

Cinematicidade: Caminhos de intersecção entre Cinema e Performances

Juliana Junqueira¹
Universidade Federal de Goiás

Lara Lima Satler²

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de apontar caminhos de intersecção entre o cinema e o campo das performances culturais para a realização de pesquisas que ultrapassem a análise da *mise en scène*. Defendemos o cinema enquanto performance e para isso apresentamos uma proposta de metodologia que possibilita esta abordagem. Afirmamos que o cinema é valioso por suas características próprias, mas que ele pode revelar elementos sobre sistemas e processos culturais. Propomos a criação e a utilização do conceito de cinematicidade para explicar o cinema como performance e como prática social.

Palavras-chave: Cinema; Performances Culturais; produto cultural

1. Introdução

Para além de seu aspecto comercial e industrial, o cinema é considerado por diversos pesquisadores como Martin (1990), Carrière (1994) e Xavier (1993) como uma manifestação artística e cultural. Segundo esses autores, o cinema conquistou seus meios de expressão específicos, libertando-se da influência de outras artes, como o teatro, para desbravar suas próprias possibilidades. As características singulares do fazer cinematográfico fizeram surgir uma linguagem capaz de conduzir relatos e veicular ideias.

Assim o cinema, para os supramencionados teóricos, é muito mais do que uma simples reprodução do real, podendo ser classificado como um conjunto de significantes que formam as artes ou os grandes meios de expressão cultural. O cinema permite a vivência de experiências por parte do espectador que podem culminar na mobilização dos afetos, na celebração de valores e em reconhecimentos ideológicos. Devido a sua potencialidade, o cinema, portanto, deve ser analisado para além dos aspectos técnicos e de imagem. É preciso

¹ Jornalista e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, e-mail: julianajunqueirago@gmail.com

² Professora-pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC) e Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom), Universidade Federal de Goiás. E-mail: satlerlara@gmail.com



investigar a alma dessa sétima arte e o que ela tem a nos dizer.

O campo das performances culturais, que se consolidou em grande parte devido aos estudos de Singer (1959), Erving Goffman (1959), Richard Schechner (1973) e Victor Turner (1987), se mostra adequado e necessário para analisarmos o cinema para além das abordagens tradicionais concentradas na análise da *mise-en-scène*. A pesquisa acerca dos aspectos culturais e sociais que podem estar contidos nos mais variados filmes nos revelam dados relevantes para a compreensão da realidade social.

As performances culturais propõem uma visão ampla sobre determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural e ainda, a intersecção entre os diversos campos do conhecimento para seja possível a compreensão da cultura por meio de seus produtos culturais.

Neste artigo, objetivamos apresentar caminhos de intersecção entre o cinema e o campo das performances culturais para que possamos, no futuro, apresentar uma nova abordagem de análise cinematográfica que possa revelar mais do que aspectos de construção narrativa.

2. Performances Culturais e Cinema: Cinemalidade

O termo performance possui dezenas de significados podendo ser utilizada para explicar o desempenho de um atleta ou artista, uma apresentação cultural, um espetáculo teatral ou até mesmo um campo de estudos o qual fundamenta essa reflexão.

Em 1955, o antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) utilizou a designação Performances Culturais pela primeira vez para tentar explicar a potencialidade do conceito. Para Singer (1959), performance não é apenas uma manifestação cultural ou artística determinada, mas o estudo, a observação e a percepção de tudo o que se relaciona a ela. Por isso, o vocábulo não pode ser compreendido apenas como o estudo de uma determinada performance ou como uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber (CAMARGO, 2013).

Essa nova visão de pesquisa, centrada na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade, influenciou os estudos de diversos teóricos como Erving Goffman (1959), Richard Schechner (1973) e Victor Turner (1987) que passaram a advogar em favor



da convergência entre diferentes áreas de pesquisa. Turner (1987) e Schechner (1973) defendem, por exemplo, que o trânsito entre a teoria do teatro e as ciências sociais proporciona a compreensão das relações sociais para além dos aspectos exclusivamente teatrais. Os diversos encontros entre os investigadores interessados nesta nova forma de enxergar os objetos de pesquisa impulsionaram o surgimento de um novo campo de estudo batizado por Schechner (1973) de Teoria da Performance.

Assim, as Performances Culturais propõem uma visão ampla sobre determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural. Este campo de estudos propõe a intersecção entre os diversos campos do conhecimento e sugere a investigação de objetos de pesquisa muitas vezes menosprezados como manifestações da cultura popular, por exemplo, danças, rituais, culinária, modos de vida, entre outros aspectos.

Dentro da Teoria da Performance temos, portanto, o termo Performances Culturais que se refere ao campo de estudos centrado na transdisciplinaridade e à uma metodologia de análise que propõe a investigação de variados aspectos de uma manifestação artística. Já o vocábulo Performance refere-se às diversas manifestações artísticas, sociais, culturais e ritualísticas que ocorrem na sociedade.

Schechner (1973) elenca que há performance na vida cotidiana, incluindo reuniões de qualquer espécie; na estrutura do esporte, do ritual do jogo aos comportamentos público-políticos; na análise de vários outros modos de comunicação além da palavra escrita; nas conexões entre comportamento humano e animal com ênfase no jogo e nos comportamentos ritualizados; nos aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação pessoa a pessoa, *acting out* e consciência corporal; na etnografia e a pré-história – tanto de culturas exóticas quanto familiares e na constituição de teorias unificadas de performance, as quais são, de fato, teorias do comportamento (SCHECHNER, 1973, p. 9).

O autor afirma que nem todas as manifestações e acontecimentos podem ser consideradas performances, mas podem ser estudadas enquanto performances. Schechner (2006) argumenta que as performances existem apenas enquanto ações, interações e relações e que elas têm as funções de entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar, persuadir e lidar com o sagrado e/ou profano:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e



ensaíam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (SCHECHNER, 2006, p.29-30)

Em seu artigo "O que é performance" (SCHECHNER, 2006), o pesquisador cita o exemplo de um vídeo caseiro feito pelos pais de uma bebê enquanto ela come. Essa bebê cresce, torna-se mãe e exibe o vídeo do qual foi protagonista para sua ou seu filho. Para Schechner (2006), essa exibição pode ser considerada uma performance:

O que é válido para esta performance de filmagem caseira, é válido para todas performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto "enquanto" performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. **Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.** (SCHECHNER, 2006, p.31 - grifos nossos)

Schechner (2006) já despertava para o fato de que representações mediadas por equipamentos eletrônicos também podem ser estudados enquanto performances. Sehn e Zordan (2014), ao utilizarem como exemplo uma apresentação gravada da coreógrafa alemã Pina Bausch, também corroboram com essa visão:

Quando Pina Bausch, coreógrafa alemã, dança em Café Müller (1978), pode-se sentir, **mesmo assistindo ao registro em vídeo**, a vida a atravessando, "[...] pegando-a pelo estômago" em cena. Ela dança tudo o que a vida tem de incomensurável. Podemos ver, ter uma visão a partir do movimento da bailarina. Podemos entrar em contato com a nossa própria vida. Pina consegue produzir em quem lhe assiste linhas de fuga, desacomodações. **Ela nos tira de qualquer lugar seguro, de uma poltrona de teatro, de uma casa com planos bem traçados, para desembocarmos numa praia, num deserto, num lugar possível onde traçamos nossos planos e composições.** (SEHN, ZORDAN, 2014, p.560 - grifos nossos)

Alguns autores como a alemã Erika Fisher Lichte (2005) não consideram gravações de espetáculos em filme, pela televisão ou em vídeo como performances, uma vez que não se verifica a co-presença física de atores e espectadores no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Contudo, argumenta-se que as representações que ocorrem no cinema, telejornais, programas de televisão, programas de rádio, livros e até mesmo quadrinhos podem ser consideradas dentro do conceito aqui discutido. As manifestações artísticas transmitidas por meio dos *media* são repletas de performatividade e podem constituir novas realidades sociais, despertar sentimentos nos espectadores e inclusive influenciar a ação destes.

Erika Fisher-Lichte (2005) explica performativo como ações que auxiliam na construção de identidades, constituem uma nova realidade social e que causam impacto



naqueles que participam dos atos performáticos, seja como observadores ou fazedores. Não é necessário que alguém assista ao ato para que ocorra o performativo. Ela explica da seguinte forma: “Quando estou lendo um livro e certas emoções surgem, há um impacto em mim e ninguém percebe – isso é performativo, mas não “é teatral” (FISHER-LICHTE, 2005, p.132). A performance difere-se do performativo porque a primeira exige a presença de espectadores e o segundo não.

Neste sentido, podemos considerar as representações transmitidas pelos *media* como performativas e como performances. Turner (1997, p.65) afirma que a imagem cinematográfica, por exemplo, provoca efeitos físicos e psicológicos nos espectadores. As alterações ocorrem independente de haver alguém os observando. Essas representações também podem ser consideradas enquanto performances pelo fato de se configurarem como um meio de comunicação que opera na fórmula emissor, mensagem, receptor, ou seja, é preciso que haja alguém para receber o conteúdo enviado.

Assim, a ausência da presença física dos fazedores e observadores é insuficiente para descaracterizar as representações transmitidas pelos *media* como performances. Lage e Abdala (2013) concordam que o cinema pode ser investigado dessa forma:

Segundo análise de Langdon (“Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs”), **as performances distinguem-se do rito pelo seu caráter estético e seu apelo à experiência.** Além desses elementos próprios à performance, outros parecem ficar evidentes no cinema: **a exibição do comportamento dos atores frente aos outros, a competência destes, a avaliação que a situação demanda por parte dos participantes - o público - , os gestos especiais, as expressões utilizadas pelos atores etc.** Tudo isso, submetido à linguagem cinematográfica, confere a uma “simples” sessão de cinema experiências de fruição estética e de performances, na medida em que convida o outro a viver, a *experimentar* aquele momento em cena. (LAGE, ABDALA, 2013, p.2 - grifos nossos)

Surpreendentemente, a própria Erika Fischer-Litche abre a possibilidade de que outras manifestações artísticas sejam consideradas como performances ao afirmar que “O potencial inovador que o conceito da performance implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos estudos culturais e pelos estudos artísticos (2005, p.80)”, portanto não podemos ignorar manifestações artísticas apenas pelo fato de que estas não possuem a presença física de um ou outro elemento.

De acordo com essa perspectiva, Schechner (2006) admite a fragilidade contemporânea da diferenciação de manifestações que são performances e que podem ser



estudadas enquanto performances. Para ele, o “é” performance refere-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por um contexto, por uma convenção, por um uso e por uma tradição. No entanto, afirma que no século XXI, distinções claras entre “enquanto” performance e “é” performance estão se extinguindo, pois explica que com a internet, a globalização e a crescente presença dos meios de comunicação, as pessoas passaram a experienciar suas vidas como uma série de performances conectadas que quase sempre se sobrepõem. Assim, a percepção é que a performance está em todos os lugares.

Para Bauman (1977), performance é um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios de comunicação simultâneos. Entre os elementos essenciais da performance, segundo Bauman (1992) e Langdon (1999) estão o *display* (exibição do comportamento dos *performers*), a responsabilidade de competência da performance, a avaliação do público, a experiência e o *keying* (atos performáticos que sinalizam o início da performance; ruptura do fluxo normal de comunicação).

O cinema se enquadra nos elementos essenciais de performance trabalhados acima. Primeiro porque, conforme advoga Schechner, performance é ação e o cinema pode ser compreendido por um conjunto de ações caracterizado pela experiência estética e poética. Para Ismail Xavier (2008)³, além de técnica e estética, cinema é movimento, não como evidência de imagens moventes na tela ou como som que é sempre um dinamismo, mas como um princípio ontológico que permite afirmar que o cinema é forma do tempo. Também podemos visualizar os elementos da performance trazidos por Bauman e Langdon na arte cinematográfica. Podemos verificar o *display*, já que atores e atrizes performam para o público; a responsabilidade da competência, já que é preciso treinamento e preparação para interpretar os papéis; a avaliação do público, mesmo que não haja a interação entre atores e público no momento da exibição de um filme, é possível avaliá-lo após o término.

No cinema podemos encontrar também a experiência, pois assistir um filme demanda um certo ritual já que é preciso uma iluminação adequada e o silêncio para que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na trama. Durante a exibição de um filme, o espectador é transportado para outra realidade e inclusive pode ser transformado por ela. Aqui notamos

³ Xavier, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. Entrevista a Revista Educação e Realidade. Revista Educação e Realidade. p.13-20, jan/jun 2008.



também conceitos desenvolvidos por Schechner (1985) de que as performances podem ser transportadoras ou transformadoras ou as duas coisas ao mesmo tempo.

E por último, temos o *keying*, que representa ações ou símbolos que indicam o início de uma performance. No cinema, tanto nas salas específicas para tal fim ou mesmo em casa, podemos observar várias manifestações de *keying*, como por exemplo, quando terminam os trailers que antecedem os filmes, há alguns segundos de tela preta e extremo silêncio. Isso significa que a performance vai começar.

Diversos pesquisadores defendem que o cinema é muito mais do que um simples produto da indústria cultural. Bernardet (1980) classifica a rotina produtiva do cinema como um ritual:

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. (BERNARDET, 1980, p. 124)

O teórico australiano Graeme Turner (1997) também compartilha esse posicionamento e afirma que o cinema é um sistema capaz de criar significados e por isso não deve ser avaliado como uma disciplina isolada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. Nesta pesquisa, ao considerar o cinema enquanto performance e estudá-lo dentro do campo de performances culturais, objetivamos entendê-lo como componente de um processo sociocultural, e não simplesmente como sétima arte:

O cinema não é nem mesmo o alvo final da pesquisa, mas parte de um argumento mais amplo sobre representação. O processo social de fazer com que imagens, sons, signos signifiquem algo - no cinema e na televisão. Por estranho que possa parecer, o que resulta é um conjunto de abordagens férteis quando aplicadas ao cinema, mas que não se restringem à análise do cinema. (TURNER, 1997, p.48)

Para Turner (1997, p.49) o cinema deve ser estudado como produto cultural e como prática social, valioso tanto por si mesmo como pelo que pode revelar sobre sistemas e processos culturais. Segundo ele, é necessário portanto, investigar o cinema como meio para produzir e reproduzir significação cultural. Nesta perspectiva, para Sehn e Zordan (2014) a performance está ligada ontologicamente ao termo *live art*, arte ao vivo ou arte viva. Esse termo visa dessacralizar a arte, tirá-la de um lugar meramente estético e colocá-la mais perto



“da vida como ela é”, considerando-a como integrante dos rituais cotidianos do homem.

Autores como Bazin (2014) e Bernardet (1980) afirmam que o que difere o cinema de outras artes é o movimento, algo que a fotografia ou a pintura não conseguem transmitir. Para eles, o cinema é sedutor pois consegue capturar a realidade e desenhar poeticamente a vida. O cinema seria então, a ilustração de aspectos, fictícios ou não, do cotidiano social, de seus desafios e conquistas por meio de um conjunto complexo de ações, linguagens e significações que abrange a produção do filme, a bagagem cultural e as escolhas do diretor, o sistema de distribuição, promoção e exibição da película e a recepção por parte do espectador.

Deleuze (1990) corrobora com essa visão e explica que o cinema não se subordina à uma lógica mecanicista que tenta reproduzir os movimentos comuns ao homem, mas sim busca uma eclosão de sentidos, uma soltura na montagem, atravessada pelo onírico, pelo sensível, pelo imaginário e não somente pelo real. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, refletissem-se um no outro em torno de um ponto de indiscernibilidade. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis (DELEUZE, 1990, p. 16)”.

Deleuze (1990) explica que com o surgimento do cinema neorrealista na Itália, na década de 1940, as imagens passaram a significar algo muito além do que uma simples representação. Para ele, a partir da consolidação deste estilo cinematográfico italiano, a imagem liberou-se do conceito de montagem formal racionalista para atingir uma categoria onírica, ritualística, a qual se propõe a fazer com que os sentidos estejam mais libertos, mais sensibilizados e atentos.

Zumthor (2007) também desenvolve teorias neste sentido e defende que a imagem é muito mais do que uma simples representação. Para ele, a imagem é nevrálgica e está encarnada em um corpo vivo, agindo num saber nem sempre codificado e codificável da percepção. A falta de codificação é o que nos provoca experiências intensas.

Riciotto Canutto (1923 *apud* PENAFRIA, 2009, p.4), o primeiro a classificar o cinema como sétima arte, discute o cinema como a arte da vida, como a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos que é capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem universal que coloca em tela o mundo exterior e o mundo interior.

Pelo exposto, podemos perceber que todos autores supramencionados consideram o cinema como uma expressão artística que vai muito além da representação. Assim, o fazer cinematográfico é performático pois envolve uma soma de ações comunicativas, codificadas ou não, que utilizam elementos estéticos e muitas vezes, poéticos para transmitir mensagens ao público. Além disso, o cinema é uma experiência que exige treinamento dos atores e uma



arte capaz de envolver, de influenciar, de incentivar ações, de representar ideologias e identidades e de transformar públicos e realidades.

Assim, ao posicionar as produções cinematográficas como performances e que podem ser analisadas a partir dos estudos do campo de performances culturais, trazemos a possibilidade de realizarmos uma análise que vai além do aspecto imagético e da construção da narrativa, para investigarmos elementos e sistemas culturais da sociedade que podem estar codificados pela linguagem cinematográfica.

Ao defendermos o cinema enquanto performance e o estudo desta arte dentro do campo de performances culturais, propomos a criação e a utilização do conceito de cinemalidade. A cinemalidade representa a compreensão do cinema como prática social e como um sistema de significados codificados capazes de agir na sociedade contemporânea, seja influenciando nas decisões daqueles que a integram, seja provocando reflexões ou ainda movimentando financeiramente setores econômicos.

O conceito pretende ampliar a definição de cinema, o classificando como uma manifestação cultural e social e não apenas como um gênero artístico que possui uma linguagem específica. O objetivo é então, propor uma nova abordagem de pesquisa que visa investigar a correspondência dos elementos da *mise-en-scène* com realidades sociais.

Através da adoção deste termo, será possível a investigação das produções cinematográficas para além da tela. A cinemalidade, portanto, pode auxiliar o pesquisador a compreender aspectos cinematográficos que vão além dos estéticos, imagéticos e de montagem, passando a investigar elementos culturais, sociais, históricos e políticos que podem estar escondidos nas narrativas cinematográficas. Pela cinemalidade, propomos então, uma análise que considera os aspectos internos e externos do filme.

É difícil dissociar a análise do cinema dos aspectos culturais de uma sociedade assim como é impossível que os envolvidos na produção e direção de uma película não sejam afetados, em algum momento, pelos acontecimentos do meio em que vivem. Para Turner (1997, p. 69) os filmes são produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. Segundo o autor, eles desempenham uma função cultural, por meio de suas narrativas, indo além do prazer da história.

Ainda de acordo com Turner (1997, p.51), que cita em vários momentos de sua obra os pesquisadores vinculados a corrente teórica dos Estudos Culturais Britânicos⁴, a linguagem

⁴ Os Estudos Culturais, ou *cultural studies* como são conhecidos na Inglaterra, surgiram no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* ligado ao setor de Pós-Graduação do Departamento de Letras da Universidade de Birmingham,



é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz significados culturais. Como o cinema é linguagem, ele também produz e reproduz esses significados utilizando como significantes elementos como a câmera, a iluminação, a edição e o som. Desse modo, é importante analisarmos se ocorrências externas influenciam ou estão expostas, de alguma forma, nas produções cinematográficas.

Defendemos que o cinema é uma manifestação artística, cultural e social, capaz de provocar reflexões e um poderoso meio de comunicação disseminador de mensagens que muitas vezes, por estarem codificadas pela linguagem cinematográfica, acabam não sendo abordadas em pesquisas científicas sobre a sétima arte e assim, aspectos importantes sobre as sociedades permanecem não discutidos entre uma sequência e outra.

Investigar o cinema pelo viés da cinemalidade, ou seja considerando-o como uma prática social e como uma performance dentro do campo das performances culturais, auxiliará o pesquisador a descobrir realidades ainda não exploradas e que permitem uma maior compreensão sobre a cultura da sociedade que se pesquisa. Importante ressaltar que esta é uma discussão inicial sobre o conceito de cinemalidade, que será aprofundada em trabalhos futuros.

No tópico a seguir, sugerimos uma metodologia de análise da cinemalidade que mescla fundamentos da análise fílmica com abordagens próprias do campo das performances culturais que podem permitir a análise do cinema como prática social.

2. Performances culturais como método: Cinemalidade para além da *mise en scène*

Grande parte dos pesquisadores e dos críticos de cinema utiliza a análise fílmica como metodologia para análise de obras cinematográficas. Susan Sontag (1961) afirma que a análise é uma atividade fundamental para todos aqueles que escrevem sobre cinema.

Neste sentido, Penafria (2009) destaca que o objetivo da análise é o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação:

Inglaterra. O objetivo era pesquisar as relações entre cultura contemporânea e a sociedade, sob o viés marxista: as formas culturais, as instituições e as práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais. Três textos de 1950/60 compõem as fontes e o alicerce dos Estudos Culturais. São eles: As utilizações da Cultura de Richard Hoggart (1957), Cultura e Sociedade de Raymond Williams (1958) e A formação da classe operária inglesa de E. P. Thompson (1963).



Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. (PENAFRIA, 2009, p.1)

Vanoye e Golliot-Lété (1994) explicam que analisar um filme significa desunir materiais que não se percebem isoladamente. Parte-se, portanto, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do mesmo filme. A partir daí, é preciso estabelecer elos entre esses elementos e descobrir como ou porque eles se associam. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme.

Marie (*apud* VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 69) traz alguns parâmetros que devem ser considerados diante da descrição do material fílmico como a duração dos planos dentro de uma sequência, os elementos visuais, escala de planos, movimentos, passagens de um plano para outro (*raccords*), relação entre sons e imagens, trilha sonora (diálogos, ruídos, músicas, transições sonoras, rupturas/continuação musical).

Bazin (2014) também defende que para entender o significado de um filme é necessário desconstruí-lo e analisar os elementos que compõem os quadros como o planejamento da cena, o foco e a profundidade, o movimento e o posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação e o figurino, aspectos estes que integram o conceito de *mise en scène*, expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação de uma peça teatral e que foi adotada também pelos críticos e pesquisadores de cinema na análise de películas.

Até o momento apresentamos a visão de pesquisadores e teóricos que nos fornecem conhecimentos e dicas para realizarmos a análise dos elementos internos aos filmes. No entanto, como nossa proposta é trabalhar com o conceito de cinemalidade, ou seja, o cinema enquanto prática social, necessitamos de metodologias de análise que consideram também os aspectos externos às produções cinematográficas. Nesta perspectiva, Vanoye e Golliot-Lété (1994) afirmam que a condução da análise dependerá do objetivo do pesquisador.

O teórico australiano Graeme Turner (1997) é um dos pesquisadores que defende a análise do cinema para além da *mise en scène*, afirmando que toda representação visual possui um conjunto de códigos e convenções que é utilizado pelos telespectadores para que eles compreendam o que veem. Para o autor, as imagens já chegam até nós codificadas. Por isso, ele afirma que é vantajoso empregar um sistema de análise que começa com a



linguagem verbal ou visual mas que se amplie para incluir outras atividades que produzem significado social.

Penafria (2009) em seu artigo "Análise de filmes: conceitos e metodologias" também propõe a adoção de abordagens de pesquisas diversas para que o objetivo do pesquisador ou do crítico de cinema possa ser alcançado. Para ela cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, optar por apenas um tipo de análise, poderá deixar o analista com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes. Assim, a pesquisadora especifica dois tipos de análise que podem auxiliar a apreciação de produções cinematográficas:

Neste sentido, propomos uma primeira escolha do analista: uma análise interna ou uma análise externa ao filme. Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico. (PENAFRIA, 2009, p.7)

A proposta de Penafria (2009) vai de encontro ao que se propõe o campo de performances culturais, ou seja, considerar o todo para entender a parte. A união da análise interna com a externa sobre um filme poderá auxiliar o pesquisador a compreender aspectos sociais, culturais e políticos sobre determinada sociedade, objetivo este que dificilmente seria alcançado apenas através de uma análise fílmica tecnicista. É preciso ampliar as lentes de análise para que o investigador compreenda os significados contidos na produção de um cineasta. Neste sentido, a análise fílmica deve consistir na observação dos aspectos internos e externos aos filmes, sendo os internos os que se referem aos elementos de *mise en scène* e os externos os pertinentes às temporalidades, o contexto histórico, social, econômico, cultural, em que foram produzidos. Os filmes devem ser "desconstruídos", e formados de novo através da interpretação.

Abdala Junior e Lage (2015), por exemplo, atentam para o fato de que é preciso considerar questões da época em que a produção da obra analisada teve lugar:

Nosso propósito é investigar variações dos "diálogos com a cultura histórica" que a linguagem cinematográfica encerra, considerando que o seu reconhecimento permite vislumbrar um dos elementos que entram na configuração da situação da "performance" que alguns filmes de tema



histórico parecem forjar, contribuindo para que o público apreenda aspectos "silenciados" do mundo no qual está inserido, construindo de forma mais elaborada sua visão dos processos históricos (ABDALA JUNIOR, LAGE, 2015, p.349)

Além disso, estudar o cinema enquanto performance significa posicionar os envolvidos na execução e na produção de um filme como performers. Para Petronilio (2015, p.54), os performers devem ser considerados como demolidores de verdades inabaláveis, do império da razão e do que sempre prevaleceu ao longo da tradição, significa um convite a novas formas de pensar e ainda pensar o impensado.

Assim, ao analisarmos os filmes sob a perspectiva do campo das performances, que propõem a realização de pesquisas centradas na transdisciplinaridade e de investigações que considerem a amplitude de determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural, objetivamos decodificar possíveis mensagens cifradas ou escondidas nas mais diversas produções cinematográficas e ir além da tradição metodológica de uma análise fílmica tecnicista.

Considerações Finais

O cinema foi classificado como sétima arte em 1912 pelo italiano Ricciotto Canuto justamente por apresentar uma linguagem inovadora e específica, que o diferenciava das diversas manifestações artísticas já praticadas. Daquele ano até hoje, o cinema passou por várias modificações, incluindo a adoção do som e da imagem colorida, sendo considerado um dos principais produtos culturais da atualidade.

Para além de um conjunto de imagens e movimentos, o cinema tem sido considerado por diversos teóricos como uma arte que vai muito além da representação da vida, sendo capaz de criar significados.

Por isso, neste artigo reunimos pesquisadores que sugerem a investigação do universo cinematográfico como uma prática social, como uma arte que relaciona-se com aspectos culturais, sociais, históricos e políticos de uma sociedade.

Assim, encontramos no campo das performances culturais um fértil terreno para essa abordagem já que a área propõe a análise inter e transdisciplinar das manifestações culturais. São necessárias pesquisas que dialoguem sistemas sociais e produtos de cultura. Argumentamos também que o cinema seja estudado enquanto performance já que reúne todos os elementos que consolidam este conceito. A arte cinematográfica é valiosa por suas



características, mas também pelo que pode revelar sobre sistemas e processos culturais.

Ao considerarmos o cinema enquanto performance e estudá-lo dentro do campo de performances culturais, possibilitamos a realização de pesquisas que vão além de aspectos tecnicistas. É preciso, portanto, a adoção de metodologias inovadoras que consideram a investigação dos aspectos internos e externos de um filme. Desse modo, alcançaremos o objetivo de compreender as potencialidades do cinema.

A utilização do conceito de cinemalidade, vocábulo este que será trabalhado e aprofundado em trabalhos futuros, auxiliará na defesa da sétima arte como performance e como prática social.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Roberto e LAGE, Micheline Madureira. **História & cinema: performances e diálogos audiovisuais** *Karpa* 6 (2013):In. pag.

<<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/abdala1.html>> Acesso em 15.07.2019

_____. **Cinema e Performances Culturais: quando a história entra em cena.** In: Robson Corrêa de Carvalho; Fernanda Cunha; Paulo Petronilio.. (Org.).

Performances da cultura: ensaios e diálogos. 1ªed.Goiânia: Editora Kelps, 2015, v. 1, p. 347-366.

BAUMAN, Richard. 1977. **Verbal Art as Performance.** Prospect Heights, IL: Waveland Press._____. **Folcklore, Cultural Performances, and popular entertainments.** NY, Oxford:Oxford University Press. 1992.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, JEAN-CLAUDE.**O Que é Cinema?** São Paulo: ed. Brasiliense, 1980.

CAMARGO, Robson Corrêa. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise.** Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html> 2013 - Califórnia State University Acesso em: 02.06.2019

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

FISCHER-LICHTE, E. (2005). **A cultura como performance: desenvolver um conceito.** *Sinais De Cena*, 73-80. Disponível em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426> Acesso em 20.06.2019



LANGDON, ESTHER. **A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 5, n. 12, (13-36), dez. 1999.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s).** Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 13.08.2019

PETRONILIO, Paulo. **As Palavras e as coisas das Performances Culturais.** n: Robson Corrêa de Carvalho; Fernanda Cunha; Paulo Petronilio.. (Org.). Performances da cultura: ensaios e diálogos. 1ªed.Goiânia: Editora Kelps, 2015, v. 1, p. 347-366.

SCHECHNER, Richard. **Drama, Script, Theatre and Performance.** The Drama Review, New York, n. 17, set. 1973.

_____. **Restoration of behavior: Between theater and anthropology.** Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **What is Performance in: Performance Studies - an introduction, second edition.** New York and London: Routledge, p.28-51, 2006.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. **Imagem: do cinema para a performance.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 551-568, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 10.08.2019

SONTAG, Susan (1961), *Against Interpretation*, New York, Dell Publishing.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social.** São Paulo: Summus 1997.

VANOY, Francis; GOLLIÓT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.