

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES  
PPGCA

LUCIANA CAO PONSO

**FORMAS DO DANÇAR O IMPOSSÍVEL:  
UM SALTO DO CINEMA DE 1930 EM DIREÇÃO À VIDEODANÇA**

NITERÓI  
2013

LUCIANA CAO PONSO

**FORMAS DO DANÇAR O IMPOSSÍVEL:  
UM SALTO DO CINEMA DE 1930 EM DIREÇÃO À VIDEODANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Fundamentos Teóricos, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Beatriz Fernandes Cerbino**

NITERÓI  
2013

LUCIANA CAO PONSO

**FORMAS DO DANÇAR O IMPOSSÍVEL:  
UM SALTO DO CINEMA DE 1930 EM DIREÇÃO À VIDEODANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Fundamentos Teóricos, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Banca Examinadora:

---

Professora Dr<sup>a</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino  
(Presidente e Orientador)  
Universidade Federal Fluminense

---

Professor Dr. Leandro Mendonça  
(Membro PPGCA)  
Universidade Federal Fluminense

---

Professor Dr. Jorge Cruz  
(Membro Externo)  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Ao **Bernardo Cerveró**,  
*que me faz olhar o mundo pela sua janela,  
com olhos insubordinados.*

À **Anita Ponso Cerveró**,  
*que se debruça por cima da gente no parapeito  
e cria a sensação de que tudo faz sentido.*

## Agradecimentos

À minha orientadora, **Ana Beatriz Fernandes Cerbino**, cuja extrema competência, possibilitou um caminho possível e prazeroso para este trabalho. Obrigada pela dosagem correta na soltura e no segurar da corda. E por, através do teu exemplo e dedicação, reacender em mim a vontade de seguir estudando.

Aos professores componentes da minha banca, **Leandro Mendonça e Jorge Cruz** pelo despertar das novas ideias a partir da qualificação, pelas valorosas contribuições e pela gentileza na leitura da pesquisa final.

Ao **Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**, aos professores e funcionários, pelo ensino e acolhida.

Ao professor **Luiz Guilherme Vergara**, pela genialidade na condução das inesquecíveis aulas eclósivas e ao professor **Jorge Vasconcellos** por facilitar a filosofia.

Ao coordenador **Luiz Sérgio de Oliveira**, pela competência e principalmente pela amizade.

Ao programa de bolsas **REUNI** pelo privilégio de uma escrita com dignidade e bem-estar.

À **Eliane de Carvalho**, pela constante presença na realização desta pesquisa, por me empurrar para o risco, para a beira de um lugar alto, pronta para ir ao que no corpo do bailarino flamenco é peculiar: ao mesmo tempo enraizamento e vôo.

Ao **André Gracindo**, por dar voz especial à palavras de incentivo.

Aos colegas do programa, **Janis Clémen, Carlos Lima, Alexandre Juruena, Sisuama Nzonkanu Celestino, Edu Monteiro e Stéphane Marcondes**, pelo prazer de desfrutar as aulas e trocar experiências.

À mestra **Angel Vianna**, por abrir caminhos surpreendentes na minha trajetória.

Aos eternos mestres, **Newton Medeiros, Márcia Chemale, Eliana Karin, Fauzi Mansur**.

Ao **Caco** (Marcus Moraes), professor, amigo e parceiro na vida, nas danças e multimídias.

À todos os realizadores brasileiros de videodança que inspiraram esta escrita, em especial: **Andrea Maciel, Paulo Mendel, Tatiana Gentile, Letícia Nabuco, Alexandre Veras, Paulo Caldas, Cláudia Muller, Valéria Valenzuela, Alex Cassal e Alice Rippol**.

Ao **Paulo Caldas, Regina Levy, Leonel Brum, Eduardo Bonito** e ao **Projeto Dança em Foco**, lugar do despertar desta pesquisa e a todos os professores e alunos das oficinas de dança e videodança que passaram por mim ao longo do trabalho.

**Juliana Etienne, Luciene Gomez Manoel, Michele Frantz**, e especialmente **Carlinhos Thiré e Letícia Kaminski** pela incríveis horas de estudo tranquilo e a certeza do melhor pra Anita.

**Fabiana Valor e Maria Luiza Valor**, pela sempre parceria na minha trajetória.

**Giselle Tápias, Marcia Rubin, Ana Vitória, Almir Telles, Regina Miranda**, pelas oportunidades e confiança.

**Letícia Troian, Maíra Brum, Matheus Borghetti, Leandro Benatto, Giovanni Britto e Mikhael Ponso**, pelo privilégio do tempo juntos.

**Rafael Silva, Mauro Kury, Rafa Mattos, Guilherme Gonçalves, Gabriel Jauregui, Lucas Rodrigues, Cavi Borges, José Miguel Nieto, Roberta Arantes, Soila Mar e Renato Mangolin**, as melhores pessoas pra viver as imagens.

**Flávia Tápias, Maria Paula Miller, Cristina Fontenelle, Clarisse Paixão, Micheline Torres, Flávia Meireles, Beth Martins, Carla Stank, Cláudia Horta, Murilo O'Reilly, Camila Fersi, Livia Lage, Jackson Zambelli**, o melhor corpo de baile.

**Helena Matriciano**, *étoile* da minha companhia.

**Maria de Nazaré Silva**, queridíssima Naza, pela parceria e fidelidade.

**Eduardo Ponso**, pela acolhida no Rio e por inspirar coragem.

**Nestor Cuñat Cerveró, Patrícia Anne Cuñat Cerveró e Raquel Cuñat Cerveró**, uma família igualmente amada.

**Clotilde Soligo Ponso e Alda Poletto Cao, Isabela Ponso de Castro, Lavínia Ponso e Vasconcellos, e Matteo Ponso de Castro**, pelo alicerce e pela alegria do que está por vir.

**Nilo Piana de Castro**, pelas colaborações sobre cinema e história e por ser um baita cunhado.

**Letícia Ponso, Caroline Ponso e Léo Ponso**, todo amor que houver nessa vida.

**Marcos Antônio Soligo Ponso e Mari Lourdes Cao Ponso**, pai e mãe, ouro de mina.

PONSO, Luciana Cao. *Formas de dançar o impossível: um salto do cinema de 1930 em direção à videodança*. 2013 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino. Xxx p.)

## **RESUMO**

Tomando o movimento como a principal interface entre dança e cinema propõe-se verificar como a relação corpo-câmera, em uma perspectiva bidimensional, vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes e atravessar o século XX, tendo como embrião a década de 1930. Encontra-se na câmera revolucionária de Busby Berkeley, no perfeccionismo de Fred Astaire e no experimentalismo de Maya Deren, abordagens diferenciadas no que diz respeito à interface entre dança e cinema. Em um primeiro momento, esta pesquisa almeja refletir a relação coreográfica e cinematográfica surgida nesses artistas para, em seguida, analisar algumas produções de videodança nas quais se identificam formas diferenciadas de “dançar o impossível”. O objetivo deste trabalho está em levantar questões sobre as aproximações e distanciamentos entre as duas épocas a partir da constatação de que o cinema modificou a relação do homem com o seu corpo e com a noção de espaço e tempo. Por fim, aponta para a possibilidade de identificar, através de obras audiovisuais, lugares em que a dança pôde se reinventar.

**Palavras-chave: Cine-dança. Videodança. Composição.**

PONSO, Luciana Cao. *Formas do dançar o impossível: um salto do cinema de 1930 em direção à videodança*. 2013 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino. Xxx p.)

## **ABSTRACT**

Taking the movement as the main interface between dance and film it is intended to review how the body-camera, in a two-dimensional perspective, will settle in relevant film productions and cross the twentieth century, having the 1930s as its embryo. Is found on the revolutionary Busby Berkeley's camera, on Fred Astaire's perfectionism and on the experimentalism of Maya Deren, different approaches regarding the interface between dance and film. At first, this research aims to think about the choreographic and cinematographic relationship emerged from these artists, then look at some videodance productions in which it is identified different forms of "dancing the impossible." This study aims at raising questions about the similarities and differences between the two eras starting from the notion that cinema changed man's relationship with his body and with the notion of space and time. Finally, points to the possibility of identifying, through audiovisual works, places that dance could reinvent itself.

**Key-words:** Cine-dance. Videodance. Composition.

## Ilustrações

1. O trem chegando na estação. Irmãos Lumière, 1895	18
2. Cinematógrafo e os Irmãos Lumière, 1895	19
3. Cinetoscópio, 1894	19
4. <i>L'homme a la tête en caoutchouc</i> – Georges Melies, 1901	22
5. <i>Viagem à Lua</i> , Georges Meliés, 1901	22
6. <i>Annabelle Butterfly Dance</i> , 1895. Colorido a mão	24
7. Loie Fuller, 1898	26
8. Loie Fuller, <i>Lys dance</i> , 1890	27
9. Loie Fuller, 1900	28
10. <i>So This is Paris</i> , Ernst Lubitsch, 1926	29
11. <i>Dames</i> (1934), de Busby Berkeley	30
12. <i>By Waterfal</i> , in <i>Footlight Parade</i> , de Lloyd Bacon, 1933	33
13. Ruby Keeler em <i>Rua 42</i> , 1933	34
14. <i>Gold Diggers</i> (1933) de Busby Berkeley	35
15. <i>Dames</i> (1934), de Busby Berkeley	35
16. <i>Dames</i> (1934), de Busby Berkeley	36
17. <i>Núpcias Reais</i> (1951), de Stanley Donen	38
18. <i>Weightless</i> , de Erika Janunger, 2007	38
19. <i>Weightless</i> , de Erika Janunger, 2007	39
20. <i>Núpcias Reais</i> (1951), de Stanley Donen	39
21. <i>A roda da fortuna</i> , (1953), de Vincent Minelli	41
22. <i>Meshes of the afternoon</i> de 1943. Maya Deren e Alexander Hamid	45
23. <i>Meshes of the afternoon</i> de 1943. Maya Deren	51
24. <i>A Study in Choreography for Camera</i> de 1945	55
25. <i>Ritual in Transfigured Time</i> de 1946	60
26. <i>Locale</i> , Charles Atlas e Merce Cunningham, 1980	67
27. <i>Merce and Marcel</i> , de Nam June Paik, 1976	68
28. Exemplo do software <i>Lifeforms</i> , 1990	69
29. Extrato do livro <i>Nota-Anna</i> de Analívia Cordeiro, 1998	70
30. <i>After Ghostcatching</i> de 2010, uma reinvenção de <i>Ghostcatching</i> de 1999	71
31. Exemplo do cd-rom: <i>Improvisation Technoquies</i> de 1991. William Forsythe	72
32. <i>Miniatures</i> , Cie. Magali et Didier Mulleras, 1998-2001	73
33. <i>Amelia</i> , 2002, versão cênica	80
34. <i>Amelia</i> , 2002, versão fílmica	81
35. <i>Amelia</i> , 2002, versão fílmica	82
36. <i>Marahope 14/07</i> , de Paulo Caldas e Alexandre Veras, 2008	85
37. <i>Marahope 14/07</i> , de Paulo Caldas e Alexandre Veras, 2008	86
38. <i>Abracadabra</i> , Philippe Decoufle, 1998	88
39. <i>Film</i> , Philippe Decoufle, 1998	89
40. <i>FF►►</i> de Letícia Nabuco e Tatiana Gentile, 2007	91
41. <i>Nine Variations on a Dance Theme</i> , de Hillary Harris, de 1966	94
42. <i>Os sentidos do prazer: movimento n# 2</i> , 2007	95
43. <i>Os sentidos do prazer: movimento n# 2</i> , 2007	96
44. <i>Birds</i> , de David Hinton, 2002	98
45. <i>Birds</i> , de David Hinton, 2002	99
46. <i>Fora de Campo</i> , de Cláudia Muller e Valeria Valenzuela, 2007	100
47. <i>Fora de Campo</i> , de Cláudia Muller e Valeria Valenzuela, 2007	101
48. <i>Pas de Deux</i> , de Norman McLaren, 1968	104
49. <i>Jornada ao Umbigo do Mundo</i> , de Alex Cassal e Alice Ripoll, 2008	106
50. <i>Rosa</i> , de Peter Greenaway, 1992	107
51. Versão cênica de <i>Rosas Danst Rosas</i> , de Anne Teresa de Keersmaecker, 1983	108
52. <i>Rosas Danst Rosas</i> , de Anne Teresa de Keersmaecker e Thierry de Mey, 1997	109
53. <i>Rosas Danst Rosas</i> , de Anne Teresa de Keersmaecker e Thierry de Mey, 1997	110
54. <i>Partida</i> , de Alexandre Veras, 2006	112
55. <i>The Cost of Living</i> , de David Hinton, 2004	115
56. <i>Quando aprendeu a pular...</i> de L. Ponso, R. Arantes e José M. Nieto, 2008	121
57. <i>Quando aprendeu a pular...</i> de L. Ponso, R. Arantes e José M. Nieto, 2008	124

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>1. A genealogia da relação corpo-câmera</b>	<b>17</b>
1.1 Surgimentos: a invenção do cinema e a dança moderna	17
1.2 Loie Fuller e a intermedialidade na virada do século XX	23
1.3 A relação corpo-câmera no musical de Busby Berkeley e Fred Astaire	29
1.3.1 Busby Berkeley	31
1.3.2 Fred Astaire	37
<b>2. O salto de Maya Deren em direção à videodança</b>	<b>42</b>
2.1 <i>Meshes of the afternoon: avan-garde</i> e interdisciplinaridade	45
2.2 <i>A Study in choreography for camera</i> e o conceito de <i>Vertical Film</i>	53
2.3 <i>Ritual a transfigured time</i> e a centralidade da dança	59
<b>3. Os desdobramentos da relação corpo-câmera</b>	<b>63</b>
3.1 Autonomia para a videodança	63
3.2 Videodança: Sete formas de dançar o impossível	75
3.2.1 Do palco à cena: adaptação de obras pré-existentes	78
3.2.2 Câmera coreográfica	87
3.2.3 Edição coreográfica	92
3.2.4 Corpo em off e a “não-dança”	97
3.2.5 Animação	102
3.2.6 Espaços ou locações	107
3.2.7 Obras narrativas	113
<b>Conclusão</b>	<b>125</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>129</b>
<b>Referências eletrônicas</b>	<b>135</b>

## Introdução

Tomando o movimento como a principal interface entre dança e cinema, o estudo aqui proposto busca investigar como a relação corpo-câmera vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes e atravessar o século XX, tendo como embrião a década de 1930. Desse modo, a pesquisa pretende levantar questões sobre as aproximações e distanciamentos entre as duas épocas a partir da constatação de que o cinema modificou a relação do homem com o seu corpo e com a noção de espaço e tempo. Por fim, aponta para a possibilidade de identificar através de obras audiovisuais, lugares onde a dança pôde se reinventar.

*Dançar o impossível* é uma expressão usada por Lisa Kraus<sup>1</sup> (2005) para designar o que raramente é possível ser visto no palco: coreógrafos, cineastas e artistas de mídia trabalhando com cinema e vídeo para desafiar a gravidade, criar mundos imaginários, multiplicar bailarinos, criar grafismos, acelerar e retardar movimentos. *Dançar o impossível* designa o que a tela autoriza à dança: trânsitos impossíveis entre as relações espaço-temporais. Podemos estender essa expressão ao diálogo entre dança e tecnologia para além da relação dança e cinema: o uso cênico de projeções, o uso de softwares ao vivo, espetáculos que acontecem simultaneamente em lugares distintos são exemplos do que a dança vem utilizando para se constituir no cenário cultural vigente. Este trabalho focará sobre a produção específica de obras cinematográficas e videográficas em períodos distintos, mas que se relacionam por meio de uma obrigatória e mesma condição: a relação corpo-câmera.

O desejo de falar sobre dança e cinema surge de uma prática desenvolvida por mim nestes últimos anos como bailarina, curadora e *videomaker*. Ao criar a Mostra Move<sup>2</sup>, dedicada à exibição de filmes de

---

<sup>1</sup> Artigo: *Dancing the Impossible: Choreography for the Camera*, Dance Magazine, Janeiro/2005. Disponível em: <http://www.questia.com/library/1G1-126526376/dancing-the-impossible-choreography-for-the-camera>

<sup>2</sup> A Mostra Move teve início no ano de 2003 em uma parceria entre a Produtora de Cinema Cavídeo e o Espaço Café Cultural no Rio de Janeiro. Contou com nove edições onde foram exibidos filmes sobre a representação da dança na tela: cenas de filmes, animações, videoclipes e videodanças. A mostra fez parte de festivais como o Correios em Movimento,

dança, fiz uma aproximação com o universo da representação da dança no cinema e, da função de curadora, parti também para uma prática na qual pude realizar videodanças e documentários sobre processos criativos em dança. Uma parte das oficinas que realizo pelo Projeto Dança em Foco é reservada à exibição de exemplos de filmes de dança. Entram aí os filmes dos primórdios do cinema como as bailarinas documentadas por Tomas Edson, filmes de Georges Méliés, Buster Keaton e Charles Chaplin. Seguindo uma ordem cronológica aparece Busby Berkeley, Fred Astaire, Gene Kelly, Maya Deren, Jerome Robbins e tantos outros artistas que atravessaram o século repensando a dança para o cinema. Seguimos com desdobramentos do uso da dança na tela como exemplos de videocliques (Bjork, Michel Gondry), videoarte (Sigalit Landau), cyber-dança (Didier Mulleras) e finalmente exemplos de vídeodança (Philippe Decouflé, Win Vandekeybus, Thierry De Mey). Pude constatar que a exibição de filmes da década de 1930 gerava nos alunos certa perplexidade e admiração pelas diferentes abordagens pertencentes à mesma época. Segundo o pesquisador A. C. Gomez de Mattos, na estreia de *Belezas em Revistas* (1933) de Busby Berkeley em Nova York, o público ovacionou de pé o número *By Waterfall* e no Brasil aconteceu a mesma coisa em uma mostra organizada pela USIS e pela Cinemateca do MAM em 1980.

De acordo com Cristiane Wosniak existem três interfaces comunicacionais que vêm, há mais de um século, modificando, por meio de suas extensões tecnológicas, a própria noção de corpo, alterando significativamente o meio, fazendo dialogar natureza e cultura, provocando o trânsito fluido entre as mensagens, entre os discursos e as fronteiras artísticas: cine-dança, vídeo-dança e cyber-dança. O que vamos abordar são as duas primeiras interfaces: na década de 1930, o cine-dança e na atualidade, a videodança. Pensar a relação dança e cinema traz desdobramentos bastante atuais como pensar nas questões do corpo e da imagem. Cabe refletir sobre a relação da dança com os primórdios do cinema, apontando que a partir dele houve modificações consideráveis na relação do homem com sua realidade, com seu corpo, com a imagem deste

corpo, com a noção de espaço e tempo e de sua memória (WOSNIAK, 2006, p.69). Faz-se, portanto, necessário uma atenção sobre este período.

Interessa neste trabalho pensar a dança no cinema a partir das obras aqui apresentadas. Como o pensamento coreográfico pode ser identificado a partir da obra dos artistas propostos. Cada filme citado contém aspectos que podem transitar em diferentes épocas criando não uma linha do tempo, mas uma mesma atmosfera na abordagem dança na tela. Para Caldas, o cinema sempre teve efeitos sobre a dança, o vídeo os prolonga e a imagem digital os extrema. Ao aproximar exemplos atuais de videodança com os primórdios do cinema, apoia-se na expressão *dançar o impossível* para designar o que a tela autoriza a dança: “espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa da sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos”. (CALDAS, 2009, p. 28)

Neste sentido, esta pesquisa aponta para a possibilidade de identificar por meio da obra de Berkeley, Astaire, Deren e a produção atual de videodança, lugares em que a dança pôde se reinventar. Regina Miranda aponta de maneira interessante essa imbricação entre dança e tecnologia,

Cada tecnologia se impõe sobre o corpo de diferentes maneiras e estamos acostumados a nos comportar de maneiras apropriadas a ela. Assim, quando a tecnologia muda, efetuamos as mudanças necessárias a ela: nosso corpo e nossos sentidos mudam em sintonia com as mudanças de nosso meio. (MIRANDA, 2000, p. 141).

Ao interagirmos com a tecnologia de maneira intrínseca nas mais diversas situações, certamente, a dança dos novos tempos se deixará afetar também. Através de técnicas e tecnologias, a dança, para criar seu universo próprio e legítimo, está sempre em constante renovação.

Segundo Paulo Caldas, a cena moderna nasce ligada, por um lado, ao nascimento de novas tecnologias da luz, pois a iluminação elétrica terá um papel fundamental nas experiências cênicas do início do século XX, e, de outro, ao então recém inventado cinema. Para Charney e Schwartz, “a cultura moderna foi cinematográfica antes do cinema”, ao apontar como a modernidade tornou inevitável o surgimento de uma tecnologia como o cinema, transformando-o também em uma nova forma de experiência estética (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 20 e 40).

A palavra grega *kíneses* é base etimológica de cinético, e também de cinema: “a *cinese* é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras de movimento”. (CALDAS, 2009, p.31). Procura-se, assim, neste trabalho abordar algo que se passa entre dança e cinema no que diz respeito a um saber/fazer comum que seja ao mesmo tempo cinematográfico e coreográfico. Não interessa olhar isoladamente para as questões acerca do movimento nas especificidades de cada uma destas áreas, mas sim na interface entre elas: como o corpo a partir de uma orientação espacial tridimensional passa a lidar com uma representação bidimensional? Como o cinema recebe este corpo ou o pensamento coreográfico possibilitando trânsitos impossíveis entre espaços e tempos?

No cine-dança da década de 1930, podem-se identificar, por meio da câmera revolucionária de Busby Berkeley, do perfeccionismo de Fred Astaire e do experimentalismo de Maya Deren, abordagens diferenciadas no que diz respeito à interface entre dança e cinema, e como foi possível construir lugares em que a dança pôde se reinventar. Assim, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta a genealogia da relação corpo-câmera por meio de surgimentos: do cinema e da dança moderna. Lança-se um olhar para os primórdios do cinema até a década de 1930, período em que a dança na tela vivenciou importantes transformações por meio das obras de Loie Fuller, Busby Berkeley e Fred Astaire. Porém, não serão feitas análises de obras específicas desses artistas; o objetivo é relacionar as formas e diferenças com que cada um experimentou ou revolucionou a relação corpo-câmera.

Seja no uso mais complexo ou menos elaborado da linguagem cinematográfica como as escolhas de planos, movimentos de câmera, ângulos e processos de edição, busca-se perceber como o corpo moderno vai estabelecer uma relação com o cinema capaz de recriar, por meio de uma lógica coreográfica, dimensões espaço-temporais, fazendo alterar ambos os campos.

Serão utilizados autores que tratam do cinema como Roy Armes, Christian Metz, Gilles Deleuze, mas também autores que pensam a dança e a videodança como José Gil, Erin Brannigan, Paulo Caldas, Alexandre Veras e André Parente.

O segundo capítulo deste texto busca proporcionar um salto da obra da cineasta Maya Deren em direção à videodança. A escolha de Deren faz-se pertinente por meio de uma extensa elaboração realizada pela cineasta nas questões que envolvem dança e cinema e que se atualizam na discussão recente sobre videodança. Para auxiliar neste entendimento, propõe-se a escolha de três filmes da cineasta cujos elementos principais fazem relação com as discussões acerca do entrelaçamento entre dança e cinema. Relaciona-se o movimento *avant-garde* e a interdisciplinaridade com *Meshes of the afternoon*; o conceito de *vertical film* com *A Study in choreography for camera*; e a centralidade da dança nos filmes de Deren com *Ritual a transfigured time*. Todas essas questões escorrem para o terceiro capítulo onde se verifica a proximidade entre a produção de videodança com a filmografia e a escrita de Deren.

No terceiro e último capítulo, são abordados os desdobramentos da relação corpo-câmera. Propõe-se criar um campo de autonomia para a videodança, para então estabelecer um panorama através de sete formas de *dançar o impossível*, expressão utilizada no início desta introdução para explicar o quanto o tempo e o espaço da dança podem ser redimensionados na tela do cinema, e aqui adotada, para designar um eixo onde giram as categorias propostas. Porém, mais do que categorias pré-definidas ou encerradas em si mesmas, objetiva-se estabelecer quadros de referência no sentido de criar um contexto para o discurso proposto.

Em constante diálogo entre si, as formas de lidar com a relação dança e cinema/vídeo aparecem assim: Adaptação de Obras Pré-existentes, Câmera Coreográfica, Edição Coreográfica, Corpo em off e a “não-dança”, Animação, Espaços ou locações e Obras Narrativas. A cada quadro, exemplifica-se com as obras mais expressivas e históricas da videodança e um exemplo brasileiro no intuito de inserir a produção nacional como polo efetivamente expressivo e atuante. As obras escolhidas se aproximam da década de 1930 por meio das escolhas coreográficas e cinematográficas criadas e submetidas à obrigatória relação corpo-câmera.

A pesquisa termina por revelar um campo de inquietações, em que as conclusões indicam um caminho ainda a ser construído, como parte do

conhecimento que é sempre incompleto, mas aponta para a possibilidade de redefinir o estatuto ontológico do campo da videodança a partir das muitas nuances estéticas e poéticas que perpassam esta produção.

## Capítulo 1: A genealogia da relação corpo-câmera

### 1.1 Surgimentos: a invenção do cinema e da dança moderna

Há um eixo comum que perpassa a dança e o cinema: o movimento. O corpo porta habilidades motoras que são inseparáveis de outras competências como as de raciocinar, emocionar-se, e a de dançar (KATZ, 2001, p.79). O primeiro cinema registrava imagens de acontecimentos cotidianos e “já anunciava seu interesse pelo movimento e, inevitavelmente, pela dança como um objeto fílmico privilegiado”. (CALDAS, 2009, p. 29).

No século XIX, a lógica do capital, o ideário burguês e a revolução industrial provocaram mudanças que afetariam os rumos da arte: a função do artista deveria ser repensada a partir das novas representações. Para Erika Fisher-Lichte, a produção em série, a metrificação do tempo e a taylorização<sup>3</sup> fizeram com que o corpo tivesse que se adaptar aos ritmos determinados pela máquina. Mas por outro lado, movimentos de vanguarda proclamaram a liberação do corpo das obrigações tradicionais responsabilizadas pelas condições de vida criadas pela urbanização e industrialização (FISHER-LICHTE, 1995, p. 2). O antigo desejo do homem pela representação da realidade ganhava status nunca antes visto. Desejava-se registrar o movimento na sua perfeição.

O crítico de cinema André Bazin aponta em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica*, aponta que a fabricação da imagem se libertou da função de alguma utilidade antropocêntrica (BAZIN, 2003, p.122). O que contava não seria mais a sobrevivência do homem, mas a criação de um novo universo ideal à imagem do real com destino temporal autônomo.

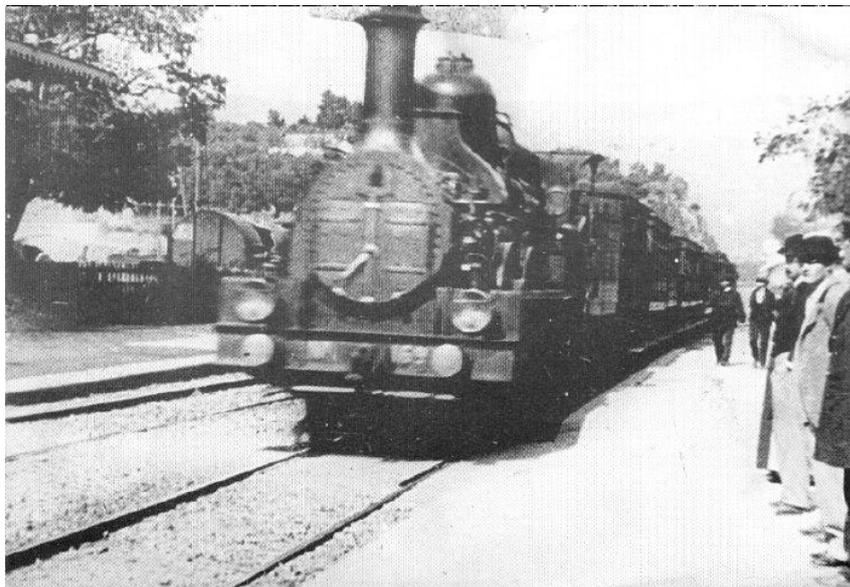
As primeiras imagens causaram perplexidade aos espectadores pela incrível capacidade de registrar o movimento real: o fluxo de trabalhadores

---

<sup>3</sup> Entende-se por taylorização o esforço orientado no sentido da subordinação do trabalho aos princípios e técnicas definidas por Frederick Winslow Taylor no final do século XIX. Seu principal instrumento consiste na *análise científica do trabalho*, estruturada pelo estudo dos tempos e movimentos e pela conseqüente definição do tempo-padrão, tendo por objetivo a fixação “científica” dos ritmos produtivos pela simplificação do trabalho. (TAYLOR, F. *Princípios de Administração Científica*. São Paulo: Atlas, [1890]1995).

Disponível em: [http://www.ocomuneiro.com/nr5\\_07\\_Ruy%20Braga%20-%20Trabalho%20e%20fluxo%20informativo.html](http://www.ocomuneiro.com/nr5_07_Ruy%20Braga%20-%20Trabalho%20e%20fluxo%20informativo.html)

saindo de uma fábrica, um trem se aproximando da plataforma, uma bailarina movendo-se com tecidos esvoaçantes. Como afirma Roy Armes (1999, p.41), nenhum dos criadores do cinema o concebia ainda como meio de contar histórias, ou seja, como um discurso a serviço de uma narrativa ficcional. O mesmo pode ser pensado dos primeiros filmes de dança: uma, duas, inúmeras bailarinas foram registrados nos primórdios do cinema. Em menos de um minuto, com uma câmera parada e em plano sequência<sup>4</sup>, uma variedade de estilos foram exibidos pelas engenhosas máquinas de projeção.



1. O trem chegando na estação. Irmãos Lumière, 1895.

Fonte: [http://www.institut-lumiere.org/patrimoine\\_index.html](http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html)

O cinematógrafo<sup>5</sup>, criação de 1895 dos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, e o cinetoscópio<sup>6</sup>, criado em 1891 pelo norte-americano Thomas Edson surgem na mesma época, com a diferença que o primeiro

---

<sup>4</sup> *Plano sequência* é um plano registra uma ação de uma sequência inteira e sem cortes. Para Jacques Aumont, o que o caracteriza não é a penas sua duração, mas o quanto ele representa o equivalente de uma sequência. "*Dicionário teórico e crítico de cinema*", de Jacques Aumont e Michel Marie, Papyrus Editora, 2003, p. 231-232.

<sup>5</sup> O cinematógrafo é um aparelho que permite registrar uma série de fotogramas, reproduzindo o movimento realizado diante de uma lente fotográfica projetando as imagens animadas sobre uma superfície (tela). "*Do cinetoscópio ao cinema digital*" de A. C. Gomes de Mattos, Rocco, 2006.

<sup>6</sup> O cinetoscópio é uma máquina na qual um filme de 15m de comprimento e 35mm de largura, com duração de 20 segundos pode ser visto por uma pessoa de cada vez através da abertura de um pequeno furo no alto de uma caixa de 1, 40m de altura. "*Do cinetoscópio ao cinema digital*" de A. C. Gomes de Mattos, Rocco, 2006, p.15.

exibia imagens para várias pessoas ao mesmo tempo, enquanto o segundo, para uma só pessoa, através de uma caixa de madeira e com a inserção de moedas. Neste período o cinema ainda não era visto como arte e os eruditos tinham-no como uma criação passageira. Servia como divertimento de classes mais baixas que assistiam a estes filmes em pequenas salas chamadas *nickelodeons* pagando centavos como ingresso.



2. Cinematógrafo e os Irmãos Lumière, 1895.

Fonte: <http://www.historiadomundo.com.br/francesa/o-cinematografo-dos-lumiere.htm>



3. Cinetoscópio, 1894.

Fonte: <http://www.intercom.publinet.it/2001/cinetoscopio.htm>

Ana Paula Nunes (2009) afirma que a dança moderna emergiu em um contexto de profundos questionamentos quanto à formação do campo artístico da própria dança, fomentando discussões existenciais, filosóficas, sociais e culturais na sociedade e conclui que nesse sentido os ideais da dança moderna divergiam do caráter das primeiras cinematografias, destinadas ao divertimento das grandes massas de espectadores, impressionados com o virtuosismo das imagens em movimento.

Porém, se nos primórdios da representação da dança no cinema encontramos uma dança de *vaudeville*, de salão, folclórica ou popular é na dança moderna e posteriormente na dança contemporânea que se encontrará um diálogo expressivo entre as linguagens possibilitando estatuto e notoriedade a filmes de dança nas mais variadas formas de realização: cinema experimental, musical, videodança.

Em 1916, no filme *Intolerância*, de David Griffith, vemos dois ícones da dança moderna: Ruth St. Denis (1879-1968) e Ted Shaw (1891-1972). A este cineasta é atribuída a criação de uma gramática cinematográfica: *close-ups*, montagem paralela, movimentos de câmera, inserção de detalhes possibilitando o que se poderia chamar de uma *coreografia das imagens* quando utiliza estes recursos ao filmar dança.

Recursos que passaram a imprimir outros contornos aos bailarinos que dançavam, à narrativa a qual a dança passava a estar conectada e mais adiante até mesmo o abstracionismo. Ainda que o cineasta não tenha utilizado toda essa potência da dança em seus filmes, ele filmou uma cena que evidenciava essas possibilidades. (TOMAZZONI, 2012, p.64)

Na aproximação ou afastamento dos movimentos de câmera em planos gerais ou próximos, no filmar dezenas de bailarinas ou no destaque para um casal de bailarinos, fato é que a câmera se move ao filmar corpos que dançam resultando em uma intensa experiência de movimento para quem assiste (ROSINY, in TOMAZZONI, 2012, p.65). Para Virginia Brooks, esse procedimento “alterou a qualidade estética e o impacto cinético” do corpo em movimento na tela, influenciando realizações cinematográficas posteriores.

O cineasta Alexandre Veras afirma que a nossa relação com as imagens sempre foram marcadas pelo poder de resistência ao tempo. Porém,

na busca de experienciar a dança de outras formas, vemos a questão da construção de uma forma, através do audiovisual, que vai além da função do registro.

É como se na imagem bidimensional do cinema, o olho fosse menos solicitado a percorrer o quadro e tivesse uma pressão muito maior do efeito-composição. Essas características da imagem no cinema não passaram despercebidas por aqueles que levaram a sério a tarefa de pensar a relação corpo-câmera-espaço. (VERAS, 2004, p.14)

Os irmãos Lumière continuaram a fazer parte da história do cinema filmando importantes documentários, influenciando campos como os da antropologia e da sociologia. Enquanto isso, Thomas Edson foi um dos responsáveis por alçar o cinema à lógica industrial, trabalhando em grande escala na produção, exibição e distribuição de filmes, o que acarretou posteriormente no surgimento de Hollywood (MATTOS, 2006, p.37). A crença em uma prosperidade tecnológica fez da criação do cinema um produto da tecnologia desenvolvida em massa, feita para impressionar. Este primeiro cinema chamou-se de cinema de atração. Para o pesquisador canadense André Gaudreault (1989), os filmes da época do primeiro cinema, a curiosidade ou espetáculo visual tinha privilégio sobre a narrativa. Nessas obras, os efeitos, trucagens, performances de mágicos, bailarinas e atletas eram os principais atrativos, com total prioridade sobre o enredo ou a maneira de se contar uma história.

O principal diretor desta época, Georges Méliés escolhia atores, dançarinos e circenses para realizar seus filmes fazendo coexistir magia, dança e cinema. Também se utilizou de técnicas de animação e manipulação do tempo para registrar a dança.

Segundo André Parente, se, por um lado, o cinema de atração buscava surpreender a atenção dos espectadores em espetáculos de variedades, por outro, ele poderia ser visto como

o resultado de uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico em um momento em que não havia a preocupação com o ocultamento das montagens, com o fluxo narrativo ou com a presença do espectador, um cinema que aposta na capacidade do observador para mergulhar em um detalhe, e com isso romper com o fluxo da narrativa. Trata-se de interrogar a representação fílmica como parte de um sistema de signos pré-concebidos. (PARENTE, 2009, p. 35)

As experimentações com o dispositivo cinematográfico nos primórdios do cinema, o rompimento com o fluxo da narrativa, o mergulho nos detalhes são questões que perpassam toda trajetória da dança no cinema. É na época da invenção de um aparato tecnológico que se esgotam as possibilidades de seu uso. Por isso pensamos na atualidade dos filmes de dança do primeiro cinema quando se percebe aspectos que perpassam a produção atual de videodança: a corporalidade como eixo, tema e foco; o carácter interdisciplinar; a narrativa aberta.



4. *L'homme à la tête en caoutchouc* – Georges Melies, 1901

Fonte: <http://www.artmaiablog.net/2012/07/george-melies-no-mis-em-sao-paulo.html>



5. *Viagem à Lua*, Georges Meliés, 1901

Fonte: <http://www.artmaiablog.net/2012/07/george-melies-no-mis-em-sao-paulo.html>

## 1.2 Loie Fuller e a intermedialidade na virada do século XX

Para Cláudia Rosiny, a videodança não é um novo tipo de arte genuína: sua estética e mecanismos podem ser localizados em antecessores históricos de outras artes: “De qualquer modo, a videodança faz parte de um desenvolvimento geral em direção à intermedialidade e a mistura de tipos de arte, como ficou evidente desde a virada do século XX” (ROSINY, 2007). A confluência das artes na dança pode ser exemplificada pelos espetáculos dos *Ballets Russos* de Serge Diaghilev quando em *Le Train Bleu*, de 1924, bailarinos se moviam em câmera lenta demonstrando clara noção do uso fílmico do tempo. Outro exemplo seria o filme *Entr'acte* de René Claire que foi apresentado como interlúdio para o balé dadaísta *Relâche*, dos Ballets Suédois, também de 1924, e apontado pelo coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas como um exemplo de dançar o impossível.

Em câmera lenta, uma bailarina de sapatilha e tutu romântico gira e salta sobre uma superfície transparente, através da qual é filmada em contra-plongé. Seu enquadramento e sua lentidão já nos informavam, naquele momento, bela e sinteticamente, sobre os novos espaços e tempos que a dança passou a experimentar em sua associação com o cinema. O filme materializa essa dimensão de uma impossibilidade tornada possível: aqui, são simultaneamente o tempo e o espaço da dança que se redimensionam. Trata-se já aí de dançar o impossível. (CALDAS, 2012, p.29)

Durante todo o século XX, é possível encontrar efeitos recíprocos entre dança e cinema, seja no uso cênico dos procedimentos cinematográficos, seja no tempo e no espaço da dança redimensionados na tela. A representação da dança no cinema se dá no próprio surgimento dele, por volta de 1894, quando Tomas Edison filma *Anabelle`s Butterfly Dance* em seu estúdio Black Maria, em Nova Jersey. A filmagem começava e terminava em um único plano, e a bailarina aparece girando e esculpindo o espaço fazendo esvoaçar um figurino que potencializava o movimento dos braços e pernas cunhados como *serpentine dance*.



6. Annabelle Butterfly Dance, 1895. Colorido a mão.

Fonte: <http://4archive.blogspot.com.br/2008/09/annabelle-serpentine-dance-1895.html>

Movimentos estes originalmente criados por Loie Fuller (1862-1928), bailarina e atriz norte-americana, uma das pioneiras da dança moderna. Importante artista do *Folies Bergère*, em Paris, Fuller foi precursora também das técnicas de iluminação cênica quando projetava luzes de diferentes cores nos longos tecidos acoplados ao seu figurino aliando conhecimentos de óptica, química e eletricidade em uma atitude transdisciplinar. Segundo Maíra Spanghero,

A convergência entre a arte cênica e as ciências físicas dá o tom para uma arte híbrida. (...) Suas experimentações no palco estão relacionadas com o patenteamento de invenções no campo da iluminação, incluindo o teste da primeira mistura química para géis e diapositivos (os slides), além do primeiro uso do sal luminescente para criar efeitos de luz. O ineditismo de suas pesquisas ligadas ao desenho de luz no palco também se tornou inesquecível, principalmente por ser pioneira no uso das cores e na exploração de novos ângulos. (SPANGHERO, 2003, p.31).

Paralelo a este movimento de surgimento do cinema, outras áreas estavam se desenvolvendo como a eletricidade, práticas psiquiátricas, teorias da evolução, consciência do corpo e a dança moderna. O filósofo Gilles Deleuze, a partir de uma perspectiva bergsoniana, introduz a ideia de que a dança do final do século XIX divide com o cinema a manifestação de um novo entendimento do movimento que é particular para o século XX: “A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a

instantes privilegiados, mas ao instante qualquer” (DELEUZE, 1983, p.9). Deleuze cita exemplos de áreas como astronomia, física e geometria que, ao invés de realizarem uma síntese inteligível do movimento, passaram a uma análise sensível. Os instantes privilegiados ou os valores posados foram substituídos pela sucessão mecânica de instantes quaisquer. O cinema seria o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, através de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade (DELEUZE, 1983, p.10). Em uma rara referência, Deleuze cita o fato de a dança abandonar as figuras e poses para liberar valores não posados reportando o movimento ao instante qualquer, e salienta que tudo isso conspirava com o cinema. A partir daí Paulo Caldas apresenta um interessante pensamento de como a dança moderna e também a contemporânea investiram em uma maneira diferente de pensar o movimento, *maneira afetivamente cinematográfica*.

Essa conspiração tem uma história ao longo do século XX. Desconfio que, quando Rudolf Laban libera tantos verbos no infinitivo (deslizar, torcer, flutuar...) como ações básicas de Esforço e que contrastam com os substantivos, adjetivos e verbos no particípio que nomeiam passos clássicos (*jeté, tombé, assemblé...*) é porque algo se passou. (CALDAS, 2006, p. 30)

Para Erin Brannigan a revolução literária dos simbolistas, as suas poesias inspiradas pela dança e a corporalidade proposta por eles nos dão um modelo de dança que está conectado com o movimento moderno e com a dissolução da pose em geral. Eles entenderam a dança como um ato de transformação e fluidez fora de uma definição e que mostra uma ideia de movimento como fluxo. O movimento contínuo de Loie Fuller, sua obra e a integração com tecnologia nos força a reconsiderar a história da imagem em movimento (BRANNIGAN, 2006, p. 21). Segundo Anne Suquet, Fuller procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega. O movimento das *serpentine dances* ocultava o corpo que portava a estrutura dos véus. Assim, o corpo aliado à velocidade, luz e cor, é o instrumento pelo qual Loie Fuller lança no espaço ondas cinéticas, causando efeitos capazes de alterar profundamente a percepção do corpo em movimento. A ideia de “corpo dançante como corpo vibrátil”, relacionada à experiência da visão, surge a partir da dança de Fuller, que por meio do movimento ondulado das

*serpentine* podia esculpir a luz. Como consequência, fez emergir uma dança impregnada dos experimentos entre imagem, luz e posteriormente o cinema. (SUQUET, 2006, p.510).



7. Loie Fuller, 1898.

Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>

Pode-se trazer aqui a classificação das imagens em primeridade e segundidade do filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce trabalhados por Deleuze em seu livro *Imagem-Tempo*. A segundidade pode ser pensada como oposição (esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio), como categoria do real e do atual, como forças que se atualizam em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais: imagem-ação. Já a primeridade seria uma categoria que remete ao outro tipo de imagem, mais difícil de definir, pois diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto, o eterno. De acordo com Deleuze,

Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do Possível: ela dá uma consistência própria ao possível, ela exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modo completo. Ora, a imagem-afecção não é nada mais que isso: a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa. (DELEUZE, 1990, p.114)

Embora Deleuze utilize do pensamento de Peirce para falar sobre imagem-afecção, sobre primeiro plano e o rosto, é no sentido da criação de novos afetos através da obra de arte, e no caso da dança de Fuller, que vamos pensar a primeiridade: a qualidade de um movimento em um corpo sem nada para além do próprio corpo.



8. Loie Fuller, *Lys dance*, 1890.

Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>

A escolha das *serpentine dances* para serem registradas nas primeiras imagens do cinema aponta, como afirma Paulo Caldas, a necessidade de se perceber que “nos deparamos com algo cujos traços quase abstratos já nos fazem assistir mais do que a dança de corpos em movimento, mas também uma coreografia de *formas* em movimento” (CALDAS, 2009, p. 29). Mais do que corpos em movimento, o que vai se passar entre dança e cinema no século que viria a seguir ultrapassa a relação corpo/câmera.

Ao evocar menos os corpos do que seus traços, Fuller inscreve-se numa linhagem que - inaugurada por Jules Marey, cuja

cronofotografia é matriz e condição para a invenção do cinema – prolonga-se até os Synchronous Objects, de William Forsythe. (CALDAS, 2012, p. 240)

Esta linhagem iniciada por Fuller, e que chega até o coreógrafo norte-americano William Forsythe, nos faz perceber que as possibilidades entre os procedimentos do cinema e da dança resultam em um panorama de videodança interdisciplinar. Erin Brannigan (2011, p. 8) afirma que o status interdisciplinar dos filmes baseados em dança contemporânea, no formato que entendemos hoje como videodança, oferece a oportunidade de estudar uma prática híbrida que pode ser traçada na história, olhando pra trás, mas também olhando para outras atividades na cultura: haveria pontos de contato entre o nascimento da dança moderna e o cinema, e um novo entendimento e condições de movimento, entre um momento histórico na dança *avan gard* na segunda metade do século XX e uma exploração em registrar a dança no filme, entre a popularidade do musical durante os anos de ouro de Hollywood e as práticas de dança na tela recentes. Com isto, pode-se pular de uma época pra outra, de uma modalidade pra outra, e verificar como um influencia o outro.



9. Loie Fuller, 1900.

Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>

### 1.3 A relação corpo-câmera no musical de Busby Berkeley e Fred Astaire

O documentário *Isto é Hollywood!* (1974), dirigido por Jack Haley Jr, expõe um interessante panorama visual sobre a presença ostensiva e espetacular da dança, desde a invenção do cinema. O *charleston* e o *ragtime* invadiam as ruas e a indústria de Hollywood estava atenta a qualquer modismo ou tendência popular para a criação de um gênero de grande potencial de consumo em massa: o musical. Os primeiros musicais sonoros foram considerados por historiadores como a Idade da Pedra da dança no cinema.

Ernst Lubitsch, diretor alemão radicado nos Estados Unidos, precede a grande era dos musicais, quando cria cenas inspiradas no *vaudeville* à francesa, mas de uma maneira surpreendente: elaborou um grande baile a fantasia para seu filme *Em Paris é assim* (1926), no qual milhares de bailarinas e atores movimentam-se freneticamente em passos de dança formando um quadro pleno de movimento.



10. So *This is Paris*, Ernst Lubitsch, 1926.  
Fonte: [http://sensesofcinema.com/2003/cteq/so\\_this\\_is\\_paris/](http://sensesofcinema.com/2003/cteq/so_this_is_paris/)

Lubitsch utiliza-se de planos detalhes, sobreposições, duplicações e vai além para provocar o fascínio da cena. Corpos se movem freneticamente no embalo do Charleston em cenas que, ao serem multiplicadas, também dançam, “girando sobre si mesmas, criando uma coreografia das próprias imagens que dançam” (TOMAZZONI, 2012, p.71).

Apesar da crise econômica no final da década de 1920 nos Estados Unidos, o cinema não deixou de produzir obras espetaculares e sofisticadas

a partir de novas tecnologias de som e imagem. Com o desenvolvimento do filme sonoro e a possibilidade de sincronizar música e dança algo espetacular deu novos rumos à Hollywood e um diretor da Broadway veio modificar para sempre a relação dança/cinema, mais especificamente, a relação corpo/câmera: Busby Berkeley (1895-1976).



11. *Dames* (1934), de Busby Berkeley

Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>

### 1.3.1 Busby Berkeley (1895-1976)

Busby Berkeley, diretor e coreógrafo norte-americano, inicia uma série de musicais que, com movimentos de câmera inovadores em cenários grandiosos, revolucionou o tratamento das filmagens de dança. Quando ainda prestava serviço militar na França, durante a I Guerra Mundial, encenava números de teatro para as tropas. Impossível não trazer essa informação que constitui sua formação, quando mais tarde, em seus filmes de grande sucesso, aplicou formações humanas e alinhamentos geométricos similares aos desenhos das paradas e desfiles militares. Ao retornar aos Estados Unidos, atuou em uma companhia itinerante e rapidamente ganhou notoriedade, chegando a dirigir espetáculos na Broadway, sem nunca ter estudado oficialmente dança.

Com o convite para trabalhar em Hollywood, Berkeley reivindicou que pudesse filmar seus próprios filmes tendo total controle dos movimentos de câmera, ângulos, planos. Na célebre frase: *“That’s not my technique, I only use one camera so let the other go.”* (SPIVAK, 1956, p. 41), Berkeley exige total controle do dispositivo cinematográfico. Colocou a câmera em lugares pouco tradicionais na filmagem de corpos dançantes: ao utilizar diversos enquadramentos como *close-ups* (muito próximo), tomadas em *plongées* (de cima para baixo), e diversos movimentos de câmera como panorâmicas, criou imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir em uma cena convencional de teatro. A citação de Douglas Turnbough descreve os princípios de Berkeley,

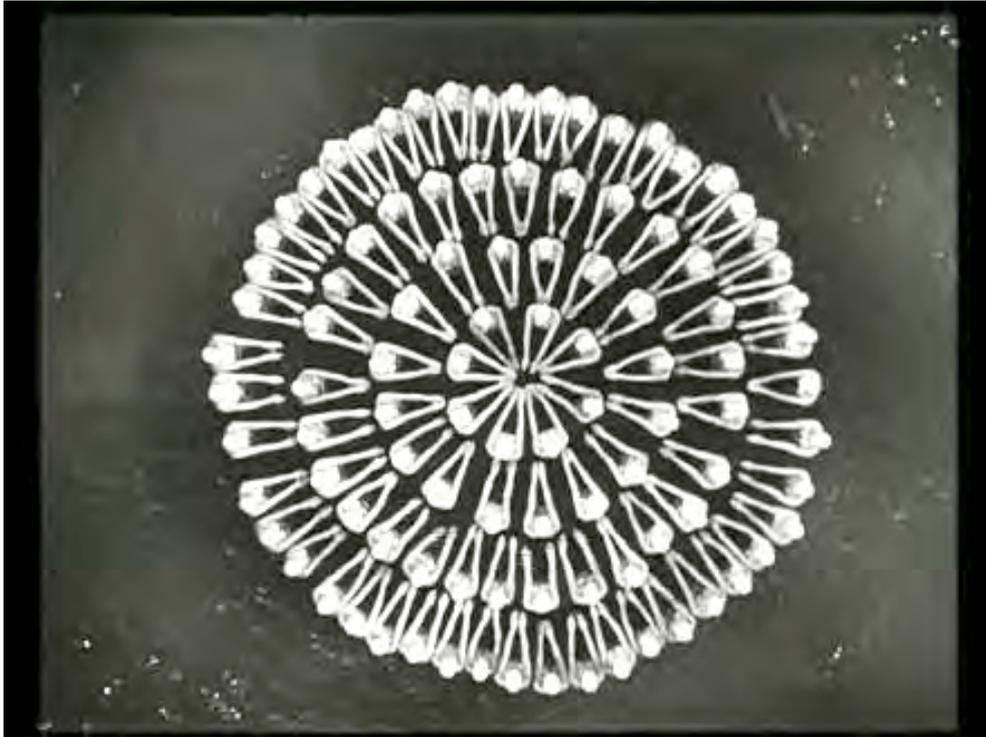
Os mosaicos eram cinemáticos. A fotografia de Berkeley era a coreografia. (...) Sua genialidade estava em ignorar o conceito de coreografia de palco e coreografar com elementos cinemáticos – há movimento no *zoom*, no *fade*. Berkeley estava trabalhando com lentes e filmes - não com a formação em linha do Roxy ou os bailarinos dos Ballets Russes. Seus mosaicos tinham toda a relação com o cine-dança tal como o concebemos agora, e esses fragmentos que nunca serão igualados (de onde vinha o orçamento?), são tesouros em meio a um material, de resto, banal. (TURNBAUGH, 1970, p 21)

Uma primeira aproximação entre Busby Berkeley e a videodança pode ser percebida quando o aparato cinematográfico não está a serviço da narrativa, mas é capaz de se tornar a própria narrativa. O desejo de dominar

instâncias ou especificidades técnicas como os enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera demonstram que o status do aparato cinematográfico ganha outras proporções. A escolha do cineasta de pensar minuciosamente cada tomada leva à produção de videodança atual quando a obrigatoriedade do uso de aparatos simples, por conta dos altos custos cinematográficos, obriga os diretores a esse esgotamento entre a relação corpo/câmera. Não ocultando e não deixando em segundo plano o fato de que as escolhas artísticas, independente do aparato cinematográfico, são da maior importância.

No filme *Footlight Parade* (1933), mais especificamente na coreografia *By Waterfall*, o delírio surrealista de Berkeley se radicaliza. São dezenas de belas mulheres mergulhando em enormes piscinas, com tomadas embaixo d'água criando pontos de vista impossíveis de acontecer fora daquele espaço. O espaço da tela. Conforme aponta João Luiz Vieira, há uma oposição entre o universo realista do filme clássico narrativo mais tradicional e o universo abstrato, fantasioso na criação de um mundo que se desenvolve em um espaço, criando a sensação de infinito: “os cortes na montagem, que são invisíveis, transportam o espectador magicamente de um ponto a outro, criando uma geografia totalmente impossível de mapeamento para o corpo humano.” (VIEIRA, 2007, p. 57). A temporalidade nos filmes de Berkeley não é mensurável e a espacialidade não é de fácil mapeamento. Percebe-se desde aí uma segunda aproximação com a videodança, quando tempo e espaço são redimensionados através de uma lógica coreográfica e cinematográfica.

Apesar dos números coreográficos fazerem parte dos enredos, os elementos estavam separados: as coreografias tinham nomes específicos e o restante do filme era guiado por outro diretor, enquanto que Astaire e os posteriores diretores de musicais, como Vincent Minelli, Stanley Donen ou Gene Kelly lutaram por uma unidade do enredo e da coreografia (ROSINY, 2012, p.131). Isto é, nos filmes de Berkeley, pode-se pensar em autonomia para os números coreográficos que como na videodança, comunicam sua ideia por si só.



12. *By Waterfal*, in *Footlight Parade*, de Lloyd Bacon, 1933.

Fonte: <http://www.see-this-sound.at/print/work/114>

Berkeley inventou o *pas de mille*, uma dança para uma multidão de figurantes. Para Portinari, tudo de A até Z era estruturado para o olho da câmera: “Túneis de pernas, conchas humanas, gigantescos leques de cabelos louros. Berkeley divertia-se em sugestões eróticas em uma época em que Hollywood não sucumbira de todo ao código puritano” (PORTINARI, 1989, p. 256). Também Carmen Miranda foi dirigida por Berkeley no filme *The Gang’s All Here*, (1943), na famosa coreografia *The lady in the tutti frutti hat* em que bananas gigantes portadas por bailarinas fazem inúmeros desenhos caleidoscópicos. João Luiz Vieira afirma que, de todos os gêneros cristalizados por Hollywood, o musical seria o que apresenta o maior número de técnicas e estratégias que se poderia associar ao projeto modernista. Para ele, as coreografias surrealistas de Berkeley esgotam a fragmentação do espaço, a multiplicação ou subdivisão da figura humana, criando pontos de vista impossíveis de serem vistos nos palcos de um teatro (VIEIRA, 2007, p.54).

A partir do filme *Rua 42* (1933) Berkeley assinou um grande contrato com a Warner para dar seguimento a uma série de musicais com números cada vez mais surpreendentes. De um *close-up* da protagonista Ruby Keeler,

pode-se observar o horizonte de uma grande cidade com seus edifícios para novamente em segundos perceber corpos a curta distância. Berkeley colocou bailarinas em grandes escadas que, enquanto dançavam, portavam um cenário em que havia sido pintado a fachada de um prédio. Truques como este, em que parece não haver limites entre câmera/corpo/espço, podem ser apontados como a grande marca e o diferencial de Berkeley.



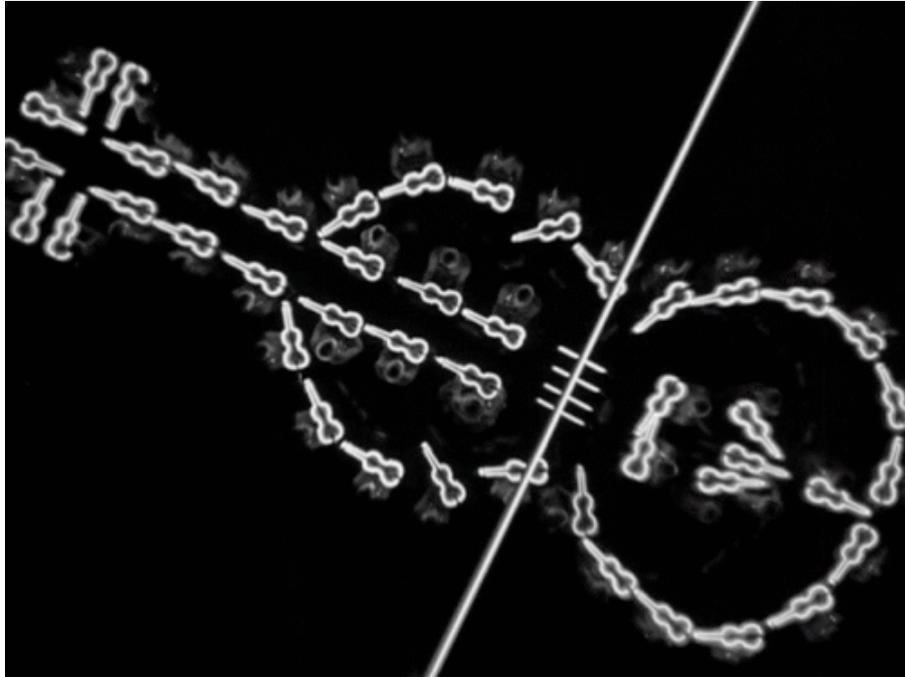
13. Ruby Keeler em *Rua 42*, 1933.

Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>

Em *Gold Diggers* (1933) na coreografia *The Shadow Waltz*, dezenas de mulheres de longas e rodadas saias brancas realizam uma coreografia em uma escadaria portando um violino. Quando são filmadas do alto, as luzes se apagam e os violinos, agora fosforescentes, criam formas e desenhos no espaço. Espaço este, já alterado pela iluminação e pela ausência do corpo, repleto de uma lógica coreográfica. Em *Dames* (1934), no número *I Only Have Eyes for You*, dezenas de mulheres usam uma máscara com o rosto da protagonista que, ao juntarem-se, formam um enorme quebra-cabeça com a imagem desta. No final, outra grandiosa formação caleidoscópica é feita com as garotas vestindo blusas brancas e calças pretas criando formas abstratas e mosaicos florais.

Berkeley começa a estabelecer o que mais tarde pode-se chamar de videodança: através da tecnologia de cada época, seja com o uso de centenas de bailarinas e grandiosos cenários, seja com o uso de

computadores e elaborados programas de edição, a relação corpo/câmera e os efeitos de composição coreográfica vão atravessar o século XX trazendo para a dança outras formas de estabelecer-se como arte.



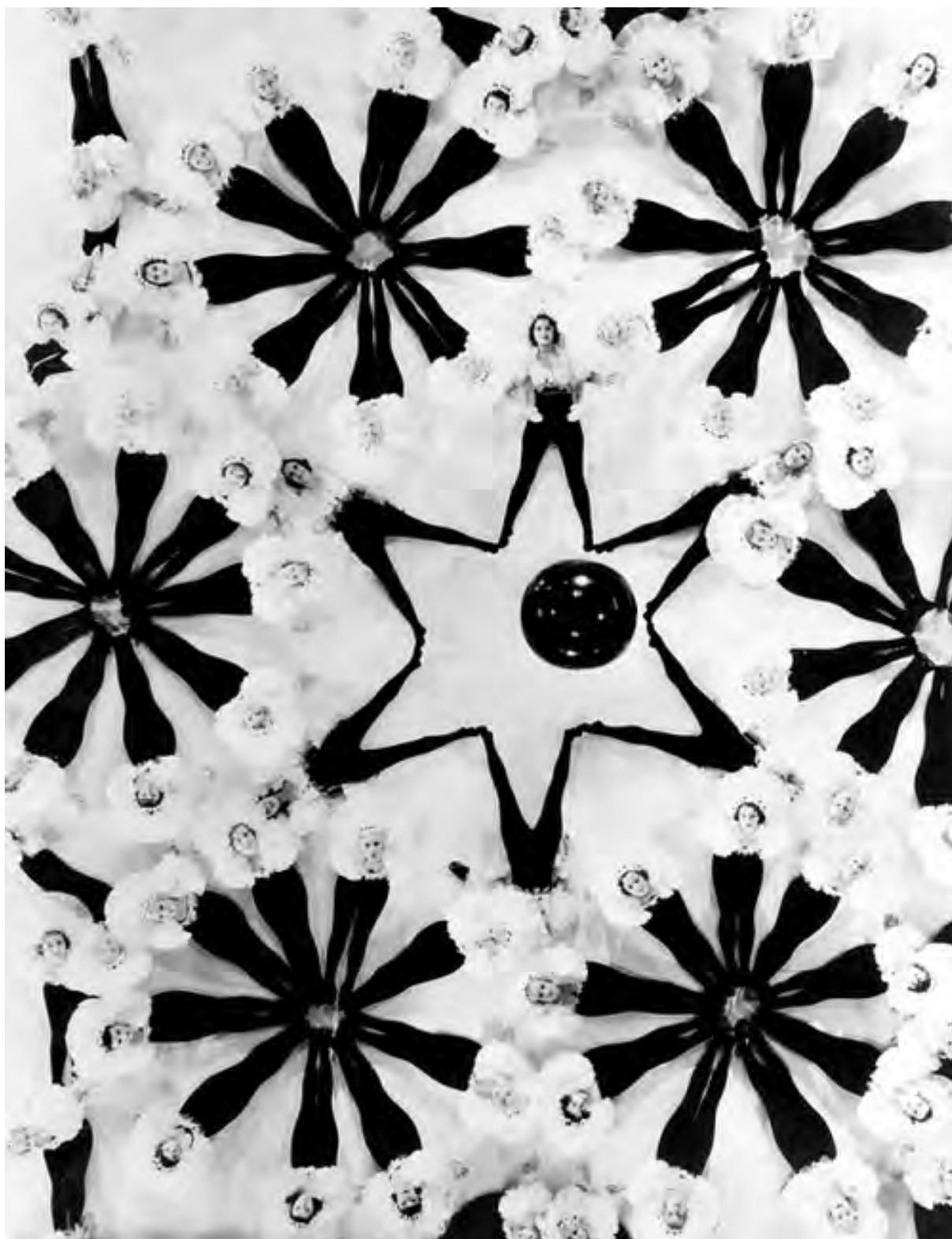
14. *Gold Diggers* (1933) de Busby Berkeley

Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>



15. *Dames* (1934), de Busby Berkeley

Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>



16. *Dames* (1934), de Busby Berkeley

Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>

### 1.3.2 Fred Astaire (1899-1987)

Artista chave que exerceu influência na relação dança e cinema foi o bailarino e coreógrafo norte-americano Fred Astaire que, ao contrário de Berkeley, trabalhou com solos e duos ao invés de coros. Começou sua carreira aos cinco anos de idade nos palcos do *vaudeville* ao lado de sua irmã Adele, também bailarina. Depois de passar pelos palcos da Broadway, grandes empresas como RKO e MGM lançaram Astaire como fenômeno cada vez mais conhecido pela sua diferenciada performance caracterizada pela elegância e classe. De volta a RKO, realizou o primeiro filme ao lado da sua mais famosa parceira Ginger Rogers: *Flying Down to Rio* (1933). A partir daí faziam dez filmes juntos que renderam excelente bilheteria e deram a Fred Astaire total liberdade na criação de suas coreografias e na disposição delas perante as câmeras. Astaire baseou-se em um vocabulário de movimento bastante eclético que inclui dança de salão, sapateado, jazz e, muitas vezes nuances de ballet clássico. Construiu números completos de dança e o resultado é que a dança é vista tão claramente quanto possível, sem ser distorcida através do aparelho fílmico (MUELLER, 1984).

No trecho mais conhecido de *Núpcias Reais*, Astaire desenvolve uma coreografia com uma abordagem um pouco diferenciada das suas obras anteriores: a câmera está em quadro fixo, no plano geral de uma sala de estar amplamente mobiliada com poltronas, lustres, quadros. O dançarino, por meio de um truque de inversão de cenário, dança literalmente nos quatro cantos da sala: chão, paredes e teto. Astaire experimentou “dançar o impossível” quando trouxe para a sua dança a possibilidade de utilizar as técnicas do cinema a serviço da narrativa do filme. Porém, não abandonou na construção dessa cena o que lhe era inerente: a perfeição, leveza, elegância e a inventividade na execução dos movimentos. No filme *Weightless* da artista sueca Erica Janunger, realizado no ano de 2007, a mesma ideia em desafiar a gravidade é abordada. Em dois cenários distintos, um quarto e uma sala de estar, duas bailarinas usam a arquitetura do espaço a partir da sensação de não-peso. A concepção coreográfica, constatada com muita clareza nos corpos das bailarinas, é feita a partir da pesquisa de movimento extremamente elaborada para criar a ilusão de estar libertando o movimento

da imposição da força de gravidade. Aqui o dançar o impossível é também percebido em um filme que tem na estreita relação corpo-câmera sua condição de existência.



17. *Núpcias Reais* (1951), de Stanley Donen  
Fonte: [http://letteri.blogger.com.br/2010\\_04\\_01\\_archive.html](http://letteri.blogger.com.br/2010_04_01_archive.html)



18. *Weightless*, de Erika Janunger, 2007  
Fonte: <http://www.erikajanunger.com/>



19. *Weightless*, de Erika Janunger, 2007

Fonte: <http://www.erikajanunger.com/>



20. *Núpcias Reais* (1951), de Stanley Donen

Fonte: [http://letteri.blogger.com.br/2010\\_04\\_01\\_archive.html](http://letteri.blogger.com.br/2010_04_01_archive.html)

Astaire diferencia-se da abordagem de Berkeley em dois importantes aspectos: o primeiro diz respeito à fixidez da câmera ao enquadrar o corpo inteiro dos bailarinos; o segundo refere-se à dança integrada à narrativa. É neste contexto que este artista torna-se de grande importância para a relação corpo/câmera na década de 1930: através de sua obra instaurou para a criação coreográfica, um lugar de pertencimento no fazer cinematográfico. A

dança de Fred Astaire não está a serviço da narrativa, ela contamina a narrativa e é capaz de traçar novos rumos ao sentido da obra.

Fred Astaire pertence a um estilo conservador de filmar dança: a câmera dá a sensação de imobilidade ao raramente acompanhar os deslocamentos dos bailarinos, isto é, prioriza a coreografia ao manter o corpo do bailarino sempre enquadrado sem que os cortes interrompam o fluxo da dança. John Mueller assim descreve o estilo de filmagem de Astaire: “Os cortes geralmente acontecem quando a coreografia estiver em transição ou durante um padrão de dança que se repete, e não quando um ponto de movimento destacado ou especial estiver sendo realizado”. (MUELLER, in ROSINY, 2007, p. 23) Não há como perceber com facilidade nem como prever os cortes no estilo de Fred Astaire. Este tipo de registro perpetuou e influenciou formas de recriar a dança no cinema presente nos filmes de Hollywood até hoje.

O dançarino virou ídolo e elevou o gênero musical a um novo padrão a partir do momento em que sua performance contaminou o resto da narrativa. João Luiz Vieira cita o exemplo de *A roda da fortuna* (Vincent Minelli, 1953) com Astaire e Cid Charisse quando o romance entre eles se potencializa após realizarem uma coreografia,

A dança se estende, prolonga-se após os gestos coreográficos e o número permanece com o espectador ainda por algum tempo, restituindo o movimento executado. A narrativa parece tornar sensível esse efeito de irradiação, perseguindo, ampliando os traços deixados pela dança, numa espécie de contaminação que se espalha pelos minutos seguintes de “não dança”. (VIEIRA, 2007, p. 52)

Ao contrário de Berkeley que utilizava os números de dança como espetáculos, muitas vezes iniciadas como em um teatro com orquestra, para depois fixar-se no quadro da coreografia, Fred Astaire usava a dança para mover as questões da própria trama. Para Vieira, o momento mais intenso depois de um gesto dançado com intensidade, força, dinamismo ou elegância é o instante seguinte de não-dança porém repleto de movimento espalhado, irradiado permeando o resto da narrativa. Neste sentido, sobre as diferentes formas de inserir instantes coreográficos autônomos ou instantes espalhados através da narrativa, vamos encontrar em Deleuze uma referência sobre a montagem e agenciamento de imagens.

Para Deleuze, a sequencia motora é o que faz aparecer o tempo e chama isso de imagem indireta do tempo: “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1985, p.45). Colocar em crise o esquema sensório-motor talvez seja a maior contribuição para o que entendemos por videodança: a dança capaz de mudar o estatuto do movimento. Fred Astaire só aponta esta quebra mas ainda está preso a situação-ação quando volta à narrativa. Em uma referência a Fred Astaire, Deleuze discorre sobre o fato de que os contemporâneos estavam sensíveis a uma evolução nas artes e no estatuto do movimento com a invenção do cinema.

A partir do sonoro, o cinema será capaz de fazer da comédia musical um de seus grandes gêneros, com a "dança-ação" de Fred Astaire, que evolui em um lugar qualquer, na rua, entre os carros, ao longo de uma calçada. (DELEUZE, 1983, p.10)

Segundo Deleuze, mesmo móvel, a câmera já não se contentava mais em seguir o movimento das personagens ou em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas sim subordinava a descrição de um espaço a funções do pensamento. Sem distinguir subjetivo e objetivo, real e imaginário, é, ao contrário, “a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos.” (DELEUZE, 1990, p.34). A opção de Astaire em capturar no quadro o corpo inteiro dos bailarinos e a opção de manter a câmera fixa, nos faz pensar no fato de que a dança ao contaminar o resto da narrativa faz real e imaginário tornarem-se indiscerníveis.



21. *A roda da fortuna*, (1953), de Vincent Minelli

Fonte: <http://marcoantonimoreira.blogspot.com.br/2012/06/programacao-cine-olympia-de-05-170612.htm>

## Capítulo 2: O salto de Maya Deren em direção a videodança

Este capítulo traz uma reflexão sobre a cineasta Maya Deren (1917-1961) a partir da sua trajetória no cinema experimental, também chamado de *avant garde*, em direção ao que entendemos hoje por videodança. A proposta não é trabalhar com uma linha do tempo, mas entender como a relação corpo-câmera atravessa o século XX fazendo alterar os campos da dança e do cinema.

Na criação de Maya Deren podemos identificar aspectos significativos sobre hibridação nas artes ao integrar em seus filmes elementos da poesia, teatro, dança e artes visuais, além de aproximar conceitos da filosofia e antropologia, o que impossibilita classificar sua obra em uma única corrente artística. Segundo Néstor Garcia Canclini (2000, p. 62), entende-se por hibridação processos socioculturais, em que estruturas e práticas que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas e objetos. O autor ressalva, porém, que mais do que querer identificar quais os melhores termos que justificam fusões ou sincretismos, vale construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que ajudam a tornar este mundo mais traduzível, convivendo com suas diferenças e aceitar o que se ganha ou se perde ao hibridar-se<sup>7</sup>. A grande inventividade de Deren se dá pelo fato de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança. Mais do que uma aproximação, Deren amalgamou estas duas artes do movimento, criando uma interface que hoje é reconhecida como videodança. Este capítulo propõe uma reflexão sobre a relação coreográfica e cinematográfica surgida em suas obras, bem como os desdobramentos acerca da interface dança e cinema, como a videodança. A influência de Maya Deren interferiu em novas formas de pensar tempo e espaço nos quais bailarinos, coreógrafos, videastas e cineastas puderam traçar novos rumos para a relação corpo-câmera.

Como distribuidora independente, Deren exibiu e apresentou palestras sobre seus filmes nos Estados Unidos, Cuba e Canadá. Em 1946 organizou a exposição *Three Abandoned Films (Três Filmes abandonados)* com a

---

<sup>7</sup> CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacio>

exibição de *Meshes of The Afthernoon, At Land* e *A Study in Choreographic for the Camera*. A palavra “abandonado” se referia à observação de Guillaume Apollinaire de que uma obra de arte nunca é concluída, apenas abandonada (HASLEM, 2002). Segundo o pesquisador Bill Nichols (2001), Deren fez o papel de “Prometeu cinematográfico”, pois roubou o fogo dos deuses de Hollywood para aqueles a quem os deuses se recusaram a reconhecer.

Ao entrar em contato com a obra de Maya Deren encontra-se um dos panoramas mais complexos na relação entre dança e cinema. Tal complexidade pode ser atribuída a uma série de fatores tratados nesta dissertação: a inaugural relação entre coreógrafo e diretor, o equipamento 16 mm, o uso do conceito *vertical film* e a interdisciplinaridade entre linguagens artísticas. Precursora da vanguarda da década de 1940, sua visão de arte rompeu fronteiras impossibilitando classificar sua obra em alguma corrente artística.

Nascida Eleanora Derenkowsky, na Ucrânia, em 1917, desenvolveu praticamente toda sua carreira nos Estados Unidos, onde ficou conhecida como precursora do cinema *underground* ou experimental. Deren fez mestrado em literatura no Smith College e logo depois foi secretária da bailarina e coreógrafa afro-americana Katherine Dunham (1909-2006), com quem adquiriu o interesse pela antropologia ao realizar pesquisas sobre danças africanas. O impacto desta aproximação a fez produzir e dirigir um documentário sobre a dança tribal no Haiti: *The Divine Horsemen\_the living gods of Haiti* (filmado entre 1947 a 1951). Pode-se dizer, que a dança na obra de Deren tinha uma função especial, um lugar privilegiado. Assim como encontramos este lugar privilegiado em filmes como *Entreacte* (1924), de René Clair, ou na atualidade dos filmes de David Hinton, do grupo DV8 Physical Theatre<sup>8</sup>. Para Erin Brannigan, essas conexões demonstram a importância de Deren dentro da história da videodança e apontam para a continuidade da relevância de sua estética e práticas, o que ajuda no mapeamento da dança na tela. (BRANNIGAN, 2006, p.102).

---

<sup>8</sup> DV8 Physical Theatre é um grupo que desde 1986 realiza trabalhos em dança, videodança e teatro físico. Tem sede em Londres/Inglaterra e é dirigido por Lloyd Newson. Disponível em: [http://www.dv8.co.uk/about\\_dv8](http://www.dv8.co.uk/about_dv8)

Segundo Christinn Whyte, a dissolução do dualismo amador/profissional atraiu uma vertente significativa do movimento *avant garde*. Artistas como Maya Deren, Stan Brakhage (1933-2003) e Jonas Mekas (1922) recusaram a categorização como marca de valor artístico. Deren observou a derivação do latim *amator* ou amante como quem faz por amor em vez de razões econômicas ou necessidade. A maior vantagem do cinema amador seria poder trabalhar com liberdade artística e física. A postura anti-industrial de artistas como Deren e Brakhage se encaixa com os recentes desenvolvimentos no campo da produção da imagem. O editor Walter Murch reconheceu o potencial transformador da tecnologia digital a práticas cinematográficas *mainstream*, observando que "eu posso ver um caminho: é possível que uma equipe de filmagem venha a ser composta por um grupo muito, muito pequeno de pessoas"<sup>9</sup> (MURCH, 2005, p. 214). Um paralelo pode ser traçado entre estes artistas e as formas de produzir, exibir e distribuir videodança quando esta pertence a um contexto fora do sistema industrial de cinema, pertencendo mais a um panorama experimental.

Deren utilizou em seus filmes performers sem experiência como atores, muitas vezes ela mesmo atuando como protagonista. Utilizou uma variedade enorme de locações, sujeitos desestabilizados, fragmentados, ambientes ambíguos criando com isso uma atmosfera de sonhos para seus filmes. Cinco de seus filmes têm a dança como conteúdo explícito: *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1959) e *Divine Horsemen*, uma montagem póstuma de imagens captadas por Deren em pesquisas no Haiti entre 1947 e 1954. Antes de abordar os filmes de dança, vamos falar do seu primeiro filme *Meshes of the afternoon* de 1943, responsável pela inserção de Deren no contexto da vanguarda.

---

<sup>9</sup> Versão original: "I can see down the road it's possible that a film crew will be a very, very small bunch of people". (MURCH, 2005, p. 214)

## 2.1 *Meshes of the afternoon*: avan-garde e interdisciplinaridade



22. *Meshes of the afternoon* de 1943. Maya Deren e Alexander Hamid

Fonte: <http://myhermeshandbag.blogspot.com.br/2010/04/squares-maya-deren-alexander-hamid.html>

Segundo Ismail Xavier, o traço comum aos diferentes “ismos” da vanguarda é “sua oposição a uma tradição clássica, resumida na proposição da arte como imitação” (XAVIER, 2005). Porém, vista a partir de uma perspectiva mais ampla, esta oposição ao estabelecido não quer dizer que as vanguardas se qualifiquem como anti-realistas. São visões específicas de realidade: o pintor impressionista dirá que seu modo de pintar é mais fiel ao que o olho vê do que o realismo que o precedeu, o cineasta e o pintor surrealista dirão que o mundo que emana de suas imagens são mais reais do que o real captado pelo senso comum. Falar das propostas da vanguarda

significa falar de uma estética que só é anti-realista porque vista com olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julgada com os critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. No caso do cinema, a vanguarda trabalhou contra a reprodução natural e contra a ideia de mimese. Porém, em Deren, a combinação de imagens criadora de um espaço-tempo da consciência recebe uma formulação específica.

De um lado, como Epstein, Deren toma o cinema como metáfora para a teoria da relatividade e como instância de realização de um universo poético não-realista. De outro, como Bazin, ela defende o realismo essencial do registro fotográfico. O resultado é a realização desta poesia através da câmera lenta, da montagem, da ritualização, dos gestos, todos os elementos contribuindo para a celebração de uma forma não similar ao mundo natural. (XAVIER, 2005, p. 117)

Dirigido por Maya Deren e Alexander Hamid com trilha sonora de Teiji Ito, *Meshes of afternoon* é uma das obras mais influentes do cinema experimental americano. A protagonista, interpretada por Deren aparece em estado de sonho, em sintonia com o inconsciente, porém presa a uma teia de acontecimentos que se misturam com a realidade. Objetos simbólicos, como uma chave e uma faca, aparecem constantemente ao longo do filme; eventos acontecem de forma circular, em acontecimentos que se repetem. Deren explicou que ela queria "colocar no filme o sentimento que um ser humano experimenta sobre um incidente, em vez de registrar o incidente com precisão" (DEREN, 1965, p. 1).

Segundo a professora e pesquisadora australiana Wendy Haslem, Deren é claramente influenciada pelo estilo Méliés quando, por meio da edição, some com objetos sem aviso prévio; além do fascínio pela instabilidade de objetos e confusões em torno das intenções dos personagens. O filme enfatiza uma qualidade de sonho, com questões acerca da identidade sexual, com imagens tabus, e Deren vai usar a edição para liberar a lógica espaço-temporal das convenções do realismo de Hollywood. Já a teórica e ensaísta norte-americana Lucy Fisher arrisca aproximar cinema *avant garde* e cinema popular de Méliés quando Deren utiliza truques cinematográficos e protagoniza seus filmes. A autora compara os saltos que percorrem geografias diferentes nos filmes de Deren com o desafio da gravidade no filme de Fred Astaire, *Nupcias Reais* (1951) por exemplo. A

viagem impossível de Meliés (*Viagem a Lua*) e o dançar o impossível de Deren (*Meshes of the afternoon*) estariam de acordo em desafiar as fronteiras das disciplinas. (FISHER, 2001, p. 193)

Na relação de Deren com a produção posterior em videodança, nos interessa neste filme, como a trilha sonora de Teiji Ito faz de *Meshes of the afternoon*, uma espécie de videoclipe quando a batida é propositalmente sincronizada aos movimentos e aos cortes. O ritmo tem grande importância nos filmes de Deren, com o jogo de repetição e variação atravessando a sua narrativa. *Meshes* implanta um estilo inovador de corte em ação quando os passos da protagonista estão sobre terrenos tão díspares como a praia, solo, grama e concreto. A batida rítmica e o movimento repetido destaca a progressão deliberada através destes espaços descontínuos (HASLEM, 2002). Como elemento central, consistente, a trilha sonora de Ito permite a experimentação temporal e espacial nesta obra.

Maya Deren em seu depoimento sobre cinema e poesia, no simpósio *Poetry and the Film: a Symposium* organizado por Willard Maas, em 1963, ao descrever sua ideia sobre som e imagem, diz que as palavras não seriam necessárias como no teatro, quando o que você vê é o que você ouve. Seria redundante no cinema a projeção da fala sobre o que se vê. A imagem deve ser completa em si mesma, mas com uma dimensão com ela relacionada, daí surge a poesia.

É quase como se você estivesse em uma janela e olhar para a rua e há crianças brincando de amarelinha. Bem, essa é a sua experiência visual. Atrás de você no quarto são mulheres discutindo sobre chapéus ou algo assim, essa é sua experiência auditiva. (...) Eles não sabem sobre o outro, e assim, você fica perto da janela e lhe dá um senso de tarde, o que não é nem as crianças na rua, nem as mulheres falando atrás de você, mas uma curiosa combinação de ambos, e isso é a imagem resultante, você vê? Isso é possível no filme, porque você pode colocar uma faixa sobre ele. (DEREN, 1963, p. 55 à 63)<sup>10</sup>

---

10 It's almost as if you were standing at a window and looking out into the street and there are children playing hopscotch. Well, that's your visual experience. Behind you in the room are women discussing hats or something, and that's your auditory experience. They don't know about each other, and so you stand by the window and have a sense of afternoon, which is neither the children in the street, nor the women talking behind you, but a curious combination of both, and that is your resultant image, do you see? And this is possible in film because you can put a track on it. (DEREN, 1963, p. 55 à 63)

Inspirada pela ideia de Eisenstein de montagem rítmica, a edição e os movimentos são acentuadas pelo ritmo da trilha sonora. O conjunto que envolve ritmo, trilha sonora, narrativa aberta e movimento fluido traz impacto significativo para o espectador que experimenta até mesmo um envolvimento transcendental ou contemplativo. Este primeiro filme de Deren estabelece temas e inovações cinematográficos que serão revistas em toda sua obra futura.

Seguindo Loie Fuller (1862-1928), e predecessora de Yvonne Rainer (1934), Maya Deren, assim como essas mulheres, pertence a uma linhagem em que, na aproximação entre dança e cinema, ao longo do século XIX e XX, deu novos rumos para esta interface. Loie Fuller foi precursora também das técnicas de iluminação cênica quando projetava luzes de diferentes cores nos longos tecidos acoplados ao seu figurino aliando conhecimentos de óptica, química e eletricidade em uma atitude transdisciplinar. Ivone Rainer desenvolveu, mais tarde, práticas e teorias para falar sobre as mais radicais e recentes práticas da dança na tela (BRANNIGAN, 2011). Foi com Maya Deren, contudo, que o desenvolvimento entre cinema e dança tomou proporções radicais.

Roy Armes explica que, embora o formato 16mm tenha se estabelecido mundialmente na década de 1920, foi só na de 1960 que surgiram sistemas ágeis com som sincronizado. O equipamento se tornou acessível a realizadores de documentários e cineastas de vanguarda, transformando a definição e o panorama do cinema independente (ARMES, 1999, p. 225). Deren foi um expoente desta revolução ocasionada pelo equipamento 16mm e através da sua obra identifica-se o quanto a câmera muda o olhar do coreógrafo, do cinegrafista, o próprio corpo de quem filma e o de quem dança. Para Vieira, o formato 16mm, menor e mais leve em comparação com a grande estrutura do cinema centrada no 35mm, também poderia provar que “simplicidade era compatível com filmes diferentes do padrão e do gosto convencionais, que fossem igualmente inteligentes, desafiadores e, principalmente, de grande impacto estético” (VIEIRA, 2012, p.18).

Distante do sistema hollywoodiano, Deren procurava uma nova forma de lidar e criar com a câmera. Antes do cinema, sua aproximação com a

poesia foi de certa forma frustrada pela incapacidade de pensar além de imagens. Para Deren o que existia na sua mente era essencialmente uma experiência visual frustrada pela poesia no esforço de colocar imagens em palavras mas com êxito quando “ao ter uma câmera nas mãos, foi como voltar para casa, foi como poder fazer o que eu sempre quis sem a necessidade de traduzir em palavras” (DEREN, 1963).

A importância e o crédito dado à câmera pela cineasta tem fundamento no pensamento de Walter Benjamin. Segundo o autor, foi graças ao cinema e à dinâmica de seus décimos de segundos que conseguimos abrir um imenso campo de ação do qual antes não suspeitávamos. Benjamin afirma que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos ao substituir o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente. Sabemos como pegar uma colher, mas há todo um jogo entre a mão e o metal que ignoramos e é neste terreno que

a câmera penetra com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Teria a câmera a função de abrir a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, 1994, p. 189)

Os domínios da escala de tempo e espaço no cinema são procedimentos que lhe conferem o estatuto de linguagem com seus códigos específicos. Antes de dar prosseguimento à interface dança e cinema vale ressaltar aspectos relevantes da linguagem cinematográfica através de códigos: movimentos de câmera (*travellings*, panorâmicas, trajetórias realizadas com guias); variações do plano (plano de conjunto, de semi-conjunto, plano médio, plano americano, *close-up*), as mudanças no ângulo de filmagem (enquadramento frontal, inclinado, *plongée* e *contra-plongée*); efeitos (fusões, janelas); aceleração, câmera lenta, reversão, desfocamento, e assim por diante (METZ, 1980, p.159).

É comum nos filmes de Deren o uso do efeito de câmera lenta. Segundo Arnheim, o uso da câmera lenta, por exemplo, não confere simplesmente relevo aos movimentos identificados por nós, mas descobre outras formas desconhecidas “que não representam de modo algum o retardamento de movimentos rápidos e geram, mais que isso, o efeito de

movimentos escorregadios, aéreos e supraterrrestres” (ARNHEIM, 1932, p.176). Também Epstein fala do retardamento do tempo quando em uma projeção lenta pode-se observar uma degradação das formas, quando na perda da mobilidade perde-se igualmente qualidade vital: a aparência humana é privada em boa parte da sua espiritualidade. E quando quase não houvesse mais movimento, o vivo confundir-se-ia com o inerte, o universo involuiria num deserto de matéria pura sem traço de espírito. “O cinema teria poder de transmutações universais” (EPSTEIN, 1983, p. 292). Aqui, o dançar o impossível se faz presente, quando nas cenas ralentadas por Deren, mais que retardar o tempo, possibilitam dimensões outras para a coreografia.

Ismail Xavier também nos fala sobre a relação câmera-objeto, e mais especificamente, no caso dos filmes de Deren, da relação câmera-corpo.

O cinema é dotado de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza, o processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o cérebro da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a leitura convencional da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 2005, p.103)

Assim, os procedimentos de câmera lenta, aceleração, inversão, escolha dos enquadramentos e planos, corte e montagem dão ao cinema a possibilidade de criar outros tempos e também outros espaços: condensado, fragmentado, imaginário, deformado, artificial. Mais que isso, ao alargar o mundo dos objetos no sentido visual e auditivo o cinema provocou um aprofundamento da percepção.



23. *Meshes of the afternoon* de 1943. Maya Deren.

Fonte: <http://www.fandor.com/blog/wonders-before-sound-ten-favorite-silent-films>

Para Deren, o cinema era o lugar privilegiado no qual era possível abandonar as realidades conhecidas para adentrar uma nova. Como em um ritual, como algo sagrado diante do desconhecido, o desejo era adentrar em um novo mundo. Para isso não utilizou estruturas narrativas e descritivas, mas sim de outras formas de significação por meio da potência criadora da câmera. Mais especificamente pelo fato de que é a câmera que possibilita a manipulação de tempo e espaço. Em seus filmes percebe-se o uso de cortes, de aceleração da imagem, câmera lenta e reversão. Sua narrativa é em espiral como nas obras do surrealismo: não há uma linearidade, nem hierarquias, deixando de lado a decupagem clássica, pois sua “montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras. (XAVIER, 2005, p. 113)

Ainda segundo Xavier, a obra de Deren, quando nega o cinema narrativo lógico-causal e quando recusa um espaço-tempo contínuo, está de acordo com estratégias do surrealismo como disjunção e descontinuidade, porém sobre outra perspectiva. Deren não se via como pertencente ao movimento surrealista por duas razões: primeiro, porque no processo de

criação de sua obra não havia espaço para o acaso ou azar, a forma dos seus filmes parecia caótica para o espectador, mas a artista tinha um forte controle de todos os elementos que faziam parte do trabalho. Segundo, porque o surrealismo representava a realidade de uma forma distorcida, transformando pessoas, objetos, lugares, já nos filmes de Deren a realidade permanece como a conhecemos, embora às vezes onírica. A cada plano se define um novo jogo: um objeto pode aparecer misteriosamente onde antes não estava ou um gesto pode ser continuado em espaços distintos: “o espaço e o tempo transforma-se em ocasião de eventos controlados por uma instância que se recusa a obedecer as limitações impostas pelo princípio de realidade”. (XAVIER, 2005, p.113)

Para João Luiz Vieira, o cinema seria constitutivo de dois processos: o processo do registro das imagens, a fotografia em sua relação mimética e naturalista com o mundo exterior, algo semelhante a nossa percepção acordada do cotidiano, e o processo de montagem, que possibilita a entrada em um imaginário, a criação de uma nova realidade, relacionada ao mundo interior. Para Deren, é o espaço interior da imaginação que tem precedência e que deve ser privilegiado pelo desejo de cinema que ela praticou.

Para conseguir este objetivo, investiu na montagem a fim de que a forma final do filme conseguisse externalizar o mundo interior, movediço, deslizante, apto a criar um universo cujas leis de espaço, tempo e causalidade pudessem se desviar da realidade física do mundo acordado e em alerta, característico da nossa percepção cotidiana. (VIEIRA, 2012, p. 23)

Dois filmes da primeira fase de Maya Deren são ilustrativos do seu interesse pela coreografia para a câmera: *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual a Transfigured Time* (1946). É interessante notar que a própria tradução dos títulos apontam para a proposta teórica da artista: “Um estudo em coreografia para a câmera” e “Ritual para um tempo transfigurado”. A partir deles pode-se aplicar conceitos desenvolvidos pela artista que nos auxiliam no entendimento da relação corpo-câmera como por exemplo o *Vertical Film Form* e a centralidade do corpo.

## 2.2 A Study in Choreography for Camera e o conceito de Vertical Film

A pesquisadora Erin Brannigan estabelece a partir da obra de Maya Deren, três eixos fundamentais para abordar estratégias para a videodança: despersonalização, estilização e verticalidade. Despersonalização se refere a um tipo de performance que consome o individual, não é o personagem que detém a força narrativa, os atores viram figuras para quem o movimento chega como se fosse um evento. Estilização, quando a manipulação dos gestos se dá através de performances individuais e através de efeitos cinematográficos para a criação conjunta de uma coreografia na tela. Verticalidade aparece como tendência a trabalhar contra as estruturas estabelecidas no cinema narrativo (*mainstream*):

*Vertical film form* é um conceito desenvolvido por Deren para explicar a diferente estrutura de filmes não narrativos, o que ela chama de “cinema poético”. Ao invés de uma progressão horizontal, com a lógica da narrativa, o *vertical film* explora a qualidade dos momentos, imagens, idéias e movimentos fora de tais imperativos. (BRANNIGAN, 2011, p. 101 )<sup>11</sup>

No simpósio sobre cinema e poesia realizado por Willard Maas, em 1953, Deren descreve sua forma de pensar a estrutura fílmica contemporânea. Chama de estrutura horizontal às ações que levam as outras de uma forma linear e de estrutura vertical ou poética quando há ramificações, sondas, qualidade e profundidade para que a poesia aconteça. Faz referencia a esses momentos como retardações em que é mais importante o “como” e não “o que”, deixando de lado a lógica narrativa. Esses momentos fílmicos podem ser uma variedade de imagens reunidas na montagem, pois todas se referem a uma ideia comum.

Para Deren um poema cria formas visíveis ou audíveis para algo que é invisível, que é o sentimento ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. Ele também pode incluir a ação, mas sua direção seria "vertical", em contraste com uma direção "horizontal" de um drama, que está mais

---

<sup>11</sup> Vertical film form is a concept developed by Deren to account for the different film structure in non-narrative films – what she calls “poetic film”. Rather than progressing “horizontally” with the logic of the narrative, vertical films or sequences explore the quality of moments, images, ideas, and movements outside of such imperatives. (BRANNIGAN, 2011, p.101)

preocupado com o desenvolvimento, dentro de uma situação muito pequena de sentir a sensação. (DEREN, 1953).

A verticalidade proposta por Deren longe de ser estática, tem uma variedade de movimentos, níveis variados de performance que preenchem um determinado momento. Esse aspecto da verticalidade demonstra que enquanto este conceito é aplicado às práticas dos filmes da vanguarda, a qualidade cinética dessa verticalidade, nos ilustra a natureza coreográfica dos filmes da cineasta. Para Brannigan, os filmes de Deren e a noção de verticalidade perpassa a produção de curtas em videodança mais atuais. Os opostos entre *slow motion* ou movimentos muito rápidos, micro movimentos próximos da câmera ou grandes movimentos da dança moderna presentes nos filmes de Deren criam situações que redimensionam tempo e espaço, elaborando um tema sem que o uso da linguagem seja necessário. (BRANNIGAN, 2006, p. 106)

*A Study in Choreography for Camera*, realizado com o bailarino Talley Beatty (1918-1995), explora as possibilidades de montagem por meio das nuances entre velocidades da imagem especializando a progressão dos gestos. Na cena inicial, vemos um plano geral do bailarino em uma floresta realizando movimentos lentos e contínuos. A câmera faz um movimento para a esquerda dando ideia de continuidade, porém o mesmo bailarino aparece diversas vezes como se pudesse estar em dois lugares ao mesmo tempo. Já com a câmera fixa, uma frase coreográfica é executada em um plano para depois ser continuada em outro espaço: de uma perna que inicia um movimento de descida em uma floresta, continua a descer e encosta no chão na sala de uma casa. Um *close-up* do rosto do bailarino, com o rosto de duas estátuas ao fundo criando profundidade, nos faz perceber um extra-campo do corpo, quando este executa giros rápidos de dança, porém só visualizamos o detalhe da cabeça. Em câmera lenta, e filmado de baixo para cima, vemos o bailarino sobrevoar a lente da câmera num salto, para chegar novamente em um dos planos iniciais. Segundo Ismael Xavier, este movimento importa, pois

tal gesto do dançarino, calculado e cheio de disciplina, prevalece sobre a natureza porque ele constitui uma forma. Porque longe dele manifestar uma liberação do inconsciente, ele é produto das forças organizadoras da cultura e da consciência humana. (XAVIER, 2005)

Xavier afirma que há uma lógica interna indiferente aos limites de espaço e tempo impostos pela gravidade, porém diferencia Deren do gesto surrealista quando a situa dentro das forças organizadoras da cultura e da consciência humana.



24. *A Study in Choreography for Camera* de 1945

Fonte: <http://ercatx.org/nov-7th-2012-moving-while-waking/>

Talley Beatty realiza um movimento que com os efeitos da edição, ganha especificidades que ajudam a entender a verticalidade que Deren propõe: a inevitabilidade da relação do sujeito com o solo e os efeitos da gravidade passam por uma transformação como se o movimento não

pudesse ser consolidado. A peça cinematográfica e a realidade gravitacional provocam desestabilizações radicais no movimento do bailarino, na manipulação de verticalidade e equilíbrio que na verdade constituem práticas de dança. Esses momentos nos filmes de Deren demonstram um jogo ao longo de outro eixo que interrompe a unidade ou a lógica linear, e neste filme particularmente, um jogo entre a continuidade temporal da coreografia contra a descontinuidade espacial. Estas sequências criam uma poética do movimento humano que é dançada e operam fora da funcionalidade. O jogo e o fluxo em torno do centro gravitacional estão de acordo com a descontinuidade temporal para criar uma janela dentro do filme onde podemos ver o movimento.

Sobre o formato de curta-metragem, ainda muito utilizado no fazer da videodança, encontra-se em Deren uma justificativa,

Agora, os curtas-metragens, na minha opinião (e eles são curtos, porque é difícil de manter tal intensidade por um longo período de tempo), são comparáveis aos poemas líricos, e eles são completamente uma construção "vertical", ou o que eu chamaria de uma construção poética, e eles estão completos como tal. (DEREN, 1963)<sup>12</sup>

A ideia de completude é aplicada na criação de videodança quando a entendemos como um híbrido entre a dança e o cinema em que essas linguagens se tornam indissociáveis “como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo”. (CALDAS, 2009, p. 32)

No seu artigo *An anagram of ideas on art, form and film* de 1946, Deren argumenta sobre o cinema ser uma matriz em que os elementos existem fora das restrições de ordem hierárquica. Em um anagrama os elementos existem numa relação simultânea e dentro dele não há nada que venha em primeiro lugar ou último, nada é passado ou futuro, nada é antigo ou novo, cada elemento está tão relacionado com o todo que nenhum deles pode ser alterado sem afetar o conjunto. E inversamente, o todo é tão

---

<sup>12</sup> “Now the short films, to my mind (and they are short because it is difficult to maintain such intensity for a long period of time), are comparable to lyric poems, and they are completely a "vertical," or what I would call a poetic construct, and they are complete as such”. (Willard Maas, *Film Culture*, No. 29, 1963, pp. 55-63.)

relacionado com as partes que se pode ler na horizontal, vertical ou diagonal que a lógica permanece intacta. (DEREN in NICHOLS, 2001).

Segundo Orit Halpern, para Deren, tempo entendido como progresso, ou causalidade, pode ser quebrado uma vez que os elementos podem ser recombinados em qualquer ordem, mas ainda é direcional. O anagrama é o processo pelo qual um mundo já conhecido é reformulado. É uma forma auto-poética de formar pontes entre passado e futuro, ou melhor, de produzir formas que gerem possibilidades futuras irreduzíveis às suas partes singulares. Deren estava atenta às mudanças tecnológicas e à ciência de seu tempo. Porém, não acreditava que a relação entre arte e ciência pudesse trazer frescores às duas áreas. Para ela, as ferramentas que vêm das ciências oferecem a possibilidade de controle sobre a memória e o potencial de reinventar o cinema e revigorar a arte depois da guerra. Sua esperança para a criação de imagens estava no potencial de criar formas, imagens que recombina histórias para produzir novos efeitos.

Deren trata sua obra como filme-dança ao propor a interface entre as duas artes do movimento. Tanto no deslocamento do bailarino do espaço teatral para espaços móveis e voláteis, quanto no uso de elementos não coreográficos. O que faz deles filmes-dança, segundo Deren "...é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico." (DEREN, 1996).

Para Erin Brannigan, há sempre nos filmes de Deren uma sensibilidade coreográfica nos movimentos de câmera, na edição, nos efeitos, no registro das articulações do corpo, no uso dos movimentos e gestos não cotidianos. O interesse na dança e no ritual como modos de performance parecem ser os instrumentos de resistência aos modelos de filmes dominados pela linguagem narrativa clássica. Seus filmes são caracterizados ora pela ausência de diálogos ora pela ausência completa de som, sua proposta para o cinema consistiria na criação de elementos, independente do contexto original, relatados e organizados em relação ao instrumento em si: o próprio filme.

Os filmes dominados por corpos em movimento produziram para Deren uma integridade, uma totalidade fílmica, caracterizada pela qualidade

dos elementos em movimento constituindo-se como *dancefilm* em que os elementos da dança e do filme seriam inseparáveis. A não utilização de créditos tradicionais, o fato da própria Deren atuar como performer em seus filmes, a falta de hierarquia no elenco, a falta de um roteiro e de locações convencionais, usos extremos de planos detalhes, tudo isso conspirava em uma alternativa de fazer cinema. Sobre isso Brannigan exemplifica,

O enquadramento dos fragmentos do corpo em performance, em *close up*, como por exemplo a pele do bailarino deslizando em cima das costelas em *Meditation on Violent*, nos revelam micro coreografias na periferia do corpo que destroem essa valorização do rosto e da palavra no cinema narrativo. (BRANNIGAN, 2005, p.104)

No filme *A Study in Choreography for Camera* identifica-se a verticalidade proposta por Deren, por meio das cenas em *slow motion*, colaborando na criação de novos movimentos; das tomadas em *close-up* contrapostas a planos abertos, recriando a relação interior-exterior; das diversas locações atravessadas pelo mesmo bailarino, redimensionando espaços; fazendo elaborar um tema sem que o uso da narrativa tradicional seja necessário.

### **2.3 *Ritual a Transfigured Time* e a centralidade da dança**

A centralidade do corpo nos filmes de Deren fez com que fosse também pioneira de uma linguagem posterior como a videodança, pois em seus filmes pode-se elaborar com mais complexidade a relação corpo-câmera. É possível perceber na obra de Deren uma invasão das especificidades coreográficas e cinematográficas quando experimenta a montagem como composição coreográfica,

Destruir as figuras coreográficas cuidadosamente concebidas para o espaço de um palco teatral e uma audiência frontal fixa. (...) O espaço cinematográfico – o mundo inteiro – transforma-se num elemento ativo da dança ao invés de ser um espaço no qual a dança tem lugar. E o bailarino partilha com a câmera e com a montagem uma responsabilidade partilhada pelos próprios movimentos. O resultado é uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema". (DEREN, 2008)

Em *Ritual no Tempo Transfigurado* (1946) a gestualidade é o convite para adentrar nas imagens e abandonar a forma tradicional de ver uma narrativa. Duas mulheres sentam-se frente a frente enrolando um novelo de lã. Uma mulher é mostrada em "tempo real", enquanto a outra é filmada em câmera lenta, o que dá uma sensação fragmentada para a ação. Para Brannigan (2002), esses gestos de abertura tanto se apresentam em todo o espaço-tempo do filme quanto chamam a atenção para si na maneira de habitar o mesmo. A duração dada a eles, as diferentes perspectivas, as distorções temporais aplicadas a eles e a forma como eles são realizados enfatizam a sua natureza não-funcional e os gestos estabelecem lugar no centro da ação.

Da mesma forma, ocorre uma cena de festa em que a falta de qualquer tipo de som chama a atenção para a qualidade de movimento dos gestos e poses. A protagonista cria uma relação peculiar com o tempo: está inserida no contexto, mas de uma forma contemplativa, quase onírica. A cena da festa é um clímax de gestos que acenam, estendem para um cumprimento, numa repetição exaustiva porém sem um real encontro ou sem que a cena se complete. Os movimentos envolventes e insinuantes trazem a ideia de sociabilidade, de funcionalidade, de jogo entre pergunta e resposta,

encontro. Os movimentos, porém, vão além da proximidade e se desarmam para seguir em outras trajetórias. Como espectadores, entramos na dança por meio de uma falta de resistência, dispensando um acúmulo de resultados para uma indulgência em proximidade ou contato com o desconhecido. (BRANNIGAN, 2002)



25. *Ritual in Transfigured Time* de 1946

Fonte: <http://www.ves.fas.harvard.edu/sheehan.html>

A repetição e fluidez dos planos desempenham papel fundamental para atrair a atenção para os gestos. É através do dispositivo cinematográfico que a gestualidade se afasta de uma significação óbvia. Subconsciente, realidades paralelas, abstracionismo revelam o tom deste filme em que, através da coreografia dos corpos orgânicos, no desempenho de um ritual, criam uma dimensionalidade espacial do tempo.

Apercebo-me que penso cada vez mais em termos de movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rotação e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança... a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado. (DEREN, 1996)

Com isso nota-se que Deren rejeita os clichês do movimento cotidiano, transformando em gestos estilizados e dança através da edição. Para o

filósofo José Gil, uma coreografia é um conjunto concebido de movimentos deliberados que possui um nexos próprio, nexos que não é ditado nem pela sua finalidade ou expressividade. Como diria Merce Cunningham, “Quando danço, significa: isto é o que estou fazendo. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está” (CUNNINGHAM in Gil, 2004, p. 97). Para traduzir o nexos dançado deve-se entender que o caminho é diferente do plano da linguagem falada e deve-se partir do princípio que o sentido da dança é o próprio ato de dançar.

Para José Gil, dançar é não significar, simbolizar, indicar significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem. O sentido torna-se ação e o gesto tende a encarnar sentido: o movimento das micro-unidades diz o sentido com uma gramática própria, não verbal. Segundo ele, “a propriedade da dança está em organizar os movimentos transformando-os e concentrando-os, uma vez que estavam dispersos, ordenando-os em uma gramática semântica, cujo nexos apresenta sentidos e não significações”. (GIL, 2004, p. 93) Para Brannigan (2002), esta definição de movimento dançado que o distingue do cotidiano, pode ser aplicado em *Ritual in Transfigured Time*. Ao invés de representar um comportamento ou dar significado a ações, as performances na trajetória do filme escapam para o conceito de verticalidade, despersonalidade e estilização.

Jacques Rancière no seu texto *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema* (2001) sugere que haveria uma modernidade cinematográfica que se oporia ao cinema clássico através da diferença de dois tipos de imagem: imagem-movimento e imagem-tempo. Rancière conclui que estas não são imagens opostas correspondentes a duas eras do cinema, e sim que seriam dois pontos de vista sobre a imagem.

Filosofia da natureza, a imagem-movimento nos introduz, pela especificidade das imagens cinematográficas, ao infinito caótico das metamorfoses da matéria luz. Filosofia do espírito, a imagem-tempo, nos mostra através das operações da arte cinematográfica, como o pensamento oferece uma potência própria à medida desse caos. (RANCIERE, 2001, p. 10)

Ao vermos dança nos primórdios do cinema poderíamos antever uma modernidade cinematográfica se concordássemos com Deleuze? E se estivéssemos de acordo com Rancière? Poderíamos pensar que a dança a

partir desses instantes coreográficos condensariam os dois pontos de vista sobre a imagem, tanto que a dança surge como imagem organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens (imagem-movimento), quanto como criadora de situações óticas e sonoras puras que não se transformam necessariamente em ações (imagem-tempo).

Deleuze problematiza nos seus livros sobre cinema a narrativa nos moldes de ficção clássica. Seu modelo de imagem/movimento descreve a base da progressão linear de uma estrutura de filme de ação e reação. Deren descreve isso como "uma ação leva uma outra ação", "a lógica da ação", enquanto seu imagem/tempo é caracterizado por "situações de pura ótica e som". Para Deleuze, essas imagens preenchem os espaços onde alguma coisa é por exemplo, "muito poderoso ou muito injusto, mas as vezes também muito bonito, e no qual dai em diante ultrapassam nossas capacidades motoras e sensoriais. (BRANNIGAN, 2006)

Fato é que a dança no cinema de Deren inaugura uma dimensão inventiva para as duas linguagens e que vai atravessar o século XX complexificando e extremando a relação coreográfica e cinematográfica para um lugar (ou vários lugares) de entrelaçamento.

O caminho proposto por Maya Deren influenciou cineastas, coreógrafos e bailarinos que passaram a trabalhar em regime de interdisciplinaridade, o que resultou não só em variados tipos de musicais, mas lançando novas propostas de se pensar e utilizar o tempo e o espaço bidimensional da tela. (WOSNIAK, 2006, P. 77).

## Capítulo 3: Os desdobramentos da relação corpo-câmera

### 3.1 Autonomia para a videodança

Por volta de 1946, o crítico de cinema John Martin atribuiu o termo *choreocinema* para designar a forma com que Maya Deren realizava seus filmes quanto à estreita relação entre câmera e bailarino. O pesquisador André Austvoll reflete sobre o termo *choreocinema*, constituído de dança e terminologia fílmica: “Os dois termos são extraídos a partir de coreografia e cinematografia, respectivamente. Neste contexto, a anexação de *choreo* indica um cinema em que a principal preocupação é com o movimento.” (AUSTVOLL, 2004). Após esta primeira tentativa de nomear o que se passa entre dança e cinema, surge principalmente a partir da década de 1970 uma variedade considerável de nomeações que tentam explicar tais práticas e eventos, mas principalmente “ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção” (CALDAS, 2012, p.253). Através de um extenso calendário de atividades, festivais, oficinas, publicações, produção de obras e no aumento do interesse sobre o tema, se pôde verificar um movimento para a conquista de domínios próprios para a videodança, tanto territoriais quanto estéticos (SPANGUERO, 2003, p 36). Assim, *cinedance*, *screen dance*, *dance for the camera*, *videodance* são termos hoje reconhecidos mundialmente.

Diferencia-se com cuidado a videodança de outras formas de lidar com a representação da dança na tela como o simples registro. O registro de dança é eficaz quando torna possível que a coreografia seja vista fora do âmbito teatral ou onde quer que ela tenha sido realizada. Aqui, os recursos de edição e de efeitos podem ser utilizados e até mesmo valorizar a coreografia, mas não há relação direta na criação coreográfica. O vídeo tem aplicações infinitas, mas a coreografia registrada continua sem interferência nenhuma do videasta na música, no ritmo ou em qualquer encadeamento coreográfico. O registro nada mais é do que a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alterações significativas, como nos vídeos do Grupo Corpo: “a câmera guia o nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não

veríamos na plateia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro.” (SPANGUERO, 2003, p.37).

Porém, Alexandre Veras, em seu texto *Kino-coreografias, entre o vídeo e a dança*, faz a pergunta: “Será que pensar em termos de distância em relação ao registro resolve nosso problema de criação de um campo próprio de investigação?” Veras acredita que a videodança não é um novo gênero,

Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação das variações espaço-temporais. Nesse sentido, uma vídeo-dança não difere em natureza de outros trabalhos audiovisuais; sua diferença se afirma na centralidade que a relação do corpo com o movimento no espaço-tempo ganha na concepção do trabalho. (VERAS, 2012, p. 212)

Verificamos no primeiro capítulo que a potencialidade do encontro entre dança e cinema teve um marco na década de 1930 com a obra de criadores como Busby Berkeley, Fred Astaire e Maya Deren. Artistas que, independente do gênero a que pertenceram, desencadearam sucessivas tentativas de lidar com o movimento que perpetuam até hoje. Das telas do cinema clássico, o pensamento desses artistas transbordou para outros meios de se pensar a dança em uma atmosfera bidimensional: videodança (Philippe Decouflé<sup>13</sup>), cyber-dança (Mulleras<sup>14</sup>), videoarte (Sigalit Landau<sup>15</sup>, Andre Parente<sup>16</sup>), videoclipe (Michel Gondry<sup>17</sup>), cinema experimental (As Cinzas de Deus<sup>18</sup>) e cinema de entretenimento (Chicago<sup>19</sup>).

E encontramos nas palavras de Maya Deren, quase uma profecia das possibilidades do diálogo entre dança e cinema,

É minha mais sincera esperança que o filme-dança seja rapidamente desenvolvido e que, em interesse de tal desenvolvimento, uma nova era de colaboração entre dançarinos e cineastas abrir-se-á – uma na qual ambos reuniriam suas energias criativas e talentos rumo a uma expressão de arte integrada. (DEREN, 2008, p. 222)

---

<sup>13</sup> <http://www.cie-dca.com>

<sup>14</sup> <http://www.mulleras.com>

<sup>15</sup> <http://www.sigalilandau.com>

<sup>16</sup> <http://www.eco.ufrj.br/aparente>

<sup>17</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0>

<sup>18</sup> <http://www.ascinzasdedeus.com/pdf/clipping7.pdf>

<sup>19</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=mU6j1JuMYJc>

Videodança, ao associar corpo, espaço e movimento com vídeo, desencadeia inúmeras possibilidades próprias e de relações entre si. Definir videodança na sua essência parece ser tarefa difícil e não necessária em tempos de experimentação. Como nova forma de se produzir arte, suas características mais essenciais podem ser constatadas sem que se encerre ou segmente as suas potencialidades. Pode-se pensar em videodança como uma produção em que mais do que o cruzamento de dois campos, vídeo e dança, há um profundo e intenso diálogo que leva à criação de uma terceira forma artística. O pensamento do coreógrafo e do *videomaker* estão agregados de tal maneira que não podem ser dissociados. O trabalho se bifurca nas especificidades da dança e do vídeo, mas volta a um ponto comum: o corpo. Este se relaciona com o espaço do vídeo que, por sua vez, transforma o próprio corpo. Ou ainda, toma-se a videodança como um híbrido, “nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas linguagens se tornam indissociáveis, como uma obra que existe apenas no vídeo e para o vídeo.” (CALDAS, 2012, p. 250). As imagens caleidoscópicas de Berkeley, impossíveis de serem reproduzidas em um palco convencional de teatro, convergem com a obra de Deren, quando se estabelece um fazer/saber comum, simultaneamente coreográfico e cinematográfico.

Para além do que se passa diante da câmera, importa, então sublinhar o quanto uma dimensão coreográfica poderia ou deveria ser reconhecida nos procedimentos da câmera e/ou da edição: talvez aí, sobretudo, se dê a passagem que afetivamente, faça surgir na dramaturgia das imagens um efeito *dança*. Pois aí na cinedança ou na videodança, vemos problematizadas as diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe. (CALDAS, 2012, p. 251)

Dentro da perspectiva de Caldas, de uma dimensão coreográfica presente nos filmes, vamos encontrar em Merce Cunningham uma referência na investigação entre dança e tecnologia. Através do programa de televisão dirigido por Merrill Brockway, na PBS, chamado *Camera 3*, o coreógrafo desenvolveu experimentações com a tela. Havia espaço para a decisão conjunta para definir os cortes, ângulos e por consequência novas percepções para ambas as linguagens: Cunningham percebeu que o espaço da tela era limitado em relação ao palco, mas em contrapartida oferecia novas possibilidades para o movimento. Sua posterior associação com os

diretores Charles Atlas e Elliot Caplan rendeu à história da videodança obras memoráveis com especificidades capazes de traçar rumos fundamentais para artistas posteriores.

Em *Westbeth*, (1974), primeiro filme dirigido por Atlas, há a constatação de que a televisão muda a maneira de olhar e distorce o sentido de tempo. Seja no ocultamento do espaço quando utiliza *close-ups* ou no uso de profundidade de campo e sua relação com a coreografia, ou ainda no uso elaborado de múltiplas câmeras culminando em uma edição que reúne segmentos antes isolados, são possibilidades que dão a Merce Cunningham instrumentos capazes de alterar o próprio percurso coreográfico cênico e das posteriores obras de videodança da sua companhia. Na obra *Locale* (1980), trabalhando em estreita colaboração com Charles Atlas, Cunningham queria que a câmera se movesse ao redor e entre os bailarinos, em diferentes velocidades. Os movimentos de câmera são coreografados tão precisamente quanto os dos dançarinos. O filme foi realizado na relação entre estruturas para câmeras específicas (*steadicam*, *movieola crab dolly* e um *elemac dolly* com um braço tipo guindaste), bailarinos e tempo. Atlas também desenhou os figurinos escolhendo as cores do *color bar* (conjunto de barras coloridas utilizadas como referência no ajuste de equipamentos de vídeo). Sobre o papel da câmera e o dançar o impossível, Cunningham nos oferece um parecer,

O espaço da câmera apresenta um desafio. Apesar de ter limites bem claros, dá a oportunidade de trabalhar com uma dança não admissível no palco. A câmera pega uma visão fixa, porém pode ser movida. Existe a possibilidade de se cortar para uma segunda câmera, a qual pode mudar o tamanho dos bailarinos, que, para meu olhar, também afeta o tempo, o ritmo do movimento. Pode, também, mostrar a dança de uma forma que não seria possível no palco: isto é, o uso do detalhe que, no ambiente teatral, não aparece. (CUNNINGHAM, apud LANGENDONCK, 2004, p. 20).



26. *Locale*, Charles Atlas e Merce Cunningham, 1980.

Fonte: <http://www.mercecunningham.org/>

Com Elliot Caplan, o coreógrafo realizou *Beach Birds for Camera*, (1991), premiado em diversos festivais de videodança. Uma coreografia pré-existente para palco, mas que nos contornos do vídeo ganha dimensões impressionantes. Para Alexandre Veras, a economia de movimentos da câmera e o uso regular do plano aberto estão perfeitamente sincronizados com a não-hierarquização da relação dos corpos no espaço que a coreografia propõe (VERAS, 2007, p. 12). Outra importante obra de videodança é *Merce and Marcel* de 1976 filmada por Nam June Paik na qual é recorrente a pergunta “*Can you reverse the time? Can you reverse the time and bring back Marcel Duchamp?*” (Você pode reverter o tempo? Você pode reverter o tempo e trazer de volta Marcel Duchamp?). Feita a partir de duas entrevistas com vinte anos de diferença entre elas entre Russel Connor e Cunningham e Russel Connor e Marcel Duchamp. Maíra Spanghero aponta que,

as duas décadas de intervalo entre as entrevistas, o ir e vir das imagens e a repetição evidenciam a importância do fator tempo, modelado tanto pela dança quanto pelo vídeo. Com a edição (repetição) e o emprego da técnica da colagem, tempo e movimento podem ser reversíveis. (2003, p. 39)



27. *Merce and Marcel*, de Nam June Paik, 1976

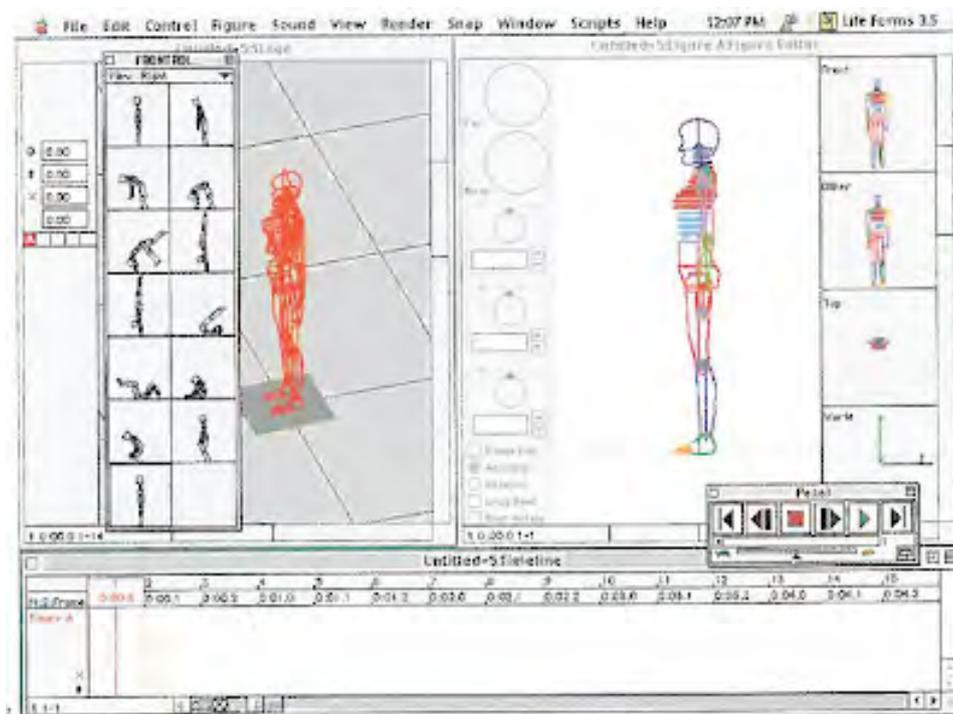
Fonte: <http://www.mercecunningham.org/>

A partir da efervescência cultural da década de 1960, da qual Cunningham fazia parte, surge uma proposta de arte interdisciplinar e coletiva em que as fronteiras entre as áreas tornaram-se mais fluídas a partir da aproximação de artistas de segmentos distintos: “E é nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço que a relação entre vídeo e dança se insere” (CERBINO; MENDONÇA, 2011). Relação que ultrapassa o espaço do vídeo e chega a novos formatos como *softwares*, *cd-rom*, sistemas de notação, instalações virtuais.

Para Wosniak (2006), a pluralidade de caminhos, estilos e tendências da dança contemporânea, deve hoje muito às inovações, conceitos e diálogos entre as artes, propostos por Merce Cunningham. O surgimento da era digital contribui para a abertura de fronteiras propiciando a interação da dança com as tecnologias avançadas da comunicação. Cunningham, por volta dos anos 1990, em colaboração com Thomas Calvert, da Universidade Simon Fraser, British Columbia, criou o *Lifeforms*, um software baseado na Labanotation. Este sistema é capaz de recriar o movimento dos bailarinos, mas vai além,

não só reproduz o movimento, como também descobre novas maneiras de organizá-lo, no simultâneo construir e mapear o próprio território-fronteira. Do corpo para a tela do computador, da tela do

computador à nova partitura a ser realizada pelo corpo do bailarino” (AMORIM; QUEIROZ, 2000, p. 91).



28. Exemplo do software *Lifeforms*, 1990.

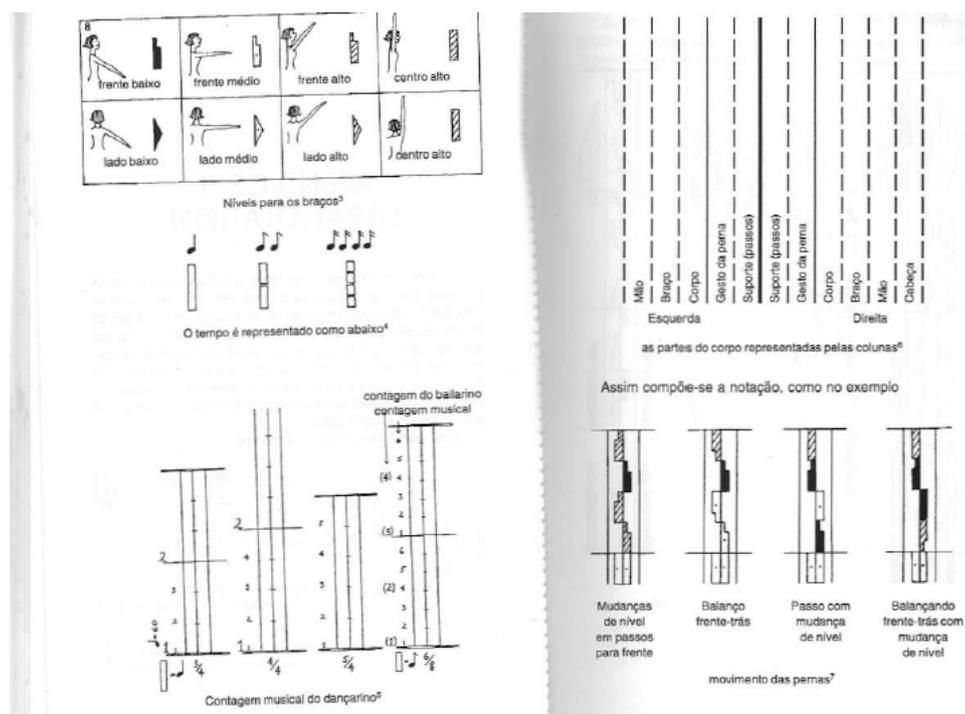
Fonte: <http://seeding-projects.blogspot.com.br/p/images-3-source-john-burrows.html>

A obra *Biped* (1999) explora as possibilidades da tecnologia de animação de captura de movimento através deste software. Mais de setenta frases realizadas por dois bailarinos foram transpostas para imagens digitais que a partir de padrões abstratos como linhas verticais, horizontais, curvas, e pontos, foram projetadas em tecidos à frente e atrás dos bailarinos em cena.

No Brasil, Analívia Cordeiro é apontada como precursora da videodança e sua obra inaugural *M3X3* (1970) é considerada também a mais antiga obra de videoarte no país. A obra é baseada na composição de formas visuais, criadas pelos movimentos dos dançarinos em integração com o cenário e nas variações de ângulos e movimentos das câmeras, ou seja, os pontos de vista. O figurino das dançarinas possui linhas brancas separando os membros do corpo e o cenário é também formado por linhas seccionadas do mesmo tamanho, a fim de que figurino e cenário se confundam em linhas pretas e brancas. Assim, filmados em contraste permanente, figura e fundo se confundem e geram novos resultados em imagens (ACOSTA, 2011). Analívia foi pioneira em pensar coreografias exclusivas para a câmera antes

mesmo de passar por um palco. A *computer dance* consistia no planejamento prévio da atuação dos bailarinos e da equipe de TV no computador.

Inaugural também foi a criação do software Nota-Anna, um sistema desenvolvido por Analívia para registrar um movimento na sua trajetória no espaço e no tempo baseado na análise do movimento segundo o método Laban. O resultado é uma imagem que tem a mesma forma do movimento real, não utilizando símbolos, facilitando sua decodificação. E que assim, satisfaz os três requisitos de uma boa notação: “registra os movimentos de todas as partes do corpo com precisão espaço/temporal; de forma econômica, legível e de fácil decodificação; possibilita criações e inovações coreográficas.” (CORDEIRO, 1998, p. 96). É no sentido das inovações coreográficas por meio de um dispositivo tecnológico que Analívia insere-se no panorama de videodança com uma extensa produção de filmes, vídeos, softwares e livros sobre o tema.

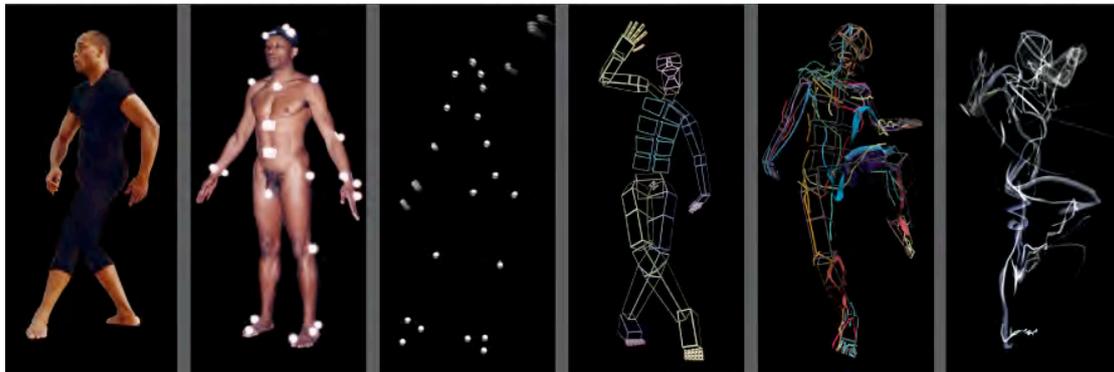


29. Extrato do livro *Nota-Anna* de Analívia Cordeiro, 1998.

Fonte: <http://www.analivia.com.br/wp-content/uploads/2012/10/livro-nota.pdf>

Exemplar das instalações virtuais cênicas, a obra *Ghostcatching* de Bill T. Jones mescla elementos da dança contemporânea e técnicas de captura de movimento através do computador. A obra, que resulta em uma instalação

virtual, foi concebida pela captura de movimentos de Jones através de oito câmeras que o filmavam no escuro captando o movimento do sinal de sensores de luz acoplados em vinte e dois sensores presos nas principais articulações do seu corpo. O bailarino foi filmado em uma sucessão contínua de cerca de 40 diferentes sequências coreográficas. Estas imagens são convertidas no computador mantendo a forma tridimensional do movimento traduzindo a movimentação humana. No fim, o que vemos é uma mistura de rastros, rabiscos e raio-x: “Na dança ou nos arquivos desta dança, linha e densidade sozinhas são indicadores de músculos e ritmo. Como se toda esta tecnologia pudesse revelar as pinceladas que o corpo humano fabrica ao dançar.” (SPANGHERO, 2003, p. 44).

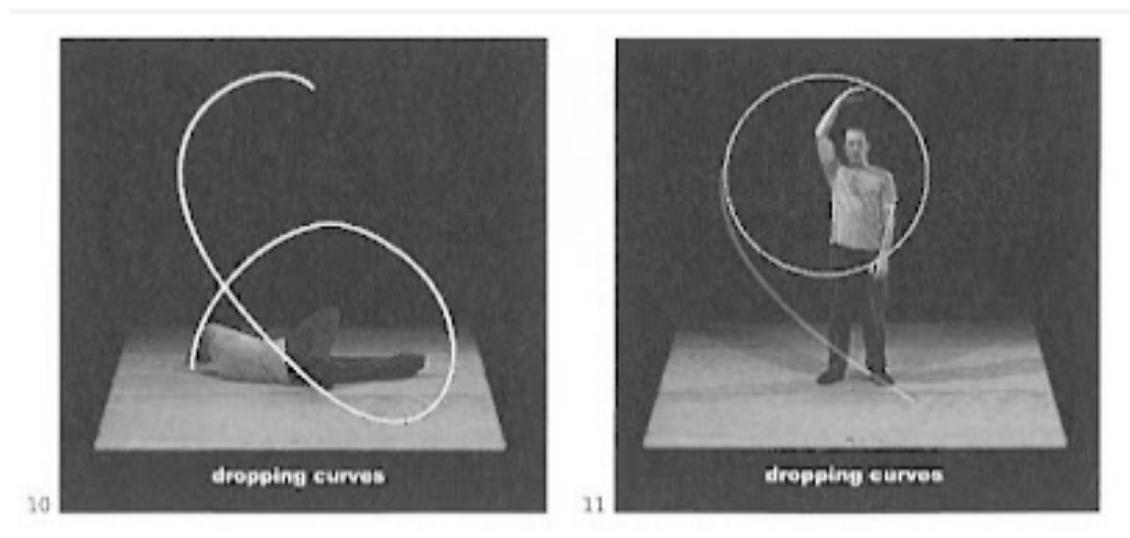


30. *After Ghostcatching* de 2010, uma reinvenção de *Ghostcatching* de 1999.

Fonte: <http://openendedgroup.com/artworks/agc.html>

O coreógrafo William Forsythe, em meio a sua extensa produção cênica e videográfica idealizou um assistente digital para o aperfeiçoamento de bailarinos. O *cd-rom* intitulado *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* (1991), contém cerca de 60 capítulos sobre a metodologia usada por Forsythe. Demonstrações do próprio coreógrafo ou de membros do ballet de Frankfurt e comentários sobre os princípios essenciais da sua proposta são descritos por meio de gráficos e animações. O recurso Point-to-point-Line é fundamental como componente da gramática de Forsythe: “Enquanto ele está demonstrando um movimento, de ponto a ponto, nós estendemos uma linha branca (um ‘layer’) pelo movimento para destacar a precisão que não seria tão imediatamente aparente em um ensaio – ou no

registro da performance” (ZIEGLER, 1997, p.13). A figura abaixo mostra como a tecnologia permite traçar linhas de movimento revelando uma arquitetura oculta da dança.



31. Exemplo do cd-rom: *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* de 1991. William Forsythe.

Fonte: <http://seeding-projects.blogspot.com.br/p/images-3-source-john-burrows.html>

A partir do uso da internet em larga escala, entre 1998 e 2001 surge o projeto *Mini@tures* desenvolvido por Didier Mulleras, um projeto inteiramente concebido para ser acessado através de *downloads* e arquivos leves no espaço da tela do computador. São cem videoclipes de dança de curta duração que têm como tema justamente a relação entre corpo e os espaços da tela em uma viagem de ida e volta do real para o virtual, pois os curtas interagem também na obra cênica da companhia. O dançar o impossível se faz presente quando através da edição, as partes do corpo que dançam ganham tamanhos distintos em relação uns aos outros dando a impressão de manipulação de gigantes ou de miniaturas. A cada vídeo surge um novo desafio de lidar com o espaço. Há um híbrido entre dança contemporânea, videoarte e web-design e o projeto se define como um conceito coreográfico em que o movimento se abre para novos caminhos (internet, *cd-rom*, vídeo, palco) para depois retornar ao palco alimentado pela novas ofertas.



32. *Miniatures*, Cie. Magali et Didier Mulleras, 1998-2001.  
Fonte: [http://www.mulleras.com/miniatures/e\\_accueilmin.html](http://www.mulleras.com/miniatures/e_accueilmin.html)

É necessário olhar para este quadro de produção de videodança atual contextualizando-o no cenário mais abrangente da cultura. Lucia Santaella utiliza a expressão *cultura das mídias* para falar sobre os fenômenos emergentes na dinâmica cultural, distintos da lógica da cultura de massas que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos que consome. Pelo contrário, a *cultura das mídias* inaugura uma dinâmica que se tecendo e se alastrando nas relações das mídias entre si, começa a possibilitar aos seus consumidores a escolha de produtos simbólicos alternativos (Santaella, 2003, p. 52). A videodança não está inserida em uma lógica de cultura de massa, mas talvez faça parte de uma lógica de cultura das mídias em que a formação do seu campo se deu na tessitura e no alastramento das relações das mídias entre si.

Por volta da década de 1980 intensificaram-se os casamentos e misturas entre diferentes propostas artísticas e meios produzindo mensagens híbridas. O surgimento de equipamentos e dispositivos possibilitaram o aparecimento de uma cultura do disponível e do transitório: aparelhos de gravação de vídeos, videocassetes, videoclipes, videogames, filmes para serem alugados em locadora e posteriormente a TV a cabo. Tudo isso têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados em oposição ao consumo massivo. Santaella considera esses processos,

como constitutivos de uma cultura das mídias, cuja marca principal está na busca “dispersa, alinear, fragmentada, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação” (2003, p. 16). Uma das consequências disto é a relação de mediação entre autor e audiência que para a dança altera completamente quando está no suporte videográfico: ao vivo, o ponto de identificação se dirige ao bailarino, no vídeo se desloca para a tecnologia, “promovendo uma instância crítica ao minar a hierarquia do autor em relação à audiência.” (Santaella, 2003, p. 210).

Quando Maya Deren desejou que as obras fossem em direção a uma expressão de arte integrada, vemos especificamente obras como *Biped*, *Miniatures*, *Ghostcatching*, *Locale*, e outras supra citadas dialogarem de forma peculiar com a dança e o cinema. Vimos que a relação entre dança e o vídeo, desde seu surgimento por volta da década de 1960, está presente em diversos formatos e plataformas de exibição: sistemas de notação através de *softwares*, *cd-rom*, vídeos, sites interativos, projeções cênicas. Dentro da categoria vídeos, propõe-se, a partir de agora, observar a diversidade da produção surgida nos festivais de videodança, e como possível plataforma legitimadora da videodança, no intuito de levantar questões que não serão resolvidas neste estudo, mas que apontam para um caminho de entendimento e apropriação deste fazer.

### 3.2 Videodança: sete formas de dançar o impossível

Diante do panorama apresentado no subcapítulo anterior, pode-se constatar que a videodança constitui-se como uma prática legitimada mais pelo desejo de artistas em dialogar com a bidimensionalidade da tela, pelos inúmeros festivais e plataformas de exibição, e menos por constituir-se por uma linguagem com códigos específicos. Nota-se ao longo da existência do termo videodança formas diferenciadas no tratamento da relação corpo-câmera. Para Caldas, em certo sentido, a videodança prolonga, porque arrasta para si, as próprias indefinições da dança contemporânea quando esta oscila entre poéticas visuais, plásticas, performáticas, teatrais e musicais e assim, reconhecemos nela uma dimensão coreográfica qualquer, uma dramaturgia de movimento. E para tal, não é necessário reconhecer somente no corpo esta dimensão,

a chinesa como interface vai autorizar o trânsito inquieto entre o cinema/vídeo e a dança. Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia, cinematografia e videografia se confundem como cinegrafia, como escritura de movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos. (CALDAS, 2012, p. 252)

Eduardo Bonito, diretor do festival Dança em Foco, aponta algumas possíveis formas de pensar curadoria em videodança<sup>20</sup> a partir da ideia de extrair uma característica principal na forma com que os filmes foram realizados. Para a realização de palestras em um projeto de difusão do Dança em Foco em diversas cidades do Brasil, Eduardo explica que costumava exibir exemplos comentados de videodança trazendo uma característica principal na forma com que elas foram realizadas no intuito de dar maior entendimento aos alunos ou participantes do evento sobre essa linguagem ainda tão desconhecida por muitos. A partir daí, vislumbrou-se uma forma de abordar o tema que longe de inseri-lo em categorias, pelo contrário, mostra o quanto cada elemento está relacionado entre si como na leitura proposta por Maya Deren do seu *Anagrama de Ideias sobre Arte*,

---

<sup>20</sup> Comunicação pessoal à autora, Rio de Janeiro, 2008.

*Forma e Cinema*, de 1946, em que os elementos existem numa relação simultânea.

Para Douglas Rosenberg (2006, p.12), ainda não se fez esforço para analisar obras de videodança em quadros de referência como outras formas de arte tem feito, no sentido de criar um contexto para o discurso. Para o autor este fato diminui tanto o valor do trabalho inserido em uma continuidade histórica quanto diminui sua visibilidade. A criação de quadros de referência através dos quais uma obra de arte é vista, eleva a obra de arte inserindo-a em um diálogo permanente com outros trabalhos, estimula a metáfora, alusão e referência que em geral é a alma da arte.

Propõe-se aqui a análise de sete formas de dançar o impossível, ou sete maneiras encontradas na produção de videodança que fazem dialogar dança, vídeo e cinema de maneiras distintas, mas principalmente relacionadas a alguma forma anterior pertencente a linguagem do cinema ou do vídeo. Segundo Caldas, quando corpo e imagem são insistentemente capturados pela banalidade do consumo, “deixar que uma experiência de dança mova os corpos e motive as imagens nos palcos e telas é também uma prática política, arte” (CALDAS, 2009, p.33).

A cada categoria, propõe-se exemplificar com uma obra internacional de videodança e uma obra brasileira traçando um panorama que possa levantar questões acerca do encontro da dança e das tecnologias da imagem quando promovem novas experiências estéticas. O gráfico abaixo expõe as formas em relação ao termo videodança:



### 3.2.1 Do palco à tela: Adaptação de Obras Pré-existentes

No início da década de 1980, com o advento do videocassete e com as câmeras portáteis, algumas companhias de dança passaram a registrar suas coreografias feitas para o palco. O potencial criativo destes registros logo interessou a alguns coreógrafos por dois motivos: a coreografia ganhava nuances antes não imaginadas e o poder de circulação da obra ultrapassava os continentes através das fitas de VHS. Companhias como Rosas, Última Vez, L'Esquisse e Lalala Human Steps ficaram conhecidas mundialmente através da circulação destas fitas distribuídas em festivais, copiadas informalmente entre artistas ou disponibilizadas oficialmente através de Institutos como o Goethe ou o British Council.

Fundada em 1980 por Edouard Lock (1954), a companhia de dança canadense *Lalala Human Steps* tem como elementos essenciais a complexidade coreográfica, a alteração de estruturas do ballet clássico e o uso de referências musicais e fílmicas na elaboração das obras. A obra cênica *Amélia*, criada em 2002, é uma exploração da percepção que se situa no limite das capacidades físicas dos bailarinos. O jogo intenso em que a virtuosidade física leva à abstração do movimento, se traduz pelas sequências complexas de *pas de deux* e pela decomposição dos movimentos graças a uma utilização inventiva da iluminação.

No mesmo ano, Lock propõe uma versão cinematográfica de *Amélia*, na qual câmera e bailarinos se unem sob extrema precisão. A iluminação de Andre Turpin, as constantes mudanças do ponto de vista da câmera, a música original de David Lang, para violino, violoncelo, piano e voz, com letras de Lou Reed, fazem de *Amélia* uma experiência cinematográfica significativa para o campo da videodança. O filme explora a técnica de pontas do ballet clássico, ora em *pas de deux* complexos, ora em solos, em um jogo de velocidade ou paragem, já insinuadas na versão cênica como experiência cinematográfica de movimentos extremamente acelerados, que no espaço do vídeo tomam proporções radicais. É comum olhos desatentos pensarem em recursos de edição quando uma bailarina repete movimentos acelerados, ou em imagem congelada quando esta se encontra em pausa em

movimentos difíceis de equilíbrio. Aqui, a coreografia desafia a própria linguagem cinematográfica.

Para Lock<sup>21</sup>, sua intenção era criar um filme de dança sem nenhuma narrativa. A coreografia é composta de células do espetáculo cênico *Amélia*. A câmera foi cuidadosamente coreografada para cada momento de dança. O ambiente cenográfico do espetáculo ao vivo foi completamente modificado para a versão cinematográfica. A ideia consistia em criar um tabuleiro visual onde uma dança se imbricaria em outra, em um ambiente minimalista que seria alterado pela utilização da iluminação e dos ângulos de câmera. O cenário foi projetado como uma grande caixa de cantos arredondados representando um piso de dança que envolvesse os bailarinos. A câmera conduz, às vezes, a uma viagem de 360 graus, exigindo coreografias adicionais para entrada e saída de bailarinos no momento certo. O filme foi rodado em 16mm e a montagem foi feita antes da passagem para o digital e da pós produção e coloração. Lock acredita que, mesmo imóvel, o espectador de uma sala de espetáculo ajuste seu olhar a partir de seu desejo, mudando de ponto de vista dinamicamente, e que com este filme tenha atingido este objetivo.

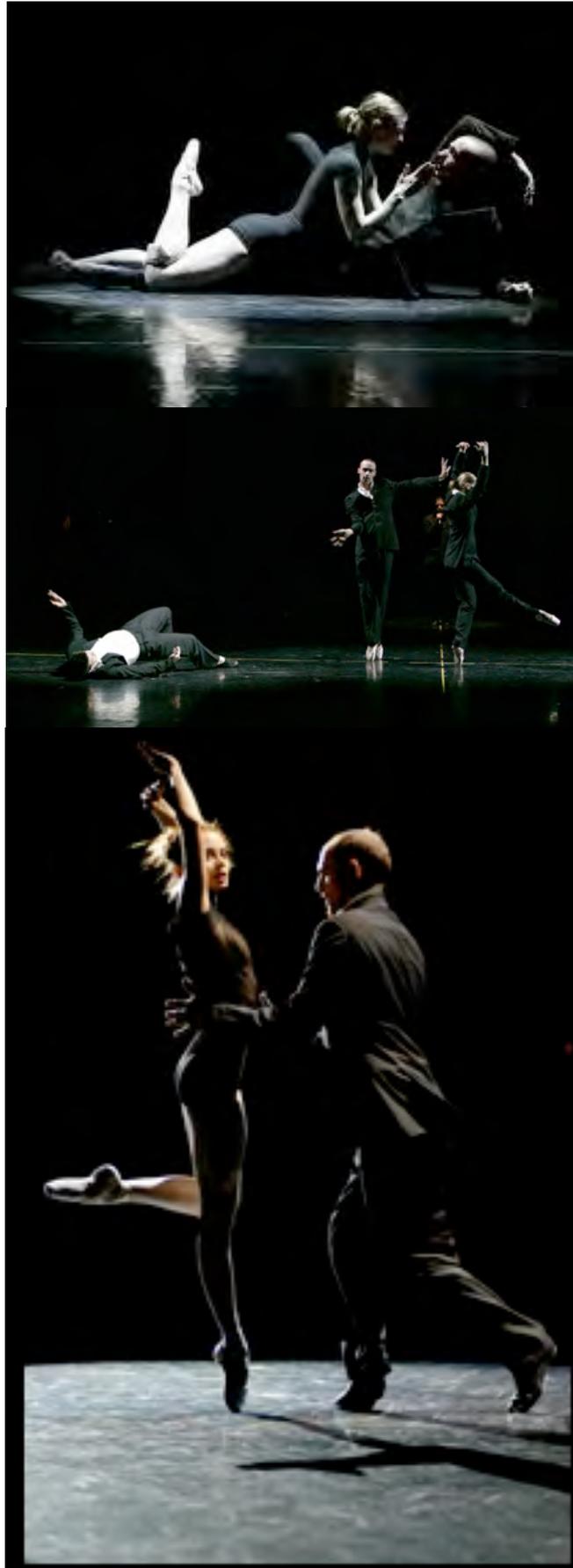
Alexandre Veras afirma que a nossa relação com as imagens sempre foi marcada pelo poder de resistência ao tempo.

É como se na imagem bi-dimensional do cinema, o olho fosse menos solicitado a percorrer o quadro e tivesse uma pressão muito maior do efeito-composição. Essas características da imagem no cinema não passaram despercebidas por aqueles que levaram a sério a tarefa de pensar a relação corpo-câmera-espço. (VERAS, 2004, p.14)

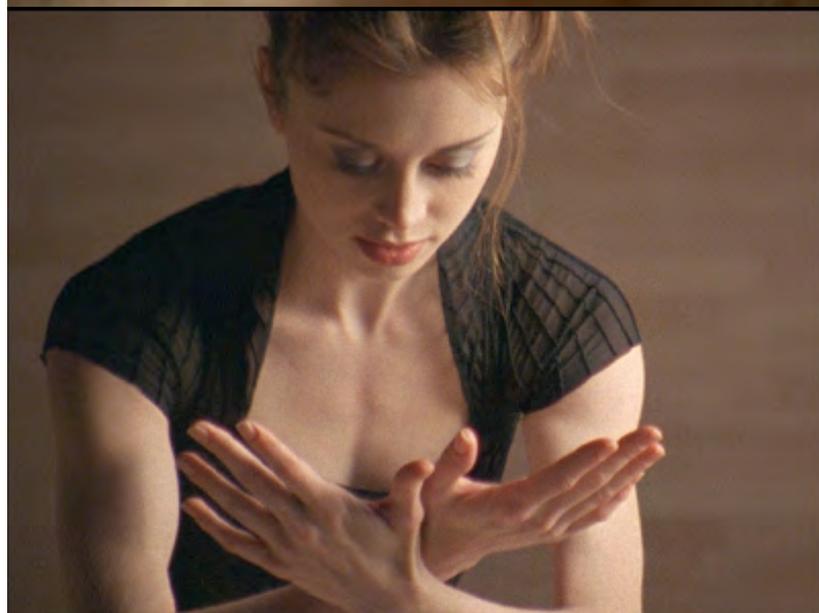
Na busca de experienciar a dança de outras formas, vemos a questão da construção de uma forma, por meio do audiovisual, que vai além da função do registro. Em *Amélia*, a relação corpo-câmera-espço redimensiona a coreografia pré-existente.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.lalalahumansteps.com>



33. *Amelia*, 2002, versão cênica  
Fonte: <http://www.lalalahumansteps.com/new/>



34. *Amelia*, 2002, versão fílmica  
Fonte: <http://www.lalalahumansteps.com/new/>



35. *Amelia*, 2002, versão fílmica

Fonte: <http://www.lalalahumansteps.com/new/>

Em *Marahope* (2007), um navio ancorado e abandonado em 1985, nas proximidades da praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará, serve de elemento estruturante da narrativa. O filme acontece a partir de uma partitura de movimentos realizadas pelos bailarinos Paulo Caldas e Carolina Wienhof da cia de dança Staccato | Paulo Caldas.

Segundo Paulo Caldas<sup>22</sup>, a ideia de isolamento ao ver o navio Marahope ancorado foi fundamental para o desejo de fazer um trabalho conjunto com Alexandre Veras. O projeto foi selecionado na primeira fase na carteira de videodança do Rumos Itaú Cultural de 2007, possibilitando um encontro em São Paulo, para a realização de uma oficina com David Hinton, diretor do grupo britânico DV8 Physical Theatre. Dali surgiram questões como por exemplo, pensar a utilização do Sistema Laban de Movimento<sup>23</sup>, mais especificamente as qualidades de movimento, em termos de câmera. Conceitualmente essas questões trouxeram na época um nível de elaboração de acordo com o desejo de que deveriam ser trazidas para o exercício do fazer: como materializar e concretizar essas questões?

As filmagens acabaram acontecendo durante um final de semana e diferentemente do que os artistas queriam, não houve uma pesquisa coreográfica específica para esta obra. Por conta das questões levantadas anteriormente no projeto estava implicada uma pesquisa coreográfica atrelada a um roteiro que tinha quatro momentos distintos, com texturas distintas, que supunham pesquisas coreográficas próprias. Porém, no fim optou-se por recorrer a materiais que os bailarinos tinham no corpo. Assim, foram usadas partituras dos espetáculos *Coreografismos* (2004) e *Filme* (2006). O material corporal pré-existente deslocou-se para outro ambiente muito específico, ele mesmo em si muito expressivo. A ideia de isolamento

---

<sup>22</sup> Depoimento de Paulo Caldas, publicado por Alexandre Veras no Vimeo, em 02 set. 2010. Disponível em: <http://www.vimeo.com/14637410>.

<sup>23</sup> Rudolf Laban (1879-1958) foi dançarino, coreógrafo, e considerado o maior teórico da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização dos movimentos. Seu pensamento baseia-se no fato de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana e empreendeu um estudo sobre estes elementos e sua utilização com ênfase na parte fisiológica e psíquica. (LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978)

que acabou se prolongando nos bailarinos sobre o navio, repete o isolamento do próprio navio no mar.

Em termos de concepção dramaturgica o que atravessa o filme todo é a ideia de isolamento. Um isolamento que não se consegue reproduzir em uma circunstância convencional de palco. Por mais que uma figura esteja sozinha num centro de um grande palco, essa monumentalidade do espaço do mundo nunca será experimentada. Como insinuar um extra campo num palco convencional, dando a ideia de que existe um mundo continuado para além daquilo que se vê? E isso que é possível através de uma tela ficou presente nas figuras dos bailarinos isolados sobre o navio. Em termos de concepção coreográfica, esse circuito distante dos corpos, com os bailarinos localizados em extremos opostos do navio, essa imobilidade, o não contato, o tempo prolongado dessa suspensão, essa mobilidade só intensiva, isso tudo não existia como conteúdo em nenhuma das peças coreográficas pré-existentes. Distância e mobilidade foram trazidas para corpo em função da concepção dramaturgica que nasceu da geografia e da condição do espaço do navio Marahope. O próprio navio informa sobre o tempo. São duas dimensões se cruzando: uma informa sobre o tempo e outra sobre o movimento. São experiências distintas. Os corpos ora se encontram, ora se contrastam entre as dimensões. São vários os elementos antagônicos ou de tensão que compõe a estrutura do filme: seja no uso de cenas em preto e branco em oposição ao uso de cor, seja nos movimentos rápidos ou lentos, em terra firme ou sob o navio, planos fechados ou plano geral.

Segundo Alexandre Veras, toda vez que se faz a decupagem de uma ação complexa em planos, coloca-se a questão de como arrumar os fragmentos em uma sequência que deve ser linear onde antes estas ações eram simultâneas. A percepção sucessiva de partes de um movimento não restitui esse movimento integralmente. O que vemos em um vídeo é, por natureza, sempre diferente do que vemos no palco, mesmo que seja um simples registro.

Essa diferença só precisa ser encarada como degradação, se assumirmos os valores da representação e considerarmos a imagem numa relação de subordinação com uma forma primeira que seria a dança autentica. (...) A videodança não precisa entrar nesse jogo para fundamentar suas possibilidades. É bem melhor pensar que um movimento no vídeo só existe ali, na superfície luminosa da tela, e

que quanto mais compreendermos as peculiaridades espaço-temporais dessas linguagens mais poderemos fazer nesse entre-lugar. As marcas do referente na imagem não precisam estabelecer um critério de fidelidade, funcionam muito mais como uma possibilidade de manter a imagem como um lugar onde o mundo pode ser reinventado. (VERAS, 2007, p. 12)

A partir dos exemplos de *Amélia* e *Marahope* percebe-se que a adaptação de obras pré-existentes para o espaço do vídeo passam por uma redimensão espaço-temporal tanto para a coreografia, quanto para a câmera. Para a coreografia, quando esta sofre alterações essenciais no modo como executa, repete, interpreta os movimentos e para a câmera quando capta um material altamente elaborado através da técnica e da experiência cênica, o que pode dar consistência coreográfica maior do que coreografias nascidas somente para o filme. O entre-lugar que o diretor de *Marahope* se refere afasta o fantasma do registro, e libera obras coreográficas pré-existentes para o lugar da experiência fílmica.



36. Marahope 14/07, de Paulo Caldas e Alexandre Veras, 2008.

Fonte: <http://semanaddadanca3edicao.blogspot.com.br/2011/03/mostra-video-danca.html>

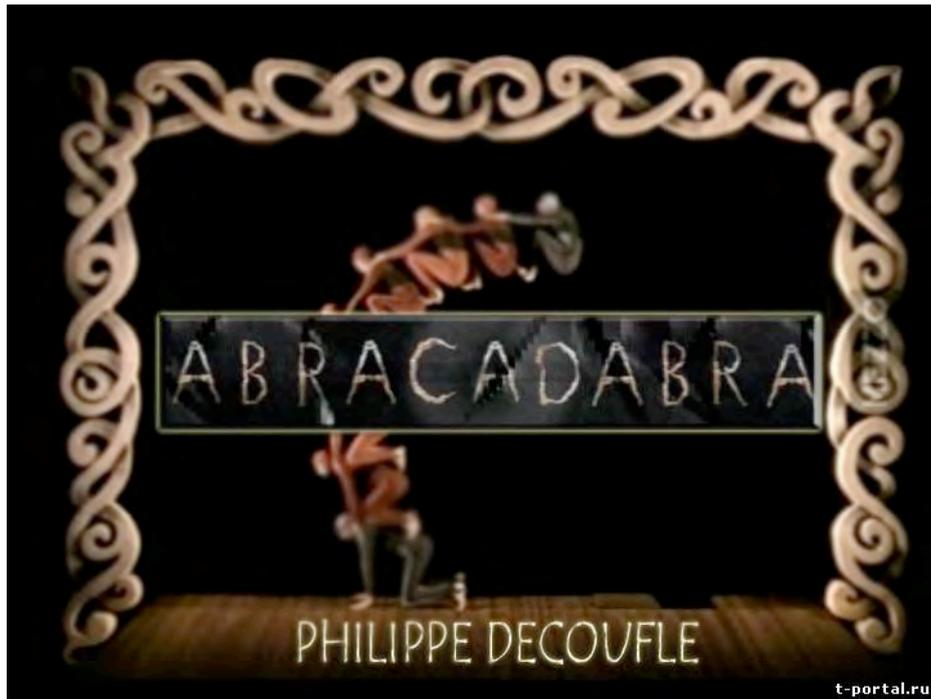


37. Marahope 14/07, de Paulo Caldas e Alexandre Veras, 2008.  
Fonte: *still*

### 3.2.2 Câmera Coreográfica

Como mencionado no capítulo 2, o filme de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* de 1943, é um trabalho de investigação do movimento por meio do olhar da câmera. Com esse filme, Maya Deren utiliza uma forte tendência do cinema: a câmera móvel, possibilitando uma nova forma de fazer cinema. Deren não foi a responsável pela criação da câmera em movimento, saindo da posição estática do registro de imagens, mas ela conseguiu transformar esse novo olhar, explorando suas possibilidades ao coreografar as cenas a partir da utilização da câmera. Marcel Martin atribui à passagem da câmera estática para a câmera móvel o momento em que o cinema passa de um avanço tecnológico para um estado de arte, o que corrobora a ideia de que Maya Deren, ao explorar os movimentos da câmera, estava transformando o seu cinema em manifestação artística, nesse caso, de dança. Isso é possível através da relação que se estabelece entre as movimentações de câmera que também podem ser consideradas um processo de criação. Segundo Martin, a “emancipação da câmera” proporcionou um estado de arte ao cinema, “as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica.” (MARTIN, 1990, p.30).

Em 1998, Philippe Decouflé, coreógrafo e cineasta francês, realizou um espetáculo chamado *Shazam!* que consiste em uma performance cênica simultânea a um vídeo, seguida da projeção do registro de tudo que acontece em cena. São três maneiras diferentes de olhar para a mesma coisa fazendo o espectador mergulhar no espetáculo de tal forma que não consiga distinguir o que é real mesmo com todos os dispositivos à mostra. Deste espetáculo, nasce o filme *Abracadabra* (1998) em que o diretor expõe sua paixão pelo cinema e por todas as formas de sobreposição nos limites do enquadramento. Poderíamos incluir este filme na categoria “obras pré-existentes”, por se tratar de um filme que remete a uma criação feita antes para o palco, porém, a partir do uso cênico da interface dança e vídeo e a consequente criação de um filme, situa-se em outro lugar de interesse: como no filme, as imagens ganham autonomia através do que poderíamos chamar de câmera coreográfica?

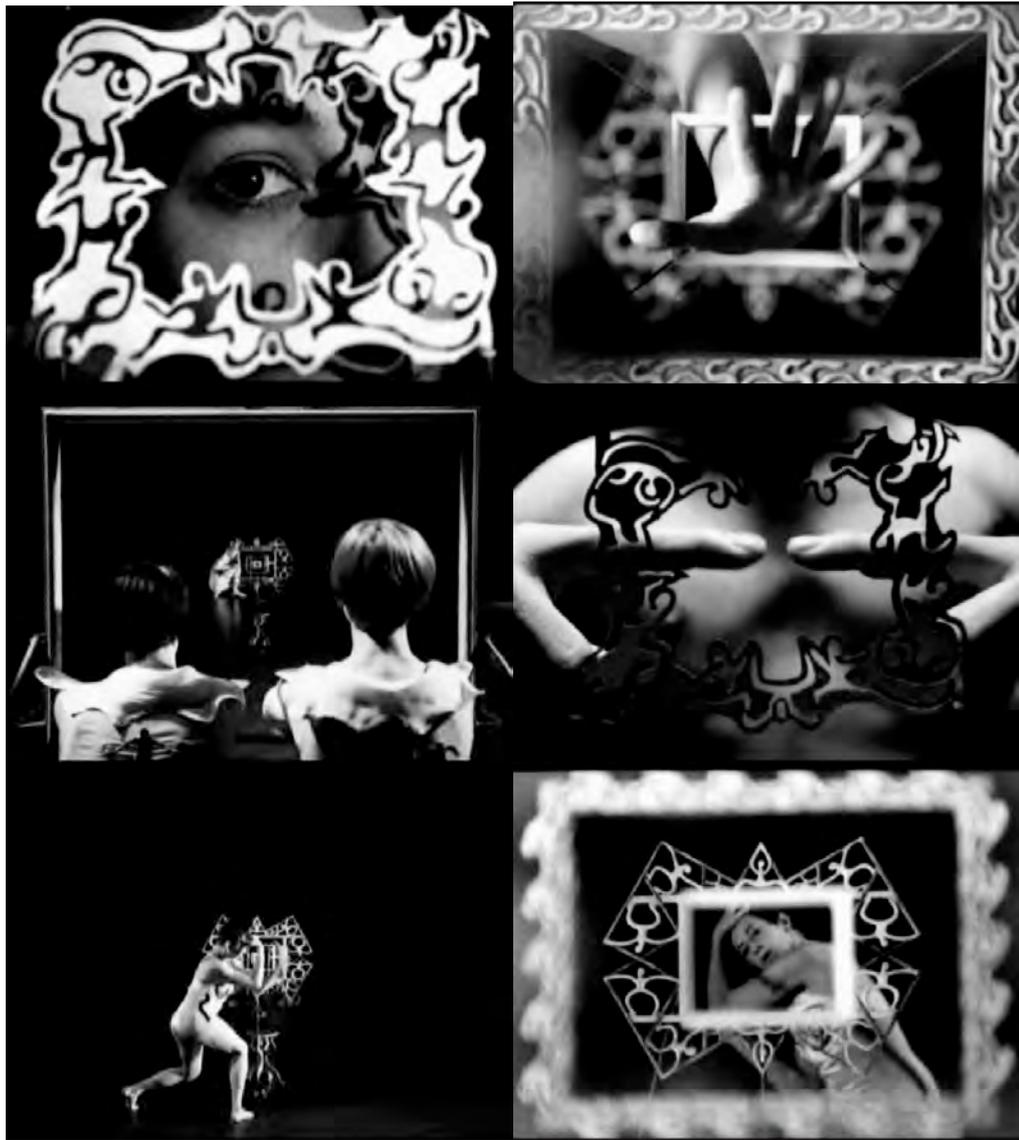


38. *Abracadabra*, Philippe Decoufle, 1998.

Fonte: <http://www.t-portal.ru/load/32-1-0-504>

No extrato intitulado *Film*, (cada coreografia tem um sub-título) entende-se que há um jogo coreográfico entre duas câmeras imóveis e equidistantes. O único movimento de câmera percebido em determinado momento é um zoom óptico e um pequeno chacoalhar da própria câmera em diálogo com o movimento de um bailarino. Há um esgotamento do quadro, quando bailarinos, por meio de um jogo de aproximação e de afastamento da câmera, criam micro-coreografias de dedos, braços, olhos, bocas, para depois em instantes tornarem-se corpos inteiros através da profundidade de campo e do foco e desfoco da imagem.





39. *Film*, Philippe Decoufle, 1998.  
Fonte: *still*

O filme *FF*▶▶, idealizado por Letícia Nabuco e Tatiana Gentile foi financiado pelo programa Rumos Itaú Cultural em 2007. Incluí-lo na categoria câmera coreográfica se deve ao fato de que é a movimentação lenta e constante da câmera sob um carrinho que o filme todo é constituído. Dois bailarinos seguem um fluxo contínuo e ininterrupto, em uma sequência que se repete mantendo a mesma direção e velocidade avançando por diversos ambientes urbanos da cidade do Rio de Janeiro. Há um contraste entre a movimentação lenta com o caótico cenário urbano construindo uma estranha relação espaço-temporal ao mesmo tempo dinâmica e lenta, cujo sucesso se dá pela movimentação da câmera que está de acordo com este fluxo.

Percebe-se a diferença e o contraste de ritmos convivendo em sintonia, situação possível na realidade virtual do espaço do vídeo.

Sem remeter a um código mais tradicional de dança, os bailarinos recorrem a ações básicas para compor a sequência que atravessará diversos lugares da cidade: abaixar, levantar, rolar, engatinhar em direção à frente, da esquerda para a direita do vídeo, como se o espaço nunca terminasse. Atrás, mal se percebe que o cenário muda: o viaduto com o Maracanã ao fundo, uma floricultura, uma praça, a praia. *FF▶▶* ao propor uma relação espaço-tempo entre a movimentação dos bailarinos e o ambiente urbano tem êxito por causa do movimento da câmera que opera especificamente neste filme como elemento essencial, como parte da coreografia. A edição ficou a cargo de preservar a continuidade da sequência corporal em contraste com o impossível avanço geográfico quando aproxima os ambientes da cidade.

Cláudia Rosiny, em um dos seus quinze itens sobre a fenomenologia da videodança, cita que a câmera é um elemento importante de movimento: “Pode intensificar movimentos ou cancelá-los, variá-los ou torná-los estranhos na sua tridimensionalidade. A câmera pode observar de longe, ou pode, ela mesma dançar e, desse modo, produzir uma resposta cinestésica”. (ROSINY, 2007, p. 26). Segundo Alexandre Veras, a câmera quando “entra em cena” realiza três operações essenciais no espaço de representação: a introdução da bidimensionalidade, a descontinuidade da representação do espaço-tempo e a transformação de um olhar estereoscópico para um olhar monoscópico. (VERAS, 2007, p.13 e 14).

A partir destes exemplos se pode constatar que em algumas obras de videodança a câmera exerce uma função primordial na dramaturgia e na composição das imagens. Seja na opção de uma câmera fixa como em *Film*, quando há um esgotamento do quadro e da profundidade de campo como limite para a execução da coreografia, seja no movimento de câmera chamado *travelling* como em *FF▶▶* que lenta e continuamente nos informa sobre a descontinuidade da representação do espaço-tempo.



40. FF▶▶ de Leticia Nabuco e Tatiana Gentile, 2007  
Fonte: still.

### 3.2.3 Edição Coreográfica

Todo processo de edição implica na criação de um ponto de vista do artista. Para Katrina McPherson, ao escolher usar a linguagem da edição de narrativa linear do cinema convencional, o público vai interpretar a obra de determinada maneira, mas ao usar o que a autora denomina de edição coreográfica, o público deverá se envolver de maneira distinta. Para Eisenstein, em montagem, o espectador não apenas vê os elementos representados do trabalho finalizado, “mas também experimenta o processo dinâmico da emergência e construção da imagem tal como foi experimentada pelo autor.” (EISENSTEIN, 1943). É comum vermos nos processos de edição em videodança, o diálogo intrínseco entre o diretor e o coreógrafo, quando a montagem às vezes é realizada pelos próprios.

Sobre o seu filme *Study in Choreography for Camera*, Maya Deren diz,

Pretendo que este filme seja, essencialmente, uma amostra de filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada à câmera e à montagem que não possa ser realizada como uma unidade noutro lugar senão este filme particular. (DEREN, 2008, p. 222)

Interessa trazer neste momento exemplos de videodança nos quais, como previu Deren, há a presença de uma dança tão relacionada à montagem que não possa ser realizada em outro espaço que não o da tela, em que seja possível identificar uma dimensão coreográfica no procedimento de edição. No filme *Nine Variations on a Dance Theme*, (1966) de Hillary Harris, vê-se uma mesma sequência de aproximadamente um minuto ser repetida nove vezes. Porém, a cada repetição, a câmera propõe um novo movimento, um novo enquadramento e um novo percurso, editados ora em plano sequência, ora em cortes que dão a sensação de uma coreografia que se renova. Diferentes perspectivas que podem ser chamadas de “alteridades visuais”, criando assim nove coreografias distintas. (CALDAS, 2009, p. 33).

Percebe-se em *Nine Variations*, a busca pela comunicação através de movimentos cinestéticos. Há o uso formal da técnica de dança moderna, porém a forma com que Harris elaborou a filmagem a coloca entre o nosso plano de interesse: câmera e edição redimensionam uma mesma coreografia.

Com facilidade, poder-se-ia elaborar esta análise dentro da categoria Câmera Coreográfica já elaborada anteriormente. Na escolha de falar sobre processos de edição na construção de um videodança, aponta-se onde a edição específica deste filme realiza algo inaugural e até mesmo didático para as possibilidades entre dança e vídeo.

A primeira variação acontece em plano sequencia, com a câmera circulando e captando todo o corpo da bailarina Betty de Jong. Na segunda variação a câmera segue circulando a bailarina porém, mais próximo e de um ângulo mais baixo dando a sensação para o espectador de giros contrários e depois a dúvida: quem está girando, a câmera ou a bailarina? Na quarta variação, a câmera se encontra muito próxima da bailarina e realiza um passeio por cada detalhe de seu corpo. Este todo é visto em *close-up*. Há uma sensação de flutuação junto e contra o movimento. O tempo da coreografia permanece o mesmo, mas os cortes escolhidos para registrar os detalhes, apesar de remeter a uma continuidade, informa sobre outra possibilidade coreográfica.

Na quinta variação há a entrada de cortes rítmicos e sobreposições que vão permanecer ao longo do filme. Na sétima variação, experimenta-se através de um movimento inclinado de baixo para cima da câmera, a visualização do corpo em flutuação para logo em seguida, através da inversão do movimento da câmera, que agora filma de cima para baixo, outro tipo de sensação vertiginosa. Harris informa que a dança neste espaço usa outras possibilidades que não são somente frente e costas ou direita e esquerda, em cima ou embaixo. Na oitava sequência se estabelece uma relação íntima entre a bailarina e a câmera. Interior e exterior parecem querer confundir-se. A edição traz cortes rápidos de partes do corpo criando um corpo cinematográfico de movimentos fragmentados que se relacionam com o todo não visto. Um novo tipo de corpo que só existe no espaço da tela. Até aqui, mesmo com a edição, temos uma clara percepção da sequência de movimento que se repetiu por diversas vezes. Mas na nona variação há a quebra da continuidade do tempo. O tempo recua e avança. A edição recria a frase coreográfica causando a sensação de coexistência para duas

possibilidades: a memória da bailarina e um presságio do que está por vir.  
(GREENFIELD, 2002, p. 24)



41. *Nine Variations on a Dance Theme*, de Hillary Harris, de 1966

Fonte: <http://www.oup.com/us/companion.websites/9780199772629/chapter3/?view=usa>

O videodança *Os sentidos do prazer: movimento n# 2*, na descrição da própria bailarina Andrea Maciel<sup>24</sup>, é formado por desenhos que sugerem representações de um contexto urbano. Inserida nesse contexto, a intérprete atua no espaço-tempo de diferentes formas. A dança surge da relação direta entre corpo e objeto. Ora a intérprete participa como parte da geografia, ora modifica esse espaço. Há momentos em que ela apenas contempla a paisagem, noutros valoriza a relação com ela mesma. Perplexa com a complexidade do mundo, percebe-se como uma pequena parte do todo. Nesse momento, o espaço torna-se infinito e recupera-se a noção do tempo em si. Ao ser atravessada pelo mundo, suas ações, aos poucos, transformam a realidade, reconfiguram o espaço e apresentam outras possibilidades como

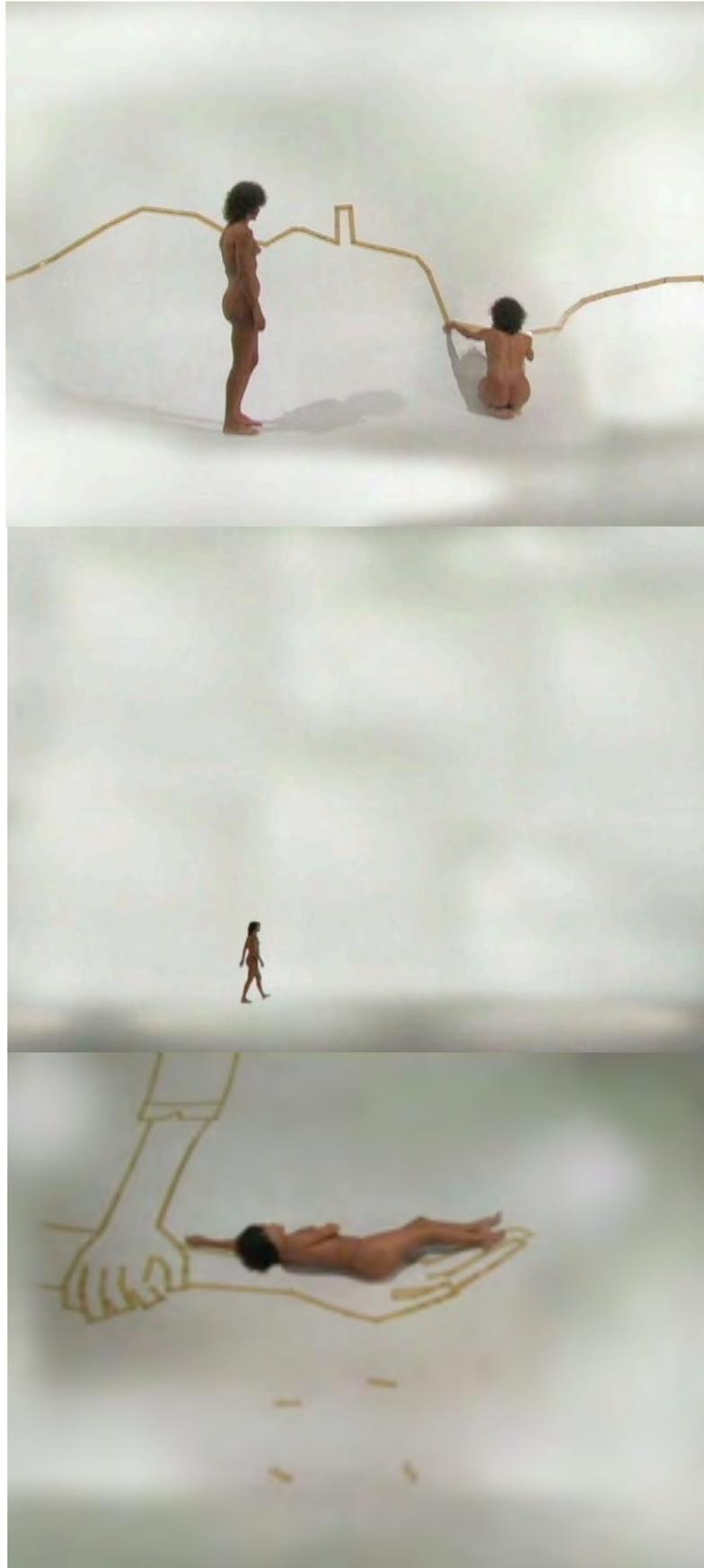
<sup>24</sup> <http://www.youtube.com/user/ciadedancaAMCD?feature=watch>

a do acolhimento e a do preenchimento das lacunas de seu próprio desejo. Pelo exercício do prazer de "ser", ela procura retomar valores como a simplicidade e a capacidade de compartilhar.

O filme foi realizado em estúdio e para criar este universo citado pela coreógrafa foram utilizadas técnicas de animação como *stop motion* e uma elaborada concepção cenográfica em uma parceria com a cenógrafa Mariana Abasolo. O corpo da bailarina ganha dimensões diversas em relação à estrutura cenográfica causando no espectador um efeito de descontextualização do espaço difícil de ser reproduzido em palcos convencionais: o *dançar o impossível* se faz evidente através do processo de edição.



42. *Os sentidos do prazer: movimento n# 2, 2007*  
Fonte: still



43. *Os sentidos do prazer: movimento n# 2, 2007*  
Fonte: still

### 3.2.4 Corpo em *off* e a “não-dança”

Videodança precisa se parecer necessariamente com o que reconhecemos por dança para ser aceito como tal? Essa pergunta dá nome ao artigo de Cláudia Kappenberg (2008) que reflete sobre o quanto é necessário que deixemos de lado uma ideia tradicional de dança cênica ou de dança para filmes se a intenção for entender o que se passa hoje com a videodança. Há uma intenção de se apreender essa forma de arte não pela simples aproximação entre dança e cinema, mas como o surgimento de uma nova linguagem artística. Interessa trazer este pensamento da autora quando há a ausência da figura humana na criação de alguns trabalhos em videodança ou quando o corpo encontra-se fora do campo visual da tela.

Exemplar é o filme *Birds* (2000) de David Hinton, premiado como melhor filme no IMZ Dance Screen, que força a radicalização deste olhar ao entender uma lógica coreográfica nas cenas de comportamento de pássaros. A repetição surge como artifício narrativo construído e cria um diálogo artificial em um material de arquivo sobre a criação, comportamento e relação entre pássaros. A trilha sonora, composta especialmente para o vídeo, cria texturas e padrões visuais e até antropomorfismos entre os “personagens”. Para Katrina McPherson as sequências são feitas a partir de um diálogo criado entre os clipe colocados em pares de forma que eles falam entre si através da repetição, reforçados pela ritmização da trilha sonora.

Aqui, Hinton também utiliza um elemento de composição coreográfica. Nas repetições mais longas, ocorre uma contração, isto é, frames são removidos de cada clipe enquanto a sequência progride. Essa é também uma técnica de edição utilizada em cinema e televisão e tem como efeito uma tensão crescente que é liberada no final da sequência pela mudança de cena ou clipe criando pequenos momentos catárticos. Como mostra Jonathan Burrows, tal catarse é uma ferramenta composicional coreográfica útil que mantém a atenção do público. (McPHERSON, 2009, p.15)

O diretor David Hinton teve a orientação coreográfica de Yolande Snaith que deu às imagens documentais um tratamento coreográfico. O espectador é convidado a considerar as propriedades estéticas de aves em movimento através da repetição e contraste de imagens que remetem a

dança. *Birds* é um marco na história da videodança quando, desestabiliza expectativas sobre alguma possibilidade de definir ou legitimar esse campo a partir de códigos tradicionais de dança.

Sherill Doods no prefácio da segunda edição do seu livro *Dance on Screen* (1988) aponta para as mudanças ocorridas neste campo. Quase uma década após a primeira edição do livro, a videodança continua a desestabilizar expectativas através de um relacionamento interrogativo entre a prática da dança e a tela. Significativamente muitas das características genéricas identificadas na década de 1990 evoluíram para os principais recursos estilísticos de videodança atual. Mas a autora sugere que essa forma não permaneceu estática, pelo contrário, afirma que a videodança fundou a sua própria voz artística independente da dança cênica e isso se faz evidente a partir de determinados estilos e temas que caracterizam este campo: “Não só a videodança se volta para ‘não-dançarinos’ (aqueles sem formação profissional de dança) como também para a ‘não-dança’.” (DODDS, 2004). Uma década após *Birds*, nosso olhar se naturaliza para produções que tem como tema artes marciais, formações militares, o movimento de pedestres, o cotidiano de uma doméstica.



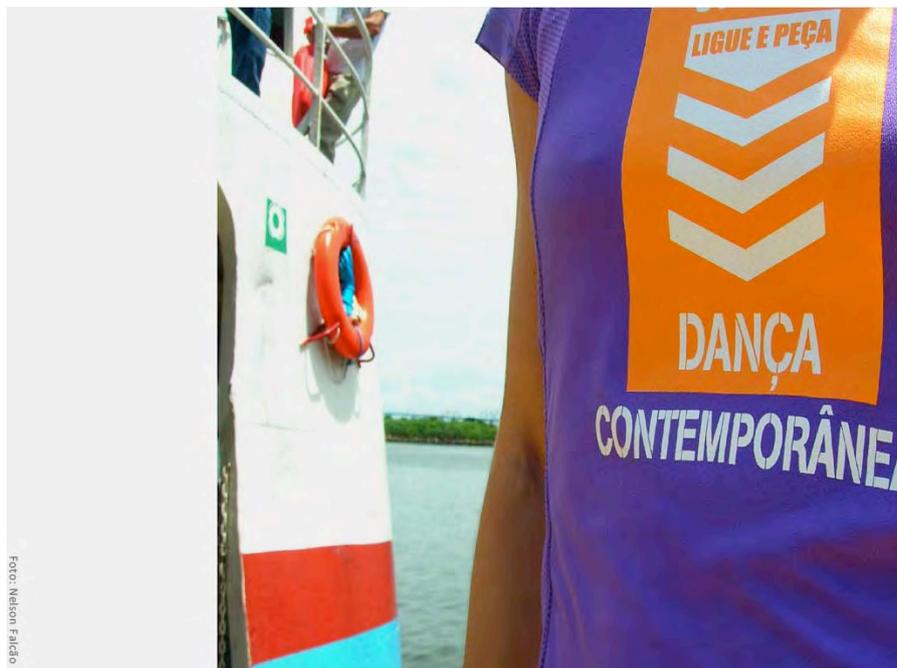
44. *Birds*, de David Hinton, 2002.  
Fonte: still



45. *Birds*, de David Hinton, 2002.  
Fonte: still

A obra brasileira *Fora de Campo* (2007), realizada por Cláudia Muller e Valeria Valenzuela, traz a opção de comunicar sem mostrar o corpo que é fonte principal da narrativa. A obra é fruto de um material levantado do trabalho anterior da coreógrafa Cláudia Muller intitulado *Entrega a Domicílio* que consiste em entregar um solo de dança contemporânea em lugares inusitados, nas brechas do cotidiano das pessoas. A intervenção pode acontecer em uma praça, em uma aula de piano, em uma cozinha de restaurante ou em um atelier de costura com o objetivo de integrar a arte ao espaço cotidiano. *Fora de Campo* nasce desses encontros, mas vai além: jamais é visualizado o corpo da bailarina, somente o receptor da entrega. E é através das reações tanto corporais quanto faladas destes espectadores que se consegue imaginar, visualizar e desenhar uma espécie de coreografia. A narrativa baseia-se na memória dos que presenciaram a cena através do que viram ou sentiram em depoimentos que variam entre elaborações simples ou mais complexas.

*Fora de Campo* e *Birds* cada um a sua maneira pertencem a essa categoria de filmes que radicalizam o nosso olhar para o reconhecimento de uma lógica coreográfica a partir de outros recursos.



46. *Fora de Campo*, de Cláudia Muller e Valeria Valenzuela, 2007.

Fonte: <http://www.claudiamuller.com/foracampo.htm>



47. Fora de Campo, de Cláudia Muller e Valeria Valenzuela, 2007.  
Fonte: <http://www.claudiamuller.com/foracampo.htm>

### 3.2.5 Animação

No túnel que interligava duas estações centrais, os usuários do metrô carioca foram surpreendidos, durante alguns meses do ano de 2005, pela criativa publicidade de um produto alimentício, na qual se observava, através das grandes janelas do trem, a imagem em movimento de um menino que corria, como que buscando acompanhá-lo, para depois acenar, sorridente, aos passageiros. Os comentários dentro dos vagões eram os mais diversos, mas frequentemente questionavam o modo como teria sido produzida a propaganda, boa parte das pessoas manifestavam encanto pelo que julgavam ser uma maravilha tecnológica de última geração. Poucos sabiam, entretanto, que a técnica utilizada pertence a uma arte que possui mais de cem anos de história: a animação. Se, ao invés de dentro do trem, os passageiros seguissem a pé pelo túnel do metrô, o que veriam se assemelharia a uma exposição de fotografias que, em sequência, quadro a quadro, mostravam a evolução do movimento daquele menino, que corria, olhava para os vagões e acenava.

O interessante da questão é o fato de que é entre um quadro e outro que o animador, artista profissional da animação, constrói o movimento, seja ele de objetos, desenhos, esculturas, fotografias, imagens digitais, de formas abstratas ou que componham personagens. Segundo animadores, aquilo que observamos como produto final de sua arte só pode ser compreendido na relação entre duas formas – e é nesta relação e não em cada uma delas que está a chave do que fazem. Por este motivo, um autor de desenhos-animados não é diverso daquele que produz filmes de *stop-motion*, por exemplo, com esculturas de massinha. Embora o primeiro seja reconhecido pelo senso comum como desenhista, sua obra não se encontra em seus desenhos, mas no intervalo entre eles, construído em uma complexa relação de tempo, espaço e ritmo. Segundo o animador Norman McLaren,

A animação não é a arte dos desenhos que se mexem, mas a arte dos movimentos que são desenhados. O que acontece entre cada imagem é bem mais importante do que aquilo que existe sobre cada imagem. A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que se encontram entre as imagens. Os interstícios são os

ossos, a carne e o sangue do filme, o que há sobre cada imagem são apenas as roupas. (McLAREN)

A questão é: de que modo a animação se relaciona com a dança? Ou o que é *movimento* em cada uma destas disciplinas artísticas, e porque há interesse em alguns artistas de videodança em trabalhar neste formato?

Norman McLaren é considerado um dos maiores animadores do século XX, pois tinha como característica a apropriação dos dispositivos fílmicos para obter resultados inéditos, como desenhar diretamente sobre a película. Para o animador, o estudo do movimento era essencial: “Todo filme é uma forma de dança, pois o mais importante é o movimento; não importa se são pessoas, objetos ou desenhos, ou a maneira como é feito, ele é uma forma de dança.” (McLAREN, apud MCWILLIAMS, 1993, p. 67). No seu filme *Pas de Deux*, de 1967, dois bailarinos realizam movimentos da dança clássica (coerentes com o título) em um cenário negro, de profundidade infinita, com uma iluminação lateral específica para recortar a silhueta dos corpos. Através de uma impressora óptica, McLaren filmou a execução da dança para depois fotografar e separar em quadros o movimento na sua continuidade. Sobre um mesmo fotograma sobrepôs outras imagens que resultaram em um cânone, um rastro ou ainda camadas do mesmo movimento. Identifica-se no mesmo espaço da imagem, a bailarina que executa a frase de movimento e também o movimento das figuras copiadas que repetem o mesmo gesto.

A animação parece dar conta daquilo que na dança a simples vista humana e o registro linear e fotográfico não conseguem apreender. A repetição proporcionada pela animação, que como vimos não é o simples ordenamento sucessivo das figuras, consegue, de certa forma, perpetuar o movimento, torná-lo mais que contínuo, simultâneo, imantando-o a progressão das variadas figuras que se apresentam como uma só forma anamórfica. (CLEMENTE, 2011, p. 43)

A relação entre dança e animação se estabelece a partir do momento em que os instantes que criam ilusão de movimento se inscrevem como movimento contínuo, como única forma possível a existir nessa relação espaço-temporal.



48. *Pas de Deux*, de Norman McLaren, 1968.  
Fonte: *still*

*Jornada ao umbigo do mundo* (2007) parceria entre Alex Cassal e Alice Ripoll foi realizado para o Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. O filme usa técnica de animação em *stop-motion* para explorar as possibilidades de transformação do corpo humano. Os protagonistas dessa aventura são pequenos brinquedos de criança percorrendo uma paisagem de corpos que se misturam e confundem: um grupo de guerreiros realiza uma viagem perigosa por uma paisagem em constante mutação. O filme revela um mundo de corpos em eterno movimento, onde os limites e códigos corporais se transfiguram em novas possibilidades de significado e convivência.

A composição coreográfica neste trabalho toma outra proporção em que há uma inversão de papéis: o corpo-humano, como cenário, está imóvel e os bonecos inanimados ganham movimento através da técnica de animação. A partir daí problematiza-se a questão de onde está a dança, ou que símbolos tem o corpo quando, através de encaixes e posições, não o reconhecemos na sua integridade. Porém, no resultado do filme, pode-se identificar o processo de realização. Ao ver uma montanha de corpos consideramos a cena como montanha sem deixar de identificar que são diversos corpos sobrepostos sublinhando assim os usos do corpo, o corpo nu, o que está à mostra ou o que oculta.

*Jornada*, como em outros casos de filmes de animação, ou, no caso, *stop motion*, acontece na passagem de um movimento a outro, isto é, no intervalo. Sobre o intervalo, o cineasta russo Dziga Vertov que utilizou animações em seus filmes nos traz esta contribuição,

A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta neste ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos. (VERTOV, 1983, p. 250)

O *dançar o impossível* se faz presente com esta técnica, criando possibilidades de redimensionar uma lógica coreográfica no espaço da tela.



49. *Jornada ao Umbigo do Mundo*, de Alex Cassal e Alice Ripoll, 2008  
Fonte: *still*

### 3.2.6 Espaços ou locações

Exemplar na criação de videodança a partir de uma obra pré-existente é o caso de *Rosas*, da coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker. Porém, a partir da locação escolhida para a filmagem a obra passa por uma transformação singular a partir da arquitetura e das novas formações geométricas. Em 1992, o cineasta Peter Greenaway recriou esta coreografia para a tela e em 1997, o músico e cineasta Thierry de Mey recriou a mesma coreografia, em uma antiga escola projetada pelo arquiteto Henry van de Velde em 1930, em Leuven, na Bélgica. Esta versão, no entanto, ficou conhecida mundialmente na área da dança, pois a forma com que o cineasta filmou a coreografia inaugurou novas possibilidades para a relação dança e vídeo.



50. Rosa, de Peter Greenaway, 1992.

Fonte: <http://www.rosas.be/>

Na coreografia original, concebida para o espaço cênico, criado no Festival Kaaitheater de Bruxelas, em 1983, quatro bailarinas executavam uma coreografia baseada em movimentos cotidianos que se automatizam através da repetição. No filme, percebem-se as mesmas células coreográficas, porém o espaço da locação escolhida inevitavelmente opera transformações radicais para a concepção original. A câmera penetra no

interior da coreografia, ora em longos planos sequência ou em cortes mais longos ou curtos, em um jogo de ocultamento e ou através das paredes, vidros, portas, janelas e pisos diferenciados. Entre o corpo e a câmera está a arquitetura do antigo edifício, criando novas relações espaço-temporais, surgindo como um elemento essencial na composição da obra.

Ao ser incorporada em outros espaços e lugares, a dança acolhida agora pelos movimentos de câmera, pelas escolhas de ângulos, pela luminosidade, se constrói na capacidade de modificar este lugar, criando um espaço imaginário que junto com os movimentos da coreografia existem somente no vídeo e para o vídeo. Para De Mey, é preciso pensar na transposição do “tempo da ação” para o “tempo cinematográfico”. A dança é um exercício de “virtuosidade cinematográfica” por excelência. (De MEY, 1996).



51. Versão cênica de *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa de Keersmaecker, 1983  
Fonte: <http://www.rosas.be/>

Todas as bailarinas que fizeram parte da obra cênica, nas suas diversas remontagens ao longo dos anos aparecem diante da câmera criando um retrato de múltiplos estilos corporais e de faixa etária. O espaço, ocupado pela diversidade, reforça pequenas narrativas emocionais que se desenrolam ao longo de um dia: do amanhecer passamos pelo auge da luz, para então escurecer na noite, fato que percebemos pelas tomadas externas ou pelas luzes da janela.



52. *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa de Keersmaecker e Thierry de Mey, 1997.  
Fonte: *still*



53. *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa de Keersmaecker e Thierry de Mey, 1997.  
Fonte: still

Na obra *Partida* (2006), um dos componentes da *Trilogia da Deriva* de Alexandre Veras, a performance acontece entre um bailarino e uma rede branca instalada sobre um rio sem que possamos perceber suas amarras. Segundo Andreia Bardawil<sup>25</sup>, a dança perde seu viés tradicional de gênero com marcação de passos estabelecidos para assumir outra perspectiva: o corpo do dançarino não é o único que dança na tela.

Para o autor do filme há uma questão presente na videodança que consiste no fato de uma mesma coreografia poder ser facilmente aceita como videodança ao ser realizada em uma locação e sofrer grandes dificuldades de legitimidade se for feita em um palco. O medo de ser considerado apenas como registro faz realizadores apoiarem-se em locações esquecendo-se de que a questão maior seria a relação da câmera com o corpo no espaço, seja palco ou locação de interior ou exterior.

Como no início do cinema, é claro que a construção da cena em exteriores implica, muitas vezes, uma maior entrada do mundo que desestabiliza o espaço autocentrado da caixa teatral. A incorporação de elementos naturais, a tensão nas bordas do quadro, a relação com extra-campo, a profundidade de campo, são elementos que acabam sugerindo uma consciência do espaço na filmagem que possibilita uma outra relação entre corpo/câmera/espaço. (VERAS, 2007, p.13)

No exemplo de *Partida* quando o bailarino executa movimentos sobre a rede e depois sobre as águas do rio, pressupõe um pensamento do espaço que orienta toda a composição coreográfica. A duração dos planos, as escolhas das variações dos pontos de vista, a economia dos movimentos de câmera conversam com Maya Deren quando esta analisa o esforço para deslocar o bailarino de *A Study for Choreographie for the Camera* “do espaço estático da cena teatral para um espaço que fosse tão móvel e volátil quanto os seus movimentos” (DEREN, 1996). Tudo isso de acordo com um conceito coreográfico a partir da relação corpo, câmera e espaço.

---

<sup>25</sup> Palestra sobre a Trilogia da Deriva em 16 de maio de 2009, no evento Curta Filosofia, da Universidade Federal do Ceará. In: Devires-Imagem em Trilogia da Deriva: Contenções singulares de um movimento imperceptível, de Leonardo Lima Ribeiro. Revista Online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura, Vol 1, nº6 Ano VI, Dezembro de 2009. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1452>



54. *Partida*, de Alexandre Veras, 2006.  
Fonte: *still*

### 3.2.7 Obras Narrativas

Ocorre na videodança o uso de formas narrativas fílmicas nas quais os modos de expressão do corpo e do movimento podem motivar a história. Para Cláudia Rosiny, alguns exemplos de videodança permitem destacar no que concerne a narrativa, algumas convenções cinematográficas ligadas à transparência e a construção de uma realidade, ou ainda modelos tradicionais de uma dramaturgia fechada. Podemos reter temas, conflitos e questões, mas uma história real, com conflito, clímax e resoluções normalmente não estão presentes. Uma história em videodança só poderia emergir a partir de percepções semelhantes ao que experimentamos ao ver dança no palco, quando a plateia constrói suas próprias histórias e significados.

Mas esses *inputs* narrativos emergem junto a alguns parâmetros: os diferentes espaços cinematográficos, a estrutura temporal, a escolha de perspectivas de câmera, a inclusão de sons, e, eventualmente de efeitos eletrônicos, principalmente a partir dos movimentos corporais e ações na dança. Embora tais estruturas narrativas – conscientemente calculadas – possam ser interpretadas como uma concessão ao grande público, fica evidente que o movimento fala uma “linguagem aberta”. Ela é menos definida que a dos diálogos proferidos em filmes ou peças de teatro e, assim, abre nossa recepção. (ROSINY, 2007, p.33)

Exemplar na forma como um videodança pode se aproximar de uma obra narrativa clássica, com personagens e um enredo, mas ainda assim, ter a dança contemporânea como objeto central é a obra *The Cost of Living* (2004) do grupo londrino *DV8 Physical Theatre*. Desde a década de 1980, o grupo aborda temas como sexualidade, homoerotismo e preconceito. Cria personagens e contextos de forma que através de coreografias nos vemos imersos em uma história, porém uma história de narrativa aberta.

Filmado em um típico balneário da costa inglesa, o filme se passa no fim do verão e um ar de abandono paira sobre a pequena cidade. A narrativa se desenvolve em torno da relação entre dois homens, artistas de rua, seus

encontros com os outros, suas tentativas de atrair as mulheres, suas vulnerabilidades e inseguranças, assim como suas táticas de sobrevivência.

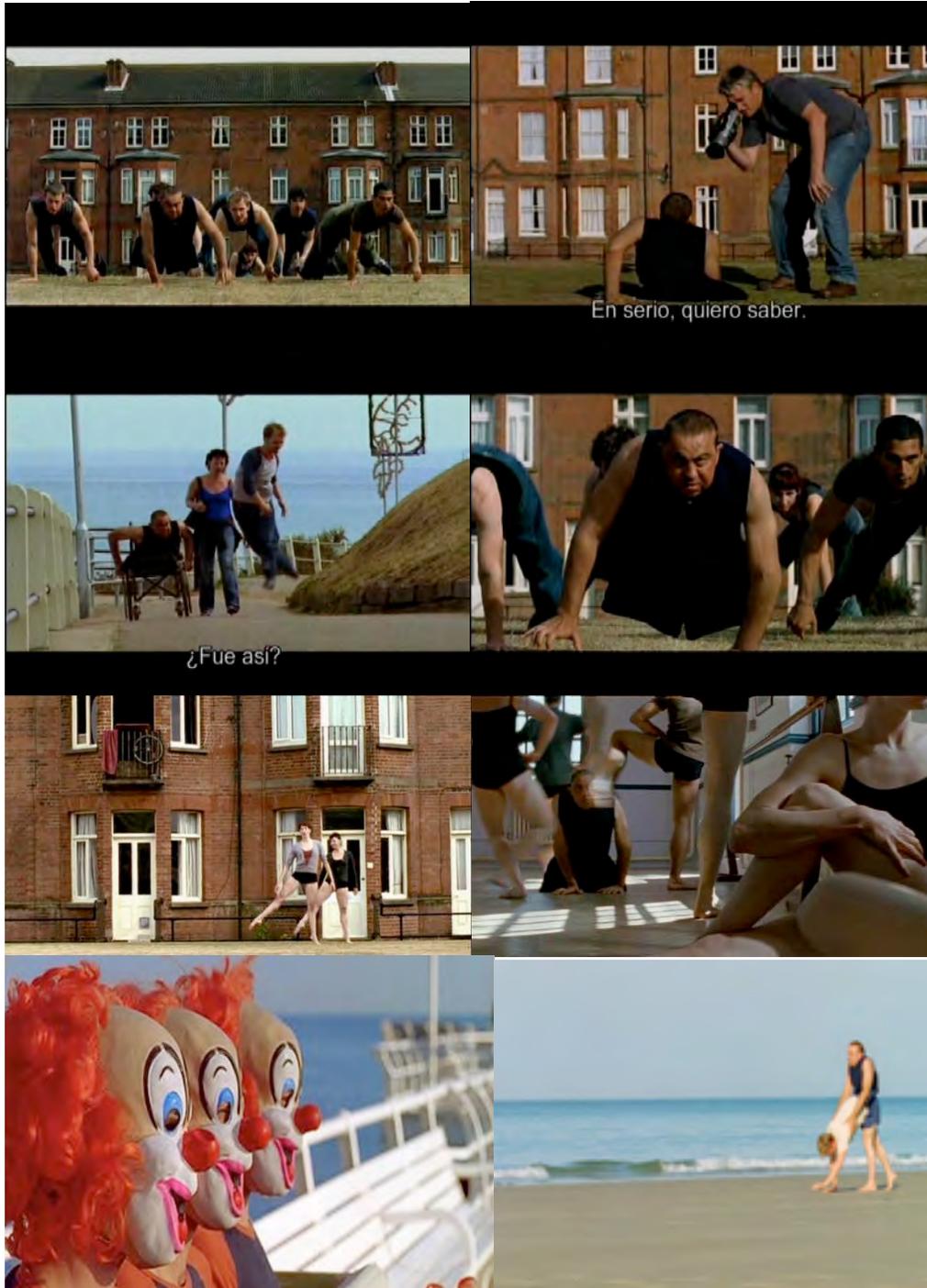
Ao utilizar os mesmos nomes da vida real, Eddie Kay e David Toole, este último sendo um deficiente físico, o filme como narrativa borra a fronteira entre ficção e realidade, apoiado pela justaposição de locais "reais" e construídos.

Eddie tem um comportamento impetuoso e agressivo ao lidar com a defesa na sua crença de justiça, respeito e honestidade. David é bailarino e cadeirante, e está determinado a não deixar sua deficiência ou preconceito da sociedade atravessar o seu caminho. Para Sarah Watley (2007), David se comunica mais através de seu movimento e de como ele se move, ou, mais especificamente, como ele quer se mover por si mesmo, por propulsão, suporte, ou movido pelos braços, ou é movido por outros, levantado ou dirigido em sua cadeira de rodas. David não tem pernas; seu corpo termina em seu torso e a consequente fisicalidade deste bailarino específico é muito mais uma realidade concreta, dando a entender que através do filme, ele executa sua própria narrativa, sua própria autobiografia autêntica.

A estrutura narrativa é repleta de detalhes entre as relações que vão se fragmentando em sentido cada vez mais estreito para depois ao final reunirem-se em uma *nuvem de sentido*. Esta é uma expressão utilizada pelo filósofo português José Gil que aborda, em sua obra, extensa relação entre filosofia e dança,

O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior [...], surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreção de sentido (GIL, 2004, p. 100).

Se pensarmos na dança como elemento estruturante da narrativa em *The Cost of Living* estaremos de acordo com Gil, quando estes movimentos nos dão não significados, mas sentidos que não se definem como confusos ou indiscerníveis, mas como na formação das nuvens, se articulam em concreções bem definidas. (GIL, 2004, p.101)



55. *The Cost of Living*, de David Hinton, 2004  
Fonte: still

Dando continuidade por fim aos exemplos brasileiros, e inserindo-o como exemplar de obras narrativas, pretende-se relatar as etapas do processo de criação do filme *Quando aprendeu a pular...* (2008) dirigido por mim em colaboração com outros dois diretores, no intuito de inseri-lo dentro do contexto de videodança.

A partir da leitura do artigo *La cuestión de la estética y la visualidad en el trabajo sexual femenino* da pesquisa de doutorado em antropologia social de José Miguel Nieto Olivar surgiu o anseio de refletir sobre as questões que envolvem corpo, dança e prostituição quando o autor começa o texto com a seguinte citação,

“Jesus via-a aproximar-se, mas, se os olhos o não estavam enganando ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se, ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara. Não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de **bailarina**, o riso de mulher leviana”. (*O evangelho segundo Jesus Cristo*. José Saramago. *Grifo nosso*.)

Quando Saramago descreve Maria Madalena obviamente como uma prostituta pelo andar de bailarina ou sorriso de mulher leviana está se utilizando de um imaginário corporal que codifica alguns fazeres. Ao ler nessa citação a palavra “bailarina”, pode-se perceber que há uma proximidade histórica e cultural entre dança e prostituição. Nos dois fazeres encontramos corpos excessivamente em movimento, constituídos de técnicas corporais e performáticas que os possibilitam ser, estar e fazer o exercício de suas profissões. Em alguns casos, trata-se não só de técnicas, mas de “fabricação de corpos” especialmente preparados para certas práticas.

No ano de 2007, o Festival Dança em Foco do Rio de Janeiro lançou um edital para financiar uma investigação em videodança. Escreveu-se um projeto que visaria investigar e realizar um videodança acerca deste tema: dança e prostituição e assim deu-se início às etapas que envolvem a criação de um videodança narrativo com cunho etnográfico: pesquisa de campo, roteiro, filmagens, edição, finalização.

Depois de termos conhecido os avanços da tese doutoral de José Miguel Nieto Olivar, sobre prostituição feminina em Porto Alegre, RS, vimos que havia ali um desdobramento possível para as questões também da dança através de um documentário-ficção. Longe de procurar leis universais de comportamento, indagou-se a diversidade de universos, de corpos, de imaginações diante do desafio de como representar (recriar, reconstruir) não só corpos já carregados de alto conteúdo imagético, impregnado de fantasias, sensibilidades e tensões, mas as mobilidades identitárias desses corpos. Tentou-se falar da circulação entre a virtualidade e a realidade, entre as imanências de um corpo performático e comercial e as transcendências mais fundas da pele.

Enquanto diálogo e encontro, o videodança nos seduziria perante a possibilidade da nossa presença nele. Quer dizer, seria necessário, desde o início, quebrar a distância entre “a protagonista” e “os realizadores”, para construir um espaço onde o encontro de subjetividades, de saberes e aprendizados corporais fosse uma fonte de novos conhecimentos e sensibilidades.

O antropólogo Jose Miguel Nieto, em seu trabalho voluntário no NEP (Núcleo de Estudos da Prostituição) em Porto Alegre realizou intensa relação de proximidade e confiança com algumas trabalhadoras e dedicou uma parte de sua tese sobre a história de Sôila. Há um capítulo dedicado a sua história e foi a partir dele que se visualizou o desejo de relacionar a realidade da protagonista com algum movimento estético coreográfico.

Sobre a opção pelo documentário-ficção, podemos citar uma colocação de Alexandre Veras no artigo Kino-Coreografias entre o vídeo e a dança,

Penso que o documentário possa nos ensinar a olhar para o movimento de outra forma, encontrá-lo de outras maneiras. Uma pesquisa não anula a outra, mas acredito nas possibilidades abertas para um olhar que quer o movimento, que quer pensar a relação dos corpos nesse espaço, mas que também quer ser surpreendido, quer incorporar o acaso e o imprevisto no trabalho do vídeo. (...) Acreditamos que uma vídeo-dança também possa ser o resultado de um encontro não marcado entre a câmera e o corpo. (VERAS, 2007, p.16.)

Na etapa da pré-produção, nos primeiros encontros com a protagonista, percebeu-se a vontade de sermos surpreendidos, de ver o que o espaço corporal que a personagem iria falar ao videodança. Passamos a participar do seu itinerário de todos os dias. O hotel onde trabalha, os bares que frequenta, a praça onde eventualmente faz ponto próximo ao Mercado público de Porto Alegre. Com a presença de José Miguel, seu já conhecido e parceiro nos trabalhos do núcleo, foi nos contando sua história aos poucos, ela mesma liderando o rumo da conversa, sem que precisássemos fazer muitas perguntas. Havia nesse momento a presença de uma câmera digital ainda amadora e não houve qualquer tipo de restrição ou acanhamento de sua parte. Estávamos muito atentos para a forma de caminhar, para o gestual codificado ao passar um batom (sem espelho e no meio da rua), ou como segurava o copo, o tom da voz, as formas de olhar. Sôila contou sobre sua atividade no NEP, sobre seu casamento de 20 anos com o próprio cafetão, sobre amores, clientes. Fomos ao hotel onde ela trabalha onde mostrou-nos como realiza o ritual de utilizar um quatinho para transformar-se em Sônia, sua personagem da noite. Mostrou-nos a calçada onde fica aguardando clientes e explicou-nos que os programas são feitos ali mesmo no hotel onde se sente segura numa relação de parceria de anos com o dono do hotel e com a recepcionista. Depois conhecemos o quarto onde geralmente trabalha e ali nos contou a história do pulo. Já tínhamos lido no texto do José Miguel quando ele atentou para a essa questão,

Pulou, quando o encontro se fez carne. Primeiro pulou da cama, a primeira noite e a segunda e as seguintes. E não era algo que ela buscasse, não era um ato sobre o qual ela tivesse o menor controle. Sentia que pular da cama e ir pro banheiro enquanto Pedro olhava inquieto eram um ato reflexo, uma ação natural a que seu corpo obedecia. (...) A década dos anos 80 foi o tempo do início e florescimento da Sílvia na prostituição. Quando aprendeu a pular... das camas, das janelas e das viaturas. (NIETO, 2007)

Mas foi quando ouvimos da boca de Sôila dentro do quarto onde pulou por aquela janela que víamos na nossa frente, há vinte anos, que o videodança começou a se constituir: iríamos explorar as diversas formas de pular. Se o pulo é recorrente na vida dela, iríamos explorar isso no corpo dos bailarinos através das tensões e sensibilidades que Sôila nos passava.

Depois desse encontro, um roteiro começou a surgir e com ele foram levantadas questões a partir do que vimos, ouvimos e sentimos da Sôila. José Gil coloca a questão da imanência na dança utilizando o conceito de corpo virtual. Na possibilidade de negar o mundo e a representação de si sem que ele se destrua é porque nessa auto-representação lhe escapa alguma coisa. E o que fica desencadeia a imagem expressiva,

A unidade virtual brota desse resto de movimento irrepresentável e sempre presente. É isso que garante a reflexão, ou melhor, a operação meta-infralinguística do corpo que conserva o movimento "puro", enquanto os movimentos sensatos e expressivos são esvaziados. É isso enfim que supõe que a superposição do signo e do contexto, da consciência e do corpo, prepara a construção de um plano de imanência ou de consistência dos movimentos. É a inerência do agente da construção (o movimento) à matéria do plano (o movimento) que faz com que mais que todas a outras artes, a dança se dê de saída, na própria ação de dançar seu plano de imanência. Dançar é fluir no plano da imanência. (GIL, 1999)

Quando Sôila aparece na frente de uma câmera, quando assume a profissão prostituta, e a condição política, e tudo que ela fala, enfim a imagem que ela passa o que tem desse resto que o texto coloca? O que resiste a quem da representação? Sobre essa questão o antropólogo José Miguel Nieto afirma que prostitutas encarnam especialmente um universo de tensões: encarnam e apresentam na virtualidade e na imanência a tensão de ser no mundo, só que uma imanência que está carregada de transcendência. Para ele, imanência é uma transcendência na prática, na terra, é sermos nós mesmos num mundo que nos faz, mas que nem se esgota em nós nem nós esgotamos nele. Há corpos onde essa tensão se faz mais evidente, onde podemos vê-la no caso das prostitutas: a capacidade de ser vários corpos, ser corpos profundamente e ser corpos que não se é.

José Gil compara a dança com o riso dos corpos das sociedades primitivas,

Contra a seriedade e contra o peso sempre possível dos signos o riso está presente, assim como a dança, pronto a irromper e a evitar o risco de petrificação dos gestos demasiadamente carregados de sentido. A gratuidade, o carácter de jogo absoluto da dança só são obtidos a preço de uma libertação dos constrangimentos corporais. (GIL, 1980)

Haveria uma representação desse riso dos corpos primitivos nos corpos das prostitutas quando estes representam o não limite, a resistência aos padrões das sociedades tradicionais estando sempre a margem, como era o carnaval permitido somente uma pequena época do ano. Encontramos esse estado de extravasamento no fazer da prostituição impregnada da estética da noite e da boemia. Talvez os corpos de bailarinos e prostitutas estejam como no corpo grotesco (Gil, 1980) nem fechados e nem acabados, ultrapassando-se a si próprios, transpondo-se limites.

Escolheu-se para as locações do filme, as ruas do itinerário da protagonista, a praça onde atua e agencia clientes, o quarto do hotel onde se transforma na sua personagem e faz programas, a calçada do hotel onde também faz ponto e um bar. Quando Sôila caminhava na calçada da frente do hotel ao vaguear na busca de um cliente havia códigos muito claros que tornavam essa tarefa bem sucedida. Como por exemplo, no filme *A Noite* de Antonioni, quando a atriz Jeanne Moreau vagueia pelas ruas e é confundida com uma garota de programa por andar sem destino. O ir e vir sem chegar a lugar nenhum podendo facilmente ser abordada e levada a imprevisíveis destinos. Há nesse código, uma forma de caminhar, por exemplo, nas extremidades de uma calçada, uma qualidade de movimento que poderíamos analisar a partir dos estudos em Laban como uma ação básica de esforço: deslizar. Um andar leve, lento e direto.

No quarto, onde se transformou em personagem, Sôila afirma que se arrepiava quando se enxerga “Sonia” no espelho do hotel antes de ir pra calçada, tamanha é a sua transformação. Porém o que ela enxerga no espelho talvez não seja visível aos nossos olhos. Pois fisicamente é o mesmo corpo e ela mantém peças da vestimenta da Sôila como a jaqueta jeans e o colar de pedras. Podemos citar aqui um trecho em que José Gil fala do conceito de Corpo sem Órgãos de Deleuze,

Porque o espaço interior compõe uma interface com a pele. Deixando de ser um conteúdo, tornado vazio, tende a confundir-se com o continente (a pele). Estabelece uma conexão íntima com a pele, tornando-se como uma espécie de parede atmosférica interior da pele. Nesta máquina espaço interno-pele, a atmosfera constitui a textura própria da matéria que será a do Corpo sem órgãos. (GIL, 2001).

Essa transformação de Sôila deve vir de dentro e parece transbordar através da pele causando a sensação de ser outro. Depois dessa transformação, Sonia entra na arena. E é ali que o espetáculo acontece. Com direito a figurino, um traje costurado por ela, valorizando partes do seu corpo; iluminação, onde ela se posiciona no melhor ponto de luz que a rua oferece; sonoplastia impregnada de frases, palavras, sussurros para captar seu público e uma coreografia de gestual cotidiano milimetricamente pensado para que no ir e vir da calçada possa esbarrar acidentalmente em um possível cliente e embriagá-lo com sua movimentação.



56. *Quando aprendeu a pular...* de L. Ponso, R. Arantes e José M. Nieto, 2008.  
Fonte: *still*

Impregnados deste universo decidimos que o que iríamos trabalhar com bailarinos seria a questão do pulo. Convidamos três bailarinos circenses para que explorassem diversas formas de pular, com as qualidades de movimentação da Sôila. Pedimos que a cama elástica fosse ora um espaço de intimidade pulsante ora um espaço de impulso para diferentes direções: frente, atrás, para o alto e quedas, caídas laterais com abandono de movimento até cessar. E que improvisassem movimentações a partir desses estímulos. Assim surgiram células de movimentos que comporiam junto com as imagens documentais de Sôila, o videodança. O lençol colocado sobre a

cama elástica acompanhava os pulos de forma flutuante e trazia um ambiente ao mesmo tempo erótico e etéreo deslocando nosso olhar para um outro tipo de espaço “cama”, onde se desdobram mil formas de atuar. Os bailarinos vestiram meias cor da pele salientando partes do corpo para que neutros pudessem ser eles mesmos, corpos dançantes, ou ainda desdobramentos da Sôila.

A partir do material bruto, na ilha de edição, o videodança iria se constituir na sua especificidade: o editor de vídeo e a coreógrafa começariam juntos, um dependendo do olhar do outro, a “coreografar” as imagens. Como fazer escolhas diante de um tema tão delicado e complexo como é a exposição de uma prostituta e suas sensibilidades? Como escolher as imagens que pudessem representar esse corpo já carregado de alto conteúdo imagético? Não conseguíamos achar soluções nas representações mais óbvias ou codificadas sobre o tema. As imagens de Sôila iam além. Andréa Bardawil fala de um silêncio necessário para que se encontre o que mereça ser dito,

Que rebata nos corpos esse silêncio, e que ele vibre onde encontrar ressonância. Que a própria composição, e não só os gestos, seja econômica, livre de tantos ruídos, construa-se no meio, no entre a forma, tentativa mesma de se resguardar do excesso. (BARDAWIL, 2008, p. 18).

Entre cada imagem, a escuta do silêncio. Ao longo da realização de uma obra artística, aqui, um videodança, nos perguntamos qual a interface entre o corpo de uma bailarina e o corpo de uma prostituta dentro das questões que envolvem performance e visualidade? Como representar o corpo de Sôila e a partir dela realizar uma coreografia? O dançar o impossível se fez presente em uma coreografia de pulos, articulada no espaço aéreo. A narrativa, baseada em um formato tradicional de diálogos e cenas cotidianas é perpassada por instantes coreográficos que no todo fazem a obra pertencer ao campo da videodança.

Pode-se trazer aqui, o pensamento de Maya Deren sobre o conceito de *vertical film form*, tratado no segundo capítulo, quando explica a diferente estrutura de filmes não narrativos, que ela chama de cinema poético. Sem uma progressão horizontal, o *vertical film* explora a qualidade dos momentos,

imagens, ideias fora dos imperativos de uma narrativa tradicional. No filme *Quando aprendeu a pular...* percebe-se uma estrutura não-linear através dos instantes de dança que se espriam nos momentos documentais. Para Bardawil, compor é ver e fazer ver. Um exercício que se realiza em instantes distintos ainda que algumas vezes simultâneos: olhar, habitar, imaginar, inventar, dar a ver (BARDAWIL, 2008, p.13). A composição entre as imagens cênicas da cama elástica e a composição das imagens documentais contribuem para uma construção poética em uma narrativa sem imperativos.





57. *Quando aprendeu a pular...*, de L. Ponso, R. Arantes e José M. Nieto, 2008.  
Fonte: *still*

## Conclusão

Neste momento, chegamos ao desfecho da pesquisa, não porque tenhamos chegado a conclusões plenas, mas pela constatação de que a pesquisa se faz inesgotável e por isso deve ser interrompida e fazer desta interrupção um caminho novo.

A análise da prática da videodança através daquilo que foi pesquisado, levantado, sentido e apreendido, representa o corpo que fundamenta a discussão acerca dos conteúdos aqui estudados. As relações entre corpo e câmera, tempo e espaço, cinema e dança aproximam conceitos e realidades, promovem diálogos entre saber e fazer e conciliam práticas que se redimensionam a partir da tecnologia.

Se a videodança define-se como um processo artístico que tem como característica a interface entre dança e vídeo, é nas primeiras décadas do cinema que vamos encontrar os fundamentos e a problematização entre a relação corpo-câmera. Como vimos no primeiro capítulo, as primeiras imagens da dança no cinema informam aspectos que perpassam a produção atual de videodança: a corporalidade como eixo, a composição pautada em preceitos coreográficos, o carácter interdisciplinar, a narrativa aberta.

Quando Loie Fuller alia corpo à velocidade, luz, cor, e lança no espaço ondas cinéticas, causando efeitos capazes de alterar profundamente a percepção do corpo em movimento; ou quando Busby Berkeley coloca a câmera em lugares pouco tradicionais na filmagem de corpos dançantes criando imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir em uma cena convencional de teatro; ou ainda quando Fred Astaire usa a dança para mover as questões da própria trama, capaz de espriar, irradiar e contaminar a narrativa após os gestos dançados, tudo isso nos informa que naquele momento a dança passou a experimentar novos espaços e tempos em sua associação com o cinema.

Fez-se necessário um capítulo inteiro dedicado à artista Maya Deren pela oportunidade de adentrar suas obras e as relacionar com questões que perpassam a videodança. A grande contribuição de Deren constitui-se no fato

de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança. Mais do que uma aproximação, Deren amalgamou estas duas artes do movimento, criando uma interface que hoje é reconhecida como videodança. Constatase que a influência de Maya Deren interferiu em novas formas de pensar tempo e espaço nos quais bailarinos, coreógrafos, videastas e cineastas puderam traçar novos rumos para a relação corpo-câmera. O conceito de *vertical film form*, a centralidade do corpo e a interdisciplinaridade são questões percebidas por Maya Deren e permanecem com aqueles que se propuseram pensar a relação corpo-câmera.

Na parte final da pesquisa percebe-se a possibilidade de pensar um campo de autonomia para a videodança, através de duas possibilidades: territorial, quando esta prática é legitimada por um extenso calendário de ações como festivais, workshops, publicações e produção de obras; e estético, quando esta prática é atravessada por diversas nuances e possibilidades de pensar a relação corpo-câmera. Ao traçar sete formas de *dançar o impossível* inserindo-os em quadros de referência, tentou-se criar um contexto para o discurso que pudesse estar em constante diálogo com outras formas de produzir arte.

Segundo Christinn Whyte, foi-se o tempo em que na videodança todos tinham o seu papel definido: os dançarinos dançavam, os coreógrafos compunham passos para eles, e os produtores e diretores tomavam as decisões. Linhas de demarcações ruíram a partir de zonas interdisciplinares fragmentando e dissolvendo essas fronteiras. Práticas coreográficas estão dos dois lados da lente, câmeras portáteis na mão de bailarinos operadores, programas de edição de uso doméstico funcionando como padrão da indústria, a rápida expansão do circuito de festivais especializados, fornecem um *ready-made* com alcance internacional (WHYTE, 2010). Avaliar este arco de desenvolvimento permite fazer paralelos com as formas de filmar de Maya Deren. Sua prática alternativa e de vanguarda envolvia o controle total das etapas de criação e difusão de seus filmes. Para Douglas Rosenberg (2012, p.317) o que está funcionando no trabalho de Deren e no cerne da dança na tela é o que se pode chamar de “rematerialização do corpo” por meio das

técnicas do cinema, isto é, uma reconstrução literal do corpo que dança criando um corpo impossível, sem as restrições da gravidade e do tempo.

Por fim, trata-se de entender a videodança, não como a soma de duas áreas, mas como uma investigação audiovisual como meio de projetar as possibilidades do vídeo e da dança, e uma arena de reflexão e construção da própria identidade (ALONSO, 2007, p. 50). Identidade que não abandona aspectos narrativos do vídeo, mas ao mesmo tempo investiga e questiona o corpo como suporte da dança, já que a câmera também pode ser apontada como produtora de dança (CERBINO e MENDONÇA, 2012, p.162).

É nesta arena que situamos as relações entre a década de 1930 e a produção atual de videodança: espaço de pesquisa entre coreografia, como pensamento dos corpos no espaço, e audiovisual como dispositivo capaz de alterar variações de espaço-tempo. Percebeu-se ao longo desta pesquisa o quanto a presença da dança na tela desde o surgimento do cinema, atravessando todo o século XX e adentrando o século XXI de forma ostensiva, pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos. Mais ainda, que a produção de conhecimento das duas áreas estão perpassadas das especificidades de cada área, em um caminho sem volta no que diz respeito a corpo, composição, tempo e espaço.

Puxamos um fio desde os primórdios do cinema com Loie Fuller, desde Maya Deren, Fred Astaire ou Busby Berkeley, quando na década de 1930 fizeram experimentos significativos na relação corpo-câmera, até os exemplos mais expressivos da atualidade quando esta relação se vê problematizada nas diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe.

Se na época do cine-dança podemos identificar o movimento filmado como experimental (Deren), perfeccionista (Astaire) ou revolucionário (Berkeley), o que foi produzido, criado e percebido ao longo do tempo modificou a noção de corpo, alterou o meio e provocou trânsito fluído entre as mensagens, entre os discursos e as fronteiras artísticas.

Puxamos um fio. Mas um fio que não se corta no meio, que atravessa a história sempre presente: a dança sempre esteve e ainda está na tela. E se foi com o cinema que houve modificações na relação do homem com o seu corpo, com sua realidade, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo, com a memória, então como se encontra esse fio hoje? Um fio que se emaranha, e que talvez possamos ver bordado.



## Referências Bibliográficas

ACOSTA, Antonieta Eloisa Kehrig. *Imagem do corpo em movimento na tela*. Dissertação (mestrado em Teoria da arte). Pós Graduação em Ciência da Arte/UFF. Niterói, 2009.

ALONSO, Rodrigo. *Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina*. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (cur.). *Dança em foco v. 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 44-50.

AMORIM, G. e QUEIROZ, B. *Merce Cunningham: pensamento e técnica*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Sumus, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*, Berlim, 1932.

AUSTVOLL, André. *Choreocinema*. Surrey: University of Surrey, England – dissertação de mestrado, 2004.

BASTOS, Dorotea. *Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife - PE – 14 a 16/06/2012.

BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: *A experiência do Cinema*. XAVIER, Ismail. Ed Graal, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: 7.ed., 1994.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRANNIGAN, Erin. *Maya Deren, Dance, and Gestural Encounters in Ritual in Transfigured Time*. Senses of cinema, 2002.

Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/22/deren/>

\_\_\_\_\_. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Nova York: Oxford University Press, Inc. 2011.

CALDAS, Paulo. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Noticias recientes sobre la hibridación*.

Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>

CERBINO, Beatriz e MENDONÇA, Leandro. *Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos*. In: Costa, Luiz Cláudio da; Sheila Cabo (org). Anais do Encontro da ANPAP. Rio de Janeiro, 2011.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo; Ed. Ática, 2005.

\_\_\_\_\_. *Espinosa: A alma idéia do corpo em Corpo-Mente: uma fronteira móvel*. Org: Luis Carlos Uchoa. São Paulo; Ed: Casa do Psicólogo, 1995.

CLEMENTE, João Paulo. *Para além do código: prazer e fruição em Pas de Deux, de Norman McLaren*. Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social. Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

CORDEIRO, Analívia. *Dança em computador já é uma realidade*. Folha de São Paulo em 28 de novembro de 1974.

Disponível em: <http://www.analivia.com.br/analivia/pdf/2.pdf>.

Acesso em:

\_\_\_\_\_. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-tempo*. Ed. Brasiliense, 1990.

DE MEY, Thierry. in: *Nouvelles de Danse*, 1996. N° 50-52.

Disponível em:

[http://contredanse.org/index2.php?path=content/nos\\_activites/nouvelles\\_de\\_danse.htm&page=nouvelles%20de%20danse](http://contredanse.org/index2.php?path=content/nos_activites/nouvelles_de_danse.htm&page=nouvelles%20de%20danse)

DEREN, Maya. *Essencial Deren: Collected Writings on Film*. Nova York: Documentext, 2008.

DEREN, Maya. *Essential Deren*. Ed. Brian McPherson. New York: McPherson & Company, 2005. 158. Print.

DEREN, Maya. *Notes, Essays, Letters*. Film Culture, n° 39, 1965, p. 1

DEREN, Maya, MAAS, Willard. *Poetry and the Film: A Symposium*. Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63.

DEREN, Maya. Excertos de *Dialogues Théoriques avec Maya Deren – Du cinema expérimental au cinéma ethnographique* de Alain-Alcide Sudre, Harmattan, CGPompidou, 1996.

DODDS, Sherril. *Dance on Screen*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. Tradução e edição de Jay Leyda. London: Faber and Faber, 1986.

ELIAS, Andrea. *Filmografia felliniana: corpos que narram porque dançam*. Revista online: O Percevejo, volume 02, 2010.

EPSTEIN, Jean. In *A Experiência do Cinema*. Org: Ismail Xavier, Rio de Janeiro: Ed Graal: Embrafilmes, 1983.

FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press 1982.

FISCHER-LICHTE, Erika. *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Francke, Tübingen/Basel, 1995.

FISCHER, Lucy. *The Eye for Magic: Maya and Melies*. In *Maya Deren and the American Avant-Garde*, ed. Bill Nichols, 185-204. Berkeley: University of California Press, 2001.

FREIRE, Marcius. "*Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*", in: Revista da FAMECOS, n. 28/2005, p. 107-114.

GAULDREULT, André. *Du litteraire au filmique: système du récit*. Paris: Meridien, 1989.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_ *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Ed. A Regra do Jogo, 1980.

\_\_\_\_\_ *O corpo do bailarino*". Conferência apresentada em Columbia, New York: 1999.

GREENFIELD, Amy. *The kinesthetics of avant-garde dance fim: Deren and Harris*. In: Mitoma, Judy. *Envisioning Dance on film and vídeo*. Nova York, Routledge, 2002.

HALPERN, Orit. *Anagram, Gestalt, Game in Maya Deren: Reconfiguring the Image in Post-war Cinema*. Postmodern Culture, 19.3, 2009.

HASLEM, Wendy. *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*. Senses of cinema, 2002  
Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>

- KAPPENBERG, Claudia. Does screendance need to look like dance? Disponível em: <http://www.dvpg.net/screendance2008.html>
- KATZ, H. e GREINER, C. *A natureza cultural do corpo*. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2001.
- KRAUS, Lisa. *Dancing the impossible: Choreography for the camera*. Dance Magazine, 2005.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança Cósmica, acaso, tempo e espaço*. Edição da autora, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MATTOS, A.C. Gomes. *Do cinetoscópio ao Cinema Digital*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MCWILLIAMS, Donald. *McLaren, Le Génie Créateur*. Office National du Film, Montréal, 1993.
- McPHERSON, Katrina e FILDES, Simon. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Perspectiva, 1980.
- MIRANDA, Regina. *Dança e Tecnologia*. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2002.
- MUELLER, John. *Astaire Dancing – The Musical Films*. Ed Knopf. 1986.
- MURCH, Walter. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Ed. Michael Ondaatje. London: Bloomsbury, 2003.
- NICHOLS, Bill (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- NIETO, José Miguel. *O direito humano de ser puta*. Tese doutoral UFRGS-RS, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Dibujando Putas: reflexiones de una experiencia etnográfica com apariciones fenomenológicas*. Revista Chilena de Antropologia Visual (10), Santiago de Chile, 2007.
- PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Estéticas do Digital. *Entre cinema e arte contemporânea*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RANCIERE, Jacques. "De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema". Le Seuil, 2001. *La fable cinématographique*. (o texto foi escrito originalmente para uma conferência no seminário "La mirada del filosofo: Cine y pensamiento en el cambio del milênio", organizado por Domenec Font na residência de estudantes de Madrid no dia 20 de novembro de 2000.

RANGEL, Lenira. "*Dicionário Laban*." São Paulo: Ed. Annablume, 2003.

ROSENBERG, Douglas. *Proposing a Theory of Screendance*. In: SCREENDANCE: THE STATE OF THE ART PROCEEDINGS, American Dance Festival, Duke University, Durham, NC, July 6-9, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SARAMAGO, José. "O Evangelho Segundo Jesus Cristo". São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SPIVAK, Jeffrey. *The life and art of Busby Berkeley, Buzz*. The University Press Kentucky, 1953.

SUQUET, Annie. *História do corpo Vol 3*. Ed Vozes, 2006.

TURNBAUGH, Douglas Blair. *Cinema, Dance and Cine-dance*. Filmmaker's Newsletter, 4th year, Nº1, Novembro, 1970.

VERAS, Alexandre. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

VERTOV, Dziga. *Nós. Variação do manifesto*. In: *A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

VIEIRA, João Luiz. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

WHATLEY, Sarah. *Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference*. Research in Dance Education 8.1 (2007): 5–25. Print.

WOSNIAK, Cristiane. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, cyber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba: UTP, 2006.

WHYTE, Christinn. *The Evolution of the 'A' Word: Changing Notions of Professional Practice in Avant-garde Film and Contemporary Screendance*. *The International Journal of Screendance*, 1.1, 2010

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3ª ed, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZIEGLER, Christian. *The CD-ROM*. *Ballet International/TanzAktuell*, Donnerstag, n. 8/9, 1997.

## Referências eletrônicas

<http://www.dancaemfoco.com.br>  
<http://www.analivia.com.br>  
<http://www.itaucultural.org.br/madeinbrasil>  
<http://www.staccato.com.br>  
<http://www.notaanna.com.br>  
<http://www.gustavogelmini.com>  
<http://dancefilms.org/festival>  
<http://www.alpendre.org.br/>  
<http://www.itaucultural.org.br>  
<http://www.thomasedison.com>  
<http://www.merce.org>  
<http://www.rosas.be>  
<http://www.ultimavez.com>  
<http://www.dv8.co.uk>  
<http://www.theforsythecompany.com>  
<http://www.mulleras.com>  
<http://www.imdb.com>  
<http://www.moma.org>  
<http://www.lalalahumansteps.com>  
<http://www.henry-van-de-velde.com>  
<http://www.pina-bausch.de>  
<http://idanca.net>  
<http://www.culturekiosque.com/>  
<http://www.questia.com/library/1G1-126526376/dancing-the-impossible-choreography-for-the-camera>  
[http://www.institut-lumiere.org/patrimoine\\_index.html](http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html)  
<http://www.historiadomundo.com.br/francesa/o-cinematografo-dos-lumiere.htm>  
<http://www.intercom.publinet.it/2001/cinetoscopio.htm>  
<http://www.artmaiablog.net/2012/07/george-melies-no-mis-em-sao-paulo.html>  
<http://4archive.blogspot.com.br/2008/09/annabelle-serpentine-dance-1895.html>  
<http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>  
<http://sensesofcinema.com/>  
<http://www.historiasdecinema.com/>  
<http://www.see-this-sound.at/>  
<http://www.historiasdecinema.com/>  
<http://marcoantoniomoreira.blogspot.com.br/2012/06/programacao-cine-olympia-de-05-170612.html>  
<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacio>  
<http://myhermeshandbag.blogspot.com.br/2010/04/squares-maya-deren-alexander-hamid.html>  
<http://www.fandor.com/blog/wonders-before-sound-ten-favorite-silent-films>  
<http://ercatx.org/nov-7th-2012-moving-while-waking/>  
<http://www.cie-dca.com>  
<http://www.mulleras.com>  
<http://www.sigalitlandau.com>  
<http://www.eco.ufrj.br/aparente>  
<http://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0>  
<http://www.ascinzasdedeus.com/pdf/clipping7.pdf>  
<http://www.mercecunningham.org/>  
<http://seeding-projects.blogspot.com.br/p/images-3-source-john-burrows.html>  
<http://www.analivia.com.br/wp-content/uploads/2012/10/livro-nota.pdf>  
<http://openendedgroup.com/artworks/agc.html>  
<http://seeding-projects.blogspot.com.br/p/images-3-source-john-burrows.html>  
<http://www.t-portal.ru/load/32-1-0-504>  
<http://www.ciaadversa.wordpress.com/>  
<http://www.oup.com/us/companion.websites/9780199772629/chapter3/?view=usa>  
<http://www.andreamacielamcd.com/>  
<http://www.claudiamuller.com/foracampo.htm>  
<http://www.alexassal.blogspot.com/>  
<http://www.erikajanunger.com/>

