

Dança e Cinema: Algumas Aproximações

Antonieta Acosta¹

Resumo

O presente artigo apresenta algumas aproximações entre dança e cinema, a fim de discutir a transposição de uma arte originalmente cênica para o suporte cinematográfico, assim como sua própria (re)criação na tela. Tal processo implica na imersão do corpo dançante em novas dimensões espaço-temporais, fazendo surgir novas sensibilidades, assim como novas poéticas e estéticas para a dança. **Palavras-chave:** Dança; Cinema; Tecnologia; Corpo; Imagem; Movimento.

Primeiros Passos

As investigações entre dança e tecnologia podem ser discutidas a partir de diversas abordagens, revelando a diversidade de um quadro extremamente complexo e com possibilidades de desdobramentos inesgotáveis. Atualmente, existem as novas tecnologias, que correspondem as tecnologias digitais. Nesse sentido, as relações entre dança e tecnologia seriam datadas a partir do começo da década de 1960, quando os primeiros *softwares* para notação do movimento foram desenvolvidos. Entretanto, compreendendo-se tecnologia num sentido mais amplo, o recorte temporal que marca o início dessa parceria é bem anterior. Conforme a pesquisadora Maíra Spanghero, um olhar aproximado sobre a história da dança revela sua relação possivelmente intrínseca com as técnicas e tecnologias². Sendo assim, é importante reconhecer a presença de tecnologias anteriores às chamadas novas tecnologias no percurso da dança, para se compreender o atual estado dessa arte.

Segundo Spanghero, a questão da tecnologia nas artes cênicas começa muito antes do advento do computador, com os efeitos de ilusão, que atualmente são produzidos em parceria com as ciências da computação. A autora aponta traços do ilusionismo já na Idade Média, quando as máquinas mecânicas possibilitaram o vôo momentâneo de dançarinos em cena, proporcionando a ilusão de leveza e realizando o desejo de elevação e sublimação do corpo³. Desse modo, a tecnologia disponível nesse período já produzia efeitos mágicos, possibilitando novas relações do corpo com o espaço.

Mais tarde, o desenvolvimento das tecnologias de luz marcou a dança cênica do século XIX. Exemplar desse período foi a estréia do famoso balé *Giselle*⁴, na Ópera de Paris, em 1841. Essa obra representou para o balé romântico a consolidação de uma expressão própria, praticamente independente do libreto-programa do espetáculo que narrava a história dançada- graças aos recursos tecnológicos, principalmente de iluminação cênica, utilizados para possibilitar a compreensão da passagem do tempo dentro da narrativa⁵. Ainda no final do século XIX, a apresentação da *Serpentine Dance*, da reconhecida dançarina e atriz norte-americana Loie Fuller (1862-1928), marcou definitivamente o desenvolvimento das artes tecnológicas, especialmente a dança. A obra investigava as relações do movimento corporal com manipulações da luz cênica, proporcionando a visualização da trajetória dos gestos no espaço. Conforme a pesquisadora Annie Suquet, essa obra tornava “visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega”⁶.

Nesse período, os efeitos permitidos pela eletrecidade no teatro eram ainda muito recentes, especialmente a configuração do público sentado em uma sala escura enquanto focos de luz iluminavam a cena. Assim, quando Fuller apareceu no palco envolta por um longo tecido branco, inscrevendo movimentos circulares no espaço, enquanto era iluminada por uma bateria de projetores elétricos, com luz modulada e matizada por filtros coloridos, impactou a platéia da época. Os espectadores da *Serpentine Dance* puderam apreciar as metamorfoses resultantes da combinação entre dança e iluminação cênica, dando existência a ilusões incríveis.

Fuller ficou conhecida como Fada da Eletrecidade, Rainha da Luz ou Mágica da Luz, marcando seu pioneirismo na arte tecnológica e na transdisciplinaridade, ao empregar conhecimentos científicos em suas pesquisas artísticas⁷. Em *Serpentine Dance*, os recursos de iluminação cênica permitiram relações específicas entre movimento corporal e espaço, fazendo emergir uma dança esteticamente influenciada pelo cinema⁸.

Em 1895, uma adaptação da *Serpentine Dance* tornou-se um dos primeiros filmes coloridos da história do cinema. Produzido pelo reconhecido inventor Thomas Edison (1847-1931), o filme *Annabelle's Butterfly Dance*, exibia a dançarina Annabelle Whitford Moore executando uma dança similar à de Fuller. No filme, a dançarina permanece em movimento, dominando completamente o espaço fechado da tela, imposto pelos limites do enquadramento cinematográfico. Em geral, os primeiros filmes de dança eram reproduções curtas de coreografias simples, realizadas num espaço restrito e capturadas por um ponto de vista fixo, determinado pelo posicionamento da câmera de filmagem.



Figura 1 *Annabelle's Butterfly Dance*, Thomas Edison, 1895.

É interessante notar que, nesse momento, os espectadores da dança apresentada no palco e os espectadores da mesma dança representada na tela cinematográfica, provavelmente, tiveram experiências visuais, em termos de perspectiva, bastante parecidas. Pois, os filmes dessa época exibiam cenas enquadradas de modo equivalente ao ponto de vista de um espectador de teatro, sentado à frente e no meio da sala de espetáculo. Assim, a câmera era posicionada de modo frontal e perpendicular ao cenário para enquadrar a cena por inteiro, capturando-a num único plano de filmagem, já que os recursos de edição e a noção de montagem ainda não haviam sido assimilados. Assim, a perspectiva frontal tornou-se característica dos primeiros filmes encenados em estúdios.

Em termos de composição coreográfica, o princípio da frontalidade no movimento do dançarino é característico das danças apresentadas nos palcos de grandes teatros tradicionais. Mesmo existindo inúmeras possibilidades de configuração espacial entre a cena e sua platéia, o trabalho do dançarino implica uma consciência cinestésica relacionada a direcionalidade da projeção de seus movimentos, o que muitas vezes é determinado pela localização do espectador. No caso dos primeiros filmes de dança, a coreografia era geralmente realizada num palco de teatro e o ponto de vista da câmera estava fixado no centro da platéia. Sendo assim, supostamente o desempenho dos corpos dançantes nesses filmes era muito semelhante a experiência dos dançarinos de espetáculos cênicos, em palcos convencionais.

Mais Alguns Passos

A partir da década de 1920, o desenvolvimento do filme sonoro possibilitou a sincronização da música com o movimento, oferecendo novas possibilidades de composição para a dança na tela. Nos filmes do coreógrafo e cineasta Busby Berkeley (1895-1976), grande nome do cinema musical, a dança estava à serviço da câmera cinematográfica, a qual executava verdadeiras coreografias. Conforme a pesquisadora Cláudia Rosiny, esse artista liberou a dança das perspectivas frontais no cinema, além de explorar perspectivas incomuns e manipulações de tempo e espaço em seus filmes⁹.

Assim, a conquista da mobilidade da câmera de filmagem no cinema, proporcionou novas experiências poéticas e estéticas para os corpos que dançam na tela. O grande diferencial está na dimensão espaço-temporal que é configurada a partir da relação entre o corpo em movimento e os pontos de vista móveis (e muitas vezes, múltiplos) que lhe observam. Nesse sentido, é interessante notar que a dança, como arte cênica, apresenta uma noção de corpo vinculada à dimensão espaço-temporal do espetáculo, onde o dançarino atua em um ambiente presencial que se estende ao público. Desse modo, por mais extenso que seja o universo interno à narrativa de um espetáculo cênico, o espaço e o tempo da apresentação têm, exatamente, a mesma duração em que a obra acontece. Com o advento do cinema, a condição de permanência espaço-temporal das obras de natureza cênica pôde ser transformada, tornando possível àquela cena apresentada no palco ter outro tipo de duração e existência. Assim, o diálogo da dança com as tecnologias de imagem, como suportes de (re)criação artística, provocou transformações fundamentais nessa arte, oferecendo novas possibilidades de produção.

Na década de 1940, Maya Deren (1917-1961), dançarina, coreógrafa e cineasta ucraniana, radicada nos Estados Unidos, despontou como artista pioneira na interação da dança com o cinema. Embora existissem filmes de dança mais antigos, as produções de Deren foram radicalmente diferentes das anteriores, apresentando uma interface entre dança e cinema para além da simples documentação e do entretenimento¹⁰.

Segundo Spanghero, um dos recursos de edição experimentados pela cineasta, a dupla exposição da fotografia, que permite formatar noções de temporalidade, originou a ideia de montagem como composição, transformando os cineastas em verdadeiros coreógrafos da imagem¹¹. Nesse sentido, é possível compreender a edição cinematográfica como processo de montagem de uma coreografia de imagens, operando com as noções de tempo e espaço de modo semelhante ao que fazem os coreógrafos do corpo na dança. A mesma ideia pode ser estendida para o processo de edição e montagem em suporte videográfico, principalmente no que se refere à criação em vídeoarte e, mais recentemente, em videodança.

Voltando ao meio da expressão cinematográfica, Spanghero comenta que Deren participou ativamente da revolução advinda do surgimento da câmera 16mm, a qual deu espaço para a produção de filmes como expressões artísticas pessoais¹². Em 1943, contando apenas com uma câmera Bolex, Deren realizou, junto com seu marido Alexander Hammid, o reconhecido filme *Meshes of the Afternoon*. Nessa obra, o movimento do corpo e a atuação da câmera, aliados ao processo de edição e montagem, tornaram-se os recursos para a realização de uma cinematografia própria da artista, construindo narrativa e temporalidade. Dentre outros filmes de dança realizados por Deren, os mais conhecidos são *Ritual in Transfigured Time* e *A Study in Choreography for Camera*, produzidos em 1943 e 1945, respectivamente. O primeiro, com a colaboração coreográfica de Frank Westbrook, apresenta uma narrativa sem palavras, onde o tempo é o motivo cinematográfico da obra. No segundo filme, realizado em parceria com o dançarino Talley Beatty (1923-1995), acontece uma espécie de geografia do espaço baseada no movimento do dançarino, construindo também a noção de tempo na obra. *A Study in Choreography for Camera* explora a ideia de continuidade dos movimentos do dançarino, combinada à descontinuidade espacial, por meio da alternância dos cenários. Porém, apesar de toda fragmentação espacial, os cortes na montagem cinematográfica apresentam-se de forma bastante sutil, devido à fluidez característica da movimentação do dançarino, dando continuidade à coreografia e à narrativa do filme.



Figura 2 *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren, 1945.

Nesse filme, o corpo dançante acaba fazendo a ligação entre geografias improváveis, ocupando uma dimensão espacial que está além de sua própria realidade física. Nas palavras da própria Maya Deren, o filme “se move no mundo da imaginação, no qual, como nos nossos sonhos diurnos e noturnos, alguém se encontra, primeiro, num lugar e então, subitamente, em outro, sem ter que percorrer pelo espaço intermediário” (DEREN¹³, 1984 apud ROSINY, 2007, p. 22). Desse modo, a edição dos elementos de tempo e espaço foi capaz de provocar a perda da referência cinestésica da gravidade, transmitindo um efeito de suspensão. Assim, a obra apresentou uma concepção espaço-temporal bastante inovadora para época, marcando definitivamente os passos da dança que é (re)criada na tela, como uma nova expressão artística.

Um Salto Para Outros Passos

A partir dos anos 1990, despontaram no ambiente artístico diversas realizações na convergência entre a dança e o cinema, delineando múltiplas possibilidades de composição entre corpos e imagens em movimento. Dentre as diferentes práticas criativas oriundas desse encontro, estão a adaptação de uma obra cênica para o suporte audiovisual e a criação de coreografias especificamente para a tela.

Nesse contexto, vale destacar o único filme da alemã Pina Bausch (1940-2009), reconhecida coreógrafa do Tanztheater Wuppertal e fundadora do gênero dança-teatro. *O lamento da Imperatriz*, de 1990, trata-se de uma obra cinematográfica que evidencia os processos de composição coreográfica desenvolvidos pela artista ao longo de sua carreira, estabelecendo uma estética própria, baseada na combinação de elementos poéticos e cotidianos para a composição coreográfica. Segundo a pesquisadora Solange Pimentel Caldeira, a estética da dança-teatro de Pina Bausch foi influenciada pelo cinema, na incorporação das implicações estéticas do olhar fílmico¹⁴. A autora comenta que no processo criativo das coreografias são explorados recursos similares àqueles possíveis na mediação da câmera de filmagem ou mesa de montagem de um filme. Nesse sentido, é possível observar que na construção coreográfica de Bausch, desdobram-

se as possibilidades de fragmentação do gesto, repetição de sequências, efeitos de aproximação ou distanciamento do olhar, desaparecimento, aceleração ou desaceleração do movimento, eclipse narrativa, olhares para a câmera, entre outros. *O lamento da Imperatriz* apresenta diferentes corpos que se relacionam com os diversos espaços nos quais se inserem.

Noutra perspectiva, o músico e cineasta belga Thierry De Mey (1956) dirige filmes de dança desde os anos 1990, contando com a parceria de grandes coreógrafos contemporâneos. Em 1997, dirigiu o filme *Rosas danst Rosas*, coreografado por Anne Teresa De Keersmaeker (1960), é uma produção representativa da associação desse cineasta com a dança contemporânea. Nesse caso, trata-se da adaptação de uma obra coreográfica homônima criada para o palco, pela companhia de dança *Rosas*, em 1983. Na coreografia original, a idéia de repetição foi explorada tanto na música como nos movimentos das quatro dançarinas, sugerindo a automatização dos movimentos cotidianos contrapostos a pequenas narrativas emocionais. Quatorze anos depois, a coreografia foi adaptada para a filmagem no interior de uma antiga escola, onde puderam ser aproveitadas as qualidades geométricas daquela construção. É interessante perceber que, para De Mey, o processo criativo de seus filmes de dança demanda, especialmente, um estudo do espaço. Segundo o artista, a construção de um espaço imaginário onde o movimento se inscreve, guia a elaboração da filmagem e, assim, essa ideia é absorvida na atuação da câmera, na escolha dos ângulos e pontos de vista, na iluminação da cena e na execução, algumas vezes adaptação, da coreografia naquele espaço específico¹⁵.

No filme *Rosas danst Rosas*, é possível perceber uma relação de maior proximidade entre a câmera e as dançarinas, uma vez que, quando em movimento contínuo, a câmera passeia pelo espaço da dança, envolvendo aqueles corpos dançantes com seu olhar e testemunhando até mesmo sua respiração. Entretanto, a obra explora o contraste de movimentos de câmera longos e contínuos com cortes rítmicos. Já que, segundo De Mey, essa dinâmica de oposições funciona como uma boa estratégia de composição¹⁶.

Para De Mey, uma grande diferença entre uma apresentação de dança ao vivo e um filme de dança diz respeito a temporalidade. Na

apresentação da dança ao vivo, espectador e dançarino compartilham o mesmo tempo, que pode ser aproveitado pelo coreógrafo como um elemento estético da obra. Entretanto, quando o público assiste a dança na tela, os corpos do espectador e do dançarino pertencem a diferentes temporalidades. Nesse caso, o diretor do filme deve fazer com que o público acredite na ilusão que é projetada, propondo ao espectador alguma forma de identificação. Portanto, segundo o cineasta, a grande questão a ser traduzida, transposta, na tela refere-se ao tempo.

Em 2000, o filme de dança *Motion Control*, idealizado e coreografado pelos artistas e pesquisadores Liz Aggiss e Billy Cowie, com direção de David Anderson, foi produzido pela *Arts Council England/BBC Dance for Camera Award*, a partir de uma demanda da *BBC* para solucionar questões da dança que era apresentada na televisão. Foram convidados profissionais das áreas de cinema e dança para colaborarem no desenvolvimento de um projeto original, diferente de adaptações de obras cênicas e performances ao vivo.

Filmada em 35 mm, a obra apresenta um grande diferencial por ter sido realizada com o recurso de uma câmera *motion control*, que deu nome à obra. Tal câmera é uma tecnologia de controle do movimento, configurada pela combinação de um *hardware* e um *software* capazes de gravar e reproduzir uma série de movimentos a serem executados pelos diferentes suportes do equipamento, com minuciosa precisão. O *hardware* pode suportar e mover câmeras e lentes, por meio de articulações acionadas digitalmente, enquanto

no *software*, o operador tem a capacidade de gravar, editar e criar tais movimentos.

No filme *Motion Control*, é possível dizer que a câmera tem uma “personalidade” própria, ou seja, apresenta uma qualidade de atuação bastante singular. Para isso, os criadores priorizaram o processo de filmagem em detrimento de um complexo processo de edição. Pois, segundo eles, quando a edição é marcante na obra, a câmera acaba perdendo sua presença real, ou seja, sua performance. Priorizando o processo de filmagem, todos os elementos constituintes tiveram que ser muito bem planejados desde o início e as coreografias da dançarina e da câmera ensaiadas repetidamente. *Motion Control* explora a sinergia entre o corpo da dançarina e a câmera controlada pelo computador, em um processo altamente reforçado pela colaboração do som. Assim, a obra trata dos limites de um diálogo entre câmera e corpo, assim como, entre espaço, câmera e som.

Algumas Considerações

Enfim, ao longo do tempo, a proposta de (re)criação do corpo na tela vem sendo explorada por muitos outros cineastas, além de videoartistas, promovendo uma aproximação deles com dançarinos e coreógrafos para a realização de suas obras. Assim, artistas das diferentes linguagens têm despertado um interesse mútuo pelos recursos que ambas as áreas podem oferecer quando entrelaçadas. Nesse sentido, as especialidades tendem a se dissolver, gerando novas expressões artísticas,



Figura 3 *Motion Control*,
Lizz Aggiss e Billy Cowie, 2000.

híbridas por natureza. A partir da convergência entre dança e cinema surgem novas formas de compreensão da imagem, do corpo e do movimento, tanto no palco como na tela.

Filmar a dança implica um processo de adaptação, que reflete sobre as possibilidades de composição coreográfica do corpo e da imagem, imersos em novas dimensões espaço-temporais. No ambiente da dança contemporânea, muitos coreógrafos vêm assumindo o desafio da transposição de coreografias, originalmente pertencentes à realidade concreta do palco, para o suporte audiovisual. Desse processo resultam adaptações criativas, naturalmente exigidas pela inserção em novos meios, acompanhadas pelo fascínio da possibilidade de realização do que seria impossível na realidade concreta. Nos filmes de dança é possível observar imagens de dança que não podem ser vistas no palco, dialogando com o local escolhido para filmagem, os pontos de vista definidos pelo olhar da câmera, os cortes e os efeitos de edição, apresentando uma nova narrativa do tempo.

(Re)criar coreografias para o olhar da câmera e coreografar esse mesmo olhar, torna-se um desafio que vem estimulando a realização de muitas pesquisas e experimentações criativas. 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-espaço de imagens técnicas. Assim, a dança pode encontrar nas tecnologias de imagem novas experimentações estéticas.

Talvez o diálogo entre movimento e imagem, corpo e câmera, 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.

Referências Bibliográficas

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo v. 3: As mutações do olhar: O século XX*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes,

2009, p. 481-507.

- CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. In: BONITO, Eduardo; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (org.). *Dança em Foco v. 4: Dança na tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria\ Oi Futuro, 2009, p. 28-34.
- CALDEIRA, Solange Pimentel. O lamento da Imperatriz: um filme de Pina Bausch. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 3, jul./ago./set. 2007.
- CRAINE, Debra e MCKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 205.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. 303 p.
- ROSINY, Claudia. Videodança. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (cur.). *Dança em foco v. 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, 18-33.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. 357 p.
- SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 139 p.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo v. 3: As mutações do olhar: O século XX*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 509-540.
- VIEIRA, João Luiz. Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (cur.). *Dança em foco v. 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 52-59.

Bibliografia Eletrônica

- <http://www.thomasedison.com>
<http://www.edisonfilm.com>
<http://bravonline.abril.com.br>
<http://www.re-voir.com>
<http://www.bolexmoviecameras.com>
<http://www.dancaemfoco.com.br>
<http://www.rosas.be>
<http://www.lizaggiss.com>
<http://www.billycowie.com>
<http://www.pina-bausch.de>
<http://www.moma.org>
<http://artsresearch.brighton.ac.uk>

Notas

1- Antonieta Acosta é Graduada em Licenciatura em Dança na UFBA e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte na UFF. Email: contatocontato@hotmail.com.

2 - SPANGHERO, 2003, p. 28.

3 - Ibid.

4 - Balé em dois atos, com coreografia de Jules Perrot (1810-1892) e Jean Coralli (1779-1854), música de Adolph Adam, libreto de Théophile Gautier e Vernoy de Saint-Georges.

5 - SPANGHERO, 2003, p. 29.

6 - SUQUET, 2009, p. 511.

7 - SPANGHERO, op. cit., p. 31.

8 - ROSINY, 2007, p. 19.

9 - Ibid., p. 23.

10 - SPANGHERO, p. 33.

11- Ibid., p. 34.

12 - Ibid.

13 - DEREN, Maya. Poetik des Films: Wege im Medium bewegter Bilder. Berlim: Merve Verlag Berlim, 1984.

14 - CALDEIRA, 2007.

15 - SPANGHERO, p. 36.

16 - Comunicação feita por Thierry De Mey, na palestra Interpretação e interatividade: o movimento como música, realizada em 12/09/2010, no Dança em foco: Festival Internacional de Vídeo & Dança 2010, Rio de Janeiro.

17 - Comunicação feita por Liz Aggiss e Billy Cowie, na oficina Dança/Vídeo/Som, realizada entre os dias 30/08 e 04/09/2010, no Dança em foco: Festival Internacional de Vídeo & Dança 2010, Rio de Janeiro.