

TRADUÇÕES DO CORPO NA DANÇA E NO CINEMA

TRANSLATIONS OF THE BODY IN DANCE AND IN THE CINEMA

Charles Feitosa

(UNIRIO)

Resumo

O texto tem como objetivo principal refletir sobre as vantagens e as desvantagens das interações entre dança e cinema.

Palavras-chave | corpo | imagem | performance | espaço | tempo

Abstract

The text has as main goal to reflect on the advantages and the disadvantages of the interactions between dance and cinema.

Keywords | body | image | performance | space | time

I. Parcerias e Incompatibilidades

Como traduzir corpos coreografados do palco para a tela? À primeira vista parece haver uma harmonia perfeita entre as linguagens da dança e do cinema, afinal ambas tem como matéria-prima o movimento, seja dos corpos em cena, seja das imagens na tela. Essa simbiose explicaria a presença quase ubíqua de coreografias na história do cinema: já em 1894 o pioneiro Thomas Edison grava com uma câmera fixa a breve performance da famosa dançarina Annabela Moore (*A Dança da Borboleta*). Diversos astros do cinema mudo, tais como Charles Chaplin ou Rodolfo Valentino tinham experiência em dança. Daí até os sucessos recentes de filmes como *Billy Elliot* (2000) ou *Moulin Rouge* (2001) são mais de cem anos de parceria, passando pelos musicais norte-americanos (e as chanchadas da brasileiríssima Atlântida) dos anos trinta e quarenta, as adaptações para o cinema de espetáculos musicais nos anos quinta e sessenta tais como *O Rei e Eu* (1956) ou *West Side Story* (1956) ou ainda a explosão de filmes de dança nos anos setenta e oitenta, tais como *Os Embalos de Sábado a Noite* (1977), *Fama* (1980) e *Flashdance* (1983) entre muitos outros.

Entretanto o encontro entre a dança e o cinema não é tão harmônico como parece. Parece haver algumas incompatibilidades entre o corpo que dança e o corpo que se mostra no filme. Por exemplo, enquanto a linguagem da dança costuma explorar os corpos em seu volume e profundidade, a linguagem cinematográfica lida essencialmente com cortes, planos, enquadramentos. “Filmar é recortar espaços”, dizem vários teóricos do cinema. Fred Astaire, por exemplo, o grande dançarino do cinema norte-americano, fazia questão que a câmera nunca focalizasse apenas seus pés, braços ou quadris, enquanto estivesse dançando. Para ele o efeito estético de sua coreografia dependia fundamentalmente de que o espectador tivesse acesso a todo o seu corpo e não apenas a partes dele. Em diversos de seus filmes a câmera restringe-se a seguir seus passos como uma escrava fiel e submissa, em longos planos-sequência.



<http://www.youtube.com/watch?v=j02k9t4rP50>

Fred Astaire (1899-1977) misturava elementos de sapateado, jazz, cabaré e traços de balé. Nos seus filmes os números de dança eram perfeitamente integrados na narrativa. Astaire buscava controlar a distorção da dança pelo aparato fílmico ao menor grau possível.

Será então que no encontro entre a dança e o cinema sempre há o risco de que um reprima o outro ou a si mesmo de alguma maneira?

II. Metamorfoses Espaciais

Segundo a pesquisadora em vídeo-dança, Sherryl Doods, da Universidade de Surrey: "Dança é caracterizada pelo seu uso do espaço, tempo e energia em relação ao movimento e é especialmente nesses três fenômenos que ela se mostra mais distorcida através do meio da tela" (DOODS, 2001: 30). O cinema costuma explorar as modificações espaço-temporais que a dança produz, usando-as como uma espécie de interlúdio da ação, muitas vezes até evocando atmosferas oníricas (como nas seqüências coreografadas de *Dançando no Escuro*, de Lars Von Trier, realizado no ano de 2000). Nesse caso as coreografias interrompem não apenas o fluxo da narrativa, mas também da realidade. Mas ao incorporar a dança em sua própria démarche, o filme transforma nossa percepção dos corpos dançantes.

A primeira metamorfose espacial está associada a nossa percepção visual do movimento. O espectador diante de uma performance ao vivo tem diante de si um campo visual que se assemelha a um triângulo onde o lado mais largo é o que se apresenta em frente, ao passo que atrás dessa linha imaginária tudo parece se afunilar. Nossa perspectiva frontal do palco faz com

que os bailarinos pareçam menores, na medida em que se movimentam em direção ao fundo. Através da lente da câmera, ao contrário, parece que nosso campo visual se assemelha a um triângulo invertido, mais estreito na frente da tela, mais largo no fundo. Um dançarino que está mais perto da lente pode dar um passo e sair do campo de visão, um outro que esteja mais recuado vai precisar dar muito mais passos para desaparecer da vista. No palco, dançarinos saem e entram pelas laterais; na tela, dançarinos parecem entrar e sair do nada.

Outro aspecto espacial contrastante é obviamente a questão da bidimensionalidade do filme. O olhar ocidental foi treinado adequadamente para lidar com a bidimensionalidade de uma imagem (Nesse sentido a recente moda do 3D fascina e ao mesmo tempo assombra pelo risco iminente das futuras gerações perderem a capacidade de traduzir adequadamente as imagens em 2D). Mesmo assim a falta de volume e distância da tela alteram nossas percepções: a imagem de um corpo inteiro parece apequenada na tela, por outro lado detalhes normalmente imperceptíveis podem ser vistos com exatidão em close-up. Finalmente uma diferença fundamental em termos de percepção espacial está no fato de que no espetáculo costumamos nos colocar em um ponto fixo de observação, ao passo que os movimentos da câmera nos proporcionam diversos ângulos e perspectivas, de cima, de baixo, ao redor. Ao viajar ao redor do corpo a câmera permite que se ganhe uma impressão de movimento mesmo quando o dançarino em aparente repouso.

O aparato fílmico permite construir relações espaciais impossíveis de ser experimentadas no palco entre o corpo dançante e o espectador. Inversamente, porém, a câmera tende a “aplainar” os corpos, enfraquecendo conseqüentemente a dinâmica dos movimentos em cena. Essa ambigüidade se repete também em relação aos aspectos temporais da tradução da dança em cinema.

III. Metamorfoses Temporais

Na tradução da coreografia para as telas ocorrem também alterações de nossas percepções temporais dos corpos em movimento. Um dançarino pode, no palco, atrasar ou acelerar seus passos, pode até mesmo parar. O cinema pode fazer tudo isso de maneira mais intensa, o cinema pode quebrar até mesmo com o princípio da irreversibilidade do tempo, tão presente tanto na vida cotidiana como nos palcos. A força e as limitações da performance ao vivo são as mesmas da existência. O cinema, ao contrário, tem sua vitalidade revelada na capacidade de transcender a linearidade através dos recursos de edição. O cinema pode reorganizar tempo e espaço, por exemplo, através do aceleração, desaceleração,

congelamento, superposição e inversão das imagens, de forma que a linearidade do movimento da dança seja recriada criativamente de muitas maneiras. O recurso cinematográfico do *slow motion* pode ser imitado (como nos recentes trabalhos de Bruno Beltrão, a frente do Grupo de Rua de Niterói), mas dificilmente poderá ser reproduzido plenamente (impossível saltar em câmera lenta).

Essa diferença na percepção temporal do corpo em movimento não é sempre uma vantagem. Se por um lado o filme abre outras possibilidades de acesso ao corpo que dança, por outro lado ocorre também uma espécie de fraca "empatia cinética" entre o espectador de cinema com o movimento corporal projetado na tela. No espetáculo ao vivo o corpo do espectador parece se sintonizar com a distribuição de energia provocada por outros corpos em movimento. Pode-se dizer que o público dança com o performer, sente a vertigem dos movimentos, balança no mesmo ritmo, mesmo sem se movimentar na cadeira. Já os recursos técnicos do cinema fazem com que o senso de esforço do dançarino seja distorcido, transmitindo freqüentemente uma impressão de espontaneidade em cada gesto. A respiração ofegante, o suor, os erros e os riscos da performance ao vivo costumam ser eliminados após a edição. A transformação do corpo fluido ao vivo para o corpo exposto na tela passa por uma série de mediações e distanciamentos, que implicam em uma redução das possibilidades de percepção do movimento.



www.cena11.com.br

Quem já assistiu a um espetáculo do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, de Florianópolis (SC), sabe que as diversas quedas dos dançarinos em cena são vivenciadas sempre e de cada vez como se fossem a própria queda.

IV. Pas de Deux entre Dança e Cinema

Sabemos que o filme pode fazer muito mais do que apenas registrar passivamente o movimento de um corpo (embora alguns dos primeiros filmes da história do cinema tenham sido coreografias filmadas) e que a interação do cinema com a dança não se resume apenas a um esvaziamento da performance ao vivo. Um dos primeiros artistas a perceber que a câmera também poderia dançar foi a cineasta e coreógrafa norte-americana Maya Deren (1917-1961). Em 1945 ela filma *Estudo em Coreografia para Câmera*, um curta silencioso de cerca de 2 minutos, onde corpo e câmera estão tão intimamente conectados, que gestos, tempos e geografias normalmente impossíveis se tornam repentinamente visíveis. Um pouco antes, em 1943, ela filmou *Meshes in the Afternoon* [Malhas na Tarde], um filme de dança sem dançarinos, misturando elementos da psicanálise e do surrealismo. Deren via seus filmes como tendo uma estrutura poética ou musical que se distinguia da lógica linear do cinema tradicional. O fato de seus filmes não apresentarem narrativas lineares não implicava em uma composição caótica. Seu cinema seguia outras lógicas, que conjugavam simultaneamente filosofia, poesia e experimentação. Curiosamente esse "choreo-cinema" experimental e de vanguarda se realiza paralelamente à chamada era de ouro de Hollywood, caracterizada por filmes que se mantinham presos às mesmas fórmulas de cada gênero, seja musical, noir, western ou comédia romântica. Sobre esse ponto a pesquisadora Maria Pramaggiore, da North Carolina State University, observa: "As dificuldades de exibir e distribuir filmes experimentais nesse período não deve ser subestimada. Segundo vários relatos Deren começou exibindo seus filmes nas paredes dos seu apartamento em Nova Iorque e quando amigos de seus amigos começaram a pedir para vê-los, ela passou a organizar exposições em universidades e a alugar salas de projeção (PRAMAGGIORE, 1997: 24).



Talley Beatty desafia as leis da gravidade e da física no filme *Estudo em Coreografia para Câmera* (1945) de Maya Deren (http://www.youtube.com/watch?v=jh_srk8jJqQ)

V. Estratégias contra a Tendência para a Descorporeificação

As traduções do corpo na dança e no cinema não são sempre equitativas. O cinema contribuiu para a popularização da dança, a dança agregou uma dimensão performativa aos filmes. Desde os anos setenta ocorre um boom de filmes que associam a dança a uma forma de malhação do corpo ou de escapar do tédio da vida cotidiana. Por outro lado inúmeros coreógrafos, tais como William Forsythe, Merce Cunningham e Pina Bausch, experimentam novas formas de colocar corpos e imagens em movimento. No século XXI a dança e o cinema interagem com o vídeo, o computador e a internet, abrindo uma nova e perigosa tendência para as artes do movimento: a desmaterialização do corpo.

Existe um filme de dança chamado *Ghostcatching* (07", 1999), realizado pelos artistas digitais Paul Kaiser e Shelley Eshkar, que faz um dançarino (Bill T. Jones) parecer uma mera animação gráfica computadorizada. A proposta do filme é capturar o essencial do movimento, aquele resíduo último sem o qual a dança não seria possível. Através de complicados processos digitais foram gravadas primeiro cenas do dançarino girando e dançando, depois o desenho de seu corpo foi apagado e apenas seus movimentos foram preservados, sendo então representados como riscos de giz coloridos num quadro negro tridimensional.

O resultado é muito belo e perturbador. A idéia de apresentar a dança sem o corpo, por mais paradoxal que seja, corresponde a uma das mais fortes tendências da arte contemporânea, a saber, a desmaterialização do humano através do crescente uso da tecnologia. Um gesto tecnicista, só comparável à famosa passagem de Descartes (*II. Meditação*) onde o filósofo busca a verdadeira essência de um pedaço de cera aproximando-o do fogo, destruindo assim todas suas propriedades sensíveis (cor, densidade, sabor) e acaba destruindo a cera inteira também. Mas é muito interessante ver o filme e constatar que embora os computadores tenham feito um ótimo trabalho ao apagar toda carne e músculos da imagem, uma instância material sutil permanece resistindo no fundo, como que nos lembrando que essa coisa que dança não se reduz a um mero conjunto de vetores gráficos. Trata-se da voz do dançarino, que ora geme com a dificuldade do movimento, ora cantarola de alegria ao dar uma cambalhota. Parece que os produtores do filme esqueceram que a voz, embora invisível e impalpável, é uma das marcas mais nítidas da nossa corporeidade. Em uma era da reprodutibilidade infinita de imagens digitais a dança e o cinema podem às vezes se associar como um foco de resistência, um espaço onde a materialidade do corpo não apenas é exposta, mas também celebrada. O estatuto híbrido da associação entre dança e cinema permite construir um corpo fluido que tem o potencial de alterar e enriquecer nossas perspectivas. Uma tal tradução híbrida do corpo exige uma abordagem igualmente híbrida, que conjugue filosofia e teorizações multidisciplinares das artes e da cultura.

Referências

DOODS, Sherryl. *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Palgrave. New York, 2001: 30.

PRAMAGGIORE, Maria. "Performance and Persona in the U.S. Avant-Garde: The Case of Maya Deren", in: *Cinema Journal* 36, no. 2, winter 1997: 24.

CHARLES FEITOSA é Doutor em Filosofia e Professor e Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO.

CHARLES FEITOSA is Doctor in Philosophy and Professor and Researcher of the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) by UNIRIO.