



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**cinema y audiovisual – DIVERSIDAD  
CULTURAL LATINO-AMERICANA**

**El rito de la primavera: version basica**

**Orientadora: Dra. Virginia Flores Osorio  
Estudiante: Diego Ferreiro Roman**

Foz do Iguaçu  
2024

## SUMARIO

RESUMO	Pag 1
INTRODUCCION	Pag 4
QUE ES EL RITO? Es cine o no es cine?	Pag 7
OBJETIVOS GENERALES	Pag 12
OBJETIVOS ESPECIFICOS	Pag 13
JUSTIFICATIVAS	Pag 13
DESAROLLO	Pag 14
CONCLUSIONES A PARTIR DE LAS ORIENTACIONES DE TCCII	Pag 28
RREFERENCIAS	Pag 30

## Resumo

Revisões sistemáticas de pesquisa em arte estão se tornando cada vez mais comuns na arte como instituição, portanto, é importante entender a importância de obras específicas e clássicas e suas reconstituições. Este trabalho procura documentar um processo autoral-criativo, sobre a “*Sagração da Primavera*” de Stravinsky (1913), tomando como rudimentos, el drams grego, em la figura antigonica.

Palavras-chave: investigación em el arte-arte como institución-mimesis-rito-poieses

## Resumo

Revisões sistemáticas de las investigaciones en el arte se están tornando cada vez mas comunes en el Arte como institución, por lo tanto, es importante comprender la importancia de obras clásicas, específicas y sus reescenificaciones. Este trabajo objetiva documentar un proceso autoral-creativo, acerca del rito de la primavera de Stravinsky (1913). tomando como rudimentos, el drams griego, en la figura antigonica.

Palavras-chave: investigación en el arte-arte como institución-mimesis-rito-poeses



## Introducción

“a tua lei não é a minha lei. a tua lei não é a lei dos Deuses, é apenas o capricho ocasional de um homem .”

BELTRÃO, A ( atriz)

El epígrafe que seleccione puede o no tener relación con el texto que resultara después de este proceso de pesquisa que busca, primariamente revisar sistemáticamente la institución del Arte. El lector puede concordar o no con el texto, pero, este, busca, más bien, conjeturar, indagar y estudiar en primera instancia, una observación de “el rito de la primavera” del compositor Ruso, Igor Stravinsky, obra de 1913.

A continuación se expone que es el rito de la primavera. El epígrafe que se selecciona condiciona claramente el principio rector de la poiesis y dramaturgia, para, problematizar cuestiones relativas al mito, puesto que el mito en teoría es un posible decreto flexible, y comparación entre lo contemporáneo y lo antiguo.

Esto debe más explicaciones. Y se refuerza al final de la introducción. El texto requiere, y el investigador propone como primer ejercicio observacional escuchar “el rito de la primavera” del compositor Ruso, Igor Stravinsky, obra de 1913, y simplificar al mínimo común una propuesta, que toque bibliografías del curso de cinema y audiovisual de la UNILA.

El pasaje por Antígona viene como entrecruzamiento y derivación de una otra obra de Stravinsky, Edipo Rey, pero no será abordada. Solo sera contemplada en su *drams* estructurante. Para denotar la circularidad tanto de la propuesta ritual, como del texto-ritual.

Texto y ritual son así una circularidad y trilogía, que constelan, la aspiración mítica del rito. en un aparte y por ejemplo, de Nationale Opera de Holanda, esta escenando en su temporada 2023/2024, la obra Edipo Rey (Francia,1927) de Stravinsky conjunto a Antígona (Grecia, 442 AC ) de Sófocles, este proceso llamado teatro, no ha parado desde los inicios de la humanidad.

Aquí tenemos un problema de pesquisa y un marco histórico que no se detiene y es igual al cine. La pregunta consiguiente sería, ¿como cinematizar estas primeras intenciones? Talvez sirva de explicación el tao o metodología que observe a través de algunos años de estudio del cine, más, sin embargo, en el cine aún hay muchos cineastas que se establecen como autores y no como partícipes. La primera duvida de la orientacion dentro de la pesquisa fue: ...esto no es cine?!..la respuesta filosofica es, puede ser que lo sea, mas para entender la capacidad del montaje se debe, operar y procesar a partir del teatro, ignorando al cine perse y reciclandolo.

Esto es atrevido pero es lo que puedo sostener como un “Cinema Fome” abreviadamente. Las condiciones, a priori de filmes como, la huelga de Sergueï Eisenstein, denotan no solo un estado considerable del uso escenico del *skene*, em Odessa. Sino una situación, con un antecedente previo, citese, investiguese y pesquise a Meyerhold.

Deseo confirmar que soy un estudiante-participe y esto da identidad al trabajo autorreferencial, y documental que se está proponiendo. Para poder revisar la metodología se necesita revisar los marcos históricos, para poder verificar las referencias se necesita revisar el estado del arte, para poder comprobar la técnica y por sobre todo contentarse, se necesitan muchos años de estudio.

En la mitología griega, Sísifo (Σίσυφος) fue fundador y rey de Éfira, más tarde conocida como Corinto si es que no es cierto que heredó el trono de Medea.  
d.ferreiro/ La bilblioteca de Apolodoro/ Pausanias, La descripcion de Grecia

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Sísifo. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=S%C3%ADsifo&oldid=157899725>>.

El primer paso formal desde la técnica teatral, por ejemplo, es, el paso, (caminar), el primer paso formal desde la técnica de ballet contemporáneo es el “*tendu*”, el primer paso desde la disertación filosófica peripatética también es caminar en círculos.

Es deseable entonces proponer que se circule desde un compartir de saberes, con respecto a una danza ritual que es, al final, un círculo.

Propiciamente, la palabra coreografía significa en su etimología prosaica escritura de un círculo:

Circulemos, entonces, vinculándonos en un primer paso metodológico ordenado y escénico. En primera instancia al azar y sin ningún ordenamiento mandatorio podemos observar desde la propuesta de Samuel Beckett.

En segunda estancia desde la premisa Brechtiana, un escenario, se convierte en un teatro hasta que una persona o personaje cruza el escenario, en otra instancia un teatro se convierte en un teatro del oprimido hasta que, por ejemplo una persona problematice el conflicto anente de la nada, dentro de las condiciones de “ser y no ser”.

Este fenómeno dialoga con la teoría de guion y con la teoría de improvisación, observese por ejemplo en otra escenación de “*Antígona*” (Grecia, Sófocles, 442 AC):

“tal vez sea esto lo que ha de ser entre ser y no ser hasta que nada sea no tener un dios  
no tener una tumbano tener nada firme, tan solo cosas vivas que se escapen, vivir  
sin ayer vivir sin futuro y cerrarse en  
la nada socorro  
a causa de la miseria que no tiene fin!”  
-Soliloquio de Antígona de la actriz Manuela Paso

MARCH, F. J. *Antígona de Sófocles, monólogo final, con Manuela Paso*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=F2l5GaDOrJo>>. Acesso em: 7 mar. 2024.

Observamos que dentro de las condiciones oníricas de abrazar la vida como un teatro. Están, las condiciones, del “*deinos*” (destino) trágico y el “*drams*” (acción dramática, unidad dramática) esto está impreso tanto en “*el rito de la primavera*”(Stravinsky,1913) como en “*Antígona*” ( Sofocles, 441 ac), en la debacle trágica de la coreografía en su introducción y guion original.

Estas consignas se dividen entre el ser y no ser, escénico, o no ser nada. No es necesario juzgar esta consigna, a posteriori será abordado el encuadre de un necesario “mise en scene” y fotografía de un aterrizado, aquí y ahora. Revisemos que en el pasado histórico de 1913 tenemos diferentes hechos para aprender, estos fueron los hechos que enmarcaron “el rito de la primavera” de Stravinsky:

¿Que es el rito de la primavera, históricamente? Es cine o no es cine?

En palabras escritas de Stravinsky, “*el rito de la primavera*” es:

« la **imagen** de un ritual sagrado pagano: los sabios mayores están sentados en círculo y asistimos a la danza ante la muerte de una mujer, que ofrecen en sacrificio al Dios de la Primavera, para ganar su benevolencia. (...)» ( STRAVINSKY, 1910).

El contexto histórico relativo a “*el rito de la primavera*” fue:

“*El rito de la primavera*” (Stravinsky,1913), fue compuesta entre 1912 y 1913 por el Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Diaghilev, era productor de arte y confió la coreografía del balé a Vaslav Nijinsky, bailarín. Nijinsky concibió un estilo de danza completamente original para el balé; El baile fue ensayado y fue estrenado, el 29 de mayo de 1913, en el teatro de los campos Eliseos, en Paris.

En la premier de “*la consagración de la primavera*” (Stravinsky,1913) ; la reacción inicial del público con respecto al estreno fue histórica, he histórica. ¿Por qué histórica? Porque, Stravinsky describió el rito de la primavera como “un trabajo musical coreografiado, [representando] la Rusia pagana;... unificada por una idea única: el misterio y la grandeza del surgimiento del poder creativo de la Primavera” (STRAVINSKY, 1913).

So meramente, solo única y exclusivamente por eso, las reacciones al estreno fueron sorprendidas. La reminiscencia salvaje y la concatenación de ritmos folklóricos y asonantes, le valieron desde su preconcepción tanto a Nijinsky como a Stravinsky los adjetivos de locos, subversivos, dementes, insanos, desordenadores del orden público.

La pregunta persiste ¿porque? las hipótesis apuntan a que los conceptos de empoderamiento creativo y poder creativo en la reciclada y victoriana sociedad parisina, de aquel entonces, apenas se acomodaban a la mitología de un continente “muerto”, como se califica y describe en este texto a Europa. Causando mella, miedo y espanto, en la introyección colectiva, provocando así un surto histórico en la noche del estreno,

también estuvieron en pugna varios intereses políticos, de etnia, y clase. Dialoga con el texto esta apreciación de descubrimiento de la antropóloga Rita Laura Segato:

“La modernidad nació en Europa (...) para los inventos y descubrimientos científicos en Europa era siempre necesario una autorización que viene del pasado para la legitimación de todo invento y de todo descubrimiento en todo el tiempo. (...) el futuro aparece como valor en el evento americano (...)”

Este (Stravinsky), rebalzo, musicalizo y sublimo el conflicto eurocéntrico, inconscientemente plasmándolo en conjunto con una panspermia y vanguardia de descubrimientos contemporáneos en diferentes campos. (cine, escultura, pintura, música, danza, poesía, literatura, arquitectura, ect...). Segato continua incómoda describiendo:

“(...) el futuro aparece como valor y como fuente de legitimación de todo lo que se va a hacer, es por eso que inclusive aun sabiendo que no se descubre un mundo no conseguimos borrar la palabra descubrimiento, porque lo que se descubre en América.(...)”

SEGATO, Laura Rita, Revista Encartes, La trayectoria intelectual de Rita Segato, Senda del pensamiento decolonial en América Latina. YouTube, disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UC9RUBlt0ZTSg4eA2c2cJ51A/about>

O sea esto significa que Stravinsky, no estaba solo en su creación primaveral, sino todo una primavera revolucionaria creativa, estaba cogestándose en el fértil caldo de los movimientos contraculturales y revolucionarios decimonónicos. Esto nos sirve para explicar que posteriormente otros redescubrimientos históricos fueron: el inconsciente por parte de Freud, las estructuras y antiestructuras de los ritos, el inconsciente y las psicopatologías cotidianas, lo totémico y tabuado, y lo chamanístico, estos dieron forma al siglo, pero Stravinsky atino, en deformarlo.

Como primeros pasos de ese tiempo (1900-1913), la creación exacerbada de guerra, paz, propaganda, circo, pan y prensa en el auge de un siglo occiso precipitaron en primera estancia la Primera Guerra Mundial en (1914). Esto por diversas causas mediatas he inmediatas y por otros antecedentes. Ajenos al “rito de la primavera” claro está.

El efecto del ballet fue percibido y recibido hasta en 1914, y en los años posteriores del siglo se hicieron más de 200 reecenficciones; volviendo al punto original de esta revisión

histórica, desde el aquí y ahora, tan solo se revisa y observa estos hechos para luego acompañar la justificativa del proyecto.

Acerca del porqué de la histeria, esta es incierta, el estreno implicó uno de los disturbios en la música clásica más famosos de la historia, si saber sus efectos, causas o consecuencias, todas. Otras observaciones como las del el estudioso de Stravinsky, Richard Taruskin, intentan demostrar que la historia tradicional, que señala que, la música altisonante y abstracta fue el detonante de los disturbios de esa noche de mayo de 1913, fue en gran parte inventada por el propio Stravinsky. Esto es mencionado como dato para remarcar las calidades estéticas de la reflexión hacia una justificativa.

Justificando la obra, tenemos así varios mitos dentro de varios mitos; el mito de Stravinsky dentro del mito antigónico. Y una gran tarea que materializar, reescenificar y rotear. Desde una versión propia, despejando tanto el mito y la obra y los hechos históricos relevantes se puede mencionar que:

Mas adelante en el estudio de las diferentes filmografías y metatextos que rodean los ritos, y el rito de "*El rito de la primavera*"(Stravinsky,1913) podremos visualizar que la recreación del incidente de la premier aparecen en el filme del 2005, "*Riot at the rite*" (2005, dir: Andy Wilson, U.K) y también el filme de 2009, "*Coco y Stravinsky*". (2009, dir: Jan Kounen, Francia).

Todo este puente textual es solo una amalgama para dar una revisión rápida. Y para abrazar el accidente y el error histórico, como una oportunidad, serendípica de aprender. Tanto desde la posibilidad de lo real que ofertan los filmes, a como la realidad histórica de lo que paso, a como la realidad histórica de lo que puede ser en la elaboración de cualquier obra, incluida, la presente, presentable en la UNILA. Continuamos así con que:

El contexto histórico, consiguiente, de una de las reconstrucciones del rito de la primavera, es revisado para finalizar y comprender el epifenómeno de la reconstrucción desde la forma poética de la ruina y caos, y solo, para tomar la mejor metodología y oportunidad de presentar una vez más "*El rito de la primavera*"(Stravinsky,1913). En un aparte la reconstrucción:

En 1987, el Joffrey Ballet recibió una subvención del National Endowment for the Arts (NEA) de 243.400 dólares “para apoyar tres temporadas de producción propia en Nueva York y Los Ángeles, y la reconstrucción de la versión de Vaslav Nijinsky de *“Le Sacre du Printemps”*. Esto permitió una mayor difusión de la obra.

La reconstrucción fue realizada por Millicent Hodson, coreógrafa e historiadora de la danza, y su esposo Kenneth Archer, historiador del arte. Hodson y Archer reconstruyeron el ballet juntos, investigando “folletos, dibujos contemporáneos, pinturas, fotografías, reseñas, vestuario original, partituras comentadas y entrevistas con testigos oculares como Dame Marie Rambert, la asistente de Nijinsky».

Esto también puede verse, coreográficamente, en la versión, per se, del Joffrey Ballet: *“Dance in America: the search for nijinsky’s rite of spring”* (1990, PBS - TV series. USA). Este documental sirve para ilustrar desde diferentes instancias la obra documental filmable en Foz de Iguazu:

Finalmente, la coreógrafa de danza moderna Pina Bausch creó una versión de *“El rito de la primavera”* (titulada en alemán: *“Das Frühlingsopfer”* en 1975 para su Wuppertal Dance Theatre), que se puede ver en parte en la película *“Pina”*, documental dirigido por Wim Wenders en el 2011.

Esta obra es de las más relevantes para la conjunción: danza-teatro-cine. Tanto contemporáneamente como posmodernamente; el puente posdramático que esbozo Pina Bausch, fue recalcado por la propuesta documental de Wenders, y llevada contemporáneamente por Florian Heinzen Ziob, al Senegal de hoy día.

Estos datos históricos perfilan el acabado histórico e importancia de la obra *“la consagración de la primavera”* (Stravinsky, 1913), como también es conocida. La obra ha sido reescenada con caballos (BARTABAS, 2000), y en dibujos animados (DISNEY, 1940). Con adultos mayores, en formato solo, en formato flamenco, en versión electroacústica y en diferentes hibridaciones.

Antiguamente y paralelamente, "*Antígona*", obra del dramaturgo Griego, Sófocles, fue estrenada en el concurso dramático, en el 442 antes de cristo en el teatro de Dionisio. Cabe mas contemporaneidad en el etnopsicoanálisis del *kine* de hoy, el análisis del discurso de esta pieza de teatro mimentica de Antígona (Sofocles,442 ac)? eso podría ser observado desde la subjetividades de otros.

En el intermedio atemporal del rito, y en el compartir temático de diferentes temas conexos, la obra, "*la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*", fue escrita en 1936, por el filósofo Walter Benjamin. Hasta aquí la pesquisa se enmarca en Cine por ser, la imagen, cinem y el cinem imagen, y por tener en comun con el teatrom la imagen y con la danza todas estas: el teatro, el cine y la danza, movimiento en un tiempo y espacio definidos.

Estos hechos comparados moldean tanto la contemporaneidad e historia societal de las imágenes reproducibles tanto, en el "*rito de la primavera*" como en la obra "*el rito*" de cualquier persona que se disponga a tener "*una camara en la mano*". Estos contenidos pueden ser apreciados en la materia "*Imagen y sociedad*" de la matriz curricular de los cursos de Cinema y Audiovisual de la UNILA. Continuando:

Como obras contemporáneas e intertextuales estas, todas, son, adyacentes a diversas manifestaciones estéticas, teóricas y artísticas. El proyecto, que se está exponiendo, entonces , se estila como "pionero" en el marco histórico de la UNILA (Universidad de Integración Latinoamericana) y la escuela de cine y audiovisual del ILAACH, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia, pues sería, un anteproyecto que prioriza el uso de la danza como hilo conductor de la poiesis fílmica, en la historia fílmica de un individuo. se continúa:

A que este tema y texto escrito y los hechos históricos relativos al desarrollo histórico del rito y "*el rito de la primavera*"(Stravinsky,1913) y reconstrucciones, no solo aíslan en su contemporaneidad Latinoamericana, el epifenómeno que se quiere retratar, sino que, epistémicamente integran talvez una de las primeraa investigaciones costarricenses acerca de un tema mayoritariamente coreográfico-sacral.

Esto es un hecho en teoría, superfluo, para las revisiones sistemáticas del arte; por varias instancias que se intentan despejar, atemporalmente en el devenir del texto; pues, muchas personas en su cosmogonía y cosmovisión se ha preguntado por los ritos. Y muchas han sido ignoradas.

Stravinsky, Nijinsky y Pina Bausch era personas sumamente disciplinadas y ritualísticas, embuidas en sus rituales, lo cual es necesario para tener un pequeño, disfrute de la elaboración de una obra. Lo cual el coreógrafo de la obra "*el rito*" (Ferreiro, 2024) busca hacer mimesis, tanto en su prácticas como teorías. Y para que no se repita el hecho de la ignorancia de las cosmogonías y visones rituales, relativas a pueblos no Eurocentrados.

Válgase como reflexión, el hecho de que el rito, per se, es una obra diaria, horaria, que el humano honra monóticamente. Ritamos con el rito, ritualmente, ritualísticamente, el tiempo todo, en todos los tiempos. El cine, concluimos hasta este punto, y en comparación con "*El rito de la primavera*" con "*Antígona*", y con "*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*" se sostienen y se argumentan por ejemplo como un rito.

Acerca del rito, Walter Benjamin nos propone: "El valor único e inusitado de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual" (BENJAMIN, 1936). esto podría ser considerado una nota al pie, mas esto exime de textualidad al texto dancístico en si y al cine de su ambigüedad y credula, insercion como "setima arte". Sino fuese asi, porque existe entonces un libro que se llama "O que é o cinema?" de Bazin. Por poner tan solo un ejemplo.

Finalmente en esta parte y revisión ahistórica resumida sin nada más que agregar y al igual que la pieza "*Antígona*" que es citada, inicialmente, notamos lo que se puede llamar una flexibilización del único decreto, el mito, necesarios para, aportar estructura, arquitectura, apuntalamiento, cohesión y sentido teatral al guion, posterior montaje y producción.

Básicamente se pasa a la justificación trágica para poder transitar la desaparición del rito (Alemania, Byung-Chul Han, 2021) y muerte tanto de la consigna dramaturgica como de la obra como un todo, de acuerdo con la mimesis Stravinskiana y el *deinos* antigónico. En

los guiones generales de las dos obras, las protagonistas mueren, pero se desea comprobar que lo antagónico persiste.

### Objetivos generales.

I- Realizar una integración interdisciplinar de los diversos textos cinematográficos, intertextuales a “el rito” y textuales a “El rito de la primavera” (Francia, Stravinsky, 1913).

II – Realizar una integración artística, en el ámbito de bachiller a partir de la pesquisa, reponiendo a las necesidades de la UNILA y el curso Cine.

### Objetivos específicos.

- realizar un texto de espíritu crítico y creativo con una práctica de pesquisa

- producir y elaborar textos para una eventual ejecución del rito de la obra “el rito” (Ferreiro, 2024), basada en “El rito de la primavera” (Francia, Stravinsky, 1913).

Justificativa: Explotándose, en el enamoramiento hacia el cuerpo, el encuentro desiderativo entre la poiesis occidentalizada nos divide entre cuál ruta o ley del deseo debemos seguir, como justificativa de nuestra cartografía audiovisual. El proyecto se justifica audiovisualmente, por el audiovisual y con él, siendo, el audiovisual, todo proceso injustificado de visualización de deseo.

Filmamos los ritos que deseamos. Una pregunta básica en la pesquisa y justificativa también comienza con el por qué? Por que el proyecto se atreve a resguardarse?, por que parte de la advertencia y consejo preritual y tribal, que da un augurio, un augurio que brinda respuestas imaginariamente, en su en teoría y práctica e inscripción.

La obra, “el rito” (Ferreiro, 2024) visualiza la posibilidad del verbo museificar, o museon, en todos los espacios kine, “entre”, enmarcables, hasta llegar a la gran obra. Una gran edificación salvaguardada en su interior, entonces persiste aureática; la obra de arte, no descarta la auras de las diferentes, estancias, salas, foyers, antesalas, anfiteatros, y

plataformas previas para presentar, -después- el producto. Se ha recopilado información, en los libros, las imágenes, y la asistencia a clases.

La constitución de los territorios filmables, en el después de la creación de temas que si, se miran bien. Están anexados, en la primaveralización, bifurcan y, reflexionan, estética y extáticamente el esparcimiento y precipitación del tema.

### Desarrollo:

En la persistencia de una elaboración y recitación, tanto del diálogo como de la poesis, tendiente a la mimesis stravinskiana, muchos borraminetos o movimentaciones vectorianos se nos presentan para poder dejar en un inmanente espacio las prontas necesidades de diálogo somero, que se va a hacer, como, cuando, donde y porque, previamente pesquisados en un incluso de la inclusión sociológica de un sujeto que pregunta desde el rito primaveral, quien primaveraliza, quien desprimaveraliza?. Esto lo pregunta tanto desde la creación de un personaje (Stanislavski).

Se escogieron cuatro filmes en los que a continuación se describen brevemente algunas de sus características; no totales, pues brindan desde su única concepción una base de inspiración para el próximo posible documental, estos son: El Rito de la primavera de Pit Weyrich, de 1978, en la que opera, funciona y trabaja como director, fotógrafo y cineasta, esta versión es la que todos o la mayoría del público en general conoce como la versión Bauschiana, o más popularmente "El rito de la primavera". ( Pina Bausch, 1978). Recuérdese que para efectos cinematográficos se está estudiando, las palabras llave y clave: primaveralización, desprimaveralización, rito y no se centra de manera roteiro centrica tan solo unica y exclusivamente, la version bauschiana, sino, la remanente, arte de la danza y su creación de imágenes. Es cine la danza porque ella crea imágenes.

Esto es en términos muy generales. Para dar una dimensión, que no se desea abarcar totalmente, el deseo de bailar. Esto, se dice así y se apalabra así en el discurso cinematográfico para pasar a la elaboración tanto monográfica, como documental, se recoge desde la imaginación y la imagen, lo que se podría nombrar como una herencia, legado o institución, yuxtapuesta, en unión o movimiento labaniano, dereniano, movimineto graham, técnica Vaganova, las vinculaciones con la cubanidad, y so radicalmente las

danzas afro, los ritmos neuralgicos decolonizados del Kathak y Odissi, lo pro bauschiano, rodea lo Aleman, este secuestro de la informacion bajo el dispositivo del cine fue echo por Wenders en homenaje a Pina Bausch, esto se puede visualizar como un seguimiento de la obra de Wim Wenders, documentalista, traspasado, desde su ficcionalidad por la obra de "Pina".

De una manera cineasta incomparable con la obra de Wenders, de una manera muy prosaica se expuso, ademas de todos estos datos, este tema, esta desde diversas fuentes, en las clases de antropologia, en las orientaciones pedagogicas, se trajo a consulta en el departamento de psicologia, se rebelo en la clase de Direccion de Fotografia, se acepto tambien las vinculaciones al museo de la Unila y se expuso en una prebancada, ademas se danzo, esta obra en una coreografia filmada en el FECULT, se presentaron otros borradores a una profesora de documental, se ensayo. Hubo reposos, hubo huelgas, covid y en fin varias reescenificaciones reales, conversaciones y orientaciones. Todo esto fue visualizado por un bailarín: diego.

La obra "*Pina*" (2011) viene a ser una páramo o lugar donde se construirán varios correlatos más, desde un panorama creativo que data desde, para y con un microrrelato, macrorelato y relato , nacional , europeo, eurocéntrico, transnacional, y Alemán, describiéndose, puntualmente, en interconexiones artísticas que aportan, datos desde el movimiento en general: Danza-teatro. Asi: "*Pina*" (2011) del realizador alemana Wim Wenders es un homenaje a la fallecida coreógrafa alemana Pina Bausch, mientras sus bailarines interpretan sus creaciones más famosas. Recordemos por favor la version de Florian Heinzen-Ziob "Dancing at Dusk"( 2020, Toubab Dialaw, Senegal) y los anexos fotograficos de este archivo desprimaverizable.

Es usado un texto para ilustrar, conseguir, vitalizar y poder llevar a una realización, la monografía, coreografía, coreutica o proceso textual integrado, en el que se recomiendan, caben y circunscriben procesos de escritura, de todas las artes, en un impulso, cinematográfico de avanzada tanto en su forma tecnológica como, fotográfica, mediática, intermedial, performativa, de pesquisa de de visita al archivo.

Mas no es el derrotero del proyecto un pasaje, fácil de exorcizar, eximir o dejar obsesivamente de ritualizar, puesto que en cúmulo imagenetico y saturación sónica de “El rito de la primavera”, el cuerpo se aproxima a la catarsis.

Tenemos un recargado esquema, cuadro o roteiro, segmentable, separable, deconstruible. En su desarrollo, se busca disertar acerca de las diferentes opciones que brinda el dispositivo, puede ser sónico, de “ *La consagración de la primavera*”( Francia, Stravinsky, 1913) , como un dispositivo, que rebobina, la historia de la danza hasta el rito.

Esto refiere a la búsqueda de un lenguaje de expresión propio, independiente de los mandamientos iconográficos del rito y de sus emisiones ideológicas y semánticas, desde las instituciones del arte. Sin embargo nos topamos con una versión más simplificada y terminada o contemporaneizada, que puede reforzar la búsqueda del cinema, como fenómeno simple y aislado dentro de los diferentes territorios en los que ha sido escenado el rito de la primavera, tenemos entonces la versión de Florian Heinzen-Ziob.



Fotograma del filme de Florian Heizen-Ziob, Obra de referencia del tcc2. Otras exposiciones acerca de la obra deben de pesquisarse autonomamente por quien guste.

La versión guarda rudimentos básicos, y prosaicos, y es una versión menos tecnologizada con respecto a la versión de Wenders, pero relacionada, a la versión de Weyrich, entre las imágenes y textos rescatables tenemos, la revalorización de un espacio común desde la danza cine, equiparándolas en cuestionamiento, llano de encuentro en la idea persistente: es acaso el cine una unión o yuxtaposición o eliminación de todas las demás artes por parte de la cámara?; o el cine documental no termina de definirse?. El cine necesita escritoras?

La versión de Ziob reseña un proyecto de danza de una generación de jóvenes bailarines senegaleses que resignifican a través de las imágenes que cocrean, temáticas pendientes u obliteradas desde los ejes de género, etnia, lugar, sitio, localización, posición, versión. Más halla de las buenas intenciones de la reescenación de una producción Alemana, en los pendientes y evolución histórica del 1913 de 1978 y del 2011 para la contemporaneidad, tenemos una evolución y defensa de la críticas poscoloniales de la globalización cosmopolita.

En una cuarta reseña o momento tenemos, - Repetition, sacre du printemps de 1994 de Herbert Rach, que delimita la dinámica del coreógrafo y bailarín a un binomio rodeado de tres dispositivos, el teatro, o la sala de ensayos, la cámara, y finalmente como producto no terminado, la visualización o cine, desde un eterno incompleto, que se discute, dentro de la elaboración de la bailarina Kyomi Ichida.

De "el rito de la primavera" se decanta la presión, la dinámica, el cansancio, el masoquismo de la reverberación tanto sónica como visual, y el perfecto inalcanzable, que reviste las formas de la danza clásica. Reseñado esto es pertinente, renaturalizar, o explicar la naturaleza de estas manifestaciones audiovisuales y cuestionarse: ¿qué? desde su naturaleza, donan o dan?, para la realización de un documental o monografía, temprano, elaborado en un primer estado desde lo textual.

Sobre esta naturalidad, de tesis, de Umberto Eco soluciona, por cierto en el año 1977, próximo al estreno bauschiano de la versión de 1978, un cuestionamiento válido, que en el caso de la monografía, expresada, por múltiples medios, no quiere ni deja de definirse como apolítica o no científica, en el estado del arte, pero anticinematográfica, Umberto Eco, elabora acerca del tiempo "ideal" de elaboración de una tesis.

En el caso de la documentación, se tiene un tiempo datado de más de seis meses, pero esto no viene a ser tan relevante sino, el sustento que dan las coordenadas de tiempo y espacio desde la concepción de Eco y sus efectos y límites para con la noción de lo que es una tesis. Esta elaboración manual, es útil para poder delimitar, la pesquisa: Eco pregunta y muestra:

Após a contestação estudantil de 1968, frutificou a opinião de que não se devem fazer teses "culturais" ou livrescas, mas teses diretamente ligadas a interesses políticos e sociais. Se tal é o caso, então o título deste parágrafo é provocador e equívoco, pois faz pensar que uma tese "política" não é "científica".

Guinsburg, D. P. 1. ([s.d.]). Coleção Estudos Umberto Eco. Unesp.br. Recuperado 12 de março de 2024, de <https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/RosangelaCaldas/como-se-faz.pdf>  
Eco, U. (2020). Como se faz uma tese.

Proveniendo desde un término tan, fosilizado o momificado, como “momificación de la cultura”, el tema bauchiano se va poniendo en una tela común, diciendo esto, desde el aparte del tesinero, que, en el lugar común de la imagen por la imagen, tenemos una arqueología mortuaria de intenciones que solo buscan venir a completar el jeroglífico, o código escriba, de diferentes fantasmas y ritos también imagenéticos relativos a las eventualidades de las mujeres, las momias, los hombres afeminados, las brujas, y los cuerpos, que la academia presta, para valorizaciones y exhumaciones, que fotográficas elaboran un dispositivo que las corporalidades dóciles.

Las nuevas docilidades han dado paso a demostrar, incomodando no solo los espacios de la cinematografía, sino también de la danza, la danza intermedial entre, ellas que no se deja de llamar danza y puede llamarse fotografía, desde un principio histórico tenemos también la elaboración de un dispositivo anexo, que silencia la histeria femenina, la fotografía, y esta se elabora y somete cómplice, para explicar más corporalmente, de los cuerpos fotografiados de las obras textuales, de este estado fotográfico denota Sontag:

Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo páthos generalizado do tempo pretérito. (1977)

Con esto estoy tratando de explicar, las corporalidades negadas, y las nuevas improntas o propuestas, que pueden venir a generar tránsitos desde una corporalidad trans, desde una corporalidad negada en la discusión dinámica o disyuntiva o polémica provocada por la necesidad de reexplicarse en lo que parece un evento supuestamente nuevo para la complicada fotografía, panoptismo, despliegue del aparato fotográfico, panóptico y vigía de la cocreación de las cámaras o la cámara.

Probablemente este equivocado, desde el rigor académico y certeramente el aparato académico que niega el antecedente, posible de la danza como rama básica genealógica del Arte básico, venga a posteriori a aprobar lo que experimenta Sontag desde su elaboración como escritora:

Experimentar algo como belo significa: experimentá-lo de forma necessariamente equivocada.  
Nietzsche

Sontag, S. (1977). Sobre fotografia.

Con esto se empieza a pasar por una crítica asertiva a no solo el andamiaje complicado, que dificulta llegar al territorio de la realización documental, sino que, por partes ilustro y escribo acerca de diferentes, echos dentro de la academia y la inclusión de la danza en el quehacer universitario.

El resultado provisional , he intermedio busca, dialogar en el desarrollo de esta obra con diferentes posicionamientos, acerca de una duda de fácil, ataque, a la defensa de la tesis o cuerpo de la tesis en sí que es: que relación tiene el cine con la danza? ¿Y desde donde se va a responder, en la elaboración de esta escenacion textual, desde un “lugar” que comprenda la danza desde el cine? La respuesta esta en la quietud de no responder. Esto marca un set y proscenio y una situacion para la produccion.

Incomprensible así, el posicionamiento de las diversas “situaciones”, se elabora una mecánica paratextual, que busca y no sobreentiende un escrito o texto de complejidad, fácil que ya nombra en su roteiro desde la simplicidad, el advenimiento de una solución simple para este postulado, otros autores argumentan:

Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa “forma” como essencialmente “verbal”, isto é, baseada no manejo da linguagem escrita, mesmo que a relação do ensaio com a literatura seja, como vimos, problemática

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. Revista Concinnitas, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 63–75, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em: 12 mar. 2024.

Con la expresión ensayo añadida a la labor textual se busca recabar, y buscar una solución certera y conclusiva, o corta a esta problemática, grande, mayoritaria, que encara y parece más importante para el solventar de los detalles, de producción, coreografía, dirección de arte, fotografía, sonido.

Se ha elegido pocos puntos para encabezar el debate entre las dos disciplinas para poder despejar poder desarmar, el foco obturado, o eclipsado de la luz que suponen otras visadas históricas sobre el tema; cabe decir que no es fácil poder simplificar el asunto, de: “si es danza o es cine”, en el intermedio de una obra que rompe atonalmente, los rudimentos históricos y que se discute y se debe de explicar, cada vez reescenada, por

causa de su disrupción, desde la laboralización de cuerpo tenemos la versión de SUQUET, 2009,p. 509-511) que nos explica

Em uma visada histórica, a produção do audiovisual e da dança, em termos cênicos, sempre foi afetada pelo advento de novas tecnologias. No caso da dança temos o impacto da iluminação.(...) O próprio audiovisual  
 é, dessa maneira, um fator central de mudança. Deste modo, o jogo de influência e contra influência entre as técnicas e tecnologias, de um modo ou de outro, não apenas alterou a maneira de as expressões artísticas

SUQUET, Anne. "O corpo dançante: um laboratório da percepção". In: História do corpo: as mutações do olhar: O século XX. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009SUQUET

Beatriz Cerbino\* Leandro Mendonça

CERBINO, B.; MENDONÇA, L. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança | Considerations on the relationship between authorship, dance, film and videodance. Liinc em Revista, [S. l.], v. 7, n. 2, 2011. DOI: 10.18617/liinc.v7i2.435. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3321>. Acesso em: 12 mar. 2024.

Continuando con la reflexión, son los debates dentro de la situación del cine lo que hacen del cine en concatenación con la danza, lo que hacen más rico, virtuoso, e interesante, las diferentes posiciones con respecto al tema, las tendencias hegemónicas solidifican, por medio de la oferta audiovisual llena de estereotipos una congestión o contaminación del cuerpo todo.

La separación del cuerpo y la parlamentarizaron de este de manera comorbida, enquistado en la segmentacion de los espacios, para el teatro, para la danza y para el Cine, la dificultosa situación del cine en el aquí y el ahora, independientemente de su marco de producción hacen difícil poder visualizar, otros cinemas, otras formas de instalación más escénica del cine. En la posibilidad del 3D, del 4D, o de los, por decir, parodiando el 5D, se nos muestra apenas un marco, encuadrado de posibilidades mínimas, un diseño mínimo para lo cogestión de la danza-cine no contaminada, tenemos entonces:

De fato, construir uma cena coreográfica contaminada pela linguagem cinematográfica implica um investimento relevado sobre dois registros: tempo e espaço. É também (talvez, sobretudo) por constatar a potência de descontinuar e redimensioná-los que tantos coreógrafos se orientem para a tela, onde o impossível é possível (Caldas, 2009, p.32).

Caldas, Paulo. "Poéticas do movimento: interfaces". In: Bonito, Eduardo; Caldas, Paulo; Levy, Regina (org.). Dança em Foco vol.4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Oi Futuro, 2009.

La cuestión posible e imposible se desdibuja, para arruinar el diseño apenas del esbozo que podría hacer, la base artística de una comunidad, separado, el “el rito” que se propone entonces sería una reunión del rito del cine con el rito de la danza, la unión atreves del ritual de la esfera cinemática a la musa, o evocación del cuerpo. Como síntoma está el gesto, desdibujado en los primeros planos de la problematización que protagoniza el documental, así encuadra Viera:

Observar a transfiguração do movimento como um dos sintomas da dança—observar o gesto intensificado, em especial logo que o passo se transforma em dança, ou seja, no momento mesmo da conversão do gesto natural em forma plástica—pode ser um pouco do trabalho do analista.  
(Vieira, 2007, p.52).

Vieira, João Luiz. “Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico”. In: Bonito, Eduardo; Brum, Leonel; Caldas, Paulo (org.). Dança em foco vol.2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

Analizando la transición discursiva, de la acción de la palabra a la acción escenada tenemos diferentes posicionamientos, interesa en esta parte las valoraciones de lo que es valioso y no de, lo que logra rodear el cine, alrededor de la danza y de lo que presta la danza para la representación del cine, que desde las diferentes perspectivas puede observarse como inmóvil, inerte, abiótico.

Esta consigna en cierta forma es falsa, pues sabemos que la presencia del cine es móvil, la escultura de los diferentes elementos del cine es movable, al aceptar de manera monumental que solo el tiempo se esculpe (Tarkovski) solo situamos el foco de la pelea contemporánea por la atención, en círculo afirmativo y positivo de que, sí, de hecho: la luz no puede ser esculpida, las texturas no pueden, atravez de los efectos tanto sonoros, como en su conjunción con el montaje estar inmóviles).

En el desbalance teórico y en la dueñidad de la realidad ,las propuestas artísticas nos hacen reciclar el pensamiento museística, maquineista, escapatista, mercader y vendedor de que el cinema de arte y o experimental, es difícil de comprender, instalar, montar o movilizar dentro del discurso escrito, hablado, o compartido:

[...] como a dança é uma força de expansão que se anuncia antes de acontecer e que permanece depois de seu eclipse, uma pergunta que nos auxilia na análise fílmica da dança no cinema diz respeito à forma

em que o filme constrói a imanência da dança, ou seja, quais são os “pré-movimentos”.  
GENIS MOURÃO ( 2006, pag. 33 (25) )

Sin mayor lucides, sin mayor movimentacion, los premovimientos que menciona GENIS MOURÃO ( 2006, pag. 33 (25) ) se instalan en el discursividad, que púede ser rota cambiada, no seguir la reglas, anteceder, anticiparse, diferenciar, como lo prueba la Nouvell Vague y como, por ejemplo especifico este movimiento vino a triangular, nutrir y construir desde el acontecer historico, “olas” “ondas” “flujos” “movimentaciones” entre fenomenos de la construccion de lo artistico, lo artesanal desde lo audiovisual y la conformacion hechiza de estos significantes, en el micorminidiscurso, que se arma en la “camara”

O impacto modernista dos anos 20 será compreendido, salvo alguns exemplos particulares, pela cinematografia francesa do fim dos anos 50 e, principalmente, dos anos 60. O movimento, conhecido como Nouvelle Vague, considerava que o argumento de um filme não deve desenvolver-se de maneira lógica, contando uma historia com começo, meio e fim. O espectador deve construir sua própria lógica em função das indicações do autor e do fluxo de seus pensamentos

A montagem cinematográfica como ato criativo

GENIS MOURÃO, MARIA DOURA

Significação: revista de cultura audiovisual, 2006, pag. 33 (25)

Me refiero especificamente la necesidad colectiva y congestionada de diferentes movimientos, más relativos a los territorios llamados desde la posmodernidad próxima como eurocentrados, pero que prueban desde su apego a la colonialidad visual, poco, nulo, o inmutable, renuncia a la natural y común, colección, exotizacion y sesualizacion.

Es común para las constantes del arte audiovisual, desde sus presentaciones más antiguas, ( el teatro de sombras, las historias alrededor del fuego, los cuentos contados en obscuridad, las leyendas, el folk, las canciones, las rodas, las danzas circulares, ect..) no tener una separación entre los cánones americanos, africanos o asiáticos de formación del fenómeno artístico en lo que compete a las formas simétricas básicas, y ,sí, en su concepción, comprendiéndose esta desde la visión más orientalizada, como un fenómeno artístico en interconexión con la naturaleza y su “quietud”.

La interconexión del fenómeno artístico desde los canones, que la Europa de la Nouvelle Vague Francesa, el Neorealismo Italiano y el Neuer Deustcher Film, dibujo, proponía más bien un rompimiento claro, de una naturalidad que nunca tuvo y no se detuvo en

contemplar, pues en sus diferentes e inmediatas presentaciones, representaba, por ejemplo en el rito de la primavera, la disonancia o síntoma adolescente de periodos históricos, iguales a la obra, asimétricos, disonantes, dispares, rebeldes ante la coreografía conductual de las décadas.

Atravez del siglo XX un océano incompleto de cuerpos en escena, fue poco explorado y fue pobre, en la posibilidad de demostrar el inmenso fluir y devenir de las migraciones y traslaciones de estos cuerpos, dentro, afuera y alrededor del cinema, sus roteiros y su producción.

Un amanecer creativo se deparaba, dispar, y descontinuamente, frenando el fluir creativo de otras formas de pensamiento para con el rito, que puede ser en su conformación, tanto flexible, como fundacional, tanto, regulador, reglamentar y coreográfico de una forma más espontánea de dramaturgia y expresividad, de improvisación y flujo creativo.

A palavra Artesanal foi escolhida como símbolo da oposição diametral à indústria. Enquanto nesta última um dos grandes objetivos é a “perfeição”, com códigos estritos de “qualidade” na reprodução em larga escala; nos produtos artesanais as variações, “imperfeições” são esperadas e mesmo valorizadas, pois produzem objetos únicos.  
Santos Pereira, K. (2022, p. 25(1), 81–111)

En este apartado deseo prontificar las diferentes necesidades que se tiene por parte de un proceso creativo, aledaño a un documental a siempre reformular , o conversar de forma siempre nueva los términos , las definiciones, el prisma de diferentes significados que puede brindar, una palabra, una visión un foco luminoso, sobre un término parcialmente esclarecido u olvidado.

Al margen la palabra “artesanal”, surge desde su resguardo por parte de directoras y directores que cuidan en la elaboración de su impronta auditiva, audiovisual, un término que circula por el poder de los cuidados del producto, por el envoltorio sónico de aquello que nos interesa tanto desde su interior, su coraza, su exógena cubierta, y las percusiones de esta para con el mundo exterior, de los objetos, que podrían rodear un escenado.

Se trae un poco a colación las necesidades de nombramiento, de otras autoras (Kira Sequeira) para poder asimilar el vocabulario, arcano y perdido, y los vocablos que como

eslabones quedan pendientes o vestigiales en el sistema sónico, total, tenemos entonces que, en relación con la amplia gama de objetos primaverizables y desprimaverizables dentro del rito del cinema por la danza se aplaza o descarta, o se pasa por alto momentos, pero se trae de vuelta puntos en comun con la antigüedad.

Descarta-se, portanto, assim  
Como Shiner, (2010, p.34) a diferenciação na qual Arte é alcunha reservada a objetos  
imaginativos e merecedores de culto, enquanto o artesanato repetiria formas tradicionais e  
teria fim utilitário. Até porque, como aponta o autor, em sua origem na antiguidade grega e  
romana, as palavras techné/ars

SHINER, Larry. La invención del arte. Una historia cultural. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós,  
2010.

Santos Pereira, K. (2022). Processos Criativos de Som e Montagem no Cinema Artesanal Brasileiro::  
Precariedade e Experimentalismo. Revista Eco-Pós, 25(1), 81–111.  
<https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27861>

Vemos así esta antigua forma de pensar, manufacturada y curada para los efectos primaverales para los efectos de las necesidades que podría tener el sonido, la luz, el montaje, la dirección de arte, y los diferentes estados de producción. La producción de una monografía dentro de varias monografías con detalles familiares a la necesidad de hablar de Cine para la danza con una visión de danza-cine o cine-danza fue notable, se tiene una necesidad de un proceso creativo, que pese a que parte del territorio personal autorreferencial documental, se subdivide, siendo un proceso de edición del texto , del montaje de la fotografía interna, de la instalación del sonido con la fotografía externa, enmarcada en luces difusas.

La Profa. Kira Sequeira, pasa por la camada de Shiner para presentar su versión de lo artesanal; en un ejercicio de búsqueda del tiempo y el espacio para escenar “el rito” dentro del ritual del cine vemos, un tejido especial, artesanal de definiciones, propias.

“Los rituales que deberían proteger a la sociedad abordando la extrema heteronomía necesitan cine para volver a invadir lo real” (Bekolo, 2017). La citación de Bekolo, busca en este punto poder justificar certeramente la temática, que debe de centrarse del cinema ritual, desde su percepción exógena, el ritual, se elabora si luces, sin dirección de arte, sin la parfernalia que ha construido el sistema-cine, el micro-sistema cinemático, dentro de las diferentes redes de elaboración artesanal, en las que caben formas de ritualización y del artesanato de esta.

Desde la formación de dos movimientos etnopsicoanalíticos y antropológico de conformación del armatoste estructural, y relleno del ritual-documental tenemos ciertos vectores que indican, basados en evidencia, las ciertas conexiones de este fenómeno, filmado, filmable y reproducible desde la temprana sociedad del siglo XX, la misma sociedad que se menciona pero que se trata de explorar a través de diferentes evidencias, tratando de no agotar, sin completar el tema es, pertinente no dejar el mencionado tema del ritual como un accesorio, más no utilizable, como un punto por el dónde se pasa, pero no se elabora más, o se trabaja a través del poder de la teoría.

La teoría marca los dividendos entre lo que es un ritual y lo que es cine, pero se busca en esta oportunidad poder trazar, diferentes esquemas ejes y fulcros que puedan validar la propuesta de “El rito de la primavera” más allá de un ritual de alabanza a lo teórico.

El texto busca equiparar, acompañar y acuerpar y dialogar, a través de su justificación, de sus enumeradas conclusiones, argumentos, introducciones y objetivos tanto específicos como generales, la simplificación de la absorción del fenómeno performativo del ritual como cine, y del cine como ritual. A continuación algunas valorizaciones, que pasan por el tema.

Acerca del ritual-cine A pesar de estas analogías, sin embargo, una distinción muy clara entre una película y un ritual se declaran se documentan y se registran, tomaré como leve ejemplo, la premisa de Bekolo para formar un criterio singular, único especial acerca de lo que es y no un ritual que es y no cine, desde el ejemplo africano, africanizado, panafricano, amefricano, el cineasta o creador de imágenes, deja, lega o crea diferentes imágenes que servirán para el propósito de la diferencia, se busca con este ejercicio.

- Caracterizar os modos como o filme imbrica, na sua mise-en-scène documentária, procedimentos e recursos narrativos da ficção.

- Investigar las relaciones entre la cámara y los posibles sujetos, que se filmarían dentro de la performance ritualista.

Se debe de mencionar también que la percepción de lo que es ritualista y no es ritualista depende mucho del ojo, la observación, la mirada y el contexto desde el cual se parte,

prestarse a la experiencia del cine y a la introducción del documental como intertexto, requiere de una apertura sentimental, emocional, coreografía , a los testimonios , formas de ver la vida y metodologías aceptadas, por los entes o instituciones que son revisadas y que conforman el Arte.

El arte de esa revisión pasa por la experiencia y goce estético único de cada participante , dentro o fuera de cámaras, detrás o delante de las cámaras, observador del rito desde la distancia o protagonista del rito. ( BEKOLO, 2017) trata el tema así: Se toma un ritual para lograr algo, sin por ello creer que pretenda ninguna finalidad ( Frazer), Como acto performativo busca afectar el cambio, no sólo de una manera funcional-social sino de una manera ontológica.

En este la “causalidad simbólica” está en juego. En otras palabras, la “causalidad simbólica” (Claude Lévi-Strauss) afecta al espectador que no es solo un agente por su capacidad de interpretación, sino cuya agencia es también un efecto del texto (film) que lo constituye como agente.

Declinándose , en un territorio epistémico, totalmente laberíntico, no tenemos un mapeamiento certero de qué resultados puede tener nuestra recolección de datos, que busca abstraer y demostrar tanto ordenada, como asimétricamente, la poiesis posible a partir del “*khaos*”, a partir de la igualdad, de los postulados simétricos, de la “mise-en-scene” desde diferentes estilos, por ejemplo, Goddard

\* el autor esta muerto...el futuro es corte y pegue en ediciones de pelicula  
\*el nuevo cienma sera cortado y pegado, junto, em un mundo mas halla del copiado, donde el derecho al autor sera visto como mediaval, como el derecho del señor”

GIBBONS, Fiachra. The Guardian - Jean-Luc Godard: 'Film is over. What to do? Acesso em 19/07/2011, en <http://www.guardian.co.uk/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme>

Algunas aproximaciones viene y van dialogando más con un cinema que busca liberarse de las formas acartonadas y posibilita a la danza como una aspiración del cinema o una elaboración de todas las otras artes, repartiendo así en una posibilidad, en esta ocasión el círculo, o “Coro”, que desde sus múltiples voces desea rodear el que es cine específicamente:

Talvez o diálogo entre movimento e imagem, corpo e câmara, homem e máquina seja a própria poética da dança que é (re) criada na tela. A inserção da dança no universo audiovisual vem ampliando as possibilidades da própria dança enquanto fazer artístico, introduzindo a relação da dança com sua própria imagem, fazendo do corpo imagem corporal.(COSTA)

Pasando aún punto más centralizado, en los vértices polémicos de la disertación quería ,apuntar , ciertas intraducibilidades en el diálogo, con diferentes disciplinas, hermanas , gemelas, parientes, primadas y familiares, usando así, la genealogía, propia del tabú, y el aparente horror al incesto entre ellas por parte de las aldeas cinemáticas.

Recriar coreografias para o olhar da câmara e coreografar esse mesmo olhar, torna-se um desafio que vem estimulando a realização de muitas pesquisas e experimentações criativas; ( Costa, 2012)

el contexto que se enmarca continua asi:

Na (re)criação da dança noutro suporte, corpo e movimento são resignificados, assimilando a natureza do novo meio, como interfaces tecnológicas. Desse modo, as tecnologias de imagem tensionam a dança na direção de sua própria reinvenção, reorganizando o corpo em movimento no tempo-espaco de imagens técnicas.

COSTA, Antonieta Eloísa Kehrig. Dança e Cinema: algumas aproximações. Gambiarra Revista dos Mestrados do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Ano IV. UFF. 2012.

La antropología y antropología visual representan lugares muy lejanos en el imaginario colectivo del *Kine*, esto por que el *Kine* en si lo decide por su parlamentarizacion con respecto a las dinamicas de la vida publica y privada que a posteriori lo llaman cine en el intercambio del los años 1913. y en la futorologia del los años venideros. La formula imagen-movimiento se solidifica asi. Cuando hablamos del rito en si de asistir a un Cine.

Estos (los ritos) estan, en la data del hoje, en un traslape y tienen una pugna de versiones entre las tribus audiovisuales. Repite el roteiro de “El rito de la primavera” ( Stravinsky,1913). Para así delimitarnos, en los bordes de un paradero, plano, peligroso,

inhóspito y casi finalista del terreno o territorio propuesto por esta tcc II. Esto es tan solo una instancia, el cine y la antropología visual son dos cosas diferentes.

Se busca emular el fenómeno bauchiano , pero no repetirlo, se busca el efecto bauchiano, pero no imitarlo, se busca desde la autorreferencialidad, la mimesis Stravinski, pero no, investigamos, el estacionamiento, o la estacionalidad, detenida, o escenada de “la primavera”.

No buscamos encuadrarla detenerla, laboratorizarla, exhumarla, posicionarla como naturaleza muerta, formularla, como ingredientes predecibles que den como resultado una cocción de imágenes, predigeridas. No se busca caer en un manifiesto que diga o delimite los bordes de como debe ser, la imagen, “la primavera” como ritual , es un estado declinado, crudo , podrido y fértil, e invita desde la “desprimaverización” su estudio. En esa intraducibilidad tenemos el mapeamiento de estos puntos:

As reflexões atuais sobre a tradução inauguram uma quebra com a tradição que apostou desde sempre nas teorias contraditórias e nas reflexões aporéticas sobre a tradução. Trata-se de uma superação de toda essa carga negativa associada a tradução onde a proposta consiste na valorização do tradutor e de sua tarefa

Silva, Maylton de Souza Pereira da. "PINA 3D: A tarefa do tradutor segundo Wim Wenders.(2017)

### Conclusiones a partir de las orientaciones de tcc II.

Estos textos, que se unen y discuten, buscan encontrar un punto de equilibrio entre las traducciones de lo que viene a ser, un estudio previo del montaje de diferentes instancias, la instancia textual, la instancia fotográfica-textual, la búsqueda de la comprensión del ritual.

Este trabalho é um ensaio que traz a tradução como possibilidade de recriação e de manutenção de tradições. A operação tradutora vista como um trânsito criativo de linguagens, criando suas próprias verdades. O objeto que usamos para examinarmos esta teoria é o filme São Jerônimo (1999) do cineasta brasileiro Júlio Bressane

Flôres, Virginia Osorio. "São Jerônimo: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução."(2017).

Tal vez en la revisión de primera forma no queda claro qué tipo de rito, o ritual, se convoca, o con que propósito, pero si se delimita el objeto, de lo que se podría llamar

también un ritual del montaje, básicamente , no desde las demandas de la dirección del montaje, o desde otro departamento, el nombre como primer pronóstico de la búsqueda, nombra al objeto, en gramática ordenada.

Podemos ver que por ejemplo Flores Osorio, y no solo ella, buscan a través de la demarcación del objeto, San Jeronimo, una narratividad, de halo, áurea, o luz, sin quererlo, "Santa", y en la traductibilidad aunque dan puntos remanentes o escapes de luz que buscan responder, a las necesidades de un ritual cinematográfico que se inserta desde su elaboración artesanal (Pereira), en diferentes capas de ritualización.

Tenemos así, entonces una ritualización de la coreografía, una ritualización del montaje, una ritualización de la coreografía, una santificación del tiempo y el espacio de las y la fotografía, una forma ritual central que puede estar apersonada, o traducida, con y a través de los textos que emiten, los diferentes cuerpos emisores en la emisión comunicacional del ritual y sus traducciones. El texto nos esclarece así:

Qualquer ato de tradução (citação) consiste antes de tudo, num jogo de apropriação de enunciados, portanto, uma operação discursiva que pressupõe um duplo trabalho de reenunciação e de interpretação

Flôres, Virginia Osorio. "São Jerônimo: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução."(2017)

En la citación que hasta ahora se enlista, se enumera y se compagina, se enuncia entonces como ordenada, y con un motivo, prerrequisitos o requisitos del ritual, vemos entonces en la traducción de ellos diferentes modos y formas y figuras comparadas ( San Jeronimo- La primavera), un rito que genera un nuevo lenguaje

A escritura, seja de um texto literário ou de um texto fílmico, pode sempre remeter a determinadas sombras, a imagens, como algo que não estão nelas em si, mas que é representação, e essas imagens vão necessitar de uma busca de sentido além delas, de um pensamento sobre aquelas ideias.

Flôres, Virginia Osorio. "São Jerônimo: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução."(2017)

Otra forma de enunciación o de aviso de los fenómenos ritualísticos que rinden culto a luz desde la primaverización, describen la luz como diáfana, o se apropian de ella, a través de diferentes mecanismos poéticos o miméticos que logran oscurecerla, dando un claroscuro, o traducción a este tema, tenemos diversas representaciones, desde, la

obscuridad que brinda, el resultado de la cámara oscura, los cinematógrafos, las cuevas, y todo lugar sombreable, a la obscuridad del rito.

Establecemos así que la estación de la luz es entonces un componente en el ritual primaveral, se juega con la traducción he intraducibilidad de que es oscuro, que es gris, que es blanco, en el rubro del color, que es luminoso que es, opaco, que es translúcido, en las propiedad del montaje, que se puede traducir como un espíritu, áurea, alma, imagen, reflejo, la experiencia estética que brida el “rito de la primavera” se puede diagnosticar o pronosticar desde el síntoma de lo imaginario, como pálido y blanco.

O valor de uma experiência estética tende a emergir quando exercemos uma liberdade de escolha. Assim, desde a perspectiva da semiótica, o real (original), o fictício (o traduzido em signo, ou melhor, um macrossigno) e o imaginário um efeito do procedimento de tradução

Flôres, Virginia Osorio. "São Jerônimo: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução."(2017)

Flores se refiere a la libertad de escoger, desde un mundo útil tanto para la ficción como para la documentalidad, tanto para lo desechable y descartado en el proceso de montaje.

ESTE TCCII FUE TERMINADO EL 18 DE MARZO DEL 2024, PARA PODER ABRIR EL DIALOGO A JOVENES CINEASTAS. MUITO OBRIGADO DIEGO FERREIRO ROMAN, 2020100140003789.

#### Referencias:

CALDAS, Paulo. “Poéticas do movimento: interfaces”. In: Bonito, Eduardo; Caldas, Paulo; Levy, Regina (org.). Dança em Foco vol.4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Oi Futuro.

CERBINO, B.; MENDONÇA, L. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança | Considerations on the relationship between authorship, dance, film and videodance. Liinc em Revista, [S. l.], v. 7, n. 2, 2011. DOI: 10.18617/liinc.v7i2.435. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3321>. Acesso em: 12 mar. 2024.

COSTA, Antonieta Eloísa Kehrig. Dança e Cinema: algumas aproximações. Gambiarra Revista dos Mestrados do Programa de Pós Graduação

ECO, U. (2020). Como se faz uma tese.

GIBBONS, Fiachra. The Guardian - Jean-Luc Godard: 'Film is over. What to do? Acesso em 19/07/2011, en <http://www.guardian.co.uk/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme>

FLORES, Virginia Osorio. "São Jerônimo: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução."(2017).

GENIS MOURÃO, MARIA DOURA  
Significação: revista de cultura audiovisual, 2006, pag. 33 (25)

GUINSBURG, D. P. 1. ([s.d.]). Coleção Estudos Umberto Eco. Unesp.br. Recuperado 12 de março de 2024, de <https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/RosangelaCaldas/como-se-faz.pdf>

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. Revista Concinnitas, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 63–75, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em: 12 mar. 2024

MARCH, F. J. Antígona de Sófocles, monólogo final, con Manuela Paso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2I5GaDOrJo>>. Acesso em: 7 mar. 2024.

SEGATO, Laura Rita, Revista Encartes, La trayectoria intelectual de Rita Segato, Senda del pensamiento decolonial en América Latina. YouTube, disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UC9RUblt0ZTSg4eA2c2cJ51A/about>

SHINER, Larry. La invención del arte. Una historia cultural. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós,  
Significação: revista de cultura audiovisual, 2006, pag. 33

SILVA, Maylton de Souza Pereira da. "PINA 3D: A tarefa do tradutor segundo Wim Wenders.(2017)

SONTAG, S. (1977). Sobre fotografia.

VIEIRA, João Luiz. "Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico". In: Bonito, Eduardo; Brum, Leonel; Caldas, Paulo (org.). Dança em foco vol.2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Sísifo. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=S%C3%ADsifo&oldid=157899725>>.

