

PONSO, Luciana Cao. Esboços do dançar o impossível: o tempo e o espaço da dança redimensionados no cinema de 1930. Rio de Janeiro: UFF; Mestranda; Ana Beatriz Fernandes Cerbino. Bailarina e Pesquisadora.

RESUMO

Sendo o movimento a principal interface entre as linguagens dança e cinema, propõe-se verificar onde a relação corpo-câmera numa perspectiva bidimensional vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes e atravessar o século XX tendo como embrião a década de 1930. Encontram-se na câmera revolucionária de Busby Berkeley, no perfeccionismo de Fred Astaire e no experimentalismo de Maya Deren abordagens extremamente diferenciadas no que diz respeito à interface entre dança e cinema. O estudo almeja refletir a relação coreográfica e cinematográfica surgida nessas obras considerando o período histórico e os gêneros aos quais pertenceram: o cinema representativo clássico, o musical ou cinema experimental. Se o cinema teve influências e modificou a relação do homem com o seu corpo, com a noção de espaço e tempo, então neste sentido, este projeto aponta para um estudo pertinente, pela possibilidade de identificar por meio das obras da década de 1930 lugares onde a dança pôde se reinventar.

Palavras-chave: Cine-dança. Movimento. Linguagem. Composição.

ABSTRACT

Considering movement, the main interface between dance and cinema languages happens where the relation body-camera, in a bidimensional perspective, takes place in relevant cinematographic productions throughout the twentieth century, having birth in 1930. This relation can be found in Busby Berkeley's revolutionary camera, in Fred Astaire's perfectionism and Maya Deren's experimentalism extremely diverse approaches concerning cinema and dance interface. This study aims to reflect the choreographic and cinematographic relation brought up by this works considering its historical periods and genders: the classical representative cinema, the musical cinema or the experimental cinema. If cinema did have influence and changed the relation between man and his body, with time and space perception, therefore this project indicates a relevant study, because of the possibility of identification through the thirties' works, places where dance could reinvent itself.

Keywords: Cine-dance. Movement. Language. Composition.

A relação corpo-câmera

Há um eixo comum que perpassa a dança e o cinema: o movimento. "O cinema foi inventado para registrar o mundo em movimento" (ARMES, 1999, p. 41). E o corpo porta habilidades motoras que são inseparáveis de outras competências suas como as de raciocinar, emocionar-se, desenvolver linguagem (KATZ, 2001, p. 79) como por exemplo a dança.

O crítico de cinema André Bazin já apontava, em seu texto “Ontologia da imagem fotográfica” que: “A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo”. Sobre isso Alexandre Veras afirma:

Esse poder de duplo do mundo e de resistência ao tempo que passa sempre marcou nossa relação com as imagens. A questão é como a construção de uma linguagem vai além dessa função, buscando através das possibilidades audiovisuais construir uma outra forma de experienciar a dança. 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, 2007, p. 10).

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. Como afirma Roy Armes (1999, pp. 41-42), nenhum dos criadores do cinema o concebia ainda como meio de contar histórias, ou seja, um discurso a serviço de uma narrativa ficcional. Um simples registro de um corpo em ampla movimentação prevendo o que vai se passar entre dança e cinema ao longo de todo o século XX.

Na possibilidade de experienciar a dança de outras formas a partir da sua relação com o cinema, vamos encontrar na produção cinematográfica norte-americana do período entre guerras um acervo diversificado e consistente na relação corpo-câmera-espaço. Esse período transforma a simples relação de representação em permanente recriação.

A câmera “revolucionária” de Busby Berkeley, o “experimentalismo” de Maya Deren e o “perfeccionismo” de Fred Astaire são embriões do que vai se passar ao longo do século entre a dança e o cinema, expandindo este encontro para outras linguagens: videodança, videoclipe, cyber-dança, videoarte.

Segundo Paulo Caldas, por um lado, a cena moderna nasce ligada ao nascimento de novas tecnologias da luz (a iluminação elétrica terá um papel fundamental nas experiências cênicas do início do século XX) e de outro que a dança moderna vai se ligar ao então recém-inventado cinema. 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).

Não nos interessa olhar isoladamente para as questões acerca do movimento nas especificidades de cada linguagem, 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 para

além, o pensamento coreográfico possibilitando “trânsitos impossíveis entre espaços e tempos com dimensões e sentidos outros”? (CALDAS, 2009).

A década de 30

Apesar da crise econômica no final da década de 20 nos Estados Unidos, o cinema não deixa de produzir obras espetaculares e sofisticadas a partir de novas tecnologias de som e imagem.

Busby Berkeley (1895-1976), 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. Berkeley inventou, segundo Portinari (1989, pp. 256 e 257) “o *pas de mille*, ou seja, uma dança para uma multidão de figurantes. Impossível ver algo assim no teatro. 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 numa época em que Hollywood não sucumbira de todo ao código puritano”. Ao utilizar diversos enquadramentos como *close-ups*, tomadas em *plongées* (de cima para baixo), e diversos movimentos de câmera como panorâmicas, tomadas embaixo-d’água, Berkeley criava imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir numa cena convencional de teatro.

Também Carmen Miranda foi dirigida por Berkeley no filme *The Gang’s All* na famosa coreografia “The lady in the tutti frutti hat”, onde 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 quando 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, 2009, p. 54).

Fred Astaire (1899-1987) vai diferenciar-se da abordagem de Berkeley quando exige que a câmera permaneça imóvel, acompanhando raramente os deslocamentos dos bailarinos, dando prioridade exclusivamente à coreografia. A não interferência da câmera, as cenas quase sem cortes captadas em plano geral ou médio poderiam trazer a ideia de registro. Porém, Astaire elevou o gênero musical a um novo padrão quando a sua performance era capaz de contaminar o resto da narrativa. João Luiz Vieira cita o exemplo de “A roda da fortuna” (VINCENT MINELLI, 1953) com Astaire e 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).

A fixidez da câmera de Astaire não representa única alternativa ao movimento. Segundo Deleuze, mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o

movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do 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).

Porém, foi com Maya Deren (1917-1961) que o desenvolvimento entre cinema e dança tomou proporções radicais. Segundo Spanghero, foi Maya Deren quem liderou a revolução ocasionada pelo surgimento do equipamento 16mm (mais econômico), que trouxe o nascimento do filme como uma expressão artística pessoal. “A câmera muda o olhar do coreógrafo, o corpo do cinegrafista, o olhar do cineasta, o corpo que dança e a sua representação” (SPANGHERO, 2003, pp. 34-35).

Vemos 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 em vez 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).

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 no lançamento de novas propostas de se pensar e utilizar o tempo e o espaço bidimensional da tela. (WOSNIAK, 2006, p. 77).

Tempo e espaço

O domínio da escala de tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema: os procedimentos de câmera lenta, aceleração, inversão, corte e montagem dão ao cinema a possibilidade de criar outros tempos. Mais que isso, ao alargar o mundo dos objetos no sentido visual e auditivo, o cinema provocou um aprofundamento da percepção. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 189) 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.

Sendo o cinema a arte do tempo, também é a arte do espaço. Um espaço “imaginário, estruturado, artificial, deformado, um universo fílmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais (BETTON, 1987, p. 28). Assim, os movimentos de câmera, a escolha dos enquadramentos e planos vão promover novas experiências espaciais.

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 um 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, p. 190).

Dentro do universo de Deren, Astaire e Berkeley vemos uma abordagem da dança ou de elementos coreográficos que, mais do que estar a serviço do filme, constitui-se como elemento significativo para a produção de sentido. Os artistas supracitados, cada um à sua maneira de lidar com a relação corpo-câmera, têm em comum a utilização da dança para criar por meio do gesto dançado uma imagem capaz de contaminar a narrativa. Como afirma José Gil, “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, pp. 92-93).

Pensar a relação dança e cinema traz desdobramentos bastante atuais como pensar nas questões do corpo e imagem. Poucos estudos deram conta do uso da dança nos primórdios do cinema, e se pensarmos que foi a partir dele que 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), parece necessário que se debruce sobre este período.

No cine-dança da década de 30 pudemos identificar por meio da obra de Berkeley, Astaire e Deren lugares onde a dança pôde se reinventar. “Para criar seu universo próprio, a dança surpreende e se renova, sempre privilegiando a característica de possuir o espaço artístico que faz do corpo seu principal instrumento” (MIRANDA, 2000, p. 112).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMES, Roy. **On Video**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Sumus, 1999.
- 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.
- CALDAS, Paulo. **Dança em Foco**, vol. 4: Dança na Tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- DEREN, Maya. **Essencial Deren**: Collected Writings on Film. Nova York: Documentext, 2008.
- GIL, José. **Movimento Total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- KATZ, H. e GREINER, C. **A natureza cultural do corpo**. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2001.

MIRANDA, Regina. **Dança e Tecnologia**. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

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

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

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

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