

DIÁLOGO ENTRE DESCONHECIDOS: A CENA TEATRAL CRIADA A PARTIR DE MATERIAIS HETERÓCLITOS.

Renata Ferraz (Bolsista da CAPES)

Proc. no 0795/14-3 (Ministério da Educação – Brasil) (Doutoranda - Universidade de Lisboa)

Resumo:

O presente texto pretende explicitar a investigação realizada por mim no âmbito do mestrado em Arte Multimédia – Audiovisuais – na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa entre os anos de 2011 e 2014. Tal investigação resultou em uma dissertação e também em um objeto artístico, fruto do cruzamento entre as artes da cena e dos meios audiovisuais. O foco deste artigo aspira refletir sobre a dicotomia entre a teoria e a prática no processo de criação artística por meio do corpo da atriz em cena e da imagem em movimento.

Palavras-chave: *Corpo em Cena; Imagem em Movimento; Jogos de Linguagem; Bricolage; Híbrido.*

Abstract:

This article seeks to lay bare the research carried out by me in the Master Degree in Multimedia Art - Audiovisual - at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, between 2011 and 2014. This research resulted in a dissertation and also in an artistic object, fruit of crossing between the arts stage and the audio-visual art. The focus of this article aims to reflect on the dichotomy between theory and practice in the artistic creation process through the body of the actress on the scene and the moving image

Keywords: *The Body on Stage, The Moving Image, Language-Games, Bricolage, Hybridity.*

Introdução

Existe um abismo que separa a investigação teórica e a criação artística, diriam muitos. Outros tentariam encontrar a separação existente entre os dois universos com o objetivo de averiguar o que é possível fazer com tal fronteira: mantê-la, rompê-la, ultrapassá-la, eliminá-la. O texto que se segue, ao distanciar-se desses dois caminhos, pretende pensar a teoria e a prática em permanente e mútua cooperação sem, contudo, uma estar submetida a outra. Nesse sentido, os objetos de estudo aqui em causa – o corpo em cena e a imagem em movimento – juntam-se ao debate como exemplos de fusão de elementos dissemelhantes na construção de um trabalho que é o resultado de uma associação entre a criação artística e o pensamento crítico.

A minha investigação na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa resultou na dissertação intitulada “Imagem em movimento e corpo da atriz em cena: protagonistas de um mesmo espetáculo” (Ferraz, 2013) e em um trabalho para ser apresentado no palco, “Confins”¹, que, desde o princípio, objetivava encontrar formas de romper com a hierarquia dos elementos cênicos, além de resultar numa obra única, na qual o corpo da atriz em cena e a imagem em movimento não pudessem mais ser considerados independentemente. Segue, pois, parte da minha investigação de mestrado, não apenas no que diz respeito à descrição da obra, mas também à explicitação das escolhas e métodos utilizados, quando o meu objetivo era o de construir um trabalho teórico-prático no qual a contaminação entre as linguagens cênica e audiovisual fosse o elemento propulsor da criação.

Ponto de partida

A constatação da dificuldade da maioria dos fazedores de arte em pensar os elementos de uma forma não hierárquica foi o primeiro passo dado nesse processo de criação. Comecei por notar que não é possível explicar o tratamento dado à imagem em movimento na atualidade apenas pela constatação da sua presença ou ausência na cena, como se a simples adição de uma projeção, por exemplo, fosse apta a esclarecer a identidade do teatro que resultaria dessa forma específica de hierarquização dos elementos. Como pontuava Bertolt Brecht nas suas investigações sobre o teatro épico², é necessário, a fim de ser proposto um teatro capaz de forjar mundos ainda não pensados, o constante estranhamento de tudo aquilo que nos pareça ser natural (Brecht, 1957). Dessa maneira, “Confins”, esforçou-se por pensar a imagem em movimento e a ação da atriz como pontos de partida para a construção de um trabalho que propôs a equivalência do estatuto de ambos.

1 Título em inglês: *up_rising*

2 Teorizado pelo encenador alemão Bertold Brecht a partir da década de 20 do século XX, o teatro épico contrasta com o teatro aristotélico na medida em que reforça ao espectador que este encontra-se diante de uma obra teatral. Ao lançar mão de diferentes expedientes estéticos, Brecht objetiva atingir uma reocupação do olhar do espectador com uma apreensão de natureza crítica.

Este e aquele estão no centro da concepção da cena. A obra visou, pois, problematizar as naturalizações que persistem na atualidade, apesar da alegada hibridez que comporia os afazeres da arte na contemporaneidade.

Na tentativa de responder a essa inquietação, encontrei nos escritos de Brecht uma afirmação que pode ser considerada um importante ponto de partida para o processo de criação de “Confins”:

Quando a personagem surge entre as outras personagens da peça, já a sua estrutura foi submetida a inúmeras intervenções; o ator terá de decorar todas as conjecturas que o texto lhe tiver suscitado. Mas é sobretudo em função do tratamento que as outras personagens lhes dispensarem que fica a conhecer melhor a sua personagem. (BRECHT, 1957, p. 199).

Partindo dessa observação de Brecht, formulei a seguinte questão: se é verdade que a personagem depende dos vínculos que esta estabelece com as outras em cena e com os demais elementos que compõem a narrativa, o que pensar quando a outra personagem em cena é uma imagem em movimento?

Processo de criação

Uma vez introduzida a problemática da investigação, foram definidos os dois eixos de ação, condutores da criação artística. Um deles de perspectiva formal: construir um diálogo entre o corpo em cena e a imagem em movimento; o outro de particularidade temática: as possibilidades de pertencimento quando nos encontramos num lugar estranho a nós.

O processo de levantamento de possíveis materiais com o objetivo de amalgamar as duas perspectivas supracitadas durou cerca de seis meses e teve como objetivo encontrar uma narrativa na qual fosse possível desenvolver o diálogo entre a cena e a imagem em movimento, entre a prática artística e o pensamento crítico. Assim, foi na ficção de Alan Lightman, intitulada “Os sonhos de Einstein” (Lightman, 2009) que encontrei terreno fértil para dar materialidade aos princípios que nortearam essa investigação.

Na novela de Lightman, os capítulos transformam-se em contos independentes e, em cada um deles, o escritor cria mundos outros, onde conceitos diferentes de tempo ditam as regras de cada história contada. O que me interessou sobremaneira em Lightman é a capacidade que o autor têm em criar parâmetros que contradizem o cotidiano e que estabelecem as bases de um novo espaço do pensamento. No capítulo escolhido, Lightman explica que, depois da descoberta que o tempo passa mais devagar nos pontos mais distantes do centro da terra, as pessoas começaram a migrar para o alto, para as montanhas, em busca do prolongamento da juventude. Iniciou-se um movimento gigantesco de deslocamento em direção aos cumes da terra. Os que nasciam no alto, gabavam-se por nunca terem descido; os de baixo, os das planícies e praias, lutavam incessantemente por um lugar nas alturas. Entretanto, o tempo passou e as pessoas esqueceram-se

por que razão as alturas eram tão desejadas. Devido ao ar rarefeito, ao longo dos anos, mudaram radicalmente suas dietas, comendo apenas comidas leves. Depois de anos, a população ficou tão leve quanto o ar, envelhecendo antes do tempo. (FERRAZ, 2013).

Sendo assim, a narrativa construída para o trabalho “Confins” buscou ser, desde a escolha do texto “Os sonhos de Einstein”, um cruzamento explícito entre a história criada por Lightman e a minha própria experiência de quatro anos na condição de estrangeira no Reino Unido e em Portugal. Nota-se, pois, que a fábula construída para “Confins”, embora guarde semelhanças com a original, sofreu importantes modificações, ou seja, utilizei-me da fábula de Lightman apenas como um pretexto para iniciar o processo de construção do trabalho prático.

O primeiro movimento que fiz depois de escolher o mote para a narrativa de “Confins” foi o de me acercar de um arsenal conceitual que pudesse me auxiliar na problematização do encontro entre o corpo em cena e a imagem em movimento. Como consequência dessa busca, dois conceitos acabaram por balizar a minha investigação: “jogos de linguagem”, do filósofo austríaco, naturalizado inglês, Ludwig Wittgenstein (1995) e “*bricolage*”, do antropólogo e etnólogo francês Claude Lévi-Strauss. (2008).

Na tentativa de construir um trabalho que cumprisse o desafio de problematizar a hierarquia dos elementos que compõem a cena ao mesmo tempo em que trabalhasse com a justaposição das vertentes teórica e prática, encontrei no conceito de “jogos de linguagem” de Ludwig Wittgenstein, campo bastante fértil para auxiliar o encontro de alternativas às observações restritivas apresentadas nas ditas experiências artísticas híbridas. A esse respeito, Wittgenstein escreve no 65º aforismo em seu livro intitulado “Da Certeza”: “quando os jogos de linguagem mudam, há uma modificação nos conceitos e, com as mudanças nos conceitos, os significados das palavras mudam também” (Wittgenstein, 1990, p. 31). Desse modo, se os conceitos modificam-se a partir de determinadas regras estabelecidas por um coletivo num determinado momento histórico, o uso das palavras torna-se pouco previsível, portanto, o significado da palavra é menos importante que o seu uso (Wittgenstein, 1995). Consequentemente, a palavra não reflete com exatidão a essência de uma determinada linguagem artística, já que todas as linguagens – sendo construções humanas – estão circunscritas em regras que foram criadas ao longo da história e que continuam a ser aplicadas, dando a falsa impressão que existem características indissociáveis a cada uma delas. Sendo assim, pareceu-me praticável alterar a forma como determinamos as hierarquias dos elementos que compõem uma cena teatral. Para tanto, seria imprescindível a disposição para aceitar outras regras como sendo igualmente possíveis, chegando, desta maneira, a situações de criação insuspeita. Tendo isso em vista, restava-me ainda avistar de que forma seria possível criar tais regras inusitadas para a construção de “Confins”.

Foi o conceito de “*bricolage*”, cunhado por Claude Lévi-Strauss, que disponibilizou-me estratégias para a construção de uma forma diferenciada de pensar os usos dos dispositivos artísticos em questão. Existem pelo menos dois aspectos atribuídos ao conceito de *bricolage* que me interessaram ao longo do processo de criação de “Confins”. O primeiro deles diz respeito às possibilidades de significação que podemos conferir a determinados materiais. Se um banheira, por exemplo, foi pensada originalmente para a higiene diária, ela pode

servir também, em caso de urgência, como local de conservação de produtos alimentares e ser preenchida com gelo. Como esse exemplo, poderiam ser pensadas muitas outras possibilidades de utilização de uma peça sanitária. Entretanto, alguém que nunca tenha visto uma banheira, ao encontrá-la pela primeira vez, coberto de gelo e alimentos, poderia pensar, por exemplo, que aquele objeto foi desenhado especificamente para aquele fim. Tendo isso em vista, resta saber o que está em jogo quando decidimos atribuir um e não outro uso a determinado objeto. Lévi-Strauss escreve a esse respeito:

(...) a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa de estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34).

Seguindo a consideração de Lévi-Strauss, por muito tempo pensou-se que os atores do teatro eram os responsáveis pela realização da ação indicada por um texto dramático e que o cinema se dividia em dois grandes grupos: a ficção e o documentário. No entanto, estes são apenas dois dos inúmeros exemplos acerca das convenções criadas e mantidas ao longo de gerações em torno dos atributos constitutivos de cada linguagem artística, atributos esses que a experiência atual tratou de ressignificar. Em muitas práticas teatrais contemporâneas³, por exemplo, o ator é considerado como um dos autores da encenação, enquanto que o cinema é testemunho de narrativas fílmicas onde não é possível estipular a fronteira entre os aspectos ficcionais e documentais.

A partir dessa observação e com o objetivo de compreender melhor como é possível utilizar-se, de forma inusitada, das características atribuídas à imagem em movimento em cena, foi necessário que se observasse uma segunda característica reivindicada pelo antropólogo francês à *bricolage*. Segundo Lévi-Strauss, o atuante que se utiliza da *bricolage*, o *bricouler*⁴, diante de um problema a ser solucionado, age da seguinte maneira:

(...) e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentarem para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.

(...) Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos

3 Para citar um exemplo, tem-se as práticas colaborativas, a partir das quais o texto, mesmo consagrado, caracteriza-se como ponto de partida e não de chegada. Nesse sentido, o ator torna-se coautor do espetáculo além de colaborar com os aspectos da encenação. Tal expediente estético tem sido utilizado por coletivos teatrais, de prática baseada em relações horizontalizadas, nomeadas, e não apenas no Brasil, como teatro de grupo.

4 Por *bricouler*, entende-se “aquele que executa um trabalho usando os meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32).

esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia 'significar', contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição das partes. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 33-34).

Dessa forma, Lévi-Strauss (2008) oferece indícios de que é imprescindível arranjar-se com os meios que estão ao alcance. Por consequência, a criação das imagens em movimento ou da partitura corporal em “Confins” não esteve subordinada a um projeto em particular, mas foi o resultado das possibilidades surgidas a partir não só das metodologias teatrais e audiovisuais colecionadas por mim ao longo da minha trajetória profissional⁵, mas também originou-se dos materiais em vídeo e cenas pertencentes a projetos anteriores, meus e de outros artistas. Dessa maneira, a compilação de saberes anteriores, dando luz ao enfrentamento de um novo projeto, não se limitou à execução a partir da relação entre os elementos da cena, mas também através deles foram feitas as minhas escolhas.

Entretanto, seria importante ressaltar que o que esteve em jogo nesta investigação foi tentar entender de que forma são fixados os elementos que irão definir os protagonistas ou os coadjuvantes na construção de uma obra artística. Neste sentido, o conceito de *bricolage* ofertou-me vestígios sobre como construir uma narrativa para o palco na qual o corpo em cena e a imagem em movimento tivessem a mesma importância, a partir da permuta entre as funções que usualmente ofertamos a cada um dos elementos da cena.

Um diálogo insuspeito entre desconhecidos

Ao afigurar o arsenal teórico que balizaria a criação artística, comecei por pensar quais seriam os usos frequentes imputados à imagem em movimento nos espetáculos para o palco e de quais deles teria interesse em distanciar-me. Desse modo, foram duas as características que tentei evitar durante o processo de construção do “Confins”: i – a imagem em movimento como coadjuvante da encenação, como cenário ou como um narrador supérfluo; ii – a imagem com o estatuto privilegiado apoiado na alta tecnologia, apresentando-se como simples maquiagem da cena ou encobrendo os outros elementos cênicos em prol da supervalorização de um poderio tecnológico.

Para tanto, busquei atribuir uso diferenciado aos elementos que compuseram a cena, por meio do intercâmbio entre esses elementos. Ou seja, características que historicamente são consideradas como elementos constitutivos dos meios audiovisuais serviram para pensar a criação da partitura corporal da atriz, enquanto que as características

convencionalmente consideradas teatrais foram emprestadas à criação da imagem em movimento. O processo de encenação, diferentemente, partiu da criação da imagem em movimento e não da ação da atriz ou de um texto pré-concebido, conferindo à última um

⁵ Nomeadamente o, já citado anteriormente, teatro épico e a *Video Art* – forma artística ligada às vanguardas da década de 60 do século XX e vinculada à popularização da tecnologia em vídeo, que se distanciava da indústria cinematográfica ou televisiva.

deixar-se animar pela primeira, para num segundo momento também dar nova vida à imagem em movimento.

Portanto, a partitura corporal da atriz foi criada a partir da imagem em movimento, fixando as ações da primeira tal como a segunda é tradicionalmente fixada à projeção (Figura 1). Além disso, o trabalho foi concebido para ser apresentado em *loop*, ou seja, sendo “Confins” um trabalho a ser apresentado ao vivo, o *loop* atribuiu ao corpo em cena o mesmo estatuto de uma peça audiovisual que pode ser vista e revista ininterruptas vezes. Outra permuta repousa no fato de as imagens em movimento utilizadas em *Confins* possuírem, quase exclusivamente, enquadramentos frontais, sem movimento de câmara, à semelhança da visão do espectador quando estivesse no espaço em que a performance foi apresentada (Figura 2). Uma outra inversão dos papéis das duas linguagens diz respeito à importância atribuída à palavra: enquanto a atriz em cena não diz sequer uma palavra, as raras falas da obra são oriundas da linguagem audiovisual, a qual, é sabido, não necessita necessariamente da palavra para comunicar – não só o próprio cinema surgiu sem falas, como inúmeras experiências em audiovisual demonstram que a palavra não é considerada uma característica primordial a essa linguagem. Acima de tudo, acredito ter conseguido um caminho bastante significativo ao atribuir o estatuto de personagem à imagem em movimento, o qual será explicitado a seguir.



Figura 1: Cena 4 – “Confins”, Renata Ferraz. Lisboa, 2013.



Figura 2: Cena 9 – “Confins”, Renata Ferraz. Lisboa, 2013.

Duas protagonistas para um mesmo espetáculo

Tendo em vista a necessidade de conferir à imagem em movimento o estatuto de personagem, logo nos primeiros meses de experimentação prática defini duas protagonistas para a narrativa: a personagem-cênica, representada pelo corpo da atriz em cena e a personagem-imagem, a imagem em movimento projetada na parede do fundo do espaço de encenação. Aqui, seria útil citar uma passagem de “Introdução à análise teatral”, na qual Jean-Pierre Rynngaert considera a construção da personagem intimamente relacionada com a estrutura da peça, ou seja, aos outros elementos e personagens da última.

Quando concebemos portanto um levantamento de identidade para uma personagem, esta só adquire realmente sentido no contexto da peça (...) O fato de a personagem ser rei só tem realmente sentido se a considerarmos em relação às outras, que não são reis. (RYNGAERT, 1996, p. 133).

Tomando como princípio o fato de toda personagem ser revelada a partir da sua relação com as outras e das ações que tais relações podem gerar, durante todo o processo que se seguiu à decisão de criar as duas personagens para o trabalho em questão, preocupei-me em fazer com que ambas, a todo momento, fossem alteradas a partir do contato com a outra (Figura 3). Propus, para tanto, uma relação de troca entre as duas personagens. Com isso, se num primeiro momento a personagem-imagem é objeto de busca da personagem-cênica, no decorrer da ação, nota-se que a personagem-imagem também interessa-se por cooptar a personagem-cênica e, conseqüentemente, por segui-la.

Isso evidencia-se por meio da própria narrativa, no sentido que interessa – mais do que se possa notar à primeira vista – à terra idílica (representada pela personagem-imagem) corromper os habitantes dos sítios localizados nos pontos mais baixos do planeta (representada pela personagem-cênica), a fim de construírem os mesmos desejos em todos os seres, criando, assim, populações inteiras controladas e anestesiadas por um único objetivo – viver nas alturas – mesmo que ao fim de um tempo, ninguém mais se lembre porque viver nas alturas é melhor. Desse modo, cada uma das personagens cumpre o papel de objeto a ser animado pela outra (Figura 4). Portanto, tanto a imagem em movimento quanto a partitura corporal criada pela atriz foram, ao longo do processo, modificadas a partir do contato entre elas. Para tanto, utilizei ao longo dos ensaios, a metodologia descrita a seguir.

Convencionei que a peça audiovisual construída a partir do enredo criado para “Confins” seria a princípio uma obra fechada em si mesma. Dessa maneira, ao criar a personagem-imagem, já havia modificado o enredo inicial de “Confins” a partir das necessidades do dispositivo audiovisual. Posteriormente, ao criar a partitura corporal da atriz, propus, também, alterações à imagem em movimento. Por conta dessa dinâmica de construção, a personagem-imagem foi alterada inúmeras vezes até chegar ao resultado que considere satisfatório. Da mesma forma, as ações da atriz estiveram condicionadas, por inúmeras vezes, ao tratamento que a personagem-imagem dispensava à personagem-cênica.

Nesse processo foi curioso notar que, uma vez que as minhas ações e cena foram criadas a partir da imagem em movimento, e uma vez que essa última não se alterava até que eu a editasse novamente, no decorrer do ensaio, em pouco tempo, sem quase notar, já possuía uma partitura corporal significativa. Essa, aliás, pode ser considerada como mais uma das permutas realizadas entre esses dois dispositivos. Seguindo às contribuições de Lévi-Strauss acerca da *bricolage*, atribuí ao corpo da atriz em cena – que, por ser um organismo vivo, sofre alterações constantemente ao longo do processo de ensaio e apresentações – o estatuto de imagem gravada, com possibilidades ínfimas de alterações já que estava subordinada à duração e às réplicas da imagem em movimento.

Entretanto, não foi só a ação da personagem-cênica que foi condicionada àquela da personagem-imagem. Ao longo dos ensaios, observei que o corpo da atriz precisava, por vezes, de uma ou outra ação, mais lenta ou mais rápida, e o tempo da imagem em movimento não estava a acompanhar a necessidade da construção da partitura corporal da atriz. Nesses momentos, a imagem em movimento era modificada, acrescentava-se um plano ou subtraía-se outro. Um quebra-cabeças no qual o corpo da atriz precisava se encaixar à imagem em movimento, e *vice-versa* (Ferraz, 2013).



Figura 3: Cena 9 – “Confins”, Renata Ferraz, 2013.



Figura 4: Cena 5 – “Confins”, Renata Ferraz, 2013.

Considerações finais

Embora o avanço tecnológico e as supostas possibilidades estéticas presentes nas produções artísticas contemporâneas tenham feito com que as funções destinadas à

imagem em movimento e ao corpo em cena se tornassem cada vez mais difíceis de serem demarcadas, é comum observarmos em boa parte dos trabalhos para serem apresentados no palco, a persistência da atribuição das anteriormente referidas funções das linguagens cênica e audiovisual. Esse é o caso que pode ser observado nas apresentações que se servem, por exemplo, do *vídeo mapping*⁶, ou nas inúmeras performances multimídia, onde o corpo se torna um elemento tão comedido e desnecessário que quase não notamos a sua presença.

Portanto, essa análise faz-me pensar que o modo de organização dos elementos que compõem as práticas artísticas, considerados naturais a cada linguagem, são apenas um conjunto arbitrário de regras inscritas ao longo do tempo e que estabelecem as diferenças entre a imagem em movimento e a cena teatral. São essas regras que asseguram a exploração ora de uma, ora de outra linguagem. Não estou aqui a querer comprovar a vilania do teatro perante a vítima que seria o cinema, ou *vice-versa*. Mas em todos os casos fica evidente que, embora alegadamente híbrido, o mundo atual naturaliza fronteiras e hierarquias a ponto de nós, artistas contemporâneos, sermos quase unânimes em dizer que essas fronteiras não existem mais.

Parece-me que o controle e a limitação da criação artística na contemporaneidade está muito mais ao lado de certas formas de regulações do que nas proibições, ou seja, os trabalhos artísticos podem ser híbridos, mas relutamos em aceitar o fato de que, não obstante a ausência de proibições vigentes, a margem de variação dos elementos cênicos nos trabalhos dos artistas contemporâneos é muito menor do que costumamos imaginar. É curioso, portanto, pensar como a naturalização dos nossos modos de produção estéticos cresceram à medida que foram diminuindo as proibições ao híbrido. Contentar-se com essa suposta liberdade existente nos discursos criados por nós mesmos parece-me ser o que torna mais difícil a germinação de novas esquinas para os afazeres estéticos da contemporaneidade.

Sendo assim, a obra “Confins”, desenvolvida ao longo dos três anos de investigação no âmbito do mestrado em Arte Multimédia da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa apresenta uma, dentre inúmeras outras formas de construir um trabalho composto por diferentes permutas entre o corpo da atriz e a imagem em movimento, entre pensamento crítico e a prática artística. Exacerbar a criação a partir de formas habitualmente não utilizadas poderá, quiçá, contribuir para formulações de novas regras de ordenação em outras esferas da vida social.

6 O *vídeo mapping* é uma tecnologia bastante recente, utilizada para transformar objetos, geralmente possuidores de formatos irregulares, numa superfície de exibição para projeção de vídeo, conferindo às imagens em movimento projetadas em tais objetos uma tridimensionalidade fictícia.

Referências

- BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**: para uma arte dramática não aristotélica. Lisboa: Portugália Editora, 1957.
- _____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DIXON, S. **Digital Performance**. London: MIT Press, 2007.
- FERRAZ, R. Vídeo y actor: conflictos y acuerdos entre la imagen grabada y el cuerpo en la escena. **Documentos sobre arte y sociedade**. Málaga: Eumed.net, 2013.
- GIESEKAM, G. **Staging the Screen** – the use of film and video in theatre. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- KNOFF, R. **Theater and film**, a comparative anthology. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 2008.
- LIGHTMAN, A. **Sonhos de Einstein**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MADEIRA, C. **Híbrido**: do mito ao paradigma invasor? Lisboa: Mundos Sociais, 2010.
- MORENO, A. R. Valores e Plano de Imanência. In: PRADO Jr., B. **Erro, Ilusão, Loucura**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. **Estética e Política**. A Partilha do Sensível. Porto: Dafne, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Lisboa: Martins Fontes, 1996.
- SARRAZAC, J. P. **O futuro do drama**: escritas poéticas contemporâneas. Porto: Campos das Letras, 2002.
- _____. (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WITTGENSTEIN, L. **Da Certeza**. Lisboa: Editora 70, 1990.

_____. **Tratado Lógico-filosófico e Investigações Filosóficas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Curriculum Vitae Resumido

Renata Ferraz nasceu em São Paulo, Brasil. Trabalhou como atriz por 12 anos, com diferentes encenadores e fez parte durante cinco anos do grupo de pesquisa Canhoto Laboratório das Artes da Representação, sob direção de Alexandre Mate. Em 2007, fundou o Corrosivo, coletivo de Arte Multimídia. Com o coletivo participou de projetos no Brasil, Espanha e França e iniciou a sua pesquisa em vídeo-performance e vídeo experimental. Desde 2011, investiga as possibilidades de fusão entre o corpo em cena e a imagem em movimento. É licenciada em Artes Cênicas (Instituto de Artes da UNESP). mestre em Arte Multimédia (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Atualmente, é bolsista de doutorado da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Proc. no 0795/14-3). (Doutoramento Teórico-Prático em Artes Performativas e da Imagem em Movimento – Universidade de Lisboa).