



**ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**SOCINE**

**– Anais de Textos Completos  
do XVIII Encontro SOCINE –**

*Capa*

A partir de arte gráfica de Bianca Benedicto

*Projeto Gráfico e Diagramação*

Débora Rossetto

1ª edição digital: abril de 2015

SÃO PAULO

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

# Introdução a uma teoria do cinema como dança<sup>1</sup>

## An introduction to a theory of film as dance

Cristian Borges<sup>2</sup> (Professor Doutor – ECA-USP)

### Resumo:

O cinema possui uma natureza coreográfica, sendo o meio privilegiado não apenas para o registro da dança, mas também para sua efetiva manifestação em termos fílmicos. Partindo do artigo de Amy Greenfield sobre a dança como cinema (1970), abordaremos o cinema como dança, supondo que existe uma dança secreta dos seres e das coisas só revelada pelo cinema (e não para ele), conectando a banalidade dos movimentos registrados pela câmera a uma coreografia intrínseca às imagens em movimento.

### Palavras-chave:

cinema, dança, coreografia, dança como cinema, cinema como dança.

### Abstract:

Film has a choreographic nature, serving not only as the main tool to record dance, but also for its effective manifestation in filmic terms. Amy Greenfield's article on 'dance as film' (1970) triggers our discussion of film as dance – assuming that there is a secret dance of beings and things only revealed by film, by connecting the banality of movements recorded by the camera to a choreography intrinsic to moving images.

### Keywords:

film, dance, choreography, dance as film, film as dance.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XVIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Cinema e dança”.

<sup>2</sup> Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, é vice-coordenador do LAICA, coeditor da *Revista Laika*, e pesquisador da FAPESP e do CNPq.

## A dança como cinema

No artigo em forma de manifesto intitulado “Dance as Film”, publicado em 1970 no periódico americano *Filmmakers' Newsletter*, a dançarina e cineasta Amy Greenfield propõe uma abordagem da dança como cinema e um modelo de “dança fílmica” que, segundo ela, não teria sido feita até então – parecendo ignorar, por exemplo, trabalhos como os de Sara Kathryn Arledge e Maya Deren, entre outros. Em todo caso, ela concorda com o cineasta Stan Brakhage ao defender que num filme-dança o “dançarino sinta o movimento como fílmico”:

É espantoso que a dança não tenha se desenvolvido em uma linguagem fílmica até agora. Cinema e dança são as únicas formas de arte que se movem tanto no tempo quanto no espaço. Eis uma base sólida sobre a qual pode-se formar uma linguagem comum. Mas o dançarino fica preso ao que conhece, o teatro, porque se habituou aos limites definidos por um espaço modificado artificialmente. O corpo resiste à remoção de limites. O cinema suprime os limites espaciais do teatro e do palco, o contato direto com o público no momento da performance e o tempo (físico) cronológico. Assim, surge um conceito distinto do que é a dança (GREENFIELD, 1970, p. 27).

Para ela, a *dança* – definida como “graus de energia que se exteriorizam a partir daquilo que está interiorizado (pensamento, emoção, sensação, memória etc.), uma energia que assume a forma do corpo humano se movendo no espaço e no tempo” – é diferente da *dança como cinema* – um tipo de energia oriunda da movimentação corporal que se presta exclusivamente a ser “captada pela película, organizada pela montagem e comunicada pela projeção”, distinguindo-se, por conseguinte, do registro da dança, do documentário sobre dança ou da interação entre diferentes mídias (GREENFIELD, 1970, p. 26). E ao por em prática sua teoria, ela discorre sobre questões mais pontuais, como o tipo de película a ser utilizada, a relação entre o operador de câmera e a ação, tipos de lentes, som e montagem.

Assim, a dança como cinema consiste na conjunção de uma performance coreográfica com esses elementos cinematográficos, pois o que percebemos na imagem projetada como “movimento dançado” nada mais é do que a “coordenação relativa de muitos tipos de movimento e não apenas um. Nunca pode haver um ‘solo’ em um filme-dança” (GREENFIELD, 1970, p. 32).

Em outro artigo, publicado em 2002, Greenfield analisa dois exemplos de “dança como cinema” – *Um estudo de coreografia para a câmera (A Study in Choreography for the Camera, 1945)*, de Maya Deren, e *Nove variações sobre um tema de dança (Nine Variations on a Dance Theme, 1966)*, de Hilary Harris – e apura seu método: trata-se de um dança que só é tornada possível, tal e

qual, pelo cinema. Daí sua discrepância em relação ao mero registro da dança: pois, se neste a dança existe a priori e independentemente de sua captação pela câmera, na dança como cinema ela só existe em função do aparato cinematográfico, sendo por ele provocada e concretizada. Ela destaca, no filme de Deren, o uso da montagem como determinante na impossibilidade da dança de Talley Beatty fora da tela – já que o dançarino aparece em vários lugares ao mesmo tempo e realiza passos que começam e terminam em terrenos completamente distintos e distantes –, enquanto que no filme de Harris, essa impossibilidade é criada sobretudo pela movimentação circular e sensual da câmera, com aproximações e afastamentos irregulares, engendrando uma pulsação que é em grande parte provocada pela interação da dançarina Bettie de Jong com a câmera (GREENFIELD, 2002).

Estendendo essa noção a outras obras, percebemos que a repetição – própria da dança e interagindo na obra de Harris com o cinema – aparece igualmente em *Dissonante* (*Dissonant*, 2010), de Manon de Boer, no qual a dançarina Cynthia Loemij, parada e filmada em plano médio, apenas escuta a música, começando a dançar somente quando esta cessa completamente. No restante do filme, acompanhamos suas variações sobre um tema de dança (sem música) filmadas por uma câmera que, apesar de discreta em sua movimentação, é denunciada o tempo todo pelo barulho do motor e pelas constantes interrupções provocadas pelo término da bobina de filme 16 mm, que leva cerca de um minuto para ser trocada – quando contamos somente com os ruídos ambientes e com a possível projeção de nossa memória de seus movimentos sobre a tela preta.

Outras “impossibilidades” da dança tornadas possíveis na tela aparecem, por exemplo, na multiplicação dos corpos dentro do quadro e sua dissolução em ecos visuais, como no *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren; na “mutilação” dos corpos através do close, em filmes como *Introspection* (1941-46), de Sara Kathryn Arledge, ou *Hand Movie* (1966), de Yvonne Rainer; no uso de múltiplas telas que ocorre em *Ma mère l'Oye* (2001), de Thierry de Mey; ou na inversão de velocidade da imagem, que é projetada ao revés, provocando profundo estranhamento em *Gravity of Center* (2012), de Thibaut Duverneix. Ou seja, coisas que só ocorrem na tela e que não parecem factíveis nem realizáveis sem o auxílio de técnicas audiovisuais.

### **O cinema como dança**

Na outra face da moeda, encontra-se não mais a dança *no* cinema – seu registro, sua representação, sua hibridização partindo da arte coreográfica –, mas a dança *do* cinema, ou seja,

aquilo que ocorre cada vez que um filme, por assim dizer, “dança”. Pois o que nos interessa particularmente aqui é inverter a proposição de Amy Greenfield, explorando não apenas a *dança como cinema*, mas igualmente o *cinema como dança*: um tipo de manifestação artística que, partindo do cinema, avance em direção à dança – e que, com distintas denominações, teria servido como objeto de reflexão e exploração estética desde pelo menos os anos 1910, com o cinema burlesco.

Jean Epstein chegará, em um ensaio escrito nos anos 1940 e publicado postumamente em 1975, intitulado *Alcool et cinéma*, a uma fórmula perfeita para o caráter intrinsecamente movente dos filmes, que ele chamará de “lógica do fluido”. Remontando à filosofia grega, ele lembra que a “doutrina do conflito e do movimento universais” de Heráclito teria perdido a batalha para Parmênides e Zenão de Eleia, que teriam feito “triumfar o culto daquilo que permanece sempre igual a si mesmo, a fé na identidade que perdura, base de todo o sistema racional”. Isso explicaria nosso grande apreço pelas “construções mais resistentes, as matérias mais duras, as medidas indeformáveis, os caracteres obstinados, as divindades e ideais imutáveis” e nosso desprezo pela “fragilidade, suavidade e inconstância”, bem como “a primazia do elemento sólido” (EPSTEIN, 1975, p. 210).

Assim, ele prossegue fazendo o elogio do cinema como a arte, a técnica, o espetáculo que teria, ainda mais que o desenvolvimento industrial e dos meios de transporte, libertado o imaginário humano de seu imobilismo e, por que não dizer, de seu conservadorismo atávicos:

No universo criado na tela, (...) o tamanho e a posição do espectador não valem como padrão de medida ou como centro de referência, porque (...) esse observador encontra-se incapacitado de remeter a esse centro e a esse padrão a localização e a dimensão dos objetos que são dados pela imagem cinematográfica. A situação da câmera tampouco é suficientemente definível ou suficientemente fixa para que se possa fundar nela um sistema de comparação comum a todos os planos do filme. Assim, a configuração do espaço cinematográfico não apenas escapa ao egocentrismo rigoroso da configuração euclidiana, não apenas se recusa a uma proporcionalidade exclusivamente humana, como ainda não admite nenhum centro de perspectiva, nenhuma métrica única, quaisquer que sejam. (...) Se [o espaço cinematográfico] não possui nem homogeneidade nem simetria, é que ele representa um espaço em movimento, ou melhor, uma espaço provocado, não mais como o espaço euclidiano, por posições bem determinadas de sólidos com formas estáveis, mas pelos deslocamentos mal definidos de espectros, cuja forma também é móvel, que se comportam como fluidos (EPSTEIN, 1975, p. 213-214).

Por outro lado, ao propor no mesmo ensaio uma “lógica de tempo variável”, Epstein afirma que

Só o cinema pode representar, numa efetiva continuidade sensível, uma movimentação do universo não apenas acelerada, mas também ralentada à vontade, numa duração compressível e extensível em relação ao nosso próprio consumo do tempo. Só o cinema pode mostrar uma vida vinte vezes mais lenta ou cinquenta mil vezes mais rápida, na qual descobrimos a deformação do mineral, o florescimento dos cristais, a elasticidade e a solidez da água, a viscosidade dos continentes, a gesticulação das plantas, a rigidez das nuvens, lançadas pelo céu como flechas, a petrificação do homem, tornando-se sua própria estátua (EPSTEIN, 1975, p. 217).

Algo verificável, por exemplo, em obras como *Go! Go! Go!* (1964), de Marie Menken, através da técnica do *single frame*, ou *Escultura d'água imaginária (Imaginäre Wasserplastik)*, 1971), de Peter Weibel, através da pausa do vídeo, que congela a água no ar.

Em um texto de 1967, “film : dance”, Stan Brakhage defende que a

(...) dança cinematográfica deve ocorrer quando qualquer cineasta é levado a incluir toda sua consciência fisiológica em qualquer movimento fílmico – o movimento de qualquer parte de *seu* corpo na feitura do filme... o movimento de seus olhos. Pratico todo movimento concebível com a câmera na mão quase todos os dias. Não faço isso com a intenção de imbuir de formalismo os movimentos das tomadas, *mas antes* para explorar as possibilidades do exercício, para despertar meus sentidos e preparar meus músculos e juntas para o peso da câmera e as posturas necessárias para sustentá-la, a fim de que eu possa carregar esse peso no equilíbrio dessas posturas através da minha *reação* fisiológica durante a captação da imagem e *para* algum *ato* significativo da montagem. Eu gostaria de pensar que compartilho algo assim com os dançarinos (BRAKHAGE, 2001, p. 131-132).

Percebemos nessa postura um desejo de que o operador de câmera aja como um dançarino. Essa figura de um “cineasta que dança” parece inspirar tanto filmes mais “experimentais”, como *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren – que parece adotar a lógica e a estrutura da dança (com suas repetições e retomadas de frases etc.) –, quanto outros mais “narrativos”, como *Elephant* (2003), de Gus Van Sant – cuja câmera fluida parece incorporar mimeticamente o espírito da cena, seguindo por vezes o ritmo da movimentação dos atores e da atmosfera instaurada pela *mise en scène*.

Por outro lado, Karen Pearlman reivindica algo semelhante para os montadores, em seu artigo “Edição como coreografia” (PEARLMAN, 2009), através da explicitação de um movimento cadenciado do mundo pela montagem – como fizeram Dziga Vertov com *O Homem com a Câmera (Tchelovek s kinoapparatom)*, 1929) e Artavazd Pelechian com *As Estações (Vremena goda)*, 1975), entre outros.

Alguns cineastas trabalham como verdadeiros coreógrafos da tela. Não no sentido em que preparam números dançados – como evidentemente acontece nos musicais –, mas porque tratam a tela como superfície “dançável”, espaço privilegiado de manifestação da dança do cinema, sem especial consideração pela dança institucional propriamente dita (o balé clássico, a dança moderna ou contemporânea), mas com total devoção a uma graciosa (e às vezes enérgica) movimentação tanto do mundo pró-filmico captado, quanto do próprio aparato tecnológico empregado (a câmera, as lentes, a montagem, os efeitos de pós-produção etc.). Cineastas como, por exemplo, Miklos Jancsó, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Arthur Omar, Peter Greenaway e Andrei Tarkovski. Porque da mesma forma que, como vimos anteriormente, a dança pode se abrir ao cinema – incorporando-o como linguagem e extrapolando aquilo que se consegue ver a olho nu, no palco de um teatro ou ao ar livre, por só se concretizar de fato na tela –, o cinema também pode se abrir para a dança – incorporando em seu tecido e em sua fatura elementos da arte coreográfica que o façam tornar-se algo além daquilo que costuma ser: um reles contador de histórias.

Um caso extremo dessa capacidade de dança do cinema encontra-se no curta de Bill Morrison, *Light is calling* (2004), no qual imagens deterioradas do filme *The Bells* (1926), de James Young, são associadas à música de Michael Gordon para criar um ambiente onírico e poético a partir da dança abstrata da própria emulsão da película em decomposição. É a dança da matéria cinema em sua forma mais básica e fisicamente elementar.

#### **Referências bibliográficas**

- BRAKHAGE, Stan. “film : dance”, in McPHERSON, Bruce R. (ed.). *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*. Kingston: McPherson and Company, 2001, p. 129-132.
- EPSTEIN, Jean. “Alcool et cinéma”, in *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Seghers, 1975, p. 173-259.
- GREENFIELD, Amy. “Dance as Film”, in *Filmmakers’ Newsletter* v. 4 n. 1, novembro de 1970, p. 26-32.
- \_\_\_\_\_. “The kinesthetics of avant-garde dance film: Deren and Harris”, in MITOMA, Judy (ed.), *Envisioning Dance: On film and video*. Nova York/ Londres: Routledge, 2002, p. 21-26.
- McPHERSON, B. R. (ed.). *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Kingston: McPherson and Company, 2005.

PEARLMAN, Karen. "Edição como coreografia", in *Dança em Foco: A Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Oi Futuro, 2009, p. 38-44.