

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DANÇA E VÍDEO

UM ESTUDO DE INTERAÇÃO DE LINGUAGENS

ELISA HELENA VILLELA

---

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. ~~Elisa Helena~~  
Villela e aprovada pela Comissão Julgadora  
em 20/11/2001

---

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição  
Passos  
-orientador-

---

CAMPINAS

2001

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**Mestrado em Multimeios**

**DANÇA E VÍDEO**

**UM ESTUDO DE INTERAÇÃO DE LINGUAGENS**

**ELISA HELENA VILLELA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob orientação do Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos e co-orientação do Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

CAMPINAS – 2001

UNIDADE BC  
Nº CHAMADA T/UNICAMP  
V715d  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BCI 49038  
PROC 16.837/00  
C \_\_\_\_\_  
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 17/05/02  
Nº CPD \_\_\_\_\_

2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00167348-1

BIB ID 240111

Villela, Elisa Helena

V715d

Dança e vídeo : um estudo de interação de linguagens /  
Elisa Helena Villela. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientadores: Antonio Fernando da Conceição Passos,  
Roberto Berton de Angelo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Vídeo-arte. 2. Dança. I. Passos, Antonio Fernando  
da Conceição. II. Angelo, Roberto Berton de. III. Universi-  
dade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
IV. Título.

## Resumo

Este trabalho propõe um estudo de interação de linguagens entre dança e vídeo onde discutiremos quais são, em essência, as características das duas linguagens e como articulá-las sem que isto signifique uma redução do potencial artístico inerente a cada uma delas.

Incluiremos também a elaboração de um material que denominamos de elementos de pré-criação para uma futura realização de um vídeo-dança livremente inspirado em Moby Dick de Herman Melville. Nele descreveremos a estrutura básica do filme e também agregaremos textos e imagens que ajudaram a definir o teor dramático das diferentes etapas do processo de criação.

Para tanto, começaremos fazendo um percurso que primeiramente tratará de definir o argumento que servirá de base para a elaboração deste material; em seguida, definiremos alguns conceitos e termos técnicos básicos na área do audiovisual.

Uma abordagem sobre as diferentes relações espaço-temporais referentes a cada uma destas artes será nosso terceiro foco de estudo; seguiremos com algumas notas sobre o processo de criação, discutindo alguns parâmetros de criação derivados da temática de criação estabelecida. Um pequeno memorial, relatando os principais momentos de uma trajetória em dança, será a etapa final de nosso trabalho.

## ÍNDICE

Introdução.....	05
O Argumento.....	08
Algumas noções básicas da linguagem cinematográfica.....	14
Diferenciando tempos e espaços.....	32
Notas do processo de criação.....	56
Memorial.....	76
Conclusão.....	91
Bibliografia.....	92
Filmografia.....	94

## Introdução

Interessada pela linguagem do vídeo como elemento possibilitador de uma nova referência de criação em relação à dança, comecei a pesquisar as principais questões que poderiam abranger a interação destas duas linguagens dentro de um processo de composição.

Mesmo com o crescente número de coreógrafos que se aproximam de uma pesquisa nessa direção, ainda é comum vermos os recursos de linguagem do vídeo sub-utilizados quando associados à dança.

As diferentes relações espaço – tempo referentes a cada uma destas linguagens propõe desafios quando da sua transposição.

É comum vermos dançarinos e coreógrafos terrivelmente decepcionados quando assistindo seus trabalhos na tela. O uso da expressão “o vídeo chapa a coreografia” é corrente no meio da dança.

Tal sensação é bastante peculiar quando se vê a dança restringida pelo seu registro bidimensional, entretanto, a subtração desta dimensão espacial poderia ser equilibrada por inúmeros recursos pertencentes à linguagem do audiovisual.

Partimos então da seguinte questão: Quais são em essência as características das duas linguagens e como articulá-las sem que isto signifique uma redução do potencial artístico inerente a cada uma delas?

Ou, em outras palavras, que tipo de tratamento se deve dar às duas estruturas anteriores (coreografia e videografia) para que se alcance uma integração

satisfatória?

Concordamos com Tarkovsky<sup>1</sup> quando diz que a primeira coisa que se deve estabelecer para encontrar um método dentro de um processo de criação é a intenção do autor, só depois é que se deve perguntar porque ele lançou mão deste ou daquele recurso formal. Porém, mesmo que intimamente relacionada com a especificidade de cada obra, podemos levantar algumas questões mais amplas, que certamente podem contribuir para uma reflexão dos meios e processos a serem utilizados com a intenção de conjugar duas linguagens diferentes.

Direcionamos este trabalho para os profissionais da área de artes cênicas que tenham o intuito de utilizar a linguagem do audiovisual tanto como meio de registro<sup>2</sup> como de criação para seus trabalhos.

Para tanto, começaremos fazendo um percurso que primeiramente tratará de definir o argumento que servirá de base para a elaboração de um material de pré-criação; em seguida, definiremos alguns conceitos e termos técnicos básicos na área do audiovisual.

Uma abordagem sobre as diferentes relações espaço-temporais referentes a cada uma destas artes será nosso terceiro foco de estudo; seguiremos com algumas notas sobre o processo de criação agregando trechos literários e imagens que contribuíram para a estruturação de alguns parâmetros derivados da temática de criação livremente inspirada em *Moby Dick* de Herman Melville.

---

<sup>1</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.119.

<sup>2</sup> Entendemos como registro a gravação de espetáculos concebidos para o palco, mas que em algum momento necessitem de uma versão audiovisual para fins diversos como inscrições em festivais, divulgação etc...

Devido à escassa bibliografia referente ao tema específico do vídeo-dança, tomaremos como referência alguns estudos que tratam da questão do teatro e do cinema<sup>3</sup>, de onde por analogia tentaremos nos aproximar de nosso campo de estudo.

---

<sup>3</sup> Deveríamos utilizar com mais freqüência o termo audiovisual devido ao seu caráter de maior abrangência pois pode referir-se tanto à linguagem do vídeo como à do cinema, entretanto, por ser mais corrente e também mais citado pelos autores estudados nos referiremos na maioria das vezes ao cinema, fazendo as necessárias distinções quando necessário.

## O Argumento

*“Chamai-me Ismael. Há alguns anos – quantos precisamente não vem ao caso - tendo eu pouco ou nenhum dinheiro na carteira e sem nenhum interesse em terra, ocorreu-me navegar por algum tempo e ver a parte aquosa do mundo. É a minha maneira de dispersar o “Spleen”<sup>1</sup> e de regular a circulação do sangue. Sempre que sinto na boca uma amargura crescente, sempre que há em minha alma um novembro úmido e chuvoso, sempre que dou comigo parando involuntariamente diante de empresas funerárias ou formando fila em qualquer enterro e, especialmente, sempre que a minha hipocondria me domina a tal ponto que necessito apelar para um forte princípio de moral a fim de não sair deliberadamente à rua e atirar ao chão, sistematicamente, os chapéus das pessoas que passam... então, calculo que é tempo de fazer-me ao mar, e o mais depressa possível.”*

Herman Melville

Moby Dick

---

<sup>1</sup> “Spleen”(lowness of spirits): Melancolia.



Considerado por muitos críticos como um dos maiores romances da literatura universal, "*MOBY DICK or The Whale*", de acordo com o título original norte-americano, teve sua primeira publicação em 1851, quando seu autor Herman Melville tinha apenas 32 anos. Nascido em Nova York no dia 1º de agosto de 1819, morreria na mesma cidade em 1891.

Uma vida marcada pela pobreza - órfão de pai aos doze anos e com uma família composta pela mãe mais sete irmãos menores - obrigou-o a interromper os estudos aos quinze anos. Depois de trabalhar em diversos ofícios começou uma carreira de marinheiro fazendo inúmeras viagens em navios comerciais, de guerra e baleeiros.

Em uma de suas viagens fugiu, com um outro companheiro, de um destes navios ao chegarem às ilhas Marquesas onde acabaram caindo em poder de uma tribo selvagem de canibais, os Typees, que os mantiveram prisioneiros, até que conseguiram fugir para bordo de um cargueiro australiano.

Continuou então trabalhando alternadamente em navios e em localidades onde aportava, entre elas o Taiti e o Hawai, regressando para os Estados Unidos em 1844.

Publica seu primeiro livro, *Typee*, que obteve grande sucesso popular, em 1846. Seguiram-se *Omoo* (1847), *Mardi* (1849), *Redburn* (1849) e *White-Jacket* (1850).

A amizade com o escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne encorajou-o a continuar sua carreira e a enfrentar o relativo fracasso de *Moby Dick* quando de seu lançamento. Continua então publicando várias obras, mas nenhuma delas obteve o sucesso de seus primeiros lançamentos.

Mesmo que nunca totalmente esquecido, foi somente durante a primeira guerra mundial que sua obra obteve maior repercussão, quando pela primeira vez “*Moby Dick se classificava entre os dois ou três livros norte-americanos realmente grandes. A obra surgia agora não apenas como magnífico registro de um capítulo singularmente vigoroso da história norte-americana – o capítulo das baleias e sua pesca – mas como uma obra complexa, de profunda força imaginativa e com significado mítico de grande alcance.*”(Herman Melville, *Moby Dick*, prefácio 23ª edição)

Recolhemos algumas opiniões da crítica sobre *Moby Dick* publicadas nesta edição, pois achamos que seriam interessantes para dar um breve panorama da obra que servirá de argumento para a elaboração de um video-dança, tema de nossa pesquisa.

**Jean Giono:**

“...Desde que comecei a ler *Moby Dick* não consegui mais me separar desse livro- refúgio onde, apesar do desígnio dos deuses, o mundo todo pode abrigar seu desespero e a sua ânsia de persistir.”

**Raquel de Queiroz:**

“*Se me perguntassem qual foi o livro que mais me marcou os primeiros anos de leitura, eu responderia sem hesitar que esse livro foi Moby Dick.(...)*

*Todos conhecem – mesmo os que ainda não leram o romance de Melville – a*

*história de Moby Dick: o herói, o moço Ismael, vai a New Bedford e engaja-se como marujo num navio baleeiro, o Pequod. Seu companheiro de aventura é um estranho homem de cor, Queequeg, príncipe de uma tribo canibal da Polinésia – um primitivo em todo o esplendor bárbaro da sua condição de selvagem. O comandante do Pequod é o capitão Acab, homem que sofre de uma estranha e perigosa loucura, a paixão de ódio por Moby Dick, a baleia branca astuta e feroz.(...) Depois de uma procura dramática afinal os inimigos se encontram, travam a grande luta que dura três dias, no fim da qual sai triunfante a baleia branca, terrível e incólume, na sua satânica invencibilidade.*

*Dizem os estudiosos da obra de Melville que ao escrever essa aventura no mar a intenção do autor foi pôr em símbolos o eterno conflito entre o homem e seu destino, - a baleia representando o mal infinito do universo e Acab a vontade do homem que se opõe a essas forças. Será talvez assim. Mas acontece entretanto que Moby Dick tem a par disso uma grandeza própria, que não carece de símbolos para se impor – antes transcende de qualquer alegoria e atinge uma espécie de realidade “pessoal”: - na sua impiedosa ferocidade ela é uma coisa em si. A criança que lê o drama da fera do mar e não entende de símbolos e não procura interpretações profundas, sente essa grandeza com toda força, apenas na sua representação a bem dizer material e imediata. E é como tal, aliás, como a via em menina, que Moby Dick tem permanecido na minha imaginação – a pura fera, na sua total capacidade de fera, que a outra fera enfrenta, num duelo heróico entre os dois brutos primitivos, convencidos de que nem a vastidão dos sete mares será capaz de o caber a ambos. (...)O vulto horrendo de Moby Dick nos fica povoando para sempre os pesadelos, e jamais enfrentaremos o mar sem sentir, no fundo do coração, o desejo e o susto de vê-la emergir, de repente, das águas, lançando nos mares o seu penacho de vapor azul prateado, como um desafio insolente.”*

## Uma Curiosidade:

MOBY DICK

45

castelo de proa. O comandante pode pensar que é o primeiro a respirá-la, mas não é assim. Da mesma maneira a comunidade vai à frente dos líderes em muitas outras coisas, ainda que os líderes nem sempre suspeitem disso. Mas por que razão, depois de ter sentido repetidas vêzes o cheiro do mar na qualidade de marinheiro mercante, meteu-se-me na cabeça participar de uma viagem de pesca de baleias? É o que poderá explicar melhor do que ninguém o invisível agente de polícia dos Fados, que me vigia constantemente, persegue-me e exerce sôbre mim uma influência inexplicável. E sem dúvida a minha ida nessa expedição de pesca de baleia fazia parte do grande programa da Providência, redigido há muito tempo. Ocorre-me que essa parte do programa seria redigida mais ou menos assim:

*Grande luta eleitoral pela Presidência dos  
Estados Unidos*

PESCA DE BALEIAS POR UM TAL DE ISMAEL

### SANGRENTE BATALHA NO AFEGANISTÃO

Embora eu não possa dizer exatamente por que razão êsses empresários, os Fados, designaram-me tão insignificante papel numa viagem de pesca de baleias, ao passo que outros eram escolhidos para magníficos papéis em grandes tragédias, para papéis curtos e fáceis em comédias de salão, ou ainda para alegres partes em farsas, conquanto não possa dizer por que assim aconteceu, creio ter adivinhado, lembrando agora as circunstâncias, algo dos motivos e razões que apresentados astutamente, sob vários disfarces, induziram-me a representar o papel que representei, além de lisonjear-me com a ilusão de que essa escolha era o resultado da minha livre vontade e do meu próprio discernimento. O principal desses motivos era a idéa esmagadora da própria baleia. Tão prodigioso e misterioso monstro despertava tôda a minha curiosidade. Depois, era atraído também pelos mares selvagens e distantes onde êle navega a sua massa de ilha, os inúmeros e inomináveis perigos da pesca, tudo isso, e mais as concorrentes maravilhas das milhares de vistas e sons da Patagônia, contribuíram para aguçar o meu desejo. Para outros essas coisas talvez não tivessem exercido sedução. Quanto a mim, vivo atormentado por um continuo desejo de tudo o que é remoto. Gosto de navegar em mares proibidos e de desembarcar em costas bárbaras. Mesmo reconhecendo o que é bom, estou sempre pronto para perceber um horror e até posso familiarizar-me com êle (se mo permitem) pois convém estar em termos de amizade com todos os habitantes do lugar onde nos hospedamos.

## **Algumas Noções Básicas da Linguagem Cinematográfica:**

Com o intuito de esclarecer alguns tópicos que tratem de uma primeira abordagem da linguagem cinematográfica, facilitando a compreensão de alguns conceitos que serão abordados posteriormente, e, ao mesmo tempo, de organizar a informação recolhida durante a trajetória de nossa pesquisa abordaremos a seguir alguns conceitos básicos da arte cinematográfica .

Sabemos que a grande revolução do cinema foi a criação de um mecanismo que permite registrar e exibir imagens em movimento, dando a ilusão de um espaço tridimensional, onde os objetos parecem situar-se como na nossa percepção direta.

A partir deste mecanismo iniciou-se então a estruturação do que hoje podemos chamar de linguagem cinematográfica, segundo Xavier<sup>1</sup> esta estruturação é decorrente da metamorfose do cinematógrafo em cinema: o primeiro trata simplesmente da técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento, já o segundo, refere-se à constituição de uma linguagem, que permitiria a criação de um mundo imaginário e que viria mostrar-se campo extremamente fértil para manifestação, dentre inúmeras outras possibilidades, de desejos, sonhos e mitos da humanidade.

---

<sup>1</sup> XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p.16.

Mais ainda, o cinema permitiu, de uma maneira absolutamente inédita a sensação de imersão na ação nele representada:

*“Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme.”* (Xavier, I., (1984), p.16.)

Longe de querermos fazer um estudo detalhado de todos os recursos que propiciariam tais efeitos e suas implicações psicológicas, discutiremos sim alguns elementos estéticos que certamente contribuíram para a estruturação de alguns marcos, ou referências da linguagem cinematográfica.

Um fator essencial para a estruturação da linguagem cinematográfica foi a conquista da expressividade da câmera, através do movimento, e da montagem que é, em suma, a organização das diferentes imagens no tempo. As múltiplas possibilidades de utilização destes recursos possibilitaram a criação de diferentes estruturas narrativas que foram de fundamental importância para a criação dos diversos estilos cinematográficos.

Inicialmente a câmera era utilizada como se fosse o ponto de vista de um espectador imóvel que observava o desenrolar dos fatos. Aos poucos a linguagem cinematográfica foi se configurando e o enquadramento (posicionamento da câmera em relação ao objeto filmado) e suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento característico do cinema.

O recorte do corpo humano por exemplo, que hoje nos parece absolutamente natural, não o era nem um pouco no início do século XX. Historiadores contam que no início espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que teria acontecido com o resto do corpo?

Um filme é normalmente dividido em seqüências, cada seqüência dividida em cenas e estas são construídas a partir de séries de planos. Os planos correspondem à cada tomada de cena situada entre dois cortes e podem ser filmados de diversos ângulos:

*“O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto.” (Xavier, I., (1984), p.19.)*

Definiremos a seguir alguns tipos de posicionamento da câmera em relação ao objeto, que por sua recorrente utilização por diversos cineastas ficaram suscetíveis à atribuição de alguns significados específicos. Entretanto, é importante lembrar que o significado expressivo atribuído a cada um deles pode ser completamente modificado de acordo com a montagem ou com a organização espacial construída dentro do próprio plano:

- **PG- Plano geral:** Um plano geralmente utilizado em exteriores ou interiores amplos no qual a câmera mostra todo o espaço da ação.
- **PC - Plano de conjunto:** nele a câmera mostra, geralmente em interiores, um grupo de personagens ou o conjunto dos elementos envolvidos na ação que podem ser reconhecidos num ambiente.
- **PM - Plano médio:** corta os personagens na altura da cintura.
- **PA - Plano americano:** corta os personagens na altura dos joelhos.
- **PP - Primeiro plano:** corta os personagens na altura do ombro.
- **PPP - Primeiríssimo plano:** mostra só o rosto, ou só os olhos.
- **PD - Plano de detalhe:** mostra uma parte do corpo que não o rosto ou um objeto.

Além deles devemos mencionar também dois recursos muito utilizados que são:

- **Câmera subjetiva:** mostra a cena de acordo com o ponto de vista de um personagem.
- **Plano-Sequência:** plano longo, que abrange toda uma ação e é montado sem cortes.

Como dizíamos alguns estudos foram feitos no sentido de tentar atribuir significações aos planos: o PP e o PPP seriam mais voltados para a vida interior, para as reações emocionais dos personagens, enquanto o PA seria melhor para descrever suas ações: um plano com proximidade suficiente para que a tônica seja colocada em sua ação sem que ele seja isolado do meio, Bazin<sup>2</sup> acrescenta ainda que em muitos casos o PA revela-se como o mais próximo à atenção espontânea do espectador, um ponto de equilíbrio natural de sua acomodação mental. Já no PM são valorizadas as relações entre o personagem e o meio, ou entre os personagens entre si.

Do mesmo modo atribuiu-se significações aos ângulos: a posição horizontal na altura dos olhos seria sempre preferível para as cenas de ação ou as cenas de aproximação emocional; já a câmera baixa tende a enaltecer o personagem, dando-lhe um tom mais heróico, enquanto a câmera alta, que olha de cima para baixo, diminuiria o personagem, expressando uma situação de opressão.

Posteriormente percebeu-se que não era possível atribuir um significado inerente para cada posicionamento da câmera, já que, seu significado dependeria sim da sua construção interior e de sua relação com os outros planos. Vejamos alguns exemplos:

---

<sup>2</sup> Bazin, A. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, (1991), p. 75.

Se tivermos uma aproximação PA-PM-PP de um homem, teremos uma aproximação gradual do personagem. Já se o PP vier logo depois de um PG (do grande espaço do PG para o espaço fechado do PP), teremos um pulo, uma outra construção dramática se comparada com a lenta aproximação do primeiro exemplo.

O mesmo pode acontecer com os ângulos: a câmera baixa pode heroizar uma figura se a filmar contra um fundo de céu, mas se o fundo for um imenso prédio cinzento, a câmera baixa poderá ressaltar o pequeno tamanho do homem em relação ao prédio, e poderá expressar opressão e sufocamento.

A principal conclusão a que chegamos é que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada:

*“A significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem. E aqui deve-se entender montagem num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem numa seqüência temporal (como vimos acima), mas também a montagem dentro do próprio plano (como por exemplo o homem e o prédio). Isto decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que essa significação nunca é precisa, delimitada, mas ao contrário sempre envolta numa certa ambiguidade.”*

(Bernadet, J. , (2000), p. 41).

Além dos diferentes posicionamentos da câmera em relação ao objeto devemos considerar também seus deslocamentos no espaço. Existem dois tipos principais de movimento: os “travelings”, ou carrinhos, e as panorâmicas. Nas panorâmicas o pé da câmera não se desloca em relação ao chão onde está fixada, e ela gira sobre seu pé, podendo girar horizontalmente para a direita ou a esquerda, ou verticalmente para cima ou para baixo, como uma cabeça que gira sobre o pescoço; com a diferença de que a câmera pode completar 360° .

No carrinho é a câmera que se desloca. Aí, ela aproxima-se ou afasta-se, fazendo “travellings” laterais ou para frente e para trás. Este movimento também pode ser feito com uma lente chamada “zoom” que dá um efeito semelhante, embora não igual, ao deslocamento da câmera.

Além destes movimentos podemos alcançar uma maior mobilidade com a chamada câmara na mão: a leveza de um equipamento moderno permite que a câmera seja colocada no ombro do fotógrafo, dando-lhe quase a mobilidade do corpo.

Uma outra interpretação da significação destes recursos é feita por Almeida<sup>3</sup>, para quem uma das maneiras de aproximarmo-nos do cinema seria como aproximarmo-nos de uma linguagem. Poderíamos então, de acordo com este ponto de vista, associar uma filmagem em câmera fixa a uma prosa narrativa em terceira

---

<sup>3</sup> Almeida, M. *Imagens e Sons – A Nova Cultura Oral*. São Paulo: Cortez (1994), p.47.

pessoa, que enfatiza a distância e a objetividade do narrador/diretor, uma narrativa que procura distanciar-se da subjetividade sempre presente na criação.

De um outro lado, uma câmera subjetiva que persegue não o olhar do observador, mas os olhares dos personagens/atores/dançarinos, vai nos levar a uma narrativa em uma ou diversas das pessoas. Evidentemente, a objetividade ou a subjetividade poderão ser dadas por outros recursos que também, como todos os outros, são suscetíveis de inversões.

Assim como os planos e os movimentos de câmera, alguns estilos de montagem foram tornando-se mais recorrentes no decorrer dos anos, seus objetivos mais específicos eram o de direcionar corretamente a atenção do observador de acordo com as necessidades específicas de cada cena, mostrando com maior evidência os elementos importantes para o desenvolvimento da ação, como se a câmera ocupasse o lugar de um espectador atento, que não deixasse passar em branco nenhum detalhe importante para a compreensão da cena.

Explicitaremos logo a seguir alguns deles, antes disso, é importante ressaltar que para cineastas como Eisenstein a montagem era um fator essencial da arte cinematográfica pois graças a ela tornava-se possível a combinação de diferentes elementos possibilitando através da junção de seus diferentes significados a criação de uma nova realidade.

Um exemplo tradicionalmente citado e que revela claramente todo o potencial da montagem é o de uma experiência feita por Kulechov nos anos 10. Nesta experiência foi realizado um pequeno filme em seis planos: prato de comida – rosto

de um homem – criança brincando – rosto de um homem – um caixão – rosto de um homem. Após a exibição do filme vários comentários foram feitos acerca da maravilhosa interpretação do ator Mosjugin sobre os temas do desejo, da ternura e da tristeza. Só que na verdade os planos utilizados eram exatamente os mesmos, assim, os sentimentos lidos no rosto do ator foram interpretações resultantes da reação dos espectadores frente à justaposição de duas imagens: “*É como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa*”. (Bernadet, J. (2000), p.49)

Vejamos agora alguns tipos mais freqüentes de montagem levantados por Pudovkin em Xavier<sup>4</sup> ressaltando alguns métodos que têm como objetivo controlar a “direção psicológica” do espectador:

- **Contraste:** é um método que tem como objetivo acentuar o caráter expressivo de alguma situação através da exibição simultânea de seu oposto. Assim, poderíamos associar por exemplo, uma situação trágica de um homem passando fome à glotonice de um outro homem bem sucedido na vida. A exibição de duas imagens contraditórias força o espectador a compará-las durante todo o tempo, sendo que assim uma acaba por reforçar a outra.

---

<sup>4</sup> Xavier, I. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, (1983), p.63.

- **Paralelismo:** é um método que mostra duas ações diferentes mas que dizem respeito à um mesmo acontecimento, é o famoso “enquanto isso”. Vejamos um exemplo: sabemos que um personagem tem um encontro marcado com um amigo numa estação de trem às 22:00hs, mostramos inicialmente o amigo chegando na estação pontualmente, depois vemos o personagem pegando um taxi, depois vemos o relógio da estação marcando 23:00hs e o amigo com ar de preocupação, sabemos a partir daí que algo aconteceu no caminho, mostra-se então um acidente com o taxi. Então, sabemos através desta montagem que tal encontro não acontecerá.
  
- **Simbolismo:** é um método que introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso do letreiro. No filme “A Greve” de Eisenstein, uma cena de repressão aos trabalhadores é pontuada com cenas de matança de um boi no matadouro. A intenção deste tipo de montagem é dizer: os trabalhadores são assassinados tão friamente quanto os bois.
  
- **Simultaneidade:** é um método que mostra o desenvolvimento rápido e simultâneo de duas ações, nas quais, a resolução de uma depende da resolução da outra, como por exemplo cenas de perseguição em que vão aparecendo alternadamente os bandidos e a polícia até chegarem a um confronto final. Seu objetivo é criar no espectador uma tensão máxima

como se fosse uma pergunta constante: Será que conseguirão escapar? É, em suma, um método extremamente emocional de construção de desenlaces.

- ***Leitmotiv (reiteração do tema)***: é um método que serve para dar ênfase especial ao tema básico do roteiro. Se houver por exemplo um tema religioso, a aparição constante de planos de objetos religiosos reforçará toda a intenção de fazer prevalecer o tema de religiosidade.

Além destes métodos devemos citar também a fusão, que é a sobreposição de duas imagens diferentes num mesmo momento, geralmente servem para atenuar a passagem de um quadro para outro; o “*close-up*”, termo muito usual no cinema, refere-se à aproximação da câmera de um ponto específico que passa a ocupar toda a tela, pode ser o rosto de um personagem durante um diálogo ou algum detalhe do ambiente, como por exemplo um telefone tocando. O importante é saber que o *close-up* dirige a atenção do espectador para um detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação.

Muitos autores consideram que o *close-up* não passa de uma forma de “interrupção” do plano geral, para Pudovkin<sup>5</sup> entretanto, ele não significa nenhum tipo de interrupção, representa sim uma forma própria de construção.

---

<sup>5</sup> Xavier, I. (1983), p.58.

Temos também o usual campo e contra campo, que é uma montagem que mostra duas ou mais imagens alternadamente e, como o próprio nome diz, situadas uma de frente a outra, assim a câmera num giro de 180° mostra o ponto de vista da imagem anterior. É um recurso vastamente utilizado na construção de diálogos.

Outro elemento de linguagem muito comentado por Bazin<sup>6</sup> é a chamada profundidade de campo: trata-se de uma tomada em plano geral que insere elementos que poderiam ser acoplados através da montagem dentro de um mesmo quadro. A montagem é então substituída por freqüentes panorâmicas e entradas dentro do campo, ou mesmo com a câmera fixa. Ela supõe o respeito pela continuidade espacial dramática e conseqüentemente pela sua duração.

Tal estratégia poderia nos remeter a um retrocesso da linguagem cinematográfica, se nos lembrarmos de seus primeiros registros. Entretanto, trata-se na verdade de uma construção similar mas não idêntica, diretores como Orson Welles tiveram muito da sua notoriedade em função do uso que fizeram de tal recurso:

*“É evidente, para quem saiba ver, que os planos seqüência de Welles em *Magnificent Ambersons* não são de maneira alguma o registro passivo de uma ação fotografada no mesmo enquadramento, mas sim uma recusa de fragmentação do acontecimento. (...) é uma operação positiva cujo efeito é superior àquele que poderia produzir a decupagem clássica. (...) Os efeitos dramáticos antes solicitados dos recursos de montagem nascem aqui do deslocamento dos personagens dentro de um enquadramento escolhido de uma vez por todas.” (Bazin, A. (1991),p.76)*

---

<sup>6</sup> Bazin, A. (1991),p.75.

A diferença reside no fato de que, ao contrário dos filmes do início do século, nos quais o enquadramento correspondia praticamente à “quarta parede” dos palcos italianos, ou pelo menos, se identificava com o melhor ponto de vista sobre a ação, no cinema atual a composição do cenário da iluminação e do ângulo criam uma outra estética.

Através dessa composição alguns diretores conseguiram organizar um “tabuleiro de xadrez”, do qual nenhum detalhe é excluído, ou passa despercebido. Nela, a relação espacial entre objetos e personagens é equacionada de tal maneira que o espectador não pode escapar à sua significação: *Significação esta que a montagem teria feito num desdobramento em planos sucessivos, em outros termos, os planos seqüência em profundidade de campo dos diretores modernos não renunciam à montagem, eles o integram à sua plástica.*” (Bazin, A., (1991), p. 77)

Tais métodos que acabamos de mencionar não esgotam, de maneira alguma, todas as possibilidades de montagem, o que queríamos era demonstrar que a montagem é um instrumento importante para conduzir o espectador e que, como diz Pudovkin: “ *O estudo cuidadoso do seu uso nos filmes, combinado com talento, levará indubitavelmente à descoberta de novas possibilidades e, conjuntamente, à criação de novas formas.*” (Xavier, I. (1983), p.65)

## O Som

De seu surgimento<sup>7</sup> o som no cinema veio prestar-se à uma complementação fiel do que acontecia na tela, mas não sem uma elaboração já que, como diz Tarkovsky (1980), seria impossível imaginar uma reprodução naturalista dos sons do mundo sem que o resultado não fosse uma cacofonia. Se houvesse tal intenção, tudo o que aparecesse na tela teria de ser ouvido na trilha sonora, mas essa cacofonia significaria apenas que o filme não recebeu nenhum tratamento sonoro, não acrescentando nada às imagens, mesmo se os sons ambientes forem corretamente registrados, por não ter ainda nenhum conteúdo estético.

O aparecimento de novos tipos de articulação entre som e imagem entretanto, só apareceram depois de um certo período após o qual a novidade do som sincronizado com a imagem pode desgastar-se.

Utilizando-se de aparelhos de mixagem que permitem um grande controle sobre o estabelecimento de relações entre diálogo, música e efeitos sonoros o cinema pode trazer ao máximo a sensação do real para a sala de projeção, entretanto, alguns autores como Eisenstein consideravam que a relação entre som e imagem poderia e deveria acrescentar algo a mais que uma simples reprodução fiel da realidade, assim eles davam ao som o mesmo valor dado à montagem:

---

<sup>7</sup> É importante lembrar que a música sempre esteve associada ao cinema desde a época dos filmes mudos. A presença do pianista que procurava acompanhar o ritmo do que acontecia na tela já prenunciava outros tipos de relações entre som e imagem.

*“O que acrescentaria ouvir ruídos de passos sobre uma imagem que mostra um homem andando? Nada. Mas se, ao contrário, o som não for o prolongamento da imagem, se houver um contraste entre os dois, então nascerá uma nova significação.”* (Bazin, A., (1991), p. 60).

Evidentemente não podemos descartar a conveniência e mesmo a necessidade de utilização de um som simultâneo em muitas situações. Tarkovsky, mesmo que partidário da mesma opinião, amplia um pouco mais as considerações sobre a combinação entre som e imagem:

*“Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, aí o filme adquire ressonância.”* (Tarkovsky, A. (1980), p.194)

Como podemos ver, assim como na montagem, a combinação de imagem e som apresenta inúmeras possibilidades. Gostaríamos, entretanto, de ressaltar dois novos usos da voz, que se distanciaram da reprodução imediata do que se passava na tela e que tornaram-se extremamente freqüentes na linguagem cinematográfica. O primeiro deles é a *“Voz off”*, ela refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem que não está visível no quadro, ou que está visível mas executando uma ação diferente da representação da fala, o que é geralmente chamado de monólogo interior.

Quando utilizada com o personagem fora do enquadramento, alguns recursos anteriores são utilizados para afirmar a presença do personagem no espaço da cena: ou o personagem aparece em seqüências anteriores ou é apresentado por outros fatores que o contextualizem dentro do enredo, é como se estas estruturas dissessem que ele está logo ali, em um espaço que “existe” mas que a câmera preferiu não mostrar.

É importante ressaltar, como diz Doane em Xavier<sup>8</sup>, que “O uso tradicional da “Voz off” representa uma negação do enquadramento como limite e também uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado.”, pois a “voz-off” é um som que aprofunda a encenação dando-lhe uma nova dimensão que excede à da imagem e assim afirma (ou confirma) a existência de um espaço fictício fora da tela, legitimando tanto o que a tela revela da encenação quanto o que ela esconde.

Por outro lado, no monólogo interior voz e corpo são apresentados simultaneamente, mas neste caso a voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a vida interior do personagem. A voz aqui é a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo às avessas.

O surgimento da “Voz Over” representou também um outro tipo de associação entre som e imagem, é a típica narração de documentários, na qual a voz não está associada ao espaço da ação, é uma voz chamada “descorporalizada”.

---

<sup>8</sup> Xavier, I. (1983), p. 460.

Segundo a opinião de Doane em Xavier<sup>9</sup>, a diferença essencial acaba residindo em que, uma afirma a homogeneidade e hegemonia do espaço da ação, enquanto que o comentário em “Voz-over” é necessariamente apresentado como fora desse espaço.

Um outro fator importante é que após o surgimento do som sua ausência em algum momento dos filmes tornou-se praticamente um tabu, podemos ver filmes sem música e diálogos mas raramente com a ausência completa de som, já que pelo menos o som ambiental é sempre guardado.

Outra formulação interessante a respeito da utilização do som no cinema pertence a Tarkovsky: para ele a música torna-se interessante a partir do momento em que é usada como um refrão:

*“O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova, (...) usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa.”*

(Tarkovski, A. (1990), p.190)

---

<sup>9</sup> [Ibid, p. 462]

Ele afirma ainda que o elemento musical ou sonoro tem a capacidade de modificar a “cor” do material filmado e mais ainda, tem até mesmo a capacidade de modificar sua essência. Assim, através da música ou do som, o diretor pode conduzir as emoções do espectador em determinada direção.

Vejam alguns exemplos por ele citados que revelam um uso bastante inusitado do som: No filme *Luz de Inverno* de Ingmar Bergman numa seqüência inteira, na qual é encontrado o corpo de um suicida ao lado de um córrego, ouve-se apenas o som da água correndo enquanto toda a cena se desenvolve em planos médios e gerais, sem que nenhum som relacionado ao movimento das pessoas em torno do corpo sejam ouvidos, é assim que Bergman procura dar maior expressividade ao acontecimento. Uma outra estratégia utilizada em um de seus filmes é o uso aparentemente naturalista do som de passos surdos num corredor vazio, o barulho de um relógio ou o farfalhar de um vestido. O que ele faz na verdade é ampliar o potencial expressivo de cada um desses sons ao isolá-los de seu contexto.

Vemos então, através desses poucos exemplos, os motivos pelos quais, cada vez mais, tem aumentado a importância dada à elaboração de trilhas sonoras, tornando-se elas mesmas, às vezes, quase um material autônomo de grande complexidade.

## Diferenciando Tempos e Espaços:

Várias questões vêm à tona quando tratamos de diferenciar alguns elementos essenciais de duas formas distintas de expressão artística como o vídeo e a dança. Nesse caso, deparamo-nos com fatores que envolvem desde as etapas de concepção e produção, passando pelos diferentes meios/espacos de exibição, até chegarmos às diferentes maneiras de percepção da obra pelo espectador e/ou telespectador. Nos deteremos, no presente trabalho, nas questões referentes ao tempo e ao espaço, fatores que de certa forma são o cerne de composição das duas linguagens e assim de maior relevância para um estudo dentro de um processo de criação.

Alguns destes fatores levariam-nos mesmo a pensar numa certa incompatibilidade essencial quanto à suposta junção/fusão de duas linguagens diferentes. Como diz Tarkovsky<sup>2</sup>: “ *A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica*”, que, para ele, reside essencialmente em sua característica de permitir a exposição do pensamento através de ligações associativas, em oposição aos limites da lógica desenvolvida pelo texto, vastamente utilizada na dramaturgia clássica.

---

<sup>2</sup> Tarkovski, A. (1990), p.21.

Posição contrária, com a qual tendemos a concordar, assume Bazin<sup>3</sup> ao tratar do controvertido tema do teatro filmado. Para ele as bem sucedidas montagens de *Henrique V* de Laurence Olivier e *Les Parents Terribles* de Jean Cocteau demonstram que o cinema está à altura de adaptar legitimamente as mais diversas obras dramáticas.

Uma das principais características que assegurou o êxito dessas obras foi justamente a intenção de acentuar o caráter teatral do modelo ao invés de tentar camuflá-lo ou dissolvê-lo no cinema.

Em *Henrique V* Lawrence Olivier acentuou a convenção teatral, enfatizando o espaço da ação, mostrando intencionalmente toda a arquitetura do teatro - coxias, platéia, boca de cena - e assim, criou um elemento cênico extra, o filme se situa de certo modo de ambos os lados da representação teatral, aquém e além do palco: agora, não é a mais a peça que é diretamente o filme, mas sim sua representação. Assim, denunciando de antemão pelo cinema o jogo e as convenções teatrais, ele suprimiu os obstáculos do realismo que se opunham à ilusão teatral, tema que discutiremos posteriormente.

Já Jean Cocteau optou pela estratégia de intensificar o cenário ao invés de multiplicá-lo. Mesmo que o quarto, cenário original de *Les Parents Terribles*, tenha se transformado em apartamento, este será sentido, graças à tela e à técnica da câmera, como ainda mais diminuto que o quarto do palco. O principal é que a câmera respeita a natureza do cenário teatral e esforça-se somente para aumentar sua

---

<sup>3</sup> Bazin, A. (1991), p. 123.

eficácia, assim, o essencial foi mantido: o fato dramático da clausura e da coabitação. Aqui o cinema agiu somente como um revelador que acaba por fazer aparecer certos detalhes que o palco deixava em branco.

Um extremamente bem sucedido exemplo de filmagem associada à dança é o caso do filme “La Chambre” do grupo francês *L’esquisse*. Baseado na obra “*La vie tranquille*” de Marguerite Duras, realizado em 35mm e rodado quase que inteiramente em estúdio, o filme é construído praticamente sobre algumas poucas células coreográficas que vão sendo desenvolvidas e exploradas em diferentes ambientes. O que seria para o palco um material certamente escasso para a elaboração de um espetáculo é aqui explorado pela câmera de maneira sublime, as células coreográficas vão sendo reveladas em detalhes, em enquadramentos que as tornam de alguma maneira inesgotáveis. A riqueza do cenário contribui de maneira efetiva para o enriquecimento do gestual. Começamos vendo através de uma porta uma dançarina imóvel sentada numa cadeira em fundo totalmente escuro. Aos poucos percebemos que ela se encontra em um quarto com o piso todo de terra e onde, inusitadamente, aparecem na parede outras dançarinas também sentadas em pequenos bancos. A criação de dois espaços um na horizontal, o da personagem principal, e o outro na vertical, o das “coadjuvantes”, faz com que tenhamos um elemento de “*mise-en-scène*” extremamente rico, pois nos parece ter sido criado aí uma espécie de “cenário vivo” que vai complementando a ação da personagem principal durante esta primeira parte do filme.

O momento de passagem para o que poderíamos chamar de segunda parte é aquele da queda das “coadjuvantes” para o espaço horizontal, aqui vemos os recursos da câmera lenta e da repetição extremamente eficazes para nos revelar as sutilezas de movimentos extremamente rápidos como os de queda.

A terceira parte é também introduzida por uma alteração em relação ao cenário, uma chuva, criada artificialmente dentro do próprio estúdio determina mudanças de dinâmicas tornando a ação mais intensa, mais explosiva. Aqui, os movimentos muito explosivos são também “ampliados” pela utilização da câmera lenta. Acreditamos que a câmera lenta está para a dança assim como o close está para o teatro, um recurso sedutor, permitindo ver aquilo que seria impossível no palco, dando-nos uma nova dimensão estética ou melhor dizendo, ampliando as possibilidades dramáticas de um mesmo gesto.

A última parte também se dá por uma modificação no espaço, vemos durante todo o filme um aumento gradual, o que antes era só um quarto escuro, vai sendo ampliado pela aparição de janelas e portas, até terminar em uma planície totalmente deserta onde a personagem se encontra sozinha como no começo do filme, sentada imóvel na mesma cadeira, só que agora no centro de um cenário infinito.

O que vemos aqui é um excelente filme onde, acrescentando dramaticidade à cada tomada, explorando o espaço da ação e os momentos de pausa do dançarino, captando pequenos detalhes que anunciam um próximo movimento, alcança-se uma concepção completamente diferente das usuais filmagens em dança, onde

a câmera assume uma função praticamente de registro, utilizando-se para isto de recursos como um plano geral e algumas tomadas em close, imagens que são posteriormente alternadas quando da fase de edição. Este procedimento, que normalmente visa a preservação da matriz coreográfica, acaba se revelando tão limitado quanto as fracassadas tentativas de teatro filmado reduzidas a uma fotografia da representação cênica (principalmente quando a câmera procura nos fazer esquecer o proscênio e os bastidores).

Cabe agora fazermos a necessária distinção entre o realismo considerado congênito ao cinema e a ilusão inerente ao espaço teatral:

Considerado por Tarkovsky<sup>4</sup> como a mais realista das artes, o cinema pode desfrutar do privilégio de escolher os elementos que desejar em meio ao que lhe é oferecido pelo mundo real e organizá-los livremente em seqüência. Sua natureza fotográfica é incontestavelmente a prova mais convincente de seu realismo.

Ao falar do maravilhoso ou do fantástico Bazin vem confirmar ainda mais esta condição:

*“... Longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico no cinema vir a enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua contraprova mais convincente. A ilusão não está fundada no cinema, como no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado.”*

(Bazin, A. (1991), p.149)

---

<sup>4</sup> Tarkovski, A. (1990), p.70.

Assim, admitimos que a tela possa se abrir sobre um universo artificial, mas sabemos que ela não pode, entretanto, ser desprovida da realidade do espaço devido à sua natureza fotográfica. De acordo com Bazin<sup>5</sup>, o cinema, sendo impossibilitado de reconceber o espaço sem qualquer referência ao mundo em que vivemos, torna-se por essência uma dramaturgia da natureza.

Ele considera também que aí reside o paradoxo estético do cinema: uma dialética do concreto e do abstrato, a obrigação para a tela de significar unicamente por intermédio do real: Para ele, os recentes sucessos do teatro filmado inscrevem-se essencialmente na história do cenário e da decupagem: *“trata-se de uma conquista do realismo; não, é óbvio, do realismo do tema e da expressão, e sim do realismo do espaço, sem o que a fotografia animada não faz cinema..”* (Bazin, A. (1991), p.153)

Ao contrário, no teatro, o que poderia ser considerado realismo só existe relativamente a um outro sistema de convenções, que é menos explícito, porém igualmente rigoroso como em qualquer outra categoria de expressão cênica. Não podemos ignorar que o personagem é fictício, encarnado na pele do ator e que, quando se retira, sabemos que está nas coxias, trocando de figurino ou retirando a maquiagem. A presença efetiva dos atores lhes dá uma realidade objetiva e, para transformá-los em objetos de um mundo imaginário, a vontade ativa do espectador deve intervir. No cinema, quando um personagem sai do campo da câmera, nós admitimos que ele escapa ao nosso campo visual, mas ele continua a existir, idêntico

---

<sup>5</sup> Bazin, A. (1991), p. 152.

a si mesmo, num outro ponto do cenário, que foi mascarado. A tela não tem bastidores, não poderia ter sem destruir sua ilusão específica, que é fazer de qualquer objeto ou acontecimento o centro do universo, mesmo que este acontecimento seja uma simples respiração, ou que, no caso da dança, recaia sempre sobre o corpo do dançarino.

Assim, quer se trate de uma interpretação ou de uma celebração, o teatro não pode por princípio se confundir com a natureza, pois aí correria o risco de se dissolver e deixar de existir: “*fundado na consciência recíproca dos participantes em presença, ele precisa opor-se ao resto do mundo como a interpretação à realidade, a cumplicidade à indiferença, a liturgia à vulgaridade do útil.*” ( Bazin, A. (1991), p.146)

A roupa, a máscara, o disfarce, o estilo da linguagem, o proscênio, contribuem efetivamente para realizar esta distinção, porém seu signo mais evidente é o palco, cuja arquitetura pode variar enormemente, mas nunca deixará de definir um espaço privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza:

“*A parte de vida - a cena realista - não existe no teatro: Só o fato de expô-la num palco a separa da vida para fazer dela um fenômeno in vitro, que participa ainda parcialmente da natureza, mas já profundamente modificada pelas condições de observação. O que poderia ser considerado realismo não coloca de maneira alguma a peça no mesmo plano que o cinema, não abole o proscênio: Que não venham dizer que nem sempre o teatro teve proscênio. Esse é apenas um símbolo, antes dele houve outros, desde o coturno e a máscara.*” (Bazin, A. (1991), p.134)

Considerado como uma arquitetura simbólica da censura que separa espectador e palco, um muro de fogo, uma fronteira ardente entre o real e o imaginário autorizando e nos protegendo de todos os seres que nele podem existir, o proscênio nos faz participar de uma ação lúdica construída sobre a consciência recíproca do ator e do espectador.

Seria então esta participação lúdica, este consentimento mútuo que definiria o caráter ilusório da atividade teatral, em contraposição ao cinema, onde, solitários, contemplamos um espetáculo que nos ignora e que participa do universo.

E em relação à dança não seria o próprio movimento o proscênio, aquilo que distingue um gesto natural de um gesto elaborado?

Aquele que dança, sempre dança, independentemente do local onde ele é exibido ou do suporte em que é registrado.

Antes de discutirmos especificamente as questões de tempo e espaço referentes a estas duas formas de arte, trataremos também de definir alguns elementos constitutivos da dança em seu aspecto mais geral, pois não pretendemos aqui fazer um estudo pormenorizado de um determinado estilo de dança, mesmo que no presente trabalho tomemos como referência de criação os parâmetros de trabalho associados à dança contemporânea, o que acarretaria uma outra discussão para além daquela da interação de linguagens.

Podemos considerar como característica específica da dança a construção de gestos distanciados de nossa realidade quotidiana, ou se quisermos, interpretados de tal maneira que os distanciem de seu caráter funcional, “*cuja sucessividade no*

*tempo, independentemente das particularidades de cada estilo, técnica ou propósitos a que se destinam, instaura uma base construtiva comum que unifica suas mais variadas atividades em um gênero único: a dança..”<sup>6</sup>*

De acordo com Langer em Geraldi a gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente movimento vital:

*“ Todo ser que faz gestos naturais é um centro de força vital, e seus movimentos expressivos são vistos por outros como sinais de sua volição. Mas gestos virtuais não são sinais, são símbolos de volição. O caráter espontaneamente gestual dos movimentos de dança é ilusório, e a força vital que expressam é ilusória; os “poderes” ( isto é, centros de força vital) na dança são seres criados – criados por gestos de semelhança.”*

(Geraldi, S. (1997), p.41)

Assim, ela considera que o movimento só pode tornar-se um elemento artístico e um possível gesto de dança, quando é imaginado, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e da situação momentânea do ser que o executa. E é isso que ela chama de gesto virtual – uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir idéias de emoção, consciência e intuição, ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais.

---

<sup>6</sup>GERALDI, Sílvia Maria. *Imagens da Oralidade na Dança – Um Estudo Coreográfico*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, (1997), p.22.

Vemos então que, em dança, lidamos com dois fatores essenciais dos quais não podemos dispor: O primeiro o caráter não realista inerente ao espaço teatral ou à dança propriamente dita, o segundo a questão da linearidade do movimento, construído essencialmente sobre o fluir de um movimento que se segue a um outro e assim sucessivamente. Discutiremos pois estes dois aspectos em seguida, isolados em suas especificidades de espaço e tempo.

## O Espaço

Quando discutimos anteriormente a questão do realismo cinematográfico em oposição ao caráter ilusório ou imaginário da atividade teatral ou da dança, vimos que ela nos remete diretamente à questão espacial. Vimos que a questão espacial no teatro está intimamente relacionada com o conceito de lugar dramático, ligado ao prosscênio, que define um espaço privilegiado para a ação, real ou virtualmente distinto da natureza, e que, no caso da dança, o próprio movimento exerce esta distinção entre real e imaginário.

Uma das principais questões estéticas quando se fala em teatro filmado, ou no nosso caso específico em vídeo-dança acaba sendo a do cenário, ou melhor dizendo, a do espaço da representação. Sua função é a de contribuir para distinguir ou especificar o lugar dramático que, por motivos já explicitados anteriormente, remetem-nos a um espaço materialmente fechado, limitado e circunscrito, onde a única abertura que nele existe é aquela da imaginação aprovadora do espectador.

Este lugar é, em suma, um microcosmo estético inserido artificialmente no universo e essencialmente heterogêneo à natureza que o rodeia. Bazin faz a comparação do espaço dramático com um quadro que não poderia jamais ser confundido com uma paisagem e muito menos com uma janela.

É o contrário do que acontece no cinema, onde não existem fronteiras para a ação:

*“O conceito de lugar dramático não é apenas alheio, mas essencialmente contraditório à noção de tela. A tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma máscara que só deixa uma parte do evento ser percebida. Ao contrário do espaço do palco o da tela é centrífugo.”* (Bazin, A., (1991), p148)

Esta diferença de relações espaciais é de extrema importância e têm influência decisiva na construção da *“mise-en-scène”*. De acordo com Jean Paul Sartre em Bazin<sup>7</sup> no teatro o drama parte do ator, no cinema ele vai do cenário ao homem, o que acarretaria numa inversão das correntes dramáticas. Na tela o homem deixa de ser o foco do drama para tornar-se eventualmente o centro do universo, o cenário que o rodeia faz parte do mundo, e eventos isolados como uma onda quebrando ou o simples bater de uma porta, podem tornar-se extremamente dramáticos.

Tendo todos os recursos do microscópio e do telescópio à disposição, vários acontecimentos antes impossíveis de serem relacionados à ação teatral são agora acessíveis no filme. *“As causas e os efeitos dramáticos não têm mais, para o olho da câmera, limites materiais, o drama é por ela liberado de qualquer contingência de tempo e espaço.”* (Bazin, A.,(1991), p.135)

Poderíamos pensar então que a grande solução para os problemas do teatro filmado e do vídeo-dança seria então a utilização em grande escala de locações externas e grandes cenários naturais para complementar a ação. Na verdade não é bem assim, às vezes seu uso pode ser extremamente desastroso, podemos imaginar o

---

<sup>7</sup> BAZIN, A., (1991), P.145.

“*Lago dos cisnes*” sendo executado de frente a um verdadeiro lago etc., isto tornaria simplesmente ridículo todo o ballet executado assim em ambiente tão realista.

Um outro caso é o do filme “*Un Chant Presque Eteint*” de Claude Mourieras e coreografia de Jean Claude Gallotta. Nele, toda a ação se desenrola dentro de uma estação de trem e a coreografia se desenvolve a partir de situações reais que poderiam acontecer nesta estação, cenas de despedidas, de espera, expressões faciais de pessoas que circulam pela estação servem de elementos cênicos que vão sendo desenvolvidos pelos dançarinos.

Por se aproximar do que chamamos de uma linha de dança mais gestual, desenvolvida a partir de gestos quotidianos, o ambiente da encenação de maneira alguma contradiz a “*mise-en-scène*” e por isso só vem acrescentar um elemento estético à mais, totalmente integrado à ação.

No cinema também pode acontecer o inverso, pode acontecer dele se privar voluntariamente dos recursos possíveis ao cenário e à natureza, como no caso do “*Martírio de Joana D’Arc*” de Dreyer, e nem por isso deixar de ser uma obra prima da arte cinematográfica. Realizado com o uso freqüente de primeiros planos em um único ambiente, o filme acaba tornando-se um “*prodigioso afresco de cabeças, o contrário perfeito do filme de atores: um documentário de rostos.(...) Nesse drama visto ao microscópio, toda a natureza palpita debaixo de cada poro da pele. O deslocamento de uma ruga, a contração dos lábios são os abalos sísmicos e as marés, o fluxo e o refluxo da crosta humana.*” (Bazin, A., (1991), p.151)

O que poderíamos concluir então, frente a tanta diversidade que nos faz voltar mais uma vez a Tarkovsky onde a grande questão é a da adequação dos propósitos e especificidades de cada peça para a linguagem cinematográfica, e não uma simples transposição onde se busca inserir à força os recursos do cinema.

Vemos então que é realmente difícil traçar parâmetros de composição em meio a este emaranhado de possibilidades oferecidas pelas duas linguagens, o que importa em suma é que se saiba diferenciar as especificidades espaciais de cada uma delas, para depois nos valermos dos recursos possíveis para integrá-las de acordo com as necessidades específicas de cada obra. Sintetizando esta questão Bazin nos oferece uma excelente metáfora, muito esclarecedora, sobre as diferentes relações espaciais no teatro e no cinema:

*“O teatro”, escreve Baudelaire, “é o lustre”. Se fosse preciso opor outro símbolo ao objeto artificial, cristalino, brilhante, múltiplo e circular, que refrata as luzes em torno de seu centro e nos retém cativos em sua auréola, diríamos que o cinema é a lanterna do lanterninha que atravessa como um cometa incerto a noite de nosso sonho acordado: o espaço difuso, sem geometria e sem fronteira, que cerca a tela.” (Bazin, A., (1991), p.149)*

Falaremos agora de algumas condições técnicas que também devem ser levadas em consideração quando falamos em espaço. Começaremos traçando um paralelo entre o palco italiano e o plano em audiovisual. De acordo com Munsterberg em Xavier<sup>8</sup>, enquanto o palco dramático é mais largo perto da ribalta estreitando-se para o fundo, o “palco” cinematográfico ao contrário, é mais estreito na frente e se alarga em direção ao fundo.

Tal fato acontece porque sua largura é controlada pelo ângulo de tomada de cena da câmera: a câmera é o vértice de um ângulo cuja amplitude na distância fotográfica mais próxima é de alguns pés, mas que pode chegar a milhas de extensão na paisagem distante. Assim, se o aproximar-se da câmera implica destacar-se substancialmente em relação ao resto, o afastar-se dela significa uma redução muito maior do que um mero recuo num palco dramático.

Além disso, quando o dançarino ou o ator se deslocam no palco, eles têm que obedecer a cruzamentos e intervalos condicionados pelas leis do espaço-tempo reais, e, trabalhando com processos reais, é inevitável uma série completa de intervalos que ligam os pontos separados e significativos da ação. Se por outro lado considerarmos o cinema, seu material não consiste dos processos reais que acontecem no tempo e espaço reais, e sim naqueles pedaços de celulóide nos quais estes processos foram registrados.

Assim, pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que

---

<sup>8</sup> XAVIER, I., (1983), p. 69.

já foram registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real. Em virtude da possibilidade de eliminação dos momentos de passagem e dos intervalos, o espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmera.

Estes dados remetem-nos à idéia de criação de novos fatos dramáticos, antes impossíveis de serem realizados em um espaço de atuação convencional, porém quais seriam esses novos fatos dramáticos?

Vamos citar alguns recursos mais correntes: podemos contar, primeiramente, com a enorme variedade de posicionamentos de câmera que, sem dúvida, contribuem para acentuar ou modificar certos aspectos da representação. Para citar um exemplo podemos falar da diferença de expressividade entre dois tipos de tomadas: uma câmera baixa por exemplo tem a capacidade de tornar mais potente, de dar um ar enobecedor ao personagem ou objeto focado, já uma câmera alta certamente o colocaria numa condição diminuída, mais vulnerável.

A sobreposição de imagens, ou a fusão é um outro recurso que possibilita a junção de diferentes cenas em um mesmo plano, criando-se um espaço fílmico que não existe na realidade. Este espaço, modificado por um processo de junção, quer seja pela sobreposição ou pela simples aproximação de diferentes locações em seqüência, cria o que podemos chamar de geografia criativa. O espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmera.

E, finalmente, as possibilidades de alteração da velocidade através do uso da câmera lenta e câmera acelerada.

Porém, para além dos recursos técnicos que podem ser utilizados, veremos que os êxitos na interação destas duas linguagens dependerá da habilidade dos diretores quanto aos meios de reter a energia dramática num ambiente que a reflita ou, pelo menos, lhe dê bastante ressonância para que ela seja ainda percebida pelo espectador de cinema. Quer dizer, de uma estética, não tanto do ator ou do dançarino mas do cenário e da decupagem.

O Diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação em uma janela para o mundo, mesmo que esse mundo seja um simples olhar, ou que, como já dissemos antes, no caso do vídeo-dança, recaia sempre sobre o corpo do dançarino.

## O Tempo

*“O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte (...) Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como esculpir o tempo...o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.”*

(Tarkovsky, A., (1990), p.72)

Como vimos, Tarkovsky atribui ao tempo um fator de enorme preponderância na arte cinematográfica. De fato, o surgimento do cinema trouxe consigo a criação de um novo princípio estético, pois, trata de um modo de registrar uma impressão do tempo, aliada à capacidade de reproduzi-lo e de manipulá-lo acontece pela primeira vez na história das artes, conquistando-se assim uma matriz do tempo real. Para ele, o mais precioso potencial do cinema é a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo.

Esta impressão do tempo se dá pelo registro da duração de um evento concreto, pela apropriação do tempo junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado. Alguns comentários devem ser feitos a respeito deste registro: em primeiro lugar, segundo Tarkovsky, a observação desta realidade

material deve ser baseada numa percepção pessoal do objeto a fim de se evitar um registro extremamente naturalístico dos fatos, o que os tornaria absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. Retornamos neste ponto à questão da “*mise-en-scène*”, que no cinema refere-se à disposição e ao movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento, questão que já discutimos em maior profundidade no tópico anterior.

Em segundo lugar, é de extrema importância que o tempo se torne visível em uma tomada, mas de que maneira isto acontece?

Na verdade, a existência desse tempo é indissociável da própria natureza do cinema, pois é impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, um filme não poderá jamais ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo:

*“A imagem cinematográfica não pode ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal, o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando, entre outras coisas, não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas”* (Tarkovsky, A., (1990), p.78)

Além disso, o desenvolvimento seqüencial das ações é uma das condições essenciais e imutáveis do cinema, não importando se o roteiro é concebido visando

a construção de cenas simultâneas ou retrospectivas ou algo desta natureza, o cinema baseia-se então numa representação sucessiva de elementos visuais.

Na dança também lidamos com a mesma qualidade formal:

*“A dança lida com imagens: imagens que são construídas pelo e no corpo por meio de gestos construídos em sucessividade no tempo (...) Os gestos vão se desenhando seqüencialmente em tempo real. As imagens vão se formando continuamente, uma após a outra: o tempo é o vínculo de sua união. Um tempo sem volta, um gesto sem fim. Um gesto que se completa no próximo, e este ainda noutro, e assim indefinidamente, até que os mesmos cessem e a dança acabe.”*

(Geraldi, S., (1997), p.35)

Esta semelhança nos leva a pensar na questão da sobreposição de duas artes temporais, porém aprofundaremos esta questão logo após de esclarecermos alguns elementos mais específicos sobre ritmo e montagem no cinema.

Para Tarkovsky<sup>9</sup> o ritmo é o fator dominante e todo poderoso da imagem cinematográfica, pois é capaz de expressar o fluxo do tempo no interior do fotograma, e a montagem nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas.

Porém temos opiniões controvertidas em relação à questão da montagem, alguns adeptos do “cinema de montagem” a consideram como o principal elemento de um filme, como se ele fosse feito na moviola. Ainda de acordo com Tarkovsky ela é apenas um elemento comum a várias formas de arte, pois refere-se ao trabalho

---

<sup>9</sup> TARKOVSKI, A., (1990), p.134.

de seleção e ajuste de várias partes do material a ser elaborado, não sendo por si só, o principal elemento formal do cinema.

Mesmo que a junção das tomadas seja responsável pela estrutura de um filme, ou se quisermos pelo seu estilo, ela não cria seu ritmo. Ele é criado pelo tempo específico que flui através das tomadas, assim, de acordo com esta visão, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas sim, pela pressão do tempo que passa através delas, a montagem então deveria organizar estas tomadas de acordo com a própria estrutura rítmica inerente ao filme.

De acordo com este ponto de vista, montar um filme corretamente significa possibilitar que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, através do reconhecimento do princípio vital das tomadas, de acordo com sua unidade essencial, uma tendência interior contida no material filmado, além disso, a montagem já é prevista durante a filmagem, ela é pressuposta no caráter daquilo que se filma.

O principal trabalho será então o de reconhecer e seguir um padrão intrínseco a cada uma delas durante o processo de juntar e cortar, e o tempo relativo a cada uma das tomadas é quem ditará o critério de montagem, assim, as peças que não se encaixam, que não podem ser coladas de maneira harmônica, são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo.

A unificação do impacto das diferentes tomadas será obtida mantendo-se a pressão, ou o impulso referente à tomada anterior:

*“Fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. Entretanto, a deliberada junção de tomadas com tensões temporais diferentes não deve ser feita com displicência; ela deve nascer de uma necessidade interior, de um processo orgânico que se processe no material como um todo. Se a velocidade do tempo for reduzida ou acelerada artificialmente, e não em resposta a um desenvolvimento endógeno, se a mudança do ritmo estiver equivocada, o resultado será falso e óbvio.”*

(Tarkovsky, A., (1990), p.144)

Ora, no caso da dança a questão da montagem também vai se referir à uma “perturbação” de um tempo construído originariamente como inalterável, e é esta sobreposição de tempos que dará uma nova qualidade estética à dança quando ligada à linguagem do audiovisual.

Conquistando uma matriz do tempo, o cinema conquista ou cria simultaneamente uma matriz da dança, ou seja, a partir desta matriz, ela se tornará susceptível de manipulação. O que temos agora é a conjugação de duas qualidades temporais: uma é aquela do tempo interno da cena, apreendido a cada tomada, o outro é o tempo externo, aquele das articulações das diferentes tomadas, criando assim possibilidades de articulações temporais impossíveis de existir anteriormente.

Mesmo que Tarkovsky dê extrema ênfase à questão do tempo interno da imagem, é evidente que a montagem em muito pode contribuir ou não para um equilíbrio deste tempo. Pudovkin, em Xavier<sup>10</sup>, acredita que a montagem de fato dirige os pensamentos e associações do espectador. De acordo com seu ponto de

---

<sup>10</sup> XAVIER, I., (1983), p.61.

vista, o tempo externo, manipulado pela montagem, deve ser coordenado de acordo com o fluxo de eventos selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ela movimentada ou tranqüila, para evitar uma mera combinação descontrolada de várias partes, de onde o espectador não apreenderia nada.

Um bom exemplo deste tipo de montagem é o caso dos vídeo-clips, onde somos bombardeados por uma quantidade enorme de imagens. Articuladas de uma maneira tal que realmente, ao final, ficamos com uma sensação de vazio.

Outro fator importante é que, assim como o espaço, o tempo no cinema obedece ou pode usufruir de construções completamente diferentes do tempo teatral, ligado ao tempo real.

Podemos citar como exemplo os métodos de dilatação ou de concentração temporal. Para Pudovkin, em Xavier<sup>11</sup>, mesmo que no teatro possamos contar com certos recursos que possibilitem algumas construções temporais similares como, por exemplo, a construção de uma peça a partir de atos, onde vários anos se passam entre um ato e outro, ou seja, a utilização de um método de concentração temporal, que realiza a concentração da ação pela eliminação de pontos de intervalo desnecessários, ela jamais atingirá o mesmo potencial do cinema, onde este método não só tem a possibilidade de ser elevado ao máximo, como forma a base real da representação. Através dele não só incidentes separados podem ser concentrados mas até mesmo os movimentos de uma pessoa.

---

<sup>11</sup> [Ibid, p.69]

Estes foram alguns exemplos de possibilidades de construções temporais relacionadas ao cinema, evidentemente suas possibilidades são inúmeras, o que consideramos entretanto de maior relevância é a questão da diferenciação do tempo real e do tempo fílmico que em suma é diferenciado do anterior pela “*sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celulóide*” Pudovkin, em Xavier<sup>12</sup>, e também pela sua própria construção interior, determinantes da construção do ritmo da seleção dos eventos a serem ordenados em seqüência.

---

<sup>12</sup> [Ibid. p.70]

## Notas do Processo de Criação

*“Este livro é um esboço, ou antes, o esboço de um esboço. Oh! Tempo. Força. Dinheiro e paciência!”*

(Herman Melville, *Moby Dick*)

Livremente inspirada na obra de Hermann Melville, a temática de criação estabelecida parte de um trabalho coreográfico solo, que se passa entre o acordar e o adormecer de um navegante solitário à espera de um combate com um inimigo de poderes sobrenaturais.

Suas ações, organizadas em pequenos capítulos recortados em forma de diários, são caracterizadas por uma concentração no tempo (amanhecer e anoitecer) e no espaço (palco italiano, estúdio), e vão narrando suas aventuras, descaminhos e devaneios até seu confronto final com o inimigo mortal.

Lidaremos com dois espaços essenciais na construção da narrativa, o primeiro refere-se ao espaço subjetivo do dançarino, o ambiente marítimo, que será utilizado como metáforas sonoras e visuais na elaboração de diferentes estados de espírito a serem explorados no processo de criação. Uma aproximação entre os ritmos da natureza e os corporais (tormentas, tempestades, calmarias) despertados dentro deste ambiente traria o primeiro passo para a composição definindo as dinâmicas e as relações de “*mise-en-scène*” a serem construídas.

O segundo, o espaço da ação, está ligado ao proscênio, cuja concentração espacial, que poderia ser substituída ou alterada por inúmeros recursos do audiovisual, é aqui parte determinante na concepção do trabalho. A partir desta concentração pretende-se construir uma narrativa que torne importantes expressões e gestos, pequenas frases gestuais, enfim, como diz Almeida<sup>1</sup>, uma construção

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, M. *Imagens e Sons – A Nova Cultura Oral*. São Paulo: Cortez Ed., 1994, p. 73

psicológica construída de sutilezas de imagens, cabendo à câmera aproximar-se e distanciar-se do dançarino, como num “pas de deux” entre dançarino e câmera.

A idéia aqui é a utilização destes dois espaços na construção de duas narrativas que se complementem e cuja fusão de significados venha criar uma nova dimensão nos tratamentos dados à dança e ao vídeo.

Lidaremos então com um jogo entre esses dois espaços, as imagens ligadas ao ambiente subjetivo definindo a ação, e a ação transferida pela câmera subjetiva ao primeiro espaço, tornando visíveis ao espectador as sensações, dinâmicas e relações espaciais impressas pelo movimento do dançarino.

Trataremos a seguir de destacar alguns trechos do livro e ilustrações que nos serviram de inspiração para a elaboração desta etapa que denominamos de pré – criação. A elas agregaremos breves comentários de diferentes autores à respeito do processo de criação.

Nos pouparemos do exaustivo trabalho de descrever o filme plano a plano, mesmo por quê. como sabemos, muito da criação surge durante a fase de realização.

Necessidade e prazer de imitar. Nesta questão Henry Gouhier<sup>2</sup> encontra o cerne do que considera o início da estranha aventura das artes dramáticas que começa no espírito do autor com a invenção dos personagens e que prossegue com sua encarnação dentro da alma e do corpo dos atores ou dançarinos, completando-se sobre os olhos do espectador como numa espécie de existência imaginária. Mais adiante o autor depara-se com a insuficiência destes primeiros conceitos: “*A palavra imitação é bem falha, Nietzsche encontrou aquela que convém: metamorfose.*” (Gouhier, H., (1989) p.28)

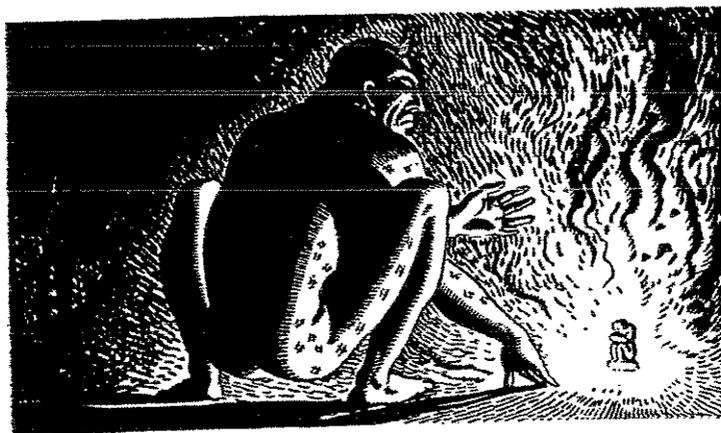
Assim, aqueles que sentem um irresistível impulso de se metamorfosear, de viver e agir por outros corpos e outras almas como se vivessem realmente uma outra vida são atingidos pelo que Nietzsche chama de fenômeno dramático primordial: “*O encantamento da metamorfose é a condição preliminar de toda arte dramática.*”. (Gouhier, H., (1989), p.31)

Apresentamos no início nosso personagem principal, Ismael. Porém outros dois personagens do romance influenciaram sua composição. Gostaríamos de apresentá-los brevemente a seguir:

---

<sup>2</sup> GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et Les Arts a Deux Temps*. Paris: Flammarion, (1989), p.24.

*QUEEQUEG*



*“Fiquei um momento olhando para ele. Apesar das suas tatuagens, era um selvagem limpo, íntegro e até bem-parecido – Por que fizera eu tanto barulho – pensei.- Ele era tão humano quanto eu e tinha tanta razão para temer-me como eu a ele. É melhor dormir com um canibal sóbrio do que com um cristão bêbado.”*



*“...Porém, os selvagens são seres estranhos; às vezes não se sabe exatamente de que maneira tratá-los. A sua simplicidade tranqüila e concentrada parece fruto de uma sabedoria socrática (...)Arremessado entre gente tão estranha para ele como se estivesse no planeta Júpiter e, contudo, parecia completamente à vontade, conservava a maior serenidade, contentava-se com a sua própria companhia e mantinha-se sempre à altura de si mesmo.”*

(Herman Melville – *Moby Dick*)



*“(...)Mas Queequeg, como os leitores devem ter compreendido, era um homem em fase de transição; nem lagarta nem borboleta. Era civilizado, porém mostrava ainda sua índole primitiva, da mais estranha maneira. Estava no primeiro grau inferior. Se não estivesse num grau mesmo mínimo de civilização, não daria importância alguma às botas mas ao mesmo tempo, se não fosse selvagem, nunca teria pensado em esconder-se debaixo da cama para calçá-las.”*

(Herman Melville. *Moby Dick*)

# ACAB<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> No original Ahab.

*“...Porém, ainda que pouco propalados em terra, tais desastres não eram de modo algum fato raro na pesca; contudo, em muitos casos a tal ponto impressionava a infernal ferocidade premeditada da baleia branca, que cada amputação ou morte que causava não era totalmente considerada como sendo infligida por um agente sem inteligência. Julgue-se pois a que auge de fúria apaixonada e insensata eram impelidas as mentes dos seus desesperados caçadores, quando entre restos de botes mastigados e membros dilacerados de camaradas, os sobreviventes nadavam nos brancos coágulos do furioso cachalote, à serena e exasperante luz solar que sorria sobre eles, como o faz sobre um nascimento, ou uma festa de bodas. Com os seus três botes arrombados em torno, remos e homens girando no torvelinho, uma vez um capitão agarrando a faca para cortar a linha do inimigo, arremessou-se contra a baleia, como um duelista de Arkansas que avançasse procurando loucamente, com uma lâmina de seis polegadas, chegar até à profundidade da vida do cachalote. Esse capitão era Acab.”*

(Herman Melville, *Moby Dick*)

A respeito deste encantamento ou desejo de metamorfose Jung<sup>3</sup> eleva-o a uma categoria ainda mais potente: ele considera o ato criativo como *“um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser.”*

Caracterizando o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem, o que a psicologia chama de complexo autônomo<sup>4</sup>, o artista surge, de acordo com seu ponto de vista, como uma pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho.

Assim, para realizar a metamorfose pela qual o ator dançarino torna-se o personagem é necessário também que haja uma mudança de universo pois, de acordo com Gouhier<sup>5</sup> *“cada obra dramática é um mundo, com seus lugares e tempos próprios”*.

---

<sup>3</sup> JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes. (1991), p.61.

<sup>4</sup> Não pretendemos entretanto aprofundarmo-nos numa análise psicológica do processo criativo, questão que, por demais ampla e complexa, mereceria um estudo mais específico.

<sup>5</sup> GOUHIER, H. , (1989), p. 26.

Nosso personagem parte solitário rumo ao mar, onde aguarda um combate inevitável com um inimigo de poderes sobrenaturais:



*“...O Cachalote este cetáceo, vagamente conhecido pelos antigos ingleses como Baleia de Trompa, ou Baleia Physeter, é atualmente o Cachalot dos franceses, o Pottsfich dos alemães e o Macrocéfalo dos povos de palavras longas (...)Dentre todos eles, Moby Dick,, um cachalote de ferocidade e tamanho incomuns, era dotado de original prestígio pelo terror a ele atribuído entre todas as outras espécies de Leviatãs.”*

O filme começa com uma voz em *off*, através da qual o personagem se apresenta e anuncia sua partida em direção ao mar em total solidão:

*“Este ato de isolamento físico significará acaso o afastamento espiritual do tempo e de todos os laços e conexões do mundo exterior?”*

(Herman Melville, *Moby Dick*)

Aparece então um dia azul, céu sem nuvens. Uma panorâmica de 360° que corresponde ao giro do dançarino em torno do próprio eixo mostra o horizonte, só existe água ao redor. Anoitece e amanhece várias vezes, como se o movimento que corresponde à esta subjetiva estivesse sendo executado indefinidamente.

Uma forte tempestade anuncia o momento do desastroso encontro entre Acab e a baleia:

*“E foi então que, subitamente, fazendo deslizar a sua mandíbula inferior em forma de foice, Moby Dick ceifou a perna de Acab, assim como um segador corta a relva num pasto. Nenhum turco de turbante, nenhum veneziano alugado, ou malaio, poderia tê-lo mutilado com uma malícia mais autêntica. Havia assim pouca razão para se duvidar de que desde aquele encontro quase fatal, Acab nutrira um sentimento selvagem de vingança contra o cetáceo, deixando-se dominar cada vez mais por ele e caindo na monotonia desvairada que o levou a identificar com o cachalote branco tanto os seus males corpóreos como as suas exasperações intelectuais.”* (Herman Melville, *Moby Dick*)

Podemos encontrar neste terrível momento do romance um dos elementos característicos da tragédia. Evidentemente que, se as artes dramáticas tomam diferentes formas, é que elas não são apenas formas fictícias de existência, elas revelam sim a dupla imagem que a uma só vez opõe e aproxima o mundo da cena e a cena do mundo:

*“Os Gregos criaram a tragédia para expressar a situação trágica do homem no universo.(...) Ela tem como objetivo nos mostrar o lado terrível da vida, as dores sem nome, as angustias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder de um acaso que parece zombar-nos, o fracasso do justo e do inocente.”*

(Gouhier, H., (1991), p.17,73)

Como que refletindo estas questões, lidando com a vulnerabilidade a que todos estamos sujeitos o artista, *“partindo da insatisfação do presente, (...) recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época.”* (Jung, C.G., (1991), p.71)

Toda representação de tais acontecimentos, nos quais lidamos imaginariamente com forças tão poderosas, são perturbadoras pois liberam uma força muito mais poderosa do que imaginamos:

*“ Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga,(...) eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite.”* ((Jung, C.G., (1991), p.71)

Assim, apesar de seu trágico destino, nosso personagem prossegue na sua insana perseguição do tão poderoso monstro.

Sua viagem continua, seguem-se movimentos desconexos e bastante articulados. O deslocamento em linha reta se dá no fundo do palco. A câmera num travelling acompanha o deslocamento do dançarino sem interrupções, neste momento toda a coreografia será registrada em plano-sequência. O tema: *“Não pensar é meu undécimo mandamento.”* (Hermann Melville, *Moby Dick*)

Se dixer conduzir pelos impulsos, experimentar diferentes estados de consciência, propiciar um certo amortecimento do racional em prol da imersão na obra executada, na representação entramos em contato com o que há de mais essencial na alma humana:

*“A ação dramática faz intervir um homem com uma consciência cuja lucidez multiplica os problemas, com um coração atormentado pela nostalgia do infinito ou do indefinido, com um subconsciente onde as lembranças nem sempre dormem e onde instintos e paixões guiam na sombra, nossas claras idéias e vontades.”*

(Gouhier, H., (1991), p.30)

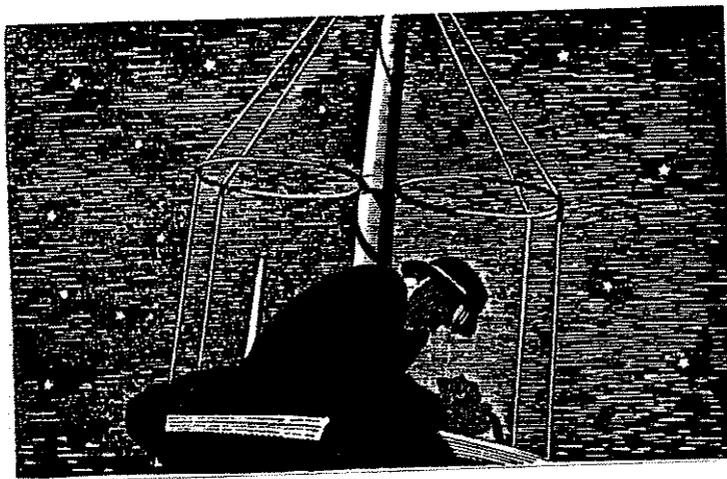
Amanhece, o barco avança velozmente, a voz em *off* faz alusão ao passado em terra de nosso personagem: “Um dia, li no jornal sobre um poeta coreano que achava que o grande problema do homem contemporâneo era o excesso de consciência sobre si mesmo, às vezes, concordo plenamente...”

Passam-se vários dias, o barco imóvel, nosso personagem contempla uma noite de estrelas sem lua, a voz em *off* continua revelando suas divagações:

“...desconfio que tem o que a gente de terra chama de consciência: é, dizem, pior do que uma dor de dentes.” (Herman Melville, *Moby Dick*)



Segue-se um momento de calma, a câmera mostra, num momento de total desamparo, o personagem inerte no chão, filmado de diversos ângulos em fusão com imagens da água imóvel:



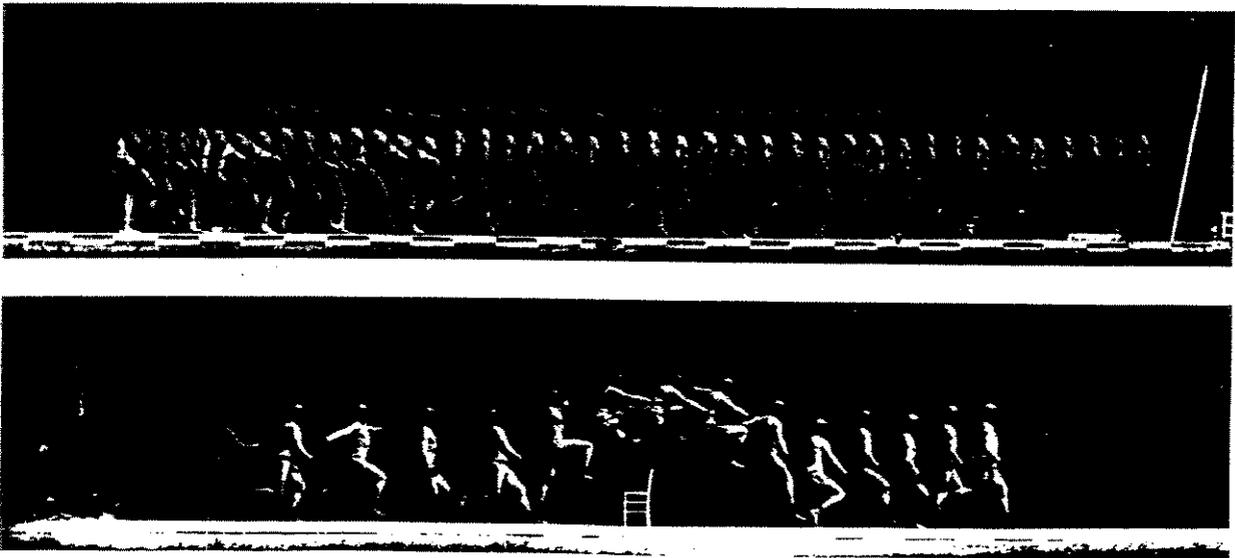
*“Já nos encontramos audaciosamente lançados no reino da profundidade.  
Em breve estaremos perdidos nas suas imensidades sem praias e sem portos.”*

*(Herman Melville, Moby Dick)*

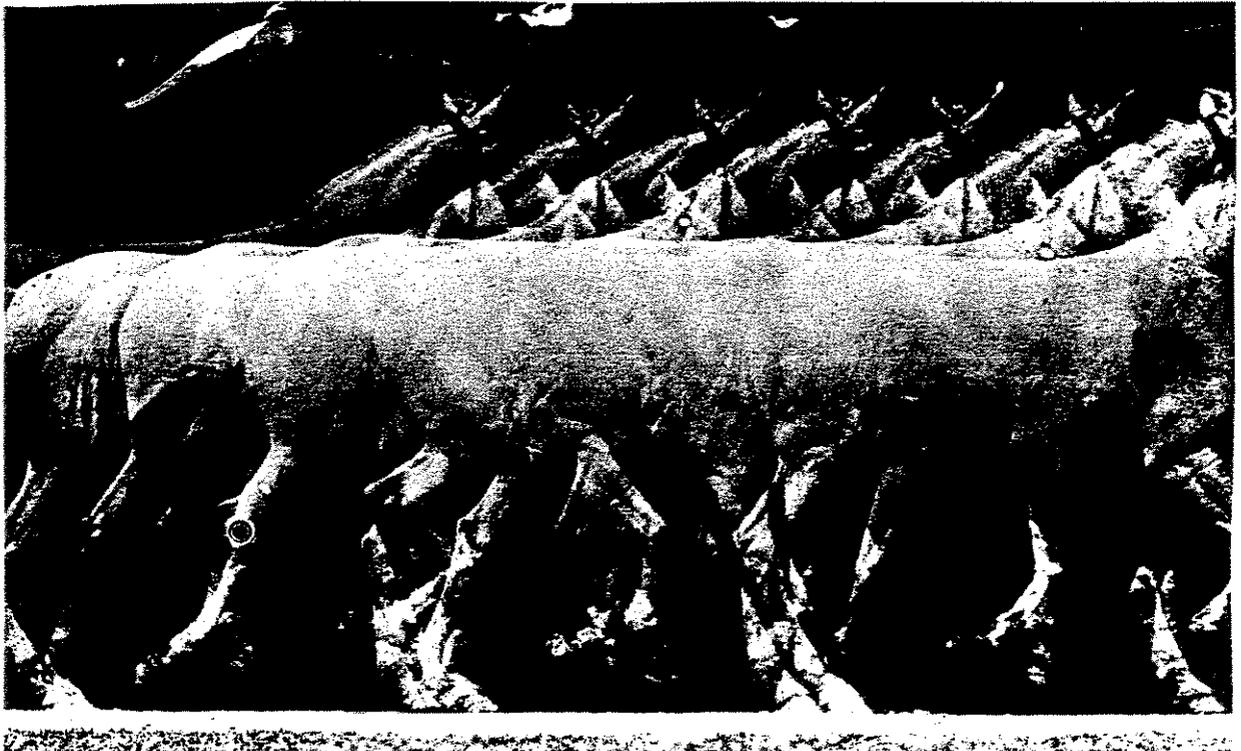
Um forte vento impulsiona novamente o personagem à ação: dia, mar revolto, barco avança com grandes movimentos de subida e descida. Horizonte aparece e desaparece em meio às ondas. Seguem-se então episódios mais alegres, inspirados por magníficas noites tropicais onde no mar reflete o dourado da lua cheia.

Uma súbita neblina anuncia a aproximação do inimigo, ao contrário de medo, nosso personagem redobra sua alegria, seu alvo finalmente estava a seu alcance.

Neste momento final as imagens de nosso herói, como que representando a amplificação de sua energia pela aproximação do inimigo, vão sendo multiplicadas assim como na técnica fotográfica de Marey<sup>6</sup>:



<sup>6</sup> MAREY, E. J., *Etienne Jules Marey*. Centre National de la Photographie. Paris (1984).



Uma inversão da filmagem, que agora passa a mostrar a subjetiva da baleia, anuncia o final: depois de três dias de intenso combate nosso personagem consegue finalmente cravar seu arpão no gigantesco corpo de seu inimigo, um acidente e a corda do arpão envolve seu pescoço. Moby Dick leva-o preso pela cabeça às profundezas do oceano.



## Memorial

Dos cinco anos de idade, aproximadamente, vem minha primeira memória de dança: ficava sozinha na sala da casa de meus avós, um aparelho de som, um disco vinil entre os de histórias infantis me animava mais por causa da música, o tema do filme “Zorba o Grego”, o qual dancei inúmeras vezes. Assim, sempre que me encontrava só colocava a mesma música e dançava.

Depois uma série de afinidades com tudo que se relacionava ao movimento, brincadeiras de rua, bicicleta, ginástica, Karatê, natação, vôlei.

A dança veio aparecer novamente aos 14 anos, uma academia perto de casa, algumas amigas que iam se inscrever. O curso: Jazz para iniciantes.

Dos primeiros passos de alguma coisa misturada com jazz e alguns estereótipos de danças brasileiras desta época à perda de consciência<sup>1</sup> ou, melhor dizendo, à uma alteração do estado normal de consciência em alguns laboratórios de dança Butoh, deu-se um longo caminho de experimentação por diversos estilos de dança.

---

<sup>1</sup> Talvez possamos identificar aqui uma das formas de processo criativo citados por Jung : “Na tarefa criativa o artista é, por assim dizer, idêntico ao processo criativo, tanto faz que ele se tenha colocado deliberadamente à frente da moção criadora ou que esta o tenha tomado por inteiro como instrumento, fazendo-o perder qualquer consciência deste fato.” (Jung, C. G., (1991), p.67)

O início, repertório comum em academias: jazz, clássico e moderno. Seguiram-se então vários festivais de academia, vários coreógrafos, várias horas de ensaios, inúmeras reuniões para discussão de figurinos, alongamentos, aquecimentos e enfim três sonetas e começou: estamos em cena.

Em cena, a recordação de alguns erros: esquecer a coreografia, um desequilíbrio... Coisa mais terrível o erro no palco... Voltamos para a sala de aula, o apoio dos pés deve ser precisamente no metatarso entre o primeiro e o segundo dedo, a musculatura interna da coxa deve trabalhar, é preciso acender os arcos dos pés...



Vestibular. Não há faculdade de dança em Minas Gerais, começo então a cursar Educação Física, corríamos 15 minutos todos os dias às 7:00 hs da manhã, depois corrida com barreiras, salto em altura, ginástica rítmica....

1989, com o apoio de alguns amigos consigo finalmente a tão sonhada mudança. Transferida a faculdade de Uberlândia para Campinas continuo Educação Física, mas agora a dança existe logo ali ao lado. O desejo de mudar de curso continua.

Passo pela cantina da FEF e vejo um cartaz: “Grupo experimental de dança, interessados comparecer no salão...”

Iniciou-se então o que foram seis anos de intenso trabalho. Dirigido pelo prof. Dr. Adilson Nascimento o grupo buscava uma linguagem absolutamente diferente do que até então eu havia vivido:

\_ Tragam suas coisas, fotos, objetos, lembranças, um livro, um disco... Vamos compor a partir deste material. Arrisquem-se... Procurem seu próprio movimento...

1992, mais um vestibular, felizmente bem sucedido. Chego finalmente ao Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, o começo de uma rica formação que ampliaria e muito as antigas referências: danças brasileiras, diversas técnicas de consciência corporal, dança clássica, dança moderna, improvisação, composição, artes corporais do oriente, história da arte, história da dança, anatomia, cenografia e figurinos, enfim, toda uma grade curricular voltada para diversos enfoques e contextualizações do movimento enquanto arte e também enquanto educação.

Dentre várias lembranças, as especiais aulas de Maria Lúcia Lee, uma verdadeira introdução aos princípios da cultura chinesa juntamente com a prática de algumas técnicas corporais chinesas como o Tai-Chi, o Liang Gong, algumas técnicas de meditação e equilíbrio energético.

Um excelente exercício para reciclagem de energia, que praticávamos com frequência em suas aulas, consistia na prática de deitar e rolar sobre a grama no bosque da economia, um lugar suficientemente inclinado para que o próprio peso do corpo, apenas abandonado, é suficiente para desencadear uma sucessão de rolamentos que vão aumentando cada vez mais de velocidade. Mesmo que aparentemente simples, várias pessoas ao tentar controlar o movimento durante a descida acabavam perdendo o “peso” necessário para a impulsão do movimento, era necessário então, estar completamente entregue ao chão.

Danças brasileiras sempre um desafio, a diversidade dos estilos e a complexidade de alguns deles como o samba, por exemplo, demandaram bons três anos de tentativas até aparecer um modesto resultado.

Continuo paralelamente com o grupo experimental da FEF, agora com o nome “Dialêto”. Chegava ao ensaio depois de horas de trabalho corporal, e após nosso aquecimento de rotina, realizávamos atividades que de certa forma modificavam nossa percepção corporal através de atividades de toque, massagem e manipulação, além de jogos teatrais e interação com os objetos e outras referências trazidas para o espaço da criação.

Os ensaios significavam um momento de abandono de si mesmo, de imersão em uma outra forma de percepção que íamos ampliando `a medida em que acrescentávamos elementos dos personagens, definíamos a trilha sonora e a composição em grupo .

Devido à tantas possibilidades de trabalho, senti a necessidade de organizá-los em alguns tópicos ou temas quando comecei a atuar mais como professora. Dividi então em três níveis os focos de atenção dados aos trabalhos corporais. Chamei-os de os ossos, a carne e a pele. Aos ossos associei todas as atividades de estruturação postural, à carne, todos os diferentes tipos de condicionamento físico exigidos pelos diferentes estilos, à pele todas as atividades de sensibilização.

Curiosamente, encontrei uma classificação similar, porém muito mais interessante e complexa, em Barba<sup>2</sup> que reproduziremos a seguir:

*“Na representação do Nô há três elementos básicos: Pele, Carne e Osso. Os três não são quase nunca encontrados juntos no mesmo ator. Quando se trata de explicar os elementos da Pele, da Carne e do Osso em termos de Nô, o que pode ser descrito como Osso representa aquela força artística excepcional que um ator dotado mostra naturalmente na representação e que chega a ele por meio da sua habilidade inata. A Carne pode, sem dúvida, ser definida como o elemento visível numa representação que surge do poder das habilidades do ator obtidas pelo seu domínio das Duas Artes Básicas de canto e dança. A Pele, por outro lado, pode ser explicada como uma maneira de sossego e beleza na representação, obtida quando os dois outros elementos são consumados inteiramente.*

---

<sup>2</sup> BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec, (1995), p.23.

*Colocando de outra maneira: quando se considera a arte que vem da Visão, a arte que vem do Som e a arte que vem do Coração, pode-se dizer que a Visão deveria ser igualada à pele, o Som à Carne e o Coração ao Osso.”*

Acreditava então que o momento do ensaio era o momento da pele, onde agregávamos imagens aos diferentes estímulos do processo de composição.

Assim, tínhamos como ponto de partida para a reelaboração de todo este material um processo criativo baseado na subjetividade, onde o dançarino estava livre para criar o seu gesto, fazendo algo único e autêntico. Para isto, nas palavras de Nascimento<sup>3</sup>, era preciso antes de tudo “*abrir mão do que já se conhecia; não se preocupar com a forma; não permitir que o pensamento, mas sim a sensação desse forma ao gesto.*”

Muito da filosofia de trabalho do grupo ligava-se ao movimento “Butoh” de dança, também conhecido como “*The Dance of The Dark soul*” ou “*Dança das Trevas*”.

Surgido no Japão do pós guerra, alguns de seus representantes mais conhecidos são os dançarinos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Este movimento procurava, segundo a visão de Baiocchi<sup>4</sup>, difundir uma noção de liberdade onde o corpo do dançarino se transforma não em movimento didático de uma técnica pré-

---

<sup>3</sup> JESUS, Adilson Nascimento de. *Literatura e Dança: Duas Traduções de Obras Literárias para a Linguagem da Dança-Teatro*. Tese de doutorado: UNICAMP, 1996.

<sup>4</sup> BAIOCCHI, Maura. *Butoh : Dança Veredas D'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

imposta, mas em movimento natural do corpo, expressando o desejo de romper com as convenções.

A ênfase no feio, no irracional, no grotesco aparecem como forte referência imagética em seus trabalhos, e, ainda de acordo com Baiocchi<sup>5</sup>, são metáforas de uma civilização em crise, que vêm protestar contra a estandardização promovida pela massificação cultural e também contra todas sistematizações impostas ao dançarino.

---

<sup>5</sup> Ibid, p. 36

A busca de uma maior imersão nas próprias sensações e suas associações com elementos externos, eram uma das bases para a elaboração de movimentos cada vez mais afastados de um controle racional.

Logicamente este momento de ausência total de controle representava apenas uma parte das etapas de criação, seguia-se então a parte de elaboração das células coreográficas em pequenas estruturas relativamente fixas, assim como a organização dos elementos recolhidos em grupo.

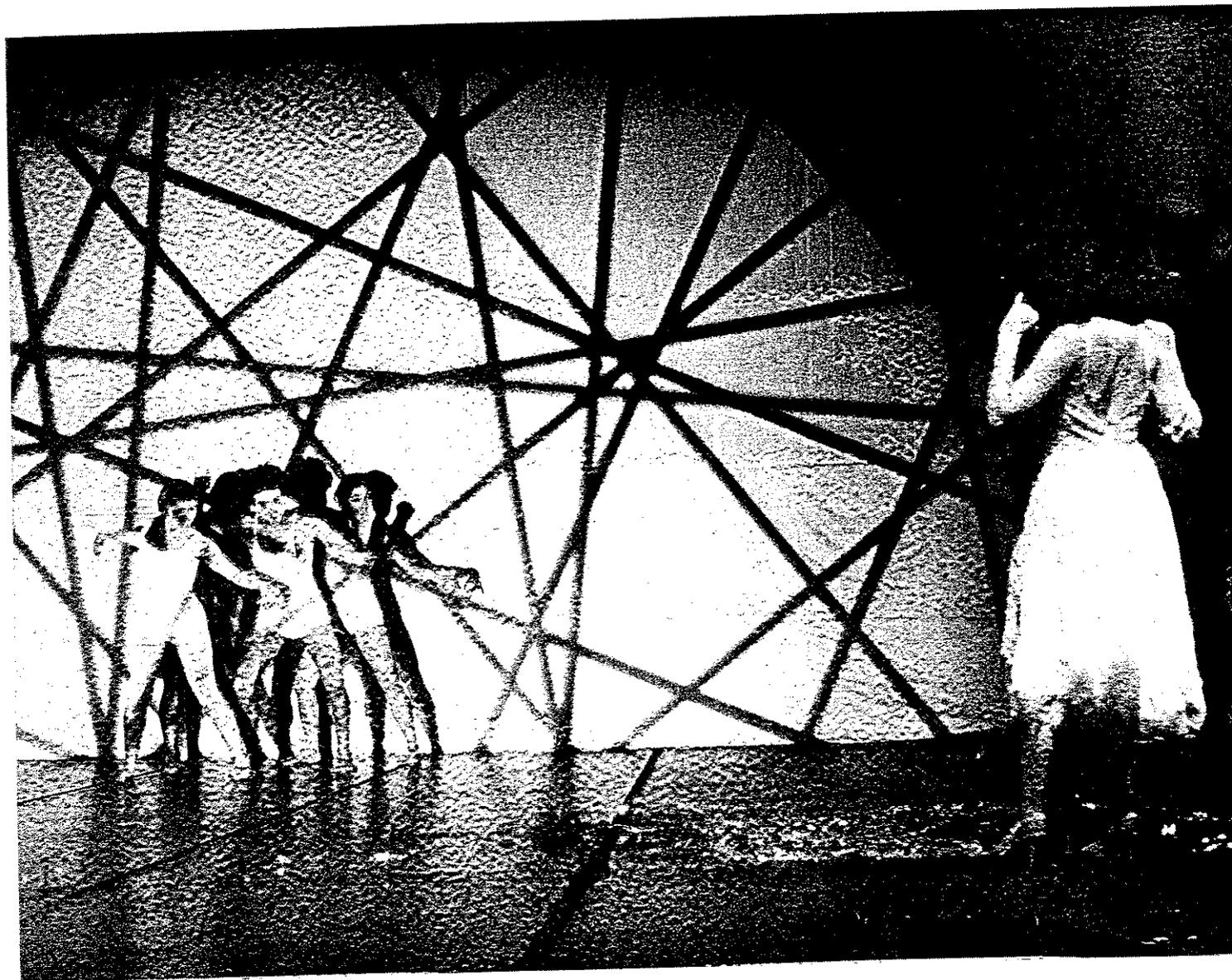
Dentro deste espírito realizamos diversos trabalhos, dentre eles, “Shades” concebido como performance para a I Mostra de Butoh de São Paulo, “*A Pior Vontade de Viver*” baseado no conto Amor de Clarice Lispector e “*Da Violência Só Isso*” baseado nos contos *O Búfalo* e *A Casa de Asterion* de Clarice Lispector e Jorge Luís Borges este último premiado no *Movimentos de Dança* do SESC-Consolação em SP.

No mesmo período realizamos o “*Vídeo-Notas*”, um vídeo-dança baseado nos quadros “*Laocoonte*”, “*Sabbath*” e “*Enlace*” de El Greco, Goya e Egon Schiele. Dirigido pelos professores Fernando Passos e Milton de Almeida. Primeira experiência de dança e vídeo, mas atuando ainda somente como dançarina e coreógrafa.

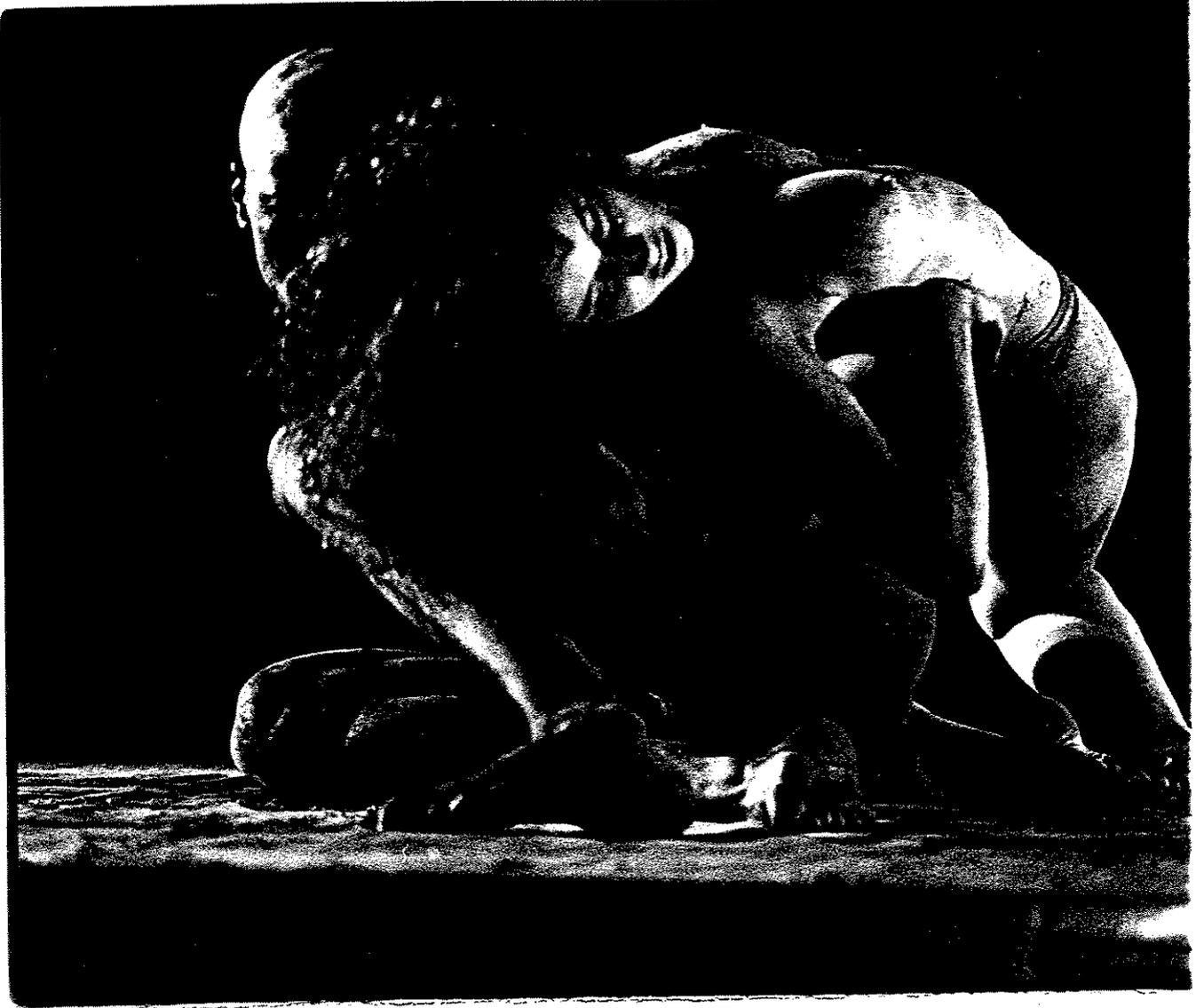
*A Pior Vontade de Viver*



*Da Violência Só Isso*



Videonotas



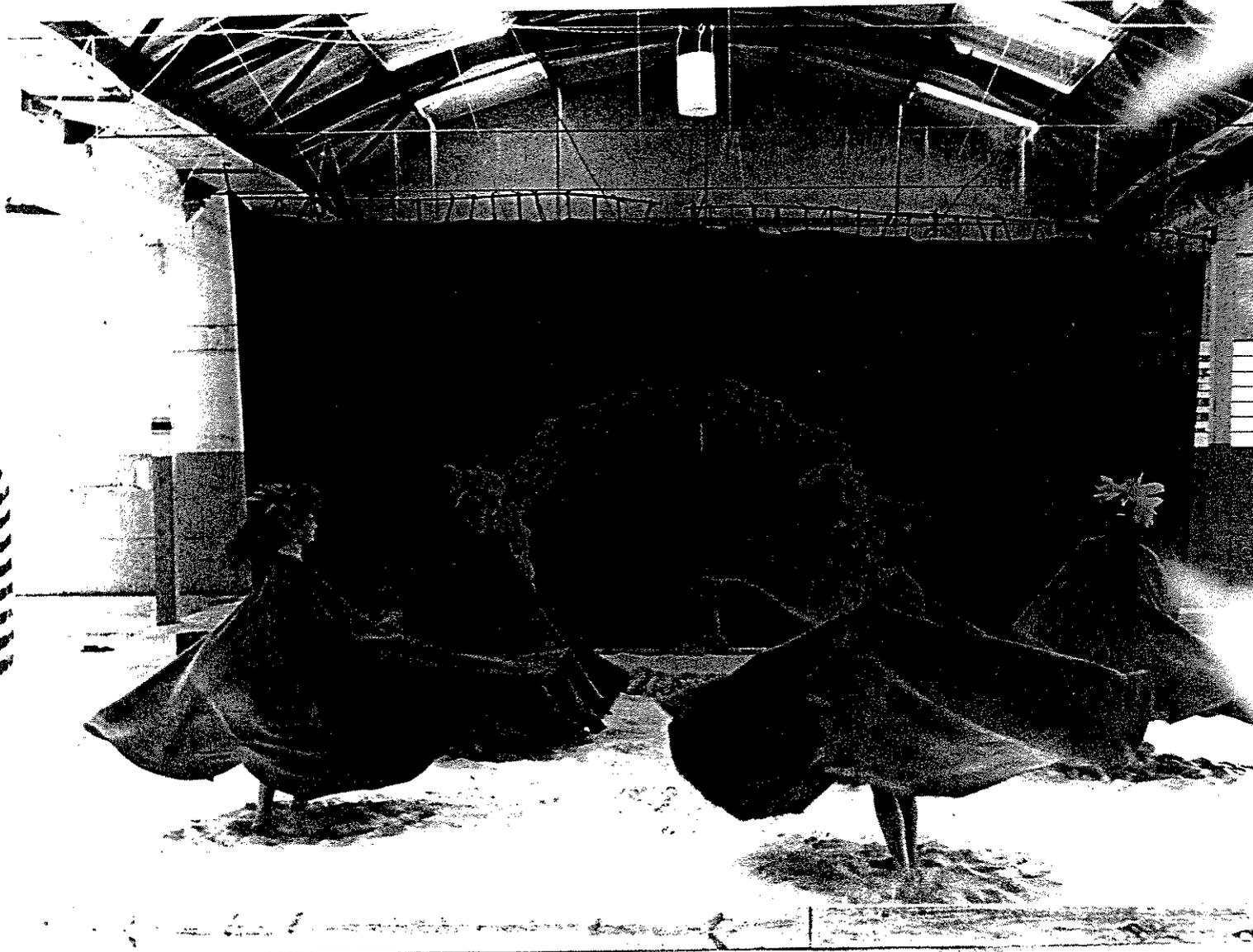
Outra referência da dança Butoh tivemos com a professora Patrícia Noronha, que terminaria por dirigir nosso espetáculo de formatura: “*Rumores de Orós*”. Realizado numa fábrica abandonada em Barão Geraldo, foi um exaustivo trabalho de ensaios, produção, limpeza do local, discussões e mais trabalho.

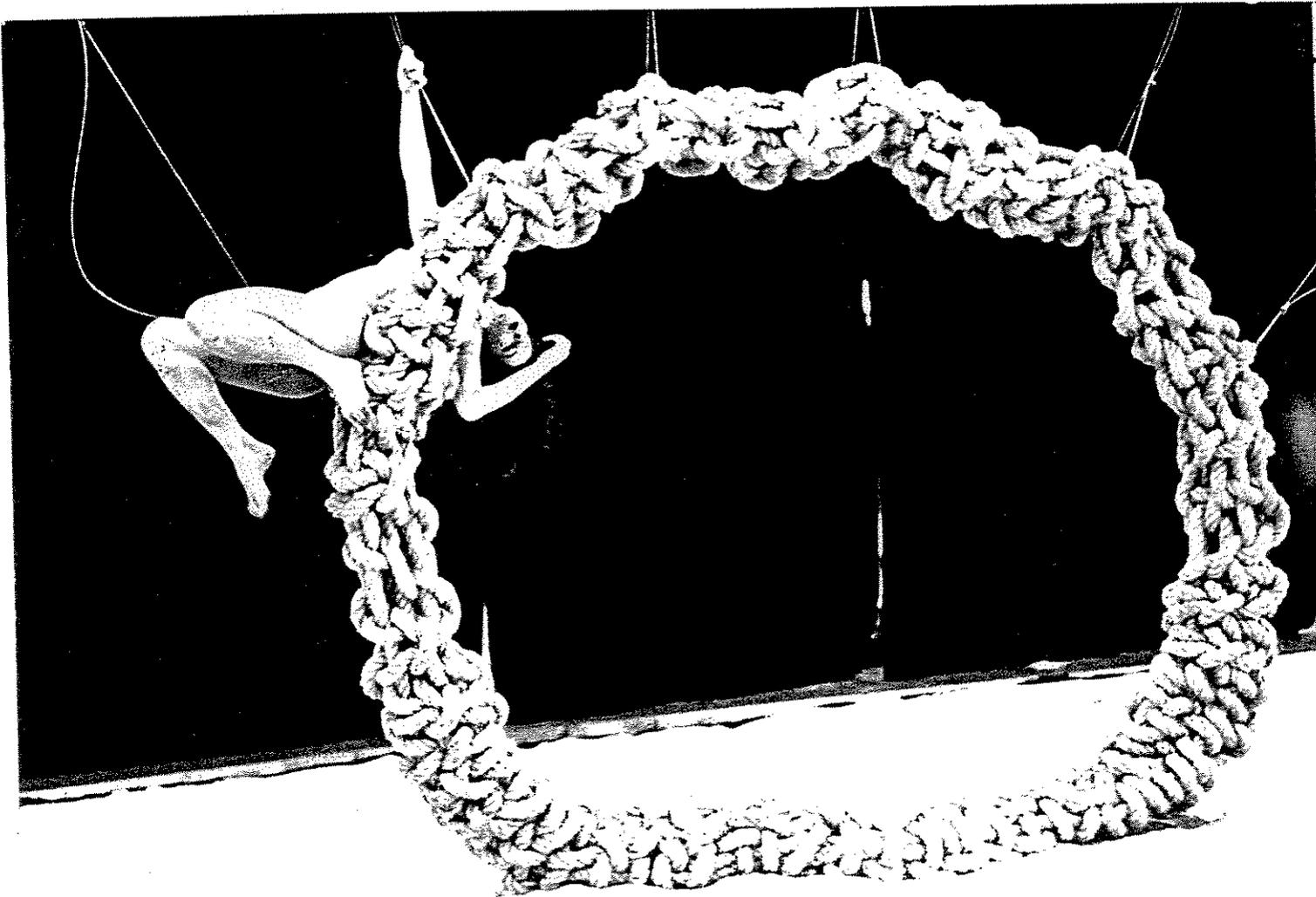
Realizávamos extensos laboratórios de improvisação, visando também uma quebra de padrões repetitivos e um estado propício para o aflorar de novos gestos. Durante o processo de criação trabalhamos também a partir de imagens pessoais agregadas a mitos folclóricos brasileiros, além disto trabalhávamos também com temas corporais, como um elemento de base do Butoh, e também de algumas danças indígenas, que utilizam vastamente o agachar, um aproximação do centro em direção ao solo.

Ao final deste trabalho sentíamos intensas modificações corporais, como que ampliando as possibilidades de movimentação.

O resultado foi muito gratificante pois, apesar das dificuldades, conseguimos realizar um belo trabalho.

Rumores de Orós





Terminada a faculdade e muito influenciada por alguns vídeo-dança franceses, como o “*La Chambre*” já citado anteriormente, e também pelos trabalhos realizados junto ao Instituto de Artes da UNICAMP, dirigi-me então ao departamento de Multimeios. Lá desenvolvi dois ensaios em vídeo-dança e um vídeo-clip onde pude desta vez fazer a concepção e a direção.

A aproximação desta nova área aprofundou um encantamento que acredito todos temos com o cinema. As infinitas possibilidades desta nova arte são, como em todas as outras, material vivo e borbulhante para dar vasão a outros mundos e histórias, entre tantas outras possibilidades.

## **Conclusão**

Acreditamos que um estudo mais cuidadoso das possibilidades expressivas do cinema só aumenta um encantamento que, acredito, todos experimentamos ao assistir um bom filme.

No caso do vídeo-dança entretanto, era raro vermos algum filme já com uma linguagem mais elaborada. Vimos então que, se respeitados alguns princípios básicos de composição referentes às duas artes, tem-se um excelente campo de pesquisa e criação.

Assim, o vídeo-dança, tem cada vez mais mostrado uma grande multiplicidade de formas e estilos, surgindo realmente não como registro, mas sim como uma verdadeira forma de manifestação artística, o que só vem a enriquecer as possibilidades de interação entre dois tipos diferentes de expressão.

Atualmente já tomamos conhecimento de festivais específicos desta área em diferentes países, principalmente na Europa e Estados Unidos, o que só vêm contribuir e estimular tanto a pesquisa e a produção nesta área.

## **Bibliografia**

- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e Sons - A nova cultura oral*. São Paulo: Cortez Ed., 1994.
- BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh : Dança Veredas D'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O Que É Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1978.
- GERALDI, Silvia Maria. *Imagens da Oralidade na Dança: Um Estudo Coreográfico*. Dissertação de mestrado: UNICAMP, 1997.
- JESUS, Adilson Nascimento de. *Literatura e Dança: Duas Traduções de Obras Literárias para a Linguagem da Dança-Teatro*. Tese de doutorado: UNICAMP, 1996.
- GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et Les Arts à Deux Temps*. Paris: Flammarion, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Le Théâtre et L' Existence*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LOUIS, Murray. *Inside Dance*. Nova York: St. Martins, 1980.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Paris: Contredanse, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1984.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

## **Filmografia**

*Henrique V.* Direção de Laurence Olivier, (1945).

*La Chambre.* Direção e coreografia de Joelle Bouvier e Regis Obadia, (1988).

*Les Parents Terribles.* Direção de Jean Cocteau, (1948).

*Luz de Inverno.* Direção de Ingmar Bergman, (1964).

*Magnificent Ambersens (o quarto mandamento)* . Direção de Orson Welles, (1942).

*O Martírio de Joana D'Arc.* Direção de Carl Theodor Dreyer, (1928).

*Un Chant Presque Eteint.* Direção de Claude Mourieras e coreografia de Jean  
Claude Gallotta, (1992).