



**Mediações entre o cinema e a  
dança: territórios em questão**  
*Mediations between cinema  
and dance: territories in  
question*

Carolina Natal<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É bailarina e pesquisadora, Doutora e Mestre em Multimeios (UNICAMP), com Estágio Doutoral na Paris VIII. Atualmente é professora na UNIVAP, é Orientadora do *Projeto de Qualificação em Dança* do Governo do Estado de São Paulo e é Diretora do *Entrepassos Dança/Pesquisa de Movimento*. Contato: natal.carolina@gmail.com



**Resumo:** Esse texto pretende abordar e evidenciar as múltiplas formas de se pensar o diálogo entre o cinema e a dança, através do corpo e do movimento. Assim, compôs-se um panorama com algumas obras do cinema, que podem ser vistas aliadas à perspectiva da dança e vice-versa, ou diferentes expressões que foram revisitadas e se transformaram em estéticas audiovisuais, compondo espaços de experimentos artístico-poéticos do cinema- (e da) dança.

**Palavras-chave:** cinema; corpo; dança.

**Abstract:** This text seeks to analyze varied ways of contemplating the dialogue between cinema and dance via the body and movement. An overview was composed using different cinematic works viewed simultaneously through dance perspective, and vice versa, or different expressive artistic works were revisited and transformed into audiovisual aesthetics, thereby creating spaces of artistic-poetic experiments of cinema– (and of) dance.

**Key-words:** cinema; body; dance.



Ao se pensar o corpo no audiovisual, como um gestual corporal, amplia-se a cena trazendo o cinema como um dispositivo que vem propor outro formato espacial e temporal ao corpo, novas mobilidades ou imobilidades, sugerindo sensações que são intermediadas pela ação orientada pelo olhar cinematográfico.

Não é de hoje que os recursos cinematográficos são aplicados à dança e vice-versa. Ao longo da história do cinema, sempre houve as aproximações seja através dos musicais ou dos filmes experimentais, ambos transformando e modificando tanto a linguagem do cinema quanto a da dança.

O cinema configura novas capturas do modo de se fazer a dança, transformando as possibilidades discursivas e sensíveis da dança, emergindo uma cena expandida, cujas experiências criam novos deslocamentos da percepção do se fazer e sentir a imagem e a dança, sobrepondo-se e multiplicando-se sobre os modelos estabelecidos.

Na relação entre cinema e dança encontram-se pontos de intercessão entre a filmografia da dança e a coreografia do filme: “o coreográfico e o filmico se tocam” (CALDAS, 2009, p. 31). Estes pontos compõem uma nova representação artística da dança, de seu gestual, e do próprio cinema, propiciando a formação de novos territórios.

Assim, algumas reflexões foram construídas ao longo dessa relação: que corpo é este em cena? Que emergências estéticas são essas do campo do cinema e da dança e que propiciam esse trânsito corporal? Em que medida elas modificam e/ou transformam o panorama de suas expressões, uma vez que o corpo no cinema e na dança tendem a tatear suas linguagens compondo novas estéticas?

Observamos o corpo como o lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas artísticas e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade (MELLO, 2008, p. 141).

Diante da hibridização entre as artes e dessas fronteiras que se tornam cada vez mais frágeis e permissíveis, vê-se – quase como um manifesto de urgências de novas experimentações ou novas estéticas – a proposição de diferentes configurações de exibição de vídeos, seja sobre a própria obra, seja sobre o espaço, seja sobre mini telas, enfim, sobre qualquer superfície elaborada para compor a obra, surgindo novos espaços para se refletirem sobre a apropriação da imagem, com o deslocamento da imagem-



movimento para os territórios da arte. É o que Dubois (2004) chama de “efeito-cinema”. Da mesma forma, busca-se repensar o corpo com o espaço e criar novos pontos de referência e formas de se apropriar do espaço, transformando o movimento, o gestual, a dança e a própria forma de filmar e se pensar as cenas cinematográficas. Criam-se “efeitos” a partir de sensações dançantes. A ideia do “efeito-dança” trata-se de transpor a convencionalidade técnica da dança em favor de uma plasticidade que dialoga com o que se escapa do movimento, deixando a sensação deste, o qual pode ser expresso tanto na ausência quanto na presença do movimento.

Nesse contexto, permeado de possibilidades midiáticas, os exemplos abaixo pincelam diferentes abordagens de como a imagem se relaciona com o corpo, o espaço e o gestual, transformando a maneira de se pensar a relação do corpo no cinema e na dança.

### **Fernand Léger: as interferências do “corpo” em movimento**

É sob a influência cubista que Fernand Léger (1881-1955), na obra *Ballet Mécanique* (1924), desconstrói as máquinas para reconstruí-las sob uma nova estética plástica, traduzindo uma afinidade com a vida moderna que se aproximava e sua adaptação a este modelo de vida:

O que caracteriza a vida moderna é a máquina e as relações do homem com ela, a máquina e a paisagem, a máquina e as ruas. Léger pinta máquinas como os outros pintores pintam nus femininos. Só que ele não é como Duchamp, que copia fielmente uma hélice e grita que a pintura está concluída. Ele não copia as máquinas, *inventa-as*. O elemento mecânico não é, para ele, uma posição assumida, uma atitude polêmica; ao contrário, é um meio “para chegar a dar uma sensação de força e de potência (DE MICHELI, 2004, p. 192).<sup>2</sup>

Neste sentido, apreende-se que as invenções, atribuídas por Léger a respeito das máquinas que ele não está interessado em copiar, mas na invenção, conforme diz De Micheli (2004), contribuem fortemente para a ideia de deslocar o objeto de seu espaço comum e recriá-lo sob outra perspectiva. Este itinerário artístico abre espaço para se pensar nos cruzamentos da arte a tal ponto que se sugerem intenção e convite à dança, mas em um primeiro olhar não existe uma associação evidente em relação a essa proposição.

A questão que Léger busca tratar na compreensão do cinema é que este se trata de uma

<sup>2</sup> *Grifo* da citação é de autoria de DE MICHELI.



imagem móvel e que esta invenção não consiste em imitar os movimentos naturais, mas, “faire vivre des images” (LÉGER, 2004, p. 57).<sup>3</sup>

Assim, a proposta do cinema como imagem projetada oferece a singularidade de fazer ver o que não foi percebido pelas pessoas. Uma possibilidade de resgatar essa percepção é no ato de focar, de aproximar, de resgatar no grande espaço concedido, algo que aparentemente não apresentava força de atração. No entanto, o simples fato de projetar tal objeto, tal situação, o transforma no próprio espetáculo.

É sob esta perspectiva que os artistas plásticos se apropriam aos poucos da ideia da imagem móvel analogamente como um quadro que se movimenta, com um centro de equilíbrio que organiza as imagens móveis e imóveis.

Todas essas partes da máquina, a princípio desconectadas, podem novamente ser configuradas em um único objeto: a locomotiva, dotada da união de todas as pequenas partes, as rodas e as diversas formas geométricas que se entrelaçam. “Les fragments visuels collaborent étroitement avec l’acteur et le drame, le fortifient, le soutiennent, au lieu de le disperser, cela grâce à son cadrage magistral” (LÉGER, 2004, p. 59).<sup>4</sup>

Os objetos adquirem uma força plástica, um espaço espetacular que não serve para substituir o homem, mas para compor e conjugar com um mundo rodeado de imagens que não são simbolizadas apenas pelo ser humano, mas também pelos objetos que o circundam e participam da vida das pessoas.

Léger aplica a noção do objeto-espetáculo como sua própria estética. Ele transita facilmente este composto entre um elemento do cenário e um intérprete humano, conduzindo à concepção do espaço cênico que fundamenta em suas obras. Ele provoca o contraste entre o cenário imóvel e as bailarinas, as quais compõem praticamente o cenário móvel.

A mobilidade entre o cenário e o intérprete, ambos podendo ser articulados como objeto-espetáculo, insere neste contexto a questão do espaço-cenário e o espaço do intérprete ou ainda espaço-intérprete. Podemos associar também esta plasticidade do objeto mecânico a uma relação geométrica, de volume, de linhas, como corpos que se movimentam e se organizam em função desta composição própria, assim como a dança

---

3 “fazer viver as imagens”.

4 “Os fragmentos visuais colaboram estreitamente com o ator e o drama, fortificam-nos, sustentam-nos, ao invés de dispersá-los, e isso graças ao seu enquadramento magistral”.



que se utiliza dessas ferramentas relacionadas ao espaço e que direcionam e moldam a intenção do movimento. É uma arquitetura espacial atribuída ao corpo que se desloca, seja um corpo mecânico, ou seja, um corpo humano.

É o espetáculo urbano que se sucede e os “corpos” protagonistas desta cena estão atrelados a tudo que se move, que indica movimento, que se desloca, que funcione pela velocidade. O artista, ao integrar-se ao aspecto da realidade urbana, encontra-se necessariamente diante das propostas arquitetônicas, ou seja, seu cenário compõe-se de estratégias acopladas à organização do espaço físico. É neste sentido que Léger e o arquiteto Le Corbusier iniciam uma reflexão sobre a pintura e a arquitetura.

Nesta abordagem, Léger desfila a estética da máquina, humanizando objetos e trazendo-lhes um dinamismo plástico. Ao som de um piano que acentua fortemente os estados de alma, o filme traz uma diversidade de ritmos e formas os quais contribuem para a imitação da velocidade e do movimento das máquinas.

A ausência de uma narrativa e o movimento adaptado aos objetos revelam uma associação em desordem voluntária. As figuras geométricas simulam uma dança, aproximam-se e distanciam-se da câmera, sugerindo um movimento oscilatório, remetendo constantemente à cena inicial, retratada por uma moça sentada no balanço, embalada pelo movimento deste.

Alguns “*flashes*” de movimento humano, em alternância com o mover dos objetos e das possíveis engrenagens, despontam uma metáfora dançante, independente de a personagem ser um corpo animado ou não.

A esta acepção, sobrepõe-se o caráter da construção de uma imagem em movimento, de um corpo inanimado que se desdobra em uma coreografia capaz de dar vida ao que não tem ânimo, ao mesmo tempo que sugerem alguns poucos rastros humanos, como um piscar de olhos ou um sorriso, fortalecendo os objetos sem alma.

Esta alegoria proposta em forma metonímica, tanto das partes corporais, quanto dos objetos em cena, brincam com o som metálico, desenhando uma dança que só se consolida por meio da imagem, que é capaz de sincronizar os movimentos e suas combinações, retratando esta dança com semelhança subentendida ao aspecto cubista.

Esta análise dá a entender que o *Ballet Mécanique* apresenta, inicialmente, analogias explícitas a uma coreografia de corpos diversos. Pormenorizando esse recorte, visualiza-



se o transporte da dança para as máquinas, cujos movimentos constituem uma intenção dançante. A inserção da imagem retoma a continuidade do movimento, sugerindo, pela montagem, essa grande engrenagem maquinária que corresponderia ao corpo de baile. Convergindo tal pensamento para um olhar da dança na imagem: “A sucessão das imagens constrói ritmos, movimentos, dinâmicas, até mesmo a partir do estatismo, atividade não coreográfica ou fragmentação” (ALONSO, 2007, p. 49).

E essa organização provocada pela montagem é que provoca um ritmo corporal que remete a uma dança das imagens, desvelando a sensação dançante.

Film should, therefore, try to “*suggest* the vertiginous whirling and ecstatic stamping of dance with the help of peculiar practices,” that is “the illusion obtained by the frequent *shot alternation* and the eloquent enlarging of *big close-ups*” (GUIDO, 2006, p. 150).<sup>5</sup>

Assim, alinhado nesta concepção, o *Ballet Mécanique* sugere uma face de dança na imagem justamente por inspirar a ilusão, tanto dos objetos inanimados como animados, de corpos que se movem e deslocam pelo espaço: “às vezes é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em ‘dança’” (ALONSO, 2007, p. 48). Nesta apreciação, evidenciam-se o “tom” e a sensação da dança na imagem pela combinação bem sucedida, tanto dos objetos em cena, quanto das seleções e dos recortes propostos pelo vídeo, os quais sugerem e remetem a uma possível forma dança, contudo, deslocando o corpo como principal foco desta ação.

É na tentativa de “*faire vivre des images*” que Léger tateia, através do recurso cinematográfico, a manifestação de seus “objetos” em cena como uma estética da dança.

### **Alexander Calder: da escultura à sua arte cinética e criação de telas móveis**

Ces *móviles*, souvent animés par de simples manivelles voire par de petits moteurs électriques, puis bientôt par les simples lois de la pesanteur et les déplacements d’air, est de faire oublier le génie mécanique, la science des données physiques qui permettent à ces oeuvres de se déplacer, comme d’elles-mêmes, dans l’espace. (ABADIE, 2009, p. 13).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “Filme deveria tentar *sugerir* o giro vertiginoso e o estampado êxtase da dança com a ajuda de práticas peculiares, que é a ilusão obtida pela frequente *alternância de cena* e a eloquente ampliação de *grandes close-ups*” (Grifo da citação é de autoria de GUIDO).

<sup>6</sup> “Esses *móviles*, muitas vezes animados por simples manivelas ou pequenos motores elétricos, e logo depois pelas simples leis da gravidade de os deslocamentos do ar, é de fazerem esquecer o gênio mecânico e as ciências físicas, os quais permitem a essas obras de se deslocarem no espaço”.



Ao trazer esta década efervescente, a década de 1920, como a representante das vanguardas artísticas, vê-se que até os artistas plásticos estavam encantados com o surgimento do movimento na obra artística, assim como Léger, Hans Hatcher, entre outros. A dança já havia “se emprestado” para os experimentos cinematográficos e, curiosamente, uma nova proposta de escultura foi arriscada pelo artista Alexander Calder (1898-1976).

Diferentemente das esculturas banhadas de mármore, as quais simbolizavam o peso de sua magnitude e de sua conseqüente resistência, Calder foi o primeiro a explorar o movimento em suas esculturas. Ao utilizar o metal, o aço, o ferro como matéria-prima, ele esculpiu seus famosos móveis, trazendo formas abstratas movidas pelo vento. Brigitte Léal, curador da exposição de Calder no Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, descreve as obras de Calder como “l’idée d’une sculpture comparable à un dessin, un geste dans l’espace” (GOLDBERG, 2009, p. 7).<sup>7</sup>

A inserção do movimento na escultura provocou uma nova apropriação do espaço pela própria obra. Ao atribuir a capacidade de deslocar, de girar ou de permanecer suspenso como um pêndulo, a obra passou a integrar uma relação com o espaço que ela não tinha antes. É uma nova organização perceptiva que se cria, estabelece-se outra relação com o espectador, gerando “relações” de compreensão do objeto com o espaço.

Conjugando a escultura, também chamada de anti-escultura proposta por Calder, aos dias de hoje, temos como exemplo artistas que deram continuidade à invenção dele, projetando uma instalação coreográfica de esculturas e de móveis, transformados pelo olhar de cada artista, que foram organizadas estrategicamente diante de projetores que exibiam suas sombras na parede. As esculturas tornaram-se imagem em movimento através da projeção de suas sombras. Tal recurso e efeito atingido com a obra transformam-na totalmente, tornando-a outra. A capacidade de possibilitar novos territórios, delimitando novos espaços em função de novos prismas estabelecidos, é um espaço que opera novas poéticas à obra.

O artista Christian Boltanski retrata bem esta questão na obra *Les Ombres* (1984). Sua instalação fica no centro de uma sala, ocupando um espaço desenhado por um círculo. Suspensos por um fio estão alguns bonecos, como os móveis, roupas, um esqueleto,

---

<sup>7</sup> “a ideia de uma escultura comparável a um desenho, um gesto no espaço”.





uma máscara, enfim, objetos tratados pelo artista como memórias. Ao redor e também em forma de círculo, encontram-se os projetores que lançam suas luzes numa direção centrípeta. Nas paredes da sala, as sombras dos objetos móveis, agitados por um ventilador, são vistas em movimento, circulando pelo espaço e desfilando ao redor do espectador.

O que era escultura, móbile ou qualquer outra denominação, ao ser observado como sombra na parede adquire outra dimensão. Em alguns momentos, dependendo da posição das luzes, as sombras ficam opacas, frágeis, mas ao retomarem novas posições, ficam mais visíveis. Este jogo adquirido pela intensidade da luz desperta o imaginário do espectador que aprecia a passagem das imagens, a sensação da partida de alguma delas, mas o movimento logo o retorna a uma posição que promete o vigor da imagem.

Os objetos dançam e as imagens circulam ao redor também provocando a articulação do olhar. A ocupação dos novos espaços para cada figura propõe novos olhares, assim como o deslocamento do espectador pelo espaço o faz integrar-se à obra, dialogar com a imagem, criando uma situação espacial diferenciada.

O artista Calder se insere no contexto desse artigo como um articulador de objetos que são instigados pelo movimento criando a sensação de telas móveis, as quais ocupam as paredes, e novos panoramas dançantes que se deslocam pelo espaço.

### **Maya Deren: a dança no cinema / O cinema na dança**

Além de realizadora e teórica cinematográfica, Maya Deren (1917-1961) também era bailarina, coreógrafa, fotógrafa, entre outros. Assim sendo, dentro da sua produção cinematográfica, percebe-se que, em suas últimas obras, a dança adquire mais presença, tornando-se mais evidente a expressividade corporal em seus trabalhos, de tal maneira que, atualmente, Deren pode ser mencionada como a primeira artista a tatear, de forma mais intencional e assumida, a dança na imagem em movimento (Desconsiderando o Musical, que pressupõe de forma explícita a presença da dança).

Suscitando as obras de Deren como uma abertura à possibilidade de se pensar um corpo em cena na imagem, evoluindo para um recorte de conjugação deste corpo com a expressão da dança e com sua construção na imagem, identifica-se que elas lançaram



luz, abrindo caminho ao que se produz atualmente, e como suas apropriações corporais no cinema foram, aos poucos, assumindo a expressão da dança.

De modo semelhante à maioria dos filmes experimentais, os filmes desta artista não contêm diálogos, deixando ao espectador apenas as referências imagéticas provenientes tanto da expressão corporal das personagens em cena quanto do espaço sugerido na tela. Assim, a ausência de pistas verbais fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal.

No seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943), percebe-se toda construção corporal, das ações, sobre gestualidades simples e, em sua maioria, focada em determinadas partes do corpo, como as caminhadas ou corridas, enfatizando os pés, ou cenas que privilegiam as mãos para alcançar algum objeto, a faca, a chave ou a flor, os quais se tornam símbolos para a construção de uma possível narrativa, fazendo a conexão entre as imagens reais e as imagens que são sonhos ou projeções de pensamento.

Seu corpo habita o espaço, tornando-se ele mesmo o sujeito que se apropria dos símbolos da cena; contudo, a incorporação da câmera subjetiva, em alguns momentos, facilita com que tais objetos se tornem instrumentos de elo e integração das próprias ações corporais.

A partir de técnicas cinematográficas, como o recorte de cenas e o *raccord*, desdobram-se e multiplicam-se cenas da personagem como se fossem várias pessoas, no entanto em tempos diferentes. Trata-se aí da mistura de seu corpo que sonha e seu corpo que representa o sonho. Esta situação de encaixe de duas situações distintas, uma dentro da outra, assemelha-se à estrutura do filme *La jetée* (1962) do cineasta Chris Marker: “se mettre dans le futur pour parler du présent comme d’un passé” (DUBOIS, 2006, p.19).<sup>8</sup> Neste caso, Deren inverte o teorema de Marker e coloca-se no passado para encontrar o futuro, coabitando-os no momento presente.

Deren faz o encadeamento destes tempos de forma magistral, fazendo-os habitar no mesmo espaço, utilizando-se da memória que se acumula. Da mesma forma Chris Marker também assinala a importância da memória: “Instrument de distanciation subjective, la mémoire est cela-même qui métamorphose le réel en image” (DUBOIS,

---

<sup>8</sup> “coloca-se no futuro para falar do presente como se fosse o passado”.



2006, p. 14).<sup>9</sup>

É fortalecido um ciclo temporal vicioso que confunde o espectador, desorientando a narrativa, propondo uma sequência inter-relacional, que depende fortemente da sequência anterior para o entendimento da sequência seguinte. É um encaixe de cena muito minucioso, que pode passar despercebido e não compreendido, se o espectador não estiver atento. Os eventos são simples, mas vão adquirindo complexidade no decorrer da trama.

Quando a artista, cineasta e bailarina Maya Deren realizou o filme *Meshes of the Afternoon* não se imaginava que se abria um terreno sólido não só para o cinema experimental, como também um cinema de corpo e uma nova forma de se criar e apreciar a dança. Em seus filmes *At Land* (1944) e *Study in Choreography for Camera* (1945), Deren, de fato, acenou em via dupla: ao público da dança, perturbando a tradicional forma de construir a cena ditada pelas perspectivas espaciais e temporais do espetáculo ao vivo em palco italiano; e ao público do cinema, desconstruindo a linearidade das narrativas clássicas e propondo o corpo, seu gestual e sua dança, como a entidade que produz o discurso ou a experiência sensível que envolve o espectador.

A experiência da câmera diante dos experimentos desta coreógrafa e cineasta proporcionou a possibilidade de se inventarem novas colagens espaciais, temporais e, sobretudo, as composições relacionadas ao corpo, sejam elas contínuas ou descontínuas, reais ou impossíveis, conciliando situações tanto de provocação ao espectador em relação ao tempo, no domínio cinematográfico, quanto de desestabilização, no domínio da dança, no que se refere ao seu espaço comum, reinventando interferências e transformações em sua gênese.

Deren definitivamente abriu pistas para a fecunda relação entre cinema e dança. Com a utilização dos dispositivos cinematográficos, a artista “antecipou a exploração de um cinema de dimensões sensoriais que ainda fala a novas gerações, antenadas com um cinema contemporâneo” (VIEIRA, 2012, p. 23). Desse modo, Deren ainda é referência nos experimentos artísticos atuais, pois desde sempre Tateou e mesclou as linguagens da performance, da dança, do cinema e da fotografia, sendo hoje revisitada e suas ideias transformadas.

---

9 “Instrumento de distância subjetiva, a memória é ela mesma que metamorfoseia o real em imagem”.



### **Glauber Rocha: novas proposições ao corpo**

Na obra *Pátio* (1959), Glauber Rocha (1939-1981) iniciava sua trajetória sublinhando nela o caráter experimental. Evidencia-se uma forte presença da natureza, do tratamento do espaço e dos enquadramentos. Rocha “cria” estados pela montagem e pela alternância entre os *closes*. É no experimento, na fragmentação que ocorre a mediação do imaginário deste autor.

A encenação é composta por uma plataforma externa, de frente ao mar, cujo chão de xadrez simboliza um jogo entre o casal que o ocupa. As linhas e traços que formam o desenho do chão contrapõem-se com as cenas da natureza ao fundo, revelando o contraste presente neste jogo: a liberdade, retratada pelo mar, e a prisão, retratada pelo desenho do chão em que pisam e o ocupam.

O casal, como foco deste experimento, preenche a cena com alguns poucos movimentos e sem a utilização da voz. Tais movimentos revelam o deslocamento difícil, a união impossível de corpos e alguns fragmentos de mãos e metade do rosto, configurando uma estética gestual que pode ser apreciada como dança.

No *Pátio*, os corpos são representados pelas ações de um casal. Nesse caso, estes corpos não desenham virtuosismos no espaço, apenas mostram a banalidade de um cotidiano ou o abismo existente entre um casal.

Os excessivos cortes reconstroem uma nova tônica, um novo dinamismo para a cena, uma desordem da disposição natural, permitindo aflorar os conflitos. Esse conflito também não se evidencia por uma briga explicitamente corporal, pelo contrário, é o silêncio entre ambos e a movimentação pequena, às vezes arrastada, que sugere esse entendimento de desentendimento, até mesmo de tédio.

O corpo do casal, bem como seus movimentos, são veículos que insinuam esses conflitos, os quais transmitem uma condição de algo intolerável, ou algo que deveria incomodar o espectador, justamente por não almejar transcendências deste estado “morno”. Contrapondo a este possível desalinho, as imagens do mar e das bananeiras vêm exhibir o durável, o permanente, confrontando-se com os estados flutuantes do ser humano.



A música, demarcada em alguns momentos, é introduzida para dar força às ações das personagens e é dominada pelos atabaques e pelos cantos africanos. Embora esse ritmo não seja acompanhado pelas performances corporais, ele vem representar muito mais do que uma composição integrada e afinada com a movimentação do casal, ele vem tornar notável algo latente que está presente nas personagens, mas seus corpos reagem contrariamente, quase que como resistência. “O contraste violento entre os segmentos filmicos de silêncio e os de saturação sonora expressa muito bem a rejeição do cineasta pela chamada ‘música de fundo’, o gosto pelas rupturas e pela presença musical como comentário explícito” (XAVIER, 2001, p. 128).

A exacerbada fragmentação do corpo rumo às mãos, que por vezes tentam se alcançar; ao rosto, que denunciam um olhar apático, e aos pés, que ao andar provocam deslocamento e atitude por parte dos protagonistas, estruturam a suposta narrativa do filme evidenciando o corpo como fundamental para o diálogo com o público.

Neste sentido, o cineasta se apropriou da linguagem corporal, do gesto que contempla a ideia do pré-movimento, que são organizações que antecipam uma qualidade de gesto antes de realizá-lo, conforme as reflexões de Godard (2008) acerca do gesto. O autor explica, ainda, que o pré-movimento compõe as dimensões afetivas e projetivas e ressalta: “Aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui” (GODARD, 2008, p. 237)<sup>10</sup>. Instaura-se, então, a diferença entre movimento e gestual, a qual se concentra na ideia da expressividade, distinguindo, portanto, as imagens em movimento das imagens em expressão.

O cineasta explorou bastante essa ideia da expressividade contida no pré-movimento e a construção coreográfica destes corpos se dá pela relação do pré-movimento com a ostensiva montagem que recusa simetrias e ordena deslocamentos de câmera, altura desta e cortes que, aliados aos movimentos corporais, muitas vezes caracterizados pelo pré-movimento discutido por Godard (2008), são composições e criações que consagram este vídeo com fortes traços da presença da relação entre cinema e dança, pois os corpos, por si só, são os protagonistas da cena, gesticulando suas intenções, promovendo um encontro fértil em experimentações e novas proposições estéticas.

---

10 “C’est là que reside l’expressivité du geste humain, dont est démunie la machine”.



Percebe-se, assim, que o experimentalismo de Rocha, sob a ótica do corpo, transborda os contornos de sua própria arte, com seus “contrastes, desequilíbrios e excessos de toda ordem” (XAVIER, 2001, p. 129). É sob esta linha de criação que podemos afirmar que Glauber Rocha chocou-se com os experimentos da dança no cinema, através do gestual que provoca não necessariamente a dança do senso comum, mas a dança que contém a intenção do movimento, a qual reside, de forma implícita, na expressividade.

### **Pina Bausch: espaços públicos performatizando o cinema e dança**

Diante da trajetória de artistas da dança que foram ousando novas formatos em audiovisual, em suas criações, destacam-se as obras em filme de Pina Bausch (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã que construiu uma trajetória e um legado brilhantes, tendo como eixo da sua pesquisa a dança-teatro. Teve seu trabalho reconhecido mundialmente com suas obras que praticamente importavam cenários para o palco, cenários, muitas vezes, de ambiente externo, ligado à natureza. Diante de suas obras, percebe-se que Bausch gera espaços e cria situações para seus bailarinos identificarem-se nesses espaços. Nesta linha, a coreógrafa ousa realizar um trabalho no cinema, como diretora, o filme *O Lamento da Imperatriz* (1988), no qual se expõe a cidade de Wuppertal como a personagem principal desta obra, retratando-a em suas quatro estações, fazendo seus bailarinos imergirem no espaço urbano compondo situações coreográficas inusitadas.

A relação cinema-dança é misturada, completam-se e não buscam hierarquias. É a força do corpo em cena apropriando os espaços. “Deveríamos considerar o filme não como um material de dança ou o suporte de um tema de dança, mas como o traço de um gesto em que ressoaria, ainda, no vazio, a presença do corpo” (GRAPPIN-SCHMITT, 2012, p. 48).<sup>11</sup>

As cenas expostas, assim, tão docilmente no centro da cidade, em meio ao ruído barulhento da dinâmica natural de uma cidade, exercem uma função dúbia: ao mesmo tempo em que sugere o absurdo, é naturalizada diante da suavidade e simplicidade que as cenas são tratadas, quase que avessas a tudo que se constitui ao redor, autistas a elas

---

<sup>11</sup> “Il nous foudrait envisager le film non plus comme un matériau dansant, ou le support d’un motif de danse, mais comme la trace où résonnerait encore, en creux, la présence du corps.”



mesmas, indiferentes às perturbações externas e sutilmente dedicadas ao ato mais banal e cotidiano para um homem.

O suposto teatro inserido nesta dança, ou a dança inserida neste teatro, se é que se pode assim chamar a dança-teatro de Pina Bausch, não se discerne assim facilmente, pois o seu trabalho insiste em confundir-se à realidade, em fazer desta situação real a própria cena. A escolha espacial integra-se perfeitamente ao corpo, tornando ainda mais verdadeiro o que supõe o imaginário. A possibilidade de se fazer existir uma situação inexistente transporta o espectador, por vezes, ao espaço do impossível, mas ao mesmo tempo um espaço real, vivo, que inclusive pode ser tocado.

É um espetáculo da memória que se presencia no espaço físico real e, é por intermédio dele também, que o teatro se concretiza em dança e a dança se faz teatro, através da imagem, no cinema. Esta indiscernibilidade também provoca e desperta novas condições corporais para a dança, impondo e propondo um corpo que exige muito mais do natural do que do representativo. Ela insere ao mundo real a realidade da vida como ela é, ausente de “purpurina” e “maquiagem”, acrescentando inclusive a tônica da ironia, que justamente atinge o espectador pela crueza azeda que choca, desloca a percepção comum. A sensação é de que tudo é retirado do seu lugar para posteriormente ser transformado ao habitar um novo espaço. Um novo sentido é adotado e as inversões propõem novas apreciações da cena. Graças à imagem, o espaço da cidade é transformado a todo tempo pela dança, pela incorporação do local, pela passagem, pela permanência.

A dança para a câmera recupera o corpo morto, em alguns casos até o reinventa e o ressustancializa, objetivando-o ou materializando-o no processo. A documentação da dança, que registra a coreografia da forma como é realizada numa apresentação ao vivo, está sujeita às variações da performance. A que fica registrada raramente é aquela que o coreógrafo sente ser a definitiva. Contudo, a dança criada especificamente para a câmera nunca é de fato fixada como apresentação ao vivo; está sempre no processo de tornar-se (ROSENBERG, 2012, p. 318).

As intervenções realizadas pelos bailarinos em diversos pontos da cidade contemplam a ideia da performance durante seu ato de realização, de gravação. No entanto, a intervenção da câmera e de seus posicionamentos justapostos à produção final, vinculada necessariamente à imagem, produz novas intervenções que podem transformar completamente a obra de seu formato inicial, convidando os espectadores a



se deslocarem através da imagem e compondo novas intercessões entre a imagem, o corpo e o movimento.

### **Paul Cézanne: a intertextualidade entre cinema e pintura através do gestual corporal**

Na obra de Godard, cinema e pintura travam uma relação de mão dupla, que se desenha com relativa clareza no percurso de seus filmes. Podemos dizer que, nos filmes dos anos 60, é a pintura que se mostra no cinema, ao passo que, nos dos anos 80, é o cinema que brinca de pintura. Entre os dois, no período “político” e no período “vídeo”, um duplo movimento de passagem de imagens estabelece a articulação: de um lado, a pintura rumo à colagem; de outro, o vídeo rumo ao cinema. Colagem e vídeo são assim os instrumentos da inflexão da relação entre cinema e pintura (DUBOIS, 2004, p. 251).

A relação que se pretende evidenciar, a seguir, entre pintura e cinema, fica difícil de discernir entre a pintura que se mostra no cinema ou o cinema que brinca de pintura, conforme explica Dubois (2004). Na verdade, trata-se dos dois casos juntos e misturados. É o cinema dando mobilidade à pintura e criando novas situações e a pintura inspirando o cinema.

A obra de Paul Cézanne *La femme à la Cafetière*, realizada entre 1890 e 1895, foi metamorfoseada e reproduzida pelo dramaturgo Robert Wilson (1941), transformando a pintura, imagem fixa, em curta-metragem, imagem em movimento, a partir do gestual da personagem central em evidência. Cézanne pincelou uma mulher sentada, vestida de azul, tendo ao seu lado uma mesa com xícara e garrafa. Wilson, ao reproduzir esse quadro criando uma perspectiva temporal, de duração, de imagem em movimento, se ocupa com os gestuais da mulher em relação às interferências externas que são provocadas por esta nova abordagem. Assim, diante de tantas outras formas do cinema se apresentar, neste caso ele se apropria da pintura e cria um gestual, o movimento do corpo, motivando uma nova situação para a pintura original.

Wilson propõe um intertexto da obra original agregando novas relações à pintura, criando outro texto, outra leitura.

A cena se desdobra com a mulher, protagonizada pela bailarina e coreógrafa Suzushi Hanayagi, que reproduz a mulher sentada de azul. Uma mão entra em cena e coloca uma colher na xícara e seu olhar acompanha essa ação, com tom de estranhamento. Seus olhos se regalam quando a colher começa a se mexer sozinha, simulando mexer o





líquido interno. Uma sombra passa por ela, ela a acompanha. Em seguida, sua cabeça começa a se mover, como se fosse a própria colher, seguindo um ritmo e uma trajetória circular. São ações absolutamente não convencionais. Tratam-se de intervenções que esquivam de atitudes esperadas. Cria-se um quadro/cena surreal.

Da porta ao fundo, sai uma enorme cabeça de rato que acompanha, através do olhar, a colher que se desloca sozinha do copo e apoia-se suavemente sobre a mesa. Entre esses eventos que adentram a cena, a mulher come um biscoito verde que é acompanhado de um ruído, de forma exagerada, mas que acentua a ação. Em outro momento outra mulher, mais nova e sedutora, abre a porta e se expõe diante da câmera. Ao fim, esta mesma mulher ocupa o lugar da personagem principal e termina mastigando o mesmo biscoito.

Este curta-metragem retoma, de forma lúdica, a aproximação entre a pintura e o cinema. Ao provocar o movimento na personagem principal, associa-se à dança pela influência gestual, mas os domínios artísticos se atravessam de tal forma que todas essas expressões se religam, conectam-se e, arbitrariamente, convivem num mesmo espaço. Cria-se outra realidade, uma ampliação do quadro de Cézanne. Um exercício do desdobramento, da performatividade dos objetos que suscitam outros olhares à *La femme à la Cafetière*.

### **Marcel Dinahet: superfícies do espaço se tornando telas e compartilhando o espaço da dança**

Marcel Dinahet (1943), escultor e videasta, faz uma investigação extremamente pertinente no que se diz respeito à mediação do movimento provocado na cena, através da utilização de imagens projetadas em diversos telões espalhados pela sala e provocados pelos bailarinos em cena. *Les danseurs immobiles* (2006) é esta obra que provoca uma experiência da paisagem, da observação atenciosa e da conexão dos detalhes discretos, que se revelam pouco a pouco aos olhos do espectador.

É uma performance/instalação que instiga o embaralhamento do espectador diante de bailarinos que permanecem imóveis pelo espaço de uma sala, posicionados estrategicamente diante das projeções de corpos imersos numa piscina, com apenas a metade do rosto para fora.



O corpo da projeção/imagem permanece imóvel, observando atentamente o espectador à frente produzindo um equilíbrio instável, e o balançar das águas sobre o rosto provoca a sensação de movimento. Quem se move são as águas. De forma provocativa, o artista ainda coloca bailarinos ao vivo diante dessas imagens, também em repouso. Esses bailarinos vão, aos poucos, estabelecendo uma relação com a imagem, colocando-se cada um diante de uma delas e inicia-se o incômodo.

Dinahet, ao colocar esses corpos dançantes na cena, quase na ausência de movimento, simulando apenas o deslocamento ou troca de posições, transfere a sensação do movimento e da dança para o movimento provocado pelas águas, projetado na imagem. Os espectadores são convidados a passear pelo espaço, entre os bailarinos e as projeções, as quais, por vezes, condensam e refletem no próprio corpo do público. “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os corpos que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

Este trabalho confere uma experiência sensível sobre novas formas de dançar, a partir da imagem, ou melhor, de provocar a dança no imaginário do espectador, criando uma experiência que modifica o espectador. É possível identificar pessoas que se encostam na imagem, tocam-na, e esta se desloca, move-se sem um eixo fixo. A inserção tecnológica nesta obra evoca novas percepções.

Se a Cultura Digital trouxe outros pressupostos, então a forma como sentimos e aprendemos nosso ambiente é por ela influenciada. A percepção é o acesso natural para o que nos circunda e, necessariamente, faz parte da compreensão e definição do que chamamos “realidade”. As emergências promovidas pela mediação tecnológica da dança possibilitaram uma redescoberta da percepção, e isso alterou todo o sistema: a nós e ao ambiente (SANTANA, 2006, p. 33).

A obra *Les danseurs immobiles* acessa fortemente a relação entre o corpo na imagem, o corpo dos bailarinos na cena e a presença do espectador que interage com este ambiente, suscitando outras dimensões da percepção do movimento e como este sugere a dança. Além disso, aproxima o público convidando-o a aproximar-se dessas imagens e, possivelmente, sentir a sensação da dança.

Não se sabe quem é espectador e quem é bailarino. As fronteiras entre esses dois espaços foram sutilmente transformadas e ampliadas pela própria performance,



concepção espacial e a tecnologia, estendendo a experiência estética e sinestésica. É um espaço flutuante que flagra a diversidade de possibilidades interativas.

Por fim, diante deste panorama diverso de possibilidades de se pesquisar as interações da arte midiática, vê-se uma plataforma de territórios interligados que proporcionam e inauguram experimentações, deslocando o espectador para novas associações, e modificando a relação da percepção audiovisual e da dança.

Percebe-se que tanto os cineastas citados neste artigo, como os artistas plásticos e coreógrafos da dança, compuseram de formas híbridas e diversas a congruência entre a relação do corpo, para com a imagem e com a dança, configurando novos apontamentos, os quais modificam os limites de cada fazer artístico, restando uma linha muito tênue que os separam e os diferenciam. O que essas reflexões sugerem não é mais o exercício de definir ou reconhecer a obra como determinada linguagem, mas compreender como se dão as relações entre elas e como o cinema pode ser lido através da dança e vice-versa, implicando, portanto, em novos modos de processo de criação que determinam percepções múltiplas, imbricadas e ampliadas. Aliás, não só na criação, mas também na postura da recepção do espectador.



## Referências Bibliográficas

ABADIE, D. L'art de ne pas faire de l'art. In: *Calder, les années parisiennes, 1926-1933*. Éditions du Centre Pompidou: Paris, 2009.

ALONSO, R. Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina. In: BRUM, L.; CALDAS, P. (org). *Dança em Foco*. v.2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

CALDAS, P. Poéticas do movimento: interfaces. In: BONITO, E.; CALDAS P.; LEVY R.(Orgs). *A dança na tela*. Dança em Foco. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria /Oi Futuro, 2009.

DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, P. *Recherches sur Chris Marker*. Sous la direction de Philippe Dubois. Théorème 6. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel IRCAV, Université Paris 3: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

GRAPPIN-SCHMITT, S. Nos Archives Physiologiques. In: BOUQUET, S. *Danse/Cinéma*. Paris: Capricci e Centre National de la Danse (CND), 2012.

GODARD, H. Le geste et sa perception. In: GINOT, I; MICHEL, M. *La danse au XXe siècle*: Larousse, 2008.

GOLDBERG, I. La sculpture en mouvement. Entretien avec Brigitte Léal, commissaire de l'exposition. In: *Calder, les années parisiennes, 1926-1933*. Éditions du Centre Pompidou: Paris, 2009.

GUIDO, L. Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture. In: STRAUVEN, W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press: Amsterdam, 2006.

LÉGER, F. *Fonctions de la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ROSENBERG, D. Observações sobre dança para a câmera e um manifesto. In:



BONITO, E.; BRUM, L.; CALDAS, C.; LEVY, R. (Orgs). *Ensaaios Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

SANTANA, I. Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. In: BRUM, L.; CALDAS, P. (Orgs). *Dança e Tecnologia*. Dança em Foco. Volume 1. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006.

VIEIRA, J. L. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. In: BONITO, E.; BRUM, L.; CALDAS, P.; LEVY, R. (Orgs). *Ensaaios Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

submetido em: 16 jun. 2014 | aprovado em: 20 out. 2014