



**A CÂMERA DO BUTÔ:
performance, tecnologia e pedagogia em cena**

**LA CÁMARA DEL BUTÔ:
performance, tecnología y pedagogía en escena**

**THE BUTÔ CAMERA:
performance, technology, and pedagogy on stage**

Lisandro Marcos Pires Bellotto¹
<https://orcid.org/0000-0003-4375-4606>

Maria Eduarda Candaten Vidmar²
<https://orcid.org/0009-0006-5473-890X>

Resumo

O artigo descreve parte de uma pesquisa acadêmica que se utiliza de práticas orientais como base criativa para o desenvolvimento das relações entre os performers e as tecnologias audiovisuais em cena. Está dividido em quatro momentos: o primeiro identifica o recrudescimento das hibridizações entre Oriente/Ocidente que vêm transformando processos de criação e espetáculos contemporâneos. O segundo contextualiza a prática do butô no sul do Brasil. O terceiro momento descreve os procedimentos dessa expressão artística que foram experimentados como forma de fundamentar a performance dos participantes. A última parte aponta como essa expressão transformou as relações entre os performers e as tecnologias audiovisuais utilizadas em cena.

Palavras-chave: Butô, processos de criação, teatro e tecnologias.

Resumen

El artículo describe parte de una investigación académica que utiliza prácticas orientales como base creativa para el desarrollo de las relaciones entre los intérpretes y las tecnologías audiovisuales en escena. Se divide en cuatro momentos: el primero identifica el recrudescimiento de las hibridaciones entre Oriente/Occidente que han estado transformando los procesos de creación y los espectáculos contemporáneos. El segundo contextualiza la práctica del butô en el sur de Brasil. El tercer momento describe los procedimientos de esta expresión artística que fueron experimentados como forma de fundamentar la actuación de los participantes. La última parte señala cómo esta expresión transformó las relaciones entre los intérpretes y las tecnologías audiovisuales utilizadas en escena.

¹ Doutor e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Processos de Criação. Ator e diretor teatral.

² Graduanda do Curso de Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Projeto em andamento (2023-2024). Processos de Criação. Orientação professor doutor Lisandro Bellotto. Bolsista FIPE 2023.

Palabras clave: Butō, procesos de creación, teatro y tecnologías.

Abstract

The article describes part of an academic research that uses oriental practices as a creative foundation for the development of relationships between performers and audiovisual technologies on stage. It is divided into four moments: the first one identifies the resurgence of hybridizations between East/West, which have been transforming creation processes and contemporary performances. The second contextualizes the practice of butoh in southern Brazil. The third moment describes the procedures of this artistic expression that were experimented with as a means to support the performance of the participants. The final part highlights how this expression transformed the relationships between performers and the audiovisual technologies used on stage.

Keywords: Butoh, creative processes, theater and technologies.

Introdução

É fato que as artes da cena no Ocidente têm sido oxigenadas com outras perspectivas artísticas em decorrência dos intercâmbios interculturais, intensificadas com a revolução tecnológica iniciada no final do século XIX. O encurtamento das distâncias resultou no apagamento da noção de fronteira (ROUBINE, 1998), criando o espaço ideal para que as práticas artístico-pedagógicas-filosóficas orientais contaminassem a produção criativa do ocidente ao longo das décadas. Os artistas de destaque, como o músico John Cage, as performers Meredith Monk e Marina Abramovic, e o artista visual Bill Viola, são exemplos de criadores que experimentaram em suas *práxis* as qualidades meditativas da filosofia *zen*. No campo teatral, o treinamento do ator foi revisitado pela inclusão de práticas distintas das europeias, conforme nos lembra o pesquisador Cassiano Quilici: “os intercâmbios de técnicas dentro de um processo de diálogo intercultural possibilita instaurar estados de intensificação da atenção e da percepção, capazes de instaurar certa qualidade de comunicação e afeto” (2015, p.48). E podem ser citados elementos da pedagogia grotowskiana e toda uma linhagem oriunda do teatro de viés antropológico que dialogam com referências performativas não ocidentais, como os do teatro asiático. Lembramos que Antonin Artaud (1896 – 1948) ao entrar em contato com o teatro balinês em turnê pela Europa nos anos trinta, concebeu um alento vital inovador para o teatro vigente à época. Mais tardiamente, a partir dos anos de 1990, o teórico Lehmann em seu livro *Teatro Pós-dramático* (1999), investiu no mapeamento de encenadores rompedores de fronteiras, ao perceber tal atravessamento nas encenações da época. Tais procedimentos modificaram o painel cênico nas décadas seguintes, como nos recorda Quilici ao afirmar que “o elemento estrangeiro serviu como poderoso fermento para que se pensassem diferentes caminhos de desestabilização do teatro

dramático, desafiando a cena europeia a rever métodos de atuação, encenação e a própria função do teatro na sociedade” (2015, p. 44).

Uma característica marcante observada por Lehmann em encenações que carregam signos pós-dramáticos é a estratégia de dilatação do tempo e da duração cênica, como no espetáculo *Mount Olympus* (2015), do belga Jan Fabre, com 24 horas de duração, ou da performance de sete dias, *KA - Moutain and Guardenia Terrace* (1972), do encenador norte-americano Robert Wilson. Este também foi amplamente conhecido através do trabalho de estilização dos atores que se deslocavam em “câmera lenta” em cena. A exploração do tempo enquanto matéria geradora de tensão, desgaste, estilização e/ou contemplação está presente em inúmeras produções artísticas das últimas décadas. Isso levou o teórico alemão a utilizar a expressão “estética da duração” (LEHMANN, 1999, p.306) a despeito do esforço de encenações para tornar o tempo perceptível no palco, onde a desaceleração poderia levar a uma sensibilidade receptiva mais aguçada às pequenas mudanças nos corpos e objetos, graças à longa duração e ao retardo das cenas.

Esse movimento experimental e dialógico vem recrudescendo no Ocidente e, no que diz respeito ao Brasil, as experiências transculturais se multiplicam em diversas pesquisas e produções cênicas, como nos conhecidos grupos *Lume Teatro* de Campinas e o Grupo *Usina do Trabalho do Ator* (UTA) de Porto Alegre, para citar dois exemplos. No campo integrado entre teatro e dança, as influências orientais também se multiplicam, mesclando-se aos discursos e estéticas dos encenadores e atualizando pedagogias artísticas. E a dança japonesa *butô* vem ganhando destaque no Brasil como prática criativa geradora de novas estéticas e danças, como bem descreve a pesquisadora Oliveira (2019) em livro, que relata o processo de aprendizagem do ator - dançarino a partir dessa prática³. Dentro da dinâmica sem fronteiras, de descoberta da riqueza artística oriental, é que esse artigo descreve uma possível preparação do performer por meio da expressividade do *butô*. A influência estética, pedagógica, filosófica e de movimento dessa expressão artística foi experimentada em um projeto acadêmico que pesquisa processos híbridos de criação para as artes cênicas⁴.

A partir de agora, o texto reflexivo está organizado em 3 momentos: o primeiro apresenta e contextualiza a prática do *butô*, desde sua origem até seu aparecimento no sul do Brasil. O segundo

³ No ano de 2019, a pesquisadora Joeslaine de Oliveira publicou o livro *Travessias: processos de aprendizagem do ator-dançarino com o butoh*, pela editora Paco Editoria de São Paulo.

⁴ O *butô* foi utilizado como fase preparatória para criação de um experimento cênico que cruza a performance dos atores com as tecnologias audiovisuais dentro da cena. Neste artigo, compartilhamos os procedimentos realizados no período que abrange o segundo semestre de 2022 e o primeiro semestre de 2023. Faz parte da pesquisa denominada *Poéticas tecnológicas e o trabalho criativo do performer: um estudo experimental sobre a produção e utilização da imagem e do som no espaço cênico*, iniciado no ano de 2019, com previsão de finalização para o ano de 2024.

momento descreve alguns procedimentos dessa expressão artística, que foram experimentados na parte prática da referida pesquisa, como forma de fundamentar a performance dos participantes. A terceira parte aponta como essa expressão, nascida no extremo oriente, auxiliou e transformou as relações entre os performers e as tecnologias audiovisuais utilizadas em cena: é a “câmera do butô” que se desenvolve em relação ao corpo e aos dispositivos tecnológicos utilizados no palco.

As origens do Butô

Como nos alerta Baiocchi⁵, “é sempre difícil definir o butô sem risco de modificar o poder de transformação inerente a esta arte” (1995, p.9), assim, é partindo do significado oriental da própria palavra, aliado ao contexto sóciopolítico de seu surgimento e aos performers precursores envolvidos, que pretendo estabelecer um campo de estudo poético dessa dança. Segundo Baird, “Butô é uma palavra composta emprestada do chinês, cuja primeira parte significa ‘dança’ e a segunda significa ‘pisar’, ou ‘pisar com força’. Isso levou alguns observadores a caracterizarem o butô como a ‘dança do pisar a terra’” (2019, p.2). O butô nasce no Japão do pós-guerra, segunda metade do século XX. Trata-se de uma expressão artística periférica que se desenvolveu em cabarés, bares, boates e ruas de um país que experimentava, na época, um certo hiato existencial, decorrente da invasão da cultura norte-americana, e da rejeição à perpetuação das artes tradicionais japonesas. Nesse sentido, o butô vanguardista surge como um projeto artístico ambicioso de reconstrução da cultura nacional em um país devastado pela tragédia atômica (BAIRD, 2019; PERETTA, 2015; OLIVEIRA, 2019; HIRAKO, 2023).

O fato de o butô ter surgido fora dos lugares canônicos da arte contribuiu para que a sua prática se desenvolvesse com certa liberdade em relação às convenções cênicas perpetuadas pelos palcos tradicionais. A crise de identidade e a liberdade criativa presente no “espírito do tempo” japonês geraram uma dança específica e com influências múltiplas: “o butoh utiliza referências do ocidente como *ballet* clássico, dança moderna, dança de expressão alemã, misturando-as a antigas técnicas do milenar teatro japonês e indiano como o *Nô* e o *Kathakali*” (OLIVEIRA, 2019, p.28). Essa profusão de fontes se configurou como uma resposta expressiva para um Japão tradicional e conservador de um lado, e para a invasão ostensiva dos valores ocidentais pós-Segunda Guerra do outro, como uma espécie de “vanguarda que se arrasta pela terra” (BAIOCCCHI, 1995, p.10).

⁵ A paranaense Maura Baiocchi é encenadora e performer. Depois de viver no Japão e estudar com os mestres Kazuo Ohno e Min Tanaka nos anos 80, trouxe o butô para o Brasil.

Destacam-se como principais expoentes do *butô* os performers Tatsumi Hijikata (1928 – 1986) e Kazuo Ohno (1906 – 2010). Apesar de suas inúmeras colaborações artísticas nos anos 60, os dois apresentam formas distintas de expressão em sua dança. Hijikata, com seu *Ankoku Butô* - a dança das trevas (e a sistematização de um treinamento⁶), e Kazuo Ohno de espírito mais livre e selvagem (PERETTA, 2015).

É na segunda corrente, proposta pelos mestres Kazuo Ohno e seu filho Yoshito Ohno, que o *butô* da gaúcha Ana Medeiros e do japonês Hiroshi Nishiyama vem desenvolvendo sua dança no Sul do Brasil⁷. É com a dupla de dançarinos que pratico o *butô* através de cursos desde o ano de 2016, na cidade de Porto Alegre.

A partir do ano de 2019, introduzi em minhas aulas regulares, dentro do CAL/UFSM, a prática para as turmas de interpretação e direção teatral do curso de Artes Cênicas Bacharelado. De início, o *butô* foi inserido juntamente com práticas meditativas, com o objetivo de desacelerar os discentes que chegavam às aulas atravessados pela velocidade frenética própria do cotidiano. A adesão das turmas a essa prática foi imediata, apontando um instigante caminho para fazer aflorar as sensibilidades dos participantes, a partir de outra relação com a passagem do tempo. Os discentes também entraram em contato com essa dança através de registros videográficos, livros e depoimentos de praticantes e mestres de *butô*. Com o avanço do projeto de pesquisa iniciado no ano de 2019, que cruza as artes da cena com as tecnologias audiovisuais⁸, recorri novamente ao *butô* como fase preparatória dos corpos e da atenção dos performers. Assim, estes poderiam desenvolver habilidades corporais criativas em momento posterior, de engajamento com as tecnologias digitais em cena. Essa prática contaminou o processo como um todo, passando também a nortear uma qualidade corporal e atencional para a utilização dos artefatos tecnológicos em cena.

Isso porque os benefícios para o performer que pratica a dança *butô* são múltiplos, dos quais vou elencar três: primeiro, o estado atencional do performer se amplia, na medida em que ele se concentra na produção ralentada de movimentos, que se estendem no tempo por longa duração. Segundo, o seu potencial lúdico se acende de maneira contundente, pois o *butô* trabalha os estímulos acionados por um arcabouço de imagens poéticas, que tomam o seu tempo para se desenvolverem e

⁶ Para mais informações sobre o sistema de notação de movimento de Hijikata, o *Butoh-Fu*, recomendo acessar o livro “*Yurusanai. Práticas Interculturais*” (p. 159-177), da autora Elise Hirako.

⁷ A dupla de *butoístas* mora na cidade de Porto Alegre/RS, com viagens frequentes para imersões de *butô* no *Kazuo Ohno Dance Studio*, na província de Yokohama, Japão. No ano de 2022, estrearam o espetáculo “O Sussurrar da Cigarra”, sob a direção de Etsuko Ohno, viúva de Yoshito Ohno.

⁸ A pesquisa *Poéticas tecnológicas e o trabalho criativo do performer: um estudo experimental sobre a produção e utilização da imagem e do som no espaço cênico* (bolsa FIPE/CAL 2003) é desenvolvida com sete discentes pesquisadores. O foco é a busca por uma metodologia para a captação e projeção ao vivo de imagens no interior da cena.

se conectarem com o movimento expressivo de cada corpo. Em terceiro, abre-se espaço para a conexão emocional com as narrativas imagéticas que essa dança propõe, sensibilizando os sentidos dos praticantes: emoção, atenção e imaginação entram em diálogo e acionam um corpo poético que modela e inspira o performer. Mas como essa prática provoca tais estados, quais são os procedimentos para estimular o praticante a encontrar essa poesia física e mental?

Alguns procedimentos para aflorar a sua dança butô

A prática descrita a seguir teve origem nas aulas que realizei com a Ana Medeiros e o Hiroshi Nishiyama ao longo dos anos. Uma prática que, por sua vez, foi transmitida diretamente a eles através dos pioneiros Kazuo e Yoshito Ohno. Em outras palavras, experimentei os exercícios basilares disseminados por Medeiros e Mishima inúmeras vezes, para poder descrevê-los e experimentá-los com os discentes pesquisadores do curso de Artes Cênicas da UFSM. A repetição de determinadas improvisações e a qualidade dos movimentos, aliados à memória e à imaginação, produzem e acumulam energia específica, que resulta em dilatação das presenças, plasticidade e organicidade dos corpos, de forma muito particular. Tal experimentação sistematizada ao longo do tempo proporcionou algumas ferramentas para a prática do performer desenvolver suas capacidades físicas, imaginativas, atencionais e emocionais através dessa dança.

Kazuo e Yoshito perseguiram uma dança que primava pela liberdade de movimentos e, por consequência, de forte caráter improvisacional. Uma dança alavancada por determinadas narrativas ligadas à celebração da vida, ao nascimento e à morte, ao amor maternal, aos ciclos vitais do reino animal e vegetal. Narrativas incorporadas e sempre perpetradas por um sentimento de gratidão por estar vivo e pela busca constante da ligação última do ser com o cosmos. Também a duplicidade de gênero, o movimento das águas da chuva ou dos mares, e a qualidade anatômica dos insetos servem de alavanca para determinadas configurações corporais. Pistas desse repertório poético do imaginário que convida o corpo a falar por si mesmo relacionando-se com o presente, que impulsiona o movimento e a improvisação dançada, pode ser averiguada com detalhes no livro de Kazuo Ohno, “Treino e(m) poema”:

Cai uma chuva fria. Evocar a imagem da chuva que cai. Uma chuva forte, uma chuva fina. Na hora do treino, é bom observar o movimento dos insetos - e treinar usando esses movimentos. Poucas pessoas pensam assim. Talvez todos achem óbvio demais. Começou a chover, começou a ventar; são fenômenos da natureza. (OHNO, 2016, p.24)

Uma das improvisações experimentada nas aulas de Medeiros e Mishima, e que se mantém na prática que desenvolvo com os participantes da pesquisa, é a experiência de dançar um “corpo-água”. A partir da sensação das mãos imersas em um balde com água, deve-se dançar essa sensação

de contato entre a água e a pele, com as gotas escorrendo “para dentro” do corpo (quando as mãos saem do meio aquoso para o aéreo). Essa associação da água que escorre para dentro do corpo ilustra o trânsito constante entre imagens internas e externas que alimentam o movimento poético.

Figura 1: O corpo – água, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Outra prática recorrente utilizado pela dupla de butoístas está ligada ao ciclo vital de todos os seres: a improvisação do nascimento e da morte consiste em dançar esses momentos de transformação, de passagem, em que o feto nasce e encontra a vida fora do útero, movimentando a memória esquecida que todos nós experienciamos. Da posição fetal no plano baixo, o corpo se ergue em direção ao plano alto, chegando à fase adulta, passando pela velhice e, em seguida, num deslocamento de volta ao chão, retorna ao “útero da terra” no momento da morte.

Figura 2: Nascimento e morte da pesquisadora Letícia, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Essa improvisação estruturada pode ser transferida para o reino vegetal, onde a narrativa para a dança passa a ser uma semente que faz nascer a rosa, que cresce, desabrocha, perde suas pétalas, e então, morre, voltando à terra que lhe deu origem.

Figura 3: Semente e Rosa, 2023



Fonte: Acervo pessoal

A flor é uma imagem importante que constantemente atravessa a cultura performativa japonesa (PERETTA, 2015). Ela se constituiu como uma imagem poderosa para inúmeras improvisações desenvolvidas por Kazuo Ohno e mantidas nas atividades desenvolvidas por Medeiros e Nishyama: caminhar com uma rosa nas mãos, como inspiração para a conexão da parte inferior do corpo com a terra (as raízes) e da parte superior com o céu (as pétalas). É uma imagem potente que

dilata a presença cênica quando corporificada pelo performer. Em outras ocasiões, alguma parte do corpo se “transforma” em uma flor que se desloca pelo espaço, como um órgão, como os “pés-flor”.

Figura 4: Pesquisador Leonardo caminhando com a rosa, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Também a técnica do *origami* surge como uma imagem potente para o corpo descobrir configurações anatômicas diferentes daquela do cotidiano, já que o *origami* é uma prática de dobraduras em papel. Essa imagem se transfere para o corpo do praticante, onde os principais pontos articulatorios se dobram nas mais diversas direções e níveis, ascendendo a um corpo disforme, grotesco e volumoso.

Figura 5: Fernanda e Leonardo dançam o Origami, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Outra possibilidade é a mistura de gêneros, que desperta diferentes qualidades expressivas a partir de movimentos ondulados e delicados, ou movimentos retos e secos. Os elementos ao redor do performer também servem de inspiração para a descoberta de uma determinada configuração de corpo e qualidades de movimento. Como as paredes da sala de ensaio, onde a qualidade maciça do bloco de cimento inspira a busca de um “corpo-parede”, traduzida em qualidade de movimentos que acontecem por agrupamento de músculos em movimento. É uma configuração compartimentada do corpo, “saindo” da parede e se afastando dela, sem nunca perder o contato com a mesma. Também dançar apertando uma pedra entre as mãos, na perspectiva de emular suas características sólidas no corpo do praticante. O uso de fios de seda também é explorado, ao serem esticados até serem rasgados entre as mãos do praticante, gerando um determinado esforço muscular, servindo como modelo para tensionar o corpo, “rasgando-o por dentro” em seguida. As improvisações solicitam um estado atencional para o que acontece dentro (processos internos) e fora do corpo, evitando o fechamento do estado lúdico do praticante consigo mesmo. A atenção aos outros, através de improvisações relacionais em duplas e trios, o espaço circundante, as músicas selecionadas que acompanham as proposições, as qualidades de temperatura e luminosidade são constantemente aludidas como pontos de atenção, de escuta, que interferem na qualidade dos movimentos. O praticante se sensibiliza perceptivelmente em relação ao seu entorno com a maior amplitude possível. O repertório imagético gerador do movimento poético-perceptivo é vasto.

Então, o botão, ao carregar o imaginário do performer com um determinado espectro de imagens, potencializa a ludicidade e aciona diferentes corporalidades. Ao mesmo tempo, solicita um estado atencional que se dirige para fora do corpo, para o exterior onde o performer dança. Essa dupla reivindicação atencional, de cooptação de sensações internas e externas, coloca o praticante em um estado de concentração sensível muito peculiar. Esse estado que se dinamiza devido a uma certa tendência de movimentos ralentados que o botão pode construir.

A câmera do Botão

Concomitantemente a essa prática, diversos exercícios que cruzam performance e tecnologias digitais, criados na primeira etapa da pesquisa, foram revisitados, agora levando em consideração as habilidades desenvolvidas graças ao treino contínuo de botão. Essas habilidades não se restringem apenas à qualidade de movimento dos corpos, mas também se estendem à qualidade de movimento das câmeras ao vivo manipuladas em cena.

Para entender como o botão influenciou e contaminou as relações criativas, é importante voltarmos à etapa inicial da pesquisa. Os estudantes-pesquisadores adquiriram conhecimento sobre o funcionamento da aparelhagem tecnológica disponível no contexto da pesquisa, incluindo *software*, *hardware*, conexões, manuseio de fontes luminosas, câmeras e projetores. Em seguida, foi realizado um estudo sobre a captura de imagens e os significados implicados, por meio do entendimento e da experimentação dos planos cinematográficos básicos, principalmente os enquadramentos que envolvem posições, ângulos e movimentos de câmera. Também se estudou a linguagem cinematográfica através da análise de filmes com predominância de movimentos lentos de câmera, longos planos e poucos cortes de edição. Esses filmes se conectam, de certa forma, com as características específicas dos movimentos do Botão praticados, caracterizados pelo caráter contemplativo do tempo, que se estende em longos planos sequenciais. Foram analisados filmes clássicos do diretor polonês Kristof Kieslowski, do russo Andrei Tarkovsky e do sueco Thomas Winding Ref.

Em seguida, foram realizadas experimentação com os diferentes enquadramentos básicos, com a câmera em cena, por meio de estudos do plano geral (captação da sala inteira), plano americano (coloca em evidência o corpo do performer da cintura para cima), plano médio (corpo inteiro enquadrado), primeiro plano (enquadre dos ombros para cima) e plano detalhe (pequeno fragmento do corpo enquadrado). Também foram experimentadas algumas possibilidades de ângulos de câmera, como *plongée* (posicionada de cima para baixo em relação ao nível do olhar) e *contra-plongée*

(posicionada de baixo para cima), assim como alguns movimentos de câmera, como o *travelling* (movimento constante para frente ou para trás) e *panorâmica* (rotação da câmera ao redor do seu eixo vertical ou horizontal sem deslocamento do equipamento). Esses planos foram traduzidos para os movimentos do corpo do performer que manipulava a câmera no espaço da cena.

Foram desenvolvidos diversos jogos individuais e em grupos como forma de experimentação dos planos estudados, por meio da captação de imagens com diferentes câmeras, conectadas diretamente a um projetor digital. Esses jogos exploraram a composição entre imagem real dos performers e imagem virtual das projeções ao vivo dos performers, visto que ambas coexistem simultaneamente em cena. Além disso, foram desenvolvidos jogos para intensificar a consciência das composições geradas ao privilegiar as relações espaciais entre o operador de câmera, o manipulador de fontes de luz, e o performer filmado em cena. Também foram explorados diferentes níveis espaciais e suas relações de aproximação e distanciamento entre os corpos, as câmeras e as projeções.

Por fim, o processo se concentrou em três procedimentos recorrentes de captação e projeção de imagens em cena: 1. *Efeitos de atomização* dos corpos, caracterizados pela fragmentação e aumento de regiões dos corpos dos performers projetados em tela ao fundo da cena, no palco italiano. Esse efeito compartilhava informações corporais que não seriam visíveis a olho nu pelo espectador.

Figura 6: *Spider-hand*, 2023



Fonte: Acervo pessoal

2. *Efeitos de multiplicação* do corpo filmado, caracterizados pela perspectiva em abismo das imagens, colocando-as em repetição e gerando um efeito de caleidoscópio.

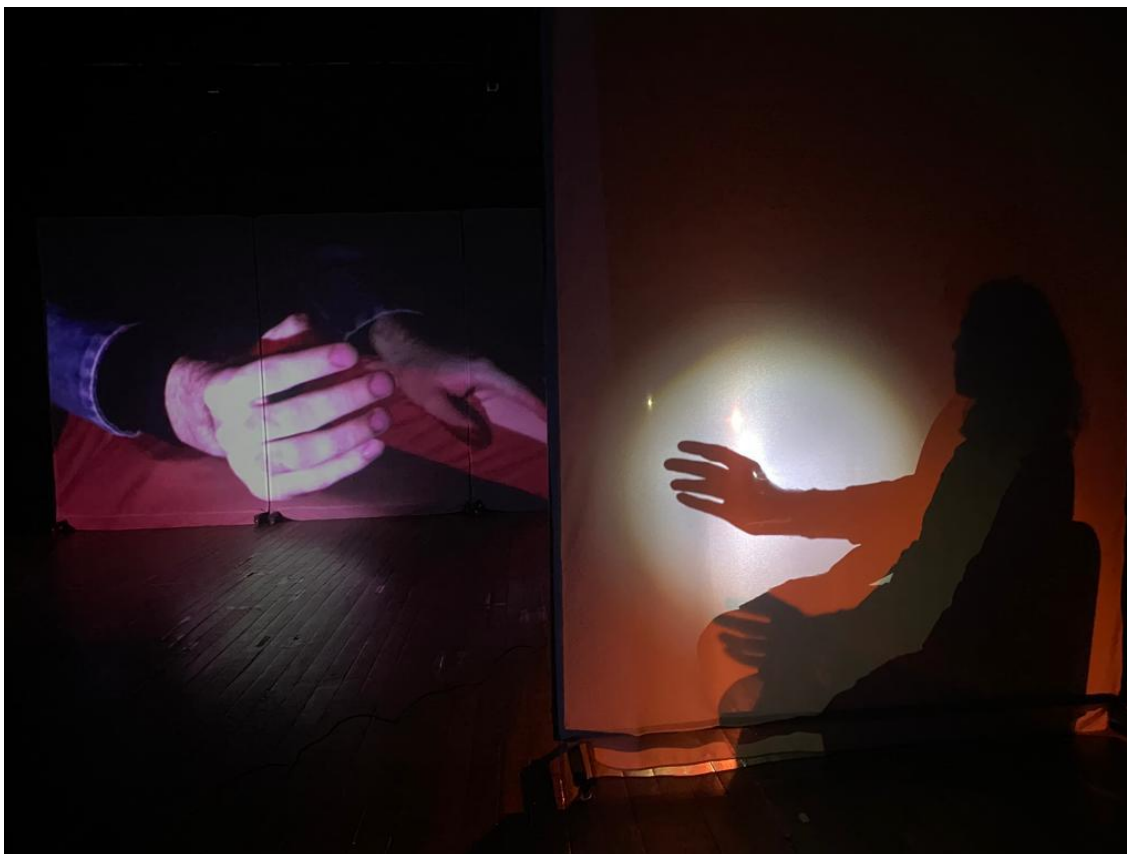
Figura 7: Múltiplos do pesquisador Vinícius, 2023



Fonte: Acervo pessoal

3. *Efeitos de distorção* das imagens captadas, através do programa *Isadora*, onde as imagens capturadas em cena pelo performer são devolvidas à cena com efeitos cromáticos ou com alteração de escala em tempo real. Essas imagens adquirem distorções relativas à saturação das cores, alongamento ou achatamento dos corpos, entre outras alterações. Também foram explorados aspectos do teatro de sombras utilizando lanternas através de biombos. Os corpos silhuetados em sombras ainda foram combinados com efeitos digitais, misturando imagens de naturezas diversas.

Figura 8: Sombras, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Todas as experimentações foram amparadas pelo conceito central de intermedialidade, que segundo a pesquisadora Marta Isaacsson, reflete a articulação entre imagens construídas pela performance e aquelas produzidas pela tecnologia, despertando assim uma espécie de terceira imagem para o espectador: aquela resultante da relação entre as duas primeiras (ISSACSSON, 2013)⁹.

Os encontros para experimentação com as mídias audiovisuais, relacionadas à prática do botão e suas qualidades de movimento e atenção, possibilitaram uma desaceleração na manipulação da câmera em cena, valorizando a *captura atomizada* dos corpos em planos sequenciais. Os participantes, ao experimentarem a posição de *videomaker* em cena, desenvolveram um estado atencional potente em relação ao que estava sendo filmado, enriquecendo as projeções com refinados enquadramentos poéticos. Além disso, houve um aumento na qualidade da relação e sinergia entre o corpo filmado e a câmera que filmava, acentuando o jogo de cena entre os performers. O botão também facilitou uma expressão corporal compartimentada, necessária em algumas ocasiões para capturar partes específicas do corpo através do *plano-detelhe*. Por exemplo, na improvisação, um

⁹ A primeira etapa da pesquisa está detalhada em um artigo publicado nos anais da ABRACE do ano de 2022 (p.1327-1339). Acesso através do link

<https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2023/12/Artes-Cenicas-na-Amazonia.pdf>

rosto podia ter sua imagem captada e, através do movimento lento dos performers em cena, desfazer-se na superfície de projeção.

Figura 9: Pesadelo onde a imagem do rosto da pesquisadora Maria Eduarda se desfaz, 2023



Fonte: Acervo pessoal

Jogos em duplas para treinamento de diferentes enquadramentos, sem o uso de câmera (apenas com molduras vazadas), também resultaram em um aumento de qualidade do diálogo entre os corpos, transformando o simples exercício em uma dança poética que revelava o ato de enquadrar.

Figura 10: Molduras, 2023



Fonte: Acervo pessoal

As qualidades de movimento proporcionadas pela prática do *butô* estão sendo hibridizadas com o ato de filmar ou ser filmado em cena, desenvolvendo a noção de “câmera do *butô*”. Esse procedimento tem contaminado, como mencionado anteriormente, todos os níveis relacionais estabelecidos em cena (relações entre performers, entre performer e câmera, entre performer e imagem projetada, e entre performer, iluminador e *videomaker*). Como afirmado por Quilici, “a importância do contato com tradições não europeias nos faz refletir sobre capacidades que se encontram atrofiadas no homem da nossa época” (2015, p.49). Assim, a construção dessas relações, permeadas por práticas orientais, implicou na construção de um corpo cênico que transforma o sujeito praticante. Vale ressaltar que introduzir a “câmera do *butô*” como procedimento criativo não significa ralentar ou desacelerar a cena e o trabalho do performer com as tecnologias. Após cinco meses de contato intenso com esse universo sensível, houve uma desconstrução gradual dos hábitos perceptivos dos praticantes, permitindo que os corpos em cena acelerassem seus movimentos sem perder as qualidades adquiridas com a prática do *butô*. A dança do *butô*, enquanto prática expressiva sensível, vai ao encontro da expressão íntima daquele que pratica, o que favorece o processo de atuação orgânica diante da câmera, um procedimento que a linguagem cinematográfica pode exigir do performer e que mereceria uma análise mais aprofundada. A nova etapa da pesquisa consiste em

desenvolver um espetáculo fronteiriço entre o teatro e o audiovisual, utilizando as qualidades desenvolvidas com a prática da “câmera do botão” descritas anteriormente.

Referências

BAIOCCHI, Maura. Butoh. **Dança veredas d'alma**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.

BAIRD, Bruce. Butô: dança da diferença. **Ephemera** - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Universidade Federal de Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 1 – 7. Agosto de 2019. Disponível em <https://periodicos.ufop.br/ephemera/issue/view/157>
Acesso em 28 set. 2023.

HIRAKO, Elise. **Yurusanaï**. Práticas interculturais. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2023.

ISSACSSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia. In: VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013, Belo Horizonte. **Anais[...]**. Belo Horizonte: ABRACE, 2013.
Disponível em: http://portalabrace.org/viireuniao/processos/ISAACSSON_Marta.pdf
Acessado em 28 set. 2023.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

OHNO, Kazuo. **Treinamento e(m) poema**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

OLIVEIRA, Joeslaine de. **Travessias**: processos de aprendizagem do ator-dançarino com o butoh. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

PERETTA, Éden. **O soldado nu**. Raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.