

O FILME-PERFORMANCE ‘BURACOS NO CÉU’ (2013) DE EVALDO MOCARZEL: MOVIMENTO DO CORPO E(M) CORTE CINEMATOGRAFICO

· Cristiane Wosniak¹

Resumo: Esta comunicação pretende refletir sobre o conceito de filme-performance e o movimento do corpo dançante deflagrando o corte cinematográfico na obra de Evaldo Mocarzel. Em seu documentário panegírico *Buracos do Céu* (2013), o cineasta advoga em prol de uma montagem calcada no procedimento de falso-*raccord* e solicita explicitamente, em sua Carta de Montagem (28/05/2013) endereçada à montadora Guta Pacheco, que, na homenagem à dançarina Célia Gouvêa, a montagem deverá priorizar as imagens e planos detalhes das mãos dançantes da artista em direção às nuvens como se traçando buracos no céu. A investigação parte da pergunta norteadora: de que forma Mocarzel evoca o passado dançante do corpo da artista e o imprime no presente em camadas de gestualidades que deflagram os cortes cinematográficos? Constituem-se em fontes primárias de estudo: a Carta de Montagem, entrevistas com o cineasta e a análise de excertos do ato criativo/fílmico em si. Em *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Aumont (2008, 23) afirma: “o cinema é um instrumento inteligente, pois não apenas nos permite pensar o tempo de outra forma, mas ele próprio pensa o tempo de uma maneira original.” Neste sentido, na re(a)apresentação das memórias dançantes da artista sexagenária, o mosaico de lembranças corporificadas subverte o próprio tempo vivido e o atualiza cinematograficamente, enquanto no espaço/locação a artista dança, tendo por palco o alto de um edifício e por plateia a cidade de São Paulo no Brasil.

Palavras-chave: documentário; filme-performance; corpo; dança; montagem.

Contato: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

Introdução

Esta comunicação pretende refletir sobre o conceito de filme-performance e o movimento do corpo dançante, deflagrando o corte cinematográfico, na obra do cineasta e documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel.

Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói, Rio de Janeiro. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense e trabalhou como jornalista/editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*. Coursou cinema na *New York Film Academy* e concluiu seu doutorado em artes cênicas pela Escola de Comunicação

¹ Doutora em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – campus de Curitiba II/FAP, Centro de Artes. Líder do GP CINECRIARE (Cinema – Criação e Reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e membro do GP GRUDES da UTP/CNPq. Curitiba-PR, Brasil.

e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em 2018. Em sua filmografia constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

No ensaio *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), o cineasta apresenta um pensar/fazer autoral acerca de quatro documentários realizados a partir da linguagem da dança – *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).

É sobre o filme-performance, de caráter panegírico e dançante, *Buracos do Céu* (2013), que esta investigação recai. Trata-se de um documentário produzido pela Casa Azul, com duração de vinte minutos. O curta de dança tem a direção de Evaldo Mocarzel e a montagem de Guta Pacheco; a fotografia é de Cleisson Vidal e a direção de produção é de Letícia Santos.

Nesta homenagem do cineasta, à artista da dança Célia Gouvêa², observa-se uma montagem calcada, de forma contumaz, no procedimento de falso-*raccord* de movimento: as mudanças de planos intencionalmente não se baseiam em uma lógica de continuidade clássica. Mocarzel solicita, reiteradamente, em sua Carta endereçada à montadora Guta Pacheco, que, na homenagem à Gouvêa, a montagem de evidência subjetiva priorize as imagens e planos-detalhes das mãos dançantes da artista em direção às nuvens como se estas estivessem traçando buracos no céu.

A abordagem metodológica desta pesquisa destaca os procedimentos de análise fílmica e de fontes primárias associadas ao documentário e ao cineasta. Tais pressupostos encontram alicerce na abordagem da Teoria dos Cineastas, como aponta Jacques Aumont (2004), e, neste caso, constituem-se em fontes primárias de estudo: a Carta de Montagem, os ensaios autorais e a análise de excertos do ato fílmico em si.

Ressalta-se que a referida Carta foi escrita pelo diretor e encaminhada à cineasta Guta Pacheco, em sua versão final, no dia 28 de maio de 2013. Uma

² Célia Gouvêa nasceu em 1949, na cidade de Campinas, São Paulo. É bailarina, coreógrafa e mestra de dança com carreira nacional e internacional.

versão do documento, com cinco páginas e ainda não publicado, foi cedido à autora, em correspondência eletrônica, para uso neste trabalho.

A justificativa para a operacionalização da abordagem específica da Teoria dos Cineastas, em relação ao *corpus* da investigação, pode ser corroborada na seguinte asserção, obtida pela leitura do texto *Observações sobre a 'Teoria dos Cineastas'- Nota dos Editores*:

A respeito da operacionalização da abordagem, assumimos e reiteramos apenas o que nos parece fundamental: que os materiais escritos de apoio ao investigador devem ser, maioritariamente, livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros, mas, sempre dos próprios cineastas. E os seus filmes também se configuram como matéria-prima fundamental de investigação enquanto possível fonte de conceitos de um cineasta. (Penafria *et al.* 2017, 29).

A questão que norteia a investigação é: de que forma Mocarzel evoca o passado dançante do corpo da artista e o imprime no presente em camadas de gestualidades que deflagram os cortes cinematográficos?

O conceito de corte aqui mencionado, denota um pensamento calcado no gesto coreográfico, na fração de cena, nas intensas elipses temporais, na fragmentação e repetição exaustiva do movimento que deverá ser suturado audiovisualmente, pelo procedimento de falso-*raccord*, “irradiando na tessitura de sua edição uma cadência, um suingue, tudo encadeado com uma sutil e necessária coreografia de imagens e sons” (Mocarzel 2012, 1-2). Trata-se de subverter o espaço-tempo de re(a)presentação coreográfico-cinematográfico.

Aumont, em *Pode um filme ser um ato de teoria?*, afirma: “o cinema é um instrumento inteligente, pois não apenas nos permite pensar o tempo de outra forma, mas ele próprio pensa o tempo de uma maneira original.” (Aumont 2008, 23).

Neste sentido, a hipótese a ser averiguada é que na re(a)presentação das memórias dançantes da artista sexagenária, o mosaico de lembranças

corporificadas subverte o próprio tempo vivido e o atualiza de forma cinematográfica, enquanto no espaço/locação da filmagem a artista dança, tendo por palco o alto de um edifício e, por plateia, a paisagem urbana da cidade de São Paulo, no Brasil.

O filme-performance e o corte cinematográfico: montagem coreográfica?

A montagem cinematográfica é o procedimento de ligação formal – técnica, expressiva, significativa/significante – entre planos sucessivos e contínuos (*raccords*) ou descontínuos (*falsos-raccords*). Interrogar o sistema de funcionamento interno de um filme documental, a partir de consulta a fontes primárias conectadas ao autor, é um procedimento analítico fundante na abordagem da Teoria dos Cineastas.

Segundo Tito Cardoso e Cunha, “perguntando pela técnica cinematográfica e os seus efeitos: como funciona internamente o objecto fílmico, a Teoria dos Cineastas é também pragmática.” (Cunha 2017, 26). Por conseguinte, a montagem do filme-performance será evidenciada de forma pragmática, na intenção de buscar subsídios para o entendimento e possível resposta à indagação norteadora da investigação.

O Filme-performance *Buracos no Céu* configura-se como uma sucessão de planos-detalhes das mãos da artista da dança que, em sua ação/depoimento, performa movimentos verticalizados, geográfica e cinematograficamente, ao som de estruturas sonoras diversas, aparecendo e desaparecendo entre cartelas escuras com títulos, tais como: corpo, memória da pele, memória dos ossos, músculos, nervos e tendões, palimpsestos de lembranças, gestos e sensações.

Ressalta-se que estas cartelas são mencionadas pelo cineasta quando escreve a sua Carta e a endereça à montadora Guta Pacheco, solicitando-lhe que as mesmas obedeçam a um padrão coreográfico em movimento:

as cartelas precisam entrar em quadro com movimento, um movimento delicado, como se estivessem sendo guiadas pela cadência da coreografia híbrida e ao mesmo tempo improvisada que Célia Gouvêa criou para homenagear artistas e pessoas

muito queridas que deixaram camadas de gestualidades em seu corpo. (Mocarzel 2013, 3).

É a partir de experiências e memórias individuais que esse filme-performance se constrói. A artista evoca – construção performática com suas mãos (figura 1) e, algumas vezes, com o seu rosto em *close-up* –, personalidades que tiveram significado histórico e afetivo em sua existência: Maurice Béjart (bailarino e coreógrafo francês), Ruth Rachou (coreógrafa brasileira), Maurice Vaneau (diretor teatral/parceiro), Odete Gouvêa (professora de piano/mãe), Vânia Vaneau (filha), Alwin Nikolais (coreógrafo estadunidense) e René Gumiel (bailarina e coreógrafa brasileira).



Figura1

Construção performática/depoimento realizado com as mãos da artista da dança
Fonte: *frame* de Buracos no Céu (Evaldo Mocarzel, 2013 - minutagem: 00:02:59)

A matriz performática do documentário é explorada pela potencialidade de apresentar personagens peculiares que corporificam seus depoimentos e se expressam por outras vias que não necessariamente a palavra falada.

A bailarina e coreógrafa homenageada por Mocarzel aparenta (re)conhecer no seu corpo e com o seu corpo performativo, sobretudo com os gestos reiterados de suas mãos alegóricas e dançantes, o universo memorial e afetivo a ser revelado.

O filme-performance, neste caso, propõe explicitamente a colisão espaço-temporal ampliada pelos recursos do falso-*raccord*, da fração de cena e dos planos e contraplanos quando, por exemplo, as mãos de Gouvêa se sucedem, como em

uma coreografia, desenhando ícones cinéticos de forma repetida e fragmentada e que são inseridos na mesma paisagem, porém com temporalidades distintas. Observam-se as mãos que traçam movimentos, tendo ao fundo da tela o firmamento azulado do céu da cidade, e, em seguida, o mesmo gesto se repete tendo atrás de si o céu negro da noite paulistana.

Mocarzel aparenta ter uma preferência estética e conceitual pela subordinação de seus cortes cinematográficos a partir de gestos ou fragmentos de gestos coreográficos. Atesta o cineasta em uma Carta de Montagem data de 27 de setembro de 2012 e endereçada à Pacheco:

O *raccord* é um recurso lindo do cinema e essa ilusão de continuidade de movimentos estilizados em diversos planos precisa e deve ser uma das bússolas para guiar o processo de montagem [...] Quero direcionar o seu olhar para os movimentos dentro dos planos, para que você pense mais nas gestualidades desenhadas no interior dos quadros, para que faça uma decupagem sempre pensando nessa falsa continuidade de movimentos e, a partir daí, toda a nossa estrutura narrativa vai dançar como um delicioso moto-contínuo audiovisual. (Mocarzel 2012, 2).

Quando Gouvêa encena uma memória com as mãos rumo ao céu – imagens capturadas e montadas em variados planos-detelhe –, a artista da dança acaba por formalizar um jogo especular em que a sua voz corporalizada comenta, depõe e re(a)presenta a si mesma, enquanto discursa ideologicamente sobre fatos históricos, memoriais e afetivos sobre si e sobre outros que a afetaram/conviveram e travaram relações sociais e artísticas consigo (figuras 2 e 3).



Figura 02



Figura 03

As mãos da artista da dança na re(a)presentação expressiva de si mesma
Fonte: *frame* de *Buracos no Céu* (Evaldo Mocarzel, 2013 - minutagem: 00:03:49 a 00:08:53)

Em *Buracos no Céu*, é possível reconhecer que há um afastamento criterioso do caráter objetivo e factual do depoimento em favor de uma performance expressiva.

As metáforas dançantes das mãos e do rosto da artista, em primeiríssimo plano, são recorrentes e as licenças poéticas substituem gradativamente a representação realista do mundo histórico vivido.

São as características da expressividade pessoal e da imaginação criadora que atestam ou re(a)presentam o indivíduo documentado como sujeito alegórico e, ao mesmo tempo, histórico. Neste contexto, o próprio documentarista se expõe e constrói seus significados a partir de suas opções, crenças, conceitos e questões particulares. Suas asserções são povoadas de recursos afetivos e subjetivos.

Na leitura atenta da Carta de Montagem de *Buracos no Céu*, pode-se perceber a tipologia e a intencionalidade da asserção subjetiva proposta pelo cineasta à montadora. De certa forma, descreve Mocarzel: *Buracos no Céu* é “um documentário sobre paisagens interiores, paisagens coreográficas no fundo da alma de Célia Gouvêa, guiando os gestos mais involuntários do seu dia-a-dia e logicamente todo tipo de expressividade quando ela entra em cena.” (Mocarzel 2013, 4).

Em outro extrato de sua Carta, o cineasta refere-se ao tipo de montagem que pensa para dar alicerce ao seu pensamento/teoria sobre o filme-performance:

[...] uma montagem de planos-detelhe das mãos de Célia Gouvêa dançando as lindas e diferentes coreografias que ela criou e improvisou com o tema ‘acenar’. Esse filme-performance é uma profusão de acenos, acenos de mãos que vão ao céu e voltam ao corpo para resgatar uma memória gestual que ficou decantada na memória da pele dessa grande bailarina e coreógrafa, uma artista maravilhosa, incansável, artista da cena, genuína, lúdica e sem medo dos deslumbrantes abismos da criação artística. (Mocarzel 2013, 4).

A Carta de Montagem nos revela, em suas entrelinhas, que a filmagem toma por palco um espaço geográfico determinado: o telhado da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, tendo ao fundo elementos culturais e naturais da paisagem urbana. Entretanto, o espaço geográfico pouco influi na ordem significativa do documentário. As metáforas e os ícones cinéticos – acenos em planos-detelhes – é que evidenciam o caráter aberto e dialógico do filme-performance.

Montagem de evidência: mãos, rosto e performance cinematográfica

O filme-performance apresenta imagens do firmamento, das nuvens passageiras, do parque Ibirapuera, em São Paulo, e da paisagem urbana em temporalidades diversas (manhã, tarde e noite). Entretanto, o procedimento cinematográfico e conceitual mocarzeliano não se detém nas imagens em plano geral e médio do corpo da artista, contextualizando as coordenadas geográficas espaço-temporais de forma contínua e narrativa.

O documentário em questão, aposta no espaço imaginário – nem presente e nem passado –, no qual o corpo físico possivelmente habita um diferente contexto espacial cinematográfico.

Imagens em *close-up* do rosto de Gouvêa, assim como os variados planos-detelhes de suas mãos rumo ao céu infinito abstraem as coordenadas espaço-temporais e irrompem em um espaço próprio da performance: mãos e rosto em

close-up reiteram a experiência dançante como discurso sobre a memória encarnada no corpo e no tempo; não é o espaço que discute a memória.

Mocarzel elabora, em seu filme, um jogo biográfico, alegórico e (a)temporal.

Os variados movimentos de câmera – de forma coreográfica – enquadram a personagem sob diferentes e inusitados ângulos e planos diversos: mãos que se direcionam ao céu, permitindo uma visualização do corpo em plano médio; um chafariz que se verticaliza em movimento dançante, parecendo acompanhar a trajetória das mãos na criação alegórica de buracos no céu (figura 4); mãos que se direcionam à câmera e, em consequência, ao leitor/espectador; mãos que tocam partes do próprio corpo, como a fundamentar a tese de que a memória corporalizada, habita a história factual e vice-versa.

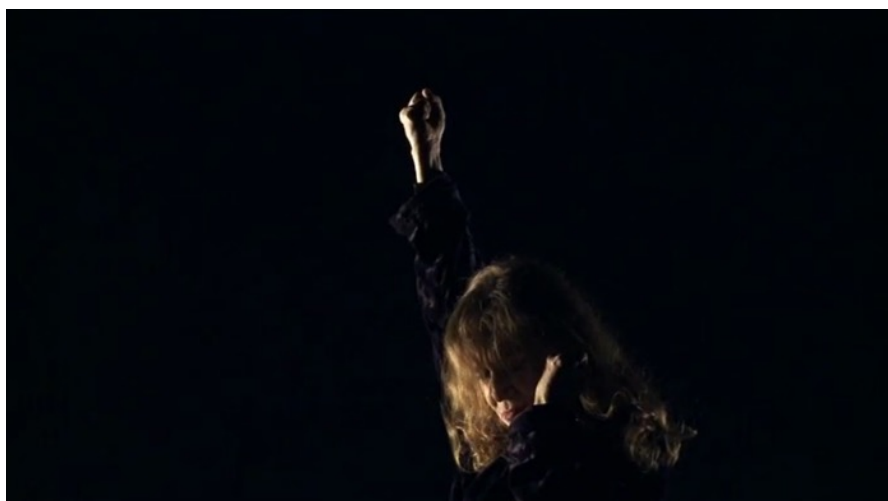


Figura 4

Mãos que traçam imagens biográficas alegóricas - ícones cinéticos

Fonte: *frame* de Buracos no Céu (Evaldo Mocarzel, 2013 - minutagem: 00:18:56)

O presente e o passado memorial da artista da dança não são tratados no filme-performance em escalonamentos de movimentos em sucessão, mas os próprios cortes cinematográficos, deflagrados pelos gestos das mãos, entram em colisão temporal.

A intensa fragmentação e repetição dos gestos das mãos traçando ícones cinéticos, rumo ao céu, tornam-se, no filme-performance mocarzeliano, alegorias do movimento da vida da artista homenageada. Uma vida dedicada à

dança. Uma vida em trânsito permanente. Uma biografia que é uma ode ao movimento.

Considerações Finais

O objetivo desta investigação foi apresentar algumas reflexões teóricas e analíticas acerca do conceito de filme-performance *Buracos no Céu* (2013), do documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel e, no percurso da escrita textual, evidenciar os procedimentos de uma montagem cinematográfica que dá primazia ao procedimento de falso-*raccord* como elemento articulador de significados dialógicos, icônicos e abertos.

A partir da leitura da Carta de Montagem (28/05/2013), endereçada à montadora Guta Pacheco em cotejamento à análise de excertos fílmicos, além da consulta aos depoimentos do cineasta em ensaios autorais, foi possível concluir que na homenagem à artista da dança, Célia Gouvêa, o filme em questão prioriza a montagem de evidência, de caráter performático, em detrimento da montagem de continuidade.

A progressiva perda da objetividade calcada em fatos históricos e observados, por meio de documentos, passa a enfatizar os aspectos subjetivos de um discurso mais expressivo e afetivo.

Os ritmos e as justaposições espaço-temporais, propiciados pelos procedimentos de falso-*raccord*, reiteradamente priorizam as imagens e planos detalhes das mãos dançantes da artista em direção às nuvens do céu paulistano, como a traçar buracos no céu.

A investigação partiu da pergunta norteadora: de que forma Mocarzel evoca o passado dançante do corpo da artista e o imprime no presente em camadas de gestualidades que deflagram os cortes cinematográficos?

A partir de fontes primárias de estudo foi possível concluir que, na re(a)apresentação das memórias dançantes de Célia Gouvêa, o mosaico de lembranças corporificadas de forma performática, pelas mãos e rosto da artista, acabaram por subverter o próprio tempo vivido para o atualizar, cinematograficamente.

Evaldo Mocarzel, portanto, a partir do(s) objeto(s) empírico(s) da investigação, refletiu sobre o casamento artístico entre duas formas de arte/linguagem: a dança e o cinema, cujo ponto de intersecção é o movimento. Seu pensamento autoral e teórico foi enfrentado e colocado em prática pelo desenvolvimento e apropriação de uma montagem fragmentária e pela fração de cena dos falsos-*raccords* de movimento.

Os cortes cinematográficos, deflagrados pelos gestos – acenos das mãos – criaram um filme-performance pleno de significados alegóricos, afetivos e memoriais.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J. 2004. *As teorias dos cineastas*. Campinas-SP: Papirus.
- Aumont, J. 2008. Pode um filme ser um ato de teoria? In *Revista Educação e Realidade*. V.33(1): jan-jun, p.21-34. Acedido em maio 25, 2018 em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educaçãorealidade/article/view/6684/3997>>.
- Cunha, T.C. 2017. Teoria dos cineastas versus teoria do autor. In: Penafria et al. *Revisitar a teoria dos cinema - Teoria dos cineastas vol.3*. Covilhã: Ed. LabCom. IFP - Coleção Ars (p. 29- 38).
- Mocarzel, E. 2012. *Carta de montagem 'Ensaio Sobre o Movimento' - endereçada a Guta Pacheco*. São Paulo, 27 de Setembro [não publicada].
- Mocarzel, E. 2013. *Carta de montagem 'Buracos no Céu' - endereçada a Guta Pacheco*. São Paulo, 28 de maio [não publicada].
- Mocarzel, E. 2016. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: Lesnovski, A.; Wosniak, C. (orgs.). *Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras*. Campo Mourão: Fecilcam (p. 33-54).
- Penafria et al. 2017. Observações sobre a 'Teoria dos Cineastas'- Nota dos Editores. In: Penafria et al. *Revisitar a teoria dos cinema - Teoria dos cineastas vol.3*. Covilhã: Ed. LabCom. IFP - Coleção Ars (p. 29- 38).

FILMOGRAFIA

Mocarzel, Evaldo. 2013. *Buracos no Céu*. Casa Azul Produções.