



# **Espaço-tempo fluido: entrelaçamentos entre a cenografia digital, performance e animismo**

*Fluid space-time: entanglements between  
digital scenography, performance,  
and animism*

*Espacio-tiempo fluido: entrelazamientos entre  
escenografía digital, performance y animismo*

**Christiane da Cunha**

## **Christiane da Cunha**

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Artista visual e cênica com diversas exposições e performances no Brasil e no exterior. Co-fundadora e artista do coletivo transmídia Kawin.



## Resumo

Neste artigo, sugere-se um enfoque da cenografia digital, à luz de perspectivas animistas, na zona de contato entre cosmologias ameríndias, negro-africanas e afro-brasileiras, que, a partir de outras vivências e noções sobre ritmo e movimento, produzem relações comunicativas com a alteridade. Para isso, tecem-se considerações com as noções de ritmo, vibração, luz e som, segundo as conceituações apresentadas por Kaká Werá Jecupé e Amadou Hampâté Bâ. Adicionalmente, como objeto de reflexão em relação à cena expandida, trata da abordagem transmídia do coletivo Kawin, cujos procedimentos criativos investigam vivências rítmicas expandidas entre a dança, o som, as artes visuais e a cenografia digital. O estudo propõe, assim, uma abordagem não normativa da cenografia digital em sua interação com a performance.

**Palavras-chave:** Cenografia digital, Animismo, Luz, Ritmo, Performance.

## Abstract

The article suggests an approach to digital scenography, in the light of animist perspectives, in the contact zone between Amerindian, Black African, and Afro-Brazilian cosmologies, which, from other experiences and notions of rhythm and movement, produce communicative relationships with alterity. To this end, the notions of rhythm, vibration, light, and sound are considered, according to the conceptualizations provided by Kaká Werá Jecupé and Amadou Hampâté Bâ. Also, as an object of reflection regarding the expanded scene, it deals with the transmedia approach of the collective Kawin, whose creative procedures investigate expanded rhythmic experiences between dance, sound, visual arts, and digital scenography. The study thus proposes a non-normative approach to digital scenography in its interaction with performance.

**Keywords:** Digital Scenography, Animism, Light, Rhythm, Performance.

## Resumen

Este artículo sugiere una aproximación a la escenografía digital a la luz de perspectivas animistas, en la zona de contacto entre cosmologías ameríndias, negroafricanas y afrobrasileñas, que a partir de otras experiencias y nociones sobre ritmo y movimiento, producen relaciones comunicativas con la alteridad. Para ello, considera las nociones de ritmo, vibración, luz y sonido, según las conceptualizaciones presentadas por Kaká Werá Jecupé y Amadou Hampâté Bâ. Además como objeto de reflexión en relación con la escena expandida, aborda el enfoque transmedio del colectivo Kawin, cuyos procedimientos creativos investigan experiencias rítmicas expandidas entre danza, sonido, artes visuales y escenografía digital. Este estudio propone así un enfoque no normativo de la escenografía digital en su interacción con la performance.

**Palabras clave:** Escenografía digital, Animismo, Luz, Ritmo, Performance.

## Introdução

O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento.

Amadou Hampâté Bâ, “A tradição viva”

A cenografia digital, na esfera das artes cênicas, se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico. Isso ocorre em teatros, museus e galerias quando configurados como espaços híbridos entre as artes visuais e as cênicas, ou em ambientes *site-specific*<sup>1</sup> – podendo incluir ou não performers e audiência. Nas caixas pretas e brancas, como são comumente chamadas as salas teatrais e as galerias, a cenografia digital cria espaços-tempos virtuais responsáveis por parte ou pelo todo de um projeto cenográfico. Já em ambientes *site-specific*, costuma ser elaborada como uma instalação na qual o sentido da obra surge do amálgama entre as imagens projetadas e a natureza do espaço usado como suporte, que é transfigurado por elas (Denny, 2019).

Com o contínuo avanço das tecnologias da computação e dos sistemas de projeção, a cenografia digital possibilita facilmente hoje, com um mínimo de aparatos técnicos (um projetor de vídeo e um laptop), a criação de espaços virtualmente expandidos, capazes de operar de forma fluida uma grande gama de transformações – assim como um dia foi desejado e investigado pelo cenógrafo tcheco Josef Svoboda e pelo cenógrafo, arquiteto e encenador francês Jacques Polieri – precursores de uma nova cenografia que, aliada às evoluções tecnológicas, subverteu o uso da imagem no espaço para um conceito de espaço-imagem (Corvin, 2016; Picon-Vallin, 2008).

Originária da lanterna mágica, um aparato de projeção de imagens a partir do qual Hugo Bähr – reconhecido na Alemanha como um mestre da luz – criou, no século XIX, os primeiros projetores de imagens em movimento,

---

1 “Quando o teatro está ‘fora de si’, fora do seu lugar tradicional, fechado e institucional, quando transborda para a rua ou para qualquer enquadramento não criado especificamente para ele, ele é *site-specific*, isto é: *in situ*” (Pavis, 2016, p. 228, tradução nossa). No original: “*When the theatre is ‘beside itself’, outside of its traditional, closed and institutional place, when it overflows into the street or into any framework not specifically created for it, it is site-specific, that is to say: in situ*” Ibid.

a evolução da projeção de imagens acompanhou as grandes mudanças que transformaram a cena e as artes performativas. Essas mudanças tiveram início com o advento da luz elétrica e sua gradual introdução na cena (Simões, 2018). Tais transformações foram provocadas por uma gama de eventos, incluindo a renovação da cena moderna trazida por artistas como Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, e a evolução das tecnologias do som após a Segunda Guerra. A partir dos anos 1970, essas mudanças finalmente ganharam impulso com os processos digitais e a interface do computador, além das novas possibilidades de armazenamento, repetição e controle trazidas pela informática (Baugh, 2005).

De acordo com o cenógrafo e escritor Christopher Baugh (Ibid., p. 213, tradução nossa), as novas tecnologias contribuem para a expansão do vocabulário cenográfico e para que a cenografia surja como um “[...] performer dentro da performance”<sup>2</sup>. Algo já aventado, ao fim do século XIX, pelo cenógrafo, encenador e teórico Adolphe Appia: “Quando a fotografia elétrica em série [...] for introduzida na cena, a projeção poderá dizer-se todo-poderosa e poucas coisas lhe serão recusadas” (Appia, 1983 *apud* Picon-Valin, op. cit., p. 100). Baugh (Op. cit.) ressalta que as novas tecnologias não apenas transformaram diversas esferas da cena teatral, mas também introduziram novas formas e paradigmas que permearam o surgimento do teatro pós-dramático.

Apropriando-se de técnicas videográficas de interatividade ou de cinema digital, ou até mesmo de recursos tecnológicos interativos, o teatro, a dança e as outras artes cênicas expandiram suas expressões diferentemente das artes não presenciais. Pois os efeitos de virtualidade somados às presenças físicas e reais do palco resultam em um novo tipo de percepção, trazendo uma “realidade expandida” ou o também chamado “teatro expandido” (Denny, op. cit., p. 207).

No entanto, no contexto da cenografia digital, além da discussão sobre como as novas tecnologias estão transformando a cenografia e a performatividade do espaço, existe outro debate pertinente que Baugh começou a levantar, mas que ainda precisa de exploração mais aprofundada: a natureza e o conteúdo das imagens tecno-cenográficas. Neste contexto, o artista multimídia Johannes

---

<sup>2</sup> No original: “[...] performer within performance”

Birringer (2017) aponta que a tendência predominante entre tecnólogos, artistas e produtores é focar no “como” em vez do “o que”. Eles priorizam o uso de inovações tecnológicas, muitas vezes negligenciando a reflexão sobre o conteúdo das obras e a necessidade de expandir estruturas críticas para critérios estéticos.

Contrário a esta corrente, em seu livro *Cenografia digital na cena contemporânea*, o diretor de teatro, cenógrafo e artista plástico Marcelo Denny (Op. cit.) esmiúça a historiografia, as ramificações e as diferentes potencialidades estéticas e poéticas da cenografia digital. Assim como Birringer, Denny critica o uso da técnica pela técnica e alerta para os riscos de modismos e interatividades vazias. Para além do livro, o percurso artístico de Denny destaca o papel das novas mídias na criação de novas poéticas e arquiteturas do corpo. Aqueles que tiveram o privilégio de tê-lo como professor puderam aprender sobre como, através delas e com elas, não apenas o espaço-tempo da cena, mas também o corpo pode se expandir ao adentrar configurações relacionais, temporais e tecnológicas que embaralham o real e o virtual, fora do âmbito da normatividade.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996, p. 121), o animismo<sup>3</sup> “[...] postula o caráter social das relações entre séries humanas e não humanas: o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social!”. Dessa forma, este estudo<sup>4</sup> toma o fazer artístico como exercício comunicativo, na porosidade entre o corpo, o Outro<sup>5</sup> e a Terra. Ao traçar diálogos e entrecruzamentos do animismo com a cenografia digital em sua interação com a performance, busco abordá-la como um campo intersemiótico transnatural – um espaço-tempo expandido não normativo, que flui e se atualiza continuamente, entre o visível e o invisível.

3 Recuperado pelos debates pós-coloniais como uma outra ontologia e sensibilidade, o termo hoje se contrapõe à preconceituosa conceituação original de Edward B. Tylor (Franke, 2012). No cerne do animismo, ontologia originária de inúmeras culturas, encontram-se embaralhados pelas políticas de dominação e controle ecológico e étnico, os chamados Outros coloniais, humanos e extra-humanos.

4 Desenvolvido na pesquisa *Conversar com árvores: A arte como exercício sensível entre o corpo e a Terra na Era Antropocena*. Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) (DSC-10).

5 A exemplo de autores como Grada Kilomba (2019), o termo Outro, quando iniciado com letra maiúscula, concerne aos Outros coloniais e, neste estudo, abrange os povos colonizados e, igualmente, os extra-humanos.



## Entrelaçamentos dinâmicos

De acordo com o filósofo Achille Mbembe (2017), nas culturas animistas africanas ancestrais, a plenitude do humano só se concretizava quando este era também em parte extra-humano. Uma coextensividade alcançada por meio da busca e incorporação de atributos que reconhecia como carregados de valores. A aquisição de um corpo, nesse sentido, acontece na relação, em co-presença(s). Um corpo que em seu sentir apreende e articula informações em coextensividade com aquilo que o afeta.

A partir do conhecimento do povo Yepá Mahsã, no âmbito da fabricação de um corpo multifacetado, entrelaçado ao(s) extra-humano(s), o antropólogo João Paulo Lima Barreto (2021, p. 45) fala sobre uma concepção de composição do corpo como um embaralhamento entre tangível e intangível no qual, para além das instâncias visíveis, gravitam um conjunto de seis elementos etéreos “[...] *kahtise* (vidas) extra genéticos”. Dentre eles “*boreyuse kahtiro* (‘luz/vida’)” refere-se à luz – em sua multitude de formas e origens – como uma das potências que constitui o corpo (Ibid., p. 45-48).

As tessituras multissensoriais que a fabricação de **corpos-afecções** implicam e a imbricação profunda da performatividade das culturas africanas, ameríndias e afro-brasileiras, com o ritmo e o movimento nesses processos (Jecupé, 1998; Sodré, 2007; Thompson, 1974), encontram conceitualmente a essência da expansão da cena provocada pelas novas mídias. No acontecimento cênico da cena expandida, as múltiplas possibilidades de transfiguração do corpo proporcionadas pelas tecnologias da imagem ocorrem em coextensão com o corpo, o qual “[...] transcende as próprias barreiras biológicas” (Denny, op. cit., p. 202). Ademais, apesar de contextos, historicidades e visualidades diversas, esse encontro ocorre porque tais culturas, assim como as manifestações híbridas atravessadas pelas novas mídias em campo ampliado, tensionam as relações entre o sinestésico e o estético. Ao fazê-lo, trazem o espectador para dentro do evento através da ativação de sua sensorialidade para além da percepção formal. Se bem desenvolvida, a cenografia digital integrada à performance faz com que o espectador participe da obra via experiência sensorial-física de um campo de forças. Segundo a psicanalista e ensaísta Suely Rolnik (2003, p. 2):

Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intenso e engendrada no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam.

Os termos “teatro expandido” e “cena expandida”, aqui citados, estão intrinsecamente ligados ao conceito de “campo ampliado” (Krauss, 2008)<sup>6</sup>. Este conceito refere-se a processos complexos, nos quais ocorre um transbordamento ou esticamento de uma área artística específica, assim como das relações que determinam a criação, em que são reconhecidas a potência criativa do público, do espaço e até mesmo dos materiais e suas dinâmicas (Zonno, 2014).

Entretanto, ao aludir sobre possíveis entrecruzamentos do animismo com a cenografia digital na cena expandida, é preciso ponderar que levar a sério os materiais como participantes ativos no devir da criação demanda reconhecer a agência da matéria nos processos de devir do mundo (Bleeker, 2017). Neste contexto, a curadora Chus Martínez (2020) adverte que, ainda que em diferentes tempos e origens sejam borradas as fronteiras entre humano e extra-humano, entendimentos sensoriais que desafiam a compreensão clássica da racionalidade ocidental ainda são encarados com forte ceticismo no campo hegemônico da arte; “[...] aceitar visões ampliadas sobre o sensorial implica aceitar e realizar uma reforma das normas sociais que situam determinados comportamentos, saberes e produções artísticas em um domínio secundário em relação aos cânones que as instituições culturais e artísticas criaram” (Ibid., p. 7, tradução nossa)<sup>7</sup>. Em conflito com os questionamentos e quebras de paradigmas que provocou e provoca na arte ocidental dominante, o reconhecimento do Outro nos processos criativos em campo ampliado ainda

---

6 Conceito concebido pela crítica e teórica Rosalind Krauss em 1984, a partir de uma análise sobre a escultura, na qual abordou a complexidade que passa a caracterizar as práticas artísticas no pós-modernismo. Tal entendimento do fazer artístico provocou redefinições e novas abordagens nas artes visuais, na arquitetura e em diversos domínios das artes cênicas.

7 No original: “[...] to accept expanded views on the sensorial implies accepting and undertaking a reform of the social norms that situate certain behaviors, knowledges, and artistic productions in a secondary realm in relation to the canons that cultural and artistic institutions have created”.

se encontra entranhado na lógica antropocêntrica da normatividade colonial, que permeia as políticas culturais e o senso comum. Há, neste viés, a contínua centralidade do humano em um enquadramento ainda contaminado por tendências monomodais, oriundas do pensamento disciplinar.

Os saberes animistas primam pela “[...] interseção dos sentidos, ou transmutação de uma modalidade em outra” (Howes, 2011, p. 177-178, tradução nossa)<sup>8</sup> e não são fatiados e estruturados através de uma lógica disciplinar – a noção de disciplina correspondendo a um determinado campo de estudo e atividade exclusivamente humana. São campos geridos por uma interação contínua entre diferentes meios, domínios, planos, ritmos etc., e nos quais participam humanos e extra-humanos. Assim como a cena expandida, o animismo é indisciplinado, ele escapa categorizações e flui continuamente em novas configurações.

Nas cosmologias animistas ameríndias, africanas e afro-brasileiras, emissão, recepção e informação envolvem, primordialmente, o trânsito de vibrações e reverberações intra e extracorpóreas. O escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (1982, p. 210) descreve o animismo como “um modo particular de viver e experimentar o mundo na totalidade do ser” e situa a vibração no cerne da fala, tocando em uma noção crucial das tradições que cultivam formas de intercomunicabilidade com o mundo. Ele afirma: “Desse modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” (Ibid., p. 172). Porém, Hampâté Bâ sublinha que os termos “falar” e “escutar” referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos. Fala e escuta, nesse contexto, só são conferidas via um total envolvimento perceptivo do ser em uma zona de embaralhamento de todos os sentidos.

Um sentido ampliado atribuído à fala como manifestação identitária de forças vibracionais também se encontra na cultura Guarani. Ainda que pertencente a outro universo geográfico e cosmológico, a cultura Guarani (ela mesma diversa, tendo várias ramificações) também detém a palavra

---

8 No original: “[...] *intersection of the senses, or transmutation of one modality into another*”.



na esfera do sagrado. Segundo o escritor e ambientalista Tapuia Kaká Werá Jecupé<sup>9</sup> (1998, p. 75), “cabe lembrar que tudo entoa: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra”. Os Guarani, assim como outras etnias brasileiras, estendem a permeabilidade da música do corpo ao espírito em uma visão na qual o ser é música, som, luz, vibração. O autor explica o significado da palavra Tupy: “tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado”. No trecho a seguir, ele expõe a perspectiva sobre o som de alguns povos indígenas brasileiros:

Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do ayvu, o *corposom* do Ser [...]. Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (*nê-enporã*) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (*U'mbau*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração (Ibid., p. 24).

Tanto as colocações de Hampaté Bâ quanto as de Jecupé não seguem a lógica ocidental da separação corpo-mente-espírito, mas uma compreensão de entrelaçamentos dinâmicos que atravessam múltiplas matérias e dimensões tempo-espaciais, habitadas e regidas por forças e potências incomensuráveis. Se tomarmos como exemplo o *Ayvu* – “o *corposom* do Ser”, o espírito entendido como música, “fala sagrada (*nê-enporã*)” substanciada no corpo –, este indica que a matéria orgânica do corpo físico é atravessada e entrelaçada por instâncias materiais e imateriais. “O *Ayvu* é a substância ao mesmo tempo do divino e do humano” (Clastres, 1990, p. 27). O *Avá*, por sua vez, porção luz abrigada no coração que vitaliza o *corposom* (Jecupé, 2001), é expresso pelo corpo que “é flauta, (*U'mbau*) veículo”, tornando-o ser-luz-som-música. O corpo só é corpo enquanto feixe de afecções e capacidades (Viveiros de Castro, 1996) e, “além de existir como fluxo, [...] também é um campo de força de contrastes” (Mbembe, op. cit., p. 85, tradução nossa)<sup>10</sup>.

9 Em sua releitura e tradução do livro: *Ayvu Rapyta: o fundamento da linguagem humana*, um conjunto de textos míticos dos Mbyá-Guarani, publicados em 1959 por León Cadogan em espanhol e guarani.

10 No original: “In addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts”.

A correlação física elementar entre luz e som se encontra ao nível do movimento e das frequências enquanto variações dinâmicas de características e naturezas das ondas: eletromagnética e transversal para a luz, mecânica e longitudinal para o som. No âmbito sensorial, sentimos a música obviamente via nosso aparelho auditivo, mas também através das vibrações que transmitem a pele e fazem vibrar pele, pelos, carne, órgãos, fluidos, sinais nervosos, o corpo – interna e externamente. De acordo com o músico José Miguel Wisnik (1989, p. 19), “...o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som”. A afirmação de Wisnik encontra ressonância com recentes pesquisas lideradas pelo neurocientista Anirban Bandyopadhyay (2020, p. 293, tradução nossa):

O cérebro toca uma música como o raga clássico indiano; significa que um conjunto de ritmos se desdobra infinitamente como uma automontagem codificada, tudo o que vemos, ouvimos, provamos, tocamos, cheiramos é decomposto em termos de algumas formas geométricas e toda a música se desdobra quando interagimos<sup>11</sup>.

O ser-luz-som-música localiza a música para além de seus aspectos sensíveis, na gênese dos amálgamas que geram a vida. Luz ou som não são apenas instâncias do visível ou do audível, mas energia pura, vitalidade e, igualmente, mistério oscilante no domínio do escuro. Escuridão, morada de Exu-Elegbá (Lopes, 2005). Espaço primordial da fala e de toda criação. “Nhamandu fez com que seu próprio corpo surgisse na noite originária. Ele aparece e dilata-se, desdobra-se como uma flor que se abre à luz do Sol. Mas Nhamandu é para si mesmo seu próprio Sol, é ao mesmo tempo o sol e a flor” (Papá, 2021, p. 21). “Guarani vem de *Kuaray ra’y* e quer dizer ‘filhos do Sol’” (Ibid., p. 12). “O ser humano é um segundo sol nascendo e se pondo na Terra” (Fu-Kiau, 1998 *apud* Santana, 2019, p. 25).

11 No original: “Brain plays a music like Indian classical raga; it means a set of rhythm unfolds infinitely just like a coded self-assembly, everything we see, hear, taste, touch, smell is decomposed in terms of a few geometric shapes and the entire song unfolds when we interact”.

## Kawin

Nas culturas animistas, o campo inventivo é intrínseco à relação com o extra-humano. A premissa que guia essa noção é a de que a experiência da criação é sempre uma conversa, na qual o outro me atualiza. Tal sentido abrange a relação com os materiais, pois falamos em conjunto, através deles e vice-versa. Kawin é um coletivo de seres visíveis e invisíveis, mantido por mim em colaboração com o multi-artista e pesquisador togolês Anani Sanouvi<sup>12</sup>, que trabalha a partir da natureza in-disciplinar das sensibilidades animistas de origem africana e ameríndia dos artistas. Com cerca de quinze criações que integram dança contemporânea, performance, arte sonora e artes visuais – que vêm desde 2006 sendo apresentadas no Brasil e no exterior –, entendemos o exercício da performance como uma forma de tecer conversas transespecíficas e buscamos, para além da justaposição de linguagens, uma dinâmica de expansão e co-extensividade entre diferentes instâncias.

Nossas pesquisas, práticas e processos se fundamentam em uma visão ampliada do ritmo, segundo a qual padrões rítmicos, visuais, motrizes, luminosos e sonoros são gerados, moldados e articulados de forma a propiciar experiências que ativem a interconexão das dimensões internas e externas do homem em diversos planos, visíveis e invisíveis (Jecupé, 2001; Thompson, op. cit.). Neste sentido, o ritmo exerce a função de agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo. Entrelaçada nessa abordagem, a concepção de cada performance busca o sentido de uma abertura a um estado sensível de trocas e comprometimento total com a ação presente.

Nessas realizações, processos criativos diversos são implicados como atividades colaborativas e tradutoras de vivências tecidas via práticas rítmicas performativas para outros corpos físicos, digitais, sonoros e luminosos. Envolvendo expressões e circuitos diversos, cada projeto tem um caráter transmídia e, conforme citado anteriormente, tratado a partir de contextos que não são fatiados e estruturados por meio de uma lógica disciplinar, mas sim pelas relações entre diferentes instâncias. Através dos fluxos

---

<sup>12</sup> Anani Sanouvi é um artista transmídia, performer, pesquisador da Universidade de Artes de Berlim (UDK – Universität der Künste Berlin) e mestrando em Dança na Universidade das Artes da Filadélfia (UARTS – University of the Arts). Premiado por diversas instituições, colaborou com artistas como Anne Teresa De Keersmaeker e Peter Sellers.

transmídia, são reativados, gerados e interconectados sentidos que ampliam a vivência das práticas performativas.

A cenografia digital surgiu desde o início do nosso percurso enquanto parceira e elemento constituinte de um espaço-tempo liminar, multidimensional e poroso. Dentro deste escopo, buscamos tecê-la com o vídeo, o desenho, a pintura, a fotografia, a animação, a dança-performance e a arte sonora na criação de zonas polirrítmicas – corpos-espaços-tempos maleáveis – que, em estreito diálogo com o performer, pudessem provocar sensações capazes de conectar ritmos intra e extracorpóreos.

Abrangendo tanto fenômenos temporais quanto espaciais e materiais, o ritmo engloba relações intermodais, envolvendo todos os órgãos sensoriais. Para viver, dependemos da capacidade de sintonização com a contínua produção de diferença dos ritmos – luminosos, sonoros, térmicos etc. – que nos compõem e nos conectam com diversos mundos. No âmago da nossa fisicalidade, células emitem luzes ultrafracas, biofótons, para se comunicar. Em nossas relações extra e intracorpóreas, não só os olhos, mas também toda a extensão da pele, percebe a luz através de moléculas fotossensíveis (Cronin, 2017)

Em Kawin, em consonância com o sentido do “ser-luz-som-música”, entendemos a luz como ritmo e, portanto, concomitantemente, como agente, força, linguagem e interlocução para além da linguagem, território de afetos. Nesse âmbito, pensar a luz como parceira provoca diferentes interações criativas que alteram os sentidos. Ao longo da minha atividade profissional como cenógrafa, performer e encenadora, trabalhando em interlocução com a luz, pude identificar – e a partir de então investigar conjuntamente – duas especificidades da projeção de imagens: seu caráter enquanto pele impalpável e a indissociabilidade de sua luminosidade dinâmica da presença do escuro.

A projeção de vídeo (figuras 1 e 2) subverte a fixidez opaca das superfícies quando as incorpora ao movimento fílmico e lhes confere uma materialidade luminosa dinâmica – como uma espécie de pele virtual. Trabalhar com ela nesse sentido implica conceber um conteúdo imagético que abarque a natureza constante e contínua da pele, evitando o uso de cortes secos na edição, bem como o emprego de perspectivas que possam dar uma conotação de tela ou janela à projeção. Ou seja, indo contra uma conotação

projeção como uma moldura, por meio da qual experimentamos outras temporalidades, vemos outros lugares ou objetos. Na projeção-pele, o espaço luminoso criado persegue a aderência ao presente e não evoca, ou se desdobra, em espaços virtuais para além do momento em cena (Cunha; Gardel, 2021).

Concomitantemente, sendo a luz a matéria-prima da projeção, sua presença na cena é contígua à escuridão. Logo, não só a movimentação da luz, mas também a de sua ausência, interage com o performer, com seus movimentos e sua recepção. Adicionalmente, independentemente das técnicas utilizadas em sua concepção, a natureza vibracional da imagem-luz difundida no espaço é diversa da natureza vibracional da imagem-luz contida em suportes digitais ou materiais a partir dos quais ela é criada. Logo, é necessário um processo de transdução entre os meios, que trate de possíveis mudanças cromáticas e, principalmente, que inclua o escuro, a ausência de luz, como elemento atuante no espaço-tempo a ser criado.

**Figura 1** – Performance audiovisual, Anani Sanouvi em *Broto*, Kawin



**Fonte:** Registro da autora no Festival Julidans, Melkweg, 2009



**Figura 2** – Performance audiovisual, Anani Sanouvi e Toti Angola em *Mandinga*, Kawin



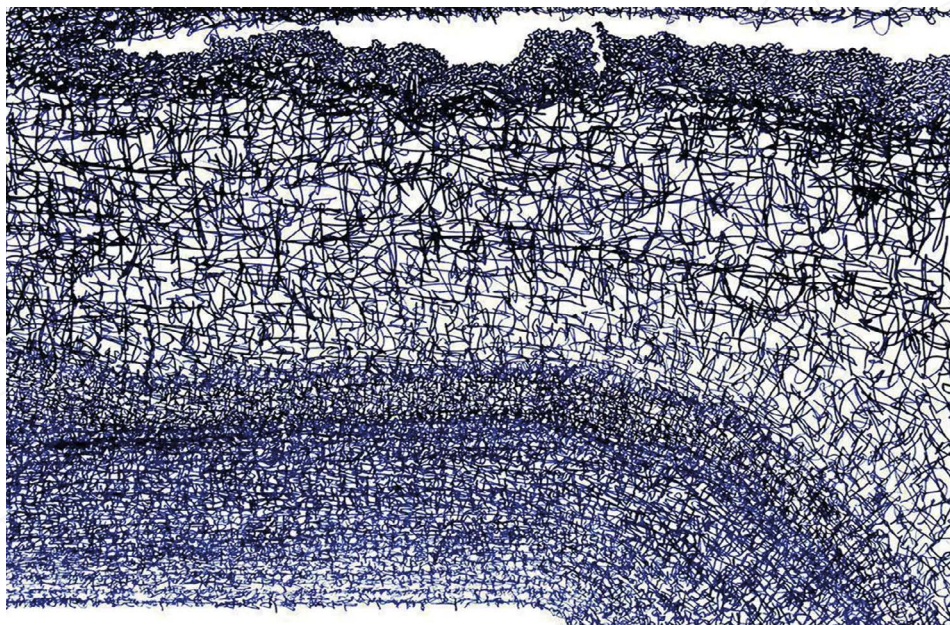
**Fonte:** Registro da autora no Festival Brasil-Amsterdam, Melkweg, 2010

O uso da imagem como pele luminosa e sua interação com o escuro facilitam a criação de situações nas quais, conforme proposto por Denny (Op. cit., p. 42-43): “[...] a imagem não é somente representação, mas simplesmente presentificação, em que a imagem não é mais figurativa, mas também funcional, ela tem como lastro um coeficiente de realidade [...]”. Dessa forma, nos processos cênicos, através da cenografia digital, buscamos manifestar no campo do visível a dinâmica das interlocuções transespecíficas despontadas nas práticas rítmicas performativas e traduzidas via diferentes manifestações expressivas (figuras 3, 4, 5, 6 e 7).

Em cada processo, as diferentes camadas entre dança-performance, arte sonora e cenografia digital são desenvolvidas em um trânsito de contínuo vai e vem entre elas, e no qual o ritmo é um elemento multiforme determinante na criação de cada processo. Os diferentes conteúdos – visual, sonoro e performativo – em vez de pensados e fixados em cenas, são trabalhados através de conjuntos de frequências, articulados em um movimento contínuo, com cada conjunto se fundindo no outro através de mudanças graduais nas intensidades e variações de suas respectivas camadas. Nesta dinâmica, o performer dispõe de um vocabulário a ser articulado de acordo com cada conjunto de

frequências e com a conexão com o público e o espaço de cada performance. Este investimento carnal e tecnológico no trânsito entre o visível e o invisível tem como perspectiva – a exemplo das práticas animistas – a insurgência do sentido não apenas no inteligível, mas, principalmente, em uma experiência sensorial multiforme (Cunha; Gardel, op. cit.; Picon-Vallin, op. cit.).

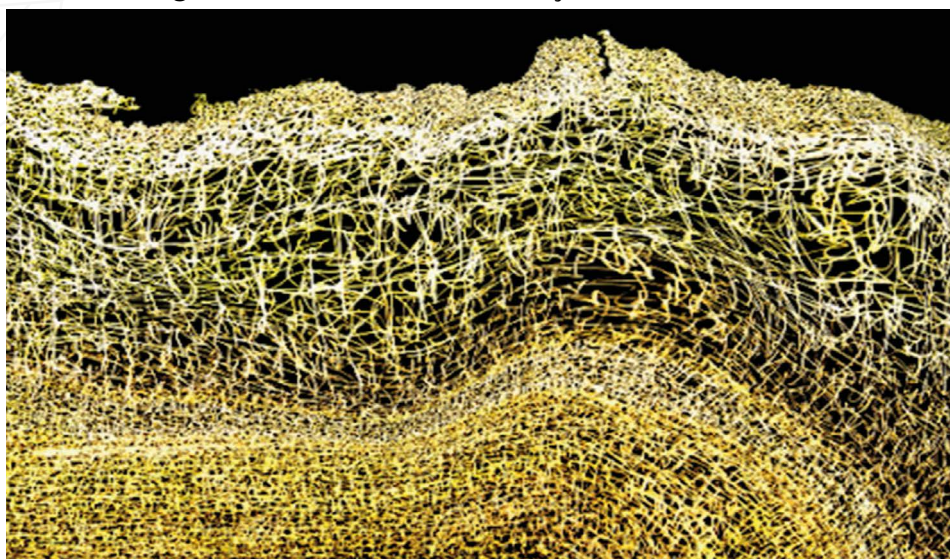
**Figura 3** – Desenho, *Sem título*, Anani Sanouvi



**Fonte:** Registro da autora

**Caneta** esferográfica sobre papel, 29 cm x 21 cm, 2016

**Figura 4** – *Still frame* da animação *Desenho*, Kawin



**Fonte:** Registro da autora

**Animação**, Full HD, 45 min, 2019



**Figura 5** – Performance audiovisual, Anani Sanouvi em *Desenho*, Kawin



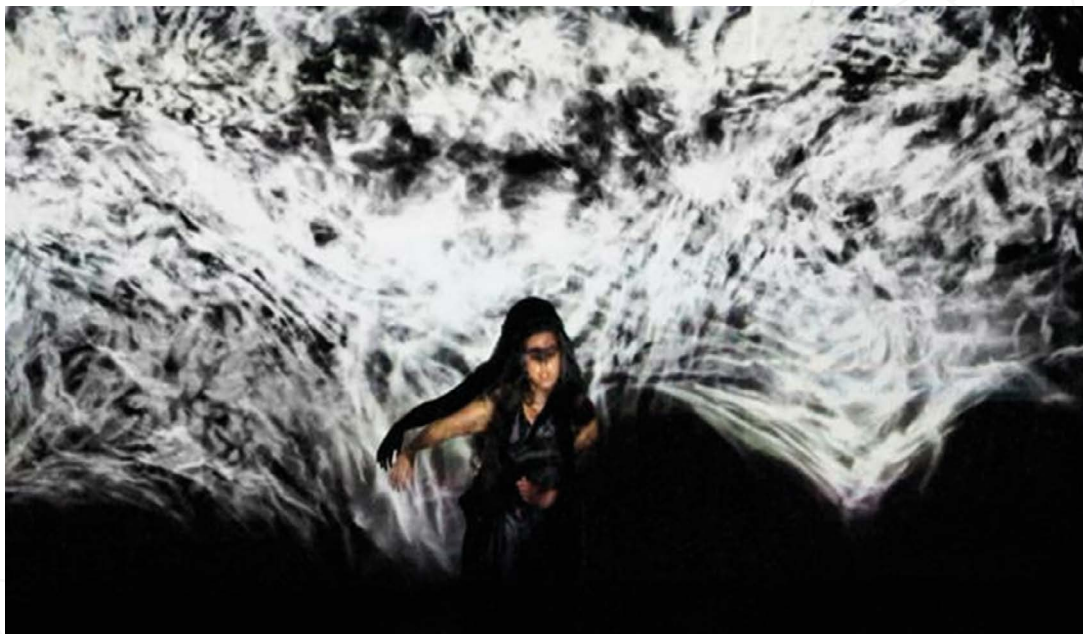
**Fonte:** Registro da autora no Festival O Corpo Negro, Sesc Copacabana, 2019

**Figura 6** – Still frame da animação *Imbassaí*, Kawin



**Fonte:** Registro da autora  
**Animação**, 16 min, Full HD, 2019

**Figura 7** – Performance audiovisual, Christiane da Cunha em *Imbassaí*, Kawin



**Fonte:** Registro de Anani Sanouvi no III Festival Ecrã de Arte e Cinema Experimental, Rio de Janeiro, 2019

## Reverberações finais

A partir de uma perspectiva animista, toda relação criativa é uma interação transmídia, visto que nenhum instrumento é considerado um ente passivo. Abordada a partir de uma sensibilidade animista, a cenografia digital, enquanto forma expressiva impalpável, fluida, possui um potencial de dialogar com os campos não só visíveis, mas também invisíveis da performance. Em simbiose com instâncias motrizes, sonoras, luminosas, o performer assume um corpo outro<sup>13</sup>. Neste sentido, não se torna uma tela – superfície de projeção. Entrar no corpo da virtualidade luminosa-sonora pela performance é tornar-se parte dele em uma zona de indiscernibilidade.

Pensar a cenografia digital em sua interação com a performance, como campo dinâmico, rítmico, oriundo de uma sensibilidade animista, é pensar em novos enunciados de relações transversais – subvertendo a noção de ambiente para a de um meio de fluxos e sujeitos em fluxo. Fluxos passíveis de alterar as relações cotidianas com o espaço, o corpo, o tempo e o Outro,

<sup>13</sup> “Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro” (Viveiros de Castro, 1996, p. 133).

que não se destinem à fixitude de formas, mas a uma busca “[...] pela gênese perpétua” (Mbembe, op. cit., p. 85, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Investigando interlocuções entre o animismo e a cenografia digital em sua interação com a performance, o estudo almeja ter propiciado formas contra-normativas de pensar processos artísticos no âmbito da cena expandida.

## Referências bibliográficas

- BANDYOPADHYAY, A. **Nanobrain**: The making of an artificial brain from a time crystal. Boca Raton: CRC Press, 2020.
- BARRETO, J. P. L. **Kumuã na kahtiroti-ukuse**: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021.
- BAUGH, C. **Theatre, performance and technology**: The development of scenography in the twentieth century. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BIRINGER, . Immersive dance and virtual realities. **Virtual Creativity**, Bristol, v. 7, n. 2, p. 103-119, 2017.
- BLEEKER, M. Thinking that matters: Towards a post-anthropocentric approach to performance design. In: MCKINNEY, J.; PALMER, S. (ed.). **Scenography expanded**: An introduction to contemporary performance design. London: Bloomsbury Publishing, 2017. p. 125-135.
- CLASTRES, P. **A Fala Sagrada**: Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1990.
- CORVIN, M. Polieri: o criador da cenografia moderna. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 172-196, 2016.
- CRONIN, T. Seeing without eyes, cells throughout the body can detect light too. **Scientific American**, New York, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3FZaGct>. Acesso em: set. 2022
- CUNHA, C. da. **Conversar com árvores**: a arte como exercício sensível entre o corpo e a Terra na Era Antropocena. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- CUNHA, C. da; GARDEL, A. Dramaturgia do ritmo. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 63-86, 2021. DOI: 10.9771/rr.v1i36.38193.
- DENNY, M. **A cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019.
- FRANKE, A. Animism: Notes on an exhibition. **E-flux journal**, New York, v. 36, p. 1-22, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3MDSGZc>. Acesso em: 5 abr. 2016.

<sup>14</sup> No original: “[...] for perpetual genesis” .



- HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, J (org). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.
- HOWES, D. Hearing scents, tasting sights: Toward a cross-cultural multi-modal theory of aesthetics. *In*: BACCI, F.; MELCHERART, D. (ed.) **Art and the senses**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 161-182.
- JECUPÉ, K. W. **A terra dos mil povos**: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JECUPÉ, K. W. **Tupã Tenondé**: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. DOI: 10.60001/ae.n17.p128%20-%20137.
- LOPES, N. **Kitábu**: o livro do saber e do espírito negro-africanos. São Paulo: Senac, 2005.
- MARTÍNEZ, C. Gathering Sea I Am! **E-flux journal**, New York, v. 112, p. 1-11, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/463e2pv>. Acesso em: 31 out. 2020.
- MBEMBE, A. **Negative Messianism in the Age of Animism**. Institute of the Humanities and Global Cultures, 26 set. 2017. Disponível em: [https://youtu.be/kyHUJYfk\\_os](https://youtu.be/kyHUJYfk_os). Acesso: maio 2021.
- MBEMBE, A. Variations on the beautiful in the Congolese world of sounds. **Politique Africaine**, Paris, v. 4, n. 100, p. 69-91, 2005. DOI: 10.3917/polaf.100.0069.
- PAPÁ, C. **Pytun jera, desabrochar da noite**. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Tg7t0g>. Acesso em: 20 abr. 2021
- PAVIS, P. **The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre**. New York: Routledge, 2016.
- PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- ROLNIK, S. **Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. Corpo, Arte e Clínica. UFRGS, Porto Alegre, abril de 2003. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf> . Acesso em: 16 jan. 2020.
- SANTANA, T. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540.
- SIMÕES, C. F. A eletricidade entra em cena. **Urdimento**, Itacorubi, v. 1, n. 31, p. 63-77, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018063.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- THOMPSON, R. F. **African art in motion: Icon and act**. California: University of California Press, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. DOI: 10.1590/S0104-93131996000200005.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZONNO, F. do V. **Lugares complexos**: poéticas da complexidade, entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

Recebido em 04/09/2023

Aprovado em 23/10/2023

Publicado em 28/12/2023

