizada através de poses estáticas com fortes influências teatrais e pictóricas. É importante discutirmos tanto a sua origem e sua passagem pelo cinema quanto o impacto que a incorporação dessa prática teve na narrativa do documentário.

O segundo capítulo estará reservado para a discussão do curta-metragem documental e musical *Swinguerra* (2019), dirigido pela dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, que em 2011 iniciaram sua parceria. O trabalho reflete os diferentes caminhos de formação artística de ambos. Bárbara é radicada no Recife e formada em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, trabalhou durante alguns anos no Jornal do Comércio onde desenvolveu sua habilidade para fotografia jornalística. Posteriormente ela foi estudar no exterior e em 2011 tornou-se Mestra em artes visuais pelo DutchArt Institute. Atualmente reside e trabalha em Recife. Benjamin nasceu na Alemanha e cresceu na Irlanda, é formado em pintura na Escola de Artes de Glasgow e no ano de 2006 tornou-se mestre em Belas Artes pela Universidade de Ulster, em Belfast. Atualmente o artista também reside na capital pernambucana.

Tanto as séries fotográficas quanto as obras audiovisuais demonstram o interesse da artista pelo ‘corpo popular’, suas estratégias de subversão e visibilidade traçando um panorama visual sobre as atualizações da cultura popular com a indústria musical do brega funk, funk ostentação e da música gospel. Temas como identidade, raça, classe e gênero atravessam as obras. *Swinguerra* é o trabalho mais recente da dupla de artistas visuais, estreado no Pavilhão da 58a Bienal de São Paulo. É um curta-metragem que acompanha o ensaio de três grupos de dança da periferia (Extremo, La Mafia e Passinho) para um concurso anual de dança da cidade de Recife. Com os ritmos de swingueira, bregafunk e passinho, as coreografias são ensaiadas na quadra

e nos arredores de uma escola pública, Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (CaIC), em Olinda/PE.

Os dançarinos que ensaiam para o concurso e são filmados por Bárbara e Benjamin fazem parte da atual cena artística, surgida na periferia de Recife. Ela é marcada pela dança do passinho e o gênero musical brega funk. Eles utilizam a rede social para compartilhar seus vídeos de dança na internet e possuem contas no Instagram com dezenas de milhares de seguidores. A exemplo da protagonista do filme Eduarda Lemos, bailarina e coreógrafa, que está em sua segunda parceria com a dupla, sendo a primeira delas em *Faz Que Vai* (2015). A artista possui mais de 41 mil seguidores em sua conta no instagram, assim como a companhia de dança La Mafia com mais de 30 mil seguidores e outros dançarinos na casa dos milhares de seguidores. Ou seja, são jovens de uma geração onde a rede social faz parte de sua vida pessoal e profissional com a consciência de que sua pose, seu gesto, sua postura são ferramentas de trabalho.

Obras anteriores da dupla possuem como objetos centrais os corpos e gestos de artistas que compõem determinada cena cultural atravessada por questões econômicas, sociais e de gênero. Geralmente, são trabalhos com estratégias estéticas híbridas através de uma indeterminação entre documentário e ficção que busca exibir fenômenos culturais tão próximos do nosso olhar e ao mesmo tempo despercebidos. Em *Faz Que Vai* (2015) buscou-se entender de que forma uma dança como o Frevo, de forte tradição histórica e legitimação cultural, se atualiza em corpos de dançarinos da periferia que a partir do seu repertório cultural contemporâneo constroem convergências entre o Frevo e outros ritmos como bate-cabelo, swing, vogue e funk. *Estás vendo coisas* (2016) é um curta-documentário-musical que mostra a cena do brega funk a partir de dois personagens centrais, Mc Porck e Dayana Paixão, que conciliam dois tipos de trabalhos bastante diferentes.

Ao mesmo tempo em que eles trabalham como cabeleireiro e bombeira, respectivamente, eles são Mc e cantora de brega funk. Em entrevista, Benjamin e Bárbara comentam sobre um trabalho de pesquisa que começou antes da idealização do curta e buscou entender como a indústria do brega funcionava por meio de contatos com profissionais da área. O que interessou a eles, foi entender qual o trabalho investido por tais personagens para a construção de uma performance no meio

artístico da periferia de Recife. Observar os gestos desde o ensaio das letras das músicas até a gravação do videoclipe foi fundamental para entender tal inquietação, como relata Bárbara. A artista também comentou a relação dessa manifestação cultural com tradições folclóricas e da necessidade da atualização para a sobrevivência da tradição.

Por ser o trabalho mais recente da dupla e com alcance internacional, *Swinguerra* foi o escolhido para analisarmos como os artistas mediam as corporalidades já apresentadas a eles. Assim como as outras obras citadas aqui, também conseguimos perceber o olhar atento da dupla para observar como se dá o processo de construção de imagem dos jovens que se utilizam desta como ferramenta de trabalho. São grupos formados por pessoas negras, periféricas e lgbtqia+, o que no filme não implica em uma hierarquia de gênero. Tais corpos compõem as cenas onde as coreografias estão sendo executadas e cenas de intervalo entre elas, onde os dançarinos conversam, fumam, observam outros dançarem, tiram foto e gravam vídeo dos colegas.

São essas cenas, dentro e fora da coreografia, que o presente trabalho pretende destacar como um caminho para analisarmos as mediações entre o real e o ficcional a partir da dimensão performática dos dançarinos. Utilizaremos dois conceitos como guias para tal análise sendo eles o de teatralidade (FÉRAL, 2015) e performance (BRASIL, 2011). Tendo como objetivo refletir sobre as estratégias estéticas apresentadas no filme, iremos dividir as cenas fora da coreografia e dentro da coreografia, para analisar as intervenções dos artistas nas relações de corporalidades já apresentadas a eles. Refletir como tais momentos se relacionam nos parece interessante para percebermos o hibridismo entre o documental e ficcional, presente no trabalho de Bárbara e Benjamin.

O terceiro capítulo se propõe a analisar o documentário *Agora* (2020) dirigido por Andréa Ferraz. Mais conhecida como Déa Ferraz, a diretora pernambucana é formada em jornalismo com especialização em documentários na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), de San Antonio de los Baños (Cuba). Com curtas, médias e longas em sua carreira, a diretora lança em 2016 o documentário *Câmara de Espelhos* e chama atenção pela criação de um dispositivo narrativo para abordar o universo masculino e como os homens enxergam as mulheres. Temas como machismo, patriarcado, violência e exploração sofridas por mulheres e o cenário político e social

do Brasil emergem ao longo do filme, na medida em que os homens, moradores da região metropolitana de Recife, são entrevistados.

A dinâmica previamente planejada coloca os homens, de diversas idades, raças, credos e classes, em uma sala isolada com acesso exclusivamente à TV. Nela são transmitidos conteúdos que dizem respeito a identidade e relações femininas na forma de entrevistas, depoimentos, esquete, entre outros, com o intuito de incitar o debate. Outra ferramenta arranjada para provocar a discussão é um participante ator inserido entre os demais, intensificando o borrão entre as barreiras da ficção e realidade. Em Agora (2020), Déa Ferraz leva o documentário para um campo experimental. Ele busca tratar sobre um período onde muitas mudanças já em curso no cenário político e comunicacional brasileiro se intensificaram: as eleições de 2018.

Com ordenamentos pré-estabelecidos, o documentário convida artistas que possuem uma relação essencial com a política onde seu trabalho, seu corpo, suas relações, suas sensações e afetos são políticos. Em um estúdio de forma similar a uma caixa preta e iluminado por um foco de luz no centro do quadro, a diretora convida cada um dos artistas a improvisar, através de gestos corporais, seus sentimentos. Nesse sentido, existe uma aproximação entre o cinema e a performance durante todo o filme estabelecida pela intenção do uso do corpo para expressar o que o atravessa no agora. A análise será feita a partir das noções de performance, sob uma perspectiva formal, sem deixar de tocar nos atravessamentos entre o real e a ficção. Essa tensão será entendida a partir da teatralidade existente na imagem e dos gestos executados pelos performers.

No circuito de cinema não comercial, espaço no qual esses três filmes pertencem, torna-se cada vez mais difícil categorizar filmes com base em gêneros, linguagens e influências. O que percebemos desde meados dos anos 1990 são as trocas, os empréstimos e os atravessamentos entre linguagens artísticas no cinema narrativo, sendo o vídeo, a “ponte” através da qual a fotografia, pintura e teatro manifestam suas especificidades no cinema. O resultado estilístico de tais hibridizações foi central no debate de autores como Raymond Bellour (1997) que cunhou o termo entre-imagens para se referir às interferências mútuas do vídeo, cinema e fotografia; Philippe Dubois ao defender a concepção de uma linguagem videográfica em Cinema, Vídeo, Godard (2004); Antônio Fatorelli (2013) que analisa a fotografia contemporânea sob uma

perspectiva não ontológica e Kátia Maciel que cria a noção de Transcinemas (2009) frente às aproximações entre cinema e artes visuais que tornou a participação do espectador mais ativa.

Não caberia aqui recorrer às discussões existentes desde os primeiros filmes documentais sobre a falsa ideia de que eles estariam exibindo o real¹ ou sobre a mediação existente entre o real e a ficção nos filmes documentais, pois o movimento aqui parte do ponto em que a ficção éposta desde o princípio, ou seja, investigar na cena constituída o aparecimento do real, o momento em que a experiência surge na representação do real. Pelo próprio circuito que tais filmes participam (festivais de cinema, galerias, bienal) o público concebe que o cinema não é uma janela do mundo, mas sim uma organização e interferência no real que varia de acordo com as estratégias estéticas estabelecidas por cada diretor. Portanto, optamos por analisar o hibridismo entre o real e a ficção a partir da aproximação do cinema com as artes visuais.

A fim de estabelecer um limite entre essas fronteiras e ao mesmo tempo identificar seus cruzamentos, os conceitos de performance e teatralidade irão guiar a análise dos filmes assim como os filmes trazem reflexões sobre tais conceitos. Além disso, a noção de gesto implicada na ideia de performance será fundamental para interpretarmos a dimensão política que o cinema pode proporcionar diante de uma sociedade que perdeu seus gestos, como analisa Agamben (2015).

¹ Por exemplo, o surgimento do documentário direto onde defendia-se a não interferência no real para que o filme pudesse extrair a realidade de tal contexto. A câmera seria uma observadora, deixando fluir os acontecimentos diante do quadro, daí as longas cenas no mesmo enquadramento ou o acompanhamento das ações através do movimento de câmera.

2 ERA O HOTEL CAMBRIDGE: A DOR E A LUTA DA FESTA COLETIVA

Filmado no centro de São Paulo, o documentário Era o Hotel Cambridge (2016) busca retratar a dinâmica dos moradores de um edifício que foi ocupado por militantes da FLM (Frente de Luta por Moradia), trabalhadores, famílias e refugiados. Sofrendo uma iminente ameaça de despejo, o filme esboça sua narrativa a partir dos conflitos, das alegrias, das memórias e das histórias dos moradores. Com atores profissionais e atores não profissionais interpretando a eles mesmos, o filme foi se construindo a partir da relação de troca entre equipe e moradores.

Por não pertencer a tal realidade, a diretora tinha como grande questão encontrar métodos para operar dentro daquele contexto. Um deles foi encontrado junto a diretora de arte Carla Caffé que pensou em construir cenários, cujo fim não seria apenas estético. Eles iriam permanecer no edifício após a finalização das filmagens, portanto seriam pensados de acordo com a necessidade dos moradores. Outro diz respeito ao roteiro, pois a sua elaboração não se deu de forma prévia às filmagens. Ele foi construído à medida que a diretora conhecia a história, a experiência, a memória e os fatos do cotidiano vividos pelos moradores do Cambridge. Eliane Caffé aproveitou o que foi vivido pelos personagens para reproduzi-lo sob mediação da linguagem cinematográfica, teatral, fotográfica e pictórica.

O documentário possui três camadas narrativas: os choques culturais entre brasileiros e refugiados, o *vlog* da ocupação que registra em vídeo o cotidiano dos moradores para ser publicado nas redes sociais e as videochamadas na biblioteca comunitária criada no edifício. O edifício Cambridge nos apresenta um modo de viver coletivo, tudo é debatido nas assembleias como regras de convivência, participação política dos refugiados, organização de militância sobre estratégias para conseguir falar das suas demandas com representantes políticos e sobre como será feita a próxima ocupação. Todas elas são comandadas por Carmen Lúcia, uma das líderes do movimento de luta por moradia, figura essencial que mantém a união entre as diversas identidades existentes no edifício. Segundo ela, brasileiros e refugiados estão unidos e precisam permanecer unidos porque os direitos de ambos foram retirados do local que os pertencia.

Tal diversidade de ideias e posicionamentos, fruto das múltiplas identidades, são mostrados em assembleia e se torna bastante compreensível quando somos apresentados às memórias e histórias pessoais. Especialmente dos refugiados que se destacam na narrativa pela sensibilidade e poética que carregam e que o documentário explora. Hassam é um refugiado palestino que mora em um dos apartamentos e possui um bom domínio da língua portuguesa, ao contrário do seu filho. Sempre participativo, ele consegue se comunicar bem com os vizinhos e coloca suas opiniões em reuniões do coletivo. Além de demonstrar bastante lucidez sobre o contexto geopolítico que seu povo e seus familiares vivem em Gaza no depoimento dado para o vlog da ocupação.

Além disso, ele é poeta e é através das poesias declamadas que conseguimos nos conectar com tal personagem. Podemos sentir suas tristezas, alegrias, amores e dores enquanto declama seus versos. Sua irmã está na Palestina e mostra um recorte da sua realidade devastadora através de uma vide chamada na biblioteca do edifício. Esta se torna uma janela para o mundo, para a realidade que os personagens conseguiram escapar, mas que carregam em si como fantasmas. Assim como as fotografias do álbum de família do refugiado congolês Ngandu, nos transportam para o seu passado, para a vida que ele deixou para trás, seu trabalho como advogado, seus amigos e seus familiares.

Em uma dessas vide chamadas, vemos Lucia Pulido, uma cantora colombiana que no filme faz uma participação especial como amiga de um dos ocupantes. Ela está no México, desenvolvendo um projeto com músicos sobre as influências mútuas entre os ritmos colombianos e mexicanos. Silvia começa a cantar um dos ritmos mais populares no México, os “*cantos de vaquería*”. A canção que ela entoa com sua voz é estrondoso e sua boca permanece aberta enquanto faz vibrar suas cordas vocais. Pensando proporcionalmente à sua aparência, é de se questionar de onde este barulho com tamanha potência sonora vem.

Didi-Huberman procura entender quais as fontes, os ritmos e a composição das forças que nos sublevam em seu texto *Através dos Desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)* que faz parte do catálogo da exposição Levantes (2017). Nesta, o autor fez

uma curadoria com imagens de diversas épocas, sob influência do método warburguiano, nas quais os gestos de levantes sobrevivem. No texto ele fala sobre a figura do “*cante jondo*” ou canto profundo do violeiro espanhol enunciado por Frederico Garcia Lorca, através da categoria popular - imemoriável e sobrevivente - do duende, como um gesto de insubmissão à ordem dada como natural.

[...] o duende, por sua vez, nos subleva a partir de suas profundezas inconscientes, que são nossos próprios impulsos interiores, nossos mais extremos desejos: “é nas últimas moradas do sangue que é preciso despertá-lo”, escreveu o poeta, significando com isso que, longe de qualquer transcendência (religiosa) ou de qualquer ideal (artístico), o *cante jondo* deve sua potência de levante à própria profundidade de seu duende como desejo de ser livre [...] (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301)

No documentário, a canção entoada por Silvia vem das profundezas, o duende a sobe por dentro e chega à superfície causando um burburinho. A cena que sucede a do canto é um plano aberto e fixo que enquadra um vão de baixo para cima contornado por lances de escadas que vão até o último andar do edifício. Escutamos um panelaço junto aos gritos e assobios de diversos moradores que vão subindo as escadas. A composição do quadro forma uma espécie de túnel onde o interior do edifício Cambridge ganha vida, ele se agita, cresce e demonstra sua força. Tal panelaço foi feito para convocar todos os moradores para a assembleia.

Durante a reunião, Carmen anuncia que a “festa” deles será realizada em algumas horas dando as coordenadas de como devem agir. A empolgação se inicia, uma efervescência antes de saírem do edifício, uma agitação ao chegarem no local, a quebra da parede de um edifício abre espaço para as famílias entrarem. A ocupação de mais um edifício no centro de São Paulo torna-se motivo de festa, vibração e agito, pois, a luta coletiva está um passo mais próxima de conquistar seu desejo de liberdade.

Se aproximando da parte final do filme a ordem de despejo está chegando e uma das últimas atividades realizadas pelos moradores é um espetáculo teatral. Apolo, personagem interpretado por José Dumont, é o morador com conhecimento sobre cultura e arte que decide organizar a apresentação e será o diretor da peça. O objetivo é conseguir expressar a “batida do coração da ocupação”, ou seja, a fonte de energia

e vitalidade transportada para todos os cantos do edifício fazendo com que ele permaneça vivo e reagindo a tudo que ameaça sua existência.

Essa cena em específico chama a atenção em relação ao restante da narrativa documental por explicitamente exibir sua aproximação com o teatral mostrando o artifício da imagem (vemos um cenário sendo montado, os atores se preparando para entrar em cena e o diretor coordenando a organização dos gestos e do espaço). Apesar da cena ter seu aspecto teatral a encenação traz elementos performáticos (o caráter gestual dos atores que interpretam a eles mesmos) e pictóricos (através do uso do *tableau vivant*) reforçando o caráter híbrido do filme presente, por exemplo, desde sua concepção. Através da participação de atores profissionais e atores não profissionais (a relação limítrofe entre o real e a ficção), como também pelo atravessamento de diversas linguagens artísticas na cena que será analisada.

Portanto, tal cena parece representar um caráter essencial à narrativa do filme, pois simboliza a metáfora do edifício como um organismo vivo e seu protagonismo na obra com diversas camadas poéticas, sociais e psicológicas. Em busca de tal representação, a peça teatral faz uso dos *tableaux vivants*, um tipo de encenação feita através de poses, para formar através dos corpos que habitam o edifício uma imagem viva, uma imagem devir. Para entender como o documentário se apropria desse tipo de encenação para construir esse simbolismo achamos necessário discutir seus usos e influências ao longo dos séculos.

2.1 O *tableau vivant*: uma breve contextualização histórica sobre seus usos, influências e atualização sob uma perspectiva das imagens híbridas

Apesar do distanciamento entre cinema e teatro nos filmes do pós-guerra, especialmente no sentido atribuído ao diretor no cinema clássico hollywoodiano como um organizador de gestos e posições, as aproximações entre essas duas linguagens não cessam de acontecer. Nos anos de 1980 alguns teóricos cuja questão gira em torno da imagem técnica, como Philippe Dubois e Raymond Bellour, começaram a

pensar o cinema a partir das suas aproximações com outras linguagens artísticas ao invés de pensá-lo por sua especificidade.

O motor responsável pela guinada do pensamento ontológico foram as produções videográficas, principalmente as videoartes, que abriram caminhos de interpretação das imagens. Em tais análises, o vídeo é a ponte que permite o atravessamento entre cinema, teatro, fotografia, pintura e performance. Além disso provoca tensões no modelo inaugural do cinema, ou seja, características que compõem a estética da transparência passam a ser questionadas enquanto imagem objetiva do mundo que a câmera teria o poder de capturar devido ao seu mecanismo de registro; o ato de comprovar, através da película fílmica, a realidade que se impõe a ela; o apreço por planos abertos, profundidade de campo cinematográfico e um apego a uma textura de imagem fotográfica, sugestiva do efeito de transparência.

Enquanto que a imagem do vídeo a princípio vista de uma tela pequena e sem profundidade que emoldura o espaço visível, torna perceptível a textura granulosa da imagem e está aberta a todo tipo de interferência e manipulação. Com a câmera de vídeo a imagem passa a destacar seu caráter de mediação, de produção do visível, não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis. Na tentativa de compreender o que aconteceu com o cinema diante de tais mudanças, Raymond Bellour cunha o conceito de *entre-imagens*

O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. (BELLOUR, 1997, p.14)

É a partir dessa passagem que o *tableau vivant* se atualiza no cinema contemporâneo oferecendo uma imagem com configurações do cinema, do teatro, da pintura, da fotografia e da performance. Graças ao vídeo, o efeito fotográfico penetra o cinema especialmente pelo congelamento da imagem ou na imagem também chamada de tomada fotográfica do filme, pose ou pausa da imagem. A aparição na imagem fílmica de fotografias, álbuns de família e porta-retratos, geralmente oferecendo um tom

melancólico ou um vestígio que ajuda a recompor o passado, durante a narrativa produzem o efeito fotográfico na imagem. Mas para além do fotográfico em seu sentido material e como um fragmento de filme perdido, seu efeito na imagem pode vir através da imobilidade, suspensão do movimento ou pose dos corpos durante a filmagem.

Tais características fotográficas remetem ao período inicial de sua prática, na qual a teatralidade definiu o estilo. São fotografias pensadas antes de serem capturadas pela câmera, a cena é construída a partir da pose estática, dos gestos suspensos, do figurino e do cenário. Segundo Michel Poivert, essa aproximação com o teatral estabelece uma outra relação com o real em comparação à fotografia de cunho realista, pois para o fotógrafo não se trata de ter o registro como sua intenção final, mas de traduzir a execução de uma pose.

O engendramento da imagem encenada estaria ao lado da interpretação dos atores, ou seja, das atitudes dos personagens, e não ao lado do operador, apesar de apresentar a condição de um naturalismo de registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão (2016, p.105). Para o autor a fotografia contemporânea apresenta o caráter de “imagem performada” sempre esteve presente desde seus primórdios, mas julgada como tecnicamente limitada ou como uma originalidade estética, no caso do pictorialismo. Em oposição a fotografia instantânea do período moderno, esse regime de imagem foi minoritário e hoje estaria passando por uma reinterpretação.

Esse tipo de encenação, feita através de poses estáticas, é conhecido como *tableau-vivant*², termo em francês que quando traduzido para o português significa literalmente quadro-vivo. Uma prática que ganhou notoriedade artística durante o século XVIII especialmente no período das reformas do Teatro Clássico com Diderot. Ele defendia

² No artigo escrito pela Prof.Dra. Nina Velasco e Cruz e publicado em 2021 pela revista Galáxia, “O dispositivo do Tableau Vivant e o gesto em Faz Que Vai (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca”, contém uma contextualização histórica sobre o *tableau vivant* que foi a principal fonte desta pesquisa devido à escassez de trabalhos (principalmente em língua portuguesa, inglesa e espanhola) sobre o tema.

que os atores do teatro deveriam se dirigir ao público de forma menos expressa, pois isso acaba por atenuar o efeito da representação. Para ele, os personagens deveriam atuar sem manifestar a presença do público, como se as cortinas estivessem fechadas ou diante de uma parede imaginária. Segundo Nina Cruz, “é nesse contexto que surgem os *tableaux dramatiques*: alguns momentos cruciais no drama eram condensados em uma cena estática, remetendo muitas vezes a cenas pictóricas clássicas, buscando efeitos plásticos para o Teatro.” (CRUZ, 2021, p.4)

Além dessa função, durante o mesmo período, ela poderia ter a de entretenimento, com a reprodução de personagens pictóricos em momentos de lazer, e o uso pedagógico nas propriedades de férias da aristocracia inglesa e francesa, a partir da reprodução de cenas históricas a alunos da nobreza do Antigo Regime (CRUZ,2021, p. 4-5). Essa prática se automatiza no século XIX e torna-se um gênero artístico com múltiplas funções independentes de uma narrativa teatral, ainda que com papel secundário, pois as poses estáticas faziam referência às pinturas já existentes, o que tornava o espetáculo mais atrativo ao mesmo tempo que elitizado. O prazer de reconhecer a obra pictórica por parte do espectador demandava um conhecimento prévio.

Ainda no século XIX a prática do *tableau vivant* se populariza e assume aspectos menos nobres com apresentações em *music halls* e cabarés atingindo um público de massa que a considerava como uma prática mais elitizada que as demais por remeter à iconografia clássica. Com o surgimento da fotografia e do cinema os *tableaux vivants* são incorporados à produção imagética, especialmente em seus primórdios, com novas funções estéticas. Nos primeiros anos do cinema os filmes que possuíam *tableaux vivants* se assemelhavam às apresentações nos teatros de variedade. Como defende Wiegand (2018), elas eram bastante elaboradas com luzes no palco, o escurecimento do auditório e abertura das cortinas que poderiam criar um efeito de suspense, prendendo a atenção dos espectadores e cativando seus olhares.

Segundo o autor, os corpos dos atores no palco são posicionados frontalmente para a melhor visualização do espectador. A representação enfatiza composições harmônicas e equilíbrio na distribuição de linhas, áreas e cores fazendo referência à

estética da pintura clássica. O resultado era uma espécie de sobreposição entre a estética clássica pela imitação das obras de arte e a estética da atração através dos componentes de exibição física imediata e os efeitos de iluminação espetaculares.

Ao analisar uma série de filmes produzidos por volta de 1910, Wiegand ressalta a incorporação da estética atrativa na composição imagética do cinema, os *tableaux vivants* aparecem sem função narrativa, planos estáticos com jogos de luzes e ornamentações cenográficas. Não é apenas no primeiro cinema que encontramos *tableaux vivants*, no cinema moderno e contemporâneo eles aparecem como um recurso metalinguístico (*Passion*, Godard, 1982), a recriação de um quadro (*O Moinho e a Cruz*, Lech Majewski, 2011; *O quarto de Jack*, Lars Von Trier, 2015) série de planos sequências com corpos imóveis (*A ventania*, Matti Hilde, 2014), entre outros.

Como analisa Nina Cruz, na fotografia, o dispositivo *tableau vivant* perde duas características fundamentais: a relação tênue entre imobilidade e movimento e a convocação da obra por um olhar mais atento do espectador. O *tableau vivant* “nunca é completamente estático, ele se funda em um movimento que se imobiliza e que logo é retomado” (2021, p.5). O corpo torna-se imagem, imagem devir que se constitui através de um sujeito em processo, no jogo entre os ordenamentos pré-estabelecidos e suas pulsões, seus desejos.

Na construção da imagem pelo corpo do performer, ele naturalmente deixa vir à tona alguns movimentos sutis como respiração, piscar de olhos, tremores musculares, etc. “Esses movimentos, que devem ser reduzidos idealmente ao mínimo, muitas vezes são observados como falhas no procedimento, mas exercem também uma fascinação no público, já que asseguram o caráter “vivo” da representação. ” (CRUZ, 2021, p. 5). É na imagem em movimento onde essas duas características principais do gênero são preservadas que abre caminho para pensarmos o dispositivo *tableau vivant* a partir da relação entre imobilidade e movimento.

2.2 A batida do coração da ocupação: uma análise de cena em *Era o Hotel Cambridge*

A sequência inicia com os preparativos para o espetáculo. Vemos Apolo de costas em primeiro plano e em segundo plano seus ajudantes estão organizando o cenário no local da cena (ambiente interno do edifício que não conseguimos localizar exatamente qual) enquanto ele observa de fora. O enquadramento de câmera (plano aberto e fixo) e o ponto de vista (somos a quarta parede que durante toda a sequência não aparece) nos coloca em posição muito semelhante aos espectadores do teatro. Estamos diante de um palco. A cenografia é composta por objetos do cotidiano dos moradores como varais com roupas estendidas, cabides e pneus. Corta para o próximo plano e mostra o aquecimento vocal dos atores dentro da cena, como se as cortinas ainda não estivessem abertas.

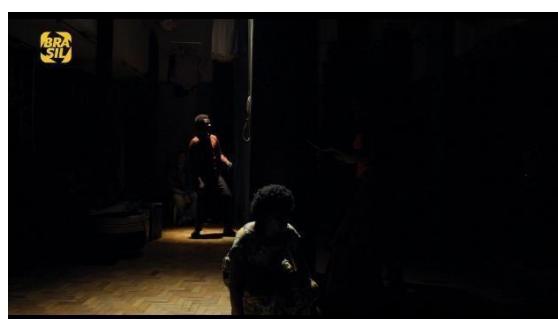
Em seguida a performance começa, eles estão dançando ao som de ritmos de diferentes nacionalidades em um palco parcialmente escuro, apenas três focos de luz estão acesos e cada um reflete a cor da cortina que cobre. A partir daqui existe uma montagem que alterna entre um plano cheio de ritmo e rebolado para um plano sem música e sem dança. Nesse último, atores estão imóveis com gestos suspensos como se subitamente houvesse interrompido o movimento. Escutados algumas falas do diretor e da assistente que estão atrás da câmera como “parados!”, “quero ver todo mundo parado” em seguida eles entram em cena e começam a organizar as poses colocando mais para o lado, abaixando um braço muito estendido, etc. Como se quisessem montar a cena de um quadro.

Figura 1: *tableau vivant* 1.



Fonte: Captura de tela.

Figura 2: *tableau vivant* 2.



Fonte: Captura de tela.

Figura 3: *tableau vivant* 3.



Fonte: Captura de tela.

Em seguida, aparecem essas imagens em sequência com as poses já definidas e sem interferências do diretor na cena. Nesse caso, o uso do *tableau vivant* remete à sua função de entretenimento enquanto reprodução de um quadro pictórico. Porém essa relação não vem pela reprodução de um quadro já existente, mas pela escolha do diretor de gestos que conseguissem captar da melhor forma um acontecimento, tal qual desempenhavam os pintores na criação do instante pregnante³. Apesar de não fazer alusão a nenhum quadro específico, os gestos da última imagem (a que foi escolhida por Apolo para ser compartilhada nas redes sociais da ocupação) remetem a quadros de alguns pintores brasileiros que representavam a cultura popular brasileira através de rodas de samba ou do fervo do carnaval de Olinda como Di Cavalcanti (1897-1976) na obra Roda de Samba de Carybé; Heitor dos Prazeres (1898-1966) na obra Dança (1964); Lula Cardoso Ayres (1910-1987) na obra Frevo.

Tal proximidade do *tableau vivant* com quadros de rodas de samba e de fervo nos faz pensar na incorporação dos momentos de lazer e do consumo de arte popular que os moradores possuem. Pensando tal representação no contexto do filme, ela corrobora com o caráter revolucionário e de resistência que os moradores possuem ao incorporar os gestos, as músicas e a dança, ou seja, a arte produzida por grupos

³ O conceito de instante pregnante surge com Lessing, em seu livro *Laocoonte* do ano de 1766, onde existiu uma primeira diferenciação da linguagem visual com a escrita. Na tentativa de compreender como a pintura, uma arte espacial e estática pode narrar uma ação, desenvolver um acontecimento no tempo, o filósofo alemão formula a noção do instante pregnante. No quadro, é o instante mais significativo, o que contém a média e o clímax de uma ação dramática, que o pintor consegue captar a essência do acontecimento. Portanto, não se refere a algo verdadeiramente real, ele é uma ficção.

historicamente marginalizados e oprimidos que tiveram sua arte criminalizada até o momento em que fora capturada pelas instituições tornando-se “cartão-postal” da cidade. Não apenas isso, mas também por fazer a escolha de incorporar essas expressões artísticas na prática do *tableau vivant* que durante décadas seu uso foi destinado à elite.

A incorporação de gestos do cotidiano dos personagens dentro de um ordenamento (tudo que se refere à organização da ilusão: iluminação, figurino, pose, música, cenografia, encenação) está presente em todo o documentário. Mas nessa cena a relação entre o real e a ficção é mais delimitada pela sua intenção explicitamente teatral, um momento metalinguístico onde vemos a construção da cena. Nesse sentido, podemos pensar a encenação como uma poética da performatividade.

No teatro, o ator posto em cena vive o paradoxo de sê-lo (ele é o ator) ao mesmo tempo que nega ser ele mesmo (ele é o personagem) e o público sabe que aquilo que assiste faz parte de uma etapa do processo. O ator se entrega ao desejo de ser outro e por meio de simulacros ele trabalha no limite do eu, na sua performance de ser ele ao mesmo tempo que é outro, nessa dinâmica que em momentos de imobilidade das estruturas simbólicas a ameaça está sempre presente de retorno ao sujeito. É nesse deslocamento realizado pelo ator que a teatralidade opera.

Quanto mais saber e informação o performer carregar menor o imediatismo, a presença e a materialidade do sujeito. Apesar de existir performance durante esse processo, quando o ator é posto em cena ele codifica tudo que o rodeia: o espaço, o texto, o tempo, a narrativa, a cenografia, a iluminação. Existe uma negociação entre as estruturas do simbólico e o pulsional que conforme as estéticas teatrais essa relação é mais ou menos valorizada, ou seja, existem regras e liberdades dentro da cena que o ator precisa saber operar.

Quando, na cena aqui analisada, não existe narrativa, personagem e diálogos, o cenário é composto por objetos do cotidiano. Os atores interpretam a eles mesmos e suspendem os gestos subitamente (ou seja, não foram previamente planejados e não tem como objetivo atingir uma meta) o real é levado para a cena. O que faz com que

a ilusão (teatralidade) seja embaralhada. Estamos na relação tênue entre o real e a ficção e vemos uma desestabilização dos paradigmas da representação tradicional do teatro, ou seja, da construção da ficção.

2.2.1 *O teatro performativo em Era o Hotel Cambridge*

O teatro performativo caracteriza a maioria das peças teatrais produzidas contemporaneamente. Após absorver elementos da arte da performance, o teatro amplia seus limites se distanciando da representação mimética e se aproximando da ação, da presença, do evento e do acontecimento. Sem perder totalmente a representação em cena, o teatro performativo está entre a teatralidade e a performatividade.

Josette Féral, parte de duas correntes teóricas sobre a noção de performance para pensar o teatro, e de maneira mais geral a arte, hoje. A primeira, representada pelo trabalho de Richard Schechner do início da década de 1980 com o livro *The End of Humanism*, ampliava a noção para além do meio artístico incluindo todos os domínios da cultura como cerimônias religiosas, cinema, jogos, rituais de curandeiros, etc. Ao mesmo tempo que o autor trabalhava na definição do termo seus exemplos se tornavam cada vez mais abrangentes incluindo todas manifestações teatrais, de rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano.

Ao contrário da visão antropológica e sociológica sobre a performance, o segundo eixo possui uma perspectiva puramente formal. Através do autor Andreas Huyssen, especificamente do seu livro *After The Great Divide* publicado em 1986, Féral pontua a tradição herdada da vanguarda e da arte da performance. Aqui a performance tem seu sentido na manifestação artística que provocou diversas transformações estéticas e teóricas no campo artístico das décadas de 1970 e 1980. Segundo Féral, as características da performance absorvidas pelo teatro são

(...) transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão,

espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2015, p. 116)

A transformação de ator em performer implica três operações oriundas dos estudos de Schechner: ser/estar; fazer e mostrar. Muito imbricadas a ideia de performatividade, ou seja, tudo que se refere ao modo de agir e à conduta diante das normas sociais. Segundo a autora, o jogo entre tais verbos se aplica em qualquer performance, cada uma com variações e combinações, mas nunca se excluem (2015, p.120). Isso quer dizer que existe a valorização da ação em si em detrimento do seu valor de representação. Geralmente as ações executadas não possuem um referencial e um sentido dado, elas são executadas no aqui e no agora, são autorreferentes e precisam da ação do espectador para atribuir sentido ao que está sendo exibido. Elementos como narrativa, diálogo e personagem não cabem nesse tipo de manifestação, pois minam o caráter de “evento” essencial à performance.

Féral recorre à epistemologia da palavra *événementialité* para abordar a questão da descrição dos eventos presente na performance. Ela apresenta um movimento duplo: como *referência [repère] temporal* e como *significante* (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido (2015, p. 124). Dessa forma podemos entender o evento como uma execução de gestos planejados ao mesmo tempo que o seu sentido não termina em si. Eles estão abertos, expõem o processo e por isso colocam o performer em uma *tomada de risco real*. Sobre isso, Féral reconhece que Derrida trouxe uma contribuição para o conceito de performatividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser *efetiva* (Idem, p.124).

A performance se insere no real e enfoca essa mesma realidade na qual está inserida desestruturando-a a partir do jogo entre os signos que a todo momento se transformam e podem ganhar novos significados. Os elementos da cena como o performer, os objetos, a iluminação, a música, estão ligados ao lúdico para daí tentar escapar de uma representação mimética. Na cena de Era o Hotel Cambridge, os personagens exibem as danças e músicas que escutam nas suas rotinas reproduzindo gestos que performam no cotidiano. Eles demonstram o “fazer” quando conduzem os movimentos conscientemente planejados aos quais estão familiarizados para o palco.

A teatralidade confere ao filme o artifício da imagem e está presente durante toda a cena, a intenção de teatro é explícita. Mas a variação entre a performatividade e a teatralidade ganha um desequilíbrio, concedendo a essa primeira maior espaço quando o diretor subitamente pede para os atores pararem. Essa pausa repentina do movimento provoca uma alteração no aqui e agora da performance, pois dilata por algum tempo a exibição do gesto concebido de forma inesperada. Giorgio Agamben, fala sobre a relação do gesto com o tempo concebido de forma cronológica a partir de um exemplo vindo da teoria da dança.

A *fantasmata* é a noção defendida por Domenico da Piacenza, coreógrafo do século XV, em que é colocado no centro da dança um momento de pausa. “Domenico chama *fantasmata* uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica.” (AGAMBEN, 2012, p. 24). A aparição do gesto acontece aqui através dessa pausa súbita carregada de energia dinâmica que contrai em si tanto os movimentos que antecedem quanto os que precedem a coreografia. No cinema, especificamente no filme aqui analisado, podemos pensar a aparição do poder expressivo do gesto a partir dos *tableaux vivants* construídos pelos gestos pausados entre dois movimentos.

Criou-se as condições para que a batida do coração da ocupação pudesse ser representada, mas de forma que nós espectadores pudéssemos interpretar a imagem que nos foi apresentada. Inserida na narrativa do documentário, a cena reforça a diversidade de identidades existentes no edifício com as músicas tocadas de diversas nacionalidades, mas ao mesmo tempo o espírito de coletividade quando todos dançam com a mesma energia a cada ritmo. Na ordem temporal do filme, ela antecede o dia que os moradores serão despejados de sua residência pela polícia mostrando a importância da festa, dos cantos e da dança como uma forma de suportar a luta diária pelo direito ao pertencimento na cidade.

Em Massa e Potência, Didi-Huberman começa a desenvolver a ideia de potência de transgressão como uma força que anima as massas nos levantes. Para o autor, Elias

Canetti⁴ desenvolve em *Massa e Poder* (1960) uma grande fenomenologia dos gestos das massas. Partindo do princípio que a maior ameaça para o homem é estar em contato com o desconhecido, Canetti questiona o que seria do gesto de liberação sem essa fobia. Ele acredita que o processo de desvencilhamento desse medo se dá pelo movimento contrário, ou seja, pelo contato do homem com a massa. Esse contrário “...é efusão e fusão: a grande festa - seja cruel ou violenta - do contato dos humanos entre si. ” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.324)

Na grande festa, a massa formada por diversas individualidades se abre e se expande, ela vibra e entra em ritmo o que Canetti denominou “descarga”. Podemos pensar a cena como uma tentativa de liberação do corpo para uma descarga coletiva que no instante dá a sensação de igualdade, mas que na realidade vivem as suas diferenças e individualidades. Sem dúvidas a força dessa descarga é minada quando pensada em um campo estético do que seria em um levante real, como pontua Didi-Huberman “a potência e a profundidade do levante dependem da inocência do gesto que o decide. A inocência não é de modo algum uma qualidade estética. ” (2017, p.300). Mas por conter a inscrição do real na cena e contextualizada na narrativa do filme podemos pensar nos gestos dos moradores, um dia antes do confrontamento com a polícia contra o despejo, a existência de uma descarga.

A descarga é a liberação de qualquer fardo. Por sua própria dinâmica essa liberdade produz algo como a igualdade: “Apenas quando estão todos juntos é que eles podem se libertar e se distanciar de seus fardos. É exatamente o que se produz na massa. Na descarga, eles rejeitam o que os separa e todos se sentem iguais. Nessa compacidade, na qual não resta mais nenhum espaço entre eles, em que um corpo pressiona o outro, cada um fica tão próximo do outro quanto de si mesmo...” (DIDI-HUBERMAN, apud CANETTI, 2017, pág. 324)

Ao final do trecho citado acima, a descrição de Canetti sobre o homem junto a massa nos remete ao carnaval, uma manifestação da cultura popular brasileira que o *tableau vivant* da figura 3 parece simbolizar um instante dessa festa. Assim como os quadros de pintores brasileiros já citados aqui. Ao fazer uso de aspectos do teatro performativo,

⁴ Romancista e ensaísta judeu de origem Búlgara (1905-1994). Em 1938 retorna à Londres fugido do nazifascismo.

o documentário dá aos personagens maior liberdade para o uso dos seus corpos na medida em que não inscreve o narrativo e o ficcional em cena sem a presença de personagens, diálogos, representações e narrativas. Ou seja, ela rompe com concepções tradicionais do teatro, mas sem excluir a teatralidade ao expor o artifício da imagem (a organização do espaço e dos gestos, a montagem do cenário e a presença do diretor no palco).

É na relação tênue entre a teatralidade e a performatividade que o gesto aparece em cena como ferramenta para a construção da imagem da ocupação. Sendo assim, podemos entender a batida do coração da ocupação muito mais como uma sensação que atravessa o corpo do que um sentimento já elaborado e conhecido. Nos momentos de insubordinação à ordem dada como natural, essa sensação subleva os moradores como um duende que sobe a partir das profundezas.

3 A EMERGÊNCIA DO CORPO: UMA ANÁLISE DA PERFORMANCE E TEATRALIDADE EM SWINGUERRA

Bárbara Wagner e Benjamin de Burca iniciaram sua parceria em 2013 com um projeto intitulado Edifício Recife que discute a relação entre o impacto da obra de arte no espaço cotidiano fazendo um recorte de classe. Foi observado por Benjamin, artista alemão formado em Belas Artes, o curioso padrão de edifícios de classe média da cidade do Recife com a presença de esculturas na fachada de condomínios residenciais. A ideia de fotografar tais obras, muitas delas réplicas feitas com materiais pouco duráveis, foi complementada pelas conversas de Bárbara, jornalista com experiência em fotografia documental e especialização em artes visuais, com os porteiros que sempre demonstravam curiosidade pelo interesse dos artistas em fotografar tais esculturas.

Depois desse primeiro trabalho em conjunto, eles iniciaram uma pesquisa a partir da observação do aumento sobre o poder de consumo de uma classe em ascensão, fruto de políticas públicas realizadas no governo do Partido dos Trabalhadores. Dentro desse recorte social e econômico, os trabalhadores da indústria musical chamaram atenção especialmente aqueles que performam, segundo Bárbara a questão principal era entender “como um cantor, Mc, cantor de bregafunk, entende muito bem a transformação que ele precisa passar para ganhar dinheiro como artista” (trecho retirado da ‘Masterclass Swinguerra e outras disputas’)⁵. Discursos como “subir na vida”, “ser meu próprio chefe” estão atrelados à políticas neoliberais que retiram direitos trabalhistas conquistados e oferecem cada vez mais competição entre trabalhadores. Um contexto percebido pela dupla de artistas em nichos como a indústria gospel, da brega e do funk. A busca pela ascensão social através do espetáculo.

Ao longo desses anos, de 2013 a 2019, eles realizaram quatro trabalhos audiovisuais que abordam essa questão, tanto na narrativa quanto na forma. O primeiro deles, Faz

⁵ Fonte: [Masterclass Swinguerra e outras disputas](#)

Que Vai, lançado em 2015, registra a performance de quatro artistas da periferia do Recife que possuem a dança como profissão e como instrumento de construção da própria imagem. Eles dançam o frevo com um tempo diferenciado para se aproximar das batidas de ritmos atuais como funk, swingueira e vogue. Um hibridismo que também atravessa os corpos, pois são artistas que cresceram em escolas de frevo onde aprenderam a base do seu conhecimento técnico que se mistura com os ritmos atuais que mais se identificam e constroem sua expressão artística.

Na procura por artistas que possuem uma vida dupla, Bárbara e Benjamin encontram Dayana Paixão, cantora de brega e bombeira, e Mc Pork, cantor de brega funk e barbeiro, que protagonizam a segunda obra audiovisual *Estás Vendo Coisas* (2016). O trabalho apresenta os bastidores da cena musical recifense como a gravação em estúdio, a filmagem de um videoclipe do Mc Tróia e a preparação dos protagonistas para subir no palco. A filmagem dos bastidores demonstra esse interesse pela performance desempenhada pelos artistas tendo em vista o trabalho de construção da própria imagem e a execução dos gestos que mudam de acordo com a situação enfrentada por eles. No palco eles desempenham um papel diferente daquele executado nas outras profissões, portanto eles têm a consciência de que seus gestos, poses e figurino são ferramentas de estar no mundo.

Em *Terremoto Santo* (2017), vemos a performance no altar. Trata-se de fiéis de igrejas pentecostais que encontram na música gospel uma forma de cultivar a sua fé, mas sobretudo de encontrar um meio de trabalho, seja em programas de rádio onde cantam louvores, ou videoclipes que performam uma adoração ao divino. É um curta-metragem musical com cenas em locações externas que remetem ao imaginário gospel como cachoeiras e paisagens montanhosas e internas no programa de rádio e na igreja durante o culto. Toda uma comunidade é envolvida nessa cadeia econômica: mulheres, homens, jovens e crianças que já possuem o domínio da sua voz e dos seus gestos.

O último trabalho dessa quadrilogia, se assim podemos chamar, é *Swinguerra* (2019). Assim como todas as obras audiovisuais da dupla, ela foi exibida em galerias e exposições de arte em um formato instalativo como na Bienal de Veneza e Bienal de

São Paulo no mesmo ano de lançamento. Esses trabalhos transitam entre galerias e festivais de cinema (em um formato de exibição mais tradicional: sala escura, poltronas reclinadas, projetor atrás dos espectadores), pois apresentam elementos cinematográficos mais experimentais em relação ao cinema narrativo clássico. Dentre eles, *Swinguerra* é o que possui uma narrativa mais elaborada. Ela é conduzida pelas personagens, ambas dançarinas e coreógrafas, Eduarda Lemos que integra o grupo de dança Extremo e Clara Santos que faz parte do grupo de dança La Máfia.

O curta-metragem é contextualizado nos ensaios de três grupos de dança da periferia (Extremo, La Mafia e Passinho) para um concurso anual de dança da cidade do Recife. Com os ritmos de swingueira, bregafunk e passinho, as coreografias são ensaiadas na quadra e nos arredores de uma escola pública, o Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (CaIC). As cenas dentro e fora da coreografia são bastante marcadas e se unem através dos olhares daqueles que estão ensaiando e os que estão apenas observando. Nos momentos fora da coreografia, existe uma narrativa que opera dentro dos trejeitos, expressões e hábitos dos dançarinos durante os ensaios. Eles sempre observam quando um membro chega ao ensaio ou quando estão no centro da quadra dançando, esse jogo de olhar marca uma individualidade ao mesmo tempo que esse sujeito se constrói na relação com o outro.

A dança da swingueira, do funk e do passinho é um meio que performatiza a vivência dos artistas marcada pela violência e erotização dos corpos que subverte uma lógica heteronormativa. Homens que requebram e mulheres trans que demonstram uma relação potente com o corpo. O cenário, os gestos e a música são elementos presentes na imagem que atualizam as normas através do corpo e embaralham significados previamente estabelecidos especialmente pelo contexto político no ano de lançamento do curta-metragem.

A fotografia de tais filmes também chama atenção pelo estilo. Majoritariamente é feita através de planos abertos e fixos se assemelhando a um quadro onde os personagens entram e saem para executar sua performance. Sob direção de Pedro Sotero, a fotografia, segundo Bárbara, foi pensada em uma “escala nem tão perto nem tão longe” construindo um espaço que é “sempre espaço para o corpo performar” (trechos

retirados da entrevista dada na Masterclass “Swinguerra e outras disputas”). Ou seja, cria-se uma organização no espaço que dê ênfase aos gestos pertencentes aos próprios artistas.

Formalmente, o trabalho possui um hibridismo entre o real e a ficção, entre o cinema, a fotografia, o teatro e a pintura, denunciando o artifício da imagem. A teatralidade penetra o cinema. Acreditamos que esses atravessamentos possibilitam ao corpo uma maior liberdade dentro de um espaço bastante ordenado que é o cinema tradicional. São transformações no método de produção até a organização dos sujeitos em cena que abre caminho para interpretarmos a imagem pelo viés da performance, da alteridade e do gesto.

3.1 A experiência coletiva em *Swinguerra*

O curta-metragem é filmado majoritariamente na quadra de uma escola pública em Recife/PE, onde dançarinos se encontram para ensaiar as coreografias que serão apresentadas em um concurso de dança anual. Todos os personagens interpretam a eles mesmos, porém nas cenas fora da coreografia existe uma pequena narrativa. O filme inicia com Eduarda entrando na quadra e sentando junto a um grupo de dançarinos que se arrumam para ensaiar, em seguida Clara entra na quadra e todos observam a dançarina passar. Ela se senta junto a outro grupo na arquibancada. Essa cena inicial confere uma certa tensão entre as duas dançarinas que no desenrolar do filme é atenuada e outros olhares são lançados. Especialmente, daqueles que estão fora da coreografia observando quem executa a dança no centro da quadra.

Quando exposto na 58. Bienal de Veneza, *Swinguerra* se apresentou em formato instalativo com a arquitetura que remete a arquibancadas e a exibição feita em duas telas, cada uma posicionada nas extremidades do espaço. Nesse formato existe um tom de disputa entre cada grupo de dança e a relação do espectador com a obra evidencia a estética da presença diante das performances exibidas, pois na atmosfera construída (arquitetura, som e projeção) ele assume o papel do observador presente na arquibancada da escola. No cinema, esse tom de disputa é construído através do jogo de olhares que em uma cena específica ele se torna ativador no processo de

construção do sujeito através da teatralidade no cotidiano, como apresenta Josette Féral (2015).

Figura 4⁶: Tela 1 no Pavilhão do Brasil na 58^a Bienal de Veneza.



Figura 5⁷: Tela 2 no Pavilhão da 58^a Bienal de Veneza.



O coreógrafo anuncia: “vamos, formação das meninas”; e a primeira dança começa enquanto alguns planos médios aparecem alternados à dança para mostrar os colegas observando a coreografia. Ainda na coreografia das meninas, Eduarda possui um momento solo onde ela requebra no centro da quadra ao som do ritmo swingueira enquanto Clara, sentada na arquibancada, observa a dançarina com uma certa dose de inveja. Através desse olhar enquanto espectadora e do olhar de Eduarda lançado a ela enquanto executa a coreografia, Clara começa a construir um espaço imaginário

⁶ Fonte da figura 4: <https://www.alvarorazuk.com.br/bienal-de-venezia>. Acesso em junho 2022.

⁷ Fonte da imagem 5: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/bienal-de-venezia-abre-para-publico-sem-brasileiros-na-selecao-oficial-23657570>. Acesso: junho 2022.

onde ela aparece no seu grupo de dança, La Mafia, como protagonista. Os dançarinos desse grupo aparecem na parte externa da quadra apoiados na grade acima da arquibancada, eles estão observando Duda dançar quando Clara interrompe seu olhar para a dançarina e olha em direção a eles, todos a encaram e depois saem do quadro em uma espécie de chamado.

Clara, em um plano frontal com seu rosto enquadrado, fecha os olhos e em uma transição ela aparece maquiada com acessórios no rosto. Ela segue o chamado desses dançarinos e embarca na construção de um imaginário onde ela está em um pátio externo e começa a executar a coreografia com o grupo. Apesar do grupo estar se apresentando no pátio da escola, é como se eles estivessem em um grande evento de dança, pois todos estão com figurinos padronizados e existe um jogo de iluminação que remete ao palco de uma casa noturna. Bárbara e Benjamin dão foco a esses olhares de quem está fora da coreografia que constroem molduras em relação a quem performa dentro da coreografia, dando ao cotidiano uma dimensão ficcional provocada pela relação com o outro. Quem nos ajuda a entender tal dimensão presente no cotidiano é Josette Féral através do conceito de teatralidade (2015). Segundo a autora:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p.88)

A teatralidade é acionada a partir do olhar ativo que reconhece seu espaço e, fundamentalmente, o espaço do outro como outro e não apenas provoca essa clivagem, mas também constitui esse espaço provocando modificações “qualitativas” nas relações com os sujeitos. A constituição deste espaço acontece através do “efeito enquadramento” que Patrícia Leonardelli identifica-o como a “capacidade de operar (emoldurar, enquadrar, recortar, desenhar; enfim, dar forma) a efábulações nas relações com o espaço, de criar e inscrever diversos desenhos ficcionais mediante múltiplos estímulos desencadeados pelo encontro de alteridades (LEONARDELLI, 2011, p.7) ”.

O efeito de enquadramento desencadeado na cena de Eduarda dançando no centro da quadra transforma o cotidiano de Clara que cria um novo espaço e uma outra forma de ser, agora como protagonista, e a sua rival que também modifica a sua forma de estar quando todos os olhares estão voltados para a dançarina. Féral não explica precisamente por quais caminhos podemos identificar um elemento de alteridade através da relação entre espectador e performer em um ambiente que estão interagindo, contudo

A teatralidade não é uma propriedade, mas um processo que indica “sujeitos em processo”: aquele que é olhado - aquele que olha. É um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador. (FÉRAL, 2015, p.89)

Além da construção do espetacular na imaginação de Clara, uma cena com Eduarda reforça esse imaginário com referências a diva pop quando ela se imagina dançando, em um ambiente externo a quadra da escola, com cabelos esvoaçantes e uma fumaça vermelha que aparece ao fundo, mas que logo se espalha por todo o ambiente. Entre a formação das meninas e a formação dos meninos, alguns deles ficam no intervalo aguardando a chamada do coreógrafo para começar a sua dança. Nesse momento eles observam quem está dançando no centro da quadra, tiram fotos e gravam uns aos outros com o celular.

A produção dessas imagens aparece no filme de forma auto reflexiva, eles são filmados tirando fotos e gravando uns aos outros. Essas imagens provavelmente serão compartilhadas em contas ou grupos de amigos de redes sociais, no curta-metragem podemos observar como elas são produzidas e mesmo que de forma amadora elas estão atravessadas por essas corporalidades que inscrevem nos espaços do cotidiano o espetacular que partem de um repertório do imaginário, mas que reverberam no mundo real acionando poses, gestos e posturas na construção de sua imagem. André Brasil fala sobre performance como constitutiva na construção da imagem subjetiva contemporânea, “A subjetividade contemporânea se cria como uma exterioridade, constitui-se em sua exterioridade no ato mesmo de sua publicização, *ela se forma enquanto se performa na imagem*” (BRASIL, 2010, p. 191).

O fora da coreografia entrega uma dimensão de teatralidade ao mediar, por Bárbara e Benjamin, as relações já estabelecidas entre os grupos de dança (Extremo, La Máfia e Passinho) e os colegas que fazem parte desse meio. Aqui a construção de subjetividades se deu de forma coletiva com o que Josette Féral chama de efeito de enquadramento, que dá forma às efabulações do dia a dia, aspectos que influenciam na forma de construção de imagens registradas por aparelhos de smartphone que são posteriormente compartilhadas nas redes sociais desses dançarinos com milhares de seguidores.

3.2 A performance e a performatividade em *Swinguerra*

O estilo de Bárbara e Benjamin também aparece nas cenas dentro da coreografia e o que chama atenção são os planos abertos, a câmera parada e o fundo achatado que majoritariamente compõem as imagens das danças dos três grupos. A rotina de ensaio dos dançarinos de swingueira torna-se lugar de observação e criação partindo de uma produção de colaboração⁸ entre os artistas por trás das câmeras e aqueles que são filmados. A intenção deste trabalho não é definir os limites entre as intervenções da dupla e a participação dos dançarinos nas etapas do filme, mas sim, partir de um lugar de indistinção entre o real e o ficcional dentro da coreografia. No artigo “A performance: entre o vivido e o imaginado (2011)”, André Brasil comenta sobre a influência do método de produção como um dos caminhos para a obtenção de uma obra com tal característica

⁸ Em julho de 2019, tive a oportunidade de participar de uma formação, enquanto estagiária da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), sobre a nova exposição da galeria de arte contemporânea Vicente do Rego Monteiro. A formação foi feita com os artistas da exposição: Bárbara Wagner, Benjamin de Burca e alguns dos dançarinos do filme *Faz Que Vai* (2015), como Eduarda Lemos, Ryan Neves e Edson Vogue. Durante as conversas Bárbara comentou que conheceu os artistas em escolas de frevo que passou a frequentar como observadora e como foi feita a colaboração entre a dupla e os dançarinos. Durante a produção, a partir das ideias de Bárbara e Benjamin eles montaram as coreografias, elemento central no curta-metragem *Faz Que Vai* (2015), além da escolha do figurino. Na pós-produção, participaram da etapa de montagem, onde puderam assistir e opinar sobre a edição antes da finalização. Quando o filme começou a ser exibido em galerias, algumas delas realizaram oficinas de dança conduzidas pelos dançarinos (Eduarda Lemos, Ryan Neves, Edson Vogue e Bhrunno Henryque) como foi o caso da galeria Vicente do Rego Monteiro (Fundaj) sob curadoria de Moacir dos Anjos. Em 2019, o dançarino Edson Vogue foi convidado a ministrar uma oficina de dança em Portugal paralelo à exibição da obra.

Por fim, forma de vida e formas de imagem podem se cruzar por conta do *método*, do processo de construção do filme que, em alguns casos, se realiza fortemente por meio de uma *práxis*: uma aproximação entre equipe de realização e personagens estreita-se e as várias *alterações* que derivam daí tornaram-se constitutivas da obra. (BRASIL, 2011, p. 4)

É uma obra onde as experiências compartilhadas fazem parte do processo de produção e que mantém certa *transparência*, não trabalhando esse processo e essa relação como elementos a serem exibidos no filme. André atribui essa indistinção não como uma especificidade do cinema contemporâneo, mas como uma intensificação da história do documentário e autores modernos. A questão que ele pontua, para justificar tal intensificação, é que muitos diretores contemporâneos parecem já partir deste estado de indistinção, restando a eles, operar *a partir daí*, é a partir deste ponto.

Se voltarmos para o método de produção, onde o estreitamento das relações entre quem filma e quem é filmado tornam-se constitutivas da obra, temos uma imagem que abriga uma experiência para além da captura das representações no real. Ela transforma, embaralha e constrói novas percepções do real. “Ela é um lugar não apenas da representação, mas de performance; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação” (BRASIL, 2011, p.4-5). O corpo está em primeiro plano com a execução das ações e a exibição dos movimentos que elaboram a cada gesto formas de vida na imagem. Uma imagem que está a todo instante entre a experiência e a representação.

Retomando uma característica fundamental da performance, o seu caráter de descrição dos eventos que “coloca em cena, com esse fim, o processo” (FÉRAL, 2015, p, 124), a imagem torna-se um lugar de indefinição quanto ao sentido atribuído a ela, um lugar onde é oferecido ao espectador caminhos para a sua significação. Isso porque não é encontrada uma narrativa com personagens, arco dramático e temporalidades definidas. O processo está sendo definido e conduzido pelo sujeito performer no momento de sua execução dando um enfoque ao real dentro da situação na qual ele se insere.

Quando André Brasil (2011), influenciado pelo pensamento de Paul Zumthor (2007), caracteriza a performance como a articulação de uma força e uma forma, que nessa

articulação “ela deseja a forma - improvável - na medida em que é constantemente ameaçada - por vezes, arruinada - por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma. ” (BRASIL, p. 6). Ele pontua esse processo dinâmico de desconstrução do real a partir do jogo com signos fluidos e instáveis que ampliam a possibilidade de significação de um referente e por isso o espectador é convidado a acompanhar essa forma em constante transformação indo de um sistema de representação a outro. É por esse caminho que a performance tenta se distanciar da representação mimética.

Todavia, existe um grau de representação em toda performance importada pelo espectador que utiliza da sua bagagem de experiência e sensações para dar significado ao conjunto (performer, gestos, ações, objetos e espaço). O performer durante o seu fazer, ressoa o seu estar no mundo no momento presente, experiência de sensações e sentidos imediatos, onde ele (que media a situação) é ele mesmo, em toda sua superfície, sem a interiorização de um personagem, sem tornar-se outro. Quando encontra o espectador e consequentemente a alteridade do seu olhar, seu espaço se torna espaço outro e então a teatralidade é importada para a performance. “É o olhar do espectador que faz nascer a teatralidade da performance lá onde deveria existir apenas o especular. ” (FÉRAL, 2015, p. 149).

Se na performance existe o performer em processo que busca sentir o corpo no momento presente não para tornar-se outro, mas se revelar enquanto sujeito, a performatividade caminha ao seu lado. “É que o performer não representa. Ele é. Ele é isso que apresenta. Ele não é um personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação” (FÉRAL, 2015, p. 149). Nesse sentido, pensamos o corpo não como um ser com características determinadas, de identidades estabelecidas, mas que está em movimento permanente constituído pelas relações estabelecidas. “Não há um mundo além de nossas perspectivas, mas sempre por elas agenciado: as perspectivas, estas se criam por um corpo *situado*” (BRASIL, 2011, p. 8).

As cenas das coreografias em *Swinguerra*, são os momentos que encontramos maior potência performática no filme. Elas são marcadas por câmeras fixas, planos abertos com pouca profundidade de campo não havendo nenhum tipo de intenção de adentrar

no psicológico dos dançarinos com algum tipo de movimentação de câmera ou enquadramento, como o close-up e o plano detalhe. O que importa são as execuções da coreografia, a performance desses grupos torna-se elemento central e o que está diante dos nossos olhos são os corpos e gestos desempenhados pelos dançarinos. A dança filmada por Bárbara e Benjamin vem da vida desses grupos e está sendo ensaiada para o concurso anual da cidade de Recife. Ela é forma de vida na medida em que os dançarinos performatiza sua perspectiva de mundo que é mediada pelo cinema incorporando signos na imagem.

Iremos analisar três cenas de dança, uma de cada grupo, a fim de entender as questões sociais e políticas que emergem a partir dos corpos que performam na imagem. A primeira delas é a dança do grupo La Máfia, quando Clara se imagina como protagonista no seu grupo de dança, e acontece no pátio da escola. A performance começa com uma divisão entre o sexo feminino e masculino: os meninos estão em pé fazendo uma provocação para as meninas que estão sentadas na arquibancada enquanto os encaram. No grupo das meninas existe uma pluralidade de gênero com uma mulher trans, Clara, e uma personagem que performa masculinidade ao mesmo tempo que feminilidade.

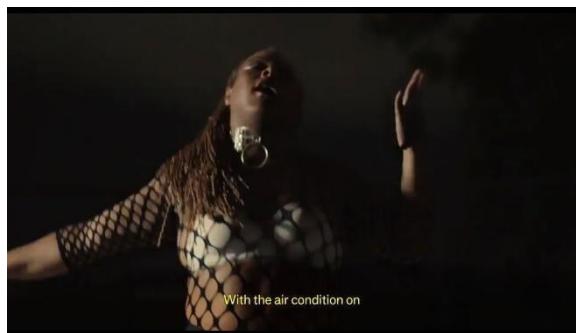
Os meninos dançam brega-funk ao som de um mix de músicas, uma delas é cantada por Dj Binho do Coque - O pai da facção, “Ela flexiona a tcheca”. Música interpretada por diversos Mcs. Eles dançam de frente para as meninas com um tom de intimidação fazendo movimentos que insinuam relações sexuais. Elas parecem se sentir convidadas a disputar nessa batalha de dança. Agora, na vez das meninas, apenas Clara e Edlys, ambas coreógrafas do grupo La Máfia, dançam ao som de “No ar condicionado” interpretada por Mc Carol. Em uma dança sensual agora são as meninas que estão no domínio da situação com a dança e a voz da Mc Carol em primeira pessoa que narra um ato sexual e Clara gesticula como em um momento de prazer. Pautas feministas defendidas por uma corrente neoliberal de identidade são abordadas na dança como a liberdade sexual e a sexualidade aflorada demonstrando um empoderamento do corpo. Após encerrar a dança eles saem do quadro, cada um para um lado, e uma voz em off diz: “Cuidado que meu brega é um perigo...La Máfia”.

Figura 6: Clara e Eldys dançando.



Fonte: Captura de tela.

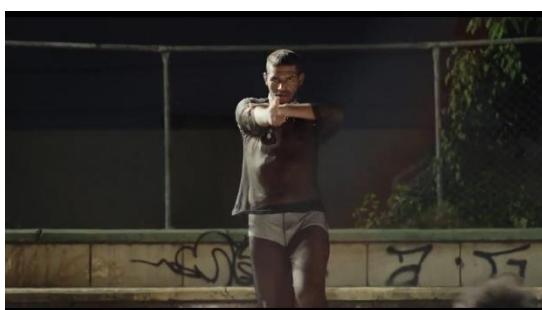
Figura 7: Clara gesticulando.



Fonte: Captura de tela.

Na última coreografia desse grupo, todos dançam juntos no ritmo do brega-funk e os gestos de insinuações sexuais continuam até o momento em que abordam a violência. Uma fila é formada e Clara está de frente para a câmera. Ela nos encara e pronuncia, em sincronicidade com a voz em off, “suicídio”. Todos que estão atrás dela começam a desmoronar, restando a última pessoa da fila que vira de frente para a câmera e com os braços e mãos imita uma arma. Ela faz o gesto de atirar (Figura 7) e escutamos o som de tiro, nesse momento vemos os corpos que estavam deitados no chão se levantam do quadril para cima e voltam ao chão como se tivessem sido baleados (Figura 8). Apenas Eldys, o último da fila, e Clara, a primeira da fila, não são baleados e posam para a câmera.

Figura 8: Eldys durante a performance.



Fonte: Captura de tela.

Figura 9: Frame durante a performance.



Fonte: Captura de tela.

Ao incorporar esse gesto de forma estilizada, o grupo La Máfia demonstra conhecimento e proximidade com a cena. No curta-metragem, o momento aparece como uma captura, um frame de denúncia que permanece alguns segundos em plano aberto e estático remetendo a uma fotografia. O segundo grupo a performar é o do Passinho dos Maloka. O Passinho começou a se popularizar no Recife por volta de

2017, influenciado pelo funk carioca e a cena do brega local criou um estilo de dança autêntico pelos jovens da periferia. Rapidamente, esse movimento cultural chegou nas redes sociais com vídeos de dança compartilhados nas redes como Instagram, Youtube e Tiktok que atingem milhares de visualizações. As imagens também ganharam estilo próprio, marcadas por rápidos deslizamentos de câmera para cima ou para os lados ao final dos vídeos.

No movimento do Passinho também é comum o *rolêzinho*: encontro entre os jovens para dançar e fazer disputas de passinho em alguns pontos da cidade, como o Recife Antigo, o baile do Tauá e nas mediações do Shopping Tacaruna⁹. O estilo do cabelo, das roupas e dos acessórios junto às visualizações e seguidores nas redes sociais é o que garante maior prestígio e popularidade entre os dançarinos do passinho. Em Swinguerra, o Passinho é apresentado em uma sequência dividida em três cenas: começa com uma dupla de meninos, em seguida quatro meninos e por fim quatro meninas. Em quadros estáticos e abertos chama atenção os gestos e o estilo dos dançarinos acompanhados das letras e batidas de brega-funk. A sequência começa com dois rapazes que imitam bonecos de marionete suspensos. Eles estão encostados em um muro com o desenho em grafite representando as mãos que manipulam os fantoches e eles fazem de conta que são as marionetes.

Quando a música começa os dançarinos se afastam da parede e iniciam a coreografia ao som de uma batida de funk. A dupla está vestindo camisa da seleção brasileira de futebol, boné preto, bermuda jeans, chinelo, corrente de prata e relógio bem chamativo. A transição para a próxima cena acontece com o mesmo movimento de câmera utilizado nos vídeos postados nas redes sociais por dançarinos do Passinho, eles apontam para cima e a câmera sobe apontando para o céu. Em um *raccord* ela retorna para o mesmo eixo da cena anterior, mas em outro cenário e outros dançarinos. Agora vemos quatro meninos em um campo de futebol com uma trave ao fundo.

⁹ Fonte: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20149/13970>

Ao contrário do grupo La Máfia que apresenta um figurino mais teatral com uma padronização dos acessórios e roupas, cada um dos dançarinos do Passinho está com o próprio *look*. Começamos a perceber o estilo dos meninos marcado pelas correntes de prata e ouro, as chinelas, os relógios chamativos e o cabelo estilizado. Eles dançam ao som do Mc Balakinha, nome de prestígio na cena do brega-funk recifense, e a música possui um trecho do cantor do funk carioca Kevin o Chris: “Bigodinho ‘finin’, cabelinho na régua, ela olhou pra mim, eu olhei pra ela e falei assim: senta, senta, senta, senta”. Tal trecho legitima um estilo apreciado pela comunidade do funk e brega-funk sendo um sinônimo de boa aparência e estilo.

No trabalho anterior Bárbara e Benjamin abordam a performance de artistas da cena musical diante da câmera. A série fotográfica *À Procura do 5o Elemento* (2017) é fruto de um concurso, cujo nome intitula a obra, para a seleção do novo Mc que integraria o portfólio da KL Produtora. Esta é uma empresa de funk ostentação da zona leste de São Paulo reconhecida por ser responsável pela carreira de Mcs que alcançaram sucesso nacional como Bin Laden, Pikachu, 2K e Brinquedo. A chamada pública foi feita em janeiro de 2016 e ao total obteve 12 mil inscrições de jovens de várias regiões do país, de diversas idades e de diferentes classes sociais.

Figura 10: À procura do 5o. elemento. Vista da instalação no Instituto Moreira Salles. 2017.



Fonte: site oficial da artista¹⁰.

Bárbara acompanhou o processo de seleção deste concurso e registrou mais de 300 candidatos. As 52 fotografias que compõem a obra da artista acionam a ideia de performance por registrar a imagem artística já construída por esses Mc's através das roupas, acessórios, cortes de cabelo e poses escolhidas por eles para realçar os melhores ângulos diante da câmera. Elementos essenciais para o reconhecimento na indústria do funk ostentação moldados através da imagem performada para redes sociais. As fotografias de cada Mc foram expostas em conjunto (Imagem 11) formando um grande painel de imagens onde é possível perceber a individualidade de cada um ao mesmo tempo as características de um coletivo.

A última cena da sequência do Passinho em *Swinguerra* também aparece através da transição utilizada nos vídeos produzidos pelos próprios dançarinos e publicados nas redes sociais. Os quatro rapazes esticam os braços em direção a extremidade do quadro fazendo de conta que puxam o frame para o lado, a câmera acompanha o movimento lúdico e desliza acompanhando os dançarinos. Novamente um efeito de *raccord* é utilizado dando continuidade à sequência. O próximo quadro aparece com quatro meninas usando uma camisa regata padronizada que remete a camisas de torcida organizada, mas também a camisas de grupos de Passinho.

As dançarinas usam shorts jeans curto, meias de cano alto, tênis e óculos estilo Juliet da marca Oakley. Esse acessório se tornou um ícone nos movimentos de funk e brega-funk. Originalmente desenvolvida pela marca como óculos para corrida, os funkeiros se apropriaram do modelo para compor os seus looks. Pelo alto valor do produto, hoje existem diversas réplicas e se tornou um símbolo do movimento cultural da periferia. Elas dançam com os movimentos que caracterizam o Passinho: as jogadas de ombro e as sarradas.

¹⁰ Fonte: <https://cargocollective.com/barbarawagner/A-Procura-do-5o-Elemento-In-the-Search-of-the-5th-Element>

Assim como nas cenas anteriores, elas estão enquadradas em um plano fixo e aberto, estão em primeiro plano e o cenário parece ser o mesmo, mas enquadrado em outro espaço do campo aberto de futebol (Imagem 12, 13 e 14). As gravações feitas em uma escola pública da periferia do Recife compõem o quadro no plano de fundo. O cenário evidencia um contexto político historicamente presente no Brasil: o sucateamento de espaços públicos destinados à educação e cultura juntamente com a falta de políticas públicas destinadas a esses setores. A falta de manutenção e equipamentos para fazer daquele espaço uma área destinada ao lazer, cultura e esporte dos alunos que frequentam a escola.

Figura 11: dupla de dançarinos.



Fonte: captura de tela.

Figura 12: dançarinos do passinho.



Fonte: captura de tela.

Figura 13: dançarinas do passinho.



Fonte: captura de tela.

Cria-se uma certa contradição ao vermos tais corpos ocupando esse espaço de forma espetacularizada sem tocar nas questões políticas que os atravessam durante suas expressões artísticas. Ao mesmo tempo que é impressionante acompanhar os rigorosos ensaios e danças bem executadas em uma situação de precariedade e falta

de incentivo público ou privado. Na dança, os gestos e a construção da própria imagem refletem questões vivenciadas pelos dançarinos no cotidiano como a violência e sexualização dos corpos. Tais aspectos são incorporados de forma lúdica na coreografia, mas que a performance transforma em um gesto político.

Se pensarmos a performance em *Swinguerra* enquanto uma tensão entre o ordenamento (a *mise-en-scène*) e o gesto sem finalidade (o gesto do cotidiano que surge na imagem), como sugere Andre Brasil (2011) baseado na ideia de *mise-en-scène* de Aumont (2004) e a noção de gesto em Agamben (2015). A performance no cinema documental não seria apenas a dança e os acessórios utilizados pelos dançarinos, mas também tudo que compõe a cena na imagem cinematográfica como o cenário, o enquadramento, os objetos, o som e a iluminação.

A última sequência a ser analisada diz respeito a última coreografia do filme. Ela inicia com planos em contra plongée das dançarinas, o plano de fundo é o céu bastante ensolarado, todas estão usando figurino e maquiagem. Elas olham para o horizonte com seus cabelos esvoaçados pelo vento. Enquanto isso, uma voz em off narra: “Brasil, um país maravilhoso, realmente devemos honrar o que está escrito na bandeira: Ordem e Progresso.” Ao final da frase, elas começam a fazer o sinal de continência (Imagem 14) para reverenciar a bandeira, tal qual fazem os militares. Aqui, o gesto e o discurso entram em contradição com a performatividade das dançarinas que são mulheres pretas, transexuais e periféricas.

Figura 14: Eduarda Lemos



Fonte: captura de tela.

Se pensarmos no contexto em que esse filme documental foi lançado, ano de 2019, tal contradição se acentua, pois, o patriotismo exacerbado é um discurso bastante utilizado por partidos da extrema direita para promover suas ações e políticas públicas que ferem os direitos humanos e constitucionais. Os primeiros a serem ameaçados pelo discurso fascista são os corpos historicamente desamparados pelo Estado brasileiro, os artistas, trabalhadores, comunidade LGBTQIA+, mulheres, negros e periféricos.

A performance traz à tona as pluralidades existentes no nosso país ao vermos minorias reproduzindo símbolos e discursos conservadores, dissolvendo a polarização política entre a esquerda e a direita nas eleições de 2018. Mostrando que entre esses dois extremos existem muitas singularidades e contradições. Podemos pensar em como as estratégias de um sistema neoliberal buscam cooptar discursos progressistas enquanto que economicamente, atua de forma conservadora mantendo estruturas opressoras como o racismo, o machismo e a desigualdade social.

Na figura 14, vemos no plano de fundo uma bandeira. São asas de um pássaro que remete a fênix. Simbolicamente, a fênix representa o ressurgimento a partir das cinzas, um renascer diante da dor, do luto, do fim. Os dançarinos fazem o gesto de continência atrás da bandeira da fênix (Imagen 15) por alguns segundos e permanecem estáticos, logo em seguida começam a dançar. Vemos Clara e Eduarda, que no início aparentavam possuir uma rivalidade, dançando no mesmo conjunto. Esse momento é uma espécie de abertura para a dança da swingueira que vem a seguir, ritmo esse que caracteriza o grupo Extremo. Ao final da dança, eles gritam: “Prazer, estou de volta.”.

Figura 15: dançarinos durante a performance.



Fonte: captura de tela.

A swingueira começa e vemos um quadro só com os homens requebrando com o quadril, em seguida outro quadro com homens e mulheres dançando ao som da música com versos “A dança das mulheres, a luta das mulheres”. Mostrando a posição do grupo em relação à desigualdade de gênero, mas de forma bastante lúdica. Entretanto, ao mesmo tempo vemos uma divisão na organização dos corpos no espaço: todas as mulheres estão no lado direito e no lado esquerdo todos os homens. Enquanto eles requebram com o quadril, as mulheres utilizam as nádegas para requebrar. Independente do gênero, essa divisão estabelecida em alguns momentos das coreografias ressalta esse padrão da performance feminina e masculina na dança da swingueira e do brega-funk.

Após a pose final da coreografia sincronizada com o fim da música, Eduarda que desde do início estava no meio do quadro permanece nele, vira de costas para a câmera e começa a ir em direção ao fundo do quadro, enquanto que todos os outros dançarinos saem pela lateral. Durante a sua caminhada ela escuta uma voz assim como nós, espectadores, e olha para trás. Vemos uma vendedora de tamborete chamada “Kinha”. Ela está anunciando seu produto assim como fazem vendedores ambulantes. Sentada na arquibancada de frente para Eduarda, ela se levanta enquanto canta e vai em direção ao seu carrinho de mão com alguns tamboretes e o arrasta indo para fora do quadro. Eduarda assiste a sua aparição inesperada e depois

se vira novamente, de costas para câmera, e continua sua caminhada para o fundo do quadro até o corte brusco para a tela preta, onde aparecerão os créditos.

Essa cena final com a figura de Kinha e o olhar de Eduarda lançado a ela simboliza o encontro de duas gerações da cultura popular. Uma representada por uma senhora vendedora ambulante que entoa em forma de canto a propaganda do seu produto artesanal e a outra representada por uma dançarina e coreógrafa do funk e swingueira. Duas mulheres atravessadas por questões sociais, políticas e econômicas do seu tempo histórico onde ambas produzem cultura a seu modo. Eduarda é fruto de uma geração marcada pela construção da própria imagem através da performance em redes sociais, carrega em si a tradição da cultura popular e a ressignifica como uma fênix. Ela, assim como todos os jovens artistas presentes no filme, ‘Está de volta’ (trecho retirado do documentário) sendo produtora e disseminadora da cultura popular atualizada a partir da swingueira, do funk e do passinho.

4 AGORA: EM DIREÇÃO AO ABISMO

Diferente dos outros dois filmes que compõem o *corpus* da pesquisa, AGORA possui seu processo criativo materializado na dissertação da diretora Déa Ferraz intitulada “AGORA”: QUANDO A IMAGEM SE FAZ GESTO defendida no ano de 2020. Além disso, tive a grande oportunidade de fazer parte do mesmo grupo de estudos com a participação de Déa desde abril de 2022. Tivemos um canal de comunicação e discussão que, mesmo durante pouco tempo, até o meu prazo de defesa, trouxe uma pequena noção das inquietações e interesses de Déa como pesquisadora e cineasta. Pequena, porque são muitas as questões e experiências que atravessam o seu corpo. Tenho a sensação de que ela está a todo momento em busca de novos atravessamentos, seja com a equipe que trabalha em seus filmes, com os colegas da pós-graduação, ou com os autores que lê.

Depois de muito refletir sobre AGORA, ler sua dissertação e assistir, durante um dos nossos encontros, dois filmes experimentais, também dirigidos por ela, me chega uma angústia tremenda por não saber qual caminho seguir para analisar tal obra. Percebi que me encontro no abismo tão comentado por ela em seus textos e sentido no seu filme. Desde já, entendo que a palavra e a descrição não dão conta da experiência e, mesmo tendo acesso ao seu processo criativo, ele também não dá conta dos atravessamentos acionados pela obra, pois ela parte de um desejo de experiência compartilhada que se transformou em um processo de terapia coletiva.

Vou começar pelo início, por como a ideia do filme chegou a Déa, mas sabendo que o meio e o fim se diluem e tudo se torna uma grande espiral. No ano de 2018, enfrentávamos a dura possibilidade de termos um presidente fascista e neoliberal como representante do nosso país. Enquanto cineasta, Déa compartilhava suas incertezas e angústias junto a seus colegas trabalhadores do audiovisual que compõem a ABD/Apeci (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta Metragistas de Pernambuco). O que fazer diante de tal conjuntura enquanto produtores de imagem? Sobre bombardeios de *fake news* e milhares de imagens sendo produzidas diariamente e compartilhadas em grupos de Whatsapp. Quais

imagens e narrativas criar para gerar o encantamento que teorias conspiratórias como o terraplanismo e o kit gay geraram em milhares de brasileiros?

Em conversa com Déa, a diretora comentou que se criou um “racha” entre eles, pois uns acreditavam que o que era preciso fazer naquele momento era ir às ruas e outros apostaram no combate ao discurso de ódio através da produção de outras imagens. Déa ficou do lado da primeira opção. Fez sentido quando ela falou sobre isso após eu ter assistido ao filme, pois o que ela criou junto ao coletivo foi da ordem do simbólico. Passa longe da ideia da representação enquanto índice do real e da estética da transparência. Ela entendeu que poderia, nesse momento, atuar como produtora de imagem ao estar presente e consciente em um gesto que cotidianamente ela faz, mas que nesse dia atravessou seu corpo de uma forma diferente. O gesto de levantar-se da cama.

“...lembro-me do esforço que precisei fazer para levantar-me da cama, que fica no chão. Naquele momento, esse gesto cotidiano, banal, de levantar da cama, exigia um grande esforço emocional. Foi durante esse movimento, nem antes, nem depois, que a ideia do filme se apresentou. Entre a cama e o estar em pé, num gesto de levante, a ideia do filme surgiu como quem faz um download. Corpo e gesto como liberadores de uma ideia. ” (FERRAZ, 2020, p. 22)

A imagem percebida por Déa, o “download” que ela foi capaz de fazer parece vir de um lugar profundamente interior que se mistura entre a experiência de emoções vividas e uma experiência coletiva ancestral. Uma imagem sem suporte, mas constituída por “um sistema de forças que gera símbolos” (DUARTE, 2018, p.42) e que reaparecem “tempos depois em configurações emocionais coletivas, próprias do momento, em ressonância com as circunstâncias históricas e com suportes técnicos disponíveis” (DUARTE, 2018, p.42). Diante dessa imagem primeira, contida no gesto, a idealização do filme se desdobra como uma busca para explorar ao máximo a sensação em outros corpos, a partir da individualidade de cada um, tendo a consciência de que esses corpos também são compostos por um coletivo.

Ao estar presente nesse gesto, Déa conseguiu deslocar a imagem desse campo virtual trazendo para o seu corpo o vislumbre de uma forma de pensar e produzir a imagem. O desejo de realizar um filme se concretiza. “A imagem que se desprendeu do meu corpo era simples: uma mulher, dentro de uma caixa, tentando me falar o que

sentia usando seu corpo. " (FERRAZ, 2020, p. 22). Essa imagem se tornou ponto de partida para pensar a forma do filme. "A partir dessa imagem, entendi que precisava filmar aquele tempo histórico, dezembro de 2018, e os corpos em ressonância com aquele tempo. " (Idem, p. 22).

Os ordenamentos que ativam e situam os corpos no tempo e no espaço, interferidos pela câmera, foram pensados previamente e divididos em quatro etapas: 1- A Caixa; 2- O Corpo; 3 - A Provocação & A Pausa; 4 - A Preparação. Entendido por Dédé como filme-dispositivo, tais regras estabelecidas oferecem liberdades e limitações na construção da cena. Segundo Migliorin (2005, p. 01), "o criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.) " (apud, FERRAZ, 2020, p. 23). O cenário é pensado para representar uma caixa preta onde no espaço vazio, apenas com um foco de luz no centro do quadro e a equipe na quarta parede, os corpos são convidados a performar.

A organização do espaço confere ao documentário experimental uma materialidade da imagem expondo seu artifício. Isso se dá porque todos os elementos que compõem o dispositivo são apresentados ao espectador. A diretora interfere na cena (escutamos sua voz em extracampo), a câmera se aproxima dos artistas nos momentos de pausa e o espaço quase que totalmente esvaziado (na perspectiva do espectador só vemos o foco de luz e o artista que performa dentro da caixa). Não existe narrativa, nem linearidade temporal e o espaço confere como única representação a caixa (também se assemelha a um palco de teatro). Os limites da cena (a teatralidade) são postos pelo dispositivo ao mesmo tempo que convoca a inserção do real através da performatividade, ou seja, da ação e dos gestos instaurados no real mediados pelo dispositivo que determina um tipo de relação entre o corpo, o espaço e o tempo.

Para expressar as emoções que atravessam o corpo daqueles que não só fizeram oposição a Jair Messias Bolsonaro, como também são diretamente afetados pelo discurso de ódio e política de governo neoliberal, machista, racista e xenofóbica, Dédé entendeu que precisava trabalhar com artistas ativistas. Ela ressalta a importância de

lidar com artistas que tem em seu fazer uma essência política, pois a proposta do filme provoca uma conexão com o corpo, a memória e o inconsciente sendo o gesto seu principal meio. Ter um elenco com maior consciência corporal e política se tornou essencial. Junto a produtora de elenco, Bruna Leite, foram selecionados 12 personagens para entrar na caixa e durante as filmagens se transformaram em 13, pois uma das preparadoras de elenco, Sílvia Góes, decidiu participar. Os treze artistas selecionados residem no estado de Pernambuco e constroem um recorte de gênero, raça e classe que durante a execução da performance esses atravessamentos emergem em formas de gesto, música e poesia.

Antes da performance de cada artista dentro da caixa, é feita uma preparação que busca facilitar a conexão do artista com o seu corpo e a sua abertura para a experiência que vem a seguir. Etapa realizada pelas preparadoras de elenco, Lívia Falcão e Sílvia Góes, que com seus próprios métodos se reuniam com uma quantidade determinada de artistas poucas horas antes de entrar na caixa. Tal encontro era realizado apenas entre uma das preparadoras e o artista, todo o restante da equipe não participava. Em seguida, Déa acolhia o artista antes de iniciar a filmagem e confirmava se poderiam começar. Com a câmera ligada, a diretora fez a mesma provocação para todos eles: “diante desse tempo histórico, conectado com essa caixa, essas luzes, esse lugar em que estamos sabendo que o chão que pisamos é também o chão de um país, que carrega nossa história, como seu corpo se sente? Onde ele está? E como vai se colocar? ” (FERRAZ, 2020, p. 36).

A partir daí os corpos iniciam sua performance de frente para a câmera cada uma com duração, intensidade e questões singulares. Alguns fazem uso apenas dos movimentos corporais, outros da palavra, instrumento musical e objetos. O som é captado diretamente e em conversa com a diretora, ela comentou sobre o trabalho de som realizado na pós-produção pensado para reforçar a relação entre corpo e caixa. Após assistir o material bruto e a montagem, o sentimento gerado por estar presente dentro da caixa também foi bastante particular, como pontuou Déa, alguns sentiram angústia, sufoco como também demonstraram tentar sair dela. Outros, apesar de sentir a materialidade do espaço, estar dentro dela não se tornou uma questão e

houve também quem não percebeu que estava dentro da caixa. Nesse sentido, o som foi pensado para representar essa relação estabelecida durante cada processo.

Além da provocação feita pela diretora, também existe um momento de pausa acionado através do seu comando “AGORA”. Na tentativa de registrar as emoções e as memórias desses corpos em potência no momento presente, a pausa acontecia de forma inesperada. Apesar de previamente saber que esse comando iria acontecer, os artistas não sabiam exatamente em qual momento durante a sua performance eles iriam suspender os seus gestos. Parada súbita entre um movimento e outro que como vimos no dispositivo do *tableau vivant* essa pausa nunca é completamente estática. Podemos observar os movimentos mais sutis como o piscar dos olhos, a contração dos músculos e a respiração.

Na carta escrita aos artistas selecionados por Bruna e Déa, a diretora os convida e expressa o desejo de a partir do cinema conseguir registrar o AGORA atravessado por outros tempos e memórias que ressoam na forma de sentir o momento presente. “Se não podemos parar o trem da história, que possamos congelar o gesto possível do agora, o corpo que responde e que (re) existe no momento presente. ” (FERRAZ, 2020, p. 29). Ou seja, a pausa rompe com o tempo entendido de forma linear dos gestos em execução e denuncia o artifício da imagem cinematográfica. Nesse momento a câmera que estava majoritariamente estática em um plano aberto, se movimenta para aproximar-se da “estátua” e filma a sua pose.

Apesar de possuir ordenamentos pré-estabelecidos que colocam o artista em uma situação, o documentário também busca garantir liberdades para o corpo diante da câmera. A ausência de narrativa, personagem, roteiro, objetos impostos no cenário abre caminhos para a construção de uma imagem devir, uma imagem que se constrói durante o processo do sujeito em contato profundo com o seu corpo. Um filme sobre sujeitos em processo que possui a dança no seu sentido medial e expandido, pois o corpo é a exibição dos movimentos e está em constante reinvenção dentro do dispositivo imposto. Buscaremos analisar essa relação entre o dispositivo e o gesto pensando em uma experiência que envolve tanto os enunciadores quanto os espectadores na construção de sentido.

4.1 Diante do abismo, a performance

Como representar o momento presente através das imagens? Como colher do outro o que ele sente no agora? Falar como nos sentimos no instante que somos interpelados sempre é um desafio, especialmente quando se tem consciência da ligação com o coletivo, com os ancestrais, com um povo. Entender que o individual e o coletivo estão sempre se sobrepondo. Mais difícil ainda é sentir o Brasil contemporâneo enquanto artista, mulher, trabalhador (a), transsexual, periférico, umbandista, candoblecista e as inúmeras identidades que fujam a norma. Mesmo aqueles que escapam à norma em um contexto macropolítico de lutas identitárias, no âmbito micropolítico possuem seus gestos automatizados, consumidos pela rotina moldada por dispositivos de controle.

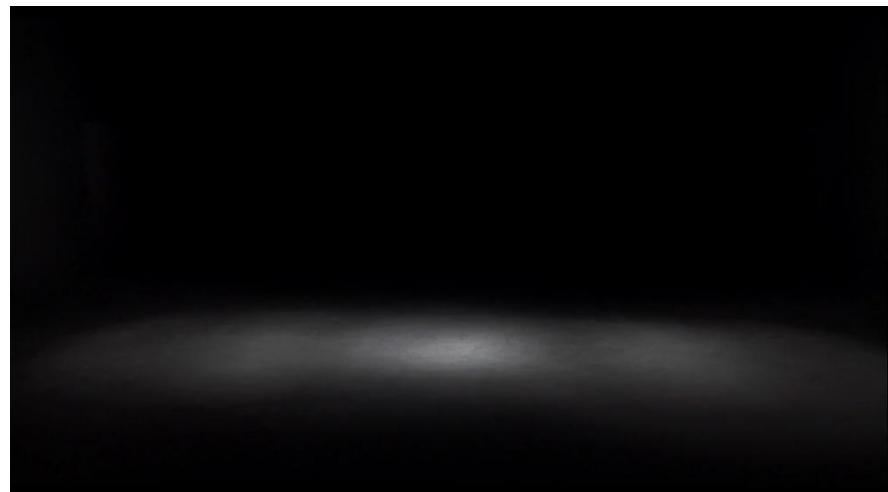
Talvez, a expressão mais honesta sobre o agora seja buscar através da arte um caminho inverso ao da automatização dos corpos e dos gestos executados para atingir uma meta. Estimular a aparição das sensações difíceis de serem sentidas pelos performers, complicadas para serem descritas pelos espectadores e, por isso mesmo angustiantes. Uma inquietação para chegar em algum lugar, mas sem o auxílio de um mapa, uma fórmula ou uma receita. Existe apenas o desejo de traçar uma rota e é no percurso que damos sentido às nossas inquietações. A todo instante nos deparamos com a luz e com a sombra. Estar na luz e ir em direção à sombra, aos nossos monstros, à escuridão do nosso tempo e acolhê-los é um movimento de integração com o passado, o presente e o futuro.

A representação da caixa preta em AGORA é caracterizada por um ponto de luz focal no centro do quadro criando ao seu redor a sombra (Imagen 16). Nesse espaço marcado por esses opostos, os artistas criam aproximações e distanciamentos entre ambas durante a performance. Alguns permanecem quase que a performance toda na luz, outros começam na sombra e vão se aproximando do centro no decorrer da performance e aqueles que criam uma alternância. Independente de como elas se colocam, a luz e a sombra estão na imagem e nos performers o tempo inteiro.

Agamben, no seu ensaio *O que é o Contemporâneo?* (2009), faz algumas analogias para exemplificar o que é ser um sujeito contemporâneo. Uma delas diz respeito à

atividade que o nosso cérebro desempenha para enxergarmos o escuro. Células periféricas da nossa retina, as *off-cells*, entram em estado de desinibição na ausência de luz. Ou seja, a neurofisiologia explica que enxergar o escuro não é sinônimo de apatia e inércia, ao contrário, exige do sujeito uma atividade e uma habilidade de “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.” (AGAMBEN, 2009, p. 63). É necessário ao sujeito contemporâneo ter a capacidade de na luz conseguir entrar em contato com a escuridão. No quadro composto por luz e sombra, eles são provocados a se conectar com o agora, seu tempo e seu espaço que também é marcado pela história de um povo.

Figura 16: Primeiro frame do filme AGORA.



Fonte: captura de tela.

Escutamos a voz da diretora em extracampo: “diante desse tempo histórico, conectado com essa caixa, essas luzes, esse lugar em que estamos sabendo que o chão que pisamos é também o chão de um país, que carrega nossa história, como seu corpo se sente? Onde ele está? E como vai se colocar?” (FERRAZ, 2020, p. 36). O documentário reconhece o tempo não como cronológico linear, mas com fraturas, rachaduras e sinuosidades. Ele confere à relação do sujeito com o mundo e do mundo com o sujeito o ponto de partida para acessarmos um conjunto de sensações, gestos e percepções, fruto daquele contexto histórico que até hoje vivemos os seus desdobramentos.

É através da performance que o documentário constrói as imagens sob um ponto de vista não linear, onde os atravessamentos entre sujeito e sociedade ganham foco a partir do corpo em uma lógica não representacional. As performances alternam entre si na montagem do filme trazendo uma dimensão fragmentada da duração de cada performance. Mas ao mesmo tempo possibilita a nós espectadores fazermos conexões e distinções entre elas. A noção de performance da qual iremos discutir no documentário se aproxima da performance artística que teve o seu *boom* nos anos 1950. No cruzamento com diversas linguagens artísticas como dança, teatro, cinema, música e pintura, ela ganha notoriedade com obras experimentais que buscam ampliar os limites da representação nas diversas linguagens artísticas, a relação do espectador com o artista e questionar o estatuto da arte.

No Brasil tivemos um grande momento de produção artística, onde a performance penetrou o audiovisual por volta dos anos de 1970 resultando em videoartes que se apropriam da imagem videográfica como suporte para abordar temas como questões de gênero, o mercado da arte, a política no Brasil, o estatuto da arte e a relação entre obra e espectador. Alguns desses artistas são Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Paulo Bruscky, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Nos Estados Unidos e Europa, a performance também se destacou junto à linguagem audiovisual, a instalação, música, pintura, dança e teatro com Andy Warhol, Stan Brakhage, John Cage, Allan Kaprow, Marina Abramovic, Patrick O'Neil, Yoko Ono, Joseph Beuys e Vito Acconci.

Diante de seu caráter híbrido que resulta em diversas práticas e dispositivos, Josette Féral (2015) busca destacar três características essenciais à performance independente dos múltiplos formatos na qual a performance pode se inserir. A primeira delas diz respeito à manipulação do corpo pelo performer. Ter o corpo como principal suporte de criação, desprovido de falas, gestos e personagens previamente concebidos. Se colocar como o próprio sujeito e estar disposto a se revirar do avesso, ser atravessado pelo processo que acontece no momento presente e buscar no corpo formas de expressá-lo. É estar na zona de flutuações, deslocamentos e desejos. Nas primeiras décadas da prática da performance, os artistas buscavam colocar o seu corpo em situações limites, nas quais pudessem estar em contato com sensações de dor e sofrimento.

Esse movimento radical era uma forma de entrar em contato com aquilo que os constitui enquanto sujeitos, suas partes baixas, seus desejos recalados, entrar em contato com o inconsciente a fim de trazê-lo à superfície. Práticas como o corpo recortado, ferido, desmembrado e mutilado eram comuns a fim de levá-los até à “morte” como uma transformação. Chegar ao seu limite, entender cada membro mutilado como um todo e reviver pensando nesse corpo enquanto totalidade. As performances em vídeo de Marina Abramovic junto ao companheiro Ulay são exemplares, *Relation in Time* (1977), *Light/Drak* (1977), *AAA AAA* (1978). Assim como *Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente.

Diante da manipulação do corpo, em seguida vem a manipulação do espaço. A relação entre ambas constrói a dinâmica necessária à performance. Faz com que o performer atravesse os espaços sem jamais se imobilizar. Não no sentido de manter o seu corpo estático, mas de paralisar frente ao processo que percorre entre espaços reais e imaginários se estabelecendo em algum desses dois lugares. O performer está sempre transitando entre eles, daí as múltiplas variações e deslocamentos que opera. Dessa forma, o espaço, assim como o corpo, não limita a performance, pois sempre existirão novas possibilidades de percorrê-lo. Eles são a performance.

No espaço atravessado pelo sujeito em processo, o tempo se dilata na medida em que os gestos se caracterizam por repetições. Eles estão em um eterno recomeço e nunca são os mesmos. Eles alongam o tempo e nele vão ganhando novos sentidos. Neste momento não existe “nem passado, nem futuro, mas um presente contínuo que é o da imediatidate das coisas, a de uma ação em fazimento” (FÉRAL, 2015, p.158). Os gestos multiplicados “aparecem ao mesmo tempo como produto acabado e como em curso de realização...gestos que revelam seu mecanismo profundo e que o performer não efetua senão para descobrir as partes baixas.” (FÉRAL, 2015, p.158). Ele está ‘à flor da pele’, é a própria superfície, pois não representa o outro nem ele mesmo e se coloca em uma posição de abertura ao acessar a zona limítrofe entre o real e o imaginado. A performance ganha sentido quando esse sujeito constituído socialmente desarticula as normas e amarras inerentes ao seu corpo para alcançar novas sensações, experiências e desejos.

Enquanto atravessa o desconhecido, o performer não representa a ele mesmo nem se apresenta. Para fazer isso ele precisaria conceber diversas questões previamente e organizá-las, em certa medida, numa ficção com roteiro, organização dos gestos, do espaço, da iluminação, etc. Os limites entre a liberdade e o ordenamento dentro da cena seriam medidos pela escolha estética. O sentido se afunila pensado para correr em uma direção. A terceira característica diz respeito, justamente, à relação do artista com sua própria performance, diferente da relação do ator com seu papel. É por essa relação que a performance não visa se estabelecer em um sentido único, mas sim provoca aberturas de interpretações e principalmente sensações que também atravessam tanto o performer quanto os espectadores, fazendo acordar da “anestesia ameaçadora que os persegue” (FÉRAL, 2015, p.159).

Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais, etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. Esses gestos que ele executa não desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejos que os põem em ação. (FÉRAL, 2015, 159)

Tendo em vista que a performance é um lugar de fluxos e passagens que não planejam nos guiar para determinado sentido e que o performer explora o corpo e o espaço nas suas mais diversas possibilidades, o público também performa. É preciso que façamos nossas próprias conexões diante daquilo que nos afeta. Na duração da performance tudo o que sentimos importa. Do tédio ao arrebatamento, da indiferença à angústia, da raiva à serenidade, todos esses sentimentos podem dar sentido à experiência enquanto espectador. Em AGORA, as escolhas estéticas garantem essa liberdade aos espectadores assim como aos artistas que dentro da cena ultrapassam os limites da representação do cinema narrativo e podem atuar operando nos fluxos de desejos. Tal ampliação também pode ser pensada sobre o seu formato de exibição configurado tanto na sala escura tradicional quanto em galerias de arte (cinema de exposição) e instalação (mais de um canal de exibição com sistema de som e arquitetura do espaço integrado à obra audiovisual).

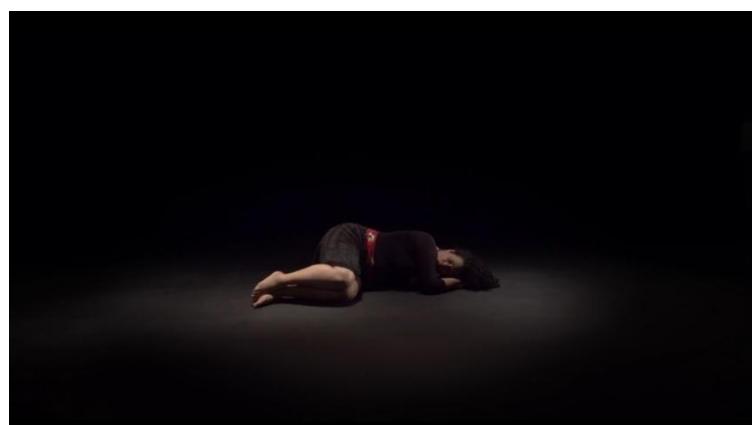
Enquanto documentário exibido em uma sala escura tradicional, único formato no qual o filme foi finalizado, nos faz pensar as performances enquanto um conjunto, com mais

aproximações do que distanciamentos. Talvez pelo recorte na seleção dos performers e o recorte do real que focaliza a situação na qual a performance se inscreve. O contexto histórico vivenciado em 2018 após a vitória do candidato da extrema-direita como representante maior do nosso país. Entender o ‘improviso’ (como a diretora nomeia em alguns momentos de sua dissertação) executado por cada artista como uma performance é pensar sobre os seus gestos e a sua capacidade de encarar a escuridão da sua época.

4.2 Os gestos do AGORA: do fardo à sublevação.

A primeira artista a aparecer no quadro é Lívia Falcão, uma das preparadoras de elenco do documentário, atriz com trabalhos no cinema, televisão e teatro com ‘Opá’ espetáculo de palhaçaria, onde atuou e dirigiu. Lívia está em posição fetal (Figura 17), como ficam os bebês no útero da mãe, o primeiro gesto, pré chegada ao mundo. Tal gesto também se repete em outras fases da vida após saímos do corpo que nos abrigava. Nos momentos de recolhimento, introspecção, choro, angústia, perda, voltamos ao primeiro gesto como que em busca de um acolhimento em si. Nossa corpos entendem que chegou ao limite de suportar uma dor e nos permitimos senti-la naquele instante.

Figura 17: Lívia Falcão.



Fonte: captura de tela.

Lucas dos Prazeres aparece em seguida. Seu contato com o chão também é intenso. Rapidamente sai da posição ereta e se agacha. Estica os braços em direção ao céu

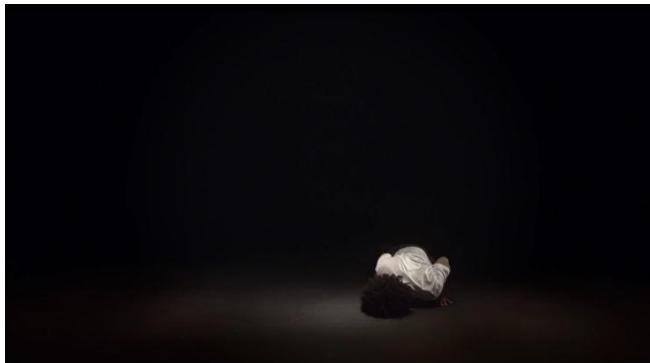
e depois mira em direção à terra. Ele está quase deitado com mãos e pés apoiados quando aproxima o ouvido do chão. Como se buscasse por uma voz, ou um som. Ao apoiar suas mãos para erguer seu corpo contra a gravidade, ele começa a reproduzir alguns passos de capoeira. Seu contato físico com o chão torna-se um gesto de ligação à tradição e ancestralidade. Lucas é fruto da cultura popular desenvolvida no Morro da Conceição, bairro localizado em Recife/PE.

Figura 18: Lucas dos Prazeres. Gesto 1.



Fonte: captura de tela.

Figura 19: Lucas dos Prazeres. Gesto 2.



Fonte: captura de tela.

Figura 20: Lucas dos Prazeres. Gesto 3.



Fonte: captura de tela.

Diante do agora, Lucas apresenta uma serenidade e uma objetividade ao entrar em contato com o passado para sentir o presente. Orun Santana também se conecta com o corpo de uma maneira segura. O performer é filho de um dos maiores mestres de capoeira de Pernambuco, o Mestre da Meia Noite, um corpo em que a ancestralidade está integrada através da cultura popular. A sua primeira aparição no documentário também é a primeira vez que escutamos a diretora fazer a provocação para ele dar início a sua performance. Assim como Lívia, ele está recolhido em si mesmo. Apenas com os pés apoiado no chão, de cócoras, ele abraça as pernas e se contorce. Aos poucos seus membros vão se expandido do casulo, ele está passando por uma metamorfose. Escutamos o seu rugido, ele se transformou em animal ameaçador de olhar fixo e imóvel como se estivesse pronto para enfrentar o caçador ou capturar a sua presa.

A diretora fala AGORA enquanto ele vive seu estado animal. Durante alguns segundos estáticos escutamos a sua respiração profunda ao mesmo tempo que vemos seus olhos em *close* (Figura 20). Tal aproximação de câmera evidencia a contenção de energia que existe na interrupção do movimento. É no intervalo entre o movimento que antecede e sucede o gesto que esse animal demonstra a sua potência. Ele carrega o desejo, a sua forma de estar no mundo. Depois que a diretora autoriza a retomada do movimento, ele mostra suas garras e a sua força (Figura 21). Em seguida ele se metamorfoseia em Orun e encara a câmera em uma postura séria e firme. Esse animal faz parte dele assim como parte dele faz parte do bicho.

Figura 21: Orun Santana. Gesto do AGORA.



Fonte: captura de tela.

Figura 22: Orun Santana. Gesto 2.



Fonte: captura de tela.

Diferente da serenidade diante do processo de Lucas e Orun que parecem buscar na tradição coletiva ferramentas para atravessar o abismo, Raimundo Branco enfrenta a angústia e o medo que essa experiência pode causar. Ele anda de um lado para o outro dentro do limite da luz no centro do quadro. Durante a performance ele solta algumas frases sem conexão entre elas como “luz e sombra” e “de novo não”. Seu corpo está implodindo, prestes a comunicar algo, enquanto isso ele continua andando. De repente ele desaba, forma-se um gesto em que ele apoia todo o peso dos membros superiores nos seus joelhos, sua coluna desce, sua cabeça mira em direção ao chão. Ele carrega um fardo (Figura 23). Enquanto atravessa o abismo de ser quem é dentro de seu contexto histórico, Raimundo não verbaliza ou demonstra com outros gestos o que está pesando tanto no seu corpo a ponto de não conseguir dominar. No entanto, sua performance é uma tentativa de se libertar desse peso.

Figura23: Raimundo Branco. Gesto 1.



Fonte: captura de tela.

Figura 24: *O carregador*, Francisco Goya, 1812-1823.

Fonte: catálogo da exposição 'Levantes'.

A pintura de Goya que concretamente representa o fardo que o homem carrega, é uma pista para identificar através do gesto aquilo que diariamente oprime colocando o corpo em um estado de exaustão. Os gestos que habitam nossa memória e vão compondo uma bagagem de experiências reaparecem e se materializam em um suporte: o corpo, a tela, a película, o projetor. Eles nos ajudam a entender sobre nossos desejos. Não só Raimundo demonstra com o corpo o esgotamento que existe dentro dele, Sophia William e Flávia Pinheiro fazem um gesto similar ao de Raimundo repetidas vezes. Elas respiram inalando o ar e no momento de sua exalação elas fazem como se fossem desmoronar. Toda a força que sustenta seus corpos parece desaparecer, mas somente por um instante. Logo elas se recompõem e inalam o ar para desmoronar novamente.

Figura 25: Sophia William.



Fonte: captura de tela.

Figura 26: Flávia Pinheiro.



Fonte: captura de tela.

O que esse fardo diz? Três performers com identidades distintas, cada um com a sua luta diante das situações mais cotidianas até um confrontamento político para a conquista de direitos enquanto grupos identitários. Raimundo Branco é bailarino, homem cisgênero, branco e heteronormativo. Flávia Pinheiro é performer, mulher branca, cisgênero e sudestina. Sophia William é atriz, autora e diretora, mulher transgênero e negra. Como respeitar as individualidades em um corpo coletivo? Essas são questões presentes em todo o documentário, pois a todo instante o corpo, este primeiro receptáculo posto em evidência, está atravessado pelo coletivo que nos constitui enquanto sujeitos.

Todos eles estão atravessados pela derrota pós eleição presidencial, visto que as filmagens ocorreram em dezembro de 2018. O peso sentido no presente também é a frustração com o passado e o medo do que está por vir. A ordem natural das coisas o sufoca, assim como faz com os insubordinados. Ao mesmo tempo que demonstram o

fardo, eles estão buscando se libertar dele. Adelaide Santos e Joy Thamires, ambas poetisas, abordam o fardo que carregam desde que chegaram ao mundo. A primeira delas aparece na sombra do quadro e diz “Será que agora eu posso chorar? Eu não estou preparada. A gente é forte. A gente está preparado. A gente nasceu forte. A gente vai caminhar, a gente sempre caminhou. Será que agora eu posso chorar? Agora eu posso chorar. Você nunca vai entender o fardo de uma preta. Nunca. ”

É interessante perceber em suas palavras que ela somente se permite chorar após evocar a expressão ‘a gente’ se referindo a ‘nós’. Quando pensa que não está só na travessia e que junto a ela existe tanto uma caminhada ancestral quanto outras pretas enfrentando esse fardo no presente, ela se autoriza chorar. Na sua pausa, quando a diretora diz AGORA, o gesto exibido só reforça o esgotamento mental e físico que ela apresenta naquele momento (Figura 24). Joy Thamires também faz uso da oralidade na sua performance. Quando pensamos sobre o seu discurso verbal e visual existe uma contradição.

Figura 27: Adelaide Santos. Gesto do AGORA.



Fonte: captura de tela.

Ao explicar o porquê do seu corpo está tão cansado ela faz um relato bastante violento. “Eu sempre tive medo. Eu sempre convivi com a ditadura. Eu sempre convivi com a opressão. Eu sempre convivi com a morte, porque eu moro na periferia...Pensar que tudo vai piorar e eu ainda tenho que continuar resistindo”. Enquanto fala olhando para a câmera, seus gestos, seu tom de voz, sua entonação manifestam um estado de tranquilidade. A contradição é ter uma firmeza tão serena, tornando sua performance surpreendente, pois um corpo que tem a luta e a resistência quase de forma inerente consegue apresentar a subjetividade na mesma medida.

Por volta da metade do filme, existe uma espécie de virada nos gestos das performances. Os corpos que no início estavam mais contidos e angustiados começam a se aproximar de uma liberação do peso que carregam. Rosa Amorim, filha de lideranças do MST é vinculada ao movimento de luta pela terra como também ao movimento estudantil. Ela canta os versos “É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dá” repetindo algumas vezes e gesticulando como se chicoteasse. Voltamos a Joy Thamires que agora faz uma rima improvisada “Eu sou a força da natureza. Eu sou Nanã, Ewá, Oxum, Iemanjá. Eu grito, eu exijo e eu também mando. Ei, silêncio, que a preta ta falando”. Um corpo atravessado por uma relação espiritual, cultural e ancestral que interfere na forma de se colocar diante do medo e opressão diária. Na falta de esperança e solidão enfrentadas por Joy, ela busca no passado e no coletivo a energia para continuar resistindo.

Cristina Nascimento, atriz, fundadora e integrante do grupo de teatro Loucas de Pedra Lilás, joga com as palavras. Semelhante ao jogo da palavra por associação, no qual você precisa pensar em uma palavra que tenha relação com a palavra dita pelo jogador que te antecede e assim sucessivamente, Cristina vai pronunciando as palavras e construindo o sentido do seu pensamento com as primeiras que vêm à sua mente. Por fim, o conjunto de palavras formadas são: “água, oxigênio, gente, vontade, necessidade, mudança, transformação, ação! ”.

Raimundo Branco se entrega ao choro (Figura 25) que também é uma maneira de liberação do fardo. Assim como Dante Oliver que no início do documentário aparece estático em um momento de reflexão. Em outra cena, ele começa a pintar seu autorretrato na tela sustentada pelo cavalete, o performer é artista visual e homem trans. O traço da sua pintura vai tomando forma em um estilo realista, como se estivesse diante do espelho. Em outro momento de sua performance ele começa a rasgar a tela e quebrar os cavaletes, ações que estão movidas pela raiva (Figura 26). Ele está indo de encontro à sua própria representação. Rompendo com a necessidade de auto definição. No final da sua travessia ele aparece dançando com pedaços de tela amarrados em seu corpo. Ele tentou se enquadrar através da sua imagem, mas seu corpo é fluido e está em constante movimento.

Figura 28: Raimundo Branco. Gesto 2.



Fonte: captura de tela.

Figura 29: Dante Oliver. Gesto do AGORA.



Fonte: captura de tela.

Kildedy Iara segue um caminho similar. No início da sua performance ela está caminhando sob um plástico bolha estirado no chão disposto na forma de um caminho em linha reta. Ela pisa no caminho com muito cuidado para não estourar as bolhas. Esse gesto faz uma assimilação direta com a expressão “pisar em ovos”, pois a cada passo dado existe um controle da ação. Ao repetir esse gesto algumas vezes, seu corpo entra em uma espécie de colapso. Ela treme e pisa nas bolhas freneticamente. Aproxima o plástico para próximo do seu corpo e começa a engoli-lo. A forma linear do caminho é desfeita e o formato desordenado aparece (Figura 27). A postura bastante controlada que o caminho demandava do seu corpo a fez entrar em um estado de transe para se libertar da condição submissa. Ao atravessar esse estado, Kildery integra o caminho ao seu corpo.

Figura 30: Kildery Iara.



Fonte: captura de tela.

Sílvia Góes e Lívia Falcão também se transformam em animais que exalam força e ameaça. Elas soltam rugidos como se olhassem para os inimigos, demonstrar a fera que existe nelas como uma forma de enfretamento. O gesto de Sílvia (Figura 28) se assemelha muito com o de Orun (Figura 22), ela mostra seus dentes, suas garras em sua completa potência. Nesse mesmo corpo que obriga a fera, Lívia torna-se palhaça. Usando o acessório do nariz de palhaço ela busca a leveza e alegria que existe no seu corpo e repete “Passarinho de toda cor. Gente de toda cor. Amarelo, rosa e azul. Me aceita como eu sou.”. Depois de extravasar toda energia de seu corpo se tornando fera, ela olha para a câmera visivelmente exausta e diz “Avisa aos inimigos que abriremos mais janelas, do que todas as janelas que há no mundo! ”. Sílvia atravessa e encontra a renovação, a vontade de continuar na luta.

Figura 31: Sílvia Góes.



Fonte: captura de tela.

A última cena do filme é Lucas dos Prazeres tocando dois instrumentos incorporados à sua performance: o surdo e a zabumba. A música que põe os corpos em movimento

e incentiva a dançar. Eles que estão agitados e prontos para a sublevação, a mudança na ordem natural das coisas a começar pelo seu corpo. Atravessar outros tempos e sentir o espaço para conseguir extrair das profundezas como se enxergam nesse momento e vivem o agora. Apesar do medo, da solidão, e da angústia apresentada por muitos deles, a vontade de continuar resistindo não cessou. Lembrar que não está só e se conectar com o coletivo foi um dos impulsos para permanecer desejando a transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três documentários aqui analisados nos fazem refletir sobre o corpo insubordinado através da dança. Conseguir aproximar esse corpo insatisfeito com a ordem natural das coisas junto à dança, fala sobre a liberação da tensão, o levantamento do fardo quando, no coletivo, encontra-se semelhanças na luta. Os ocupantes do edifício Cambridge, os dançarinos de Swinguerra e os artistas multidisciplinares em AGORA, são frutos de levantes fracassados historicamente. São indivíduos artistas, mulheres, trabalhadores, sem teto, transexuais, periféricos, diversas singularidades que carregam nos seus corpos um passado de luta e resistência. A ligação desses corpos com a resistência é ancestral e é justamente essa ligação com a luta coletiva de seus antepassados que os fortalece para continuar. Judith Butler e Antônio Negri nos textos escritos para a exposição Levantes apontam uma característica essencial do levante: seu aparecimento pontual e fugaz, como um sopro.

Geralmente é iniciado de forma espontânea por aqueles que não conseguem carregar o peso de viver na realidade imposta por um Estado neoliberal que cerceia direitos básicos como moradia, segurança e alimentação. “Um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição” (BUTLER, 2017, p. 31). Seus desejos convergem no objetivo de transformar tal realidade. Seus corpos, já cansados de segurar o fardo, extraem energias das profundezas para sublevar diante da ordem imposta. “É um gesto de força, porém, podemos ver, realizado como um ‘sopro’. ” (NEGRI, 2017, p. 39). Enquanto um acontecimento, o momento que antecede o levante é de tumulto e tensão, uma contenção de forças prestes a explodir.

Negri, relaciona esse evento com a ação do levantar tornando um verdadeiro “sopro” coletivo. “Em caso de tumulto, a tensão coletiva se compacta, antes de explodir, num momento de pausa, numa parada que revela um trabalho incerto antes da decisão, até se abrir para o “fazer”. Todos juntos. Quando isso acontece, tudo é alegria. ” (NEGRI, 2017, p. 39). Quando finalmente os desejos contidos se transformam em ação coletiva existe um alívio e uma alegria. Sobre a duração desse acontecimento pontual, Butler enxerga duas saídas. Ou o levante evolui para revoluções mais duradouras para futuramente ser um movimento de emancipação (o caminho

projetado sempre que um levanta começa) ou ele é derrotado pelo poderio militar do Estado.

Entretanto, diante de sucessivos levantes que fracassam eles deixam sua marca através de imagens, gestos e narrativas. Ela nos atinge diante do fervor de um levante prestes a eclodir, é quando o duende nos sobe por dentro e traz a superfície a raiz do problema: o desejo de emancipação. “Um levante sempre cita outro e é animado por imagens e narrativas do anterior. Levantes que não param de se produzir em um lugar e em outros formam uma herança histórica.” (BUTLER, 2017, p. 31). Os filmes aqui analisados podem ser pensados sob a perspectiva da produção de imagens que compõem essa herança histórica e política marcada por vontades, resistências e fracassos.

Por serem obras artísticas é importante frisar que o seu impacto não será igual à experiência de um levante real como aponta Didi-Huberman: “A potência e a profundidade do levante dependem da inocência do gesto que o decide. A inocência não é de modo algum uma qualidade estética.” (2017, p. 300). Mas, quando Antônio Negri pensa sobre o que a definição de levante deve exigir para que uma ontologia positiva possa existir em primeiro lugar vem as paixões, os interesses, as vontades radicais que vislumbram uma perspectiva de futuro. Em segundo lugar, ele pontua o “tornar-se máquina de produção de subjetividade, que compõe, num ‘nós’ ativo, um conjunto de singularidades.” (2017, p. 41).

Nesse sentido, podemos refletir sobre o papel do cinema nesse processo de germinação do levante, da construção de subjetividades que produzam paixões e incômodos. Imagens que tenham em si a recusa de um corpo automatizado que em seus gestos contém a replicação da “ordem natural das coisas”. Sujeitos que demonstram potencial de libertação através das amarras construídas em seus corpos. Criar condições para que eles não só tragam a experiência vivida para as imagens, como também ampliem suas possibilidades de criação, ou seja, de ampliação de perspectivas diante do presente. Em *Notas sobre o gesto* (2015), Agamben atesta que os nossos gestos foram capturados diante do estágio do capitalismo avançado

mais precisamente, “no final do século XIX a burguesia ocidental já havia definitivamente perdido os seus gestos.” (AGAMEBN, 2015, p.51).

O primeiro cinema registra, inconscientemente, essa perda nos filmes de Marey e Lumière, como cita o autor. Por exemplo, no filme *A saída dos operários da fábrica* (1895) onde os trabalhadores saem frenéticos assim que o portão se abre apresentando alguns tiques e espasmos no seu caminhar. O que era considerado uma patologia torna-se norma e a catástrofe gestual se generaliza, “[...] quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável.” (AGAMBEN, 2015, p. 55). É a naturalização daquilo que é fruto de relações sociais, da experiência do homem no mundo. Cabe ao cinema contemporâneo desnaturalizar o gesto, expor o seu caráter medial fruto das construções sociais para contribuir na germinação de levantes.

Como todo trabalho artístico mediado por linguagens, as estratégias estéticas aplicadas causam efeitos em relação ao impacto da obra sobre os espectadores. No caso do cinema, uma arte que lida com a presença de quem é filmado, as escolhas estéticas também podem provocar efeitos sobre os sujeitos diante da câmera. Os três documentários possuem hibridizações com outras linguagens artísticas conferindo uma expansão no ordenamento da cena cinematográfica. A *mise-en-scène* tradicionalmente organizada com disposição de personagens no quadro, gestos que descrevem emoções, diálogos, decupagem, sofre um esvaziamento desses elementos que organizam a ilusão. Consequentemente, os sujeitos filmados ganham uma certa liberdade para performatizar diante da câmera interpretando a eles próprios.

O elemento da dança que atravessa as três obras é o meio através do qual os sujeitos performam suas pulsões e desejos, como também suas contradições e angústias. Analisar esses trabalhos sob uma perspectiva da performance enriquece a interpretação na medida em que todos os elementos que compõem o quadro são levados em consideração, pois como Josette Féral pontua existe a manipulação do corpo em seguida a manipulação no espaço, conferindo ao performer diversas possibilidades de ‘travessias’ diante do agora.

O tempo entendido de forma linear e cronológica sofre interrupções seja através de um comando por parte dos diretores ou poses feitas para a câmera sustentam gestos. Tais gestos espaçados não só denunciam a imagem enquanto uma construção, mas também situam o espectador diante da intervenção no real. Essa interrupção já possui certa tradição na teoria da dança com a noção de *fantasmata* por Domenico da Piacenza e no teatro com os *tableaux dramatiques* defendido por Diderot e o teatro épico de Brecht. No cinema a interrupção do movimento defendida por Nina Cruz (2021) através do dispositivo do *tableau vivant* ressalta o caráter de exibição de uma pura medialidade.

Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível o meio enquanto tal. Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e, desse modo, abre-lhe a dimensão ética. (AGAMBEN, 2015, p. 59)

O movimento interrompido exibe o caráter medial do corpo desnaturalizando o gesto e abre caminho para interpretações da imagem, pois o gesto não segue um roteiro, uma organização pré-estabelecida, não visa alcançar uma meta. O performer posto em situação acessa o seu avesso transitando entre o real e o imaginado em uma zona de pulsões e desejos. O espectador também faz parte do processo, na medida em que vê na imagem símbolos cujo significado não é único e direcionado. A imagem se complementa com a sua participação acionando seu papel ativo na interpretação do mundo. Não só como ele é moldado por essas relações, mas como o viver em coletivo nos transforma.

Diante do exposto, o documentário brasileiro contemporâneo representado por esse pequeno recorte apresenta na hibridização entre linguagens a possibilidade de produzir imagens que expressem o agora tão sombrio em que vivemos. Ao mesmo tempo que projete um futuro de possibilidades e um resgate daqueles que continuaram apesar de tudo. Era o Hotel Cambridge, Swinguerra e Agora conseguem capturar a essência de um coletivo: ele é formado por individualidades que quando convergidas em um mesmo movimento existe a alegria. Mesmo sendo como um “sopro”, ela inspira para um novo recomeço até ultrapassarmos o limite do movimento anterior.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio; **Meios sem fim: Notas sobre política**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **Ninfas**. São Paulo: Fundação Bienal / Hedra, 2012. p.7-59.
- _____. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos. 2009
- _____. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>. Acesso em: 12 de ago. 2021
- AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARROS, N. **Dança e medialidade: para uma discussão ontológica e ética do corpo performativo**. Comunicação e Sociedade, [S. I.], v. 31, p. 57–67, 2017. DOI: 10.17231/comsoc.31(2017).2604. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/776>. Acesso em: junho. 2022
- BRASIL, A; **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf. Acesso em: 12 de ago. 2021.
- _____. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. **Revista FAMECOS**, v. 17, n. 3, p. 190-198, 5 jan. 2011
- CRUZ, Nina Velasco. **O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em Faz que Vai (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**. In: Revista Galáxia. São Paulo, n.16, p. 1-16.
- DIDI-HUBERMAN., Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc. 2017.
- DUARTE, Eduardo. **O gesto monumento: a essência do fazer político**. In: Revista Mídia e Cotidiano, Rio de Janeiro, v.12, n.3, p. 33-51
- DUBOIS, Philippe; **Cinema, Vídeo, Godard**. Ed: 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FATORELLI, Antônio. **Fotografia Contemporânea: Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Mídias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sesc Nacional. 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA**. Repertório, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

FERRAZ, Andréa. “**AGORA**”: QUANDO A IMAGEM SE FAZ GESTO. Dissertação (Mestrado). Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38114>. Acesso em: junho. 2022.

LEONARDELLI, Patrícia. **Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir**. Cena10: Revista de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n.10, p. 2-19, 2011.

MACIEL, Kátia. **Transcinemas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

POIVERT, M.; EICHENBERGER, A. **A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA TEM UMA HISTÓRIA?** Palíndromo, Florianópolis, v. 7, n. 13, p. 134-142, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5884>. Acesso em: maio. 2022.

WIEGAND, D. **Tableaux Vivants, Early Cinema, and Beauty-as-Attraction**. In: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 15 (2018), p. 9–32.