

A Mise-En-Scène do Risco e do Inesperado no Cinema Documental **Dançante de Evaldo Mocarzel¹**

Cristiane WOSNIAK²

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

RESUMO

Neste trabalho proponho uma reflexão analítica sobre um possível pensamento teórico que se reveste em ato fílmico, e vice-versa, na criação documental do cineasta brasileiro Evaldo Mocarzel. A abordagem de pesquisa é a preconizada pela Teoria dos Cineastas, onde as fontes primárias vinculadas ao cineasta exercem papel preponderante na articulação entre teoria e práxis autoral. Desta forma, o *corpus* da investigação se debruça sobre a Carta de Montagem enviada ao cineasta/montador Marcelo Moraes e sobre a análise de excertos do filme *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), com o objetivo de demonstrar como um pensamento estético e estilístico – *mise-en-scène* – se reveste em uma teoria autoral posta em prática pela montagem cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; *mise-en-scène*; corpo; câmera; dança.

Introdução

A perspectiva teórica dos cineastas, na reunião de seus textos escritos, reflexões, entrevistas, depoimentos, rascunhos, cartas de montagem, entre outras fontes primárias e em cotejamento direto com a análise de seus atos fílmicos, é o caminho metodológico proposto pela abordagem da Teoria dos Cineastas³.

Uma exposição sintética acerca dos principais argumentos sobre a Teoria dos Cineastas pode ser encontrada no artigo *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a*

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema - DT COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL - XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual pela UTP. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/FAP, Centro de Artes. Líder do GP CINECRIARE (UNESPAR) e membro do GP GRUDES (UTP). Email: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

³ Esta linha investigativa é proposta pelo GT Teoria dos Cineastas, da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), que se constitui em um grupo permanente de estudos, desde 2014, mesmo ano em que passou a integrar um dos Simpósios da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual). O grupo, em Portugal, é composto pelos pesquisadores: Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior/Labcom.IFP), André Rui Graça (Universidade de Coimbra) e Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná-*campus* de Curitiba II/FAP).

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

Considero que, ao alinhar os estudos investigativos sobre o universo documental do cineasta Evaldo Mocarzel, a partir de variadas fontes primárias, incluindo aqui a análise de excertos de seu filme *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), também me coloco em relação interpretativa direta com a produção teórico-prática do documentarista e, neste momento, converto-me em uma espécie de mediadora destes argumentos de fontes diversas. Esta premissa sobre a produção do conhecimento, conjunta, pode ser corroborada na seguinte asserção que assevera ser esta dinâmica composta por uma “constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora com sua construção.” (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 22).

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

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

A *mise-en-scène* é uma expressão idiomática francesa que se relaciona com encenação ou com o posicionamento de uma cena e, muitas vezes, com a direção ou a produção de um filme ou peça de teatro. Aplicada à linguagem cinematográfica, considera-se, portanto, que da *mise-en-scène* fazem parte todos os elementos que aparecem no enquadramento, como por exemplo: atores/atrizes, posicionamentos coreográficos/trajetórias, iluminação, decoração/cenografia, adereços da cena, figurino, etc.

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

Como seria esperado *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera. A *mise-en-scène* geralmente envolve algum planejamento, mas **o cineasta pode também estar aberto a eventos não planejados** [grifo meu]. (BORDWELL, 2014, p. 2015).

Desta forma, pretendo refletir e analisar a experiência documental mocarzeliana – sempre aberta a eventos não planejados –, subjetivada pelo olhar de atrizes e atores sociais – dançarinos – que se movem/depõem/dançam enquanto movem e fazem dançar a própria câmera acoplada a seus corpos, e, neste arco narrativo inusitado – irrupção do risco, do acaso, do improvisado, dos interstícios imagéticos – acabam por celebrar, em alguns momentos do documentário, uma espécie de *mise-en-scène* subjetivada de si mesmos.

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

O percurso da investigação trata de analisar, recortar, no documentário, a *mise-en-scène* destes breves instantes sem roteirização prévia e que, por isso mesmo, abrem-se a incontáveis redes de significação e(m) experiência cinestésica: o discurso e a voz subjetiva de corpos em movimentos dançantes exponenciados pelas fissuras do olhar da câmera cinematográfica que registra a experiência.

O Documentarista Evaldo Mocarzel e o Documentário Dançante

Evaldo Vinagre Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói-RJ. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense e trabalhou como jornalista/editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Coursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC-SP). Em 2018, tornou-se Doutor em Artes

Cênicas pela ECA-USP. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

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

Em depoimento escrito à autora, via email⁴, o cineasta declara que seu grande objetivo com a criação de documentários de/sobre dança “é o casamento linguístico da dança com o cinema e vice-versa, sem que uma linguagem fique subserviente à outra: respeitar as especificidades linguísticas das duas artes e colocá-las ludicamente para namorar, trocar sem palavras, unidas pelo movimento” (MOCARZEL, 2016). Essa é a ‘voz documental’ proferida pelo diretor/cineasta e reiterada na publicação de seu ensaio intitulado *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016).

É preciso frisar que nos documentários contemporâneos a voz do saber, em sua nova modalidade, perde sua autoridade exclusiva; torna-se diluída entre as demais vozes dialógicas. Na concepção de Fernão Ramos (2008), estes documentários se caracterizam “como a narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24).

Parte-se do princípio de que a ‘voz’ no documentário é uma maneira de expressar um argumento. Esse argumento se manifesta a partir de uma lógica informacional calcada na experiência e na subjetividade do criador/diretor. A partir dessa decorrência, assume-se que a voz diz respeito ao ‘como’ o argumento ou o ponto de vista é transmitido na organização do texto documental.

Se, nas palavras de Bill Nichols, “a voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador” (NICHOLS, 2012, p. 76), então é possível afirmar que Mocarzel, ao realizar seu texto documental, traduz audiovisualmente e com

⁴ Embora as mensagens que circulam por intermédio do correio eletrônico tenham caráter informal, interpessoal e efêmero, ainda assim, são reconhecidas como interessantes coletas acerca do pensamento, raciocínio e acesso às teorias dos sujeitos investigados, como o presente caso da abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas e, portanto, se revestem de informação de fonte primária. Para preservar o material, enquanto fonte científica/técnica de pesquisa, todas as correspondências travadas por meio deste recurso online, foram impressas e catalogadas (por data) pela autora da pesquisa.

todos os meios disponíveis para isso, o seu ponto de vista sobre o universo histórico-referencial com o qual irá trabalhar, e também deixa impresso em sua obra a sua forma de envolvimento com o assunto tematizado: o corpo em ação dançante.

Em sua Carta de Montagem⁵, Mocarzel expõe ao cineasta/montador Marcelo Moraes, de forma reiterada, o seu ponto de vista, a intenção de tentar uma espécie de comunhão artística e linguística entre a dança e o cinema por meio do procedimento da montagem cinematográfica. E, neste documento, uma das questões destacadas pelo diretor refere-se à alteridade, à filmagem do(a) outro(a) pelo olhar do(a) outro(a), abrindo-se a possibilidades inusitadas.

Mocarzel relata:

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

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

O documentário mocarzeliano, longe de se assemelhar a um ‘teatro filmado’ com câmeras frontais e praticamente imóveis a capturar a trajetória do corpo em movimento coreográfico deslocando-se de um lado a outro do enquadramento, em plano

⁵ Esta Carta de Montagem foi escrita pelo diretor e encaminhada ao cineasta Marcelo Moraes, em sua versão final, em 15 de outubro de 2008. O documento digitado, contendo nove páginas, não foi publicado. Uma versão da Carta me foi cedida, em correspondência eletrônica, para uso neste trabalho.

sequência, reveste-se de uma acentuada (des)ordem sequencial, sobretudo nos arranjos dos planos com suturas em falsos-*raccords*.

Neste caso, espaço e tempo colidem frequentemente e abrem-se a incontáveis possibilidades de ressignificação de *mise-en-scène*.

O cineasta e teórico Jean-Louis Comolli no ensaio ‘*Sob o Risco do Real*’ (2008), faz-se uma pergunta: “o que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme?” (COMOLLI, 2008, p. 175). Indo mais além, Comolli reflete sobre o tempo suspenso da filmagem atentando para o fato de que ele interrompe o curso normal/real das ações dos ‘personagens’ fixando-os, em uma *mise-en-scène* nem sempre programada.

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

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

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

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

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

O Cineasta/Diretor/Autor e a *Mise-En-Scène* das Traquitanas Cinematográficas

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

No início [00:31 a 01:47] do documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), observa-se, uma clara intenção alusiva à tridimensionalidade inerente da dança: um dançarino performa seguidos giros sobre si mesmo e, neste mover simbólico, usa microcâmeras acopladas em seu corpo: na palma da mão, no pulso e no tórax (figura 1).



Figura 1

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

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

O resultado deste experimento inusitado são imagens lacunares e borradas, transbordamentos de limites espaciais demarcados, subjetividades em movimento e,

acima de tudo, a experiência do mover-se enquanto se move a câmera que registra o fugaz instante.

Mocarzel inclui em seu documentário sobre a *São Paulo Companhia de Dança*⁶, – especificamente sobre o processo de criação da obra *Polígono*, do coreógrafo italiano Aléssio Silvestrim –, as imagens do ator social/dançarino já na abertura de seu filme. As formas imagéticas que deixam traços cinéticos provenientes do corpo-câmera do dançarino – ação cinematográfica e dançante simultânea – trazem dados inéditos ao olhar do documentarista. Mocarzel acaba por recriar, cinematograficamente, alguns instantes fotográficos da obra coreográfica.

Segundo o autor/diretor, com o *body-cam*, em determinados ângulos, podia perceber, com o monitor da câmera voltado para o rosto de quem dançava, “um radical exercício de alteridade: a própria bailarina ou o próprio bailarino se filmavam, enquadravam a sala de ensaio, o palco, os próprios gestos, os desenhos e rastros das frases coreográficas que estavam dançando.” (MOCARZEL, 2016a, p. 43). Exercitava-se a *mise-en-scène* do inesperado: do risco calculado.

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

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

Explica o diretor:

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

⁶ Criada em janeiro de 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo, a *São Paulo Companhia de Dança* (SPCD) - gerida pela Associação Pró-Dança - é dirigida por Inês Bogéa, sendo uma cia. de repertório, que realiza montagens de trabalhos dos séculos XIX, XX e XXI, de grandes peças clássicas e modernas a obras contemporâneas especialmente criadas por coreógrafos nacionais e internacionais. Para maiores informações, consultar: <<http://www.spcd.com.br/historico.php>>.

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

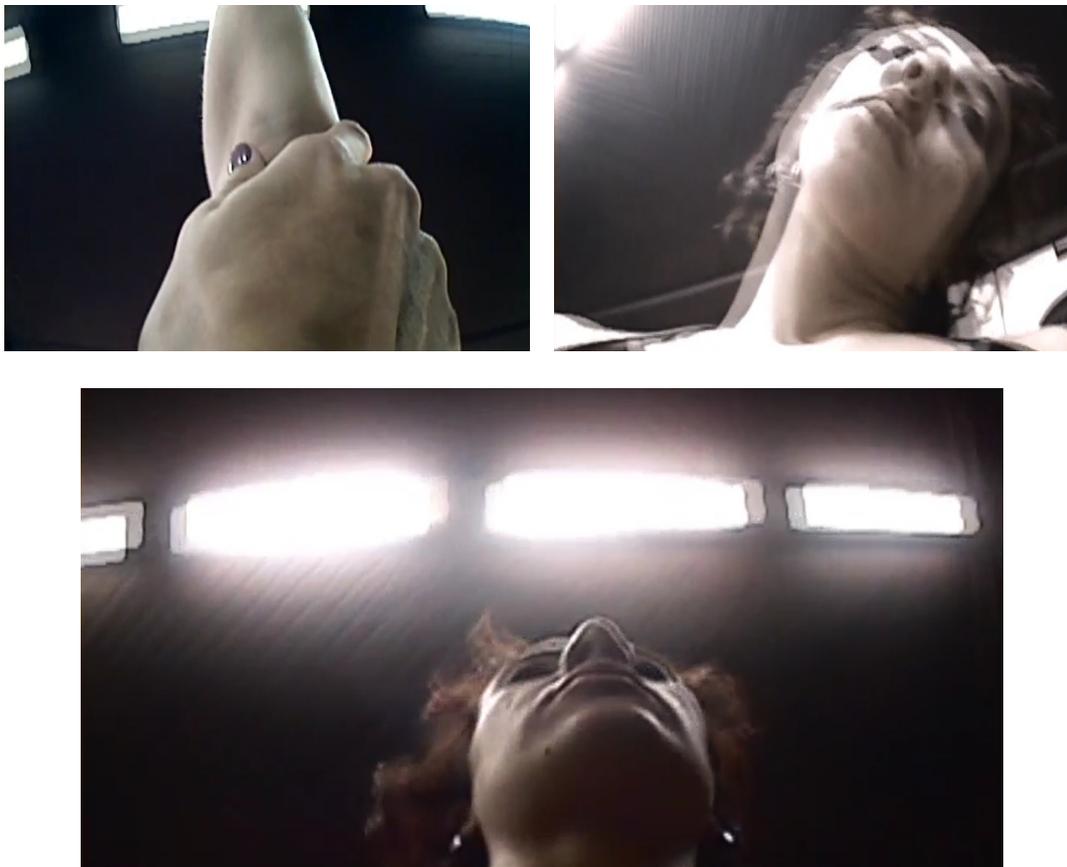


Figura 2

Sequência de Ícones Cinéticos no documentário

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

Em depoimento à autora (2016b), o documentarista afirma que havia, sim, recriado por meio da montagem, a obra coreográfica pelo viés do estilhaçamento do movimento, “da linguagem do cinema e com o dom da ubiquidade da câmera” (MOCARZEL, 2016b, p. 1). A partir desta assertiva é possível depreender que a narrativa documental do processo de criação de uma obra coreográfica – *Polígono* – para a companhia não se interrompe em seu desenrolar documental, mas o que acontece neste excerto é um esgarçamento da narrativa pela inserção de material advindo de uma dupla perspectiva: a ubiquidade da câmera e a alteridade do olhar conjugada pela *mise-en-scène* de si mesma.

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

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

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

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

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

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

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

Neste breve instante é o ícone cinético que vem à cena enquanto traços de movimentos aleatórios, improvisados e capturados com o auxílio de traquitanas acopladas ao próprio corpo/*medium* da bailarina.

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

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

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

As linguagens artísticas, por sua vez – neste caso específico, o cinema e a dança – , são consideradas pelo autor (1995), como sendo (des)estruturadas por parataxe, própria dos discursos não-verbais.

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

Neste momento da reflexão é importante destacar que um signo sempre ‘representa’ algo, ou seja, o seu objeto.

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

Desta forma, o conteúdo ou busca ‘infinita’ por aparentes e flexíveis significados a partir dos traços cinéticos que se apresentam no documentário de Mocarzel podem ser apreendidas unicamente pelo processo de semiose.

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

O percurso reflexivo desta investigação apresentou uma possível leitura para o conceito de *mise-en-scène* do risco e do inesperado no documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), de Evaldo Mocarzel.

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

REFERÊNCIAS

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

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

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: BAGGIO, Eduardo; TASSI, Rafael; MARTINS, Zelo (Orgs.). **Revista Científica/FAP - Dossiê Cinema: criação e reflexão**. N.º. 12, jan-jun, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/109>>. Acesso em: 14 jun. 2018, 12h00.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

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

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

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