

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DANCINE:

SOB A PERSPECTIVA DA INTER-RELAÇÃO ESPACIAL

CAROLINA NATAL DUARTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CAROLINA NATAL DUARTE

DANCINE:

SOB A PERSPECTIVA DA INTER-RELAÇÃO ESPACIAL

TESE APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE  
MULTIMEIOS DO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNICAMP PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
DOUTORA, NA ÁREA DE MULTIMEIOS.

ORIENTADOR: PROF. Dr. NUNO CESAR PEREIRA DE ABREU

CO-ORIENTADORA: PROF. Dra. ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

CAMPINAS/2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D85d	Duarte, Carolina Natal. Dancine: Sob a perspectiva da inter-relação espacial / Carolina Natal Duarte. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.  Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu Coorientador: Elisabeth Bauch Zimmermann Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  1. Dança. 2. Cinema. 3. Espaço-trio. 4. Heterotopias. 5. Dancine. I. Abreu, Nuno Cesar Pereira de. II. Zimmermann, Elisabeth Bauch. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.  (em/ia)
------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Dancine: From the perspective of inter-spatial relationship.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Cinema

Space-trio

Heterotopias

Dancine

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Nuno Cesar Pereira de Abreu [Orientador]

Francisco Elinaldo Teixeira

Adilson Nascimento de Jesus

João Luiz Vieira

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Data da Defesa: 14-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Carolina Natal Duarte - RA 991512 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu  
Presidente



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira  
Titular



Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus  
Titular



Prof. Dr. João Luiz Vieira  
Titular



Profa. Dra. Ana Beatriz Fernandes Cerbino  
Titular

Aos que buscam a transformação através do conhecimento e da ousadia das descobertas, inclusive destas que se fazem ao acaso, despretensiosamente...

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Nuno Cesar Pereira de Abreu, por me pôr ao alcance da ponte: do cinema à dança

À co-orientadora Elisabeth Zimmermann, zelando por meus passos à distância

À professora francesa Isabelle Launay, por me abrir as janelas do mundo: Paris

À CAPES, por ter me proporcionado a maravilhosa experiência de deslocar-se do próprio país, de viver as dores e as delícias de ser estrangeira, e poder usufruir da vida cultural e artística parisiense

Aos funcionários da Unicamp, por todas as colaborações em seus serviços, instruindo-me diante das burocracias necessárias

À Maison du Brésil e a Fondation suisse em Paris, por terem me acolhido como residente e por todo ambiente frutífero e de diversidade cultural

Ao Théâtre de la Cité Internationale de Paris, por encorajar meu projeto artístico, dando suporte, e me desafiar na inserção da multiplicidade das identidades, no âmbito profissional

À Silvia Mamede, pela generosa leitura de cada palavra desse texto

A todos os meus amigos que me acompanharam, me esbarraram ou simplesmente existiram durante este longo e transformador processo de pesquisa

Aos meus pais e família, meus eternos companheiros, que acreditam na minha formação, no meu suor, e dançam, de olhos fechados, guiados pelos meus passos

“Que nada nos limite  
Que nada nos defina  
Que nada nos sujeite  
Que a liberdade seja  
A nossa própria substância”

Simone Beauvoir

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão da relação que fora estabelecida entre a dança e a imagem em movimento, pontuando determinadas épocas desde os primórdios do cinema. Para tal, foram pesquisadas e selecionadas algumas obras, de diversas épocas, a fim de estruturar uma reflexão que atravessasse os períodos históricos, as transformações e as evoluções tanto do domínio dos experimentos cinematográficos quanto dos coreográficos, sob a perspectiva da dança. Discutiu-se a relação da dança na imagem como a construção de uma nova identidade, a qual implica novas inscrições nos espaços. A configuração dessas inscrições foi denominada de *espaço-trio*, por ser composta por três elementos que se inter-relacionam: espaço da tela – imagem -, o espaço do corpo e o espaço físico – geográfico, os quais metodologicamente nortearão as análises das obras apresentadas. A análise da composição do *espaço-trio* possibilitou a percepção da criação dos espaços outros, as heterotopias, que é um conceito de espaço estudado por Foucault. Assim, primeiramente, compôs-se um panorama de discussão sobre a dança, delimitando o território cinematográfico como um objeto estético, sobretudo focalizando a época das vanguardas artísticas. Em seguida, analisaram-se obras que se caracterizam como a transição e a afirmação da dança sob a perspectiva do cinema, demonstrando mais autonomia para a exploração da linguagem da dança a partir da interface da imagem em movimento. E, por fim, foram focalizadas três obras que foram constituídas, definitivamente, na concepção da dança na imagem em movimento, as quais articularam as relações entre a dança e o cinema a partir do olhar cinecoreográfico, sob a perspectiva do *espaço-trio*, no qual se organizam a estrutura de discussão desta tese, denominada *dancine*. Percebeu-se a relevância fundamental do espaço no contexto coreográfico e como ele se manifesta, também, como uma experiência de corpo. A estrutura do *espaço-trio* se configurou, ao longo da tese, também como facilitadora para identificar os espaços outros, as heterotopias. Todos esses elementos contribuem para a formação da *dancine*, a qual aponta uma reconfiguração na percepção da dança, dialogando com as demais expressões artísticas e transformando-se diante deste cenário.

**Palavras-chave:** Dança, Cinema, Espaço-trio, Heterotopias, Dancine

## ABSTRACT

This research proposes a reflection on the relation once established between dance and the moving image, spotting certain periods since the beginnings of cinema. For that purpose, works of art from different periods have been searched and selected, so that a reflection which goes through different historical periods, focusing on the transformation and evolution of both cinematographic experiments and choreographic areas could be structured, under the dance perspective. The role of dance in the image has been discussed as a new form of identity, which implies new entries in the spaces. The configuration of these entries has been named *space-trio*, because it is composed of three elements that relate between themselves: screen space – image, body space and physical space – geographic, which will guide the analyses of the works of art here presented. The analysis of the formation of *space-trio* has enabled the perception of the creation of the spaces of otherness, the *heterotopias*, which is a concept of space studied by Foucault. Thus, firstly, a discussion panorama on dance was composed, where cinematographic territory was delimited as an esthetic object, focusing mainly on the periods of artistic avant-garde. Next, works of art which feature the transition and establishment of dance under the cinema perspective were analyzed, showing that autonomy is greater to exploring dance from the moving image interface. Finally, focus was placed on three works of art that were definitely constituted under the concept of dance in the moving image, a concept which articulates the relations between dance and cinema from a cine-choreographic point of view under the *space-trio* perspective, in which the structure of this thesis is based on, called *dancine*. The relevance of space in the choreographic context has been raised and also the way in which it presents itself as a body experiment. The structure of *space-trio* has been set, along this study, also as a facilitator to identify the spaces of otherness, the *heterotopias*. All these elements contribute to the formation of *dancine*, which aims at a resetting in the perception of dance, dialoguing with other forms of artistic expressions and transforming itself against this scenario.

Key words: Dance, Cinema, Space-trio, Heterotopias, Dancine

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
------------------	---

### ***CAPÍTULO 1 – SOBRE A RELAÇÃO: DANÇA, IMAGEM E SUAS INSCRIÇÕES NOS ESPAÇOS***

1.1 A estética da imagem como uma outra identidade para a dança.....	7
1.2 A criação do <i>espaço-trio</i> designado na imagem.....	23
1.3 As heterotopias e sua relação com o <i>espaço-trio</i> .....	34
1.4 Criação do espetáculo Metastasis: surgimento da percepção do <i>espaço-trio</i> .....	41

### ***CAPÍTULO 2 – A DANÇA COMPONDO O CINEMA***

#### ***Vanguarda Artística, sobretudo da década de 20 – a dança como objeto estético***

2.1 Loie Fuller - <i>Danse Serpentine</i> - O espaço do corpo sugerindo a função tela.....	55
2.2 Fernand Léger - <i>Ballet Mécanique</i> - As interferências do “corpo” em movimento..	61
2.3 René Clair - <i>Entr’acte</i> - A ousadia do enquadramento.....	70
2.4 Germaine Dulac - <i>Thèmes et Variations</i> - O território do transrealismo.....	75
2.5 Alexander Calder - A escultura e a transformação de sua arte cinética .....	79

### **CAPÍTULO 3 - ENTRE-ESPAÇO: CINEMA E DANÇA**

#### ***Transição – a dança se tornando o corpo do filme***

3.1 Deleuze – Sobre o cinema do corpo .....	83
3.2 Maya Deren – O corpo no cinema experiencial .....	95
3.3 Glauber Rocha – <i>Pátio</i> - Novas proposições ao corpo .....	120
3.4 Norman McLaren – Animação experimental sobre os corpos que dançam .....	127

### **CAPÍTULO 4 – DANCINE: O ESPAÇO-TRIO GERADOR DOS “ESPAÇOS OUTROS” TANTO DO CINEMA QUANTO DA DANÇA**

4.1 Considerações que compõem o <i>extra-campo</i> dessa pesquisa .....	137
4.2 William Forsythe – <i>One flat thing reproduced</i> – Os pontos do corpo criando novos espaços coreográficos.....	144
4.3 Anne Teresa De Keersmaeker – <i>Rosas danst Rosas</i> - Os vidros transparentes, os reflexos e os espaços outros .....	163
4.4 Wim Vandekeybus – <i>Blush</i> – As heterotopias do próprio corpo.....	187

<b>CONCLUSÃO</b> .....	212
------------------------	-----

<b>APÊNDICE</b> .....	214
-----------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	225
---	-----

<b>FILMOGRAFIA</b> .....	231
--------------------------	-----

## **Introdução**

Esta pesquisa tem o objetivo de discutir e apresentar o corpo em cena na imagem em movimento, aproximando as percepções desse corpo como interface das relações entre a dança e o cinema, ressaltando cenas específicas que vão desde os primórdios do cinema, quando a dança era utilizada para os experimentos cinematográficos, até hoje as obras atuais de dança na imagem, em que esta se apropria da linguagem do cinema para a composição de sua obra.

Para tal, a contribuição desta pesquisa é, a partir das referências do corpo da dança, emprestar o olhar da dança e deslocá-lo tanto para uma análise do corpo que atua em determinados momentos do cinema, construindo uma genealogia desta interface, a fim de aproximar e inter-relacionar como a dança se articula no espaço cinematográfico; quanto como a ação cinematográfica colabora com a dramaturgia coreográfica da dança.

Tendo em vista que não só a dança mas outras artes também têm se apropriado cada vez mais da imagem, da utilização do vídeo para a realização da obra, esse novo panorama visual funda e estabelece uma nova perspectiva de criação, de percepção e outra maneira da dança se fazer existir.

Para tal, algumas questões foram construídas ao longo dessas apropriações: que corpo é este em cena? É uma imagem de dança ou uma imagem de cinema? Que emergências estéticas são essas do campo da dança e do cinema que propiciam esse trânsito corporal? Em que medida elas modificam e/ou transformam o panorama de suas expressões, uma vez que o corpo da dança e do cinema tendem a romper suas próprias linguagens compondo novas estéticas?

O desejo de traçar este percurso “dos espaços” da dança na imagem em movimento, retomando obras que vão desde o fim do século XIX aos dias de hoje, é de evidenciar este trajeto da dança não como o resultado de uma tendência modista atual, mas perceber como ela foi inserida. Abranger como gradativamente ela foi ocupando espaços, modificando perspectivas e ainda trilha um espaço nômade, um território sem fronteira, o

vapor do inusitado, do experimental, da busca que pulsa a dança que transborda do bailarino e convida o espectador a respirar junto, a se mover junto, a sentir a sensação que se provoca, que se lança.

Busca-se questionar e propor maneiras de análise sobre a lógica interna dos elementos que compõem a cena da dança na imagem em movimento. Assim, esta pesquisa propõe a relação da dança na imagem sob duas perspectivas que mobilizam uma análise cujo foco está relacionado aos diferentes espaços: o espaço da tela e o espaço físico. Para constituir tal abordagem, nota-se que o que existe em comum nestas duas aproximações e o que une ambos atrelados ao discurso da dança é o próprio corpo.

Para tal, a questão espacial absorve importância fundamental nesta pesquisa, pois as vertentes vinculadas à percepção da dança estão atreladas aos espaços referidos anteriormente. A partir da inserção dos diversos espaços que compõem a dança na imagem em movimento, tateia-se o campo do cinema, através do espaço da tela, apropriando-se das discussões acerca deste espaço buscando referências bibliográficas assentadas, sobretudo, nas discussões do espaço da imagem proposta por Noel Burch.

No que diz respeito ao espaço físico, serão reunidas as diversas análises e explorações acerca do espaço na dança, reveladas por alguns coreógrafos que tatearam o universo da dança na imagem e do conceito das heterotopias estudadas por Foucault, o qual busca compreender o espaço como lugares que estão fora de todos os espaços: são os espaços outros. E como compreender este território que é peregrino, que é movente, que se transforma e se metamorfoseia diante da ação dançante sobre ele?

Além de traçar esse percurso do entendimento das heterotopias como o espaço do diálogo, de embate e de conflito, tem-se, em contraponto a esta reflexão, o que Foucault assinala como espaço utópico, o qual se caracteriza pelo espaço sem lugar real. Diante dessas aparentes dicotomias espaciais que revelam aspectos significantes da interpretação do espaço, é que se pretende discutir a dança na imagem, a qual se define também pelo espaço que se ocupa e sobre o qual se constrói a cena.

Concomitantemente às análises desses espaços, a dança será observada a partir do espaço também sendo considerado corpo. Tal apropriação se revela na medida em que se compreende que a aplicação do corpo sobre o espaço, através da dança, implica deslocamentos visuais criando novas subjetividades e significados no contexto da obra.

É a partir desta constatação que se lança luz ao percurso desta pesquisa que se insere no universo da imagem, considerando a relação da dança com o espaço e, conseqüentemente, a incorporação deste na maneira de se construir a própria dança. Tal situação simbiótica que se instala entre o corpo, o espaço e a dança, vista pela projeção da imagem, retoma circunstâncias que guiam para cantos ainda não observados: o corpo tornando-se espaço e o espaço sendo tratado como corpo. A mistura, o deslocamento e a inversão entre os elementos do espaço-trio provocam novas possibilidades de se organizar o espaço do corpo na dança relacionando-o com outros corpos espaciais. Em outras palavras, é identificar como o espaço interfere na dança e como a dança modifica ou cria o espaço, ou seja, como ela reconhece as heterotopias e como essas se associam ao corpo que dança.

Para aplicar tal estratégia de compreensão da dança na imagem, no sentido de adequar as inter-relações que esta propõe, a pesquisa busca reunir, por meio de uma perspectiva cronológica que aponta e converge a determinados momentos históricos, o emprego da dança tanto nos experimentos cinematográficos quanto no próprio campo da dança, destacando e analisando, em cada referência de obra, como se procede a evolução do corpo/dança na imagem e vice-versa.

Não existe a pretensão, neste trabalho, de traçar uma cronologia de todas as obras que foram realizadas na imagem e que dialogam de alguma forma com a dança. As obras escolhidas para serem discutidas foram pinceladas por apresentarem situações de relações interessantes a serem reveladas, comparadas e sinalizadas. Além disso, como a questão da dança na imagem em movimento ainda está em processo de reconhecimento de seu próprio território, é difícil encontrar referências bibliográficas que sejam claras e objetivas a respeito.

A metodologia deste trabalho está alicerçada numa rede de análises de filmes, de épocas diferentes, os quais são tanto da natureza do campo do cinema quanto da dança, e estas obras aparentemente podem não sinalizar estreitamentos, mas, quando percebidas distanciadas do seu micro universo, elas apresentam conexões que serão aqui alinhavadas e analisadas sob a perspectiva das relações espaciais que serão discutidas na primeira parte desta pesquisa.

Primeiramente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica acerca da utilização da dança pelos cineastas, ou sensações e ideias que remetam ao imaginário dançante, em determinadas cenas, sobretudo da década de 20, obras que são do campo do cinema, mas que poderiam já prenunciar o espaço da filmografia da dança versus coreografia do cinema, tais como.: Loie Fuller, René Clair, Fernand Léger e Germaine Dulac discutindo como eles apropriaram e/ou tangenciaram o universo da dança para suas descobertas da imagem em movimento. Após aquela década, representando uma fase de transição da relação da dança com a imagem encontra-se também a bailarina e cineasta Maya Deren, investigando em seu cinema experimental a relação da dança com o espaço, assim como o curta de Glauber Rocha, ambos privilegiando a ação do corpo e o gestual da dança como centrais no filme. Ainda como representante do cinema, tem-se o trabalho de Norman McLaren que é conhecido por sua atuação no cinema de animação mas, ao mesmo tempo, experimentava a reinvenção do real intermediado pela mecânica cinematográfica.

Em um segundo momento, concebido como relação inversa e no qual a dança usufrui da técnica cinematográfica para diversificar e propor novas estéticas em sua composição, foi realizada uma pesquisa identificando alguns dos bailarinos que já realizaram trabalhos de dança na imagem, a fim de identificar como estes se apropriaram do uso do espaço versus imagem: William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker e, finalmente, a discussão de uma espécie de “Nouvelle Vague” da dança na imagem, tendo, por fim, a discussão do trabalho do coreógrafo belga Wim Vandekeybus. Sua obra será analisada como a representação magistral da fusão entre os dois domínios: da dança e do cinema, ocupando a referência neste espaço da dança na imagem conjugada ao olhar

cinematográfico, de maneira que não se consegue distinguir um do outro, pois eles são atrelados e compõem um novo composto estético.

A fim de reunir e traçar uma perspectiva a respeito das obras de dança na imagem em movimento ou situações que remetam ao terreno sensível desta expressão, a análise dos filmes aqui sugeridos tem como objetivo servir de instrumento para interrogar, para lançar novas pistas acerca da apropriação de um campo artístico sobre o outro, suas interferências, no caso da dança e do cinema, e como esta interação já se revelava discretamente desde os primórdios da era do cinema.

Ao retomar uma perspectiva cronológica, busca-se expor e dispor uma tensão que sugere projetar luz à caminhada deste corpo e desta obra que usufrui do fruto fértil do cinema e da dança, transformando a maneira de criar a dança e de apreciá-la. Trata-se de agregar à dança as técnicas e as estéticas diversas do cinema e constituir um território dotado de perspectivas que se iniciam no corpo e se estendem à composição da imagem atrelada à composição do espaço. Como discutir essa nova composição que depende da influência destas duas forças que lidam com o movimento e o sentido sensível? Como a dança e a imagem, em referência ao cinema, naturalmente resgatam condições, memórias, gestos sutis, olhares, presença e como estas manifestações se estendem e se debruçam ao espectador, levando em consideração que a intensidade desta conjugação é praticamente duplicada?

A escolha de determinados filmes ou cenas específicas exprime particularidades em cada contexto, sinalizando as diversas formas de compor o corpo na imagem, discutindo e analisando as questões que se apresentam e se manifestam em cada filme com o intuito de, aos poucos, conciliar as diversas análises e contribuições de cada um, concomitantemente construindo e provocando inter-relações do corpo em cena com o espaço e com a tela, colocando à vista como essas coerências podem estabelecer uma compreensão dialética da relação da dança com a imagem.

Busca-se evidenciar onde e como se encontram os pontos de intercessão entre a filmografia da dança e a coreografia do filme, ou como Caldas (2009, p.31) descreve: “o coreográfico e o fílmico se tocam”. Estes pontos compõem uma nova representação artística da dança e de seu gestual, e pretende-se verificar em que medida eles inauguram novos territórios.

## *CAPÍTULO 1 – A DANÇA E A IMAGEM*

### **1.1 A estética da imagem como uma outra identidade para a dança**

Eu ousaria dizer que, por definição, - porque a imagem é uma imagem de qualquer outra coisa -, ela não pode ter a ontologia da imagem. Não podemos dizer: a imagem *é* esta ou *é* aquela. Podemos somente dizer que: esta imagem *trabalha* como esta ou como aquela, *transforma-se* como esta ou como aquela.<sup>1</sup>

(DIDI-HUBERMAN, 2011, p.103)

A primeira parte desta pesquisa consiste em analisar a imagem através de teóricos que buscam compreender a experiência das imagens e o seu impacto no processo de apreensão do indivíduo. Em que medida o espectador apreende as imagens? Em que medida ela tem a habilidade de tornar-se tátil ao observador, atravessando-o? Pretende-se abordar, então, questões que atualmente estão intrínsecas à utilização da imagem como a circulação do objeto, no caso da obra, as novas possibilidades de identidade, de criação da obra, de relação com o espaço e com o tempo, e como a recepção imagética interfere e desperta novas formas de compreender a obra, e de provocar a transformação do objeto real acionado pela percepção da imagem.

Todas essas questões são importantes para se pensar o uso da imagem colocando-se a problemática, como aponta Didi-Huberman (2011), não sobre o valor da verdade, mas sobre o valor do uso da imagem. No entanto, tratando-se de atividades artísticas que permitem o exercício da liberdade do olhar, da abertura do enquadramento no sentido de metaforicamente ampliar a visão para poder acessar as partes invisíveis ou

---

<sup>1</sup> “J’oserais dire que, par définition – parce que l’image est d’abord l’image de quelque chose d’autre - , il ne peut pas y avoir d’ontologie de l’image. On ne peut pas dire : l’image, c’est ceci ou c’est cela. On peut seulement dire que : cette image travaille comme ceci ou comme cela, se transforme comme ceci ou comme cela.”

interpretar as relações da experiência da imagem, o uso da imagem tem sido cada vez mais explorado, favorecendo o deslocamento e a transformação da obra como um todo e, neste caso específico da pesquisa, investigado, sobretudo, pelo universo da dança.

A relação, nos dias de hoje, no que diz respeito ao aprendizado das pessoas consiste não somente na interpretação textual, mas também na interpretação da imagem. O que se evidencia é um trânsito livre e necessário entre essas duas abordagens que provocam e estimulam o leitor a fazer as relações entre ambas, contribuindo para outras formas de compreender o mundo.

Eco (2011) explica que, se as imagens não participassem do processo de aprendizagem das pessoas, a civilização tornar-se-ia alfabética. No entanto, não é o caso. Atualmente, somos invadidos e atravessados por imagens e estas já estão integradas ao nosso cotidiano. Uma forma de constatar e analisar essas percepções é observando também que muitas exposições e trabalhos artísticos estão assumindo a imagem como parte da obra. Os novos dispositivos têm ampliado as possibilidades de apreciação da imagem, deslocando-a do seu local de origem: a sala escura do cinema.

Ao se proporem novas configurações de exibição, seja sobre a própria obra, seja sobre o espaço, seja sobre mini telas, enfim, qualquer superfície elaborada para compor a obra, surgem novos espaços para se refletirem sobre a apropriação da imagem, como elemento cada vez mais utilizado e explorado entre os artistas.

Em face desse recrudescimento imagético, é natural que se reflitam e se compreendam as diversas formas de utilização dela, experimentando-a, a fim de compreender como a imagem interfere na produção da obra artística e até que ponto se pode ousar dizer que ela propõe perspectivas e leituras que modificam completamente o objeto inicial, o objeto puro, sem a intervenção visual que está em discussão.

Nesta pesquisa, o objeto em questão é a dança na imagem em movimento. É desvelar como as produções de dança, sob esse formato, resgatam novas perspectivas de pensamento e de estética do campo da dança, propondo inovações que são frutos da

metamorfose da própria reinvenção. A estruturação de criação de uma obra de dança na imagem em vídeo sugere outras perspectivas que não faziam parte do contexto da tradição da dança que ocupa o palco italiano.

A herança cultural do período da Renascença influenciou não só os artistas plásticos para a composição de seus quadros como também um modo de compreensão e organização espacial adotado no teatro italiano. A perspectiva renascentista, submetida ao contorno quadrado e ao ponto de fuga, condicionou e orientou a noção do olhar centralizado, dirigido diretamente ao espectador, diante dele, na visão frontal.

Este processo unilateral de centralização do olhar criou estratégias para a sensação da simetria do acontecimento, como explica Perrin (2005, p. 94)

O eixo central estrutura a cena e a coreografia. Se todos os espectadores não podem se situar no prolongamento deste eixo, eles reconstituem, portanto, o papel de referência por uma estratégia “simetria de ficção” que consiste a restabelecer, de forma imaginária, a simetria do acontecimento. A dança desenha formas geométricas – linhas, diagonais, círculos – respondendo à estrutura do lugar e dando preferência à sua simetria.<sup>2</sup>

No entanto, com o surgimento da dança moderna no início do século XX, novas concepções foram sendo experimentadas e, como todo processo de instalação de uma nova era, de um pensamento que se destoa da tradição anterior, do balé clássico, trazendo novas motivações.

Os pés nus simbolizaram a necessidade de despir esta “proteção” que era representada pela sapatilha, sobretudo de ponta, retirando a bailarina do estado etéreo e romântico, da suspensão, para tocar imediatamente o chão. Senti-lo. O mais surpreendente

---

<sup>2</sup> “L’axe central structure en effet la scène et la chorégraphie. Si tous les spectateurs ne peuvent se situer dans le prolongement de cet axe, ils en reconstituent néanmoins le rôle de repère par une stratégie « fictionnelle de symétrie » qui consiste à rétablir, de façon imaginaire, la symétrie de l’événement. La danse dessine des figures géométriques – lignes, diagonales, cercles – répondant à la structure du lieu et donne préférence à sa symétrie. ”

disso é que não se tratava de sentir o chão de um palco, mas sim o chão do próprio mundo real. Isadora Duncan é a ícone desse movimento que sugeria uma libertação dos códigos clássicos em direção ao contato com a natureza, com a água, com a terra.

Duncan renunciou um desvio na história da dança ao ousar-se fazer do mundo e da paisagem o seu próprio palco, deixando vestígios do estímulo do contato com o espaço real e natural, os quais foram fortemente revisitados na década de 70 pelos bailarinos modernos, mais especificamente os que habitavam na cidade de Nova York, os quais antecipavam e sugeriam a transição para a dança contemporânea.

Nesse ínterim, margeados por Isadora Duncan e as novas investigações corporais, atreladas ao espaço, que palpitarão na década de 70, as obras de dança percorreram vários espaços públicos, embora sempre mantendo paralelamente a tradição do palco italiano.

A apropriação do espaço externo agregou novos elementos para a concepção coreográfica da dança, sobretudo no que se alude às referências espaciais. Ao descolar-se dos limites físicos do palco e apropriar-se das características físicas do espaço real, surge uma nova representação sensível do espaço.

Trata-se de distinguir duas concepções diferentes em relação ao espaço: o espaço cenográfico construído para a obra, que é outra obra de arte que se justapõe para dialogar com a proposta do espetáculo de dança; e o espaço externo que é o local onde as pessoas representam seu cotidiano diariamente, por onde elas passam, por onde elas habitam, inclusive por onde elas, por vezes, não percebem.

Manifesta-se, então, uma primeira perspectiva de olhar que contribui para uma identidade da dança na imagem, a relação desta com o espaço externo, o espaço físico. Nota-se que o espaço externo, neste caso, figura espaços comuns que não tomam necessariamente o teatro italiano como referência. Isto não quer dizer que a dança na imagem não possa ocupar o lugar tradicional, o palco; no entanto, justamente pela natureza das diversas possibilidades da imagem é que a dança vai propor novos desafios e

provocações, pelas quais este espaço físico dotado de uma arquitetura própria é um elemento de grande relevância.

É fato que a inserção do bailarino no espaço externo modifica completamente a relação entre o público e o espectador, abrindo novos ângulos de relação entre a dança, o corpo e o espaço, incitando novas maneiras de se relacionar e de se construir a cena.

Retomando o percurso histórico dos passos dos bailarinos rumo à ocupação dos diferentes espaços em oposição ao habitual espaço tradicional, é na direção da descentralização do espaço que se pode atribuir uma mudança fundamental ao trabalho da dança deslocando o eixo centralizador e as forças de tensão do palco, em direção à construção de um “espaço-relação” fortemente atrelado à escolha do local e sua influência inerente.

Este panorama descentralizador acerca-se dos estudos do bailarino e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958), o expoente iniciador da dança-teatro. Ele atribuiu o nome corêutica<sup>3</sup> para o estudo da organização espacial do movimento, com tendências geométricas. Este estudo propõe uma melhor organicidade e entendimento do gestual do corpo versus o espaço, compondo uma arquitetura de percepção corporal que tem como ponto central o próprio corpo. É a partir da direção do corpo que o espaço se organiza.

Esta inversão de referências, concedendo autonomia ao corpo, sendo ele o centro referencial do espaço que ocupa, modifica o compromisso da estrutura coreográfica que antes se ancorava na relação frontal do palco, direcionada frontalmente ao público. A cinesfera (ou kinesfera) é o nome que Laban conferiu à esfera que delimita o corpo e seus movimentos. Esta cinesfera imaginária é móvel e se desloca conforme as ações do bailarino, criando seu próprio espaço. Rangel (2003, p.32/33) explica:

Cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. Cada agente tem a sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente a ele. Esta esfera de espaço cerca o

---

<sup>3</sup> A Corêutica está apenas mencionada pois não é objeto desta tese.

corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade. A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio. Ele determina o limite natural do espaço pessoal. A cinesfera se mantém constante em relação ao corpo; se o agente se move, mudando sua posição, ele “leva” consigo sua cinesfera e suas mesmas relações de localização. Assim ele transfere sua esfera pessoal para um novo ponto de apoio.

A partir dessas diferentes perspectivas históricas da dança que aludem à noção do espaço, esta pesquisa se inscreve para discutir também a manifestação de uma segunda integração delegada ao espaço, que é o espaço da tela, obtida não só com o enquadramento da câmera, mas sua posição, seu deslocamento, sua fixidez e todas as manipulações pós-produção que regem novas concepções à imagem.

Delval (2010, p. 46) explica as influências dadas ao cinema:

O cinema é também herança de duas outras tradições: uma pictórica e a outra teatral. Da primeira ele herdou a composição do espaço e, sobretudo, o recurso da perspectiva, que estabelece um ponto de vista único da cena representada. Do segundo, a narração, a personagem, o realismo das situações, etc. O cinema sempre foi o terreno dos conflitos entre essas diferentes veias.<sup>4</sup>

Ao propor a obra da dança pela imagem, novas ordenações espaciais específicas do dispositivo determinam combinações que não eram possíveis anteriormente. Segundo Delval (2010), o cinema implica o ponto de vista monocular, herança da tradição da pintura. No entanto, mesmo que haja um aparente afunilamento, assemelhando-se a uma restrição do campo de visão, existe o paradoxo que é a abertura também de outra

---

<sup>4</sup> “Cependant, le cinéma est aussi l’héritier de deux autres traditions : l’une picturale et l’autre théâtrale. De la première, elle hérite la composition de l’espace et surtout le recours à la perspective, qui donne à voir un point de vue unique de la scène représentée. De la seconde, la narration, le personnage, le réalisme des situations, etc. Le cinéma a toujours été le terrain de conflits entre ces différents veines. ”

possibilidade. Esta suposta restrição amplia novos agenciamentos e, por isto, mesmo que seja um espaço dimensional, ele traz inerente à sua condição, adaptações de montagem e de enquadramento que deslocam a outra percepção, impossível a olho nu.

O espaço físico e o espaço da tela, que é intermediado pelo espaço do corpo, adquirem novas fronteiras ditadas e sugeridas pelo enquadramento da câmera. Ao direcionar o olhar para determinado ponto, a composição do corpo, em relação ao espaço e à imagem, adquire novos sentidos e engajamentos, propondo uma dimensão diferenciada para o olhar da dança. É a revelação da manifestação visual trazendo outros prismas e sentidos para a obra coreográfica.

Se antes o espectador observava um conjunto coreográfico e seu olhar buscava atentamente a percepção sensitiva da obra, diante da imagem esta promove, provoca e direciona o olhar para este estado da sensação não somente por uma análise dos movimentos, mas pela composição dos componentes que organizam a imagem e os quais despertam o desejo e a sensação.

É por isto que foi mencionada a citação de Hubermann, no início deste capítulo, que não procede afirmar que a imagem é isto ou aquilo, mas que ela trabalha com isto ou aquilo, transforma-se nisto ou naquilo. Nesse caso, a imagem é o resultado da ação e da união de suas características próprias (técnicas relacionadas ao cinema - planos, enquadramentos e ritmo) ao espaço físico e ao gestual corporal. Portanto, a imagem cria e transforma essa união de espaços em um espaço outro, que também é dedicado à sua própria alteração. A ação nunca é realizada sozinha, ela precisa chocar-se, justapor-se, aliar-se, encaixar-se e tantas outras ações que lhe provoquem alteração e metamorfose.

A tela integra-se à obra, assim como a pele é parte do corpo. Ela se manifesta como uma camada epidérmica que atravessa o espaço da obra e convida o olhar do espectador a atingir a essência praticamente da intenção do movimento, do gesto, do olhar, da pausa. É na integração destas manifestações que se busca a intimidade ao corpo, aliado à intenção do movimento da câmera, seus planos, e de seu devido enquadramento que se pretende “tatear”, através da sensação, a obra como um todo.

Ilustrando esta suposta intimidade estabelecida e/ou desejada pela imagem, aponta-se o trabalho da cineasta francesa Claire Denis, e grande expoente do cinema atual, que se diferencia pela relevância que esta atribui aos corpos, aos movimentos. A intimidade que Denis atribui à sua obra se dá pela gestualidade corporal, conforme Fontanel (2008, p.37) explica: “O que interessa à cineasta é o que a câmera registra literalmente; o gesto, este elemento puramente exterior que exprime o invisível propriamente indescritível.”<sup>5</sup>

Quando Denis menciona “o gesto, este elemento puramente exterior” pode-se atribuí-lo, neste contexto, à própria dança. No entanto, o gesto como referência de um corpo que dança ou mesmo de um corpo cotidiano, reflete, às vezes inconscientemente, a própria natureza das sensações e, por isto, a cineasta, ao dizer que ele é puramente exterior, pode-se assinalar efetivamente que ele responde a este invisível que se deseja conhecer, este íntimo, este mistério que não se expõe facilmente. E é através do exercício da conjugação dos elementos da imagem, do espaço físico e do corpo que se busca esta “transparência”, passar ao outro lado, como se pudesse ver por todos os ângulos, desnudando o corpo em cena.

Assim, discorrer sobre a dança na imagem em movimento é arriscar-se em um campo de tensão, em parâmetros não definidos e ainda experimentais. Nesse âmbito, trata-se muito mais de compreender as múltiplas relações estabelecidas pela dança com os diversos fatores que a inserem na imagem, do que insistir em sua especificidade ou, praticamente, em sua definição. Aliás, pensar em definição é sistematizar e aniquilar a emergência de elementos que impulsionam e interferem no fazer artístico da dança. São elementos que agem como interlocutores diferenciados que ampliam as funções, contribuindo para uma relação interdisciplinar que obriga a não se pensar a dança isoladamente, mas como parte de um contexto, de um fluir de relações.

---

<sup>5</sup> “Ce qui intéresse alors la cinéaste, c’est ce que la caméra enregistre littéralement; le geste, *cet élément purement extérieur*, qui exprime l’invisible proprement insaisissable.”

Disto, segue-se que o foco da análise da dança nesta pesquisa não se dá de forma pura, mas compartilhada com as fronteiras que a tocam ou a interferem, provocando outras estéticas. Essa linha de reflexão converge com a discussão que Mello (2008) propõe para o vídeo através de suas extremidades, priorizando os modos como a estética contemporânea se apropria dele. Assim, Mello (idem, p.25) justifica a opção:

Como uma estratégia híbrida de construção de sentidos, o vídeo é considerado aqui, em suas situações fronteiriças, como um desvio ou estranhamento, como um processo descentralizado de linguagem, como um meio que expande as suas próprias especificidades. Trata-se de conhecer o vídeo interligado a variadas manifestações expressivas, ou o vídeo nas extremidades. (...) Aborda os deslocamentos, as infiltrações e os desvios proporcionados pelo vídeo nos trânsitos e questionamentos do espaço-tempo midiático.

Ao se pensar em extremidade, atribui-se importância também aos elementos que tocam a extremidade do campo da dança na imagem em movimento, que desviam a dança do seu eixo comum, ampliando e transformando seu processo de criação a partir das infiltrações e interferências das outras extremidades.

Assim, conectando a dança à imagem, não para fins de registro nem de análises do movimento, mas para se compor uma nova identidade, uma nova possibilidade, colocam-se, em paralelo, duas perspectivas que obrigatoriamente se relacionam: o espaço da tela - da imagem - e o espaço físico - geográfico.

Ao sugerir a transposição da dança na imagem, surgem novas proposições intrínsecas a essa composição, uma vez que o próprio corpo é exigido a adequar-se a corporeidades distintas, específicas ao olhar da câmera, que modificam a relação do corpo com a dança. Nessa adequação, Debat (2009) interroga sobre os inversos: o que a imagem faz à dança e o que a dança faz à imagem. A essa questão, somam-se necessariamente as

diferentes perspectivas espaciais que são imprescindíveis para o discernimento das devidas apropriações ao corpo: do campo da dança e do campo da imagem.

Diante deste panorama é pertinente se pensar que tipo de estética da dança se constrói a partir do olhar intermediado pela imagem? Como a dança e o espaço corporal se relacionam cercados destas duas outras perspectivas de espaço: da imagem e do geográfico? Sugere-se que, nessa inter-relação, é pressuposto um local emergente de indagações, transfigurações e, sobretudo, de um corpo quase plástico, modificado e recriado para o exercício da percepção.

Aumont (2011, p.19), ao discutir a percepção do espaço, afirma:

A ideia do espaço é fundamentalmente ligada ao corpo e ao seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravidade: nós vemos os objetos cair verticalmente, mas nós sentimos também a gravidade passar pelo nosso corpo. O conceito de espaço não é só visual, ele é também de origem tátil e cinético.<sup>6</sup>

O autor evidencia, neste exemplo, que o espaço não é só visual, mas também tátil e cinético. Esta constatação é preciosa, pois quando se diferenciam os espaços considerando-os como duas aberturas: o espaço da tela e o espaço físico, registra-se que ambos têm a capacidade de promover contribuições para o corpo coreográfico em cena, acrescentando ao exercício da dança hipóteses inventivas que, devido a essas especificidades da imagem, não seriam concebidas a olho nu.

Correspondente à questão da taticidade do espaço, Aumont (idem, p.15) propõe ainda outra relação, anterior, ao afirmar: “A visão é um sentido espacial.”<sup>7</sup> Retomando esta

---

<sup>6</sup> “L’idée d’espace est fondamentalement liée au corps et à son déplacement ; en particulier, la verticalité est une donnée immédiate de notre expérience, via la gravitation : nous voyons les objets tomber verticalement, mais nous sentons aussi la gravité passer par notre corps. Le concept d’espace est donc autant d’origine tactile et kinésique que visuelle. ”

<sup>7</sup> “La vision est un sens spatial”

perspectiva, ao analisar e encadear a ideia fundamental deste autor, tem-se primeiramente a noção da visão, que é um senso espacial, e, além de visual, é também tátil e cinética.

A partir dessa constatação, ao sintonizar as apreensões com o corpo em cena que dança, verifica-se que este corpo também é dotado de uma origem tanto cinética, que pressupõe o movimento e o gestual, quanto tátil, pois o espectador, ao perceber o corpo em cena, é capaz de perceber as noções sensoriais do deslocamento sugerido pelo corpo, ou mesmo a noção da própria dificuldade da ação corporal que se sugere. Tal percepção é inerente ao corpo, pois o sistema perceptivo reconhece no outro o que é semelhante ao seu.

Em relação a uma provável sensação de tatilidade na dança, em relação a quem aprecia, nota-se que o público de espetáculo de dança é convidado naturalmente a habitar um espaço cinestésico, um espaço em que a pessoa é capaz de reconhecer sua posição corporal, seu eixo, a intensidade da força pelos seus músculos. Esta faculdade de compreender essas habilidades é também chamada de propriocepção. Godard (1997, p. 239) explica como o público recebe e reage diante deste espaço:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência própria do movimento do observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica (sensação interna dos movimentos de seu próprio corpo) imediata, as modificações e as intensidades do espaço corporal do bailarino encontram assim sua ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, sendo totalmente indissociáveis à produção do sentido então de um acontecimento visual, não saberiam deixar intacto o estado do corpo do observador: isto que eu vejo produz o que eu sinto e, reciprocamente, meu estado corporal trabalha, sem meu conhecimento, a interpretação do que eu vejo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Le mouvement de l’autre met en jeu l’expérience propre du mouvement de l’observateur : l’information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l’espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d’un événement visuel ne saurait laisser intact l’état de corps de l’observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l’interprétation de ce que je vois.”

A visão, segundo Huberman (1992) apresenta um canal diferenciado que dá acesso ao entendimento e que perpassa por dois caminhos: observando o que está à frente ou, atravessando, adentrando o objeto. O autor traz como exemplo deste estado duplo da percepção da visão a obra de Jayme Joyce, *Ulysses*, cuja personagem, em determinado momento de dúvida, sugere aos companheiros a que se tornou uma célebre frase: “fechemos os olhos para ver.”

Metaforicamente, isto vem intensificar a voz sensitiva do corpo. Não basta ver para enxergar, às vezes, é preciso tocar a superfície, atravessar o objeto, sentir a textura, o peso, o inverso do objeto, tocar as partes não visíveis, não expostas. Merleau Ponty (2007) insiste na ideia de que toda visão tem lugar, em alguma parte, no espaço tátil.

São experiências do olhar que simulam e estimulam o atravessamento do objeto em questão a ser olhado: invadir o objeto de percepções que vai além do estado tautológico, do óbvio, do visível. A percepção é interessada, interessada naquilo que se quer ver. Ao propor o fechamento dos olhos, lança-se esta percepção, inicialmente reduzida, a um estado mais atento a outras questões que anteriormente não se viam, não projetavam o interesse.

É a tentativa de retornar ao estado primitivo, das sensações, e não do olhar conduzido, viciado, mas do olhar que enxerga também através do barulho, da pele, da temperatura, ou seja, do olho que se torna corpo, é o corpo inteiro projetando seus esforços sensitivos sobre o mundo, relacionando-se com todas as formas de percepção.

Huberman (1992, p.14) provoca, a partir desta frase anteriormente citada de *Ulysses*, uma outra frase que desafia o inverso, mas com a mesma intenção: “*Abram os olhos para experimentar o que não vemos, o que não veremos mais – ou ainda para experimentar o que não vemos obviamente ( a evidência visível)*”<sup>9</sup>. Trata-se de declarar

---

<sup>9</sup> “*Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous voyons pas de toute évidence (l’évidence visible).*”

novas enunciações que permitam que o olhar se atreva a explorar o que escapa, o que não é evidente e nem previsto.

É nestes ecos que se busca compreender a suposta tatilidade da dança na imagem. Não necessariamente como representante de um regime de imersão real, nos quais se vê que as obras são cada vez mais inseridas, seja pelo processo tecnológico, exemplificadas pelas próprias telas que são acionadas pelo simples toque nelas, ou seja por outros dispositivos performáticos que lidam com um misto de efeito real e ilusório, mas provocar esta tatilidade a partir da própria imagem, da intensidade que ela pode estabelecer sobre o corpo ou sobre o movimento. É entender que ela pode afetar o espectador inicialmente pelo olhar, pelo que é visto, e depois o corpo se ocupa a apreender a sensação visual conectada aos outros sentidos e percepções.

A tatilidade provocada pelo olhar, que toca a imagem, ou pela imagem que perfura em direção ao olhar é originada por uma experiência sensorial que propõe a emergência do corpo como referência, como receptor e, por vezes, como falsa sensação de integrante da cena, estabelecendo a subjetividade e o afeto e incitando ilusões de imersão pela força e pela intensidade da imagem, provocando a inserção imaginária.

A sensação de realidade pode ser também associada à ideia de tatilidade. Metz (1965) discute a impressão de realidade do cinema comparando-o à fotografia, explicando que o cinema comporta essa sensação mais próxima do real, atribuindo a causa disso à existência do movimento. Metz (idem, p.76) afirma: “o movimento fornece duas coisas com ele: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos”.<sup>10</sup> Ou seja, é o movimento contribuindo e dando corpo ao objeto e ao próprio espaço, que antes era fixo, congelado.

Além da dança tratar de movimento, sem dispensar que a pausa também é um elemento da dança, a imagem em movimento, que é característica do cinema e/ou vídeo,

---

<sup>10</sup> “Le mouvement apporte donc deux choses avec lui: un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets.”

interfere na obra como um todo, podendo fortalecer a ação coreográfica, quando o movimento se aplica também à câmera, promovendo deslocamentos não só corporais, mas também da própria imagem, lançando outras composições.

Ao ver o espaço se deslocar diante de si, considerando que o espectador se insere em um referencial fixo, imprimem-se percepções diversas à maneira em que os objetos e o espaço se relacionam com a câmera, que propicia e conduz o olhar ao espectador, oferecendo-lhe dicas ou derrapando, simulando, provocando desorientações, justamente para desestabilizar e aguçar a fruição do público.

A capacidade de deslocamento da imagem, de aproximação, de distanciamento, de exploração de diferentes ângulos possibilita uma intimidade com a imagem e com o corpo dançante, permitindo despertar o olhar da dança não somente pelo movimento dos corpos, mas também pela condução e articulação da câmera sobre o espaço físico e o espaço do corpo.

No entanto, esta experiência deve ser individual como espectador. Ela depende das associações e das dissociações que cada um se estimula a realizar. O poder comum do espectador não se trata deste ser transformado em ator e nem o contrário, como diria Rancière (2008), a propósito da ideia de espectador emancipado que ele sugere. O poder delegado ao público, segundo Rancière (idem), é que eles apresentam sua própria capacidade de traduzir o que eles mesmos sentem, ligando-os a uma experiência íntima e particular. É diante desta emancipação do espectador que se atribui a ideia da tatilidade como uma imersão que não depende necessariamente do toque, neste caso, mas do trabalho das relações da câmera sobre o espaço e sobre o corpo, impulsionando relações. É nesta sintonia que se aloja a experiência da tatilidade, no sentido de ressoar, de sentir vibrar, de provocar a sensação.

Vê-se que, atualmente, as obras performáticas ou de instalação ocupam os espaços e cada vez mais propõem dispositivos que acionam a interpelação do espectador, concretizando de fato a imersão e a interação nas possibilidades da obra. Segundo Machado (2007), o corpo se torna ele mesmo a “interface” entre o sujeito, a cultura e a natureza.

Esta interface é uma tendência que tem se manifestado em várias instâncias não só nas das obras artísticas, como também no dia a dia, diante das ferramentas tecnológicas como, por exemplo, um celular. Este tipo de nova relação estabelecida com um determinado instrumento transforma as funções tanto de quem é usuário quanto do próprio objeto que se manipula.

Peter Greenaway, pintor e cineasta, critica a existência da moldura no mundo natural, argumentando que esta é um dispositivo criado pelo homem e que não existe no mundo natural. Greenaway (2007, p.96) ainda alega:

Contemplamos todas as artes plásticas através de um quadro rígido. Desde que a pintura se separou da arquitetura, no fim da Idade Média, regulou-se seus parâmetros, com poucas exceções, para se encaixar dentro de quatro ângulos retos. E o teatro, com seu arco de proscênio, copiou a pintura; a ópera e o balé arranjaram seus cenários e cenografias para serem vistos relacionados ao arco de proscênio dentro do espaço do palco; o cinema copiou o teatro; a televisão copiou o cinema; e então chegam as fotografias enquadradas em molduras da pintura e encaixadas nos ângulos retos das páginas de um livro.

Apesar da veemente oposição de Greenaway ao contexto da moldura, sobretudo no caso desta pesquisa, da moldura criada pelo olhar da câmera, a dança, ao manifestar interesse nos enquadramentos propostos pelo espaço da imagem, tem função inversa aos aprisionamentos supostos pelo autor, pois, nesta condição, ela propõe mais elementos coreográficos à cena. Ou melhor, não se restringe apenas à coreografia do corpo, mas os movimentos de câmera, o enquadramento, o espaço escolhido para a cena e a combinação destes também se tornam recursos e estratégias para a própria dança.

É a imagem que proporciona um desempenho ampliado para a dança, proporcionando-lhe novas formas de composição. Não se trata da tirania da moldura, neste caso, mas da moldura que lança recortes que abrem uma nova dimensão, um novo território da dança e do corpo que desvia de seu “habitat” natural esbarrando em diversas outras manifestações como a performance, o cinema, a vídeo-arte, entre outros.

Garcia (2005, p. 145) reitera:

A dimensão de imagem, experiência e subjetividade recobre os deslizamentos incessantes entre vídeo, performance e/ou instalação coreográfica, em um diálogo poético do debate crítico e a leitura minuciosa de alguns processos de criação em que o corpo torna-se elemento pontual.

A câmera adquire um papel importante para a composição coreográfica da dança, pois, diferente do corpo, ela se oculta; contudo, é sempre narradora, é ela que dá a ver e que revela a cena. Neste sentido, pode-se conferir que a câmera “cria” um espaço no contexto da dança. E este espaço novo é responsável pelas contribuições à dança, aos novos formatos e tendências a que ela vem se adaptando e se transformando, diante das inserções tecnológicas.

É pertinente lembrar que, mesmo em espetáculos tradicionais, realizados em palco italiano, a própria composição do jogo de luzes já é, em si, um prenúncio de um foco, de uma moldura, de um enquadramento que mobiliza o olhar para determinada circunstância. Não só isso, mas também a iluminação propõe os cortes, as mudanças de cenário, as entradas e saídas, ou seja, a luz já criava as estratégias que a câmera, em um novo formato, se insere ampliando as funções que a iluminação já trilhava.

## 1.2 A criação do *espaço-trio* designado na imagem

Um lugar é também uma experiência de corpo.<sup>11</sup>

(PERRIN, 2006, p. 4)

No capítulo anterior, foram mencionados dois espaços da imagem: o espaço da tela e o espaço físico. Junto a esses dois espaços se reconhece, também, outro, que habita na interseção deles, onde existe algo em comum com que se partilha e que se faz onipresente, frequentemente, em ambas as instâncias: o espaço do corpo. Este corpo é o próprio objeto cênico, normalmente representado pelo corpo físico através da dança, do gestual, alguma figuração que sugira o movimento, que transmita a sensação da dança, que transborde alusões que permitam ao espectador sentir o movimento, ou sua ausência, mas dentro do contexto de determinada lógica dramaturgica.

Visualiza-se então, a partir desta reflexão, a composição do espaço-trio sugerido nesta tese. Ao determinar e analisar o aspecto trio no qual todos - tela, corpo e físico - contêm o espaço, operam-se lógicas de naturezas diferentes. No entanto, o que estes espaços têm como denominador comum, além do corpo, é também o que foi atribuído anteriormente, o aspecto tátil, considerando a reflexão de Aumont (2011) da visão como sentido espacial e o espaço com sentido tátil e cinético. Sendo assim, a partir desta referência, a dança na imagem em movimento está sendo considerada, não como uma expressão distante do espectador, pelo fato de ela não ser realizada ao vivo, mas, sim, como uma experiência semelhante à sensação tátil.

A observação e a conseqüente criação da proposta de existência do espaço-trio não se estruturam como uma fórmula nem tampouco como uma regra. Este composto

---

<sup>11</sup> “Un lieu est aussi une experience de corps.”

funciona como um exercício de espreita, que impulsiona a refletir sobre a criação da dança na imagem, não somente pelo viés do conhecimento técnico da dança, mas também pelos outros domínios criativos e artísticos que interagem com todo o espaço da obra. Ou seja, é cingir a percepção aos espaços plurais, como a organização do espaço-trio, extraíndo e convocando dialogias que ampliam a possibilidade de se perceber e de se realizar a dança. Qualificam-se outras lógicas para a composição da dança, que se aliam naturalmente a outros fatores. Assim, a dança deixa de ser papel principal para se tornar coadjuvante dos outros aspectos que compõem a imagem.

Confere que toda a origem do trio se transforma ao ser interligado entre si. Significa, portanto, que todas as referências também mudam, concomitantemente, e o exercício do entendimento desta mobilidade exige flexibilidade diante das relações que derivam e se resignificam, propondo novos vínculos e novas representações para o campo da dança.

Ao pensar no espaço-trio como um todo de espaços, inicia-se a discussão a partir deste espaço que compõe o todo. Perrin (2006) afirma que o espaço não se define por ele mesmo, mas em contato com outras noções e definições, sejam filosóficas, geométricas, geográficas, literárias, enfim, que distinguem a polissemia imaginária de um espaço extremamente rico em qualidades. A autora lembra ainda que a dança não impôs um lugar específico como a única condição de sê-la. O balé clássico firmou o teatro italiano como sua referência, diferentemente da dança moderna e da dança contemporânea, as quais ousaram experimentar também outros espaços externos, inserindo novas possibilidades corporais estimuladas pelo espaço físico.

Da mesma forma, vê-se essa congruência de relações na própria compreensão da arquitetura, que é preocupada com a interação do corpo em relação ao espaço para a criação de seus projetos. A noção de apropriação do espaço torna-se fundamental não só para a reflexão deste projeto, a dança na imagem, como também para os arquitetos, que devem captar e compreender o uso dos espaços pelos indivíduos. Neste sentido, Debat (2009a, p. 93) ressalta:

O mundo da arquitetura foi o primeiro a ser feito do espaço e de suas múltiplas ocorrências seu campo de pesquisa e, certamente, o arquiteto Le Corbusier, mas outros “construtores” do espaço antes dele são apaixonados por esta exploração de interação do corpo e do espaço, por esta abertura possível em um lugar dedicado principalmente ao movimento e, portanto, ao pensamento através da visão, e mais exatamente do olhar.<sup>12</sup>

Interrogar sobre o espaço físico, que constitui praticamente a cenografia da obra artística, segundo a autora é ter consciência de que a estruturação do espaço é ancorada no corpo e na percepção. Perrin (2006, p. 4) ressalta: “É privilegiar as circulações, as modalidades perceptivas e as sensações visuais, sonoras e cinestésicas”.<sup>13</sup> Trata-se de organizar as espacialidades corporais paralelamente à espacialidade arquitetônica, geográfica.

Perrin (idem) discute o espaço como dotado de diversas instâncias de escala, como: escala do lugar, discutindo os lugares próprios para a dança; escala do corpo, discutindo a perspectiva da referência corporal como organizadora do movimento, em detrimento do ponto de vista exterior que concentra apenas uma perspectiva centralizadora; escala da página, referindo-se à notação do movimento inventado pelo coreógrafo Rudolf Laban, que são representações do espaço que atravessam as obras, interessando-se em organizar o bailarino no seu próprio espaço; e, por fim, escala da obra, que reconfigura a geografia da cena.

Esta última escala abrange o espaço da obra, extrapolando o espaço físico enquanto geografia; no entanto, a concepção geográfica do espaço é dotada também de luz,

---

<sup>12</sup> “Le monde de l’architecture a été ainsi le premier à voir fait de l’espace et de ses multiples occurrences, son terrain de recherche et Le Corbusier bien sûr, mais d’autres « constructeurs » d’espace avant lui, se sont passionnés pour cette exploration de l’interaction du corps et de l’espace, pour cette ouverture des possibles dans un lieu dévolu en premier au mouvement et donc à la pensée par l’intermédiaire de la vue, et plus exactement du regard.”

<sup>13</sup> “C’est favoriser des circulations, des modalités perceptives et des sensations visuelles, sonores, kinesthésiques.”

de formas, de distâncias, concebíveis como apropriações deste espaço, que o moldam e o constituem, qualificando-o. Perrin (idem, p.6) explica:

Todos os elementos de um espetáculo contribuem para a produção das espacialidades da obra: a cenografia, a criação de luz, o acompanhamento sonoro da dança e o dispositivo de difusão do som inventam outros tipos de fronteiras, de formas, de direções, de distâncias que não coincidem necessariamente com a natureza do lugar, nem mesmo com as espacialidades corporais ou os trajetos coreográficos, mas revelam outros espaços, em uma estratificação as vezes contraditória. O intérprete sabe reconhecer a natureza de uma obra coreográfica com a sutileza de suas combinações particulares dos espaços.<sup>14</sup>

A revelação destes espaços conectados entre si configurando, portanto, outros espaços é o que interessa nesta abordagem e é o eixo da discussão, que compõe a relação da dança na imagem e será discutido ao longo da análise das obras. As combinações particulares dos espaços, tanto em relação à apropriação do espaço quanto ao movimento do bailarino, conferem grande contribuição destes dedicados à discussão do espaço-trio.

Convergindo com a mesma estratégia sensível de construção ou organização de um espaço em colaboração com a obra de dança, Mira (2006, p.23), ao propor uma plataforma perceptiva como espaço da obra - as estruturas infláveis - comenta: “Eu considero o espaço como um componente da peça coreográfica e não somente como um quadro congelado, um recipiente a preencher que seria unicamente ‘a serviço de’.”

Ao estabelecer a relação entre esses espaços, pode-se imaginar, metaforicamente, que os espaços deste trio estão interligados entre si, por elásticos

---

<sup>14</sup> “Tous les éléments d’un spectacle concourent à la fabrication des spatialités de l’oeuvre : la scénographie, la création lumineuse, l’accompagnement sonore de la danse et le dispositif de diffusion du son inventent d’autres types de frontières, de formes, de directions, de distances qui ne coincident pas nécessairement avec la nature du lieu, ni même avec les spatialités corporelles ou les trajets chorégraphiques, mais dévoilent d’autres natures d’espaces, en une stratification parfois contradictoire. L’interprète sait reconnaître la nature d’une oeuvre chorégraphique à la subtilité de ces combinaisons particulières d’espaces.”

imaginários. Este elástico é o fio condutor que assegura o diálogo entre cada espaço que determina a materialidade do trio. O elástico certifica a flexibilidade e determina que, a partir do momento em que ele se tenciona, significa que algum espaço está exigindo mais que os demais, exigindo o deslocamento, a mudança. Se o corpo em cena se desloca a ponto de sair do enquadramento, é como se o elástico imaginário tencionasse a câmera, propondo que ela se reorganize para permitir que o corpo se mantenha em cena, ou manter o quadro vazio e não propor o deslocamento.

Da mesma forma, quando o corpo se desloca, novas apropriações do espaço devem ser abordadas, exigindo que a câmera se posicione a fim de captar determinados ângulos do espaço físico em relação ao corpo. A cada tensão do elástico, novas configurações se ordenam a partir das intenções de cada cena. Certamente, nesta disposição, vê-se que o exercício da câmera, da sua capacidade de compor diferentes ângulos em relação ao corpo e ao espaço e em relação a ambos juntos, possibilita a liberdade de passear por e entre diversos pontos, o que seria impossível sem a existência desta interface que é a tela, a imagem e sua pós-produção.

É possível traçar caminhos com rupturas, ver as descontinuidades como uma via de opção, de estética, impulsionando também a percepção de uma dança que se faz não só pelos movimentos do corpo, mas também pela conjugação deste atrelado justamente à configuração da percepção do espaço-trio.

Tal relação estabelecida desloca a dança de toda condição habitual, recorrente, tradicional, provocando, através da imagem, sua transformação, desfazendo sua materialidade, desorganizando sua figura habitual e propondo uma nova composição e é sob este lugar que se pode perceber a dança, habitando o espaço conseqüente do espaço-trio. É a partir deste engajamento que será possível identificar a força da imagem e a própria transgressão dos seus elementos.

O espaço trio adquire uma função à composição da obra que não é aleatória; o afinamento desses espaços que produzirão a transformação da obra artística. Quando esses elementos não têm suas devidas funções, a dança na imagem torna-se meramente uma

reprodução dela mesma, sem a interface da tela, de um deslocamento apenas de espaços, mas sem relação com eles mesmos, portanto, sem transformação, sem apropriação do que a ação do deslocar instiga, propicia.

Neste caso, torna-se uma obra claramente transposta para a imagem para fins de registro ou de análise e estudo de determinada dança, perdendo todo o ensejo de transfiguração, a partir das múltiplas possibilidades apresentadas pelos elementos do espaço-trio em relação, como uma mimese com novos dispositivos que não acionam suas funções próprias.

Arrisca-se a comparar o espaço como resultado das relações do espaço-trio com o espaço do devir, denominado por Lyotard de espaço figural. O figural é uma figura autônoma e desinteressada das questões externas, seja narrativa ou o contexto, o figural não precisa destes elementos para se fazer presente. Scheffer (1999, *idem*) atribui o termo da *lógica da transgressão* para explicar o figural. É a figura do que não se consegue figurar, do que é transformado pela ação de uma metamorfose, do transbordamento da própria figura, que gera outra figura.

Para Lyotard, o mundo deve ser percebido como uma realidade reconhecida pelos sentidos e, por isto, critica duramente a potência do discurso, do mundo como textual. Para o filósofo, o silêncio é capaz de dizer muito, de ser percebido pelos sentidos, pelas expressões, pelo ritmo, pela vibração e por diversas outras formas não codificadas pela estrutura linguística.

Em oposição ao código textual, Lyotard destaca o sentido sensível, fenomenológico, tratando este território simplesmente como o lugar da manifestação e da expressão. Philippe Dubois<sup>15</sup>, um dos principais pesquisadores atuais sobre a estética da

---

<sup>15</sup> Em vídeo e web-conferência na V Jornada Nacional e I Internacional em Análise do Discurso na Ciência da Informação: “Leitores de Imagens”, realizada na UFSCar, 2011. Programação disponível em: <http://www.dci.ufscar.br/events/v-jornada-nacional-e-i-internacional-em-analise-do-discurso-na-ciencia-da-informacao-201cleitores-de-imagens>

imagem e da figura, explica que a expressão substitui a significação por meio dos gestos, do corpo, do movimento, da presença, da força.

A partir da ação provocada sobre a figura que a transforma em figural, poder-se-ia atribuir uma relação entre o espaço-trio e o espaço figural. O espaço figural pode ser interpretado como o espaço-trio que se reconfigura a cada momento. A dança, prosseguindo sua tradição, determinada pelo balé clássico, mantém uma relação estreita com a narrativa. No entanto, pode-se dizer que as narrativas vão sendo transformadas com o tempo. Atualmente, a composição dela não está necessariamente ligada a uma linearidade, a um enredo preciso, mas insinuam-se desejos, protestos, reflexões que estão atrelados a uma situação, a um contexto, a uma posição política, social ou cotidiana. Qualifica-se, então, outra dimensão de relatar, de contar algo, apropriando-se da dança que traz os corpos e os processos criativos para questionar, revelar e ou propor algo que conduz o público, de múltiplas formas, a encontrar a tal narrativa ou tecê-la, construí-la, ordená-la, desorganizá-la, entre outros.

No entanto, não é descartada a possibilidade de haver espetáculos que estão sujeitos à aspiração de simplesmente ser movido pelo desejo do movimento, a favor de uma estética ou a favor da construção de uma relação com o espaço, seja da tela ou físico.

Retomando a questão do figural, vê-se que ele, ao ser declarado que não precisa da narrativa para ser fazer presente, importar-se-á para a dança esta questão, partindo da ressalva de que a narrativa adquire outras formas e transforma-se com o tempo, criando outra possibilidade de existir, isentando-se de estar atrelada à narrativa convencional, motivo pelo qual podemos aferir o figural na dança, mesmo com a narrativa intrínseca.

Procede-se compreender como a dança é transformada ao ser aplicada dentro de um enquadramento, que também pode mover-se, apropriando-se de um espaço que é parte constituinte da cena, tendo o corpo como integrante desses elementos. Este espaço-trio, composto por elementos sem hierarquias, compõe um convite para a metamorfose que pode transformá-la em figural.

Tal relação estabelecida desloca a dança de toda condição habitual, recorrente, tradicional, provocando, através da imagem, sua transformação, desfazendo sua materialidade, desorganizando sua figura habitual e propondo uma nova composição e é sob este lugar que se percebe a dança habitando o espaço do figural. Isso não quer dizer que toda imagem na dança seja figural. A questão do figural, nesta circunstância, pode ser percebida ou sentida pela análise das relações do espaço-trio: a tela, o espaço físico e o corpo. É a partir deste engajamento que será possível identificar a força da imagem e a própria transgressão dos seus elementos.

Enquanto a figura qualifica uma lógica mimética, assim como os pintores o faziam antes do impressionismo, sobretudo na época renascentista, imprimindo a imitação e a cópia do belo como o padrão da arte deste período, o figural se rompe, violentamente. Scheffer (idem, p. 916) diz que “Qualquer coisa está a ser vista e a ser compreendida que não se pode dizer, mas somente se mostrar.”<sup>16</sup>

Deleuze empresta os sinônimos do figural mencionados por Lyotard: a figura do que não é figurável é uma figura-desfigurante, desfigurada. Tais termos foram analisados e percorridos sobre a obra do pintor plástico Francis Bacon. Deleuze dedicou um livro intitulado *A lógica das sensações*, no qual aborda a intenção de esquivar-se da pintura que cumpre o papel da representação e as quais entram diretamente em relação com uma ordem de sensações. Ao tomar a célebre frase de Paul Klee “não apresentar o visível, mas tornar visível”, explica-se e aplica-se o mesmo sistema para se pensar a dança, neste caso na imagem.

Como tornar visível a intensidade de cada gestual, de cada expressão do corpo, através da dança imersa na percepção do espaço-trio? O que se passa com a dança quando ela se inscreve em um enquadramento e se submete a uma montagem? Como o espaço-trio organiza essas concepções e lida com a força de cada componente deste espaço, gerando intensidades que projetam outras visibilidades, construindo um campo coreográfico

---

<sup>16</sup> “Quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer.”

diferenciado? É outro prisma que conduz o olhar e lança conjunções sensitivas, tornando visível o detalhe ou mesmo a ausência de movimento.

Lançar a discussão do figural nesta pesquisa é justamente para situar e contextualizar o vigor que a dança na imagem pode exercer, no sentido de transformar não só os paradigmas do processo de criação da dança e sua estética final, como também encontrar novos sentidos de recepção da obra da dança, como a ideia de “tatear” a própria imagem e de adentrá-la, ir para além do dispositivo. É pensar na dissolução da representação para dirigir-se na direção da apresentação deste acontecimento.

Inscribe-se uma profusão de desejos diante destas “possibilidades” de interação com a imagem. É como se a distância dos limites físicos não existisse mais, encurtando todos os trajetos e facilitando o trânsito livre e o deslocamento ilimitado do corpo da ação, a sensação do espaço sem fronteiras, do espaço móvel, da dança que adquire novas perspectivas, podendo ser remodelada dentro de um quadro e observada de formas diversas, diferentes da perspectiva em tempo real.

Disto, segue-se interpretar o figural como esta ação de forças que atuam sobre o corpo em cena, provocando o desvio de sua trajetória natural, com a intensidade de um corpo que se transborda pela capacidade de transfigurar-se devido à ação do espaço-trio. A ação deste espaço-trio é que define o acontecimento, no sentido da palavra “événement”, como diria Lyotard.

Este acontecimento é que é capaz de fazer a transformação da figura em figural. Na pintura, Bacon atinge sua desfiguração, ao atravessar a zona de afetos e sensações. É a sensação que provoca os instintos e que transfigura suas figuras.

É praticamente a ação de forças invisíveis sobre o corpo, invisíveis não no sentido da inexistência, da sua imaterialidade, mas no sentido de que elas têm a capacidade de ação sem ser necessariamente evidente a quem observa. A arquitetura do espaço físico, por exemplo, tem um peso e uma representação por si só. Ao ser aliado ao corpo que dança, ele se associa a outras “forças” e o corpo provoca outra geometria ao espaço ou a

justaposição da mesma geometria. A câmera, ao registrar esse encontro, também se ocupa em buscar posições estratégicas que permitam dar visibilidade a essa harmonia ou desarmonia.

A relação entre os espaços do espaço-trio é que estrutura e ordena a construção coreográfica e é o que a diferencia da disposição de uma obra de dança realizada ao vivo no palco. O espaço cenográfico, para este último caso, pode ser neutro ou fabricado pela própria obra. Já na perspectiva da imagem, o corpo se desloca em direção ao espaço escolhido, ao espaço que atende às necessidades do movimento e das relações que este irá compor. Portanto, o espaço transforma-se diante da ação do bailarino, pois, normalmente é um espaço que já existe, que já mostra suas próprias referências. Na cenografia, o espaço é preparado para adaptar-se à obra, portanto ele já chega finalizado, concluído.

Nos detalhes entre os espaços do composto espaço-trio, há muitas conexões que só farão sentido quando experimentadas pelos corpos. Neste sentido, pode-se identificar duas suposições que serão discutidas ao longo do trabalho, diante das obras escolhidas - que denotam o espaço do corpo se misturando aos outros espaços -: tanto no espaço da tela, quanto no domínio do espaço físico, deste espaço que pode ser considerado como corpo. Tais apropriações são relevadas na medida em que se compreende que a aplicação do corpo sobre cada espaço implica determinadas mudanças, criando novas subjetividades e significados, ou seja, criando um espaço figural na dança.

Não se trata, portanto, de definir os espaços de cada um, mas de permitir que cada território seja reorganizado, reordenado quando estiver sob as influências das ações deste espaço-trio. Absorver que eles são responsáveis pela direção de uma nova estratégia coreográfica. Assim como o espaço figural, essa expressão de forças diante destes espaços também denotam um espaço aberto, um espaço dinâmico sujeito a movimentações que naturalmente vão transformar a cena. Cada detalhe que se modifica na análise de cada espaço, (des)estrutura novos olhares e novas possibilidades da intenção da obra.

É o agenciamento destes encaixes e desencaixes que produzem, inclusive, o acaso ou uma concepção inédita a ser experimentada. Essas pluralidades são fruto deste espaço do devir que promove e estimula o desejo da ebulição permanecendo latente e, de forma minuciosa, se preparam para lançarem novas posições espaciais.

A experiência da imagem desperta novos componentes para a cena da dança, que se realiza também a partir das funções que a câmera pode exercer. Deleuze (2007, p. 34) explica:

A fixidez da câmera não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção de quadro e dos reenquadramentos. Cumpre-se o pressentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (“ou”, “portanto”, “se”, “pois”, “com efeito”, “embora”...), ou conforme as funções de pensamento de um cinema-verdade que, como diz Rouch, na verdade significa verdade do cinema.

Assim, vê-se que a imagem é capaz de criar novas relações mentais estabelecendo outras concepções. Poder-se-ia dizer que a própria configuração do espaço-trio é a organização de uma nova composição mental da obra.

Esta experiência que une o corpo da dança ao espaço cinematográfico, pela tela, e ao espaço físico, da arquitetura do local, é o reflexo das fronteiras que se tocam, que se dialogam, que se fundem, que provocam a sensação do “tatear” a obra em todos os seus componentes, seja pelo corpo, pelo espaço ou pela estratégia do enquadramento. São as interferências destes campos que promovem a mobilidade do espaço-trio, que é remodelado

a cada nova determinação, seja pela ação do corpo, pela ação da câmera ou pela ação do espaço.

É pela análise do espaço-trio que podemos perceber como o cinema se insere no corpo e como o corpo habita o cinema, e como este corpo gesticula com a dança.

### **1.3 As heterotopias e sua relação com o espaço-trio**

Ao tratar esta pesquisa da imagem na dança atrelada ao espaço-trio, vê-se a importância de focalizar um percurso estrutural para trazer identidades a estes espaços. Assim, recorre-se a um conceito de espaço estudado por Foucault, tanto do espaço do corpo quanto do espaço geográfico, do qual se tomam emprestadas suas definições e intenções para a compreensão destes espaços e suas fortes representações.

Busca-se entender por que ou como este espaço-trio, que compõe a imagem, pode transformar a própria obra, provocando um acontecimento visual. A hipótese apresentada nesta pesquisa é que esta manifestação só será possível quando a ação de cada componente do espaço-trio lançar suas intensidades, extrapolando a necessidade decorativa da obra e se afinando com seus respectivos desejos de relações, de composição, que sinalizam um compromisso de tensão criativa entre eles.

Não basta escolher um espaço ou uma paisagem que seja bonita, esteticamente, como pressuposto para compor a obra. É necessário estabelecer uma correlação entre o corpo e o espaço, entre suas ações, entre seus deslocamentos, ser movido por um desejo que lance luz a estas apropriações, pois a transformação destas ações na imagem só se efetuará se houver a incitação para esta (de)composição, que gera novos estados para a obra.

Foucault (2009) diz que o corpo é o grande ator utópico: para que haja utopia, basta haver um corpo. No entanto, para este ser utópico não é necessário o seu desaparecimento. Não é a sua ausência que o faz utópico, mas a partir da sua presença e das possibilidades de construção de um imaginário, de condução a um caminho de comunicação seja ao sagrado, ao sensível, às forças invisíveis.

Ao compreender que o corpo é capaz de criar as utopias, Foucault cita o exemplo do corpo tatuado, maquiado, mascarado. Tais ações e inserções criadas e reinventadas sobre o corpo não significa adquirir outro corpo, mas constituir uma linguagem ou um código que se comunica com este espaço “sagrado” ou diferenciado que se pretende alcançar. Constituem uma linguagem enigmática e secreta, que nos conduz a um espaço imaginário e, segundo Foucault (2009, p. 16): “o corpo é arrancado e projetado a outro espaço”<sup>17</sup>. Neste sentido, compreende-se que o corpo, como protagonista da criação de utopias, é capaz de criar e conduzir o transporte dele mesmo para o espaço imaginário.

É através desta transformação que o corpo pode transitar em outros espaços, cujo lugar talvez não seja diretamente ligado ao mundo. E que espaços seriam esses?

São corpos que produzem fragmentos de espaços imaginários, os quais possibilitam acesso ao espaço divino ou espaço outro, como Foucault afirma (ibidem, p. 18): “Meu corpo é como a cidade do sol, ele não tem lugar, mas é dele que saem e que irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.”<sup>18</sup>

No entanto, o autor designa espaços reais para a utopia, cria utopias situadas, utopias palpáveis, lugares reais fora de todos os outros lugares, os quais ele batiza de *contra-espaços*. Na verdade, o autor, ao promover a possibilidade destes outros espaços, acende a chama de um território que se opõe aos outros. Neste sentido, Foucault (idem, p. 24) explica: “Que são destinados de alguma forma a apagá-los, a neutralizá-los ou a purificá-los,”<sup>19</sup> criando-se um lugar próprio. Portanto, este espaço vai deixar de ser utópico,

---

<sup>17</sup> “Le corps est arraché à son espace propre et projeté dans une autre espace.”

<sup>18</sup> “Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n’a pas de lieu, mais c’est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques. ”

<sup>19</sup> “qui son destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. ”

pois utopia implica seguir a direção que não aponta verdadeiramente a um lugar, e vai tornar-se real. É a utopia do real que Foucault nomeia heterotopias ou espaços outros.

Mas como considerar este aparente paradoxo da utopia real? O que identifica o espaço como uma heterotopia? E o que este pode apresentar de similitude ou de analogias em relação aos espaços sugeridos da dança, ou ao espaço-trio?

Foucault (2009, p.29) explica:

Em geral, a heterotopia tem por regra justapor em um lugar real espaços que, normalmente, seriam, deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, faz suceder sobre o retângulo da cena toda uma série de lugares estrangeiros. O cinema é uma grande cena retangular, e ao seu fundo, sobre um espaço a duas dimensões, projeta-se um espaço novo a três dimensões.<sup>20</sup>

Se as heterotopias se manifestam pela coexistência de diferentes espaços reais justapostos em um só local, pode-se atribuir à organização do conjunto espaço-trio uma forma de heterotopia?

Em que medida a escolha de um espaço, ou de uma heterotopia, vem contribuir com seus referenciais, compartilhando-os com as relações da obra coreográfica? Como estes espaços podem transformar a obra e serem modificados por ela? Como essas ações e reações participam do desenvolvimento da dança na imagem, resgatando e propondo referências que virão ampliar seu universo?

Ancorado na própria definição de Foucault, inicia-se a análise da dança na imagem tendo como pressuposto que o cinema por si só representa uma heterotopia, pois compõe espaços diferentes: trata-se do espaço da tela, bidimensional, que retrata um espaço real, tridimensional. Tal acoplamento já denota um espaço outro.

---

<sup>20</sup> “Em general, l’hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est un hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l’on projette un espace à nouveau à trois dimensions.”

Assim, o espaço-trio pode ser analisado e visto como uma heterotopia em sua própria gênese ao considerar o corpo dançante habitando um espaço real, tridimensional, aplicado no formato da imagem. Vê-se a dança apropriando-se de arquiteturas distintas e, através da relação corpo-espaço, favorecendo a percepção e a criação de espaços outros.

Outro exemplo de heterotopia, ilustrado por Foucault, é sinalizado pelo espelho. Seus reflexos simbolizam lugares em que estamos sem estar, criando esses espaços outros. As imagens virtuais do espelho, inclusive, podem atravessar diferentes espaços e coabitar estes, fundando espaços outros.

Estes espaços representam lugares que são atravessados por significados. Foucault cita as heterotopias relacionadas ao tempo, que são os espaços dedicados à acumulação do tempo, como por exemplo, as bibliotecas, os museus, que transportam o espectador para outra circunstância pela força da memória. Figura um espaço cheio de referências, que constitui um espaço de todos os tempos.

Outra heterotopia relacionada ao tempo é a que não representa a eternidade, mas o tempo festivo. São espaços que denotam as aglomerações como as férias, o centro da cidade, as cidades de férias. Cada um deles apresenta um espaço dotado de significados que serão modulados pela interferência de um corpo em cena.

É diante da possibilidade desta modulação que se podem assinalar as heterotopias, quando transformadas pelo corpo em cena que se apropria deste espaço, como um espaço dentro de outro espaço, criando espaços imaginários ou míticos.

Existe outra classificação de heterotopia para os lugares que não são representativos das festas, porém, considerados lugares da passagem, da transformação, seja pela purificação, pelo ritual, seja pelo comportamento traduzido pelas escolas, pelos quartéis, pelas prisões.

Um dos princípios da heterotopia é o sistema de abertura e fechamento que elas têm. Existem os lugares aos quais o público externo não pode ter acesso, justamente por não ser iniciado em determinada exigência estabelecida. Normalmente, estão relacionados à cultura religiosa do local. Existem outros que são simplesmente abertos, mas a sensação

que se tem quando se entra é a ilusão do próprio lugar. É o vazio, e é a presença deste vazio que conduz as pessoas para fora. É um lugar neutro. Ou é um lugar que representa a passagem para o mundo interno.

Essas sensações, aparentes ou não, de abertura e de fechamento das heterotopias também sinalizam certa ambiguidade, um convite a adentrar, mas ao mesmo tempo um ritual a se compreender. Significa que é preciso compreender as lógicas internas de funcionamento deste local para que se possa, de fato, penetrá-lo. É neste sentido que um espaço escolhido para uma cena de dança também se conjuga com as supostas “regras” do local. Estas “regras” não precisam ter o peso que esta palavra exige, mas pode se expressar como adaptações ou como compreensão do espaço para suas devidas apropriações.

Esta relação que se estabelece entre o espaço e o corpo é que promove a possibilidade de se produzirem os espaços outros que, metaforicamente, é um palco aguardando as intensidades das transformações a que o corpo em cena se submete.

A partir das múltiplas percepções espaciais, encontra-se a subjetividade instalada no próprio espaço do corpo, pois o espaço também é uma experiência de corpo. Assim, vê-se também o corpo como um lugar possível de construção de uma heterotopia. É através da imagem e do espaço físico, aliados ao espaço-trio, que o corpo percorre estes espaços, construindo espaços outros e percepções inusitadas, deslocando-o para lugares ainda não identificáveis, não tão explorados. A facilidade do corpo de mover-se na imagem e a proximidade da câmera sobre ele provocam novas sensibilidades e reflexões acerca deste corpo.

No que se refere ao espaço físico, vê-se que o espaço da apresentação cênica tem se tornado cada vez mais autônomo, modulável. Freydefont (2011) concebe este espaço como uma cenografia e nomeia essa manifestação emergente de “teatro imersivo” e / ou “cenografia imersiva”. O recurso da imersão para o autor é normalmente associado a um espaço utópico.

Freydefont (idem, p.3) insiste no entendimento da utopia opondo-se à ideia do não lugar:

As questões relativas à constituição de um lugar imaginário, de um universo mental, de um espaço de ficção participam plenamente de um questionamento sobre a utopia. A utopia não é uma *atopia*, uma falta de lugar, um *não-lugar*, isso seria um contra-senso de se pensar. A utopia designa a constituição de um lugar que escapa ao que se conhece, um lugar que não existe ainda, mas que existe – ou que pode existir – “em outros lugares”.<sup>21</sup>

Na verdade, a cenografia da obra vem compor o espaço cênico e criar este lugar que supostamente ainda não existe. Neste caso, a cenografia tratada nesta pesquisa consiste em todos os agenciamentos do espaço físico. Sejam o próprio lugar e sua arquitetura, organizando por eles mesmos a ideia da cenografia ou as aquisições inseridas neste espaço.

Ao constituir este espaço físico, as ações realizadas sobre ele, considerando os demais integrantes do espaço-trio, do qual o espaço físico faz parte, modificarão este espaço cenográfico, atravessado pelas forças, fortalecendo esta formação espacial não somente pela potência do espaço em si, mas também pelas ações sobre ele.

No contexto desta pesquisa, a dança, apropriando-se deste espaço cenográfico, cria condições de estabelecer novos imaginários tanto em relação ao espaço quanto em relação à maneira como a câmera vai captar e produzir intensidade ao movimento, à cena. Abre-se a perspectiva imersiva que projeta o imaginário, o sensitivo, a coabitação de elementos diversos, provocando e transformando o olhar de quem aprecia este espaço utópico, segundo Freydefont (idem, p.4-5)

Estes preferem privilegiar a sensação em relação ao significado, a indeterminação em relação à definição, a metamorfose em relação à forma definida, a fluidez em relação à forma fixa, o processo em relação ao produto ou ao resultado, o *working in progress* em relação à obra, o corpo sensível em relação ao intelecto, o espaço indefinido – espaço difuso – em relação a um lugar definido, a

---

<sup>21</sup> “Les enjeux relatifs à la constitution d’un lieu imaginaire, d’un univers mental, d’un espace de fiction participent en effet pleinement d’un questionnement sur l’utopie. L’utopie n’est pas une *atopie*, une absence de lieu, un *non-lieu*, ce serait un contre-sens que de le penser. L’utopie désigne au contraire la constitution d’un lieu qui échappe à ce que l’on connaît, un lieu qui n’existe pas encore, « là », mais qui existe - ou qui peut exister - « ailleurs ».”

imaterialidade em relação à materialidade, a hibridação das artes e das mídias em relação à ontologia artística e à fronteira natural de cada arte, todas as preferências das quais constatamos. Eles propõem outras temporalidades e outras modalidades de elaboração, de criação e de difusão.<sup>22</sup>

A ideia do termo « teatro imersivo » entre outras coisas, adicionado ao que será focado nesta pesquisa, qualifica a questão da fronteira, ampliando e cruzando percepções que anteriormente eram hermeticamente isoladas e pontuadas em seus espaços definidos. Nesta imersão, provoca-se o rompimento da noção do que é dentro e do que é fora, do íntimo e do externo, do sujeito e do objeto, colocando em questão essas dicotomias cuja função demarcativa se esvai, dilui-se e perde a importância. O que se prioriza é justamente como essas camadas se sobrepõem, compondo as heterotopias.

O teatro imersivo também revela uma causa social e política em seu discurso, ao tentar estabelecer a relação entre o teatro e a sociedade, o papel do público e todo o desejo coletivo neste acontecimento. É a reflexão sobre estas ações que visam instituir a transformação de um teatro do espaço para o teatro no espaço.

---

<sup>22</sup> “Celles-ci semblent privilégier la sensation par rapport à la signification, l’indétermination par rapport à la définition, la métamorphose par rapport à la forme arrêtée, la fluidité par rapport à la fixité, le processus par rapport au produit ou au résultat, le work in progress par rapport à l’oeuvre, le corps sensible par rapport à l’intellect, l’espace indéfini - l’espace flou - par rapport à un lieu défini, l’immatérialité par rapport à la matérialité, l’hybridation des arts et des medias par rapport à l’ontologie artistique et à la frontière soi-disant naturelle de chaque art, toutes préférences dont nous allons faire abondamment le constat. Elles proposent d’autres temporalités et d’autres modalités d’élaboration, de création et de diffusion. ”

#### 1.4 Criação do espetáculo *Metastasis*: surgimento da percepção do *espaço-trio*

Este espetáculo foi concebido e realizado em Paris, na *Cité Universitaire Internationale de Paris*<sup>23</sup>, durante o período do doutorado sanduíche na França. Ele foi selecionado pelo FIE, *Fond pour les Initiatives Étudiantes* (Fundo para as Iniciativas Estudantis da Cité)<sup>24</sup>, em parceria com o *Théâtre de la Cité Internationale de Paris*, recebendo, portanto, uma quantia financeira que deveria ser utilizada para o suporte da obra, em compra e aluguel de materiais.

O trabalho foi composto por um grupo reunido na própria Cité de oito pessoas de diversas nacionalidades e formação profissional. A ideia lançada pelo próprio Teatro era agregar as diferentes nacionalidades como condição de realização do projeto.

A opção de colocá-lo como parte desta tese é porque o processo de construção deste espetáculo, embora não tenha tido como fim a criação da dança na imagem em movimento, contou com a ocupação de espaços públicos e houve a projeção de imagens da dança durante o espetáculo, ou seja, para tal, fora criado um vídeo da dança.

Trata-se de um espetáculo-instalação de dança contendo duas bailarinas e duas casas da Cité Universitaire: *Maison du Brésil*<sup>25</sup> e a *Fondation suisse*<sup>26</sup>, ambas arquitetadas por Le Corbusier, sendo que a *Maison du Brésil* teve também a participação do arquiteto Lucio Costa. Ambas as casas são consideradas um patrimônio de Paris e são frequentemente visitadas pelo público externo. A ideia era que esta instalação se desse ao mesmo tempo nas duas casas, distantes aproximadamente 100 metros uma da outra, cada qual com uma bailarina em cena.

---

<sup>23</sup> <http://www.ciup.fr/>

<sup>24</sup> [http://www.ciup.fr/actuel/a\\_la\\_une/fonds\\_pour\\_les\\_initiatives\\_etudiantes](http://www.ciup.fr/actuel/a_la_une/fonds_pour_les_initiatives_etudiantes)

<sup>25</sup> <http://www.maisondubresil.org/> ou [http://www.ciup.fr/fr/les\\_maisons/maison\\_du\\_bresil](http://www.ciup.fr/fr/les_maisons/maison_du_bresil)

<sup>26</sup> <http://www.fondationsuisse.fr/> ou [http://www.ciup.fr/fr/les\\_maisons/fondation\\_suisse](http://www.ciup.fr/fr/les_maisons/fondation_suisse) / (Eu morei por três semanas na *Maison du Brésil* e depois fiquei um ano na *Fondation suisse*).

As duas casas são construídas a partir da proposta criada por Le Corbusier: *pilotis*, que são as sustentações das edificações em forma de colunas, pilares. A construção suspensa criava uma nova perspectiva urbana e relação entre morador e observador. São espaços e vãos abertos, estabelecendo uma nova composição de percepção de interno-externo, confundem-se, com o piso térreo contendo vidros como paredes que separam o hall das casas do ambiente externo a ela. A ideia do próprio arquiteto é a livre circulação do que é dentro e do que é fora; portanto, os vidros cumpririam a função da transparência, da sensação de ampliação do espaço.

A seguir, ilustram-se duas fotos da fachada dos vidros feita por Xenakis em parceria com Le Corbusier:



Figura 1 : Rez-de-chaussée Maison du Brésil<sup>27</sup>

Curiosamente, durante o projeto, foi descoberto que as fachadas de vidro da Maison du Brésil foram idealizadas por um engenheiro, arquiteto e compositor musical romeno criado na Grécia, Iannis Xenakis. A fachada contém colunas de concreto que não

---

<sup>27</sup> Fonte : Graziela Andrade

são equidistantes umas das outras. Têm formação própria e independente. Ao longo do trabalho, foi descoberto que essas colunas representavam uma partitura de uma composição do próprio Xenakis, ou seja, a disposição das colunas não era aleatória.



Figura 2: Sainte Marie de la Tourette<sup>28</sup>

Esta última foto é o registro da fachada do convento de Sainte Marie de la Tourette. Foi esta imagem que orientou e inspirou inicialmente o trabalho de dança, observando as sombras desta partitura do vidro projetada no chão, a partir da luz natural externa. Esta imagem fortaleceu a relação entre os vidros, a obra de Xenakis e a arquitetura do local.

---

<sup>28</sup> Fonte : <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/1269737d.html>

Inicialmente, o trabalho corporal das duas bailarinas (eu e Graziela Andrade) foi centrado na compreensão do universo de Xenakis. A partir de questionamentos sobre a relação entre sua música e como esta integrou a arquitetura do local, tentamos estabelecer uma relação com estas melodias impressas no espaço. Escolhemos a música chamada *Metastasis* (1953-1954) do Xenakis. Ela se organiza em sons inspirados em fenômenos naturais, os quais são transformados em música. Diz-se que esta música foi fortemente marcada pelas lembranças de guerra que ele viveu, sendo que durante a Guerra Civil da Grécia ele foi gravemente ferido no rosto e perdeu seu olho esquerdo. Estas experiências vieram expressadas na obra de Xenakis, sobretudo a *Metastasis*, inspirada pelos sons e ruídos da guerra.

*Metastasis* é uma música intensa, violenta, difícil de ouvir, com muitas variações de tons, crescente, explosiva, misteriosa, perturbadora, com fraturas sobrepostas de ruídos, com ritmo complexo. É praticamente uma metáfora do cenário de guerra proposto pelo compositor. O nome atribuído à obra, *Metastasis*, refere-se à idéia de transformações, de deslocamentos, noção de evolução contínua.

Com sua habilidade de engenheiro, lançou-se no computador para criar composições musicais, deixando rastros para o caminho da música eletrônica. Seu prestígio, enquanto agregador de várias habilidades profissionais, foi também por conseguir transpor a música, que é de ordem sonora, para a arquitetura, que é de ordem visual e concreta. Esta capacidade de exceder os espaços de cada domínio provoca mutações, transforma o olhar de quem aprecia suas inserções.

Para contrapor-se a essa música áspera, dura, e à arquitetura concreta, que soa onipotente, criamos um figurino que simbolizasse o oposto destas considerações e que fosse mais leve, mais acolhedor. Além disso, para compor com os vidros da própria arquitetura das casas, que são transparentes, a pesquisa do figurino baseou-se nessas informações para realizar as vestimentas com o material de plástico-bolha, que também expõe a transparência característica do vidro, mas deflagra a oposição através do próprio material, bem menos rígido.

A especificidade do plástico, contendo as bolhas que estouram, dá-se também pela possibilidade que este tem de criar seu próprio som durante a movimentação. O estalo das bolhas também simbolizaria mais um ruído interferindo na música *Metastasis*.

Especialmente a ocupação das bailarinas seria a agregação das arquiteturas utilizando o vidro, a partitura de Xenakis e sua projeção como sombra no chão. No entanto, na Fondation suisse, construída em 1932, Le Corbusier ainda não tinha a parceria com Xenakis, portanto este vidro não continha as colunas em composição, apenas a Maison du Brésil, construída em 1959. Assim, foi realizada projeções de luz sobre o vidro da Fondation suisse, com a fachada de colunas semelhantes às da Maison du Brésil, a fim de atribuir a esta a casa a mesma ideia sobre o vidro.



Figura 3 - Fondation suisse – projeção da fachada de Xenakis sobre o vidro<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Fonte: Gustavo Costa

Coreograficamente a ideia inicial partiu da projeção das sombras do vidro de Xenakis no chão. A partir destas linhas não equidistantes, criamos ocupações diferentes dentro de cada espaço, de cada feixe de sombra. Como se dentro de cada ocupação “musical” houvesse uma resposta coreográfica.

A ideia do espetáculo-instalação era propor a ocupação dos espaços arquitetônicos não só pelas bailarinas como também pelo público. O espetáculo foi ao mesmo tempo, nas duas casas, cada qual com uma bailarina, as quais começam dançando no lado externo da casa e depois, no lado interno. Assim, devido à transparência do vidro e da própria concepção da arquitetura, da relação dentro/fora, Debat (2009b, p.103) afirma sobre a obra de Le Corbusier<sup>30</sup>: “jogo de olhares entre o interior e o exterior por uma multidão de imagens que têm como matéria o ar e o tempo atravessados.” Ainda, complementando esta concepção, segundo Giedon<sup>31</sup> (1928, p.85) citado por Debat (idem, p.103):

Porque as casas do Le Corbusier não se definem nem pelo espaço nem pelas formas: o ar as atravessa! O ar se torna um elemento constitutivo! Para isto não se deve contar nem no espaço nem nas formas, mas unicamente na relação e na interpenetração! Tem-se somente um espaço indivisível. As separações entre o interior e o exterior tombam.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> “Jeux de regards entre intérieur et extérieur pour une multitude d’images qu’ont pour matière que l’air et le temps traversés.”

<sup>31</sup> GIEDON, Siegfried. *Bauen in Frankreich*, Berlin, 1928, p. 85, cité in BENJAMIN, Walter Benjamin. *Paris, capital du XIXe siècle*, op. cit., p. 441.

<sup>32</sup> “Car les maisons de Le Corbusier ne se définissent ni par l’espace ni par les formes : l’air les traverse ! L’air devient facteur constitutif ! Pour cela il ne faut compter ni sur l’espace ni sur les formes, mais uniquement sur la relation et la compénétration ! Il n’y a qu’un seul espace indivisible. Les séparations entre l’intérieur et l’extérieur tombent.”

A partir desta percepção do espaço, o público poderia instalar-se dentro ou fora da casa, escolhendo qual ângulo quisesse para assistir ao espetáculo, uma vez que a transparência do vidro permitia essa circulação. A direção do vidro tornou-se o eixo central da cena, o palco. O público interno e externo praticamente compôs uma organização espacial diferenciada, dois grupos colocados um à frente do outro.

Outra inserção à ideia de conectividade das duas casas e dos dois espetáculos desdobrando-se ao mesmo tempo, com a mesma coreografia, mas em espaços diferentes foi a preparação prévia de um vídeo projetado sobre vidro, contendo as duas bailarinas compondo a mesma coreografia.

A sugestão inicial era de que fosse projetada em tempo real, ao lado da bailarina que dança, a imagem da outra bailarina, que estaria na outra casa. Dessa forma, as pessoas poderiam compreender e relacionar, em algum momento do espetáculo, como a apresentação se dava ao mesmo tempo em duas casas.

Como seria muito caro fazer uma projeção em tempo real, preparamos um vídeo antes, com a mesma coreografia, mas sob um fundo branco. Uma parede branca substituíu as ações das bailarinas quando executavam seus movimentos sobre o vidro. As imagens delas eram alternadas no vídeo, mostrando uma mistura das duas, a metástase também da própria obra, propondo a fusão das duas em diferentes espaços.

Outra apropriação importante do trabalho foi a pesquisa por algum tecido ou material que pudesse servir como tela sobre o vidro para realizar esta projeção. Após diversas tentativas, experimentamos usar o próprio plástico-bolha como tela, uma vez que sua transparência poderia possibilitar a passagem da imagem como dupla face: imagem dentro e fora da casa. Novamente afirmando a presença do vidro mais como um elemento agregador da arquitetura e do próprio espetáculo do que uma barreira que separa os ambientes.

A descoberta de que o plástico-bolha também funcionava para a função tela, associou-se então a relação do figurino com o espaço e a tela, composta pelo mesmo

material do figurino, como o reflexo, ou uma imagem do próprio corpo. Esse plástico ocupou apenas uma parte do vidro e a bailarina dançava ao longo deste vidro, na ausência da tela plástica.

Em seguida, analisamos como se evoluiu a presença do espaço-trio no *Metastasis*. O espaço do corpo nesta obra foi praticamente ampliado pelo figurino, permitindo que a projeção também remetesse ao espaço corporal. Da mesma forma, a tela, ou o espaço da imagem composto pelo plástico sobre o vidro, também poderia assegurar sua própria continuidade assegurada pelo vidro, como se este também exercesse, por vezes, a função de tela. Neste caso, a grande seqüência em que as bailarinas tocam o vidro e dançam apoiadas nele, na parte interna da casa, pode-se constatar que o público que se encontra no lado oposto do vidro, na parte externa, assiste ao espetáculo como se estivesse observando a dança intermediada por uma tela, ou seja, o próprio vidro.

O espaço físico, arquitetônico, fora todo transformado pela ação do espaço do corpo, ocupando-o, e pela criação de uma tela, com superfície de plástico-bolha, sobre o vidro. Assim, os vidros podem ser analisados sob duas perspectivas: da transparência que permite a visualização da cena que acontece do outro lado do vidro, e de uma nova função ao vidro, também expressando uma função tela ao ambiente, possibilitando a criação de espaços outros pelas ambiguidades de cada espaço, coabitados todos no mesmo espaço.

O plástico-bolha como figurino seguiu um recorte semelhante e/ou que referenciava, na medida do possível, as faixas da composição de Xenakis sobre o vidro. Essas “tiras” de melodia, simbolicamente era isso que elas representavam, ao serem colocadas no corpo, estariam incorporando a composição musical nos corpos intermediados pelo plástico. É como se a música *Metastasis* tivesse sido transportada ao corpo através do plástico-bolha.



Figura 4: Maison du Brésil<sup>33</sup>

O início do espetáculo foi realizado na parte externa, com a bailarina na posição frontal ao espectador externo, tendo o vidro atrás de si. Cada bailarina, em sua devida casa, foi vestida em cena, com estas “faixas de música”. Instalou-se uma relação performática neste início, com a ideia da bailarina se “metastaseando” na própria música e no espaço, referindo-se aos plásticos que também compunham a tela.

Na verdade, além destes espaços em que o plástico transformava as funções ou atribuía novas funções ao corpo e ao espaço físico ou da tela, as tiras de plástico, iguais ao figurino, também foram fixadas ao chão traçando um caminho entre as duas casas, de aproximadamente cem metros de distância uma da outra. Esta via fortalecia a ideia de

---

<sup>33</sup> Fonte: Graziela Andrade

circulação da obra, como uma instalação, em que o público poderia deslocar-se durante o espetáculo, ou na mesma casa ou na outra casa.

Neste momento inicial, a trilha composta ainda não era a obra de Xenakis, mas uma composição feita com ruídos de plástico-bolha sendo estourados e de bolhas borbulhando. Não havia um ritmo definido entre esses ruídos. Era aleatório e já antecipava a abstração da música que viria a seguir, *Metastasis*.

Esta trilha de bolhas acompanhou as bailarinas durante a cena externa em que outra integrante do grupo vestia as bailarinas, cada uma em uma casa. Esta cena durou cerca de dez minutos. O último ruído derradeiro da música era de vidros se quebrando. Em seguida, cada uma entrava na casa e dançava sobre o vidro e/ou diante dele.

Este último som de vidro estilhaçando também vem significar o rompimento simbólico do espaço, a ideia do vidro como ausência de barreira, como o espaço da circulação de ar, como a autora Debat já afirmara anteriormente. Este impacto do som também assinalava a ideia da *Metastasis* como definição da própria palavra, da mistura, da alteração, da evolução.

Para comportar o som dentro e fora do ambiente, foi necessária uma caixa de som para cada espaço, para que o som circulasse nos dois ambientes. Esta disposição do som entre os dois lados do público de cada casa, também se aproxima de como Xenakis relaciona arquitetonicamente a música ao espaço, como por exemplo as obras "Psapha" (1975) e "Plêiades" (1979), dele mesmo, que exigiam a dispersão dos músicos entre o público, despertando novas sensações auditivas. Esta organização espacial da música no espaço também interfere na percepção não só da música, mas de sua inserção no espaço.

Este espetáculo foi realizado à noite, pois a projeção tanto do vídeo no plástico-bolha quanto da escala musical de Xenakis sobre o vidro da Fondation suisse não poderiam ser realizadas à luz do dia, e como realizado nas duas casas ao mesmo tempo, é natural que o público, desde o momento em que se dirigiu ao local, já deveria fazer a escolha de qual casa iniciaria sua apreciação. A ideia original da obra era que o público circulasse não só

dentro e fora de cada casa, mas que também se encaminhasse para a outra casa, através do caminho de plástico fixado ao chão que o conduziria, mostrando essa outra possibilidade.

No entanto, durante o processo de criação do trabalho foi discutido esse formato apresentado ao público, de dois espetáculos ao mesmo tempo e de que dificilmente o espectador sairia durante a apresentação para se deslocar a outra casa. Correria o risco, portanto, de ninguém se deslocar e de que a proposta de o público apreciar o trabalho das duas bailarinas nessas duas arquiteturas diferentes, mas com o mesmo propósito do vidro, não fosse compreendida e, portanto, o espectador vivenciaria o formato da instalação-espetáculo.

Para tal, nós, bailarinas, achamos que deveríamos nós mesmas sugerir ao espectador o momento de troca de casa, cabendo a ele escolher assistir ao mesmo espetáculo na mesma casa, mas com outra bailarina, ou mudar de casa e acompanhar a mesma bailarina.

A dinâmica do espetáculo foi a seguinte: inicia-se com as bailarinas fora das casas, vestindo-se, com a trilha de bolhas. Depois, elas entrariam na casa e dançariam a música do Xenakis, *Metastasis*. Ao fim, elas sairiam da casa e acompanhariam o caminho traçado ao chão e as supostas notas musicais de Xenakis. Como o espetáculo era sincronizado, as duas bailarinas se cruzariam no momento de troca de casas, com o devido público que as acompanhavam.

O momento de encontro das bailarinas e dos espectadores foi a chave para compreender o espetáculo e em que medida ele era realizado nas duas casas ao mesmo tempo, sendo que a continuidade para a segunda parte dependeria das intenções do espectador em relação à obra. Este encontro trouxe a percepção ao público da dimensão da obra e do espaço que o público gostaria de assumir como espectador, a partir de qual ângulo, de qual lado do vidro. Da mesma forma pôde ser compreendido também o vídeo projetado, com cenas das duas bailarinas, intercaladas, realizando a mesma coreografia, mas com a imagem editada, portanto, com cortes e rupturas espaciais e temporais. No

momento do encontro, lançava-se também a compreensão do que tratava a imagem projetada, referindo-se às duas bailarinas em cena, cada qual em uma casa.

Enfim, ao discorrer sobre este espetáculo nesta tese, mesmo que ele não tenha tido como identidade a dança na imagem em movimento, a construção espacial tanto da arquitetura das casas, como do espaço que cada uma iria ocupar nelas e como ocupá-lo, foram reflexões que levaram a pensar sobre a importância do espaço e, como se transpõe a dança instalando-a em um espaço não usual. Dessa forma, foi durante este processo que percebi que a apropriação do espaço pela dança para a sua realização na imagem em movimento era uma questão de análise dos espaços que envolviam a ação na imagem, ou seja, o espaço-trio, e os espaços outros criados a partir dele, as heterotopias.

A diferença é que o *Metastasis* foi um espetáculo ao vivo e não a projeção de um trabalho de dança na imagem. No entanto, se considerarmos o vidro, que foi o fator principal e propulsor deste espaço arquitetônico para esse espetáculo, como uma tela, além do espaço que já existia, o plástico bolha utilizado como tela para a projeção, poderíamos atribuir a função tela de dupla face: quando a bailarina estivesse fora da casa, a sensação tela seria de quem a apreciava de dentro e vice-versa.

Assim, poder-se-iam considerar duas texturas de tela: a tela com a projeção sobre o plástico bolha, fixada no vidro, e a tela caracterizada pelo próprio vidro, transparente, captando o que se passa por trás, constituindo um limite físico, ao mesmo tempo em que estabelece a possibilidade de se atravessar a percepção e olhar para além desse limite.

Um clássico exemplo de heterotopia são os espelhos, pois através deles cria-se um outro espaço, o espaço do reflexo, que Foucault (2007) afirma ser alojado por nós em um espaço inacessível. Este jogo de imagens criado pela transparência do vidro e pelo seu reflexo contribui para um olhar intermediado e, por isto, justamente a analogia à condição da imagem, do vídeo, do próprio dancine composto por seu espaço-trio, conforme o discurso desta pesquisa.

Ao me ver dançando na parte externa da casa, eu via o público que me observava através do vidro, suposta tela, e percebia meu próprio reflexo constituindo outra imagem e uma nova composição cênica. Este reflexo reverberando poderia ser classificado como um efeito de transparência ou de sobreposição na imagem, caso fosse de fato uma imagem em vídeo. Neste caso, ela é simplesmente o reflexo natural, a ação do espelho, do múltiplo, da representação polifônica que o espelho é capaz de criar, possibilitando novas circunstâncias e espaços outros.



Figura 5: Espetáculo na Fondation suisse<sup>34</sup>

Ao reportar esse trabalho com analogias a uma obra da dança na imagem em movimento é atribuir ao olhar e posição do espectador como o lugar da câmera, como se

---

<sup>34</sup> Fonte: Gustavo Costa

houvesse câmeras dentro e fora da casa que captassem a imagem ou que a projetassem na tela, dependendo de qual lado estivesse a bailarina e o público, este último cumprindo a função do olhar-câmera.

O espaço trio, portanto, pode ser percebido, no *Metastasis*, diante desta adaptação e transposição de uma nova situação de imagem, criada pela própria arquitetura do local, o vidro.

Foi assim que surgiu a percepção do espaço-trio.



Figura 6: Espetáculo na Fondation suisse<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Fonte: Gustavo Costa

## CAPÍTULO 2 – O CINEMA E A VANGUARDA ARTÍSTICA DA DÉCADA DE 20

### 2.1 Loie Fuller - *Danse Serpentine* (1896) – O espaço do corpo sugerindo a função tela



Figura 7: *Danse Serpentine*<sup>36</sup>

O espaço criado é desenhado pelas dobras de seu vestido, do qual as mangas são prolongadas por finas hastes flexíveis. Os movimentos da dançarina, realçados por um dispositivo luminoso inédito, traçando as formas, enfatizando as dobras efêmeras, esculpindo os

---

<sup>36</sup> Fonte: <http://verrier-fashion.com/blog/2011/02/invoking-the-dance-spirit-of-loie-fuller-art-nouveau-in-motion/>

volumes que não cessam de contornar. A serpente figurada pelo movimento cria um espaço propriamente dinâmico.<sup>37</sup>

(PITHOUSSI, 2009, p. 49)

Loie Fuller (1862-1928), americana, pioneira da dança americana e inspiradora de Isadora Duncan, constitui-se como integrante do primeiro registro em dança no cinema e sua obra *Danse Serpentine* pode ser encontrada exposta no museu da Cinemateca Francesa e no Centro George Pompidou, ambos em Paris.

Esta obra na imagem demonstra, e não teria outra opção de ser diante da recém descoberta do cinema, a finalidade do registro do momento. Não existe nenhuma pretensão que não seja esta. No entanto, ela foi apontada para fazer parte das obras desta pesquisa, por justamente demonstrar uma importância para a época. É o movimento sendo traduzido na imagem, o movimento real, em sua exata proporção.

O título *Danse Serpentine* conduz o espectador a uma espécie de narrativa, a uma pista do que se trata, sobre a metáfora da serpente, simulando uma dança sinuosa a partir do figurino. Segundo Pithoussi (2009) uma linha serpente, uma temporalidade em espiral.

*Danse Serpentine* foi filmada pelos irmãos Lumière, nos primórdios do cinema. Esta obra possui, portanto, uma conotação histórica sem precedentes para a inserção da dança na realização cinematográfica. *Danse Serpentine* é a primeira dialogia entre cinema e dança. Claro que, para a época, esse trabalho na imagem gerava um grande impacto, justamente porque a imagem retratava tão precisamente a realidade que, até então, só a fotografia tinha alcançado êxito.

---

<sup>37</sup> “L’espace ainsi créé est dessiné par les plis mouvants de sa tenue, dont les manches sont prolongées par de fines baguettes flexibles. Les mouvements de la danseuse, mis en relief par un dispositif lumineux jusqu’alors inédit, tracent des formes, soulignent des replis éphémères, sculptent des volumes sans cesse contournés. Le serpentelement figuré par le mouvement crée un espace proprement dynamique.”

Neste contexto, existe uma transposição da mesma cena sobre a tela. O espaço da tela é composto por um enquadramento da câmera em plano geral, que não propõe nenhum movimento, ela é fixa. A função da câmera é praticamente observadora, reveladora de um mesmo ponto de vista que esta cena teria em uma apresentação em tempo real em um teatro italiano. Ou seja, o espaço da tela não provoca nenhum estranhamento ou posição que inquiete o observador, que o conduza a outras conexões para compreender o espaço, pois ele não só é dado, como é obvio, é trivial, não sugere nada além do que a função registro.

As luzes, nesta obra, não são apenas exigências cinematográficas, mas também parte essencial da obra. Através da projeção de diferentes cores de luzes, Loie Fuller dança com um vestido longo, com camadas, que, ao abrir os braços, o tecido imenso remete a uma grande asa. É no embalo dos giros que esse tecido acompanha os movimentos de Loie Fuller e, coreograficamente, o desenho e a trajetória daquele tecido que flutua no espaço dá intensidade para o movimento da bailarina, de maneira a compor uma estética diferenciada para a dança, a partir do figurino, até então nunca visto.

O figurino compõe praticamente duas ações fundamentais: o prolongamento de seus movimentos, como parte de seu próprio corpo, e a função tela sobre o tecido, tela sobre a aquarela de cores que evidenciam um jogo de aparição e de desaparecimento, como um camaleão, que se metamorfoseia. O figurino, neste caso, assume a importância assim como as obras de Oscar Schlemmer, escultor e coreógrafo associado à Bauhaus, em que o figurino prevalece e conduz ao movimento; ele é a diretriz criadora dos movimentos. Ele se transforma na própria arquitetura ambulante que produz os espaços imaginários da obra.

Michel e Ginot (2008, p. 89) explicam a relação da dança entre o figurino e o espaço:

(...) O objeto de sua pesquisa era menos o movimento ele mesmo que os efeitos que ela podia obter graças a ele. No entanto, se sua contribuição sobre o plano do movimento é mínimo, sua dança é a primeira a explorar a circulação e as relações entre o espaço e o

movimento, a realçar a potência poética do qual carregam os jogos de transformação e de trocas entre o corpo, o espaço e a luz.<sup>38</sup>

Cabe lembrar que o cinema, nesta época, é preto e branco, portanto, para ilustrar essas cores das luzes que faziam parte do seu espetáculo, a película foi pintada manualmente para gerar este efeito na imagem, senão não seria possível compor o efeito das luzes projetado em sua roupa.

Essa flexibilidade do tecido e suas mudanças que caracterizam a obra promovem as linhas visíveis que compõem as linhas de força, que agem com violência, desfigurando o tecido e imediatamente se re-arranjando, criando formas incessantemente. Formas que se diluem e se retomam transformadas. É neste tecido que também pode aludir afetividade, que se projetam as cores, as rupturas e as formas não sólidas.

É o espaço que também a todo o momento se cria, em função do movimento do figurino e da forma que este, momentaneamente, adquire. Um espaço que não é regular, mas é incorporado e habitado a cada segundo. É a (trans)formação das formas que não sustentam o contorno. É o próprio corpo criando espaços para a formação do espaço-trio.

O espaço físico da obra, representado pelo palco sem cenário, se desloca para o espaço imaginário criado pelo tecido através de suas luzes coloridas e formas que se renovam a cada movimento. O deslocamento e os giros corporais também colaboram reintegrando este espaço imaginário que é o local da convulsão da obra, da transformação da obra. É a criação de um espaço próprio.

Trata-se de um jogo de luzes e cores que compõem a sinfonia visual da dança. Como esta imagem tem apenas a finalidade de registro, o espaço da tela, o geográfico e o espaço do corpo não estão acionados para as devidas relações possíveis. Toma-se, portanto, a existência deste espaço imaginário como o espaço da potência, da intervenção.

---

<sup>38</sup> “ (...) l’objet de sa recherche était moins le mouvement lui-même que les effets qu’elle pouvait obtenir grace à lui. Pourtant, si son apport sur le plan du mouvement est minime, sa danse est la première à explorer la circulation et les liens entre l’espace et le mouvement, à mettre en évidence la puissance poétique dont sont porteurs les jeux de transformation et d’échange entre le corps, l’espace et la lumière. ”

Ela cria um ritmo a partir do seu movimento, integrado ao movimento do figurino e do reflexo das luzes sobre este. Estes três elementos harmonizam a dança e a importância do ritmo, segundo Fuller, in por Schwartz (2000, p.57):

Assim, nós somos capazes não de compreender, mas de sentir em nós mesmos, como um pulso, uma força indefinível e perturbadora que nos invade e nos domina. Eu posso exprimir esta força que é indefinível, mas algumas no que se diz respeito ao seu efeito. Eu tenho por isto o movimento. Isto significa que todos os elementos da natureza podem ser exprimidos.<sup>39</sup>

Estes ritmos tornam-se figuras de borboleta, de flores, de água, de pássaros. Igualmente criam espaços próprios e provocam sensações. Fuller in Schwartz (ibidem, p. 57) se interroga: “O que é o movimento? A expressão de uma sensação.”<sup>40</sup>

O espaço da imagem adota, nesta obra, a função registro, sem a pretensão de fazer desta obra, de fato, uma criação atrelada à imagem, de um processo criativo conjugado à percepção da imagem. A câmera fixa e o plano longo, sem cortes e montagem, atrelada a um espaço neutro, um palco, sem a exploração deste, são fatores que caracterizam, aparentemente, indícios da despreocupação do compromisso da imagem para com a dança, no sentido da composição do espaço-trio. No entanto, a possibilidade de introduzir a cor manualmente pela película já demarca uma composição diferenciada ao espaço da imagem. Uma composição não possível para a época, trata-se de uma interferência, de uma manipulação ao espaço da imagem, na sua pós-produção.

---

<sup>39</sup> “Ainsi, nous sommes capables je ne dis pas de comprendre, mais de sentir en nous-mêmes, pareille à une impulsion, une force indéfinissable et troublante qui nous envahit et nous domine. Eh bien, je peux exprimer cette force qui est indéfinissable mais certaine en ce qui concerne son effet. J’ai pour cela le mouvement. Cela signifie que tous les éléments de la nature peuvent être exprimés. ”

<sup>40</sup> “Qu’est-ce que le mouvement? l’expression d’une sensation.”

É o corpo em ação que se responsabiliza pela criação de outros espaços, de heterotopias. As luzes coloridas “projetadas” sobre o figurino criam os espaços coloridos, que se metamorfoseiam a cada instante, sugerindo múltiplas leituras do espaço através da forma do tecido e de sua cor. É a projeção da luz sobre o tecido em movimento que cria formas distintas, espaços da cena, criadas pela própria bailarina, e não pelo espaço externo, físico.

Este filme é um precursor, de fato, da dança na imagem, sendo considerada a primeira dança-performance registrada na imagem, a *Danse Serpentine* conserva esse mérito histórico. No entanto, por ter essa finalidade única de registro, essa obra desempenha aqui uma função ilustrativa de um momento importante das descobertas da imagem em movimento.

## 2.2 Fernand Léger - *Balé Mecânico* (1924) - As interferências do “corpo” em movimento



Figura 8 : *Ballet Mécanique*<sup>41</sup>

É necessário que os objetos girem, afastem-se e vivam. Eu queria fazer do impressionismo alguma coisa de durável como a arte de museu.<sup>42</sup>

(LÉGER, 2004, p. 29)

---

<sup>41</sup> Fonte : <http://www.iuuk.com.br/?x=agenda-interna/galeria-oa---objeto-arte/serie-filme-de-arte-ballet-mecanique/8200>

<sup>42</sup> “Il faut que les objets tournent, s’éloignent et vivent. J’ai voulu faire de l’impressionisme quelque chose de durable comme l’art de musées.”

A análise desta obra lança a discussão sobre concentrar o olhar para um tipo de movimento da imagem que desperte ao espectador uma sensação dançante. Como um todo, ela não trata majoritariamente de corpos reais, corpos humanos como estamos habituados a compreender e apreciar a dança, mas implica uma conjugação de objetos em cena que, devido ao movimento deles e aliado ao processo de montagem conferido a eles, declara experiência e sensação muito próximas da ideia da dança na imagem. Esses objetos em cena configuram uma estética espetacular coreográfica atraindo, portanto, uma metáfora ao estado corporal da dança.

Se a articulação entre o cinema e o corpo, neste caso sob a perspectiva da dança, promove novos impulsos e frescor para cada campo artístico, tais experimentos cinematográficos da época da vanguarda também influenciaram, certamente, não só as obras de Maya Deren, que será visualizada a seguir, mas também serviram de plataforma para as novas estéticas inovadoras da imagem e suas relações para a dança na imagem atualmente interpelada pelo vídeo.

Contextualizando a obra e a vida de Fernand Léger (1881-1955), lembra-se que este artista distinguiu-se desenhador cubista e pintor da vida moderna. Predominando o espírito desta vanguarda sob suas obras, Telles (1972, p. 86-7) faz compreender o cubismo:

A sua técnica é a da representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo espectador, deixasse transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira da beleza. (...) No desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade, como se tivesse sido contemplado sob diferentes ângulos de visão ou tivéssemos dado uma volta em seu redor.

É sob esta influência cubista que Léger, na obra *Balé Mecânico*, desconstrói as máquinas para reconstruí-las sob uma nova estética plástica, traduzindo uma afinidade com

a vida moderna que se aproximava e sua adaptação a este modelo de vida, conforme explica De Micheli (2004, p.192):

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

Neste sentido, apreende-se que as invenções, atribuídas por Léger a respeito das máquinas que ele não está interessado na cópia delas, mas na invenção, conforme diz De Micheli (2004), contribuem fortemente para a ideia de deslocar o objeto de seu espaço comum e recriá-lo sob outra perspectiva. Este itinerário artístico abre espaço para se pensar nos cruzamentos da arte a tal ponto que se sugerem intenção e convite à dança, mas em um primeiro olhar não existe uma associação evidente em relação a essa proposição. Nesta pesquisa, o exercício do encontro das extremidades, das interferências do contexto que circunda a obra de arte confronta a retomar o *Balé Mecânico* sob outra perspectiva, não só relacionada à pintura e ao cinema.

Compreendendo seu universo pictórico, primeiramente Léger (2004) atribui à pintura dois grandes conceitos: o realismo visual e o realismo de concepção. O primeiro consiste em imitar uma realidade, qualificando todo o período da pintura pré-impressionista, e o segundo, qualificando a pintura moderna, consiste em emitir uma realidade pictórica organizada por três compostos: forma, linha e cor.

O deslocamento deste pólo do realismo visual para o de concepção modifica toda a estrutura de percepção e de construção da imagem. Ao desapegar-se da necessidade de constituir a realidade como ela é, os impressionistas inauguram composições que estão fortemente atreladas à sensação e não necessariamente ao objeto em si.

Anterior à obra *Balé Mecânico* tem-se o filme de Abel Gance *La Roue* (1922) em que se observa a transposição do objeto, ou seja, do compromisso com o realismo visual. O elemento “mecânico” torna-se a personagem principal, o ator principal do filme. Abel Gance consagra, com sucesso, a ideia do “ator-objeto”.

A relação criativa entre pintura e cinema foi fortemente instalada nesse momento. Léger (idem) afirma que o filme de Abel Gance elevou a arte cinematográfica ao plano das artes plásticas. E, anteriormente a essa obra, o cinema engatinhava em estruturas falsas tentando engendrar semelhanças à estrutura do teatro.

A questão que Léger busca tratar na compreensão do cinema é que este se trata de uma imagem móvel e que esta invenção não consiste em imitar os movimentos naturais, mas, segundo Léger (idem, p.57) fazer viver as imagens.<sup>43</sup>

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

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

A ousadia de Abel Gance foi retratar uma locomotiva, designando-a a exercer o papel ator-objeto de sua obra. Esta máquina tem a capacidade de ser fragmentada pela captação da imagem e todos esses fragmentos são ampliados tornando-se absolutos, quase outro objeto com vida própria, plástico e cômico.

---

<sup>43</sup> “faire vivre des images.”

Todas essas partes da máquina, a princípio desconectadas, podem novamente ser configuradas em um único objeto: a locomotiva, dotada da união de todas as pequenas partes, as rodas e as diversas formas geométricas que se entrelaçam. Léger contextualiza (idem, p. 59): “Os fragmentos visuais colaboram estreitamente com o ator e o drama, fortificam-nos, sustentam-nos, ao invés de dispersá-los, e isso graças ao seu enquadramento magistral.”<sup>44</sup>

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

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

A mobilidade entre o cenário e o intérprete, ambos podendo ser articulados como objeto-espetáculo, insere neste contexto a questão do espaço-cenário e o espaço do intérprete ou ainda espaço-intérprete. Vê-se que a problemática da determinância do espaço na imagem, do aspecto “tateando a dança na imagem” através da sensação dançante presente nesta pesquisa, retoma antecedentes históricos e situações que configuram e dão sequência a essa questão da pesquisa.

Ao analisar o espaço-trio desta obra, vê-se que o espaço da imagem e o espaço físico, majoritariamente se entrelaçam de tal forma que praticamente se transformam em apenas um, dado que o espaço inteiro da obra pode ser móvel, como as máquinas que ele expõe em movimento, ocupando todo o plano da imagem. Esta aproximação ao objeto

---

<sup>44</sup> “Les fragments visuels collaborent étroitement avec l’acteur et le drame, le fortifient, le soutiennent, au lieu de le disperser, cela grâce à son cadrage magistral.”

preenchendo todo o espaço da tela sugere que o espaço é o próprio corpo em ação, ou seja, a máquina é o símbolo do espaço deste “corpo” em movimento. Neste caso, o elemento mecânico surge como uma possibilidade plástica deste corpo.

A dialógia deste espaço-trio em particular fez surgir a emergência de um espaço que se compõe, na maior parte das cenas, como um espaço da imagem que se assemelha tanto ao espaço físico quanto ao espaço do corpo. É a fusão desses três espaços que solidifica, sobretudo, a noção do corpo preenchendo e ocupando os demais espaços, tornando-se também um espaço outro.

É o corpo habitando o espaço da imagem e sendo o próprio espaço físico. É a constituição de uma heterotopia que se caracteriza pela coabitação destes espaços diversos convergindo todos ao ator-objeto, ou corpo-objeto.

Podemos associar também esta plasticidade do objeto mecânico a uma relação geométrica, de volume, de linhas, como corpos que se movimentam e se organizam em função desta composição própria, assim como a dança que se utiliza dessas ferramentas relacionadas ao espaço e que direcionam e moldam a intenção do movimento. É uma arquitetura espacial atribuída ao corpo que se desloca, seja um corpo mecânico, ou seja um corpo humano.

É o espetáculo urbano que se sucede e os “corpos” protagonistas desta cena estão atrelados a tudo que se move, que indica movimento, que se desloca, que funcione pela velocidade. Esta cena urbana proposta por Léger se articula paralelamente ao que se analisará, bem adiante, a respeito da dança ocupando o espaço fora do teatro, ocupando o espaço urbano, o lugar dedicado à vida real.

O artista, ao integrar-se ao aspecto da realidade urbana, encontra-se necessariamente diante das propostas arquitetônicas, ou seja, seu cenário compõe-se de estratégias acopladas à organização do espaço físico. É neste sentido que Léger e o arquiteto Le Corbusier iniciam uma reflexão sobre a pintura e a arquitetura. Da mesma

forma, mais adiante a arquitetura do espaço será integrada à arquitetura do corpo, na manifestação da dança.

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

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

Esta cena da moça se balançando e que posteriormente é retomada com a câmera *plongé* é uma das poucas em que o artista não se utiliza de um objeto que lhe provocara um deslocamento, mas sim, de fato de um corpo em movimento. Ao longo do filme, recupera-se outra mulher, que sobe as escadarias e, imediatamente, esta cena é repetida por três vezes consecutivas, sublinhando esta sequência de movimento corporal.

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

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

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

O primeiro plano com uma mulher sentada no balanço, oscilando, despretensiosamente, traz como espaço físico a natureza, as árvores. O espaço da imagem centraliza a personagem e a mulher, como figura central da cena, e se move pelo balanço, como uma cena banal cotidiana. A inserção deste corpo, que retoma a cena em outros momentos, provavelmente vem suavizar as informações maquinárias, sugerindo um fôlego, uma respiração, inclusive com um ritmo de deslocamento, ou seja, mais lento do que o ritmo apressado desse maquinismo.

O contraste desta cena para com as demais se intensifica e se revela como o momento de suspensão da obra, relembrando um pouco a dança quando era considerada um elemento de entretenimento, como a distração entre os atos. Sua roupa é estampada, fundindo-se e assemelhando-se ao desenho das árvores e folhas ao redor, é como se ela representasse o mesmo ritmo da natureza. Este espaço físico é quase um prolongamento da mulher, compondo-se como parte da natureza, ambas em perfeita harmonia.

Em outro plano do balanço, a imagem é invertida. A posição da câmera *plongé* intensifica a sensação de desorganização espacial, deslocando também a sensação real, sugerindo um corpo que não é imediatamente acionado pela força da gravidade; pelo contrário, ele se mantém compondo um movimento pendular, proposto pelo balanço, o qual se contrapõe ao movimento circular de uma bola suspensa, de superfície espelhada, que reflete seu ambiente ao redor.

Da mesma forma que as diversas partes de uma estrutura maquinária são exploradas, assim como a asserção do cubismo de desmontar os objetos para serem remontados pelo espectador, a mulher também é inscrita sob outro ângulo, do seu avesso, a partir das proposições do espaço da imagem.

Os “corpos” abstratos flutuam e denunciam características do cinema experimental da segunda tendência, proposta por Parente (2000), o *Cinema-Subjetivo*, em que o cinema abstrato põe em evidência o jogo e o movimento dos corpos e suas formas, somado a composições que traduzem uma imagem ilusória, dinâmica.

Esta análise, dá a entender que o *Balé Mecânico* apresenta, inicialmente, analogias explícitas a uma coreografia de corpos diversos. Pormenorizando esse recorte, visualiza-se o transporte da dança para as máquinas, cujos movimentos constituem uma intenção dançante. A inserção da imagem retoma a continuidade do movimento, sugerindo, pela montagem, essa grande engrenagem maquinária que corresponderia ao corpo de baile.

Convergindo tal pensamento para um olhar da dança na imagem, Alonso (2007, p. 49) aponta que nem sempre existe a própria dança, como estamos habituados a vê-la: “A sucessão das imagens constrói ritmos, movimentos, dinâmicas, até mesmo a partir do estatismo, atividade não coreográfica ou fragmentação.”

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

É na tentativa de “fazer viver as imagens” que Léger tateia, através do recurso cinematográfico, a manifestação de seus “objetos” em cena como uma estética da dança.

### 2.3 René Clair - *Entr'acte* (1924) – A ousadia do enquadramento



Figura 9: *Entr'acte*<sup>45</sup>

Seu enquadramento e sua lentidão já nos informavam naquele momento, bela e sinteticamente, sobre os novos espaços e tempos que a dança passou a experimentar em sua associação com o cinema. O filme materializa essa dimensão de uma impossibilidade tornada possível: aqui, são simultaneamente o tempo e o espaço da dança que se redimensionam. Trata-se já aí de dançar o impossível.

(CALDAS, 2009, p.29)

Este filme foi encomendado para ser exibido no intervalo de um espetáculo de dança, o Balé Relâche de Francis Picabia e coreografia de Jean Borlin. Curiosamente,

---

<sup>45</sup> Fonte : <http://mubi.com/topics/temporary-film-database-submission-mechanism?page=37>

encontram-se nele cenas, passagens de dança, que ainda não tinham sido exploradas pelo cinema.

O nome do filme *Entr'acte* significa entreato. Normalmente, as cenas que se compõem para cumprirem a função de se encaixarem no espaço “entre” os atos caracterizam entretenimento. Não diferente, neste caso, o cinema se ocupa, ineditamente, de permear esta transição. Mantendo a clássica presença da dança também como portadora desta função, o filme apresenta, em determinados momentos, um corpo dançante que destoa do corpo clássico que até então era o habitual.

Vestido de branco, com saia rodante, cinta-liga e sem sapatilhas, este corpo se expõe dançando, focado a partir de um plano inusitado, sobretudo quando se trata de dança: de baixo para cima, posição *contra-plongé*. Tal ângulo só capta da cintura para baixo, evitando expor com clareza o seu sexo, masculino ou feminino, criando uma situação ambígua, indefinida. As entradas do corpo em cena provocam ruptura com o eixo do filme, que, provavelmente, recorrem a estas cenas também por manterem a tradição delas como as portadoras do espaço do entre-ato.

As cenas que são *contra-plongé* têm ainda uma superfície de vidro e transparente como o solo e palco deste corpo dançante. A câmera fica abaixo desta estrutura, registrando seus passos e seus giros. O espaço da imagem transforma completamente a dança, pois nunca se teve a possibilidade de contemplar a dança a partir de seu inverso. Esta imagem provoca a sensação da bailarina estar sobre a cabeça do espectador, saltitando sobre ele. Os movimentos da saia, que se abre e fecha conforme o impulso e a queda do salto, também propõem uma estética plástica em harmonia com a dança. A câmera lenta intensifica a proposição de uma estética surreal ou imaginária, sempre amenizando o contexto ao redor.

Pode-se dizer que o espaço físico é representado pelo chão de vidro transparente, sendo ele a interface mediadora para que a bailarina seja vista. É este espaço que promove a visibilidade de uma proposta diferenciada, de uma dança ao avesso, de um

glamour desgastado, de um corpo cortado e, que, aparentemente, não se trata de um corpo trabalhado tecnicamente como a dança clássica exige.

Mas, de fato, não é a precisão técnica que o entreato procura exhibir; pelo contrário, é justamente a ousadia da inversão, de colocar para ser visto o que normalmente não se vê. É provocar o absurdo, a desordem, a incoerência, vistos pela combinação das cenas e dos elementos que são, por acaso, sem compromisso de enredo ou de continuidade.

Vê-se que em *Entr'acte* foi explorada também a mescla de imagens, como a sobreimpressão. Dubois (2004, p. 78) explica:

A sobreimpressão visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Por um lado, efeito de transparência relativa: cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. Recobrir e ver através. Questão de multiplicação da visão.

Assim como Clair promove a construção de espaços outros através da sobreimpressão – transparência - de imagens, simulando que um tabuleiro de xadrez possa coabitar o espaço de uma praça com carros, remetendo à ideia de transformação do tabuleiro em cidade ou da cidade em tabuleiro, manipulado pelos seus jogadores, o espaço sugerido pela bailarina é de estúdio; portanto, a criação de espaços outros nestas cenas se dá pelo vidro sobre o qual ela dança e pelo jogo de luz branca sobre a cena. A intermediação do vidro permite outro tipo de visibilidade do trabalho de dança, assim como a luz que provoca diferentes densidades e induz o espaço corporal segundo a direção do feixe de luz.

Cria-se um espaço flutuante, um suporte quase imaginário, um impacto de ver este corpo que vem na direção do espectador, mas é amortecido pela superfície transparente, quase despercebida. É o espaço inverso que se cria, o avesso, o inesperado; é a contradição criada pelo próprio espaço do corpo. Quando a câmera se põe em posição normal, continua-se a ver da cintura para baixo, permanecendo o mistério deste corpo que

dança, de sua identidade. A luz estoura sobre o branco da saia e cria um ambiente misterioso, fantasmagórico, propondo ilusões do real. Às vezes, um braço é mostrado, as pernas, mas logo não são mais lançadas à luz e se misturam ao preto da escuridão.

Em determinado momento, essa cena do corpo dançante dá continuidade, sem enredo linear, a outro plano em que um barquinho de papel percorre os telhados, também pelo recurso da sobreimpressão da imagem. Ele flutua ou navega imaginariamente sobre os telhados, sensação intensificada pelo movimento descontínuo da câmera, desregrado, sem sistematização.

Vê-se que, diante de uma análise do espaço da imagem, não existe uma continuidade temporal nem espacial desta passagem. Poder-se-ia lançar que o *raccord* que, segundo a definição de Burch (2008), refere-se a qualquer elemento de continuidade, fora simbolizado não necessariamente pelo mesmo objeto, o tal objeto que garantiria a continuidade, no entanto, pela transformação deste objeto em outro, ambos com a mesma intenção: o barco e o corpo dançante. A câmera que capta o corpo dançando é fixa, não tem movimento. É o corpo que dá conta de simular sua flutuação e suspensão dotada de um eixo, diferente do movimento do barquinho.

Tal ineditismo em relação à posição da câmera sobre os movimentos do corpo dançante, o qual dá origem à nova proposição estética da dança, do novo, do diferenciado, também se manifesta na cena em que se vê o rosto do corpo dançante, um homem de óculos e barbudo. É evidente que se trata de uma ironia, da proposição da inversão dos lugares comuns, da dança como entretenimento.

Outra cena que merece destaque nesta obra é o momento em que se organiza uma fila que acompanha a carruagem com o caixão. Curiosamente, é uma cena que retoma, sob outra ótica, a cena o corpo dançante que salta. Neste caso, a fila apresenta cidadãos bem vestidos que acompanham um funeral. Diferentemente do esperado, eles caminham saltando. O tônus desta cena é remarcado pela câmera fixa, em câmera lenta. O espaço fora da tela nesta cena é presente, os espaços contíguos, tanto da direita quanto da esquerda, ou melhor, no sentido da esquerda para a direita. A fila anda, desloca-se, entra em cena e

continua a movimentar-se dando espaço aos que entram no espaço da tela. Nada mais se move, apenas a lentidão destes saltos que suspendem a realidade, justamente pelo seu caráter absurdo diante da situação.

Essa cena evolui para a entrada da cena do corpo dançante, visto sob o vidro. Tal continuidade do plano se dá por uma descontinuidade tanto espacial quanto temporal; a única aproximação temporal é em relação ao ritmo da cena, à câmera lenta, é esta continuidade que se expressa nesses planos. Além disso, leva-se em consideração, a partir de um recorte minucioso de observação, sob a perspectiva da dança, que a fila que se desloca em movimentos saltitantes é praticamente retomada pelo corpo dançante, mas em outra circunstância. Tal continuidade na intenção dançante promove uma linearidade aparente na sequência dessas cenas, uma linearidade que se reflete na percepção de retomada do gestual dançante, contudo, sob outra estética, diferenciada. Ambas sinalizam uma conexão coreográfica.

Este filme promove a inserção destas cenas ligadas ao movimento do corpo, à dança, anunciando uma proposição inédita para o olhar da dança, propondo novos ângulos ainda não explorados, porém, tal aderência ao campo da dança ainda se mostra frágil, recente. Tateiam-se alguns pontos, mas ela permanece ainda com um tom de entretenimento, de suspensão de realidade, de passagem, de suporte, enfim, um verdadeiro entreato.

## 2.4 Germaine Dulac - *Thème et variations* (1929) - O território do transrealismo



Figura 10: *Thèmes et variations*<sup>46</sup>

Os momentos incomuns ou estranhos são os momentos que se baseiam na continuidade da ação realista. Mas, podemos utilizar as longas sequências transrealistas para evocar o sonho ou o imaginário. Eles podem ser qualificados de transrealistas (ou surrealistas) todas as tentativas de meus primeiros passos de criança ou de adolescente; eu brincava apenas com os jogos de luz acenando minha máquina fotográfica em todos os ângulos, todas as posições, as imagens sobrepostas. Mais do que as técnicas desfocadas de sobreposições espalhadas sobre várias sequências dão às imagens de objetos ou de personagens uma deformação momentânea de sua forma original. (...) Vocês veem como eu dizia

---

<sup>46</sup> Fonte : <http://cosmotc.blogspot.com.br/2008/11/talking-cinema-with-madame-dulac.html>

no início de nossa aproximação, o transrealismo não tem fronteiras nem no território nem no tempo cinematográfico.<sup>47</sup>

(DULAC, 2005, p. 56-57)

Feminista, jornalista crítica, realizadora de filmes, pedagoga do cinema e pioneira do “avant-garde” dos anos 20-30, Germaine Dulac (1882-1942) é considerada a segunda cineasta mulher do mundo, tendo antes dela a presença de Alice Guy. Dulac consagrou a ideia de que todo filme, mudo ou sonoro/falado, deveria ser percebido e apreendido como uma “sinfonia de imagens”.

É através desta sinfonia materializada pelas imagens que Dulac produziu sua numerosa e considerável produção cinematográfica engajada na crença de que o cinema produz uma emoção física. Para ela, o cinema é uma arte muda. É a expressão silenciosa que afeta não só o olhar, mas todos os sentidos corporais invocados no momento da apreciação da sinfonia, sinalizando o movimento e a vida interior como uma fusão intrínseca, sinalizando uma espécie de tatilidade, como Dulac ( 1994, p.45) enfatiza:

Movimento, vida interior, esses dois termos não têm nada de incompatível, o que poderia ser mais movimentado que a vida psicológica com suas reações, suas impressões múltiplas, suas projeções, seus sonhos, suas lembranças. O cinema é um

---

<sup>47</sup> “L’insolite ou le bizarre sont des moments qui se fondent dans la continuité de l’action réaliste. Par contre on peut utiliser de longues séquences transréalistes pour évoquer le rêve ou l’imaginaire. Peuvent être qualifier de transréalistes (ou surréalistes) toutes les tentatives de mes premiers pas d’enfant ou d’adolescente ; je ne jouais qu’avec les jeux de lumières agitant mon appareil photos dans tous les angles, toutes les postitions, les images superposées. Bien plus que toutes les techniques de flou de surimpressions étalées sur plusieurs séquences donnent aux images d’objets ou de personnages une déformation momentanée de leur forme originelle. (...) Vous voyez comme je vous le disais au début de notre approche, le transréalisme n’a pas de frontière ni dans le territoire ni dans le temps cinématographique. ”

maravilhoso instrumento para exprimir as manifestações do nosso pensamento, do nosso coração, da nossa memória.<sup>48</sup>

Dentre as produções cinematográficas expressivas desta cineasta, ressalta a obra *Thème et variations*, sobretudo por servir-se da dança como um elemento estético e agregador de sua proposta. É influenciada pelo ambiente e pela composição que se aproxima da obra anteriormente citada de Léger, pois também alude à estética da máquina; no entanto a inserção do corpo humano na obra de Dulac aparece de forma mais harmônica, quase que dotado da função de reger o corpo mecânico. A bailarina mostra toda a vestimenta clássica, adornada de branco, sobre sapatilha de ponta. Todo o mecanismo exercido pela máquina é suavizado pela presença desta bailarina que surge trazendo doçura nesse encadeamento.

A primeira cena em que esta bailarina aparece é fazendo uma curvatura corporal aliando-se ao movimento de uma roda que roda. Seu corpo propõe este desenho no espaço, sugerindo o mesmo movimento executado pela máquina.

Seus braços dotados de gestuais singelos, como a movimentação clássica das bailarinas do Lago dos Cisnes, trazem a suavidade que a máquina lentamente tenta exprimir em seus movimentos.

O deslocamento constante da máquina ao corpo da bailarina que integra o maquinário à sua dança, é o que Dulac denomina de sequência transrealista. É a passagem de uma situação real para uma invocação imaginária, para o lugar onde o sonho habita.

A bailarina encontra-se sempre sob o fundo preto, contrastando com o branco de sua pele e de sua roupa. Este contraste da luz traz a tônica do filme. Este excesso de branco, às vezes estourado, também remete ao mundo dos sonhos, da fantasia, dos anjos,

---

<sup>48</sup> “Mouvement, vie intérieure, ces deux termes n’ont rien d’incompatible, quoi de plus mouvementé que la vie psychologique, avec ses réactions, ses multiples impressions, ses ressauts, ses rêves, ses souvenirs. Le cinéma est merveilleusement outillé pour exprimer les manifestations de notre pensée, de notre coeur, de notre mémoire.”

das aparições. É neste sentido que o surrealismo atravessa a obra, transitando melodioso entre o espaço da máquina e o espaço do corpo. A máquina torna-se corpo e o corpo traz de forma penetrante as imagens da máquina.

Este jogo de luzes também compõe um cenário comum da obra, do contraste ou do excesso da luz presente em todas as cenas, criando um ambiente de continuidade, de prolongamento dos espaços. Portanto, a luz que se faz presente na imagem, no corpo e no espaço, propõe a criação de um espaço outro, de uma heterotopia, de um espaço que coabita e atravessa todos os espaços da obra. A luz potencializa esses múltiplos.

A compreensão do espaço-trio desta obra já apresentava, naquela época, a tentativa de se estabelecer e criar o espaço diferenciado como interface entre dança e cinema. A bailarina e seus movimentos tornam-se centrais na obra, compondo inclusive as referências do movimento maquinário, que apresentam como eixo a analogia ao corpo que dança. O espaço físico ocupado pela bailarina é um espaço interno, podendo ser considerado um estúdio ou palco, com fundo preto. Nota-se a imparcialidade deste espaço que, provavelmente, a falta de uma referência “cenográfica” como espaço real que suscite a menção à determinada circunstância, ou que identifique ou simbolize seu espaço físico, permite que seu próprio corpo componha o espaço físico.

A correlação entre os planos da bailarina com os planos do movimento das máquinas se dá de forma nítida através da semelhança dos movimentos que são colocados como comparação e variação deles mesmos, tanto no corpo como na máquina, combinando o ritmo destas composições, salientadas pelos giros e eixos. O *raccord* entre uma cena e outra é dada pela permanência do mesmo tipo ou sensação de movimento, mas em corpos diferentes: no corpo humano ou na máquina.

A natureza também é inserida no contexto da obra, em algumas cenas. É a dança intermediando a relação da natureza e das máquinas. A dança coabitando a natureza pela imagem em transparência, o recurso das sobreimpressões.

O jogo de luzes, do contraste do branco e do preto, também compõe o cenário e o espaço dessa obra.

## 2.5 Alexander Calder – a escultura e sua arte cinética



Figura 11: *Móvil*<sup>49</sup>

Esses *móviles*, muitas vezes animados por simples manivelas ou pequenos motores elétricos, e logo depois pelas simples leis da gravidade de os deslocamentos do ar, é de fazerem esquecer o gênio

---

<sup>49</sup> Fonte : <http://baudojoanes.blogspot.com.br/2011/07/google-doodle-homenageia-alexander.html>

mecânico e as ciências físicas, os quais permitem a essas obras de se deslocarem no espaço.<sup>50</sup>

(ABADIE, 2009, p.13)

Ao trazer esta década efervescente, a década de 20, como a representante das vanguardas artísticas, vê-se que até os artistas plásticos estavam encantados com o surgimento do movimento na obra artística, assim como Léger, Hans Hatcher, entre outros. A dança já havia “se emprestado” para os experimentos cinematográficos e, curiosamente, uma nova proposta de escultura foi arriscada pelo artista Alexander Calder (1898-1976).

Diferentemente das esculturas banhadas de mármore, as quais simbolizavam o peso de sua magnitude e de sua conseqüente resistência, Calder foi o primeiro a explorar o movimento em suas esculturas. Ao utilizar o metal, o aço, o ferro como matéria prima, ele esculpiu seus famosos móveis, trazendo formas abstratas movidas pelo vento. Brigitte Léal, curador da exposição de Calder no Pompidou, ao ser entrevistado por Goldberg (2009, p.7) descreve as obras de Calder como “a ideia de uma escultura comparável a um desenho, um gesto no espaço.”<sup>51</sup>

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

---

<sup>50</sup> “*Ces mobiles*, souvent animés par de simples manivelles voire par de petits moteurs électriques, puis bientôt par les simples lois de la pesanteur et les déplacements d’air, est de faire oublier le génie mécanique, la science des données physiques qui permettent à ces oeuvres de se déplacer, comme d’elles-mêmes, dans l’espace.”

<sup>51</sup> “l’idée d’une sculpture comparable à un dessin, un geste dans l’espace.”

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

O artista Christian Boltanski retrata bem esta questão na obra *Les Ombres* (1984). Sua instalação fica no centro de uma sala, ocupando um espaço desenhado por um círculo. Suspensos por um fio estão alguns bonecos, como os móveis, roupas, um esqueleto, uma máscara, enfim, objetos tratados pelo artista como memórias. Ao redor e também em forma de círculo, encontram-se os projetores que lançam suas luzes numa direção centrípeta. Nas paredes da sala, as sombras dos objetos móveis, agitados por um ventilador, são vistas em movimento, circulando pelo espaço e desfilando ao redor do espectador.

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

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



Figura 12: *Les ombres*<sup>52</sup>

O artista Calder se insere no contexto dessa pesquisa como um articulador de objetos que são instigados pelo movimento criando novos panoramas dançantes que se deslocam pelo espaço.

---

<sup>52</sup>Fonte :[http://www.acgrenoble.fr/artsvisuels26/classe\\_pac\\_photo\\_pracomtal/un\\_autre\\_portrait.htm](http://www.acgrenoble.fr/artsvisuels26/classe_pac_photo_pracomtal/un_autre_portrait.htm)

## ***CAPÍTULO 3 – ENTRE-ESPAÇO: CINEMA E DANÇA***

### ***Transição – a dança se tornando o corpo do filme***

#### **3.1 Deleuze: Sobre o cinema de corpo – Uma associação ao espaço corporal**

Lança-se sob a ótica da associação do corpo no cinema ao corpo que dança a reflexão sugerida por Deleuze (1990, p.229), o qual afirma “a capacidade que o cinema teria de dar um corpo, isto é, de fazê-lo, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia.”

A propósito desta ótica, o autor propõe uma percepção corporal que promove duas situações: a primeira, em que o corpo é habitado pela sua própria personagem e, a segunda, em que o corpo torna-se desabitado, esvaziado. Assim, integrando essas duas possibilidades de existência corporal no cinema, associam-se estas impressões ao que Deleuze denomina de corpo cotidiano e corpo cerimonial.

Segundo o autor, o corpo cotidiano seria marcado pela presença do tempo, que traz as marcas e evidências do passado e as expectativas do futuro, retratado pelas próprias ações corporais que denotam e evidenciam o peso da realidade incorporado em seu próprio corpo; portanto, uma imagem-tempo, que faz coabitar todas as estruturas do lençol do tempo.

Essa capacidade do corpo exprimir e possibilitar a experiência do entendimento das necessidades e dos anseios corporais reforça e indica o papel fundamental do corpo como revelador e dono de uma potência expressiva inerente à sua capacidade lógica ou de pensamento. Denota a capacidade de se fazer existir pelas impressões que se incorporam naturalmente no decorrer do tempo, sobre o corpo, transbordando marcas que não se apagam; simplesmente, se expõem e são inerentes à própria existência do corpo.

Tal força corporal que o corpo assume indica a coerência em que ele se presta quando está em cena, assim como o demonstra também na imagem, neste caso. Dessa

forma, Deleuze exemplifica as ações do corpo cotidiano diante das célebres sequências de Warhol em que se expõe a imagem de um homem que dorme durante horas, ou nas obras de Antonioni, em que ele revela o corpo através do cansaço. Este último cineasta é caracterizado por seu estilo de conduzir o filme com tendências a poucos planos e diálogos no filme, com longas e lentas sequências. Tais ilustrações colocam, segundo Deleuze (ibidem, p. 228), “o corpo como revelador do termo”.

Ao mencionar tanto uma cena organizada por Warhol, a qual está intitulada e imbricada no contexto do cinema experimental, quanto a obra de Antonioni, denominada por Deleuze “outro cinema”, estes dois exemplos evidenciam a presença do corpo cotidiano em estruturas cinematográficas bem distintas uma da outra.

Somando-se a estes exemplos, verifica-se que o corpo cotidiano não só faz parte do nosso dia a dia, como o próprio nome o sugere, como também afirma um modo de existência que é praticamente inerente ao repertório de movimentos corporais. No entanto, enxergar e destacar o potencial destas ações cotidianas, inserindo-as no contexto da dança, torna-se uma tarefa árdua na medida em que se entende que a dança não se restringe a uma estética de modelos submetidos a uma técnica que reproduza uma corporeidade imutável, fixa. Pelo contrário, ela pode ser variada, camuflada em seu sentido literal e, sobretudo, pode estar integrada ao gestual cotidiano e, este último, pode vir a traduzir uma sensação que tange o universo da dança.

A outra representação denominada corpo cerimonial, segundo o autor, vem inserir um ritual que extrapola o cotidiano, que busca um estado de sublimação ou o ato de descolar-se de uma gestualidade banal em direção a um fenômeno que sugere ao espectador uma expressividade extra-cotidiana, como aponta Deleuze (ibidem, p.228):

(...) não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível.

Neste sentido, o autor evoca a cerimônia como um ato que provocasse o desaparecimento, como se os contornos do corpo se tornassem invisíveis e, ou metaforicamente, houvesse uma transformação deste corpo, deslocando-o do lugar comum para um espaço da suspensão, do poético, não pela sua estética, mas pela catarse incitada a este corpo.

Para compreender melhor a função do corpo cerimonial tendo como êxtase final o seu desaparecimento, apreende-se, neste sentido a título de entendimento, que esta invisibilidade proposta pelo autor refere-se à fisicalidade do corpo, às estratégias em que ele se liberta de si mesmo, seja através de um reflexo de sua própria imagem, ou seja pelo sumiço dela da cena, provocando a ideia de um acontecimento, não cotidiano, assim como o nome mesmo o sugere; cerimonial.

No entanto, para que o corpo adquira o potencial para tornar-se um corpo cerimonial, ele precisa convocar habilidades que o retirem do lugar comum, da postura cotidiana. Para tal, lança-se um paradoxo que é discutir esse corpo que desaparece não mais pelo sentido literal da compreensão da matéria, da sua fisicalidade e do enquadramento da cena, mas pelo sentido da permanência do corpo em cena, sendo que ele passa a designar um estado desabitado. Ou seja, sob um prisma metafórico, é plausível que o desaparecimento do corpo possa ser associado a um corpo desabitado, transcendente, mas presente em cena.

No que tange ao paradoxo de fazer um corpo cerimonial, que trata do desaparecimento, manter-se em cena de forma desabitada, opera-se um elo com as contribuições da dança, reforçando que a dramaturgia cinematográfica exige uma expressividade que toca na experiência do gestual da dança. É neste sentido que se conjuga uma aproximação do corpo em cena, sob a ótica da dança, em relação aos corpos propostos por Deleuze e tal estreitamento proporciona novos significados corporais ao espaço do cinema e a inserção de novas percepções gestuais ao corpo em cena que dança.

O estado desabitado do corpo solidifica-se pela intensidade em que este se detém na imagem, ancorado em uma existência modificada por uma circunstância dita

cerimonial, capaz de insinuar a potência de um desaparecimento que, por sua vez, indicaria uma situação sublime e, por isso, praticamente sem habitar o corpo, como se ele se tornasse vazio.

Contrapõe-se o estado desabitado ao sentido literal que esta palavra asseguraria, ao vazio. Neste sentido, o vazio assumiria uma posição não depreciativa, como a palavra o sugere, inicialmente, mas se desponta um olhar que deriva de uma representação autêntica de um estado corporal que se transforma em seu ritual e assim se esvazia do seu estado anterior.

Ao tratar do cinema mudo, por exemplo, é inevitável não mencionar a preponderância do corpo nas ações das personagens, associando mais facilmente as cenas ao espaço da dança, uma vez que a narrativa se debruça sobre a compreensão corporal e, por vezes, conta-se com alguns momentos de legenda para situar melhor o espectador.

O ator e diretor Charlin Chaplin (1889-1977) traz, por excelência, um corpo que menciona uma personagem e toda a sua gestualidade opera diante de um vocabulário mímico que atravessa e invade, de forma quase evidente, a experiência da dança. Seu caminhar com os pés abertos já denotam uma caricatura constante de sua personagem presente em todas as suas cenas. Da mesma forma, a maneira precisa como ele domina os movimentos e gesticula com bastante destreza inspira um corpo em cena que se apropria à maior parte do tempo das habilidades dançantes.

As cenas de Charlin Chaplin assemelham-se, em sua maioria, à sagacidade evidente presente na corporeidade dos números dançantes manifestos nos Musicais, com estilos bem diferentes, mas exibindo uma dança própria que incorpora à sua personagem, conferindo uma identidade que vai além do próprio gesto corporal.

Sua representação caricata rouba a cena e a destreza em sua movimentação torna-se mais uma habilidade favorável ao ator. No empenho de discutir sobre este corpo em cena, Aimel (1998, p.34) retrata Chaplin associando-o diretamente com sua personagem:

Seus atributos lendários, chapéu, bastão e tipo de caminhada, não são somente signos de reconhecimento: são índices de continuidade. Graça a eles, efetivamente, que o reconhecimento é possível, a permanência, mas também a idéia, a existência além do gesto. A partir do momento onde a personagem existe tanto, como tal, ela não precisa mais habitar seu corpo, nem qualquer de seus estados.<sup>53</sup>

Seguindo o pensamento traçado até então, na tentativa de conjugar as experiências relativas do corpo cinematográfico às reflexões apresentadas por Deleuze, caso se considere a proposição sugerida por Aimel, a respeito do corpo desabitado por Chaplin, segundo à ótica de Deleuze, isso significaria que este ator é capaz de sustentar a presença do corpo cerimonial em cena, deste corpo que extrapola a si mesmo em prol de uma circunstância que o coloca no lugar da experiência do sensível, da transformação.

Contudo, Chaplin, nesta pesquisa, é mencionado por simbolizar, justamente, a excelente capacidade corporal de conduzir suas cenas, em que facilmente se reconhece sua gestualidade como um híbrido de mímica e dança, permitindo, portanto, uma visibilidade explícita do diálogo com a dança. Sua corporeidade torna-se uma marca que declara e fortifica sua personagem.

Todas essas representações cênicas mencionadas anteriormente agregam a noção de um corpo em cena na imagem sob a ótica da dança. Contudo, ao tratar deste corpo em cena, corpo performático ou do corpo que gesticula por uma organização que induz ao universo da dança, o uso destas nomeações exige um comprometimento com o que se entende como performance ou universo da dança.

---

<sup>53</sup> “Ses attributs légendaires, moustache et badine, démarche et melon, ne sont pas seulement des signes de reconnaissance: ce sont des indices de continuité. Grâce à eux, effectivement, la reconnaissance est possible, donc la permanence, mais aussi l’idée, l’existence au-delà du geste. A partir du moment où le personnage existe en tant que tel, il n’a plus besoin d’habiter son corps, ni le moindre de ses états. ”

No que tange à ideia de performance, retoma-se a ideia das extremidades que se tocam, que se misturam. Cohen (2007, p.30), explica: “a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.”

Tal cruzamento de campos artísticos explica, em parte, que, embora a performance esteja atrelada a um evento em tempo real, portanto não necessariamente vinculada à imagem como o objetivo desta pesquisa o é, ela revela fortes laços com as artes cênicas e que pode ser representada tanto pela dança quanto pelo teatro, ou pela dança-teatro. Essa conexão da performance com as artes cênicas declara de forma mais abrangente uma aproximação com o termo *corpo em cena*.

Somado a este contexto, o juízo do universo da dança, cabe salientar que não vem ao caso definir a pluralidade de modalidades de dança; basta perceber a presença dela onde menos se espera, onde um simples movimento banal possa convencer-se à grandeza similar a um movimento que explicitamente remeta à sensação de dança. Ilustrando essa aproximação da dança com o corpo cotidiano, Fernandes (2007, p.31) comenta a partir do depoimento de Pina Baush:

Achar uma linguagem. Para a dança. Para a vida. Apenas falar não significa nada. Pina Baush disse num ensaio; e em outro evento: “Carícia também pode ser dança”. Em seu trabalho ela está buscando e sempre encontrando outra linguagem – não apenas para a dança. A aproximação a esta nova linguagem é muito sutil e com grande respeito por dança.

Em suma, a ansiedade de querer decifrar a dança e entender a qual modalidade pertence para poder compreendê-la, não necessariamente é um caminho eficaz para perceber que esta, independente do nome ou da sua finalidade, sugere diretrizes sensíveis que tateiam uma corporeidade passível de se traduzir em dança, mesmo na ausência de movimento. Um exemplo similar à ideia de um corpo supostamente imóvel ou com movimentos mínimos se faz presente no Butô.

O Butô é uma dança japonesa do pós-guerra que surge para resistir à pressão da hegemonia ocidental, como modelo de cultura. Assim, esta dança expõe um corpo em metamorfose, praticamente em transe; contudo, o êxtase corporal não se manifesta em uma estética de movimentos a que o público de dança está habituado. Pelo contrário, inspira uma estética que não consiste no compromisso com a beleza nem em uma técnica específica, mas nos impulsos instintivos que transportam o bailarino para um estado de transformação e, para tal, não existem modelos nem parâmetros de movimento que rotulem o acesso desta sensação. Não há espaço para a criação de estereótipos e essa dinâmica de metamorfosear-se compete a uma expressão própria.

Diante deste cenário exposto, ainda desvinculado da imagem, mas ancorado numa perspectiva de se observar o corpo em cena, no cinema, sob a ótica da dança, Merleau Ponty citado por Bernard (1995, p. 51) reforça: “O corpo é eminentemente um espaço expressivo”.

A propósito, discursar sobre este suposto espaço expressivo, que é o próprio corpo por natureza e, ainda, assimilar deste lugar o que o potencializa para um corpo expressivo, assim como a dança o é, é o que aproxima o corpo do cinema do corpo da dança.

Este panorama de proposições corporais tem o intuito de mostrar a diversidade corporal que o próprio corpo pode assumir e, ainda, frisar que a corporeidade é móvel e se reorganiza diante das relações propostas. O corpo cênico materializa potências que residem também em corpos cotidianos, comuns e não espetaculares. Sob este viés não espetacular é que se insiste em observar a manifestação da dança. Trata-se de descobrir e desvendar o potencial da dança em lugares não comuns a ela, deslocá-la do palco tradicional e deparar com a sua delicadeza em espaços comuns e em corpos cotidianos, revelando o que lhes escapa e os conduz a uma reinvenção de novas corporeidades.

Todas as referências anteriores complementam uma significação para o *corpo cênico* em discussão e que, nesta tese, vêm concordar e associar-se aos dois estados corporais propostos por Deleuze, conjugando tais perspectivas a fim de evidenciar que

tanto um quanto outro encerram papéis preponderantes na atitude e na postura de um corpo em cena. Eles simbolizam polos nos quais residem características distintas, mas que podem também misturar-se, eventualmente, na medida em que a gestualidade de um corpo cerimonial pode ser emprestada de um corpo cotidiano, e vice e versa.

Assim, é possível identificar a presença da expressão da dança no espaço cinematográfico. O enfoque deste olhar é sugerido sob uma perspectiva diferenciada daquela em que se buscam semelhanças imediatas da estética que perpassa por um viés técnico da dança, como os musicais sabiamente o fazem. Visualiza-se um foco que minuciosamente encontra a gestualidade da dança a partir de movimentos corporais aparentemente tão cotidianos que, diante de um olhar desatento, o potencial de um corpo dançante passaria despercebido.

Embora esses dois polos de situação corporal sejam totalmente discerníveis um do outro, propõe-se que se mova o olhar sobre o gestual do corpo presente no cinema, evidenciando uma leitura que se traduza em uma lógica de movimentos que desempenham a sensibilidade da dança. Tal lógica faz-se presente não só nos dois tipos de corpo problematizado por Deleuze, como também se pretende colocar à vista, nesta pesquisa, que, entre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial, é possível supor que haja um “corpo móvel”, latente ou flexível, preenchido de intenções e de habilidades que simbolizam o ponto de convergência entre ambos. É um ponto simbolizado pela capacidade deste corpo metamorfosear-se ou contaminar-se facilmente pela influência destes dois estados corporais, configurando uma transição de ambos.

No que tange ao espaço de cada pólo corporal, proposto por Deleuze, pode-se constatar que um polo assume sua devida posição, de corpo cotidiano, por exemplo, por operar segundo um veículo narrativo que implica uma forma de expressão que necessita evidenciar as posturas corporais, revelando suas atitudes triviais, inerentes a qualquer ser humano e, portanto, facilmente identificado. No entanto, surge daí um paradoxo no caso de a leitura deste mesmo corpo ser adaptado a um olhar que compreenda tal cotidiano como a poética cerimonial de uma determinada cena.

Eis que surge a problemática de como dar conta de tais apropriações corporais, se ambos os polos podem coabitar ao mesmo tempo o mesmo corpo? É sob essa perspectiva dotada de mobilidades que se vê direcionada o enfoque desta análise do corpo de algumas cenas do cinema considerando o espaço expressivo do corpo como um “estado corporal”, segundo a denominação utilizada por Greiner (2008). Na tentativa de ampliar as referências interdisciplinares para o estudo do corpo, Greiner (ibidem, p. 122) justifica a utilização deste termo:

A descrição de um corpo, neste caso, está mais voltada aos chamados “estados corporais” ao invés de “o corpo”. Isso porque opera simultaneidades. Não é que os fenômenos do mundo se resguardem de duas formas, física e intelectualmente num corpo, elas emergem simultaneamente, mas sem estar causalmente relacionadas.

Desse prisma, convoca-se a simultaneidade para ser aplicada aos pólos corporais sugeridos por Deleuze na tentativa de minimizar a distância entre eles, visualizando-os não em seus devidos espaços, delimitados pela atitude de seu corpo, mas traduzido por um “estado” que acolhe um significado instantâneo, ao mesmo tempo em que desestabilizador, na medida em que provoca um estado suspeito e passível de agregar o corpo cotidiano no corpo cerimonial e vice-versa.

A capacidade expressiva do próprio corpo, de se fazer transitar nesses dois eixos corporais (cotidiano-cerimonial) atuantes no cinema, vem ao encontro de uma perspectiva do corpo coreográfico, contemporâneo, que adota e associa diversas linguagens, constituindo um espaço expressivo híbrido, permitindo que o corpo assuma novas corporeidades no empenho de “habitar” tal corpo.

Se um corpo constrói uma gestualidade cotidiana, uma ação prolongada por uma respiração expandida, que inspira sofrimento e peso de alguma preocupação, pode-se desconfiar que, se a imagem persistir nesta ação, seu corpo pode ser atravessado por uma transformação repentina que o invoque ao plano cerimonial, mas sem evidenciar vestígios explícitos pela atitude corporal. A transformação de um estado de sofrimento para o estado

de alívio pode ser dada por um silêncio corporal provocando uma dilatação interna, imperceptível aos olhos externos que associam o corpo cerimonial a um agito, a uma movimentação expansiva.

Tal encontro e passagem de um corpo ao outro reforça a ideia do estado corporal como representante de simultaneidades e, conseqüentemente, que os polos corporais sugeridos por Deleuze também são suscetíveis de coabitar o mesmo espaço e, é neste sentido que a abordagem da dança atravessa a análise destes corpos.

Ilustrando esta simultaneidade nos polos, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1997) citado por Lavigne<sup>54</sup> (2011, p.251) explica:

a essência da dança é a imobilidade em movimento e o movimento na imobilidade, como a planta se prepara para crescer ou como o relâmpago fica em suspenso no ar. Nenhuma imobilidade existe sem o movimento e nenhum movimento não se exprime plenamente sem a imobilidade.<sup>55</sup>

Assim, não se trata apenas de encaixar as possibilidades corporais dentro das perspectivas propostas por Deleuze, como estratégias rígidas, inflexíveis. Ao invés disso, cabe discutir rumos que determinadas cenas podem assemelhar-se a estas proposições e, ainda, estabelecer novos eixos em que o corpo possa cruzar tais polos e fazer surgir outros pontos que se relacionem com o eixo principal.

Um exemplo que pode ilustrar essa mistura entre os polos de corpo cotidiano e cerimonial é o número *Dancing in the Dark*, do musical “A Roda da Fortuna” (1953), quando os dois protagonistas, passeando despreziosamente, surpreendem o espectador

---

<sup>54</sup> Citação Original : Merce Cunningham, cité par David Vaughan, Merce Cunningham : un demi-siècle de danse, trad. de l’anglais (États-Unis) par D. Luccioni, Paris, Éditions Plume, « Librairie de la danse », 1997, p. 97.

<sup>55</sup> “l’essence de la danse est l’immobilité em mouvement et le mouvement dans l’immobilité, comme la plante s’apprête à grandir, ou comme l’éclair reste en suspens dans l’air. Aucune immobilité n’existe sans le mouvement et aucun mouvement ne s’exprime pleinement sans immobilité.”

com uns passos que, aos poucos, sugerem uma dança, mas ao mesmo tempo nos confundem, pois retornam a caminhar. Nesta cena, pode-se dizer que ocorre, de maneira muito sutil, a poética da mobilidade de tais polos corporais, pois a dupla que dança, transita tão facilmente entre o despojado (cotidiano) e o técnico (que remeteria ao cerimonial, neste caso), ou melhor, entre a dança e a não dança, evidenciando um limiar muito tênue entre eles, perturbando o entendimento do espectador quanto à identificação do exato momento em que se distingue a apreciação da dança da apreciação de um gestual cotidiano, atraindo o público, metaforicamente, comunicando-lhe que todos estão aptos a realizar tal sutileza.

A capacidade dos dançarinos de misturar tais habilidades corporais, a técnica e o cotidiano, traduzindo este esforço em uma ação aparentemente banal é o que surpreende o espectador, exprimindo um desejo deste de levantar-se e dividir a cena com os protagonistas, uma vez que eles transmitem a sensação de alcançar o estado corporal cerimonial com muita facilidade.

Percebe-se ainda que o movimento de câmera também vem aliar-se a essa integração entre a mudança de estado corporal, na medida em que ela desloca junto e no mesmo ritmo que os bailarinos. É como se a câmera dominasse antecipadamente toda a coreografia e promovesse um deslocamento lateral sintonizado com eles. Por vezes, exatamente quando a dança e a câmera se prolongam, insinuando continuidade ocorre uma ruptura, expressada por uma dinâmica de suspensão, de transição, o suposto espaço do “entre”, e gesticula-se um caminhar que, imediatamente, toma forma de dança. Nessa transição, a câmera também respira, também lembra uma pausa, como uma mola que se recupera para novamente reiniciar sua extensão.

Tal cena, embora seja primordialmente referente a um musical, pode perfeitamente migrar para uma percepção focada neste corpo em cena na imagem desta pesquisa. Um dos argumentos possíveis para fundamentar essa afirmação é que, embora dê sinais de um registro de dança, esta cena se apresenta com características muito afinadas à estética de um videodança, ou da dança na imagem, no sentido de abranger outras percepções, tais como a interação do movimento da câmera para com o movimento dos

bailarinos, a fim de estabelecer uma nova “situação” no campo da dança, sugerindo uma imersão, supondo realidade ao espectador, não só se sentindo parte da obra, como também se sentindo apto a dançar conforme os bailarinos.

Por fim, ainda sobre o número *Dancing in the Dark*, o olhar do espectador não é estático, pois é constantemente estimulado pelo movimento da câmera que, ao acompanhar cada detalhe da trajetória dos bailarinos, promove uma integração participativa, assim como já havia sido mencionado em relação às propostas das performances. Mas, nesse caso, para além da percepção, conforme cita Vieira (2007, p. 57), da “ilusão do espectador compartilhar o processo criativo do filme”, acrescenta-se uma ilusão de movimentar-se junto aos intérpretes, de sentir-se dançando junto e tal qual eles dançam. Firma-se uma integração de envolvimento sensorial, de imersão e participação na obra e, por esses fatores, pode-se crer na presença deste corpo cerimonial.

### 3.2 Maya Deren - Primórdios da dança no espaço cinematográfico e as evidências do corpo em cena



Figura 13: *At Land*<sup>56</sup>

Mais do que qualquer coisa, Deren determina que filmar arte tem que casar a subjetividade e a inteligência moral do artista com o potencial relativamente não explorado da câmera. Para Deren, a câmera não somente registra ou reflete a realidade, mas também cria e transmite novas experiências de relatividade tempo/espaço, de forma que o fluxo de imagens revela uma realidade intuitivamente

---

<sup>56</sup> Fonte: <http://www.allartnews.com/moma-exhibition-illuminates-the-legacy-of-visionary-experimental-filmmaker-maya/>

conhecida, mas capaz de ser testemunhada apenas através do cinema.<sup>57</sup>

(DEREN, 2005, p.10-11)

Maya Deren (1917-1961) foi uma artista, de origem ucraniana, naturalizada norte-americana, que realizou diversos filmes -curtas- sendo até considerada por alguns como a pioneira do cinema experimental. Tal categoria designa os supostos filmes artísticos que não se encaixam em estruturas, a rigor, atreladas a uma narrativa e que, por isto mesmo, assumem uma existência mais libertária, poética, subjetiva e, por vezes, provocadora.

No caso dos filmes de Deren, de modo geral, pode-se identificar esse suposto experimentalismo na insistência da artista em evidenciar cenas cotidianas, introduzindo e revelando um suspense, que é o que dá o tom para a sua subjetividade e criação.

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

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

---

<sup>57</sup> "More than anything else, Deren determines that film art must marry the subjective and moral intelligence of the artist to the relatively unexplored potential of the camera. For Deren, a camera not only records or reflects reality but creates and conveys new experiences of time/space relativity, such that the projected stream of images unveils a reality intuitively known but capable of being witnessed only through cinema."

seus seis filmes a fim de propor uma investigação sobre suas obras, identificando como elas lançaram luz, abrindo caminho ao que se produz atualmente, e como suas apropriações corporais no cinema foram, aos poucos, assumindo a expressão da dança.

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

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

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

O filme inicia com uma flor que é colocada ao chão. Em seguida, vê-se, pela sombra do chão, uma mulher que se aproxima desta flor. Por alguns instantes, surge a dúvida da ambigüidade trazida pela sombra, se a mulher vai realmente retirar a flor do chão, ou se apenas sua sombra a toca e, a partir de um corte imediato desta cena, supor-se-á o encontro do virtual com o real.

Contudo, a cena segue com a retirada da flor, que fica suspensa de cabeça para baixo, carregada pela mulher. Prossegue-se com a sombra da mulher e da flor refletida sobre o muro, criando, então, desde o início do filme, este suspense do cruzamento entre a imagem projetada pela sombra e sua imagem real.

Já se vê aí o exemplo clássico das heterotopias, através do reflexo. Normalmente, o reflexo se dá através dos espelhos, porém, a sombra também é uma derivação do reflexo, a qual permite a criação dos espaços outros. É a representação de um espaço que possibilita diversas formas de apropriação, de utilização, tanto pelo corpo real quanto pelos seus reflexos, compondo novos cenários.

O espaço da imagem, ao captar apenas a sombra da mulher, já direciona a intenção da construção deste jogo de corpos reais e imaginários, travados também no suspense que o filme propõe. Em muitos momentos, a imagem privilegia o espaço do corpo preenchendo sua sombra. Tal mescla intensifica a relação do espaço do corpo ao espaço físico, sendo que este último proporciona condições para a sombra se fazer existir. Esta estética do jogo de sombras é bem explorada nos dias de hoje. No entanto, considerando o ano desta obra, pode-se dizer que era uma estética inovadora, que extrapolava a linearidade habitual e ousava a formação de novas proposições da relação entre o corpo e a imagem.

A câmera passeia pela casa, por todos os cômodos, evidenciando a intimidade de alguém. A mesa está posta para um café e a faca que está fincada no bolo, surpreendentemente cai, desprega-se do bolo, anunciando um suspense que será retomado posteriormente. O telefone está fora do gancho sobre a escada da casa; no quarto, a cortina balança ao vento, a vitrola toca uma música, enfim, vestígios de um calor humano, de uma casa habitada. Senta-se, por fim, em um sofá, coloca a flor sobre seu corpo e a câmera foca em primeiro plano um de seus olhos, que se fecha. A cena seguinte é o espaço externo da casa, de onde esta mulher veio. O movimento da câmera, recuando, distanciando-se até passar pelo olho da porta denota um retorno, um momento de suspensão e parênteses da trama para o deslocamento espacial e temporal.

As imagens seguintes são imagens sonho, construídas e insinuadas pela montagem, pelo foco no olho fechado, que inicia o sono e que também produz imagens, as imagens do sonho. Essa inserção da imagem sonho também provoca a viagem no tempo, o regresso não somente pelo viés da lembrança, mas da invenção de novas situações que se mesclam com o instante vivido.

As cenas seguintes promovem o deslocamento do ponto de vista e revelam o rosto da mulher, que até então não fora exposto ao espectador. Vê-se uma pessoa coberta por um tecido preto da cabeça aos pés andando com uma flor na mão. Ao olhar para trás, ou seja, para a direção da câmera, seu rosto aparece como se fosse uma superfície de espelho, refletindo um pouco do movimento das árvores ao redor. A mulher que sonha corre em direção a esta pessoa. Desiste de alcançá-la e desvia para as escadas que subira alguns instantes atrás, sem ter conseguido a flor. Seu rosto já é evidenciado nesse momento. Abre a porta sem a chave e depara-se com a casa na mesma condição, exceto a presença da faca, que, anteriormente, estava sobre a mesa e agora se encontra sobre as escadas.

Esta faca representa um objeto suspeito, inclusive sua mudança de local, sugerindo que alguém a utilizara. A mulher passa ao lado da faca e a câmera capta seus passos apressados, mas em câmera lenta, ampliando a percepção de pressa, mas manipulando tal sensação, a fim de dilatar um tempo que é precioso, porém fugaz, evoca uma construção coreográfica que se vê com certa frequência nos trabalhos atuais de um corpo em cena na imagem, sobretudo em obras de dança. É praticamente uma cena dramática, invocando o retardamento da pressa.

Assim que chega ao andar de cima, a mulher é recebida por uma cortina que se balança ao vento. Depois, percebe-se que ela entra no quarto através desta cortina que recobre uma janela, supondo que ela tenha adentrado através da passagem pela janela, esbarrando-se na cortina que toma o corpo da mulher, invadindo-a. Tal postura corporal adotada pelo corpo dela, de recepção, de deixar-se ser metaforicamente penetrada pela cortina, de permitir que esta se torne os contornos de seu corpo expressa a gestualidade dançante, de um corpo flexível e que evidencia uma disponibilidade corporal passível de ser discutida sob a ótica da reflexão proposta por Deleuze (1990) sobre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial.

Ao mesmo tempo que existe o corpo cotidiano que revela uma ansiedade, uma expectativa de algo que certamente vá acontecer, e uma respiração ofegante exprime o cansaço após a subida rápida das escadarias, misturada com uma palpitação de receio, de

suspense, ela é rapidamente tomada por um estado cerimonial ao lançar-se por trás dessas cortinas. Neste momento, surge um vestígio tanto corporal quanto da própria imagem, promovido pela movimentação da câmera que desloca o eixo vertical (em cima – embaixo), provocando um elo entre esses dois polos, coabitando-os, e invertendo-os, assumindo um estado, segundo Aimel (1998, p.74) “de se perder em seu próprio corpo: vivê-lo de tal maneira que não teria outro horizonte no instante, outra experiência.”

Este percurso só é possível de ser realizado pela imagem, através da reconstrução das cenas, tanto pelo movimento de câmera quanto pela edição, capazes de ignorar a geografia natural do corpo e do espaço e inventar uma possibilidade de interagir tais imagens e supor outra condição ao espaço e ao corpo.

Essa interação entre o corpo e o espaço, acrescentado pelo dispositivo do movimento da câmera estabelece uma ruptura com as noções clássicas do cinema e disponibiliza uma nova dimensão espacial para o corpo habitar. É neste sentido que se pode afirmar sobre a possibilidade de *se perder em seu próprio corpo*, já citado por Aimel anteriormente. Isso implica, evidentemente, uma composição que, mediada pelas estéticas imagéticas, torna praticável que o corpo cerimonial desfrute de suas sensações em cena, não apenas simbolizada pelo desaparecimento em cena, mas pela criação de um espaço imaginário, um espaço da memória, em que o corpo pode fruir intensamente sem as fronteiras presentes no espaço real.

Esta sensação adquirida pelo corpo, de perder-se em si, é um fator que favorece uma aproximação ao estado corporal que se expõe pelo viés da dança. Reforçando a noção dessa corporeidade, recorre-se ao poeta e filósofo Paul Valéry que se utilizou de sua visão poética para construir e elucidar sobre uma matriz constitutiva que diz respeito à especificidade da arte da dança. Para tal, Valéry, citado por Bernard (2001, p.82) desmembra quatro características para compreendê-la, das quais se mencionam duas:

1. sua dinâmica corporal de metamorfose indefinida, a embriaguez do movimento pela sua própria mudança: a dança se oferece sempre como a busca louca de um corpo individual que tenta em vão,

incessantemente, de negar sua aparente unidade na multiplicidade, na diversidade e na disparidade de seus atos.

2. Seu jogo aleatório e paradoxal de construção e desconstrução ou melhor, para apreender a metáfora empregada frequentemente pelos coreógrafos. (...) A corporeidade não cessa de se desfazer e de se refazer em um fluxo selvagem e caótico do seu destino<sup>58</sup>

Acercando-se desta matriz iniciada por Valéry, certifica-se que tanto a dinâmica da metamorfose corporal quanto o seu jogo de construção e desconstrução evocam a habilidade do corpo em cena bem como de suas apropriações. A capacidade corporal de modificar-se, de assumir posturas diversas e, ao mesmo tempo, retornar ao ponto inicial e reiniciar outra percepção corporal, é uma estratégia de domínio de suas ações e que contribui para uma dramaturgia do corpo em cena.

Assim como a dança exercita suas aptidões para adquirir este estado de rege-se dissimulando suas invenções a seu próprio favor, o corpo no cinema também pode adotar e emprestar esta corporeidade para ocupar a cena não somente pelo entendimento reforçado via expressão oral, mas, por vezes, expressado unicamente via corporal, o qual convoca uma mediação do discurso da imagem através da representação da gestualidade.

O enfoque apresentado por Valéry, sugerindo reflexões que identificam a arte da dança, interpõe-se com a ótica de Deleuze acerca dos estados corporais no cinema. Esse engajamento dessas duas visões pode ser coadunado na medida em que se entende que

---

<sup>58</sup> 1. “Sa dynamique corporelle de métamorphose indéfinie, l’ivresse du mouvement pour son propre changement: la danse s’offre toujours, em effet, comme la folle quête d’un corps individuel qui tente vainement mais incessamment de nier son apparente unité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes. ”

2. “Son jeu aléatoire et paradoxal de construction et destruction ou mieux, pour reprendre la métaphore employée fréquemment par les chorégraphes. (...) La corporéité ne cesse de se défaire et de se refaire dans le flux sauvage et chaotique de son devenir. ”

tanto o corpo da dança como o corpo no cinema se movem, articulam-se e contêm informações gestuais.

Assim, é possível identificar que os corpos propostos por Deleuze podem não necessariamente assumir posições fixas, como polos que não dialogam, pois se o ato de dançar, segundo Valéry, compõe-se de uma dinâmica de metamorfose indefinida e por uma incessante construção e desconstrução de corporeidades, estes últimos podem atravessar o corpo cotidiano e o corpo cerimonial, transformando-os em posturas flexíveis, em que um possa visitar a condição do outro, permeados pela mobilidade de estados corporais intrínsecos ao ato de dançar.

A incidência desta dinâmica do ato de dançar sobre os dois estados corporais fortalece os elos da presença e da ação do corpo na imagem, instalando outra provocação, segundo Cubas (2010, p.17): "como a câmera pode falar deste corpo?" Uma vez que este corpo em análise é mediado pela imagem, ela é organizada e controlada pela ótica da câmera, que é capaz de promover novas sensações, dependendo das estratégias esboçadas por ela.

Retornando ao filme *Meshes of the Afternoon*, na sequência em que a protagonista se encontra na escada apoiada sobre o corrimão, de cabeça para baixo, e com as mãos apoiadas sobre a escada, a câmera assume uma posição *plongé*, mas não necessariamente essa inversão se faz óbvia; pelo contrário, ela denota brevemente uma sensação de que toca o teto e que este se configura em forma de degraus. Essa inversão confere uma autonomia imaginária do corpo ao propor-lhe engendrar-se em uma situação que, forçosamente, só existe pelas possibilidades diversas da câmera.

Intimamente ligada à trajetória do corpo no espaço, confere-se que junto a este se relaciona o efeito da imagem e as possibilidades de uso da câmera, seja pela sua posição, pela movimentação utilizada ou pela maneira de enquadrar, as quais contribuem para intensificar sob vários ângulos a potencialidade do corpo em cena.

Ao continuar percorrendo a casa, encontra-se a mulher que dorme, que sonha, ou seja, que é ela mesma. Trata-se aí da mistura de seu corpo que sonha e seu corpo que representa o sonho. Esta situação de encaixe de duas situações distintas, uma dentro da outra, assemelha-se à estrutura que Dubois (2006, p.19) descreve a respeito do filme *La jetée* do cineasta Chris Marker: “coloca-se no futuro para falar do presente como se fosse o passado.”<sup>59</sup> Neste caso, Deren inverte o teorema de Marker e coloca-se no passado para encontrar o futuro, coabitando-os no momento presente.

Deren faz o encadeamento destes tempos de forma magistral, criando as heterotopias do tempo, fazendo-os habitar no mesmo espaço, utilizando-se da memória que se acumula. Dubois (2006, p.14), define a importância da memória, ao citar a obra de Marker: “instrumento de distância subjetiva, a memória é ela mesma que metamorfoseia o real em imagem.”<sup>60</sup>

As imagens se acumulam e a mulher que está deitada no sofá dormindo e sonhando é vista por ela mesma, que é o próprio sonho, durante o qual ela se apropria de um outro corpo, que é o mesmo dela, e observa a si mesma, dormindo. Em seguida, a mulher que habita no contexto do sonho observa a janela e se vê lá fora, fazendo o mesmo percurso que fizera antes de entrar na casa. Ela vê a história se repetir, testemunha o passado ao observar a mulher que dorme, e testemunha o futuro, ao observar a mulher que repete as mesmas ações que ela fizera há instantes.

As construções temporais desta obra no mesmo espaço permitem percebê-las como uma heterotopia. A possibilidade de trazer essas histórias provenientes de diferentes tempos, ou momentos, dá licença ao filme de ter a proeza de suceder, no mesmo espaço, diversas situações consideradas incompatíveis de se realizar em tempo real. As heterotopias são criadas em função da ligação do sonho com o tempo real e com o futuro, que projeta a partir do instante vivido.

---

<sup>59</sup> “se mettre dans le futur pour parler du présent comme d’un passé.”

<sup>60</sup> “Instrument de distanciation subjective, la mémoire est cela-même qui métamorphose le réel en image.”

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

A mulher entra novamente na casa, nesta terceira versão que é o futuro reflexo do instante vivido, e vê a pessoa de preto subindo as escadarias com a flor em suas mãos. A mulher, em seguida, também sobe as escadas seguindo a pessoa oculta. Nessa subida, a mulher se apoia nas paredes laterais da escada e se joga de um lado a outro como apoio para subir. Existe um movimento de câmera brusco que acompanha esse deslocamento delegando a sensação de instabilidade à escadaria. Ou seja, o espaço da imagem contribui para afirmar a sensação desequilibrada da mulher. A imagem se deslocando, provocando o movimento de algo que, a princípio, é fixo, à escada, reitera a inconstância do estado da mulher. Vê-se o espaço da imagem e o espaço do corpo modificando o espaço físico, incitando-o a movimentar-se.

Essa transformação do espaço físico é belíssima, ao considerar que ela também busca refletir o estado psicológico da mulher, simbolizando uma tontura, inclusive pela situação criada dos espaços outros, as heterotopias. O encontro de diversas situações em um único espaço. A confusão temporal sendo decifrada por ela mesma.

Ela observa a pessoa misteriosa, com o rosto de espelho, colocar a flor sobre a cama. A pessoa some e a mulher permanece com a postura e o olhar atentos, de quem precisa descobrir o mistério. Ela observa novamente a mulher ao sofá que dorme, olha na janela e, de novo, a cena se repete. A quarta mulher entra na casa com uma faca na mão. As outras duas sentam-se à mesa, ignorando uma à outra. A terceira continua dormindo e é esta a responsável pela criação destas heterotopias. Ela é a sonhadora que possibilita essas cenas.

A quarta mulher senta-se à mesa e coloca sobre ela a faca. A cena é cortada e imediatamente sobre o mesmo local aparece uma chave, como se um tivesse se

transformado no outro. As três mulheres, que são a mesma, dividem a mesa e o objeto. A cena se intensifica quando a chave se transforma em faca nas mãos da mulher que a trouxe. Ela se posiciona em frente a outra que dorme como se fosse atingi-la. Até que ela abre os olhos e se depara com um homem, possivelmente seu companheiro.

Este momento aparentemente marca a ruptura do sonho e o retorno à realidade. Portanto, a princípio, todas as outras mulheres não existem mais. Ele sobe as escadas, portando a flor na mão, e ela o acompanha, mas olhando atentamente ao espaço como se estivesse conferindo a situação real, e não a situação provocada pelo sonho.

O homem coloca a flor sobre a cama e se observa diante de um pequeno espelho redondo na mesa de cabeceira. Desta vez, o espelho reflete seu próprio rosto, aludindo à imagem da pessoa de preto que tinha um rosto coberto por uma superfície de espelho que refletia tudo ao seu redor. Ou seja, este espelho funcionava como um escudo que não permitia sua revelação, mas sim, a revelação de todo o seu exterior.

Eles se deitam na cama e a faca está ao lado da mulher, que lança sobre a parede, corrompendo-a e caindo lá fora, com os estilhaços do buraco. A onda do mar recobre esses vestígios e a cena é retomada com o homem entrando na casa, fazendo o mesmo trajeto feito pela mulher, nas diferentes situações temporais. O rapaz pega a flor que está ao chão, abre a porta da casa e encontra a mulher morta, sentada no sofá.

Desde a aparição do rapaz, perde-se o senso de realidade e a história se conclui no mistério que tangencia o real e o sonho.

Este filme não trata a personagem da Maya Deren como uma bailarina ou como uma obra relacionada à dança. No entanto, é possível fazer esta associação pelos seus gestos, olhares e a organização do espaço-trio, no sentido do comportamento de cada espaço, quando relacionados entre si.

Da mesma forma que se tornou um marco indelével no cinema experimental, esta obra antecipou o prenúncio de uma nova categoria do cinema e que muito mais tarde seria revisitada e retomada com mais apropriações da dança na imagem em movimento.

Já o filme *At Land* (1944), escrito, dirigido e interpretado por Maya Deren, é um exemplo magistral da apropriação do corpo para o enredo do filme. Neste caso, a história é o próprio corpo. Ela está impregnada nele a tal ponto que praticamente todos os objetos e o próprio cenário perpassam pelo corpo, tocam-no e o transformam ou o conduzem, servindo-se como degrau, para outros espaços. Estes novos espaços adentrados e habitados por este corpo são reconstruídos pelo artifício da montagem, do espaço da imagem, o qual permite que a continuidade entre uma cena e outra se faça pelo próprio prolongamento da ação corporal.

Deren delega ao espaço do corpo a condução da sua obra, perpassando por lugares inusitados e não comuns no dia-a-dia. O espaço da imagem conjuga-se ao espaço do corpo, facilitando a locomoção e criação de um espaço ao outro, devido à ruptura temporal que a imagem proporciona, sinalizando uma nova estética à obra, que é exclusiva do recurso da imagem.

O espaço físico é diverso, tanto interno quanto externo e, a proeza com que Deren se apropria dos elementos de cada espaço sugerido, é sublime. Não somente habita o espaço como estabelece uma sintonia: uma relação de continuidade ou de ruptura. E ambas retomam a continuidade por outro viés.

Todos os momentos, nesse filme, em que a protagonista se apropria de algum objeto, no sentido de incorporá-lo, de fazê-lo uma extensão do seu corpo, retomam-se ao questionamento de como a câmera pode falar deste corpo. A maneira em que este corpo é atravessado pelos objetos de cena é atribuída, também, ao modo em que a câmera acompanha a cena no intuito de não só registrar a movimentação existente, mas também de transpor a cena a fim de manter a presença cênica do momento real.

Na primeira cena, a onda do mar quase arrasta o corpo, provocando uma reação corporal de desequilíbrio, de instabilidade, como se a água fosse sufocá-la. Quando o mar regride, ao mesmo tempo que o rosto da protagonista evidencia o corpo cotidiano que respira fortemente, recuperando o fôlego após a invasão da água sobre ele, verifica-se

também um corpo cerimonial transformado pela passagem violenta da água que modificará sua ação corporal.

Esta cena ilustra as duas situações corporais, cotidiano e cerimonial, coabitando o mesmo corpo, acionado por uma perturbação externa que obrigou o corpo a metamorfosear-se e a adquirir uma nova corporeidade.

Assim que a onda do mar recua, a mulher abre os olhos, estabiliza-se e observa as ondas formando-se no sentido contrário, não mais no sentido da praia, porém no sentido do mar. É o recurso da imagem que faz a cena retornar. Curiosamente, já se vê nesta cena a formação de uma heterotopia de tempo, assim como no filme anterior, em que se vê a imagem do momento presente, a mulher deitada ao chão, no mesmo enquadramento de uma cena que recua no tempo, que retorna. A praia ganha espaço, amplia-se, pois o mar se retira. Esta cena da água revela, despretensiosamente, que as cenas a seguir se tratam de um retorno no tempo, como memórias, ou de um tempo suspenso, de um pensamento longínquo que a transporta para situações e lugares incomuns.

Na verdade, tal desencaixe da realidade proposta por Deren já é uma tradição recorrente em suas obras, sugerindo espaços desconectados e irregularidades temporais, sugerindo polissemias ao espaço do corpo, que se agregam ao espaço físico.

Prosseguindo, na medida em que seu corpo escala os galhos do tronco, praticamente o habitando, adentrando-o, o corpo experimenta a sensação de ser conduzido a outro ambiente, mediado pela montagem dessas cenas, como se o topo do tronco fosse a borda da mesa. Ela observa a mesa longa, cheia de pessoas que conversam entre si, fumam e se socializam neste momento da refeição. Quando o espaço da imagem retoma seus pés subindo na mesa, essa imagem dá continuidade mostrando-os apoiando-se sobre os troncos das árvores. Literalmente esta cena traz os espaços desconectados que são articulados entre si pelo espaço da imagem, criando, portanto, uma nova dimensão para a obra, que transita facilmente entre os lugares, ou que estes se transformam facilmente pela continuidade proposta pela imagem, em que um espaço se transforma em outro.

Ao atravessar a mesa até o lado oposto, arrastando-se sobre ela, as cenas são alternadas por imagens de folhas, como se o corpo habitasse tanto a árvore quanto o centro dessa mesa. A travessia desempenhada pelos dois espaços e insinuando dois mundos diferentes explicitam a preponderância do corpo em ambas e sua autonomia, ao descolar-se de uma situação real, reinventando novas possibilidades de fazer o corpo habitar o espaço. Esta duplicidade proporcionada ao espectador também assegura a ideia das heterotopias. A mulher atravessa a mesa, entre as pessoas, observa o rosto destas, contudo, ao mesmo tempo, vê as folhas das árvores, como se estivesse sobre o tronco. Essa dualidade imaginária se define como a criação de espaços outros, desses dois lugares coabitarem o mesmo espaço na dimensão da imagem, da memória, de um desejo. Enfim, é a ampliação de um espaço que só é possível ser reconstruído através da imagem.

Neste sentido, deduz-se que a proposição desta cena, bem como o experimentalismo deste tipo de ruptura espacial, que procura manter a não interrupção da cena pela criação de um elo corporal, são ensaios que influenciaram muito nas produções de dança, em imagem, que se produzem atualmente.

Ao fim da mesa, ela encontra um rapaz que joga xadrez. Este se retira da mesa e ela mantém-se observando o tabuleiro. As peças movem-se sozinhas, até que uma delas cai da mesa e, mantendo a ambígua relação de ruptura e de continuidade de Deren, o espaço da mesa retoma-se como tronco de árvore e, finalmente, despenca em outro espaço - um córrego. O espaço físico mescla-se o tempo todo, provocando novas condições à intérprete que perpassa por ele. Os retornos e reincidências ao mesmo espaço é a própria provocação do tempo que passa sobre os espaços múltiplos, e esta multiplicidade é fonte geradora das heterotopias. A intérprete simbolicamente habita esses dois espaços, neste caso da mesa e da árvore.

Esta peça de xadrez se torna, momentaneamente, o motivo e o fio condutor das andanças da intérprete até o momento em que ela a perde de vista no percurso da queda das águas. Ao retornar, sobre as pedras ao redor do córrego, Deren escala-as e, de repente, encontra-se em uma via - estrada de terra.

Esta narrativa onírica que a transporta para diferentes lugares é a marca dos experimentos de Deren que, atualmente, podem ser vistos como precursores do pensamento da dança na imagem em movimento.

Nessa estrada ela caminha a pé e, ao longo desse percurso, aparecem no total quatro homens diferentes que a acompanham e assumem um diálogo com a intérprete. Os cortes da imagem já retomam a cena com um rapaz diferente, com a naturalidade como se fosse o mesmo. O último rapaz a conduz até uma casa. Enquanto ele entra pela porta, ela também entra, porém por um grande buraco na parede. Assim como no filme anterior, *Meshes of Afternoon*, Deren esbarra pelas coisas, pelos objetos, desliza sobre eles. Observa uma casa vazia com os cômodos cobertos por um lençol branco. Uma casa abandonada. Seu olhar atento observa e reflete os mistérios oníricos que esta narrativa constrói.

Ela sai de casa e o espaço já é outro. Encontra-se escalando sobre pedras e troncos. Desce, desliza, cai e se encontra rodeada de bancos de areia, como dunas. É o seu próprio deserto que ela atravessa, que busca encontrar algo que certamente está nela e não no espaço. Estes espaços todos pelo qual ela percorre são simbólicos, exprimem também sua relação com o mundo, suas passagens, seus delírios, misturando seus sentimentos reais e oníricos.

Na sua trajetória, encontra novamente a praia, local onde começara o filme. No seu caminhar, ela vai resgatando pedras do chão. São pedras que já não cabem mais em seus braços, pois, na medida em que ela as pega, elas caem, incansavelmente, tornando essas ações inúteis, como a acumulação de algo que já não lhe cabe mais, que lhe escapam.

Ela as abandona e vê, adiante, uma dupla de mulheres jogando xadrez à beira mar, retomando a mesma ideia da cena do jantar em que ela atravessa sobre a mesa e depara-se com um rapaz jogando xadrez. Esse jogo é uma metáfora, simbolizando uma plataforma da vida com seus devidos manipuladores.

Ela se aproxima das mulheres tentando distraí-las do jogo, rouba uma peça e sai correndo. Nesse percurso, Deren retorna a alguns lugares pelo qual ela passara,

reencontrando ela mesma, na praia, nas dunas, na estrada de terra, na casa abandonada, sobre a mesa de jantar e de novo na praia, onde tudo começara. Enfim, o processo cíclico dos retornos do tempo, das heterotopias dos tempos, de todos os tempos que se encontram no presente.

O filme termina com suas pegadas sobre a areia da praia, como traços deixados ao longo dessa passagem, mas que logo serão apagados pelas águas do mar. Maya Deren delinea várias faces de si mesma, encontra-as deslocadas de si e continua incessantemente seu trajeto até esbarrar-se em si de novo.

Maya Deren ousa experimentar sensações que extrapolam os paradigmas recorrentes. Ela sustenta exibir uma obra que vai além da perspectiva da realidade, que incita reflexões, ambiguidades, tornando-se referência nos dias atuais. Promover o retorno às obras de Deren não significa simplesmente retornar ao passado, mas torná-lo extremamente inspirador e ainda inovador aos dias de hoje. São tantos detalhes minuciosos em sua obra que é possível descobrir novos significados e relações a cada apreciação. Seu trabalho detém o frescor do surpreendente.

Os filmes de Deren apresentam uma relação direta e óbvia com a dimensão do domínio da dança; contudo, seus experimentos servem de condutores para visualizar a maneira como ela aplica a expressividade corporal na imagem, utilizando-se de uma perspectiva gestual que, por vezes, se desloca da ordem comum e descentraliza o esquema em virtude do atravessamento de seus fragmentos, promovendo múltiplas configurações corporais, arriscando encontrar o gestual cerimonial do cotidiano e o cotidiano do cerimonial.

Este novo impulso traz uma interferência nos estados corporais pela incidência da simultaneidade com que esses eventos podem ser apontados em determinadas cenas. Este imbricamento de corporeidades denota o próprio estado da dança, de sua metamorfose e de sua incessante reconstrução gestual.

No filme *A Study in Coreography for Camera (1945)* é a primeira vez que aparecem cenas explícitas de dança na obra da autora. Se, antes deste filme, ela já traçava uma tendência a expressar-se corporalmente, é neste que Deren assume sua inclinação à dança. Atualmente, esta obra é referência, podendo ser considerada a primeira de videodança já realizada, lembrando que não se trata apenas de um registro da dança na câmera, mas, além disso, caracteriza-se por anunciar uma investigação diferenciada que inter-relaciona o espaço do corpo ao espaço externo, o enquadramento da câmera sobre a ação e, por fim, as contribuições da montagem que ampliam o sentido e provocam novas possibilidades inventivas.

Neste caso, trata-se de um primeiro experimento em que se evidencia claramente a relação do corpo em cena, que dança, em relação à apropriação e à utilização do espaço. É evidente a trajetória desta obra, neste percurso criativo, em que a dança se torna preponderante a qualquer outra forma de expressão. É ela mesma a narrativa desta história, deste corpo.

A passagem de uma cena a outra tem como elo o movimento do corpo. É ele que provoca e sustenta a sensação de continuidade de um espaço físico ao outro, o *raccord*, exercendo uma gestualidade bem técnica da dança. Seus movimentos atravessam os espaços munidos de uma naturalidade em que a ruptura espacial se torna um aliado e a intervenção inédita no contexto da dança, uma vez que tal deslocamento geográfico só é possível nessa condição imagética.

Em *Study in Choreography for the Camera*, Deren propõe a invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia e o espaço, construído virtualmente. A artista propõe uma movimentação cuja continuidade se dá em outro espaço, permitindo uma nova forma de se construir a coreografia, que só existe pelo suporte audiovisual que dá lugar a uma nova convenção espacial.

Um rapaz inicia seus movimentos em uma floresta, no meio de árvores, e o movimento da sua perna dá continuidade, através da montagem, a um espaço interno, uma sala de uma casa, depois se repete a transferência de espaço físico para uma sala grande de

museu. Esta solução de continuidade adaptada pelo espaço da imagem provoca a sensação de que esse rapaz está em todos estes lugares ao mesmo tempo. É a criação de espaços outros em uma mesma cena. O bailarino transita por todos os espaços ao mesmo tempo com a proeza do espaço da imagem aliado ao espaço do corpo, os quais conduzem a conexão temporal, de forma contínua.

Costa (2007, p.15) menciona a fala de Deren<sup>61</sup>:

Esta obra foi um esforço para deslocar o bailarino do espaço estático da cena teatral para um espaço que fosse tão móvel e volátil quanto os seus movimentos. (...) O que faz dele filme-dança ou dança fílmica é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico.

O espaço sugerido por Deren torna-se tão importante quanto o próprio corpo, pois ambos conferem uma inter-relação espaço-corpo como se um se apropriasse do outro. O espaço externo é coabitado pelo corpo e este se torna o próprio espaço. O enquadramento é fundamental para que esta relação se aplique promovendo a ruptura da mudança, mas, ao mesmo tempo, convocando um novo senso de continuidade e de coerência, uma outra dimensão que se propõe e que se torna apreciável e plausível.

É fundamental rastrear esse momento, pois seus experimentos da dança na imagem assinalam uma conjuntura importante para outro olhar sobre a dança, acrescido das modificações do seu suporte, do espaço e do tempo.

A câmera centra o corpo em relação ao espaço, sempre comprometida em firmar um enquadramento que suscite a ideia do transbordar do quadro. Assim, o outro espaço surge para dar sequência ao corpo que se expande, ao corpo que atravessa o quadro e à cena em busca de outra conjugação espaço-corporal.

---

<sup>61</sup> Excertos de *Dialogues Théoriques avec Maya Deren – Du Cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, de Alain-Alcide Sudre, Harmattan, CGPompidou, 1996.

Adaptado à leitura dos corpos de Deleuze, poderia associar tal transbordamento ao corpo cerimonial que, ao invés de desaparecer de cena, ele ressurge imediatamente em outra cena, sob uma nova perspectiva espacial.

Deren inicia, nesta obra, um importante experimento que se traduz em uma espécie de coreografia para o cinema, criando uma nova realidade geográfica para o corpo, através do cinema, partindo cuidadosamente das relações dos elementos do espaço-trio.

No filme *Ritual in Transfigured Time* (1946), os corpos evoluem ao longo do filme, para um estado da dança. Assim como nos filmes anteriores, Maya Deren também o interpreta. Na cena inicial, há uma mulher, Deren, em cena com os fios de um novelo estendidos nas duas mãos. Logo em seguida, outra mulher senta-se à sua frente e vai puxando a linha desse mesmo novelo, enrolando-o e desfazendo-o, aos poucos, das mãos da primeira. Nota-se um contraste entre a postura corporal de ambas. Enquanto a primeira gesticula os fios não só com os braços, mas com o corpo praticamente, com a cabeça, com a fala, a segunda concentra a ação do novelo apenas nas mãos, inclusive a câmera aproxima e foca apenas o movimento destas sobre o novelo.

Em seguida, esta última vira o rosto para trás e projeta o olhar observando outra mulher, ao fundo. Quando ela se retoma de frente a mulher e ao novelo, a câmera se posiciona atrás desta mulher que porta o novelo, captando em primeiro plano suas costas, em segundo plano a mulher que enrola o novelo, e em terceiro, a mulher ao fundo. Estes planos se mostram como uma cadência de ações, mesmo que na pausa corporal, mas ações que comportam estranhezas e que são interligadas pelo novelo e pelo enquadramento da câmera, em perspectiva, com a sensação da profundidade.

Quando a câmera se posiciona de frente para a primeira mulher desta sequência, a própria Deren, que se apropria do novelo como um gestual corporal, seus cabelos e seu lenço voam enquanto ela se movimenta, como se estivesse em outro local, arejado, e não nesta sala fechada. Seu gestual influenciado também pelo vento vai adquirindo novas dimensões e deixando de ser, aos poucos, simplesmente cotidiano e tornando-se cerimonial. Seus movimentos tornam-se mais lentos, por uma estratégia do uso da câmera lenta,

reforçando esse estado que sugere uma ação que extrapola o simples movimento e adquire uma nova dimensão. Em um determinado momento, ela lança o novelo, o pouco que ainda lhe resta na mão e permanece num tempo suspenso, imóvel, com os braços para cima. Quando a câmera desloca a atenção para os olhares das demais sobre ela, ao retornar o foco para si, a câmera exhibe sua cadeira sem sua presença, ela desaparecera, assumindo o exímio corpo cerimonial sugerido por Deleuze.

Em seguida, a mulher que enrolava o novelo permanece com ele e sai de seu lugar. Passa pela terceira mulher que a observava à distância, e o estranhamento e o mistério continuam através dos olhares e da luz baixa projetada no ambiente. Ao se aproximar desta terceira mulher, que estava de sentinela, e passar pela porta, a câmera a capta de frente portando flores em suas mãos e um véu sobre o rosto. Sua postura é de quem está a caminho de um velório, no entanto, a cena em que ela se depara é completamente outra, um baile, uma festa, uma comemoração, um ritual e todos dançam.

O comportamento dessas pessoas e seus deslocamentos são absolutamente precisos e, portanto, coreografados. É essa organização da dimensão da dança que permite que os corpos se esbarrem, se encontrem e perpassem por todos com muita destreza e habilidade corporal. É uma dança das passagens, das trocas breves de parceiros enquanto se cumprimentam.

Suas falas, que não emitem sons, são apenas acessórios da cena, pois o corpo se torna a própria história desses acontecimentos, reforçando ainda mais a preponderância do corpo em relação aos demais fatores. O que importa nessa cena é a maneira como o corpo gesticula e dá continuidade à festa, ao encontro, ao desencontro.

A mulher inicialmente passa entre essas pessoas como se estivesse procurando a mulher que sumira diante de si, no outro cômodo, mas ao longo do tempo também passa a ser mais uma integrante deste baile. Todos passam entre si. É um movimento contínuo e os encontros são fugazes. Parece que a tônica deste “baile” se dá mais pelas passagens do que pelos encontros. É uma cena longa, praticamente dançada com ritmo próprio, em que os corpos passam pela câmera, atravessam-na como se fossem invisíveis. No meio desse

aparente caos, o desempenho dos corpos é exemplar, organizado por uma dinâmica emprestada de um estado corporal que dança, tanto que não existe o conflito, o embate; pelo contrário, os encontros são sutis, regados de uma gestualidade que se prolonga, porém, imediatamente se distanciam, com uma expressividade corporal que se suspende e que deixa traços.

Quando são transportados subitamente para outro espaço físico, espaço externo, mantendo o elo da cena, o *raccord*, pela atitude corporal de um casal, torna-se ainda mais clara a corporeidade dançante das pessoas em cena. O casal que dança próximo um do outro experimenta a sensação de um salto que praticamente se congela no ar antes de sua queda. Essa prática da ausência da gravidade é um ensaio frequentemente utilizado em obras de dança, na imagem, apropriando-se de um recurso que é inerente à imagem, mas impossível de ser realizado em tempo real, ou seja, fora do campo da imagem. Esse recurso estabelece uma nova possibilidade de se praticar a dança.

Em alguns momentos, é utilizado um recurso de congelamento da imagem, interrompendo o movimento, uma pausa exatamente durante uma ação. Tal ruptura promove um exacerbamento, uma apreciação da imagem que causa até estranhamento para o espectador, uma vez que ele é inusitadamente obrigado a pausar o olhar assim como o corpo em cena, ou a duvidar se esta pausa é um resultado de um problema técnico da imagem ou se ela realmente faz parte da obra.

O congelamento da imagem da mulher que se movimenta de maneira bem libertária, a tal ponto que se assemelha a uma trajetória de um bêbado, na direção de uma estátua nua, que se encontra de costas para a câmera, promove uma ruptura provocadora na cena ao congelar no exato momento em que a mulher insinua que vai cair, tomada pelo seu estado corporal em êxtase. Quando a queda se sustenta e, diante dela, encontra-se a estátua rígida e imóvel, este paradoxo antecipa dois corpos distintos, no entanto, ligados por uma evidência de movimento, por parte da estátua, e pelo excesso deste, por parte do corpo da mulher. Esta cena sugere uma sede pela gestualidade corporal, pela dança e pela sensação de perder-se em seu próprio corpo.

A mulher que enrolava osovelos e transitou pela sala do baile é vista novamente nesta cena de espaço externo - um parque. A câmara acompanha sua caminhada com um lenço nas costas e, quando ela se vira, o rosto é de outra mulher, da primeira mulher que havia sumido na cadeira, interpretada pela própria Maya Deren. Esta transformação de uma pessoa em outra faz parte do universo onírico que Deren propõe em suas obras, sempre na tangenciando o real e o fictício. Dessa forma, a diretora afirma sua identidade estética e as desorientações provocadas também ao público.

Nesta andança, a mulher observa uma estátua e, surpreendentemente essa estátua se move, delicadamente muda de posição. A intérprete estranha, não compreende. A estátua troca de posição e aguarda alguns segundos paralisada. Este recurso de congelar a imagem provoca uma suspensão no espectador, como se ele estivesse apreciando uma foto. Deren mistura a imagem em movimento e a imagem fixa, pelo próprio rompimento da imagem, na pós-produção. A mulher sai correndo e a estátua, em ritmos pausados, acompanha-a atrás.

A cena da movimentação da estátua mantém uma velocidade mais lenta, solicitando uma apreensão diferenciada, oferecendo tempo para assimilar cada gestual e captar para si, para o público, aquele momento fugaz em que a dimensão da dança opera. Tal sensação espaçada, ao corpo em cena, é creditada à imagem que permite dedicar uma nova temporalidade e, conseqüentemente, uma suspensão, um efeito que remete à condição do corpo cerimonial, do desaparecimento não pela ordem da visibilidade, mas pela insistência da presença destes corpos sob uma nova realidade do tempo.

A mulher, nesta suposta fuga, entra em um lago, corre nele, até o momento que seu corpo imerge descendo pelo espaço da imagem, caindo. Seu corpo só desce, simulando um afogamento.

O filme *Meditation on Violence (1948)*, trata de um corpo em cena, um rapaz, que gesticula e dança seu ritual diante da câmara, dentro de um estúdio. Até a metade, o engajamento desse corpo na imagem se dá, na maior parte do tempo, como um registro do

cerimonial sem apresentar um comprometimento investigativo em relação à dança-performance.

A ênfase da câmera sobre o corpo é focada normalmente em plano geral ou em plano médio e o aspecto mais especulativo se dá com a presença da sombra do corpo do rapaz em cena, na parede ao fundo, expondo uma silhueta do próprio movimento. Há determinados momentos em que, de acordo com a posição do bailarino em relação à luz, as sombras se multiplicam em três. Forma-se a clássica criação das heterotopias, não através do espelho, mas através do reflexo das sombras. As sombras tornam-se novos bailarinos em cena que, de forma sincronizada, ampliam este ritual, com a presença de intérpretes virtuais. Esse jogo que se cria entre ambos, embora não muito explorado nesta cena, sugere uma composição particular para outro eixo da dança, simbolizado pela ausência do corpo.

A partir do enquadramento da câmera, vêem-se flashes de composições da sombra do movimento do rapaz em diálogo com parte de seu corpo que se encontra no espaço da tela. Em seguida, ele acelera seus movimentos e se aproxima de uma parede com fundo preto, que, na ausência de projeção de luz, impossibilita a criação de novas situações coreográficas a partir de suas sombras.

Só na segunda metade do filme, quando o rapaz é conduzido a outro ambiente, é que o corpo na imagem se torna mais expressivo para integrar a abordagem de Deren, como propulsora do corpo que dança na imagem em movimento.

O deslocamento da ação de um corpo que não expõe uma imagem significativa ao fundo, para um espaço em que este fundo se amplia com uma nova paisagem, confere uma mudança muito significativa para o olhar do espectador que terá, além do corpo em ação, um espaço além dele para elaborar as associações com o corpo em cena.

O rapaz é transportado do estúdio a um teatro de arena no momento da queda de um salto, que cumpre a função do *raccord*. Quando ele atinge o chão, a mudança espacial anuncia outra situação corporal, favorecida também pela presença de um facão em suas mãos, o que fortalece e dá vigor aos seus movimentos, e por uma nova vestimenta.

A incorporação desse objeto à sua ação aliado ao espaço aberto, ou seja, seu espaço corporal relacionado com o espaço físico, sugere uma nova interferência, uma vez que seus movimentos adquirem mais intenção, devido ao objeto real em sua mão e o espaço aberto, ao fundo do rapaz, que gesticula expressando-se como um cenário. Este cenário da arena ao ar livre, o espaço físico, se transforma a partir da relação do movimento da câmera, do espaço da imagem, à rapidez da movimentação, remetendo uma sensação ambígua: ou o cenário se movimenta ao fundo, como se o círculo do teatro de arena rodasse como um disco, ou é o rapaz que de fato tem uma ação ágil. Tal impressão dúbia estabelece uma nova relação com a imagem, pois o espaço físico e o objeto em mãos modificam a percepção da obra, integrada ao movimento da câmera.

O ritmo acelerado da montagem também enfatiza a tônica do movimento, tanto da ilusão de movimento do espaço quanto o próprio movimento do corpo, criando uma coreografia cinematográfica, ou melhor, cinecoreográfica, específica do corpo em interação com a imagem. A montagem acelerada é um elemento do espaço da imagem que a transforma e, conforme as variações das cenas, os espaços físicos também são alternados a partir da mudança de posição da câmera, implicando em novas composições do espaço-trio.

Os saltos em câmera lenta com a posição da câmera em *contra-plongé* registram o céu aberto, acentuando a noção do infinito, ou o corpo perdido em um espaço quase sem gravidade, o qual, às vezes, flutua como se boiasse, possibilitando ao espectador ser conduzido a uma nova dimensão espacial imaginária, remetendo ao corpo cerimonial, pelo desaparecimento metaforizado, por habitar uma nova dimensão espacial.

Por fim, o último filme, *The very eye of night (1952)*, é definitivamente uma obra de dança na imagem em movimento. Depois de tantos filmes e ensaios, Deren traça uma evolução no campo da experimentação do corpo em cena, sob a ótica da dança, exacerbando, neste último, sua potência máxima em criação e reinvenção dos corpos e do espaço real, versus imaginário.

Trata-se de uma imagem do céu, noturna, com estrelas. O movimento é lento, difícil de compreender se é o cenário que se move, a imagem deste céu, ou a câmera que,

lentamente, se desloca. Vê-se, então, que o espaço físico é o céu e o espaço do corpo, momentaneamente, é representado pelos pontos luminosos.

Diante deste cenário, entram corpos que flutuam no céu. Os corpos assemelham-se a uma imagem de raio-x, são brancos, não identificáveis, veem-se apenas as silhuetas. Estes corpos desfilam cruzando o espaço da imagem.

As primeiras imagens dessas figuras que atravessam o céu são recortes de corpos ausentes de movimento, estátuas. No entanto, a figura descolada de seu contexto real ocupa o espaço, não por seu movimento próprio, mas por uma montagem que lança movimento na figura para que ela flutue na imagem, pise em chão inexistente, vire de ponta cabeça e dê prosseguimento ao seu percurso.

Depois, as figuras começam a ter movimento próprio, são corpos reais que dançam e são projetados nesse local, inter-relacionados com o espaço da imagem que é o céu noturno, que também produz o movimento e o deslocamento das estrelas. Os corpos ganham vida, é uma transformação destes desde o início da obra. Eles transitam normalmente por este infinito, propondo condições estéticas da dança as quais só são cabíveis neste formato da imagem.

Ao fim, alguns corpos passam pela tela, de cima para baixo, traduzindo uma queda, no entanto uma queda controlada, na ausência da gravidade, em câmera lenta. É uma queda em suspensão, equilibrada. A ideia é que os corpos vão sumindo, desaparecendo neste horizonte noturno sem fim. Até que o espaço físico, o céu, retome sua função inicial, composto apenas por estrelas.

Esta ideia, um tanto ousada para a época e também passível de ser apreciada nos dias atuais, demonstra este como o filme mais inovador de Deren, no contexto da criação e da investigação da dança na imagem. Ela dá início a uma nova possibilidade de inserir a dança na imagem, para além do comprometimento do registro do corpo em cena, no intuito de implementar uma nova autonomia ao corpo.

### 3.3 Glauber Rocha - *Pátio* (1959) - Novas proposições ao corpo



Figura 14: *Pátio*<sup>62</sup>

A tônica da análise desta obra será associada ao momento histórico, bem como às suas influências, e às convergências com aspectos que remetam ao universo da dança, seja pela presença de movimentos, pela composição corporal, ou pelos movimentos de câmera, corte ou montagens que traduzam uma metáfora aludindo à dança.

Para tal, inicia-se uma aproximação com os acontecimentos nas artes plásticas, a partir das suposições tencionadas por Helio Oiticica (1937-1980), bem como as transformações provocadas pelas obras de Lygia Clark (1920-1988), as quais remetem ao mesmo momento histórico que a obra em análise, *Pátio* (1959).

---

<sup>62</sup> Fonte : <http://quadro-magico.blogspot.com.br/2011/04/passado-do-cinema-baiano-pronto-para-o.html>

A proposta de confronto entre esta obra de Glauber Rocha e as inovações e ousadias dos outros dois artistas, traz como suposição a importância do pensamento desses em relação ao prestígio delegado ao corpo, principal objeto de análise para se compor uma dança na imagem em movimento, com sólida presença na obra de Rocha.

Oiticica apresenta um revolucionário projeto de transição da cor do quadro para o espaço. A superfície do plano tornou-se pequena e começou a transbordar do quadro. A parede não funcionava mais como fundo, porém, como um espaço ilimitado. A estrutura é incorporada ao espaço, ocupa-o, interpenetra-o, a fim de propor um espaço para além da representação. A estrutura da pintura transforma-se em elemento vivo, Oiticica (1986, p. 51) justifica:

Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção de estruturas – cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.

Essa nova figuração desvia também a noção de forma, cujos elementos tais como a estrutura, o espaço e o tempo mobilizam-se reciprocamente, retirando o caráter que esta assegurava como o eterno, o infinito e o imóvel, situando o espectador em um ponto estático de receptividade.

Teixeira (1999, p.32) descreve:

O circuito é o da saída do quadro para o ambiente, em uma intensa desterritorialização do olhar, da atitude contemplativa, desterritorialização dos sentidos do sentido unidirecional da visão, em um movimento sinestésico que faz proliferar os “blocos de sensações”.

As obras criadas pelo artista são uma espécie de esculturas móveis, assim como os *Móviles* de Calder, mas são moldadas a partir da inserção e participação do espectador

sob a obra. O notável *Parangolé* (1960) está baseado no ato do espectador carregar a obra, revelando a sua totalidade expressiva. Assim, percebe-se que o corpo assume papel principal para que a obra se faça realizar diante da interferência deste.

Na mesma linha, Lygia Clark também contribuiu para a transformação do quadro e, conseqüentemente, para a importância da atuação do corpo sobre determinada obra, ao criar a estrutura transformável, a obra *Bichos* (1961), pelo movimento gerado através da co-participação do espectador que, segundo Oiticica (ibidem, p. 56): “foi a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido do tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja, aquela que se dá na transformação e na dialogação temporal do espectador e da obra.”

Logo, Clark consagrou-se com a poética do corpo, apresentando proposições sensoriais asseverando as iniciativas corporais propostas por Oiticica. Enquanto nas obras de ambos os artistas declaravam o corpo como primordial, como atuante e estruturador da própria obra, na dança, retomando a utilização da imagem, observa-se um movimento contrário, de imersão a uma suposta “tela” que, diferentemente da pintura, ao invés de limitar, ela amplia, promove novas possibilidades espaciais e temporais, modificando a estrutura de composição coreográfica.

Cabe lembrar que todo o trajeto desta pesquisa, até então, traça uma aproximação da dança na imagem desde o início do século XX; no entanto, tais associações são realizadas agora, distantes do tempo de sua real realização. Por isto, quando se menciona que, enquanto Oiticica e Clark saíam do quadro, a dança tateava a entrada na imagem, significa que, a partir de então, despertaram assumidamente os experimentos da dança vinculada à imagem, e não mais apenas o campo do cinema.

Quando se pensa na imagem como suporte se estabelece outra relação com o corpo que dança. Essa relação, desvinculada da ideia de atribuir um juízo de valor, se, por um lado, propicia uma possibilidade infinita de construções e de montagens de uma situação coreográfica, com cortes e reorganizações que simulam algo próximo do real, por

outro, restringe que o corpo se enquadre em uma lente pequena - sob o ponto de vista de um olho nu.

Reconfigurando o fazer artístico da dança atrelado ao suporte da imagem, compreende-se que a mudança da perspectiva tridimensional (dança no palco ou em qualquer outro lugar, ao vivo) adaptado à tela bidimensional provoca uma ruptura, anunciando uma nova estética e fruição para a obra. O corpo, neste sentido, obriga-se a prolongar seus gestos em direção à lente da câmera, necessitando, portanto, estabelecer uma conexão com ela, como se o corpo adquirisse um novo adereço para se conjugar.

Notam-se algumas distinções expressivas na transposição da dança para a tela no que se refere às relações do corpo, do espaço e do tempo, compondo três novas arestas. Na primeira, o corpo expande seus limites e pode ser observado de forma fragmentada, enfatizando movimentos ou espaços corporais que, dificilmente, conseguiriam, para este foco minucioso, captar a atenção dos olhos do público. Na segunda, ao adentrar na tela, o espaço, paradoxalmente, ganha amplitude, justamente por estar desvinculado do tempo real podendo ocupar espaços diversos em intervalos de tempo impossíveis de serem habitados em condições normais de espetáculos tradicionais, sugerindo novas concepções de criação em dança, as quais podem se apropriar das locações externas ou internas. E, por fim, na última aresta, o tempo, que, ao ser manipulado, compõe uma trajetória independente, reformulada, dispendo um circuito de trânsito livre entre as imagens de dança, conduzindo ritmos variados, tanto pela montagem das cenas, quanto da própria movimentação do corpo em cena.

A reorganização temporal das cenas interfere diretamente no ato coreográfico, promovendo rupturas ou descontinuidades na trajetória corporal ou do próprio espaço escolhido para a cena, podendo ser transportado facilmente para outras situações, criando tanto uma nova estética de apreciar o trabalho coreográfico como uma nova forma, inclusive de estruturar a obra.

Tais interrupções vêm ao encontro da filosofia de Leibniz, como aponta Deleuze (2007, p.25):

Esta filosofia mostrou que o mundo é feito de séries que se compõem e se convergem de maneira muito regular, obedecendo a leis ordinárias. As séries e sequências, porém, só nos aparecem em pequenas partes, e numa ordem remexida e misturada, de modo que acreditamos em rupturas, disparidades e discordâncias como coisas extraordinárias.

Assim como Oiticica e Clark dão impulso ao prestígio do corpo para estruturar suas obras, extrapolando-as do espaço físico de representação, a imagem na dança atravessa a linearidade cotidiana das possibilidades corporais, neste mesmo momento histórico, requerendo uma nova composição corporal, que preenche o espaço virtual, criando novas reorganizações temporais.

Paralelamente a essas pontuações, referentes ao mesmo momento histórico, Glauber Rocha iniciava sua trajetória como cineasta, sublinhando o caráter experimental. Em *Pátio*, evidencia-se uma forte presença da natureza, do tratamento do espaço e dos enquadramentos. Glauber “cria” estados pela montagem e pela alternância entre os closes. É no experimento, na fragmentação, que ocorre a mediação do imaginário deste autor.

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

O casal, como foco deste experimento, preenche a cena com alguns poucos movimentos e sem a utilização da voz. Tais movimentos revelam o deslocamento difícil, a união impossível de corpos e alguns fragmentos de mãos e metade do rosto, configurando cenas de corpos e gestuais cotidianos que traduzem uma perspectiva da imagem na dança.

No filme, os corpos são representados pelas ações de um casal. Nesse caso, estes corpos não desenham virtuosismos no espaço, apenas mostram a banalidade de um

cotidiano ou o abismo existente entre um casal, sugerindo uma cena de “dança”, pela imagem, pelas próprias condições citadas acima.

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

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

Evidencia-se o “tom” de um corpo em cena que se apropria da gestualidade da dança pela combinação bem sucedida tanto dos corpos parados, mas sugerindo alguma relação, ou dos corpos em pequenas gestualidades, quanto das seleções e recortes de cenas propostas pela imagem. Dando continuidade, Costa (2007, p.15) ainda explica: “Uma videodança não difere em natureza de outros trabalhos audiovisuais; sua diferença se firma na centralidade que a relação do corpo com o movimento no espaço-tempo ganha na concepção do trabalho.”

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

A música, demarcada em alguns momentos, é introduzida para dar força às ações das personagens e é dominada pelos atabaques e pelos cantos africanos. Embora não seja acompanhado pelas performances corporais, esse ritmo vem representa muito mais do que uma composição integrada e afinada com a movimentação do casal, ele vem tornar notável algo latente que está presente nas personagens, mas seus corpos reagem contrariamente, quase que como resistência.

Xavier (2001, p.128) comenta:

O contraste violento entre os segmentos fílmicos de silêncio e os de saturação sonora expressa muito bem a rejeição do cineasta pela chamada “música de fundo”, o gosto pelas rupturas e pela presença musical como comentário explícito.

A construção coreográfica destes corpos se dá pela ostensiva montagem, espaço da tela, que recusa simetrias e ordena deslocamentos de câmera, altura desta e cortes que, aliados aos movimentos corporais, espaço do corpo, por mais gestuais que sejam, são composições e criações que consagram esta obra com fortes traços de corpos em cena que se aproximam do universo da dança, pois os corpos, por si só, são os protagonistas da cena, gesticulando suas intenções, promovendo um encontro fértil em experimentações e novas proposições estéticas.

Finalizando, percebe-se que o experimentalismo de Glauber transborda os contornos de sua própria arte, como aponta Xavier (ibidem, p. 129): com seus “contrastos, desequilíbrios e excessos de toda ordem”. É sob esta linha de criação, por meio desta análise, que se podem conjugar ressignificações à obra *Pátio*, relevando a importância da sua poética corporal, já sinalizando a composição do espaço-trio da dança na imagem movimento.

### 3.4 Norman McLaren – Animação experimental sobre os corpos que dançam

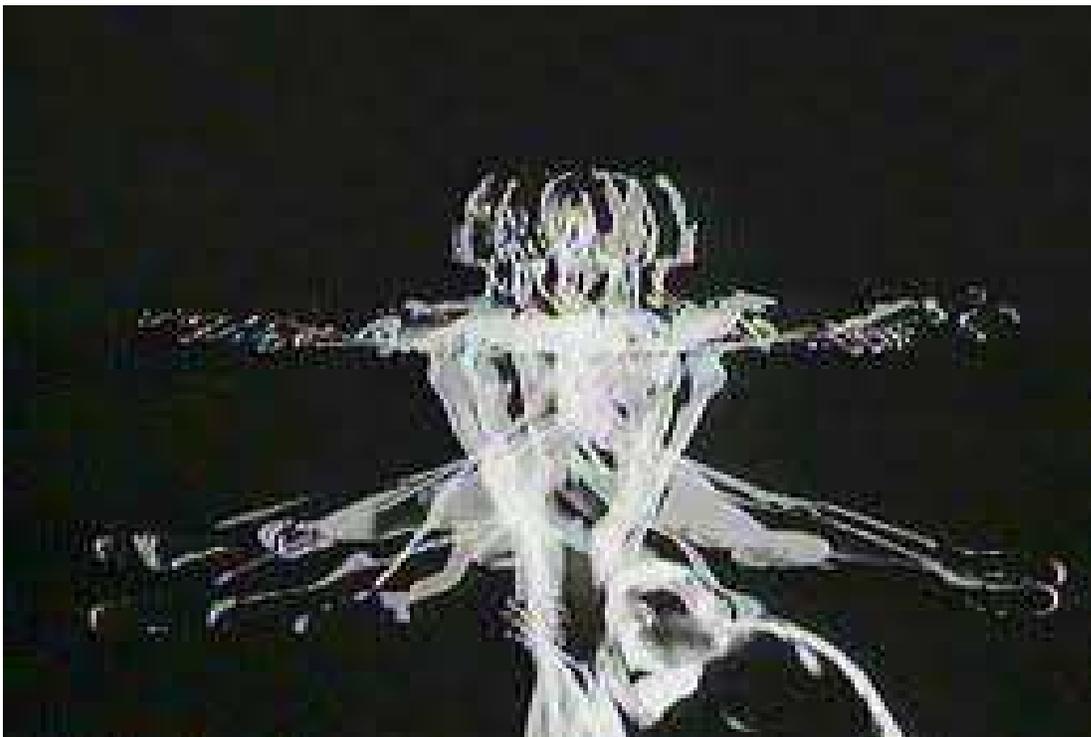


Figura 15: *Pas de deux*<sup>63</sup>

Se todos os filmes de Norman McLaren mantêm uma relação mais ou menos próxima da dança (ele mesmo comparava seu trabalho de animador àquele que dança) é em uma trilogia que ele realiza esta relação, no fim de sua carreira que ele se interessa diretamente à filmagem de bailarinos.<sup>64</sup>

(TOMASOVIC, 2009, p. 33)

---

<sup>63</sup> [http://www.nfb.ca/film/pas\\_de\\_deux\\_en/other\\_media](http://www.nfb.ca/film/pas_de_deux_en/other_media)

<sup>64</sup> “Si tous les films de Norman McLaren entretiennent un rapport plus ou moins étroit à la danse (lui-même comparait son travail d’animateur à celui d’un danseur), c’est dans une trilogie qu’il réalise en fin de carrière qu’il s’intéresse directement au filmage de danseurs.”

Norman McLaren (1914-1987) é considerado um importante animador artístico escocês. Viveu muitos anos no Canadá, produzindo seus filmes que eram submetidos ao trabalho manual, quase de artesão, de suas interferências como animador.

Sua grande exploração e descoberta foram a manipulação da película já como objeto de sua animação. Desenhando e raspando diretamente na película, suas obras antecipavam um mistério, exibindo rastros de imagens e de arranhões que criavam um som e uma imagem inovadores.

Essa articulação sobre a própria imagem, diga-se na película, designava um frescor e a apropriação de uma nova técnica a serviço de uma invenção que metamorfoseava os objetos da cena.

Sua trilogia é dedicada exclusivamente à dança: *Pas de deux* (1968), *Ballet Adagio* (1971) e *Narcissus* (1983) compõem, no contexto desta pesquisa, um importante passo dos cineastas, artistas plásticos da imagem ou animadores, em colaboração direta com a obra da dança. No entanto, McLaren usufruiu do movimento dos bailarinos para criar novas texturas e proposições à dança que, definitivamente, diante desta tecnologia, só poderiam ser expressadas pela imagem.

Diante deste cenário, McLaren não poderia ficar à parte da contribuição e/ou da trajetória das experimentações da dança na imagem em movimento.

De todos os filmes de dança, *Pas de deux* (1968) é o mais célebre e visto dentre eles. Um casal de bailarinos, ambos estrelas de uma companhia de dança do Canadá, interpretam a cena vestidos de branco em um cenário pintado de preto, segundo revela Tomasovic (2009).

McLaren debruçou-se durante a montagem dessa obra da qual manipulava a velocidade e as exposições, decompondo o movimento, ou seja, o espaço da imagem tem importância fundamental, senão principal, para o efeito que se deseja causar.

O espaço físico é composto provavelmente por um estúdio, um espaço aparentemente neutro, escuro, como o palco. Assim, na falta de um espaço externo ou real, no sentido de arquitetura própria do lugar, o espaço físico se mistura ao espaço do corpo e facilita a imaginação e o transporte dos bailarinos para outros lugares conjecturados pela sensação, pela ausência de um espaço que já promova por si só a situação ou a relação do corpo com ele.

O espaço do corpo é diverso, é múltiplo, ora é confuso, ora é exato. A possibilidade de multiplicação do corpo em cena pelo recurso do espaço da imagem denota um caráter fantasmagórico à obra, sobretudo por tratar-se dos contrastes do branco e do preto. Em muitas cenas, não se distingue o corpo que é real do corpo que é virtual, fabricado pelo eco e pelo rastro de um corpo real.

Neste sentido, *Pas de deux* é uma obra em que as heterotopias são criadas pelos próprios corpos. É a partir deles que se criam espaços outros. É a partir da experiência de um só corpo possibilitar a presença de outro no mesmo espaço. Quando estes corpos se multiplicam veem-se os rastros se transformando em diversos outros. Esse recurso e essa possibilidade proporcionados pelo espaço da imagem alteram completamente a estética da dança. O espaço do corpo desafia uma dança que só pode ser apreciada, dessa forma, pela imagem, ou seja, agregada aos recursos do seu espaço. Este vínculo da dança com a imagem provoca uma relação de interdependência entre a dança e o cinema, ou seja, a existência de ambos, nesta condição, reflete uma relação mútua entre essas duas linguagens artísticas.

Tomasovic (2009, p. 36) descreve o espaço da imagem proposto por McLaren:

O resultado visa a apreender a essência mesma do movimento, mantendo na tela durante alguns segundos, os traços, os ecos visuais, os movimentos e as posições dos bailarinos. As silhuetas são evidentes e se multiplicam, se sobrepõem e se fundem, se dissociam e se isolam. Interessado pelo balé na sua forma mais pura, a mais livre das convenções anedóticas ou narrativas, McLaren propõe um balé abstrato, espectral, que se constitui em torno da fantasia de uma visualidade do fluxo, seja desde as

definições de Rudolf Laban, da expressão dos campos de forças múltiplas que atravessam o corpo, as intensidades tônicas que definem o movimento, as inflexões ou as acentuações energéticas que qualificam a propagação, a fluidez do movimento no corpo. Esta força viva do movimento, difícil de perceber devido à sua subjetividade, chega a encarnar de maneira evanescente nos duplos fantasmas que McLaren faz aparecer ao longo do filme.<sup>65</sup>

Os efeitos criados pela multiplicação da imagem do corpo e pela dissolução desta em um mesmo corpo compõem a ideia do trabalho inserida no próprio título da obra, no passo a dois. Retomando a noção da heterotopia criada pela representação clássica do espelho, compondo seus ecos através das imagens virtuais, McLaren dialoga com esta ideia através do recurso de multiplicação, pululam corpos idênticos ao real, mantendo o aspecto sombrio, no sentido duvidoso, pela ação da luz escura no contraste de alguns segmentos brancos que desenham os corpos. Esta abundância de reflexos de um só corpo ou dos dois corpos em cena confunde o espectador que não consegue discernir o corpo real de sua própria sombra ou reflexo.

Estes corpos sombreados em branco assemelham-se a contornos que se apagam, sumindo e se reproduzem. Além disso, os corpos se atravessam, passam um pelo outro e, por isto, o tom fantasmagórico nesta obra. O espaço do corpo funde-se naturalmente ao escuro do espaço físico como um prolongamento do próprio corpo, até porque o corpo tem apenas os contornos em branco; portanto, seu espaço também se confunde não só com os corpos virtuais, mas também com o espaço físico.

Se o espaço da imagem tem um papel importante para criar os efeitos desejados sobre o trabalho dos bailarinos, a estratégia utilizada na cor do espaço físico e do espaço

---

<sup>65</sup> “Le résultat vise à saisir l’essence même du mouvement en gardant à l’écran durant quelques secondes, les traces, les échos visuels, des mouvements et des positions des danseurs. Les silhouettes s’évident et se démultiplient, s’enchevêtrent et se fondent, se dissocient et s’isolent. Intéressé par le ballet dans sa forme la plus pure, la plus débarassé des conventions anedotiques ou narratives, McLaren propose un ballet abstrait, spectral, qui se construit autour de la fantasmagorie d’une visualité du flux, soit, depuis les définitions de Rudolf Laban, de l’expression des champs de force multiples qui traversent le corps, des intensités toniques qui définissent un mouvement, des inflexions ou des accentuations énergiques qui qualifient la propagation, la fluidité, du mouvement dans le corps. Cette force vive du mouvement, difficile à percevoir car éminemment subjective, parvient à s’incarner de manière évanescence dans les doubles fantomatiques que McLaren fait apparaître tout au long du film. ”

corporal também foi fundamental para que o espaço-trio tivesse um diálogo coerente entre seus próprios elementos, possibilitando a criação dos espaços outros.

Trata-se de um experimentalismo visual, de uma ousada revolução sobre a imagem, interferindo decisivamente tanto no espaço do corpo quanto no espaço físico, ou melhor, este último sendo afetado pela reverberação e transformação do espaço corporal, compondo desenhos espaciais através dos próprios corpos inventados. Esta obra pode ser vista como um verdadeiro campo de experimentação entre a dança e o cinema, e, mais precisamente, da dança no cinema e do cinema na dança, possibilitando de fato uma própria heterotopia no sentido de ambos comporem o mesmo espaço e de forma tão indissociável.

Os rastros deixados pelos movimentos também asseguram e inventam uma situação inédita à dança. Os corpos são transformados pela ação da imagem e se tornam sobrenaturais. As intervenções do espaço da imagem têm autonomia para essa metamorfose não só do corpo, mas também da própria dança. E é nesse sentido que o cinema pode colaborar fortemente com a dança, proporcionando-lhe novas estéticas e, ao ser experimentada aos cineastas, como neste caso, a dança facilita o entendimento das ousadias cinematográficas, como por exemplo, explorar o movimento dos bailarinos para a inserção dos rastros. Ou seja, os rastros e os ecos do movimento são mais palpáveis e evidentes quando aplicados à dança do que em situações de gestuais cotidianos.

Já o *Ballet Adagio (1971)* quase poderia ser considerado um filme de registro para documentar a obra e, sobretudo, o movimento, para análise ou estudo. Dentre os elementos do espaço-trio, apenas o espaço da imagem oferece atrativo que o distinga de um vídeo com a finalidade de registro, pois o espaço do corpo e o espaço físico são neutros, neste sentido, sem nenhuma agregação que os distinga.

O espaço da imagem é representado em câmera lenta durante toda a dança do casal. Na música, o termo adágio refere-se ao ritmo lento e aqui, a lentidão decompõe todos os movimentos. Enquanto no *Pas de deux* os rastros do movimento, adquiridos pela interferência e manipulação, propõem a alteração da estética do movimento, expondo sua composição e decomposição, no *Adagio*, aparentemente, trata-se da mesma ideia de rastros,

mas são rastros reais, obtidos pela lentidão, ou melhor, é o espaço do corpo que se torna mais lento que o natural, adquirido pela interferência da imagem.

Consequentemente à ação da imagem, o espaço do corpo é alterado, mantendo sempre o tempo da suspensão, que se torna mais visível nos momentos de queda da bailarina ou de pirueta. O equilíbrio mantido nessa lentidão não é necessariamente uma virtude do espaço corporal, neste caso, mas, sim, da conciliação da imagem que transforma o tempo do movimento do corpo. O *Adagio* torna-se uma adaptação do tempo ao espaço físico, uma adaptação manipulada. Neste sentido, cria-se a heterotopia a partir da visão de um espaço submetido a novas regras temporais, ao espaço regido pela lentidão, pela sustentação. É uma adaptação de uma situação real; no entanto, ao ter o espaço da imagem implica uma nova circunstância a esse mesmo espaço, a condição da suspensão do tempo.

Não se trata de nenhuma novidade ralentar o tempo; aliás, isso é recurso e estratégia da manipulação do cinema, podendo intensificar determinada ação; no entanto, no que diz respeito à intervenção do tempo sobre o espaço corporal, sobretudo do corpo que dança, consequentemente, cria-se uma nova estética, pois o espaço do corpo não consegue sustentar por si só determinados movimentos e, por isto, a inserção e a ação do espaço da imagem sobre o espaço do corpo tornam-se novidade para este último. Ou melhor, um atrativo, um diferencial, um comprometimento entre ambos, possibilitando uma nova forma de realizar a dança.

A última obra da trilogia da dança, *Narcissus (1983)*, assemelha-se um pouco ao *Pas de deux* no que se refere ao estilo da dança; no entanto, o espaço da imagem colabora de forma diferente, não por meio de rastros fantasmagóricos, mas de multiplicação de um corpo produzindo outro exatamente igual.

A obra refere-se ao mito de Narciso, e na qual um belo rapaz se apaixona por si mesmo, ao ver sua imagem refletida num lago. Narciso definiu-se apreciando sua própria beleza. Entretanto, nesta obra, McLaren modificou o fim de Narciso. Ao invés de morrer, ele baila com ele mesmo, com seu duplo e é aí que reside o tom que o diferencia de uma imagem de registro.

O trabalho assemelha-se aos demais anteriores, em relação ao espaço físico, praticamente um estúdio com fundo e chão pretos. A força do espaço-trio concentra-se, sobretudo, no espaço da imagem que provoca novas situações à história.

O bailarino, com apenas uma sunga, dança exibindo seu corpo contornado pelos músculos, o que é esteticamente desejado pelo público de dança. Uma bailarina se aproxima dele e a coreografia constrói claramente a recusa do bailarino diante dela. Em alguns momentos em que ela praticamente dança para ele o espaço da imagem é em câmera lenta, com a intenção de prolongar este desejo dela de ser apreciada por ele. Eles dançam juntos, mas é explícita a rejeição da parte dele.

Em seguida, surge outro bailarino que também tenta uma aceitação. Dançam juntos, mas a história se repete. Até que o suposto narciso vê uma espécie de espelho ao chão e é atraído por ele. Ele vê seu reflexo e toca na superfície deste vidro, mas é água, delimitada por pedras. Ele junta as águas com os braços na tentativa de abraçar seu próprio rosto, quando o movimento das águas espalha e desfaz momentaneamente sua própria imagem.

No entanto, sua imagem se forma no espaço, um múltiplo dele mesmo. É neste momento que se entende o porquê esta obra ser uma dança na imagem em movimento, pois ela depende dos recursos do espaço da imagem para que sua ideia se realize.

Ele se vê no espaço ao redor, como se sua imagem fosse o reflexo de um espelho. E a partir desta ideia surgem as clássicas heterotopias - os espaços outros criados a partir do reflexo. Ele se admira. O enquadramento, ora mostra seu reflexo no mesmo plano, ora individualmente em outro, através do recurso do corte e do *raccord* de continuidade. Seu rosto olha para uma direção e, na continuidade do plano, é o seu múltiplo que se encontra na direção do olhar dele.

Ele tenta diversas vezes se tocar, mas não consegue. Sua imagem joga com ele mesmo, escapando do seu olhar. Quando ele se dirige na direção da sua imagem ela some. Outro recurso explorado pela imagem, além da multiplicação no mesmo espaço, é quando

ela pisca, configurando uma imagem que se comporta como a luz, como flashes. Novamente ele não consegue tocar este múltiplo que, em segundos, aparece e desaparece, num ritmo incessante e momentâneo.

Esses recursos propõem novas situações coreográficas, novas proposições e diálogos do corpo coreográfico. Certamente esta invenção do múltiplo desdobra novas percepções à obra da dança.

Há momentos em que a imagem de seu múltiplo atravessa seu corpo real, como a ideia de um espírito que vagueia de forma inerte no espaço. Estas imagens se cruzam e o espectador perde as referências sobre o que é corpo real e corpo virtual. Eles se fundem, reorganizam-se, tomam novas posições e esse jogo desorienta e surpreende o espectador.

Criam-se mais imagens virtuais. Seu corpo real e seu múltiplo criam novos estados virtuais, deixando rastros em forma de imagens que se congelam depois de determinados movimentos. Neste contexto, sua imagem e seu múltiplo se desdobram em imagens que permanecem suspensas e paralisadas, criando seus corpos virtuais. Eles chegam a se integrar e a se prolongar em quatro corpos, como reflexo do múltiplo, todos no mesmo espaço, ou seja, compondo o espaço da tela, sobrepondo-se uns aos outros.

Dentro do contexto do mito, esta multiplicação faz parte do reconhecimento apenas de si, do reflexo de si próprio, seu múltiplo como referência. Sua imagem se duplica, inclusive no alto da imagem, invertida, representando o teto deste espaço. Esta disposição do reflexo da imagem no mesmo enquadramento foi muito explorada recentemente, em espetáculos ao vivo que se utilizam da projeção de imagens em diálogo com o corpo em tempo real. Pode-se dizer que McLaren inspirou muitos processos criativos atuais.

Essa disposição pode causar desorientações interessantes ao público, pois, o múltiplo posicionado no alto do espaço da tela desperta a dúvida sobre a composição desta formação e diálogo, entre a imagem virtual e a imagem real.

Outra forma de compor seu múltiplo é a imagem que durante o movimento ela se reorganiza de forma borrada, não nítida, difusa. Este recurso empenha novos papéis ao corpo, nova estética de composição. Os dois corpos, o real e seu múltiplo fundem-se neste recurso em que momentaneamente se dissolvem expandindo suas formas e contornos. A sensação é que eles vão desaparecer ao diluírem-se no espaço, mas logo se recompõem e sua forma se retoma.

Ele se olha novamente no espelho, beija-se, e o espaço físico, ou melhor, o próprio espelho, se transforma em uma parede de muro. Ele tateia esta parede, que se prolonga nas laterais, como se estivesse preso neste local, preso em si mesmo. A câmera se distancia e vê-se que tem uma fresta com grade que o separa do espaço livre, externo. No mito, narciso morre afogado no reflexo de sua imagem, transformando-se em flor. Nesta obra, o bailarino é aprisionado em si, em seu individualismo.

Diante do exposto, vê-se que para além da narrativa, Norman McLaren diante de seus experimentos de imagem e, sobretudo, com bailarinos, contribuiu fortemente para a trajetória da dança na imagem em movimento, enfatizando a sensorialidade visual e lançando uma nova maneira de apreciar a dança na imagem em movimento, não como um simples registro, mas como um novo meio de diálogo com a dança.



## ***CAPÍTULO 4 – O CINEMA COMPONDO A DANÇA***

### **4.1 Considerações que compõem o *extra-campo* desta pesquisa**

Na linguagem do cinema o espaço *extra-campo* não reside no espaço da tela, mas designa o que está ao redor, complementando o que se vê. Assim, diante da imensa pluralidade subjetiva da trajetória da dança na imagem em movimento, nos capítulos anteriores, esta pesquisa focalizou o olhar de artistas plásticos e cineastas, os quais se apropriaram da dança para realizarem suas pesquisas próprias e experimentarem a expressão desta, aliada ou inter-relacionada com a imagem.

Mudando o foco, neste capítulo serão abordadas obras que são especificamente da dança e, sobretudo, na imagem em movimento. Assim, ressalta-se que nessas obras a dança deixará de ser um entre ato, um número, ou uma suspensão que denota uma beleza estética, para compor e assumir todo o enredo da obra sendo protagonista em parceria com o olhar da câmera. Tal associação se torna tão intrínseca que dança e cinema passam a formar, juntos, um só composto, uma só expressão.

Poder-se-ia discorrer sobre diversas outras obras tão significativas quanto essas que serão analisadas nos próximos itens, no entanto, a dificuldade ao acesso de determinadas obras, bem como sua própria difusão, colaboraram, entre outros fatores, para que estas não assumissem funcionalidade ou a projeção que mereceriam nesta pesquisa. Da mesma forma, como esta pesquisa também não tem o compromisso de mapear e registrar todas as obras que foram realizadas, da dança na imagem movimento, certamente muitos trabalhos interessantes não compõem a análise desta pesquisa.

Assim, os coreógrafos mencionados a seguir não possuem suas obras analisadas neste texto, no entanto merecem ser citados para o conhecimento do leitor, pois eles também influenciaram, cada um de uma forma, para a construção do olhar da dança na imagem em movimento.

Merce Cunningham (1919-2009), por exemplo, foi um renomado bailarino e coreógrafo americano que iniciou a aproximação da dança com a tecnologia. Na década de sessenta, iniciou os experimentos com o suporte do vídeo e, a partir da década de noventa, lança-se no projeto do software chamado *Lifeforms*. A partir deste, Cunningham explorou as diversidades das formas e qualidade de movimento, com os corpos virtuais. Estes corpos revelavam caminhos entre um ponto e outro, configurando novas possibilidades. Este programa cumpriu a função de ferramenta de estudo e análise do movimento, dos deslocamentos e das descobertas de outras complexidades do corpo, expandindo a forma de pensar a dança. Assim, o coreógrafo já planejava e experimentava suas ideias com o auxílio dos bailarinos virtuais, tendo uma visão mais ampla, e ao mesmo tempo mais precisa, dos resultados que poderiam surgir. Como dança na imagem em movimento, destaca-se sua obra *Beach Birds for Camera* (1993), que é uma adaptação de uma obra feita originalmente para palco. Neste trabalho, Louppe (2000, p. 198/199) descreve as questões espaciais referentes à obra:

“Beachbirds” de Cunningham evoca a borda imperceptível, este universo espacial que se abre no determinado limite do qual nos aproximamos incessantemente, sem o localizar, menos ainda o identificar. A dança evoca esse espaço: não é certo que ela o atravessa, menos ainda que ela o pisoteie: espaço flutuante, indefinido, jamais invadido, simplesmente aberto.<sup>66</sup>

Além da sua estreita relação com a tecnologia, Cunningham também se associou, ao longo de sua carreira, a diversos artistas de outras áreas para suas composições, tais como John Cage e Robert Rauschenberg. Tais parcerias, com profissionais não somente da dança, também contribuíram para o olhar inventivo de Cunningham.

---

<sup>66</sup> “ ‘Beachbirds’ de Cunningham évoque la lisière imperceptible, cet univers spatial qui ne s’ouvre qu’à la limite d’un seuil que nous frôlons sans cesse, sans le localiser, encore moins le cerner. La danse évoque cet espace : il n’est pas sûr qu’elle le traverse, encore moins qu’elle le piétine : espace flottant, indéfini, jamais envahi, simplement ouvert. ”

Yvonne Rainer (1934) americana, bailarina, coreógrafa e cineasta, foi uma das precursoras da dança pós-moderna. Fez parte do grupo que organizou o Judson Dance Theater, na década de sessenta, reunindo diversos artistas e, juntos, experimentavam e criavam novas ideias para a dança pós-moderna. Optou pela neutralidade dos movimentos, sem deixar sê-los influenciados pela emoção. Criou o “Manifesto Não” com o intuito de desmistificar a dança. Em seus espetáculos, contava também com a participação de não-bailarinos. Rainer teve uma militância política na dança e, a partir da década de setenta orientou-se para a direção de cinema experimental, com performances e dança, entre eles *Film about a man Who...*, *Lives of Performers*, *Privilege*, entre outros.

Em entrevista, quando lhe perguntaram sobre como se realizou a passagem da dança ao cinema, contido no livro de Quéloz (2008, p.41), Rainer responde:

Meus três primeiros filmes (*Lives of Performers*, *Film about a woman Who...*, *Kristina Talking Pictures*) vieram de um trabalho anterior, que associavam uma performance ao vivo a projeções de slides e filmes. Eu sempre considerei essas peças como etapas preparatórias para a realização definitiva. Eu não posso verdadeiramente explicar-lhes como as coisas se passaram; eu sabia que iria fazer filmes, simplesmente. (...) Eu segui o cinema de vanguarda desde o início de 1960, depois de ter visto o trabalho de Maya Deren no Living Theater.<sup>67</sup>

Trisha Brown (1936), americana, bailarina e coreógrafa, estabelece uma relação estreita entre a dança, as artes plásticas e a performance. Fez parte do grupo vanguarda do Judson Dance Theater e produziu diversas obras de dança em espaços diversos, explorando-os, não se restringindo apenas ao palco. Neste sentido, pode-se dizer que Brown colaborou muito para as reflexões sobre a ocupação do espaço físico, fazendo deste

---

<sup>67</sup> “Mes trois premiers films (*Lives of Performers*, *Film about a woman Who...*, *Kristina Talking Pictures*) sont issus de travaux antérieurs, qui associaient une performance live et des projections de diapositives et de films. J’ai toujours considéré ces pièces comme des étapes préparatoires à la réalisation définitive. Je ne peux pas vraiment vous expliquer comment les choses se sont passées; je savais que j’allais faire des films, tout simplement. (...) J’ai suivi le cinéma d’avant-garde depuis le début des années 1960, après avoir vu le travail de Maya Deren au Living Theater.”

não apenas um recurso estético para suas obras, mas a apropriação deste, assim como as reflexões acerca da dança na imagem em movimento, ocupando espaços diversos e diferentes ao tradicional palco. São espaços alternativos, normalmente sobre tetos ou fachadas, ou em ambientes naturais, no qual a coreógrafa explora a gravidade, o peso e a arte minimalista, representada por repetições ou acumulações de movimentos. Nessa trajetória, destaca-se *A man walking down the side of a building* (1969) e *Roof* (1971).

O espetáculo *A man walking down the side of a building* (1969), trata-se de um bailarino que desce em pé, caminhando, a superfície externa de um prédio, preso a uma corda na cintura. Ginot e Michel (2008; p.155) descrevem sobre a interferência do espaço físico sobre o movimento do corpo:

Um dos eventos mais espetaculares de Trisha Brown, que explora aqui a interação da gravidade sobre o movimento fundamental da caminhada, é quando ele é abordado sobre um suporte vertical (parede de um prédio) ao invés de seu suporte horizontal natural.<sup>68</sup>

Ambos trabalhos foram registrados em vídeo e demonstram a ousadia da coreógrafa no que se diz respeito à sua relação com o espaço físico. Além disso, Brown mantém, paralelamente às atividades de dança, seus desenhos, os quais já participaram de exposições em diversas galerias e museus de diversos países.

Lucinda Childs (1940), americana, bailarina e coreógrafa, também fez parte das experimentações no efervescente grupo do Judson Dance Theater e influenciada pelas ideias da corrente minimalista. Sua obra *Dance*<sup>69</sup> (1979) foi em parceria com o renomado músico Philip Glass e com o protagonista da cena minimalista Sol LeWitt, o qual realizou um filme preto e branco, sobre uma tela de gaze, quase transparente, com bailarinos que

---

<sup>68</sup> “L’un des événements les plus spectaculaires de Trisha Brown, qui explore ici le jeu de la gravité sur le mouvement fondamental de la marche, lorsqu’il est abordé sur un support vertical (le mur de l’immeuble) au lieu de son support horizontal naturel.”

<sup>69</sup> Acesso a um trecho da obra: <http://www.youtube.com/watch?v=uL6biLqfHi8>

dançam, de forma sincronizada, com os bailarinos que dançam ao vivo sobre o palco. Lavigne (2011, p.272) descreve:

Isto resulta em duplicação de percepção entre o espaço bidimensional do filme e o espaço tridimensional da cena, entre os movimentos da câmera que isolam um detalhe ou, ao contrário, ampliam os corpos e a performance ao vivo, como se os corpos dançassem com suas sombras. Nas variações e as telescópicas infinitas que ele gera, Sol LeWitt se dá conta que a importância de Eadweard Muybridge em sua busca de uma serialidade amplificada. A rede sobre a qual os bailarinos do filme estão engajados aparece, às vezes, por baixo da cena, fazendo-os flutuarem, como se eles apresentassem nas diferentes faces de uma de suas obras tridimensionais.<sup>70</sup>

Vê-se que a obra *Dance*, embora não seja exclusivamente uma obra da dança na imagem em movimento, já dialogava com a imagem, que interagia com o espetáculo ao vivo, já propondo novas percepções. A tela de gaze, transparente, que ficava diante dos bailarinos, trouxe originalidade ao compor a imagem à frente dos bailarinos, e não ao fundo, como é mais comum. Childs teve uma ideia revolucionária, que trilhou o caminho e a passagem da dancine.

Pina Bausch (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã, construiu uma trajetória e um legado brilhantes, tendo como eixo da sua pesquisa a dança-teatro. Teve seu trabalho reconhecido mundialmente com suas obras que praticamente importavam cenários para o palco, cenários, muitas vezes, de ambiente externo, ligado à natureza. Diante de suas obras, reconhece-se que Bausch gera espaços, cria espaços e situações para seus bailarinos identificarem-se nesses espaços. Nesta linha, a coreógrafa ousa realizar um trabalho no

---

<sup>70</sup> “Il en découle des dédoublements de perception entre l’espace bidimensionnel du film et celui tridimensionnel de la scène, entre les mouvements de caméra qui isolent un détail ou au contraire agrandissent les corps et la performance live, comme si les corps dansaient avec leur ombre, leur aura. Dans les variations et les télescopes infinis qu’il génère, Sol LeWitt rend compte que l’importance d’Eadweard Muybridge dans sa recherche d’une sérialité amplifiée. La grille sur laquelle les danseurs du film sont engagés apparaît parfois au-dessous de la scène, faisant léviter les danseurs, comme s’ils se déployaient sur les différentes faces d’une de ses oeuvres tridimensionnelles.”

cinema, como diretora, o filme *O Lamento da Imperatriz* (1988), no qual expõe-se a cidade de Wuppertal como a personagem principal desta obra. Pina Bausch retrata a cidade em suas quatro estações, fazendo seus bailarinos imergirem no espaço urbano compondo situações coreográficas inusitadas.

As cenas expostas, assim, tão docilmente no centro da cidade, em meio ao ruído barulhento da dinâmica natural de uma cidade, exerce uma função dúbia: ao mesmo tempo em que sugere o absurdo, é naturalizada diante da suavidade e simplicidade que a cena é tratada, quase que avessa a tudo que se constitui ao redor, autista a ela mesma, indiferente às perturbações externas e sutilmente concentrado no ato mais banal e cotidiano para um homem.

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

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

O espaço da cidade é transformado a todo tempo pela dança, pela incorporação do local, pela passagem, pela permanência. *O Lamento da Imperatriz*, embora pouco

divulgado e de difícil acesso, é um material muito rico para os passos da dança na imagem em movimento e para a observação da composição do espaço-trio.

O filme recém lançado *Pina* (2011), sob direção de Wim Wenders, é um documentário sobre a obra da coreógrafa, em 3D, que possui cenas externas, inéditas, criadas para o filme, as quais também dão continuidade à ideia de apropriação do espaço externo, na mesma linha que Pina adotou no filme anterior.

E, para finalizar essa introdução de coreógrafos que apontaram caminhos para as tendências de hoje, têm-se a bailarina e coreógrafa americana, de origem finlandesa, Carolyn Carlson (1943), que também se dedicou, durante algum tempo, à produção da dança na imagem em movimento, no entanto, são obras de raríssimo acesso.

Destaca-se durante o programa, Carolyn Carlson, *Portraits*, realizado pela Cinemateca de Dança de Paris (na Cinemateca Francesa), em 2011, foram exibidos tais obras da coreógrafa, realizadas para cinema: *Karma One, an essay on Carolyn Carlson* (1977), de Alain Mayor, *Film With 3 Dancers* (1970), de Ed Emshwiller, *Self Trio* (1976), de Ed Emshwiller, e *Densité 21.5* (1973), de Michel Dumoulin e coreografia e interpretação de Carolyn Carlson e música de Edgard Varese.

Enfim, essas obras e coreógrafos abordaram relações da dança de diferentes formas em relação à imagem e, por isto, compõem e tateiam de alguma forma o universo da dança na imagem em movimento, colaborando com as transformações da dança a partir das interferências do audiovisual.

#### 4.2 William Forsythe – *One flat thing reproduced* (2006) – Os pontos do corpo criando novos espaços coreográficos



Figura 16: *One flat thing reproduced*<sup>71</sup>

Fascinado pela história do balé nas suas rupturas e na mecânica do movimento, Forsythe aborda a dança como uma “arqueologia do corpo”, para desconstruir e reconstruir o balé. (...) Ele estuda os pontos, a partir dos quais o movimento se origina, e quebra o alinhamento rigoroso do corpo abrindo-o de forma radical ao espaço.

(DANTO, 2011, p. 152)

---

<sup>71</sup> Fonte: <http://www.liikkeellamarraskuussa.fi/medias/public>

O bailarino e coreógrafo William Forsythe, americano radicado na Alemanha, é considerado um revolucionário por transformar os códigos do balé clássico em novas partituras coreográficas por desconstrução. É o corpo clássico, reorganizando sistematizações de rupturas para lançar novas proposições de movimento, a partir da ideia das linhas imaginárias construídas a partir dos pontos que residem em distintas partes do corpo. Ao acioná-los, buscam-se explorar trajetórias e composições que são fruto dessas combinações que desenham movimentos no espaço, construindo novos diagramas de criação.

Forsythe é conhecido por dominar a Corêutica, que é o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu, e, tendo-a como base, o coreógrafo atualiza-a, ampliando a orientação espacial. Rangel (2003, p. 32) explica:

Forsythe questiona a premissa de Laban de estabilidade e orientação no espaço a partir do centro do corpo. Para ele, o centro pode ser colocado em qualquer parte do corpo, criando assim novos e diferentes centros do corpo. Estes outros centros do corpo agem simultaneamente ou em sucessão.

Partindo desta referência da relação dos diversos pontos do corpo com o espaço, criando diversas cinesferas, ou seja, diversas esferas de espaço ao redor do movimento, o coreógrafo traça uma estrutura de sistema de relacionamento entre os movimentos. Para Forsythe, a dança pode ser vista como alinhamentos de movimentos geométricos, os quais desenham o espaço. Estes alinhamentos se alternam entre instantes de sincronização e não sincronização entre os bailarinos, compondo a coreografia.

Devido à sua inclinação ao estudo estrutural da obra coreográfica e dos movimentos, Forsythe desenvolveu um site chamado *Synchnorous Objects*<sup>72</sup>, o qual se debruça sobre a análise de *One flat thing reproduced*, tanto como obra a ser apresentada ao vivo quanto no contexto da imagem. Ademais, o coreógrafo explica que este trabalho é

---

<sup>72</sup> <http://synchronousojects.osu.edu/>

dotado de vinte e cinco temas, os quais se repetem e se recombinaem. Toda essa organização e alinhamento servem para revelar a estrutura coreográfica, a qual é notavelmente mostrada neste site, inclusive, flagrando os recortes do espaço da câmera evidenciados no espaço do conjunto, da obra ao vivo. Essa demarcação sobre a obra, que é preparada pelo site a fim de facilitar o olhar do espectador, pincelando os alinhamentos que o coreógrafo deseja ressaltar, permite ao espectador descobrir e compreender como Forsythe pensa e se organiza através da dança.

A obra *One flat thing reproduced* é realizada em um espaço semelhante a um galpão abandonado com várias mesas com identidades dúbias, as quais representam não só parte do espaço da obra, como também, pode-se dizer que, quando apropriadas pelos movimentos dos bailarinos, praticamente elas se misturam ao espaço do corpo, ou mesmo a um corpo dançante. Sua função cênica e integradora do movimento e gestual coreográfico faz deste espaço físico uma incorporação do espaço do corpo. Não só justifica a presença das mesas em cena, como os bailarinos as ocupam e as atravessam, formando novas composições que interferem fortemente na movimentação dos bailarinos, na disposição espacial deles, do deslocamento entre eles e entre as mesas.

A participação das mesas produzem, ainda, contradições como uma barreira e um apoio, uma aproximação e uma rejeição, um acolhimento e uma exposição. É quase um objeto vivo que, metaforicamente, reage, conduzindo e propondo inter-relações entre o corpo, o espaço e a imagem.

A cena inicial em que o casal se movimenta debaixo das mesas, deslocando-se como animais desconfiados, propõe este espaço como um casulo, não necessariamente reconhecido como mesas encostadas umas nas outras. Ao atravessar o espaço entre as mesas, emergindo para a superfície, a câmera acompanha a movimentação, cumprindo um olhar externo, mas semelhante ao casal. Um espelho que se move. Uma câmera subjetiva que reage no mesmo sentido e intenção de sua cena frontal. Seus membros inferiores cortados, escondidos pelas mesas revelam um espaço do corpo metade homem, metade

objeto. Objeto ainda inerte, mas sua presença compõe mais um integrante aos corpos e à coreografia.

O espaço físico desta obra, composto pelo grande salão, com diversas janelas, e as mesas, compõem o “cenário” escolhido para a realização desta performance dançante. Trata-se de um espaço vazio que, por sua vez, permite a movimentação e o fluxo dos bailarinos. É uma arquitetura que propõe uma estética dos espaços vazios e aparentemente abandonados que são ocupados coreograficamente. Nesta instalação espacial busca-se uma intimidade reveladora que é propulsora, senão condutora, de toda a percepção que rege a experiência sensorial deste espaço.

Guérin (2006, p. 16) atribui a aproximação da dança à arquitetura como uma nova forma de sentir o lugar:

(...) até que ponto esta descoberta de sensações íntimas conduz ao reencontro, visual mas também tátil, sonoro, e ainda social, cultural... do corpo e do outro corpo e deste corpo “coletivo” do grupo que vai se implantar no espaço, obrigando cada um a ter em consideração esta presença viva.<sup>73</sup>

Esta abordagem constitui praticamente uma leitura do corpo em relação ao espaço. Realmente, esta obra mostra espaços vazios, no sentido de preenchê-los pela dança ou dar visibilidade ao espaço com a dança. Segundo Pichaud (2006, p. 19):“(...) é estimular o campo perceptivo do espaço graças ao prisma da dança”.<sup>74</sup>

Vê-se que não só a dança é responsável pelo campo perceptivo do espaço, como também a composição da imagem fortalece uma nova organização espacial que interfere e

---

<sup>73</sup> “(...) à quel point cette découverte de sensations intimes conduit à la rencontre, visuelle mais aussi tactile, sonore, et encore sociale, culturelle... du corps de l’autre et de ce corps « collectif » du groupe qui va se déployer dans l’espace, obligeant chacun à prendre en considération cette présence vivante.”

<sup>74</sup> “ (...) c’est stimuler son champ perceptif du lieu grâce au prisme de la danse.”

empenha percepções outras. É a ação do espaço-trio configurando não só a inter-relação destes espaços como também reforçando a criação de arranjos coreográficos diferenciados.

A câmera estabiliza-se, mas logo retorna ao eixo da câmera subjetiva quando os bailarinos puxam as mesas e se deslocam com elas. Nesta tomada, a câmera se encontra em posição alta e vai baixando, na medida em que ambos se aproximam. Este movimento contribui para a sensação de aproximação ao centro da cena, como se a câmera fosse chocar-se ou ultrapassar esse mar de pessoas com suas mesas, a realização do desejo tátil. Em outra tomada, o deslocamento da câmera, em posição normal, continua no mesmo sentido em que os bailarinos se movem, movendo-se também. A última tomada é em *contra-plongé*, quando toda a erupção desta articulada agitação se interrompe.

O espaço da imagem, ou seja, o exercício da câmera nesta tomada demonstra a inserção dela não como uma dança junto aos bailarinos, mas como um recorte coreográfico, flagrando a tentativa de inserir o espectador na mesma sensação de deslocamento que os próprios bailarinos. Ou ainda, ao propor novos enquadramentos com a vista de cima, permite-se um novo sabor de fruição da obra, em que a visualização da superfície das mesas organizadas nesse espaço concorre para a apreciação deste objeto como o próprio espaço ou como corpos dançantes.

É o espaço físico, ou parte dele, tornando-se corpo e os corpos se misturando a esse espaço intensificado pela ação da câmera. As mesas ditam o espaço; elas são o eixo organizador da coreografia, da imagem e são elas que dão mobilidade ao espaço fixo, além do espaço da imagem.

A câmera praticamente passeia, desliza entre as mesas e desloca-se na mesma direção que os bailarinos. Ela designa, por ora, um observador passivo, por ora, um observador que se lança, penetrando e ultrapassando a cena, criando outras.

Cria-se uma perspectiva outra para a apreciação da dança. O próprio enquadramento sugerido à cena já propõe um recorte interessado, já sinaliza uma exibição moldada segundo uma intenção que modifica e interfere na ação do dançar, no sentido de

propor novas determinantes que, naturalmente, direcionam a percepção desse corpo integrado ao espaço físico e ao espaço sugerido pela câmera.

É a partir destas congruências que se atribui a noção dos espaços outros, das heterotopias. A câmera participando do movimento, no sentido de acompanhá-lo como um observador passivo, que não confronta, que praticamente escolta a cena, denota um espaço outro não só para o espectador como também para a cena. No que diz respeito ao espectador, não precisa se deslocar para acompanhar os bailarinos, como se fosse uma performance ou uma interação ao vivo, que poderia exigir um mínimo de mobilidade por parte do público para acompanhar o destino da obra. A própria imagem, ao deslocar, já conduz o espectador da dança, habituado a ver espetáculos ao vivo e em lugares fixos, a mover-se junto, a participar deste deslocamento peculiar, que se dissolve na gravidade e nas distâncias físicas.

Neste âmbito, com vistas a essa nova possibilidade descentralizadora do corpo, do movimento e do espaço, cria-se uma nova experiência de criação de espaços outros, contendo dupla face: de um lado, a face do espectador que é conduzido junto ao movimento dos bailarinos, conferindo-lhe uma sensação dançante por ser embalado no ritmo, velocidade e movimentação dos bailarinos, ajustando um novo espaço de percepção ao espectador. Por outro, a face da própria obra, da dança, que atravessa os espaços, se desenquadra, ocupa o espaço off da cena, retorna, e a câmera se regula em função da intenção, propondo espaços outros para a cena que só se realizam diante desta interface da imagem.

A reconfiguração do próprio espaço da dança, agregada fortemente à escolha do espaço físico e ao espaço da imagem, transforma o espaço da dança tornando-o parte não somente do corpo coreográfico, mas também da apropriação do espaço e do modo de captação da câmera. Esses dois últimos, que fazem parte do espaço-trio, constituem os elementos que, junto ao corpo dançante, criam a interdependência desta categoria ou desta natureza da qual a dança pertence: a dança na imagem, que denominaremos de dancine.

A nomeação, dancine, está agregada à reflexão da organização do espaço-trio e dos espaços outros que se originam dessa formação. Espaços outros que não pertencem apenas à dança e nem apenas à imagem, ao cinema ou vídeo, mas da fusão dos dois, que se tornam pilares indiscerníveis, colaboradores, infiltrados uns nos outros, o movimento da dança emprestado à linguagem cinematográfica e a capturação enquadrada ou desenquadrada de um tempo emprestado à dança.

Ao propor a mobilidade da câmera junto com os bailarinos, no mesmo sentido, como um observador passivo que somente acompanha, há momentos em que a dupla de bailarinos se distancia um do outro e um deles mantém o movimento, quase fora de campo, apenas com os pés enquadrados na tela. A cena evolui no espaço da tela e no espaço off. O bailarino que continua na cena da tela sobre a mesa se movimenta e seu corpo não cabe na imagem, fica recortado. Este recorte momentâneo é o retrato evidente de uma cena que é somente cabível na interação com a câmera. Até mesmo a mesa sobre a qual ele está apoiado, por vezes, fica no espaço off, mantendo apenas o corpo recortado em cena, intensificando que esta abordagem, esta forma de captação, este painel só é possível ser observado com essa intenção, quando o corpo estiver agregado à câmera.

Este exemplo de recorte e de partes corporais que permanecem no espaço off da cena, que se realiza apenas na relação dança e imagem, compõe uma nova estética da dança, denotando o espaço de um corpo saudável, bem articulado tecnicamente, sobre um espaço fragmentado, picado, originando uma heterotopia, um espaço outro para este corpo que habita simultaneamente os dois espaços.

Os bailarinos, ao fundo, posicionam-se todos de frente, em direção à câmera, assim como a disposição dos bailarinos nas mesas. Vê-se que esta obra tem como referência uma frontalidade espacial, ou seja, a câmera pode fixar-se sob outras direções, mas os corpos já revelaram e assumiram a frontalidade, assim como o palco italiano rege. Nos momentos em que a maioria dos bailarinos está em espaço off é quando se perde a noção espacial, em relação a essa frontalidade que eles já declararam. Estes momentos fazem emergir a neutralidade do espaço físico, no sentido de não haver locais ou cantos

mais fortes ou hegemônicos em relação a outros. É como se todo o espaço desse espaço físico tivesse a mesma intensidade enquanto apropriação corporal.

Um exemplo disso é a cena em câmera plongé sobre as mesas, exatamente no eixo vertical. Assume-se o eixo vertical de visualização em relação a um eixo horizontal de organização espacial, representado pelas mesas dispostas. Vê-se, portanto, um novo espaço coreográfico como uma heterotopia sendo criado, em função da relação dança e imagem; é um mesmo espaço representado por dois eixos diferentes que se cruzam: o eixo da câmera, entrecortando o eixo do espaço físico e do espaço corporal.

Logo em seguida, a câmera, ao retornar à posição normal, retomará o espaço físico, alternando entre as tomadas em que existem os bailarinos ao fundo, ancorando a frontalidade, e as tomadas na ausência deles, confundindo o espaço, ou seja, desfazendo e dilatando os pontos fixos referenciais, permitindo que estes pontos se movam e se redefinam, moldando-se ao espaço da câmera e ao espaço do corpo dos bailarinos sobre o espaço das mesas. Tal mobilidade desses pontos que, por vezes, assumem referências, também compartilha com o trabalho específico do Forsythe.

Este coreógrafo propõe corporalmente uma desorganização da própria ordem dos movimentos, no sentido de investigar associações de movimentos que não disponham necessariamente de uma organização orgânica e contínua dos movimentos, a partir do acionamento dos pontos imaginários que existem em todo o corpo. Estes pontos provocam também a ampliação do espaço corporal como portador de um grande território, onde os pequenos cantos imperceptíveis também são condutores de movimento. Nesse caso, não existem cantos fixos que não sinalizem rastros de movimento; tudo tende a deslocar-se sem um eixo fixo permanente ou polarizador do movimento, assim como a ideia da imagem no espaço físico sem referenciais em relação ao espectador.

A ideia de não existir a referência frontal na cena, na imagem, comunga com o corpo que dança, conectando-se mais ao espaço do que ao público. Ou melhor, se o público for representado pela câmera, é esta que realizará a intermediação e a orientação espacial, não necessariamente mantendo-se diante do espaço corporal frontal, mas a opção do seu

enquadramento em relação ao espaço físico e em relação ao espaço corporal é que possibilita ao espectador criar suas próprias referências espaciais. Assim, a composição do espaço-trio permite também que novas referências espaciais possam ser instaladas e criadas pelo olhar do espectador, sejam alusões norteadoras ou alusões que provoquem a sensação de desvio ou de perturbação em relação à orientação do espectador diante da imagem.

As cenas que deslumbram esta condição autônoma de dar existência às referências espaciais, criando-as a partir da relação entre o espectador e a imagem, são possíveis de se revelarem durante os momentos em que não aparece a fila de bailarinos ao fundo, no espaço da imagem. No entanto, no momento desta aparição, sinaliza-se que o espaço físico está sendo apropriado pela própria cena com a intenção de frontalidade. Na medida em que isto não é revelado tão explicitamente, vê-se que a posição da câmera é que imputa a responsabilidade de desempenhar a função de criar as espacialidades próprias. Tais espacialidades também geram os espaços outros ao permitirem que uma designação referencial existente na obra possibilite ao espectador a interpretação de outra percepção referencial desse mesmo espaço.

O movimento de câmera acelerado, que tenta acompanhar o movimento da cena, como por exemplo a cena de uma bailarina de vermelho sentada à mesa, sendo lançada, deslizando, pelos demais, de um lado a outro, concorda inclusive com a cena imóvel, ao fundo, da fila de outros bailarinos. Tal deslocamento da câmera, tendo como referencial o fundo fixo, ou a tal frontalidade declarada, dá ênfase à orientação de um olhar que, ao mesmo tempo em que se desorganiza em função da ruptura de mudança de direção do movimento de câmera, sincronizado com o deslocamento do corpo, ancora-se na referência fixa, dos bailarinos na fila, que permanece ao fundo.

Para melhor compreender a composição dos espaços da tela, Burch explica (2008, p.37):

Para compreender a natureza do espaço no cinema, pode ser útil considerar que se trata, efetivamente, de dois espaços: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro. Para os objetivos desta discussão, a definição do campo (ou do quadro) é

extremamente simples: constitui tudo o que o olho percebe na tela. O espaço-fora-da-tela, ou quadro é, neste nível de análise, de ordem mais complexa.

De forma resumida, Burch (ibidem, p.38) cita o que constitui o espaço off: “o espaço atrás da câmera, o espaço atrás do cenário e, principalmente os espaços contíguos aos limites esquerdo e direito do quadro.”

Partindo desta noção dos espaços existentes no espaço da tela, supõe-se que estes bailarinos que ficam ao fundo, na fila, praticamente ocupam a função do lugar que se aplica ao espaço fora da tela, que pode ser representado também por um espaço que rege as entradas e saídas. Em cena de filmes, as entradas se dão, sobretudo nesta dinâmica de lateralidade, ou também quando saem de portas ao fundo que fazem parte do cenário, ou surgindo pela frente, pela frente da própria cena.

Nesta direção, Forsythe, ao estabelecer este espaço do fundo com a presença de bailarinos imóveis como a referência frontal, provoca uma invenção diferenciada do espaço off: vê-se que os bailarinos na fila não só ocupam o espaço considerado off, das entradas e saídas, como de fato fazem deste lugar um espaço off, porém, de forma contraditória, em cena, no espaço da tela.

Simbolicamente, o espaço off é considerado um espaço morto, de transição. No entanto, ao ser mantido em cena, o coreógrafo praticamente assinala que este espaço, com função de espaço off, assume uma importância similar ao espaço da tela. A correlação entre esses espaços, da tela e fora dela, caracterizam inclusive uma possibilidade plástica para a obra.

Na maior parte do tempo, é este espaço off que dá o tom e a referência espacial da obra. Ele adquire a força pela própria ausência de sua função, ganha intensidade quando se percebe que se funda um pilar norteador, um pólo que sustenta a obra quase no silêncio, silêncio do movimento e silêncio de função. Pólo de pausa e, sobretudo, de sustentação da obra. Este peso de sustentação permanece mudo, mas consistente.

Ao observar ao longo da obra que este espaço está o tempo todo se organizando, modificando-se e estruturando o espaço com configurações flutuantes e praticamente norteadoras da continuidade da obra, a atribuição deste espaço à ideia do espaço off se torna ambígua. Evidentemente clara, ao considerar que esse espaço organiza as entradas e saídas de cena, o que se identificaria com o espaço off, mas contraditória, ao observar que seu silêncio, sua aparente disfunção e o certo descaso da câmera em relação à profundidade do plano transforma o suposto espaço off em um espaço instigante, diferenciado, permanente e que, de fato, assume o papel de um pilar fixo e de importância sobre a qual a obra “cincoreográfica” dá visibilidade.

Tal invenção e criação espacial ambivalente de poder assumir a ideia de espaço off, ao mesmo tempo que, justamente por essa denominação, adquire a força de metamorfosear-se em sua própria oposição, anuncia a possibilidade de ser uma heterotopia, na medida em que coabitam dois espaços distintos: o espaço da tela e o espaço off. Certamente, consagra uma oposição reveladora para um mesmo espaço, impugnado, porém real.

É um espaço que está lá, presente, e é o olhar da câmera que dita sua permanência no espaço da tela, alternando entre sua ausência e sua presença. Burch (ibidem, p. 39) comenta sobre a presença dos espaços off: “essas partes do espaço ganham corpo na imaginação do espectador, toda vez que uma personagem entra ou sai de campo”. Da mesma forma, Forsythe, ao expor esse espaço off em cena, tornando-se espaço da tela mas com funções e características de espaço fora da tela, lança no imaginário do espectador a real presença destes bailarinos ao fundo da cena. Ele estabelece a abertura e o rompimento do que é fora e do que é dentro, do que entra e do que sai. Esta percepção mescla-se e mistura-se, o que é do espaço off pode tornar-se do espaço da tela, e vice-versa, provocando um espaço polivalente, a abertura de uma cumplicidade de livre trânsito.

Retoma-se aqui um dos princípios da heterotopia que já foi comentado anteriormente, o sistema de abertura e de fechamento que elas apresentam, as quais estão relacionadas, dentro do contexto proposto por Foucault entre outros, à cultura religiosa do

local, ou seja, determinando as regras ou comportamentos exigidos por alguma doutrina para se ter acesso a locais específicos. Assim, existem os lugares a que o público externo não pode ter acesso, justamente por não ser iniciado em determinada exigência que o local estabelece, e existem outros que são simplesmente abertos.

Os espaços abertos que não oferecem a resistência ou sinalizações de proibição são lugares que, provavelmente, atraem e aguçam a curiosidade para ocupá-los ou vivenciá-los, mas a sensação que se tem quando se entra é de ilusão do próprio lugar. Nesse sentido, analogamente à obra de Forsythe, o espaço off, referido neste trabalho, tornou-se uma via aberta sem ocultações. E assim, ao revelá-lo, vê-se o vazio, a ausência dos mistérios que a imaginação quando não tem acesso a esse local real fabrica-o, cria-o, hipoteticamente.

Ao desvelar este local vazio, no sentido de desvelado de toda a sua face escondida, é necessário que se criem novos meandros e rituais a ele para conseguir permanecer nele. A sua neutralidade e o seu vazio de sentidos, cabendo única e exclusivamente ao ocupante estabelecer suas âncoras, pode tornar-se um local que mais expelle as pessoas do que as atraem. É um exercício de criar espaços outros dentro deste mesmo espaço aparentemente neutro, um exercício de criar neste vazio os seus devidos preenchimentos.

É um atributo inerente a determinadas condições para a criação de espaços outros. Da mesma forma, a cena da fila dos bailarinos ao fundo também cumpre tal reflexão, na medida em que, ao ser desvelada ao público, tendo a flexibilidade dessa abertura, inicialmente expõe este vazio, expõe o caráter desmitificado deste espaço que, anteriormente, habitaria a imaginação do espectador.

Sutilmente esta indiferença provoca um campo de tensão que possibilita a transformação desta neutralidade em força, em diferencial, em intensidade. É converter a exposição do espaço off, literalmente vazio, desprovido do seu mistério, nu, em outro espaço, mesmo que imóvel, aparentemente, mas como um campo de sustentação e de renovação, responsável pela respiração da própria obra.

A compreensão da ideia deste espaço da tela, cumprindo função de espaço off, se dá por sua neutralidade e por reunir ali justamente as entradas e saídas de cena, o que, normalmente, se faz de forma oculta. A opção por expor este espaço instiga, ao olhar do espectador, a observá-lo como um fio condutor da obra, como o espaço responsável pelas transições, como o gerador das mobilidades, mesmo na imobilidade.

A disposição da cena neste espaço físico que não apresenta a estrutura de um teatro, sendo justamente um espaço diversificado escolhido para a apropriação coreográfica dos corpos, das mesas e da câmera, é dada, sobretudo a partir do enfoque da câmera. O fato de supor e tratar a cena do fundo como um espaço off é justamente pela falta de atenção da câmera em relação a essa composição. Sobrepõe-se uma hierarquia do primeiro plano, formado pelas mesas, em relação ao plano posterior. Tal desequilíbrio mostra que a cena ao fundo não tem a expressão e a força que a cena do primeiro plano; no entanto, em determinados momentos, a composição dos bailarinos que dançam sobre a mesa incide, logicamente, em diferentes profundidades de campo, com alguns dos corpos imóveis ao fundo. Este encaixe aparente suscita, por instantes, uma função extraordinária ao que não se tem visibilidade, que é vista unicamente pelo recurso e pela intermediação da câmera, que se organiza com os demais elementos do espaço-trio.

Outra forte contribuição da câmera para a percepção coreográfica ou sua variação, de acordo com as diferentes associações, é a possibilidade de fazer diversas tomadas sobre uma mesma cena, mas em ângulos diferentes. O corte rápido da cena da câmera em posição normal para a posição *plongé* transforma completamente a percepção do espaço e dos movimentos dos bailarinos. A mudança da visibilidade do eixo horizontal para o eixo vertical traz outra plasticidade aparentando ser outra obra, outro objeto e outro movimento coreográfico.

A possibilidade de criar diferentes espaços a partir da mesma cena, tendo como fator variante o ângulo posicionado da câmera, contribui para a identidade da dança concebida juntamente com o olhar cinematográfico. Essa composição proposital de promover a continuidade da cena sob outro eixo ilustra não só a coreografia dos

movimentos corporais, como também a coreografia cinematográfica, ou seja, como o cinema se ajusta ao universo da dança.

Trata-se de um ajuste que regula a intensidade da dança, proporcionando-lhe a versatilidade que já é inerente a ela; contudo a imagem dá suporte ao que ela não realiza devido aos limites da realidade. A imagem permite que o espectador se desloque, sem sentir a distância geográfica. É um passeio ao redor da obra, a partir do deslize da câmera que tem a capacidade de habitar na onipresença, em todos os cantos e em planos surpreendentes.

Uma elipse no tempo é registrada de forma evidente quando o plano apresenta apenas uma mesa e um casal, na ausência da fila ao fundo. As outras mesas sumiram do espaço num piscar de olhos. Burch (2008, p. 25) explica que “a elipse é o hiato entre as continuidades temporais que esses dois planos representam.” Ou seja, o tônus marcado nesta nova composição se dá pela mudança do eixo das entradas e saídas, fazendo-se agora pelas laterais, assim como o espaço off que, definitivamente sai da cena, retomando a suposição do espaço off composto pela fila ao fundo. A tomada nesta configuração é repetida depois, mas sem entradas e saídas, apenas com um rapaz em cena na mesa, e ninguém mais.

Esta cena solo do rapaz de verde e apenas uma mesa em cena e sem a fila ao fundo mostra bem claramente a falta de referência espacial externa. Sabe-se e/ou supõe-se que existe uma frontalidade, pois a fila de bailarinos ao fundo edificou e afirmou a relação espacial. No entanto, enquanto a câmera assume a posição *plongé* em diagonal, sem mostrar o limite do espaço ao fundo, vê-se que o espaço é neutro.

É a câmera, portanto, que ajusta seu local e o bailarino confronta as diversas direções, não só do corpo, como também em relação à sua cabeça, dirigindo-se às frontalidades em relação a si, mas que mudam o tempo todo, de acordo com a mudança da sua posição corporal. No entanto, quando a câmera abaixa, ajustando-se em posição normal, exhibe-se o limite ao fundo, retomando, então, a frontalidade em relação ao espaço e não mais à autonomia do corpo.

Quando assume a posição baixa, a câmera transforma novamente a cena, ao salientar as pernas das mesas e sua superfície horizontal vista em lateral, tendo mais acesso ao seu fundo do que à sua superfície. Assim, os bailarinos, ao se movimentarem entre elas ou sobre elas, a visão proposta ao público, devido a essa formação do espaço-trio, é da dança entrecortada pelas mesas. Quando alguns bailarinos sentam sobre elas, quase que não se percebe, pois não se identifica claramente a sua superfície. Ou seja, esta obra evidencia, com frequência, a mudança da posição da câmera, o que modifica completamente a disposição do espaço-trio. Se a câmera fica em posição baixa, vemos a composição espacial, composta também pelas mesas, sob esse ângulo, assim como o movimento dos corpos, tendo as mesas, com sua arquitetura vazada embaixo, com o grande vão entre as suas pernas, compondo outras interferências na dança, devido a esse ângulo.

A posição da câmera em diagonal em relação às mesas transforma-lhes o desenho da disposição sobre o espaço, retirando o caráter linear que elas apresentaram até então. Ao mudar o ângulo desse enquadramento, provoca-se outra visão e organização das mesas em relação ao espaço, apontando um momento raro na obra, em que, de fato, se perde a frontalidade que fora mantida. Demonstra-se, então, nessa cena, os corpos dançantes e as mesas, criando frontalidades a cada instante, a cada movimento dos bailarinos. É o espaço do corpo assumindo o espaço físico, ou seja, é o corpo que dita a cada movimento a referência espacial em relação ao seu próprio corpo.

Essa autonomia que se designa do corpo em relação ao espaço, no sentido da ocupação do corpo e do gestual no espaço de forma libertária, desconsiderando as referências espaciais norteadoras pré-colocadas, sinaliza a independência do corpo, delegando a ele a condução da inscrição no espaço a partir de suas próprias referências. É o corpo gerando o espaço ao seu redor, a partir de seus movimentos e não do espaço externo ao corpo, assim como Laban, bailarino e coreógrafo, denominou a Corêutica, já mencionada anteriormente.

Esta capacidade de permitir que o corpo se descole do espaço para criar seu próprio espaço referencial, mas sempre interligado ao espaço físico contribui para a

formação do espaço-trio, gerenciando bem a zona comum em que ele habita: entre o espaço físico e o espaço da tela. É o entre que habita parte de cada um dos dois. Esta situação de autonomia do corpo permite estabelecer relações no espaço-trio em que o corpo e a dança se tornam a referência e, assim, vão movendo os demais espaços da composição do espaço-trio.

Cada novo ângulo interfere fortemente na apreciação do espectador. A possibilidade destes ângulos é um dos fatores que renovam e redefinem o espaço-trio.

A obra denota um tom de suspense, gerado tanto pela música minuciosa composta por vários ruídos, sem ritmo definido, quanto pelos olhares e alguns momentos de movimentos bruscos sobre as mesas, produzindo esta tensão de olhares e de agilidade nos movimentos.

A expectativa de suspensão ou apreensão de algo em vias de aparecer ou desaparecer mantém-se, sobretudo quando as mesas voltam à organização inicial, dispostas como uma coluna, em direção ao fundo. O espaço entre elas é difícil de ser medido, uma vez que a posição da câmera nos permite uma visibilidade em perspectiva, de forma rasteira, sem oferecer nitidez. Somente quando os bailarinos, que se movimentam entre elas, se abaixam e saem de cena, praticamente se escondendo, é que se percebe que existe um espaço considerável entre as mesas. Cada qual utiliza um feixe de espaço; portanto, há três planos de profundidade sinalizados por eles.

Devido à posição da câmera, captando da superfície das mesas para cima, não é possível avistar o movimento dos bailarinos embaixo das mesas, tornando-se uma estética proposta à cena, o foco da câmera alinhando-se apenas sobre as mesas, permitindo, portanto os desaparecimentos e os surgimentos.

Quando se retoma a cena, com a câmera em posição *plongé* e os bailarinos posicionando as mesas dispersas pelo espaço, inicia-se um movimento de câmera, na posição normal, da direita para a esquerda, intermitentemente. Alguns bailarinos até acompanham, com seus movimentos, a direção e o sentido, mas alguns passam a ocupar

definitivamente o espaço off da cena e outros vão sendo inseridos à cena. Quando a câmera vira, obtendo a cena anteriormente lateral, vê-se que o espaço que era fora da tela permanecia em contínuo movimento, independente do olhar da câmera.

Pela primeira vez, quando a câmera realiza um trajeto circular, contornando o espaço das mesas e finalizando no lado oposto, cumprindo o deslocamento circular de cento e oitenta graus, vê-se o espaço que fora predominantemente ocupado pela câmera nesta obra, o espaço que denotava a frontalidade a partir da referência da fila ao fundo. Na verdade, só se percebe esta mudança de posição, pois a câmera o faz sem cortes, realizando o *travelling* de contorno, ou seja, o movimento de câmera com deslocamento no espaço, realizando um movimento semicircular ao redor da cena, facilitando, portanto, a orientação e compreensão espacial. A movimentação dos bailarinos continua em todas as direções, o que significa que, de fato, a frontalidade da maioria das cenas se dava não necessariamente pela direção do espaço corporal, mas sim pelas referências do próprio espaço físico.

A câmera não pára este círculo; ela o faz lentamente até retomar seu ponto de partida, realizados os trezentos e sessenta graus do deslocamento circular ao redor das mesas. Ao finalizar esse movimento, a câmera assenta sua posição, imóvel, e os bailarinos também ilustram esse momento rallentando seus movimentos, com pernas ou braços estendidos, sinalizando a proximidade da pausa, mas imediatamente retomam o ritmo.

Existe um único momento em que a cena fica vazia, rapidamente, na ausência de bailarinos e num espaço escuro, sem referências, um espaço qualquer. Em seguida, retoma-se a cena das mesas em fila, até o fundo do espaço, no silêncio. Esta recuperação diferenciada caracteriza uma ruptura espacial e temporal. Cessando o som, renova-se uma suspensão.

Os bailarinos ocupam o espaço entre as mesas e quanto mais longe da câmera, a cena fica menos nítida. Os bailarinos entram e saem da cena pela lateral, não existe ninguém parado ao fundo. O espaço fora da tela é representado pelas laterais fora da imagem. O corte desta cena para a próxima, em plano geral com as mesas espalhadas no espaço, dá-se por uma sensação diferenciada. A câmera se aproxima dos braços dos

bailarinos e, ao distanciar, já exhibe outro contexto da organização espacial, tanto das mesas quanto da disposição dos bailarinos. Estabeleceu-se um recurso de transição de cena a partir do foco sobre o corpo, o qual o desconectou espacialmente da sua referência em relação ao espaço físico. Assim, ao retomar o plano geral, já era outra cena e outra disposição.

Essa desorientação espacial, quando provocada, acontece pelo espaço da imagem, constitui um recurso interessante de variação da obra coreográfica, tanto pela composição dos corpos ou partes dos corpos focados em cena, privilegiando determinadas partes, quanto pelo espaço físico recortado que entra em cena, ou seja, praticamente a “fresta” de espaço que é cabível quando a prioridade do foco é revelar o espaço corporal.

Por fim, a cena se encaminha para o fim de forma inversa ao começo. As mesas retornam ao fundo, arrastadas pelos bailarinos e a próxima tomada é constituída pelas mesas encarrilhadas como uma coluna, igual à primeira cena; no entanto, ao invés de captar debaixo da mesa, a câmera capta por cima, em diagonal, favorecendo a superfície das mesas.

Curiosamente, neste momento, um feixe de luz projetado ao chão acompanha a disposição das mesas, lateralmente. Certamente, deriva-se um novo elemento, de presença significativa, desenhando novas associações ao espaço. Poder-se-ia supor que as luzes remetem ao imaginário da fila de bailarinos que normalmente se formava atrás das mesas, figurando e demarcando a frontalidade do espaço. Contudo, nesse momento, como não se veem as extremidades espaciais de cada lateralidade, não se pode concluir e nem deduzir as direções desta cena com plano vazio, ausente inclusive de orientações.

Essa obra opta claramente por expor seu espaço físico por inteiro, até porque é um grande galpão desocupado e tudo se passa somente neste local, sem outras locações. Durante as tomadas, em plano geral, é possível ter-se uma noção do espaço físico e de como o corpo se apropria dele.

O tom do espaço da tela se dá, frequentemente, pela alternância da posição da câmera, ora *plongé*, ora normal, gerando diferentes perspectivas espaciais para a mesma

cena exatamente. A possibilidade e a versatilidade de criar estas diferentes percepções espaciais de uma mesma cena constituem uma espécie de heterotopia, pois criam-se e desdobram-se espaços diversos a partir de uma cena. Para visualizar tal suposição, é como se fossem colocadas todas essas imagens, a partir de ângulos e de aproximações diferentes, dispostas lado a lado em um telão. Na sequência, seria percebida a mesma coreografia e a mesma gestualidade dos bailarinos; no entanto, a variação proposta ao espaço da imagem é que se responsabilizaria pela produção dos espaços outros. Ou seja, são espaços outros, criados pela formação do espaço-trio, cuja variante é o espaço da imagem.

Outra variação do espaço se dá pela mudança da disposição das mesas no espaço, assim como a forma de relação que os bailarinos estabelecem com elas e a partir de qual ângulo e em que aproximação o espaço da tela capta este cenário.

Mesmo que o espaço seja sempre o mesmo, ou seja, o mesmo galpão, a organização do espaço-trio consegue extrapolar a unicidade e promover a pluralidade.

### 4.3 Anne Teresa De Keersmaeker – *Rosas danst Rosas* (1996) – *os vidros transparentes, os reflexos e os espaços outros*



Figura 17: *Rosas danst Rosas*<sup>75</sup>

De Keersmaeker utiliza um vocabulário dançado controverso. De seu trabalho, diz-se que era “caótico”, mas “formalista”, “complacente”, mas “potente”, “cativante”, mas “agressivo”, “anárquico”, mas “rigorosamente estruturado”, “emocionalmente duro”, mas “lúcido”, ou ainda, “honesto”.<sup>76</sup>

(GUISGAND, 2007, p. 51)

---

<sup>75</sup> <http://www.beyoncenow.net/2011/10/beyonce-e-anne-teresa-de-keersmaeker-falam-sobre-polemica-de-countdown/>

<sup>76</sup> “De Keersmaeker utilise un vocabulaire dansé controversé. De son travail, on a dit qu’il était « chaotique » mais « formaliste », « complaisant » mais « puissant », « prenant » mais « agressif », « anarchique » mais « rigoureusement structuré », « émotionnellement dur » mais « lucide » ou encore « honnête » !”

A obra *Rosas danst Rosas* estreou em 1983, sob a direção da coreógrafa belga Anne Teresa Keersmaecker e do compositor e cineasta Thierry de Mey, em parceria com Peter Vermeersch, compositor e improvisador. O trabalho original não era em vídeo, sendo estruturado inicialmente com a finalidade de ser apresentado no formato tradicional, no palco. Ao longo do tempo, foi feita a adaptação coreográfica para apresentação em forma de filme.

Normalmente, este tipo de adaptação nem sempre é bem sucedida, uma vez que a preocupação, de maneira geral, é exclusivamente sobre o enfoque da performance da dança, possibilitando que a captação na imagem se torne apenas um registro e não um trabalho “cincoreográfico”.

Contudo, não é o caso do trabalho preciso e magistral da parceria entre Keersmaecker e de Mey, ambos integrados na inter-relação dos espaços do espaço-trio: da imagem, do corpo e do espaço físico.

O local escolhido como locação para a inserção coreográfica foi uma antiga escola, que estava desocupada de suas funções, construída em 1936 pelo renomado arquiteto belga Henri Van de Velde. O princípio de seus trabalhos era marcado mais pela funcionalidade do objeto, do que pelo aspecto decorativo.

Nesta linha, Keersmaecker fez uma ótima escolha ao assumir o espaço dessa escola como parceira de sua obra coreográfica, transformando sua própria obra com a inserção de novas composições em função da relação do espaço físico com o espaço da imagem e do corpo. Assim como o estilo da coreógrafa, a peça firma-se nos princípios minimalistas, não só na música como também na dança. Aliás, Keersmaecker sempre prezou pelas trilhas sonoras compostas exclusivamente para suas obras, sendo elas a força motriz do seu trabalho. Um grande compositor presente em outras obras da coreógrafa é o americano Steve Reich, considerado um dos mais importantes compositores da música minimalista.

O estilo minimalista na música é representado, entre outras referências, pelas repetições ou ritmos hipnóticos, que selam o tônus da obra também no que diz respeito ao comportamento da dança. As sequências de movimento se repetem de forma evidente e se tornam viciosas, marcantes e até hipnóticas, justamente pela precisão e pela clareza de suas retomadas e contínuas reproduções. No entanto, a variação do espaço físico e do enquadramento propostos pela imagem denota desvios na perspectiva do formato da repetição dos movimentos corporais. A possibilidade destes movimentos corporais “passearem” e ocuparem diferentes proposições espaciais transformam, inclusive, essa repetição corporal em outras repetições, mas influenciadas pela imposição do espaço físico.

A ideia deste espetáculo, enquanto movimento corporal, se dá a partir da influência do minimalismo no sentido de se fazer o máximo de movimento com a impressão do mínimo. É a revelação de uma intimidade que se dá neste mínimo, quase no imperceptível, a naturalidade escapa no meio da repetição, que, durante este ato repetitivo, se apropria cada vez mais da linguagem coreográfica, transformando-a durante os pequenos detalhes da própria repetição, que sinalizam a identidade individual. Este processo não é muito diferente da perspectiva de Pina Bausch, coreógrafa alemã, que faz da repetição a transformação.

Além disso, Keersmaecker tem uma estratégia mais matemática e mais precisa diante da organização de suas sequências. É como se provocasse pequenas catarses diante das sufocantes repetições, catarses essas que permitem inovar os pequenos pormenores do movimento, lançando inventividade para suportar a hipnose da reprodução disciplinada. É um jogo em que se inflam as qualidades interpretativas que se distanciam de toda a superficialidade da dança.

Segundo Guisgand (2007, p. 59) Keersmaecker se define assim:

É verdade que eu procuro sempre que as pessoas fiquem perto delas mesmas [...]. Não tem trabalho estratégico por detrás. Tem-se um sobre a organização do tempo e do espaço, tem um trabalho sobre o grupo e os indivíduos, mas é para criar o espaço a fim de que cada um possa ter seu momento de solidão, de intimidade, de atenção e,

ao mesmo tempo, que ele tenha uma energia de grupo. Tem também, e cada vez mais, este que é rigoroso e estrategicamente construído e este que se decide dentro de uma certa liberdade no momento mesmo.<sup>77</sup>

A relação com este espaço corporal preciso e definido pela coreógrafa reflete certamente a relação destes com o espaço físico adotado para a obra. A escola expõe salas vazias, com vários vidros que exercem a função parede e permitem enxergar vários ambientes ao mesmo tempo. Estes vidros exercem funções duplas: ao mesmo tempo em que estabelecem uma barreira entre os espaços, permitindo a intimidade de cada um, ambigualmente fazem deste um só espaço, composto por diversos pequenos espaços, ligados pelos próprios vidros, transparentes.

Todo este cuidado da coreógrafa em individualizar a expressão corporal de cada um também se ajusta na forma em que os bailarinos ocupam os espaços entremeados pelos vidros. São espaços labirínticos não só pela maneira como a câmera os capta, mas também pela ação reflexiva dos vidros, assim como os espelhos, exemplo célebre de uma heterotopia.

Segundo Foucault (2009, p. 18), o espelho é referido como um dos elementos que atribuem um espaço utópico ao corpo:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em lugar nenhum: está no coração do mundo, este pequeno núcleo utópico a partir do qual eu sonho, eu falo, eu avanço, eu imagino, eu percebo as coisas em seu lugar e eu

---

<sup>77</sup> “C’est vrai que je cherche toujours à ce que les gens restent près d’eux-mêmes [...] ; il n’y a pas de travail stratégique là-dessus. Il y en a un sur l’organisation du temps et de l’espace, il y a un travail sur le groupe et les individus, mais c’est pour créer l’espace afin que chacun puisse avoir son moment de solitude, d’intimité, d’attention, et en même temps, qu’il y ait une énergie de groupe. Il y a aussi, et de plus en plus, ce qui est rigoureux et stratégiquement construit et ce qui se décide dans une certaine liberté au moment même.”

os nego, também, pelo poder indefinido das utopias que eu imagino.<sup>78</sup>

Estas utopias localizadas, neste caso do espelho que tem tempo determinado de duração, ou seja, o tempo da presença real diante do espelho para sua imagem utópica ser refletida, constituem espaços próprios. São os espaços outros, ou seja, espaços criados, inventados.

O espaço físico, além de ser composto por estes vidros como divisórias, também sofre a influência das sombras provindas da luz solar, compondo um desenho de luz projetado sobre o espaço e sobre os corpos. Nas cenas em que o ambiente tem claramente um tom noturno, estas luzes atravessam os corpos e criam novos espaços imaginários sobre este espaço.

Assim, tanto a luz que se projeta, quanto os vidros, que são componentes do espaço físico e promovem, junto aos corpos dançantes, a criação das heterotopias, são espaços outros originados pelo próprio espaço. O espaço do corpo, ora é multiplicado, efeito do reflexo dos vidros, ora é atravessado por estas luzes, dando-lhe clareza como feixes, pois o espaço não tem uma regularidade na intensidade da luz. Este efeito desigual provocado pela luz também modifica o espaço do corpo, pois, algumas vezes, a escuridão impede a exatidão dos corpos.

Já de início, cria-se a estratégia de deixar a bailarina em um espaço em que o campo de visão é restrito, justamente pela arquitetura do espaço; é um procedimento bastante explorado, assim como a cena que inicia o filme; a bailarina dançando passando pela porta, e a câmera captando de fora. Neste sentido, já se vê uma interferência do espaço físico sobre o espaço corporal. A estrutura do espaço atravessando os corpos confere-lhes uma aquisição diferenciada, um corpo coreográfico que permeia a estrutura do espaço.

---

<sup>78</sup> “Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n’est nulle part: il est au coeur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j’avance, j’imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j’imagine.”

A tomada que faz de fora do prédio captando os bailarinos dentro é o maior exemplo da apropriação do espaço físico sobre o espaço corporal. A continuidade do movimento sempre interrompido pelas colunas, vigas, pelas divisórias dos vidros simboliza que todas essas rupturas participam das repetições coreográficas. Na verdade, o movimento corporal não cessa, é a visão do espectador fraturada pela intervenção do espaço físico, ou seja, a dança passa a compor o elemento do espaço como integrante de sua proposta.

Já se percebe, então, a tendência da aproximação entre o espaço corporal e o físico. A ideia do corpo tornando-se espaço e do espaço tornando-se corpo se faz bem pertinente e visível nesta obra, evidenciando a mistura desses “espaços”, da arquitetura, agregando-se ao corpo, permitindo que a visualização do movimento do corpo seja entrecortada pela estrutura do espaço. Ou, então, que o espaço também assuma uma continuidade do corpo, que ele se harmonize coreograficamente com o corpo.

O ambiente que se cria em função da chuva também é relevante na obra, tanto do barulho da chuva tornando-se trilha musical, quanto os sons do movimento da bailarina. Como o vidro é muito explorado na composição coreográfica, quando a câmera, em posição *plongé*, fora do edifício capta e acompanha o deslocamento da bailarina pela parte do teto que é composta de vidros, a imagem do corpo que dança é transformada pela ação do próprio vidro.

Neste caso, a alteração é dada, sobretudo, pela transparência diferenciada desse vidro, sob a ação da água que transcorre. É uma transparência não nítida, não lisa, o que faz com que o corpo assuma uma fisionomia granulada, borrada, impressionista.

Esta impressão geralmente é uma característica exercida pela imagem, pelos ajustes específicos da câmera ou pela maquiagem da edição. No entanto, neste caso, é o próprio espaço físico que propõe essa sensação granulada. É o vidro cumprindo praticamente a função de tela, como se os corpos que passam pelos vidros fossem corpos inseridos em uma imagem que se projeta na tela - vidro.

O *travelling* da câmera, terminologia que designa o movimento da câmera com deslocamento no espaço, acompanha o deslocamento da bailarina, rente ao vidro da janela, demonstrando o labirinto de vidros transparentes que, por vezes, refletem e confundem o real e o imaginário, criando situações adversas. A ênfase nos reflexos dos vidros desperta a ambiguidade entre a imagem real e a imagem virtual.

As bailarinas caminham pelo espaço e passam umas pelas outras sem se perceberem. A câmera desloca-se em *travelling* lateral e denuncia as várias camadas de vidros como separações ao fundo. Nestas, é possível identificar pessoas no primeiro plano da câmera e outras ao fundo, atrás dos vidros. Não existe a distinção de dentro e fora, pois ambas estão cobertas pelo teto, insinuando serem cenas internas; no entanto, a proximidade do espaço da tela em relação à bailarina que se encontra no primeiro plano implica-lhe uma preferência, como se esta habitasse o centro principal e quem estivesse atrás dos vidros compusesse algo externo. Contudo, essa distinção é apenas uma preferência tomada em relação ao espaço da tela, mas a sensação é de que todos os espaços co-habitam e pertencem a um só.

Os vitrais como divisórias são fundamentais para o respirar da obra, para que as bailarinas possam circular entre os espaços e, ao mesmo tempo, manterem seu espaço próprio.

Há um momento em que uma bailarina se encosta ao vidro, a câmera a capta de lateral e depois faz um semicírculo ao redor dela. Esta cena praticamente faz o espaço girar, deslocar-se, invertendo os papéis. O corpo permanece imóvel e o espaço move-se de forma hipnótica, com todos os vidros ao fundo. É uma cena escura, a bailarina fica contra a luz e, somente o espaço ao fundo possui luminosidade. O corpo se torna o eixo do espaço da tela que, quando em movimento pelo exercício do deslocamento da câmera, conseqüentemente, permite e transfere a sensação de movimento ao espaço físico, que absorve esta mobilidade, sobretudo pelo efeito dos vidros e seus reflexos.

O momento em que elas ocupam o mesmo espaço, sinalizando que juntas vão iniciar algo coreograficamente é o primeiro momento em que se encontram e se

reconhecem, ou melhor, percebem de fato a presença umas das outras. De costas para a câmera e frontalmente encostadas ao vidro, elas iniciam o movimento que dará rumo a uma queda. Uma queda repetida por três vezes, sequencialmente, mas cada qual com um ângulo. Este recurso da repetição, da multiplicação de um mesmo movimento, mas sob perspectivas diferentes, é aplicado pela presença de mais de uma câmera captando o mesmo movimento.

Keersmaeker, sendo fiel ao seu método de repetição, a partir do recurso da imagem, aplica a repetição explorando, também, não só a própria repetição do movimento da bailarina, como também em relação à disposição das bailarinas no espaço. Ao criar para a mesma queda e o mesmo desenvolvimento corporal, diversas formas de apreciá-los em função da variação dos seguintes espaços; do espaço da tela, os quais podem variar a posição de câmera e de enquadramento, e do espaço físico; conseqüentemente, o espaço corporal também é visto sob enfoque variado, permitindo a criação de espaços outros a partir de uma abordagem central.

Resumindo, o efeito desta queda realiza-se a partir da execução de várias tomadas de um mesmo plano. Este recurso também viabiliza a criação de espaços outros, no sentido de atribuir ao mesmo plano, diversas composições e combinações do espaço-trio.

A cada variação que se dá, em função de algum componente deste espaço-trio, modifica-se e permite-se a ampliação da cena, proporcionando percepções diferentes para cada alteração. Começa uma longa sequência de movimentos, no silêncio, e, às vezes, com pausas longas. A câmera varia a direção quanto ao ângulo horizontal, em lateral ou frontal, ou no ângulo intermediário entre o lateral e o frontal. A câmera alterna entre planos mais abertos, que evidenciam o espaço físico, e planos mais fechados, que, mesmo em plano conjunto, acentua detalhes de cada bailarina, ou partes de cada corpo.

Poder-se-ia ousar a fazer uma analogia desta cena das bailarinas ao chão com os vidros que promovem os reflexos. Da mesma forma que todo o espaço físico fora ocupado, até então, a partir dos corpos que são vistos pela frente ou por detrás dos vidros, criando espaços outros através da mistura de seus reflexos e de sua própria imagem, pode-se

atribuir esta composição dos corpos deitados ao chão como uma releitura das diversas paredes de vidro, as camadas de vidro que refletem a si mesmas.

Esta relação de semelhança dos corpos em relação ao espaço físico, no sentido da disposição destes e do reflexo deles sobre eles mesmos, é uma forma de apropriação de uma situação, o próprio desdobramento reverberado não pela sua fidelidade enquanto forma, mas enquanto ideia, enquanto associação e relação. É uma maneira de ver o espaço do corpo e o espaço físico, aplicando semelhanças de percepção, semelhanças no que não é explícito.

A partir desta análise sobre a relação estabelecida entre o espaço do corpo e o espaço físico, firma-se e convoca-se uma estreita relação entre a repetição precisa e calculada dos movimentos das bailarinas, desde a respiração até suas bruscas quedas, e a capacidade dos vidros de refletir em imagem, também em exata precisão, como repetições do que já existe, multiplicando em vários, sendo possível manter a qualidade que persiste: a própria repetição.

O vidro pode ser visto também como um dispositivo de continuidade do ato da repetição, por meio da reflexão. Esta capacidade, lançada ao vidro, de manter, de alguma forma, este princípio norteador do trabalho da coreógrafa, também confere a este espaço físico uma estampa do espaço corporal.

O plano posterior a este das mulheres deitadas ao chão tem como *raccord* a mesma posição corporal das bailarinas deitadas na ausência do movimento. A continuidade na outra cena se dá por apenas uma bailarina em cena, mas exatamente na mesma posição das anteriores. É uma passagem sutil, delicada, assemelhando-se mais a uma aproximação da câmera focando a bailarina, do que de fato uma mudança e variação do espaço.

Este *raccord* diz respeito à variação do espaço, mantendo exatamente a mesma postura da bailarina em cena, provocando uma breve sensação de desorientação ao público quando percebe esta falsa e breve ilusão de aproximação da câmera, em vez de perceber que houve o real deslocamento de espaço. Ao referir a interferência e a importância do

*raccord* em relação ao espaço do corpo e ao espaço físico, significa introduzir a função ou atitude do espaço da tela concomitantemente aos demais espaços citados. Este arranjo é o fruto da composição e da ação do espaço-trio.

Esmiuçando este *raccord* que, além de aplicar uma função prática e estética de variar o espaço, mantendo a mesma composição coreográfica, ele pode implicar no imaginário do espectador uma continuidade temporal, como se os diversos espaços da escola estivessem sendo ocupados ao mesmo tempo, com a mesma estratégia de ocupação do espaço corporal sobre o espaço físico. Esta suposta sensação de coabitação da dança nos diversos espaços, dirigida pela forma de utilização do *raccord*, pode ser também interpretada como a criação dos espaços outros, da mesma composição coreográfica atingindo diversas instâncias espaciais em um só espaço. Neste caso, sendo assimiladas pela câmera, não ao mesmo tempo, mas com uma insinuação de ocorrer ao mesmo tempo, seja no imaginário, ou seja no espaço real.

A cena que prossegue a partir deste *raccord* se passa em uma sala abandonada com algumas partes compostas por divisórias de vidro, caracterizando-se não pela força dos vidros, como no momento anterior, mas adquirindo outra composição com o espaço, somando-se com outra camada de percepção espacial sobreposta à reflexão dos vidros. Neste caso, percebe-se que o espaço físico é harmonizado por estruturas quadriculares tanto no piso quanto por parte das paredes e pilares. Apenas os vidros se isentam desta formatação, assumindo formas mais retangulares e maiores.

Curiosamente, as cadeiras não acompanham a linha desses quadrados, provavelmente para provocar desvio e ruptura de algo que desestabilize o excesso de proporção que o local possa instaurar, sobretudo se adicionado à rigorosa precisão dos movimentos corporais, os quais apresentam uma dinâmica própria, afinada inclusive nas pequenas explosões.

É a primeira vez que entra de fato a música, a trilha composta por Thierry de Mey e Peter Vermeersch, que soa como um relógio que demarca a passagem de cada segundo.

A câmera realiza um *travelling* ao redor das bailarinas, compondo um desenho circular, deslocando o eixo espacial e o eixo corporal das bailarinas. Ao posicionar-se atrás delas, vê-se que os vidros que compõem a parede na direção frontal à posição delas, têm o reflexo de outro vidro, provavelmente do teto, refletido pela luz solar. Agora, tem-se o espaço, todas as referências do espaço físico envolvidas pela figura do quadrado, coincidentemente ou não, uma ilustração que remete ao universo matemático.

A precisão da música e do aspecto minimalista que a coreógrafa assume se conjuga com a exigência concisa exigida sobre o aspecto do espaço corporal das bailarinas. É o espaço físico sendo refletido no espaço corporal, e não pela similitude que o reflexo proporciona, mas pelo reflexo como intenção. Ou o inverso, o próprio espaço do corpo refletindo sua concisão por meio do formato geométrico que predomina no espaço físico.

Os cortes das cenas em alguns momentos enfatizam bem em primeiro plano os rostos das bailarinas, em cortes secos, assim como os movimentos delas que não mostram uma dinâmica constante, às vezes, ele fica mais intenso, bruto, alternando com planos detalhes das mãos e dos rostos.

As sequências repetitivas têm como válvula de escape as pequenas variações de ritmo que cada uma imprime, uma de cada vez, destoando das demais, saindo do fluxo da coreografia do conjunto, mas que logo se retoma o cenário gestual do grupo até que outra bailarina varie o ritmo da sequência e novamente inicia-se um tom desequilibrado em relação à harmonia da cena, de forma extremamente calculada, pela variação do gesto e do ritmo.

Ao final da cena das cadeiras, o espaço da imagem utiliza o recurso da aceleração do movimento como se anunciasse a catarse final dessa cena, prenunciando a angústia de sua libertação ou diluindo o ritmo que se repete incessantemente. No entanto, elas sustentam juntas o rompimento do movimento, na pausa, convergindo no mesmo ritmo.

A passagem para a outra cena em conjunto se dá individualmente, como se cada bailarina atravessasse um espaço diferente, ou promovesse a continuidade dos espaços até que, aparentemente, uma bailarina entra em uma sala e as demais estão à espera, em cena, para retomarem o corpo coreográfico juntas, na mesma harmonia.

Novamente em espaço que contém vidros ao fundo, as bailarinas dançam sob a sombra de luz solar que se projeta no chão, contendo o desenho das divisórias quadriculadas do vidro. A câmera, por ora, acompanha o deslocamento das bailarinas, por ora, deixa uma delas sair do espaço da tela, mas logo ela entra de novo.

Brevemente, a câmera retoma a posição externa ao espaço e capta a cena através dos vidros. Uma bailarina passa correndo e a cena retoma em outro lugar, com apenas uma bailarina fazendo o mesmo tipo de movimentação da cena anterior. O movimento torna-se o *raccord* de continuidade dessa cena, com outra bailarina em outro espaço, mas implicando novamente a ideia de simultaneidade dessas cenas pelo espaço da escola, como se a atividade da cena anterior continuasse ao mesmo tempo que a câmera capta outra cena em outro espaço.

Outra bailarina entra exatamente no primeiro plano, quase que invadindo a cena, e faz passagens, entra e sai do espaço da tela pela lateralidade. A câmera se ocupa em acompanhar o movimento da bailarina ao fundo, sendo ela o ponto de referência do espaço da imagem. A bailarina que entra e sai deixa o seu rastro na outra que fica, que continua incessantemente suas repetições gestuais, até que elas invertem as posições. Quem estava atrás vem para a frente e quem estava na frente vai para trás. Num jogo de olhares e de cortes de cena, elas já se encontram em outro espaço, mais iluminado. A transição do espaço e dos olhares embaralha o ponto de referência espacial do espectador. Quando se retoma o plano geral, a cena já está em outro espaço.

A mudança de espaço físico no contexto da dança na imagem é uma liberdade adquirida ao corpo coreográfico com todas as suas relações sob a perspectiva do espaço-trio, uma vez que, por meio dos recursos do espaço da imagem e dos truques visíveis ou não visíveis elaborados pelas continuidades dos *raccords*, também proporcionam novos

olhares sobre o espaço do corpo. Este espaço do corpo prolonga-se na relação de cada enquadramento ou de cada mudança de cena, provocando novas situações ao corpo, novas relações em relação ao espaço físico e ao espaço da tela.

São estas variações em função do espaço da imagem que se apresentam constantemente neste trabalho e as quais permitem uma maior ocupação do espaço físico e variadas formas de relacionar esses espaços ao espaço do corpo.

Assim, o espaço do corpo assume outra função diferenciada não enfatizada até então. Além de o corpo tomar sobre si a força de expressar a dança, expressar o movimento, utilizando-se das técnicas corporais e das apropriações que moldam um corpo durante um processo de criação, este corpo também assume outras leituras e simbologias ao ser especificamente levado a um espaço, que não é o palco, mas um espaço com arquitetura própria, com particularidades que podem trazer mais identidade ao próprio corpo.

Colaborando com a especificidade da modalidade dança na imagem, o corpo também recebe interferências da aplicação da câmera, seja em relação ao seu movimento, como em sua posição ou forma de enquadramento. Cada detalhe de movimento ou posição de câmera implica novas situações ao espaço do corpo, novas insinuações que são, de fato, específicas ao exercício da dança na imagem. Portanto, neste caso, o espaço do corpo agrega referências inovadoras para o exercício da dança, para sua composição e apreciação.

Ilustrando a importância do espaço físico em relação ao espaço da imagem, Thierry de Mey (2011), citado por Danto (2011, p.67) explica através de outras obras em parceria com De Keersmaeker:

A escolha dos parques e jardins tornou-se um meio termo entre lugar de natureza e espaço composto cenograficamente: lá onde a escrita coreográfica/fílmica poderia encontrar um aliado favorável ao seu desenvolvimento. O filme permite uma hiper-

horizontalidade, uma espécie de “polifonia” visual em que várias vozes, vários pontos de vista podem sobrepor-se simultaneamente.<sup>79</sup>

Retomando ao filme, outras bailarinas chegam dançando, compondo a mesma estrutura coreográfica e, praticamente realizam a tarefa de impingir à bailarina que já se encontrava em cena, de deslocar-se, de atravessar o espaço na direção de outra porta, mudando de ambiente.

Elas fazem essa passagem ao outro espaço novamente através dos vidros. A câmera coloca-se de um lado do vidro e as bailarinas do outro, e atrás delas, existe outro vidro que margeia a fronteira dentro/fora do espaço da escola. A transparência dos vidros cumpre a função de cortina ou de tela que permite distinguir os objetos que se encontram do lado oposto. É um recurso apropriado do próprio espaço físico, proporcionando uma nova interface ao corpo. O espaço do corpo é visto através de, coberto por, quase que apropriado a um recurso que o “maqueia” não para despistar e tomar outra forma ou visibilidade, mas para instigar, para estimular a observar o espaço do corpo, a partir das referências que não o ocultam em sua totalidade, mas provocam uma lente que o transportam para compreender novas mediações, ou novos elementos que demandam um processo de decodificação por parte do espectador.

Elas passam pelos corredores, até que em um trecho deles, três bailarinas aguardam, na ausência do movimento, despretensiosamente. Este local é um corredor cujas divisórias são compostas pelas janelas de vidro e, ainda, a sombra da luz solar projeta estes vidros e suas divisórias no chão. Assim, as bailarinas vão se inserindo na cena de forma muito orgânica, muito sutil. Uma de cada vez se apossa da cena, permanecendo em primeiro plano. As que ficam ao fundo, de acordo com o movimento, até saem do espaço da tela, mas a câmera permanece fixa, priorizando a última bailarina que entrou.

---

<sup>79</sup> “Le choix des parcs et jardins s’est imposé comme moyen terme entre lieu de nature et espace composé scénographiquement: là où l’écriture chorégraphique/filmique pouvait trouver un allié, un *genius loci* favorable à son déploiement. Le film en triptyque permet une hyperhorizontalité, une sorte de “polyphonie” visuelle où plusieurs voix, plusieurs points de vue peuvent se superposer simultanément. ”

A dinâmica dá-se sempre neste ritmo que é mantido pelas sequências que se repetem; ela é o eixo da obra. As mudanças de espaço normalmente se dão pelas bailarinas que conduzem ao espaço ou pelos *raccords* que mantêm a sequência, mas em outro espaço. A aparente simultaneidade provocada pela continuidade dos espaços pelos movimentos é um recurso também manifestado pelo espaço da imagem que, previamente, organiza a situação, condicionando a sensação desejada ao espectador.

A estrutura coreográfica que mantém o fio da obra, às vezes, fica em segundo plano, dando a prioridade para a bailarina que está em primeiro plano. Assim, as bailarinas que se deslocam ao fundo, nesta sequência norteadora e recorrente, enfatizam a sensação de simultaneidade da ocupação dos espaços físicos desta obra, pois estão sempre passando, às vezes uma sai, outra se agrega, mas sempre continua, aparece em algum espaço, sai do espaço da tela, mas sempre ressurgem. É como se o prédio inteiro fosse habitado o tempo todo por diversos conjuntos coreográficos como esse, que está sempre circulando pelo espaço e, às vezes, encontra alguém sozinha que, na medida em que as demais se aproximam, ela se encaixa, na mesma coerência.

São diversas as situações ocasionadas pela relação do espaço corporal com o espaço físico aliado à posição da câmera, ou seja, pela recíproca aderência do espaço-trio. Em determinado momento, a câmera se posiciona junto a uma parede de vidro, não tão transparente como as habituais, captando a sua continuidade que é interrompida pela presença de um vão de porta. Sob este vão, as bailarinas passam de um ambiente a outro; no entanto, o espaço da imagem capta apenas as bailarinas que estão do mesmo lado da câmera. O mais instigante desta cena é a confusão do reflexo das bailarinas, cujo próprio reflexo insinua ser a continuação do outro lado da porta, mas não é. A situação provoca múltiplas percepções e acentua a capacidade do diretor em edificar esta categoria da dança na imagem em movimento, não como um simples instrumento estético e plástico, mas de construir situações cinecoreográficas, de fato. Neste caso, as relações entre a dança e o cinema estão extremamente estreitas, misturadas. Não se consegue distinguir onde começa um domínio ou outro; elas estão entrelaçadas, atuam o tempo todo juntas. Não existem

hierarquias, nem apoios entre esses dois domínios artísticos; eles são fundamentais um ao outro, neste contexto.

A cena de reflexo continua, mas com a câmera fora do prédio, captando o que se passa por dentro. Até que em determinado momento, a câmera capta em plano geral dois andares do prédio e, em ambos, as bailarinas estão dançando, em direções que se completam vistas de fora, extremamente harmônicas. É como se as janelas é que se deslocassem de um lado a outro, deslizando, sem trancos, com leveza. É uma história de fronteiras, que ultrapassam o espaço físico, que simulam os reflexos e as penetrações, colocando o corpo em situações ambíguas, criando as heterotopias, os espaços outros habitados pelo corpo.

Tais espaços outros criam situações diversas ao corpo, à dança e à imagem. Situações não habituais e cotidianas. Criam imaginários a partir da configuração orgânica do espaço-trio. Criam novas perspectivas da relação corpo *versus* espaço. É o espaço sendo modificado, a partir da apropriação do corpo nos moldes do espaço-trio e, da mesma maneira, o seu inverso, o corpo em fusão com o seu espaço físico, propondo as inserções em espaços outros.

A composição da cena em que existem duas camadas de vidros dividindo e compondo três espaços, sendo que em cada qual existe uma disposição diferente das bailarinas no espaço, permite que o espectador a reconheça como uma das cenas mais relevantes, no que diz respeito ao efeito da heterotopia do espelho, neste caso, transferida aos vidros. No entanto, o curioso é que, nesse momento, os vidros não estão refletindo, apenas cumprem a função de transparência. A formação de três camadas espaciais, pelo atravessamento dos espaços gerado pela transparência, provoca uma confusão de espaços conectados, uma confusão de percepção do que é real e do que é virtual, gerado pelo reflexo.

O vidro provoca efeitos e sensações. É o efeito de atravessar os espaços, dando visibilidade em todos. Isto assegura ao espectador a pluralidade de espaços que se

interconectam, que se cruzam e que estão intimamente ligados pelos corpos que ocupam essas camadas.

A capacidade de provocar esta suposta desorientação ao público, no que se concerne à ocupação dos espaços, as camadas que podem simular situações reais ou virtuais, traz à coreografia novos elementos de composição e de sobreposição de imagens. Neste caso, são imagens provocadas pelo próprio espaço físico e não pelo espaço da tela. Assim, sobrepõem-se imagens criadas pelo espaço para serem capturadas também pelo espaço da tela. Ou seja, um mesmo espaço é capaz de criar diversos espaços outros, as heterotopias.

Na sequência, a cena se repete em relação aos vidros, mas de outra forma e é bem rápida, questão de segundos. A bailarina que se encontra mais próxima da câmera está por detrás de um vidro. Ou seja, a câmera capta todas as bailarinas através dos vidros; é como se a câmera fosse sempre esta tela transparente intermediando este olhar, que naturalmente vai se transformando até atingir as camadas mais profundas deste plano. Esta cena é composta por dois espaços entrecortados pelos vidros, além dos vidros que estão imediatamente à frente da câmera e dos vidros ao fundo, que estabelecem a fronteira com o espaço externo.

Rapidamente, no espaço mais próximo à câmera, há uma bailarina, e no espaço ao fundo, três. Elas dançam a mesma sequência e na mesma direção. O *travelling* da câmera acompanha o deslocamento delas e a sensação do deslocamento parece ser maior do que o real em função das diversas divisórias do vidro que, ao serem passadas rapidamente pelo movimento da câmera, causam um embaralhamento, aumentando a desorientação em relação aos espaços, ao que é real e ao que é virtual.

O efeito de velocidade não do movimento do corpo, mas a partir do referencial do espaço físico, dos divisores dos vidros, é um exemplo de quando o espaço corporal se transforma no espaço físico e/ou vice versa. O deslocamento da câmera se dá na mesma velocidade do deslocamento dos corpos, de forma sutil, leve; no entanto, as diversas

rupturas do espaço, do vidro, causam a ilusão de maior rapidez para a cena diante do movimento da câmera.

Este detalhe implica uma interferência do espaço da tela sobre o espaço coreográfico, ou melhor, a colaboração de um recurso cinematográfico, modificando e transformando o espaço corporal.

As cenas seguintes mantêm esse caráter de colunas de vidros compondo diferentes espaços e provocando desorientações que instigam, que geram dúvidas, ambiguidades, que conduzem o espectador a pensar sobre as estratégias e sobre as distinções do espaço-trio.

O extraordinário dessas cenas é que, no fundo, há uma grande simplicidade em termos estruturais, tanto coreográficos quanto dos efeitos ilusórios ou reais propostos pelo espaço físico aliado ao espaço da tela. Simplicidade não no sentido de facilidade, mas de conseguir atribuir a mesma ideia, tanto do espaço do corpo quanto do espaço físico, e mantê-la desdobrando-a até o fim, como o eixo estruturador da obra. Praticamente, a mesma composição corporal conserva-se e sustenta-se em sua repetição e, a esta capacidade é que se aplica o termo simplicidade.

A primeira cena externa deste trabalho se dá quando uma bailarina sai de uma sala de um piso superior e anda sob o telhado de outra estrutura. Ela vem em direção à câmera e repete os mesmos gestuais do cabelo, da roupa e do olhar que já foram realizados por outras bailarinas, diretamente ao olhar da câmera. É uma cena que tem uma postura que se assemelha ao dirigir-se a um espelho, em que a pessoa se vê no seu reflexo. Talvez a câmera ou o espaço da tela também cumpra, indiretamente, este reflexo dela mesma. Ela simula, gestualmente e por seu olhar, que ela mesma se vê; no entanto, isto não é dado ao espectador como uma referência real, é apenas uma especulação diante da sua relação do espaço do corpo com o espaço da tela.

Retoma-se a cena em silêncio das bailarinas, realizando seus movimentos no chão, resgatando a ideia de uma suposta heterotopia criada pelos próprios corpos, seus

corpos enfileirados, representando seus próprios reflexos, como a maioria das cenas nos vidros, que vazavam a transparência ou o reflexo.

Em seguida, seguem-se as cenas de bailarinas correndo, ocupando os diversos espaços e a câmera alternando entre dentro e fora do prédio. Esta, ao posicionar-se fora do prédio, vai captando os andares, um de cada vez, explicitando a ideia de simultaneidade nas ocupações das bailarinas pelo espaço. Saem correndo do prédio rumo a um espaço externo, uma espécie de pátio, no ambiente noturno. Dançam, inicialmente, tendo ao fundo a vidraça da escola. De novo, quando a câmera capta as bailarinas em um plano mais fechado, quase primeiro plano em conjunto, ao acompanhar o movimento delas, os vidros e suas divisórias, novamente tem-se a sensação de passar diante das lentes da câmera com mais velocidade do que de fato é, imprimindo mais velocidade à cena e aos corpos. A câmera alterna entre o plano geral e o primeiro plano, são variações de planos que, supostamente, editam a alteração da velocidade do deslocamento das bailarinas.

Quando a câmera se posiciona em diagonal, sem enquadrar os vidros ao fundo, restam as sombras das próprias bailarinas no chão, como um rastro da ideia de reflexo, de virtualidade ou da transparência que capta o avesso. Neste caso, é o próprio corpo criando condições de repetir o que o espaço propunha através dos vidros.

As bailarinas dançam por todas as direções, o tempo todo se deslocando. Já a câmera também varia sua posição, implicando a todo momento diferentes formações do espaço-trio, portanto, situações diversas e variadas a todo momento, criando espaços outros, parecendo habitar espaços diferentes um do outro.

A variação da luz do espaço é tão sutil que, quase sem perceber, as bailarinas já estão à luz do dia. Muitas cenas em primeiro plano são exploradas, sobretudo a cabeça em movimento, e novamente os vitrais ao fundo embaralham ainda mais a sensação da velocidade do movimento da câmera e do movimento da bailarina.

A evolução ao fim da obra se dá pela velocidade de seus deslocamentos, ou pelo efeito de velocidade devido à organização do espaço-trio, como fora mencionado

anteriormente. Subitamente, a música para e as bailarinas também pausam, no ímpeto da pausa brusca. A câmera centraliza, separadamente, em cada bailarina, com respiração ofegante, desacelerando o ritmo e buscando um gestual natural, não coreográfico.

As bailarinas vêm correndo rumo à porta que se encontra aberta, provavelmente uma das entradas da escola que dão acesso a um pátio externo. Ao entrarem, na direção da câmera, a única bailarina que se encontra na parte externa ainda esboça um último movimento e, com plano detalhe em uma de suas mãos, ela se abre, rendendo-se ao fim.

Observando a obra como um todo, percebe-se que ela gira em torno da composição do espaço de vidro e sua influência sobre a coreografia. Da mesma forma, a coreografia repetitiva também se associa à ideia de reflexos de sua própria imagem pela sincronia de movimentos entre as bailarinas, como se uma fosse reflexo da outra e assim por diante, de maneira que os vidros e os reflexos destes corpos são transformados provocando situações outras também ao corpo que dança.

No que se refere à relação entre corpo e espaço físico, cita-se o trabalho da coreógrafa Odile Duboc que se chama Projeto da Matéria<sup>80</sup>, em que se propõe não só como cenário, mas também como apropriação da dança e do corpo, estruturas preenchidas pelo ar, como as bolas de plástico, por exemplo. No entanto, a constituição desse material em cena metamorfoseia-se na ação dos corpos sobre ele tornando-se novos corpos que também se movem, ajustam-se, como uma água ao ser balançada dentro de um recipiente fechado. Esta sensação de movimento, provocada pela estrutura composta de ar, quando em contato com um corpo, lança também uma necessidade de resposta ao corpo que está reagindo com tal estrutura. Assim, vê-se que este espaço físico promove e estimula praticamente uma fusão entre estes “espaços” os quais são integrantes do espaço-trio.

---

<sup>80</sup> “Projet de la Matière”

Neste sentido e nesta composição proposta pela obra de Duboc, Perrin (2007, p. 131) ressalta:<sup>81</sup>

Deve-se reorganizar o visível para dar sentido e compartilhar uma sensação física. Esta troca entre o corpo e o lugar e a dissipação do corpo na matéria só são sensíveis no olhar do público, a partir do qual o intérprete organiza sua presença. Toma-se ao público de identificar a osmose com as matérias.

Da mesma maneira, neste vídeo de Keersmaecker não é diferente a relação entre o espaço do corpo e o espaço físico. Resta ao público identificar a osmose entre estes espaços que os levam à criação de espaços outros coabitados neste mesmo espaço.

As estratégias elaboradas pelo espaço da imagem para compor esse fenômeno penetrável entre o espaço do corpo e o espaço físico é praticamente a marca desta obra, é o ponto de exploração mais recorrente e forte, suscitando novos encontros entre a dança, o espaço e a imagem, possibilitando o olhar cinecoreográfico.

Este olhar cinecoreográfico se faz presente a partir da congruência da relação entre a dança e a composição do cinema. Pode-se dizer que é a coreografia do movimento na imagem, pela perspectiva dos domínios cinematográficos. Neste sentido, a preocupação, ou melhor, o olhar atento à configuração do espaço-trio torna-se fundamental para que se compreenda que a dança na imagem em movimento se faz perceber e se realizar para além apenas do espaço do corpo. Aliás, a obra da dança estar na imagem não justifica por si só para ser considerada com os aspectos de uma cinecoreografia. A presença da câmera, dentro desta perspectiva da dança na imagem em movimento, possui uma função outra, não a função trivial do registro. Exigem-se novas agregações a este registro, novas percepções que devem ser avaliadas no que diz respeito à relação dos espaços do espaço-trio.

O olhar cinecoreográfico é um adjetivo para a denominação dancine proposta por esta pesquisa. A dancine realiza-se pelas percepções do espaço-trio, e não

---

<sup>81</sup> “Il faut réorganiser le visible pour donner à sentir et à partager une sensation physique. Cet échange entre le corps et le lieu, la dissipation du corps dans la matière ne sont sensibles que dans le regard du public, à partir duquel l’interprète organise sa présence. Il revient au public de déceler l’osmose avec les matières. ”

necessariamente pelo simples uso da câmera. A dança é a expressão fundamental; contudo, como ela vai ser observada pelo espectador pela imagem captada pelo olho da câmera, este arranjo mantém a mesma importância que a dança. No sentido que sua captação deverá condizer com o que o corpo busca manifestar. É um acordo em que ambos se constroem mutuamente, com o mesmo peso, a mesma força e medida. Não se trata, por exemplo, de absorver os efeitos de pós-produção de imagem como um recurso estético. Tal efeito pode anular ou minimizar o trabalho do espaço do corpo. Nem tampouco concentrar-se apenas na técnica expressada pelo espaço do corpo de quem dança, sem se conectar com a intenção que o olhar da câmera também deve apontar, sinalizar, nem que seja oculto, para se descobrir. Enfim, mesmo que a cena seja vazia, sem a presença do corpo, deve-se também observar o que o espaço físico propõe como relação ao corpo e à forma que a imagem o captura.

Assim, a dancine se compõe por uma conciliação heterogênea de espaços, mas eles devem dialogar ou propor intenções que criem novas situações, como as próprias heterotopias. A dancine tem o propósito do atravessamento dos olhares, tanto do de quem produz quanto do de quem o aprecia. Seu discurso não é aleatório, com o qual se promova como condição tudo o que se manifeste como dança pela imagem em movimento; ao contrário, dá-se pela própria organização do espaço-trio, pela própria produção de espaços outros gerados pelas acomodações dos elementos do espaço-trio.

A dancine representa um território emergente e trata também de uma associação entre dança e cinema. Em outros termos, é perceber que a dança e o cinema são regidos por um eixo que, em algum momento, se tornará comum a ambos. Certamente, este eixo não é representado só pelo movimento, que é umas das palavras que definiram tanto o cinema quanto a dança, mas para além dele. O cinema transporta o imaginário das pessoas para diversos lugares sem manifestar dificuldade geográfica para tal. No cinema, não se vive necessariamente o tempo real dos acontecimentos, proporcionando inclusive o efeito da falsa imersão na tela. A dança, inserida neste contexto, provoca novas sensações ao público, ao poder ser deslocada com esta mesma facilidade, ao permitir ao corpo ampliar

seu tamanho normal, ocupando todo o espaço da tela por meio de *zoom*, exibindo detalhes de outro modo imperceptíveis, por exemplo.

Quando a dança se apropria desses recursos cinematográficos, novos panoramas são delegados ao espaço do corpo, novas formas de moldar o corpo, surge uma nova convenção estética, ou melhor, a convenção anterior torna-se apenas mais uma no contexto da imagem. O corpo passa a ter novas derivações como pontos de exploração. A linguagem cinematográfica passa a ser um dos discursos do corpo, seja o tipo de corte, o tipo de plano, as variadas possibilidades de posição de câmera, modificando o eixo do olhar, o tipo do enquadramento, os ajustes da pós-produção, tudo passa a compor também uma característica às intenções do corpo ou da obra coreográfica.

Da mesma forma, o corpo não só em cena, mas também realizando sua dança, sua coreografia, seu gestual ou seu silêncio corporal incita uma nova dinâmica ao exercício do cinema, já iniciado no cinema mudo ou nos musicais. No entanto, nesta época, no cinema mudo ainda se firmava e se explorava o universo do cinema e o musical estava sempre subordinado à narrativa ou ao serviço do cinema. Já o cinema experimental desgarrou-se da perspectiva clássica que o cinema propunha e ousou suas habilidades também com artistas plásticos, trazendo ousadias até então não exploradas. E são as ousadias que deram impulso para se criarem imagens e composições diferenciadas, que não sejam apenas ligadas à natureza da narrativa clássica do filme, trazendo alguns desvios e ou transgressões deste modelo que vigorava, construindo novas percepções ao olhar do espectador.

É diante desta liberdade já proposta na década de vinte que a dancine também se ancora, ou também se deriva, fazendo da dança e do cinema um só composto. As indagações recaem sobre onde a dança se associa e ou questiona o cinema e vice-versa. Neste trânsito, pode-se perceber que existe certamente uma colaboração de ambas as partes, uma infiltração de um sobre o outro.

Por exemplo, o ritmo cinematográfico proposto aos cortes de cada cena influencia fortemente na intenção da coreografia, no espaço corporal dos bailarinos. E,

certamente, os planos e enquadramento também propõem outra forma de se realizar a dança, lançando-a a novos lugares e proposições de relações com o espaço físico em que se encontra. Esta novidade modifica a estrutura coreográfica e propõe que a coreografia não dependa apenas do espaço do corpo, mas também das relações deste espaço com os demais, ou seja, da relação do espaço-trio.

Por fim, a linguagem coreográfica de Keersmaecker associa-se fortemente ao espaço escolhido e à maneira como a câmera capta e reproduz esses corpos. O posicionamento da câmera diante deles produz efeitos que a coreografia por si só pode até dar conta de fazer, porém, através da imagem, com os ajustes dos elementos do espaço-trio, a obra se fortalece com a identidade denominada dancine. Dança e cinema criando seus próprios espaços, suas próprias heterotopias.

#### 4.4 Wim Vandekeybus – *Blush* (2005) – As heterotopias do próprio corpo



Figura 18: *Blush*<sup>82</sup>

A reflexão sobre o trabalho do coreógrafo flamengo Wim Vandekeybus requer o uso de um vocabulário de confronto. (...) A ambição central de seu trabalho com a companhia de dança ÚltimaVez é explorar o corpo e sua realidade, tirando-o de sua usual confiança física e expondo-o aos seus próprios limites.<sup>83</sup>

(ALEXANDROVA, 2003, p.21)

---

<sup>82</sup> <http://balletoman.com/video/453-blush-wim-vandekeybus.html>

<sup>83</sup> “Reflection on the work of the Flemish choreographer Wim Vandekeybus necessitates the use of a vocabulary of confrontation. (...) A central ambition of his work with the dance company Última Vez is to explore the body and its reality through taking it out of its usual physical confidence and exposing it to its own limits.”

Wim Vandekeybus (1963) é bailarino e coreógrafo, nascido na Bélgica e diretor da companhia que se chama Última Vez. Iniciou seus estudos em psicologia e os mantém pela relação com o corpo, seja pela dança, pelo teatro, pelo movimento, pela imagem, enfim, sempre mantendo um olhar universal da psicologia sobre seus trabalhos.

Foi criado em um universo rural e talvez isto explique a forte relação que o coreógrafo estabelece entre o corpo humano e o corpo animal, a brutalidade animal em que Vandekeybus aplica aos corpos humanos, mas sempre regado intimamente pela fragilidade humana.

Realizou diversas obras coreográficas e filmográficas, destacando-se o filme *Blush* (2005) para a análise que se faz presente. Seu trabalho da dança na imagem difere bastante do contexto da coreógrafa anterior, Keersmaeker, tanto no sentido da linguagem coreográfica quanto no tipo de espaço físico para a realização da obra. Enquanto Keersmaeker ocupa um espaço fechado, a escola abandonada, com características semelhantes entre as divisórias internas que separam um espaço do outro, Vandekeybus lança-se a um gestual corporal que varia fortemente em relação ao espaço que ocupa e, ainda, atira-se ao espaço da natureza, entre outros, mas lidando com esta dimensão da paisagem externa, aberta, grande, criando situações para cada tipo de espaço em que seus bailarinos transitam.

Sua precisão de espaço corporal se dá muito mais pela realização da intenção de uma ideia contando para isso com a improvisação, do que pela perfeição dos passos combinados a um ritmo musical. Sua destreza reside na ousadia de apropriar um espaço físico não só pelo espaço em si, mas pela adequação corporal ao espaço.

O coreógrafo mescla atores e bailarinos de diferentes países para construir juntos uma linguagem corporal comum, linguagem esta que possa comunicar o que há de mais universal. Neste sentido, essa agregação de várias nacionalidades com aptidões teatrais e corporais aproxima-se bastante da perspectiva de trabalho da também coreógrafa Pina Bausch que, ao tratar de temas universais, normalmente resgata questões e temas que

também são universais, mas de uma maneira geral de modo irônico, chegando a tocar o cômico diante do absurdo.

Vandekeybus utiliza-se da simbologia, dos mitos e da natureza para compor o que há de mais universal e, ao mesmo tempo, individual. É um sendo o reflexo do outro, ambiguidade e dinâmica de completude. A ideia geral deste trabalho, enquanto história, foi baseado no mito de Orfeu e Eurídice, que refletem histórias de amor que atravessam o tempo, como Vandekeybus mesmo diz e, sobretudo, uma história de confiança. Neste contexto, resgata temas centrais deste mito: a união, pelo casamento, e a separação, pela morte. Ou seja, questões estas de fato muito abrangentes e que fazem parte do entendimento espectador em geral.

Assim, Vandekeybus lida com um inconsciente selvagem da existência humana e traz consigo a violência dos acontecimentos, da tragédia, e tudo isso de uma forma muito sutil, simbólica, mascarada. A situação não é dada em sua obviedade, mas em sua percepção da leitura dos encadeamentos, de uma narrativa que escapa do senso comum pela via da sensibilidade, do detalhe. É magistral essa ambígua maneira de tratar de questões brutas, a partir do frágil, do pormenor que há de ser revelado pela experiência individual do próprio espectador refletida no âmbito universal, ou vice-versa.

Seu trabalho na imagem em movimento tem um sabor artístico sustentado na fusão efervescente da emergente condição da arte, do diálogo, do não discernimento sobre até que ponto o trabalho se insere em um contexto teatral, de dança, de cinema, renunciando novos tempos de discussão. Discussão voltada não para a categorização ou para a exclusão pela falta dela, mas pela capacidade de oscilar entre diversos cruzamentos, renunciando à época da fidelidade rigorosa a um estreitamento de contornos.

Vandekeybus extrapola essas questões e parte para a prática do possível, da tentativa, da experimentação, da junção dos esforços corporais, da ocupação do espaço no sentido de criar um espaço vivo a partir da própria instalação do corpo, preenchendo-o. Sua linguagem coreográfica transforma-se e afirma-se nestes espaços, possibilitando também a expressão do corpo não só nos momentos pontuais de dança, mas também nos momentos

em que o corpo está descontraído, em que não exige nenhum cerimonial para a cena, apenas o cotidiano, o banal.

A cena inicia com uma mulher que representa em outra medida e de forma imaginária e adaptada, a Eurídice, falando alto para si mesma coisas que não irá mais realizar. Durante sua fala, antes de sua aparição, a câmera aponta, em primeiro plano, para um sapo sendo suspenso de cabeça para baixo por suas mãos. Este sapo é a chave e um símbolo condutor da obra.

Ela continua falando, rindo de si mesma. Na próxima cena, ela se dirige a um espaço em que será realizada a comemoração de seu casamento. Uma mesa posta para uma refeição e os amigos ao redor, que também falam ao mesmo tempo. A câmera acompanha esta mesa por um *travelling* ao redor dela, explorando a situação como observadora da cena. Ela alterna também em posição *contra-plongé*, mostrando a mesa sob a perspectiva de cima, contemplando todos dentro do enquadramento.

O sapo novamente entra em cena e fica suspenso pelas pernas. A noiva beija-o, como se fosse um ritual do casamento. Alguns sobem à mesa, sobre os copos, outro tira a roupa até que só um bailarino permanece na mesa e dança, ao som de uma música ao vivo, tocada por mais um convidado que está à mesa. Os demais tentam levantar a mesa agarrando-a com a boca. Certamente essas cenas são situações descontraídas e que mostram uma cerimônia de casamento que escapa ao estilo tradicional.

Ao fazerem o brinde, o casal olha-se fixamente e o copo da mulher se quebra. Tal ação é como uma premonição. Todos saem da mesa, em ritmo de festa e fazem pose para a foto, o registro. Nove pessoas em pé e um nu sentado.

Em seguida, as cenas dão continuidade no espaço externo, no campo, em meio à natureza. A mulher entre os porcos, alimentando-os e os homens caminhando na direção dos animais. A mulher vê-se em um espaço apertado, em que os porcos quase montam sobre ela. Estas cenas mostram um universo que não se restringe apenas aos movimentos concebidos como dança. São cenas aparentemente normais, nas quais poder-se-ia

praticamente dizer que era um filme, uma ficção. No entanto é a mistura da linguagem do teatro e da dança se transfigurando em linguagem de cinema.

A linguagem do cinema é usufruída e explorada justamente na possibilidade de atravessar os espaços conectados em um tempo descontínuo, tempo não real. Além disso, o espaço da imagem, nesta obra, reforça e inventa contextos para o desdobramento do espaço-trio.

As falas, até então, não ocupam um discurso fundamental na obra, não há nada que tenha sido dito e que seja tão essencial à compreensão do trabalho. Assim, essas cenas com falas ou sem falas e, às vezes, sem a dança explícita, misturam-se ao trabalho da dança sem lhe tirar a liberdade. São novas aderências que se somam à apreciação da dança, conduzindo-a a outras situações de entendimento da dança, em relações que permitam transitar de uma linguagem a outra.

A cena da água, no lago, mostra um corpo submerso. O simples movimento natural da água permite que o reflexo sobre o corpo seja desfocado, até que sobe à superfície uma cabeça. Atrás, mais duas cabeças emergem e, em seguida, uma quarta. São todas mulheres com olhares cortantes, olhares decisivos e fortes. Elas se movimentam pouco, mas mantém uma certa brutalidade na intensidade dos movimentos. Elas se movem em direção à lateral, saindo do eixo da câmera, do espaço da tela.

Esta cena dá início ao trabalho de corpo proposto por Vandekeybus, um corpo que expressa a animalidade selvagem da sobrevivência. O espaço físico, do lago, também conta com a imagem do reflexo, como se a espessura da água fosse por si só uma tela ou um espelho que reflete distorcidamente o que há sob a água ou o próprio movimento da água impõe um movimento à cena. O espaço da imagem é fixo, são as bailarinas que se deslocam ou a própria água que mantém seu movimento. O espaço do corpo começa a dar sinais da evolução da habilidade corporal que se deseja diante dos diversos espaços físicos propostos. Trata-se da habilidade de habitar esses espaços vestindo-se deles, os quais provocam uma nova corporeidade e intenção ao movimento.

A cena continua com as mulheres habitando o espaço selvagem da floresta, do campo, ou do território rude, que necessita da disponibilidade corporal para assimilá-lo. Elas dançam sobre as pedras, sobre os galhos, montam nas árvores, adentram no riacho, enfim, comportam-se de fato como animais, que sobrevivem na dinâmica do “habitat” próprio de animais. Intercaladas a essas cenas, aparecem cenas dos homens próximas às vacas ou correndo junto com elas. São ambientes campestres e que exigem desses corpos humanos uma dose de brutalidade para poderem estabelecer uma boa relação com este espaço físico.

Ao ver os corpos humanos animaiscoos associam-se estes, perfeitamente, a este “habitat”. São corpos que se confundem aos dos animais não pela semelhança física, mas pela atitude corporal. Poder-se-ia dizer que estes corpos se misturam ao próprio espaço por assumir em uma atitude que se encaixa bem ao espaço físico, e é esta atitude que revela o tipo de apropriação espacial que os bailarinos exercem diante dessas cenas externas. É evidente que a paisagem não tem a função de ser um espaço expositivo por sua beleza, mas, certamente, ela colabora para ratificar a construção da corporeidade deste corpo que Vandekeybus propõe.

Na verdade, este espaço corporal animaiscoo, forte, disponível para habitar também este espaço silvestre já compõe um estilo de corporeidade em que o coreógrafo se debruça e compõe suas obras. No entanto, ao se conciliar a este espaço específico, ele aproxima a natureza do movimento com a própria natureza, no sentido de origem, do espaço. Assimila-se, então, a união de esforços e percepções entre o espaço físico e o espaço corporal os quais se fundem, se completam, se harmonizam por si sós.

Vandekeybus demonstra destreza nesta adaptação espacial, nesta ocupação, pois os bailarinos se mostram perfeitamente em coerência em suas habilidades corporais diante do espaço físico. Isso não quer dizer que a profícua relação entre tais espaços, físico e corporal, seja dita única e exclusivamente pela recíproca aderência de ambas as partes. Contudo, neste caso, como existe reciprocidade entre ambos, é natural que se percebam estes espaços com essa interação, com a absorvência de um sobre o outro.

Neste sentido, vê-se que a escolha do espaço físico e o tipo de movimentação dos bailarinos dialogam e permitem, inclusive, a interferência do espaço sobre os corpos, sobre a própria dança. Tal fato se ilustra ao visualizar corpos extremamente hábeis e com aptidões técnicas, ou seja, um corpo que normalmente habitaria um espaço com condições mais favoráveis ao bailarino, como, por exemplo, um piso apropriado que não só amortecesse as quedas, mas também que tivesse uma superfície mais conveniente ou confortável para os pés descalços que se apoiam nela.

Este ambiente diverso ao qual os bailarinos se submetem, sobre ou entre as pedras, lançando-se às árvores, sobre as águas, realizando movimentos não tão básicos, mas que exigem bastante domínio técnico dos bailarinos para a circunstância, reportam e justificam a necessidade deste espaço físico, sendo este, então, praticamente uma continuidade dos corpos, ou a própria natureza dos corpos.

Esta familiaridade corporal que Vandekybus assume diante desta paisagem natural como sendo o espaço físico, encadeia e sinaliza uma boa relação entre os dois elementos do espaço-trio: o do corpo e do físico. Estes espaços conciliam e afirmam uma versatilidade entre ambos rompendo a barreira natural entre o espaço do corpo e o espaço físico, propondo o espaço, como um todo, como a qualidade polivalente. Esta ideia retoma a reflexão de Mello (2008) mencionada no início desta pesquisa, sobre o vídeo como extremidade, ou seja, interligado às questões em que o vídeo esbarra, sempre nas bordas.

Transportando esta idéia da extremidade para a dança na imagem em movimento, trata-se de agregar o universo que compõe a dança, o qual não se restringe apenas ao corpo, mas também aos componentes que a cercam. É devido a esta visão mais ampla da dança, como parte de um universo artístico maior, em que transitam manifestações outras que devem ser pinceladas e observadas, a fim de ampliar o próprio lugar da dança. Refletir a dança não como a única possibilidade do corpo, porém considerá-lo como um corpo que agrega questões externas ao movimento ao corpo que dança e, por isto, a criação do composto espaço-trio, justamente para associar o espaço do corpo, da dança, aos outros espaços desta tríade.

Parece contraditório, mas a dança ou o espaço do corpo podem manter a centralidade da obra. No entanto, a obra não é só composta do olhar da dança, mas sim das diversas extremidades que a tocam. E no caso da dancine, é fato que a dança está atrelada aos elementos do espaço-trio, mesmo que indiretamente ou de forma não tão explícita, mas estes elementos ou deslocam a centralidade da dança ou ajudam a centralizá-la.

Depois de algumas cenas apenas com mulheres nesse “habitat” natural, os homens adentram na cena também afirmando mais brutalidade aos corpos. Porém, esta brutalidade animal é extremamente controlada e sustentada pela leveza, pelo domínio técnico, pelo equilíbrio do antagonismo entre o selvagem e a delicadeza da suspensão técnica da dança que permite o corpo transitar entre os opostos em um só corpo e movimento.

Saltam, giram, rolam sobre o chão, e os cortes da cena são mais acelerados, propondo um ritmo que altera a percepção da coreografia que é transformada durante a mudança constante do enquadramento e a aproximação da câmera sobre os corpos, ora em plano mais aberto, ora em planos mais fechados. Alternam-se a essas cenas as mulheres praticamente escondidas nas árvores, espiando esses rapazes, aguardando um possível momento de caça, no sentido do contexto, ou de união de seus parceiros. Até que um rapaz toma a cena e dança sozinho, quase embriagado em sua movimentação leve e aparentemente lenta. A câmera está em posição *contra-plongé* captando-o de costas. Esta personagem masculina é representada pelo próprio coreógrafo Vandekeybus.

Essa forma de movimentar-se já fora realizada anteriormente durante a cena em que alguns bailarinos dançam sobre a mesa, durante a comemoração do ritual do casamento. Em determinado momento, este mesmo bailarino que agora dança só, também ocupou a mesa sozinho, dançando sobre ela, realizando o mesmo tipo de movimentação, quase que apaziguando a cena, os demais. Instantaneamente, os bailarinos se agrupam junto a ele, mas as mulheres aparecem e simula-se um jogo de caça, de fuga, de aproximação. Os cortes e a mudança de cena com as variações do espaço da tela alteram-se a cada instante; é tudo muito fugaz.

Tanto quando o bailarino dança só, quanto quando os demais se aproximam, quando a câmera se mantém na posição *contra-plongé*, vê-se a criação de um espaço de luz sobre o espaço físico e sobre os corpos. Este espaço de luz é formado pela própria sombra do sol atravessando as árvores. O que se projeta ao chão, são os feixes de luz que sobrevivem a essa passagem criando uma nova interferência ao espaço, a partir dos desenhos de luz.

A obra de Vandekeybus torna-se complexa, pois ele tem o domínio da composição do espaço-trio, sobretudo das variações do espaço da tela as quais dinamizam ainda mais o ritmo da coreografia ou do que ela oculta, do que ela dissimula diante de tantas interferências espaciais.

Eles correm e a câmera acompanha suas pernas também no ritmo acelerado promovendo a sensação de desorientação provocada pelo excesso de velocidade da câmera, que não é fixa; ela se desloca junto com os bailarinos com a câmera na mão, sem um eixo que a estabilize, o que dificulta ao espectador o tempo de orientar sua percepção.

Ao pensar em heterotopias criadas por esta organização do espaço-trio, arrisca-se a dizer que estes espaços outros criados e sinalizados neste trabalho se realizam, até aqui, pela forte relação entre o espaço do corpo e o espaço físico, em que ambos se fundem, se coabitam; é o espaço do animal habitado por corpos aparentemente animais, por corpos que se apropriam do gestual animal, do jogo, da briga, enfim, da dinâmica que o animal estabelece em seu “habitat” para sua sobrevivência. Habitar realmente este espaço, esta geografia dotada de superfícies diversas, pela terra, pelas possibilidades do corpo sobre a árvore, promove um empenho diferencial ao corpo pelo de fato viver a experiência similar ao universo dos animais. O espaço geográfico colabora, neste momento, para que esses corpos sofram esta transformação, atribuindo a intensidade diferenciada sobre os corpos.

São espaços outros provocados pelo domínio corporal, um mesmo corpo adquirindo características animais com natureza humana. Qualquer corpo pode realizar o trabalho de se transmutar desta forma; no entanto, a possibilidade que a imagem permite de deslocar este corpo para o espaço real, provocando-lhe intenções condizentes à natureza do

meio que habita, amplia a percepção do espectador de associar as diversas informações que este corpo suscita não só pelo corpo em si, pela sua própria transformação, mas também pelo que o espaço produz como interferência sobre este corpo.

E é neste sentido que Vandekeybus apresenta um trabalho excepcional, pois estes espaços, especificamente silvestres, habitados pelos bailarinos não são espaços em que normalmente um bailarino se sentiria confortável a desafiar-se, pois se considera que é um espaço que carece de estrutura para um corpo que necessita de cuidados para não se prejudicar e não se machucar.

Retomando o vídeo, enquanto uns correm outros permanecem no mesmo local e formam uma dupla de dança. A câmera mantém nesta dupla a mesma instabilidade que adotou na cena dos que correm. Tal instabilidade instala-se no desejo de acompanhar a movimentação dos bailarinos de perto e, portanto, arriscando enquadramentos espontâneos que tentam acompanhar a dança, mas sempre alguma parte do corpo escapa do espaço da tela, devido à agilidade proposta aos movimentos e a câmera não consegue rastrear de imediato.

O movimento tem origem tanto na câmera como nos bailarinos. Este recurso desestabiliza, deixa o espectador na sensação do limbo, de um estado de incerteza no sentido da desorientação espacial provocada pelo espaço da tela. Esta desorientação e esta velocidade da mudança de direção da câmera constituem um instrumento estético possibilitado pela presença do espaço da imagem, que transforma os demais elementos do espaço-trio, do corpo e do espaço físico.

Em determinado momento surge a mulher de branco, a noiva, desconectada do grupo e das movimentações corporais dele. Suas aparições são passagens, caminhando sempre sozinha e destoando-se claramente dos demais.

As mulheres mergulham no lago e flutuam sob as águas, giram, e coabitam o mesmo espaço dos golfinhos que também nadam nestas águas. Esta imersão também

transforma os corpos. Assim como a paisagem da superfície tornava os corpos mais brutos, sob as águas eles se diluem, assumem nova corporeidade, nova intenção no movimento.

Assim que os homens mergulham, as mulheres já saem incorporadas novamente no gestual expressivo do corpo selvagem. Elas provocam transição do estado corporal de maneira bem evidente, de forma a perceber a influência destes espaços físicos sobre estes corpos. Estas variações do espaço do corpo, enquanto movimentação mesmo, são muito ricas e demonstram que o trânsito corporal em ambientes diversificados desafia o corpo a metamorfosear-se, adaptando-se às condições do espaço físico. Esta obra perpassa por espaços físicos diferenciados e o espaço corporal proposto pelo coreógrafo demonstra que não se trata simplesmente de passar pelo lugar, mas, sobretudo, de associar-se inclusive às instabilidades que o espaço oferece.

Essas heterotopias provocadas pelos próprios corpos, ou seja, destes que são transformados e moldados pelo espaço geográfico, suscitam novas situações que se mesclam e se confundem ao espaço físico. São espaços outros criados pela perspectiva corporal. É o corpo criando variadas corporeidades em função do espaço físico. Vários lugares se organizam em um só, não só pela variação do espaço, como também pela variação da relação do corpo com o espaço.

Lança-se uma questão: o que está por detrás destes espaços outros? Por que serviria esta noção de se perceber o espaço outro, ou as variações em um só? Vê-se que, diante da possibilidade de se criar estes espaços outros - as heterotopias - ampliam-se as noções de relação entre os elementos do espaço-trio, ou seja, criam-se novas perspectivas, sobretudo diante da ênfase do universo da dança que é o pilar desta pesquisa. Mais precisamente, são novas perspectivas que visam integrar o corpo que dança ao seu contexto, ao já mencionado espaço físico e espaço da tela. Tais colaborações entre estes espaços transformam todos eles, confundindo o corpo ao espaço, o espaço à tela e às demais conjugações possíveis entre eles.

É neste sentido que a dança adquire novas informações, novas interferências que a transportam para novos discursos, para novos territórios de criação. É a

transformação desta em função do seu próprio meio. Neste sentido, a dancine tem modificado a dança do seu lugar comum, tem colocado novas indagações inclusive do que pode ser considerado dança ou não. A dancine parte do princípio da dança transformada pelas ações do espaço-trio, as quais criam os espaços outros, tanto físicos como corporais.

É neste trânsito de linguagens que Vandekeybus se consagra. Como fotógrafo, ele também apropria este olhar de maneira a contribuir para suas obras dancine. O coreógrafo, ao afirmar que observa as diferentes relações entre os elementos que compõem ou criam a cena como um conflito de espaços, pode aludir este conflito também à organização do espaço-trio, no sentido de que os elementos deste último também se tencionam para comporem seus arranjos, provocando visualizações estratégicas de estar e fazer o próprio espaço.

Percebe-se que a linguagem coreográfica de Vandekeybus está intimamente atrelada às emoções, à realização de suas intenções de desejos, de personalidades. Sua obra é marcada pela violência dos contrastes que penetram os corpos e ressoam nestes os rastros a pluralidade de forças que habitam e transformam os corpos em cena da dança, do olhar, do diálogo, do gesto, enfim, fazendo coabitar todas essas intensidades nos corpos que se explodem em pequenas ações e detalhes.

Alexandrova (2003, p. 21) descreve bem esta relação que o coreógrafo estabelece com os corpos:

É um trabalho altamente conflituoso que “pensa” o encontro entre o corpo radicalmente exposto em sua afetabilidade e a gravidade esmagadora de suas emoções, e trabalha com a coincidência contraditória entre o desejo e sua impossibilidade, entre representação e presença. Ele trabalha com a emoção como uma imagem de dentro do corpo, e explora o significado da dança como um evento. Talvez a principal preocupação de Vandekeybus seja com a forma como o corpo entra na dança, em seu “movimento” e “emoção”, ou o contrário, como o movimento entra no corpo e o que é capaz de fazer com ele. Na medida em que a dança é capaz de trabalhar discursivamente, para “escrever” uma linguagem, a arte de

Vandekeybus constrói um discurso do corpo em seu extremo, no estado *extra-ordinário*.<sup>84</sup>

É exímia a capacidade de apreender todas essas questões no corpo que dança e na imagem que expõe esses corpos acoplando uma identidade particular em suas obras de dancine. Se Vandekeybus trabalha a emoção como uma imagem dentro do corpo, como supõe Alexandrova (2003), faz saltar esta imagem, penetrando-o para fora, ou seja, lançando-a aos olhos do espectador, constituindo um espelho na interface do corpo que permite que as imagens se reflitam por dentro e por fora.

Retornando ao filme, a mulher de branco reaparece, sempre caminhando. Em seguida, aparecem os demais, homens e mulheres sob as árvores. Seus movimentos são bruscos, firmes, diretos, precisos, dotados de uma violência seca que absorve o corpo, enquanto os movimentos da mulher de branco são indiretos, aparentemente sem uma direção e corporeidade definidas. Ela caracteriza o contraponto do grupo, ela desafina o grupo e constrói seu espaço paralelo.

Ela chega ao topo de uma construção tendo o mar abaixo. Esta tensão de estado de perigo sobre a qual está submetida é rapidamente lançada na cena do grupo em que eles se juntam e se separam incessantemente através dos movimentos, provocando uma tensão, que é posteriormente indicada pelo movimento da câmera que se desloca rapidamente, provocando um movimento de câmera seco, bruto, até que, inesperadamente, todos se jogam ao chão, restando apenas o noivo em pé ao centro.

Ela cai na água de uma altura elevada, duvidosamente por segundos de vertigem ou pela própria desorientação flagrada, até então, através de seus movimentos, mostrando apenas alguns flashes do seu rosto durante a queda. Imediatamente, o noivo sai

---

<sup>84</sup> “It is highly confrontational work which “thinks” the encounter between the radically exposed body in its *affectability* and the overwhelming gravity of its emotions, and works with the contradictory coincidence between desire and its impossibility, between representation and presence. It works with emotion as an image from *within* the body, and explores the meaning of the dance as an *event*. Perhaps Vandekeybus’s main preoccupation is with how the body enters into the dance, into its “motion” and “emotion”, or the other way around, how motion enters the body, and what it is able to do with it. Insofar as dance is able to work discursively, to “write” in a language, the art of Vandekeybus constructs a discourse of the body in its extreme, *extra-ordinary* states.”

correndo, como se tivesse pressentido alguma coisa. Alternam-se as cenas em que ele corre e a câmera o acompanha, e a cena em que ela se afunda, docemente, movida pelo fluxo das águas, permitindo que seu corpo flutue na imersão.

Essas informações descritas são passadas muito rápidas na imagem, mas a sintonia e as aparentes dicotomias entre as imagens do grupo e da mulher são construídas a partir de todas essas referências que, necessariamente, envolvem os elementos do espaço-trio. Ou seja, as próprias tensões não são só ditadas pelo espaço do corpo, mas também pelo espaço físico e pelas variações do espaço da imagem que, intencionalmente, provocam essa representação dinâmica.

A cena retoma no mesmo ambiente fechado em que fora comemorado o casamento - um salão. No entanto, no lugar daquela alegria com que dançavam sobre as mesas, agora eles experienciam o luto, a perda da mulher. A representação desta cena que se assemelha à de um velório, se dá não de forma tradicional, mas com os bailarinos dançando, com uma banda ao vivo e, ao redor, as pessoas vestidas de preto assistindo, contemplando. A noiva, em vez de se encontrar em um caixão, encontra-se entre as pessoas, vestida de branco, como se flutuasse entre elas.

A dor, a perda e o sofrimento eles praticamente expressam, entre outras maneiras, dançando com o detalhe de pisar uns sobre os outros. O sentido deste tipo de movimentação, segundo Vandekeybus, é mostrar a paralisação de alguma parte corporal, a detenção suspensa, evidenciando as pequenas mortes que mortificam silenciosamente o corpo.

A moça de branco, supostamente morta, marca sua presença no ritual também tocando as pessoas, pisando nelas, mas é como se não estivesse por lá, ou quase não fosse percebida. Ela abrange corporalmente com seu espírito. Ela zela pelo noivo, primeiramente abotoando-lhe a camisa, depois o toca em suas costas com a intenção de acalenta-lo; sussurra-lhe no ouvido. Estas cenas são dóceis e é por simples gestos que se compreende o propósito da aproximação dela em direção a ele. São detalhes extremamente

cinematográficos. A leveza destas cenas confunde instantaneamente o espectador, dando-lhe a sensação de que se são imagens em câmera lenta.

Embora não seja um momento explícito de dança, a aproximação da mulher pelo homem tangencia e propõe a cinecoreografia da dancine. O espaço da tela passeando sob o olhar dos espectadores, salientando o olhar desolado, neutro, indiferente e, em seguida aproximando dos rostos do casal com o sussurro ao ouvido, exprime algo de suave que não condiz com a situação. Essa oposição dócil é provocada tanto pelo espaço da imagem, pela condução da câmera, quanto pelo gestual deles, lento e suave, opondo-se ao perfil brusco expressado até então.

A ordenação do espaço trio neste momento, a forma com que eles se entrelaçaram cuidadosamente, no sentido de transpor outra corporeidade, outra situação, outro tempo para imagem, às vezes, até um tempo psicológico, o tempo da sensação e não necessariamente o tempo real, propõe um espaço outro para o luto e para o ritual. É a sobreposição do espaço da dor e do sofrimento neste espaço caracterizado pela ação dos espaços da imagem e dos corpos em espaço da suspensão, da leveza. Esta disposição aplicada pelo espaço trio transforma a cena de luto.

Por meio dessas impressões, pode-se dizer que a dancine é um cinema que trabalha a relação entre a imagem e o corpo, um cinema do desejo, da emoção, da pulsão, do corpo transformando o lugar e a própria cena.

Para ilustrar essa sensação cinecoreográfica revelada pelo casal, toma-se o cinema como uma experiência sensível do mundo sobre o qual o cineasta francês, Philippe Grandrieux, que transita em diferentes territórios da arte, compreende o cinema como uma relação de componentes que se tocam e se interligam, ecoando no público a sensação compartilhada de algo sublime. Grandrieux (2000, p. 88) explica.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> “C’est ça le cinéma, filmer la présence, l’être-là des choses, filmer les arbres et les montagnes et le ciel et le cours puissant des fleuves. C’est ça être acteur, pouvoir soutenir la puissance du réel, son jaillissement, sa vibration hallucinée, pouvoir incarné (peu y parviennent), et l’espace d’une prise, le temps d’un plan, devenir ciel et montagne et fleuve et la masse houleuse de l’océan. Alors le cinéma est immense. Alors on se sent

É isto o cinema, filmar a presença, filmar as árvores, as montanhas, o céu e o curso potente dos rios. É isto ser ator, poder sustentar a potência do real, sua manifestação, sua vibração alucinada, poder encarnar, e o espaço de uma tomada, o tempo de um plano, tornar-se céu, montanha, rio e massa agitada do oceano. Então o cinema é imenso. Estão agente se sente vencido pelo esquecimento de si e isto que agente porta, isto que agente não sabe, que não podemos saber e que, portanto, nos mantém, nos dá à vida, à vida vivida, então isto se revela. Este ritmo, esta maneira de enquadrar, de iluminar os corpos, de interromper a tomada, isto vem, isto está, e o cinema toca o mais próximo disto ao que ele é profundamente, uma experiência sensível do mundo, toca seu destino que é de transmitir pela sensação, pelos únicos meios que os são próprios, de transmitir uma parte do mundo que passa, do mundo sensível, logo dissipada, perdida, levada no tempo, uma parte do tempo, e por lá mesmo que soa em cada um de nós o sentimento de uma “inevitável solidariedade”.

O grupo continua ao centro da sala mantendo a movimentação que escorrega no chão enquanto outros pisam sobre suas mãos ou pés. Ao mesmo tempo que se movimentam, despem-se e vestem-se com outra roupa. É tudo muito harmônico e suave. Tem-se frequentemente a câmera em posição baixa captando os bailarinos ao chão e os pés de quem os pisam.

Em determinado momento, o público que está ao redor zelando pela situação, começa a aplaudir. Ele se levanta e fica ao redor dos bailarinos que mantêm sua corporeidade delicada e sutil. Este ato do aplauso é uma homenagem à real situação. Percebe-se que a noiva está sempre à deriva, com um distanciamento não necessariamente físico, mas à distância de uma desorientação a um espaço que não lhe pertence. Ela passa por detrás dos cabides de roupa lentamente, alguém passa por detrás dela e, em seguida, algumas crianças do público aparecem de mãos dadas, também em câmera lenta. É como se

---

gagné par l'oubli de soi, et ce que l'on porte, ce que l'on ne sait pas, que l'on ne peut pas savoir et qui pourtant nous tient, nous donne à la vie, à la vie vécue, alors ça se dévoile. Ce rythme, cette manière de cadrer, d'éclairer les corps, d'interrompre la prise, ça vient, c'est là, et le cinéma touche au plus près ce qu'il est profondément, une expérience sensible du monde, touche son destin qui est de transmettre par la sensation, par les seuls moyens qui lui sont propres, de transmettre une part du monde qui passe, du monde sensible, aussitôt dissipé, perdu, emporté dans le temps, une part du temps, et par là même que retentisse en chacun de nous le sentiment d'une « inévitable solidarité ».

tudo passasse por ela, tudo estivesse ao redor dela, mas não a percebesse. Essas imagens têm um tempo milimetricamente sustentado, promovendo mais intensidade a cada ação, a cada pequeno movimento, a cada deslocamento.

Os bailarinos organizam-se para compor a mesma posição da foto que tiraram durante a cerimônia do casamento. Todos de preto e com expressão séria. Eles se juntam e deixam o espaço vazio que a noiva ocupava. E ela permanece ao redor, pairando entre as cenas.

A cena retoma com a noiva, imersa sob a água, flutuando, aparentemente inerte. Até que sai de sua boca um sapo, que sai nadando em direção à luz, em direção à superfície. Este sapo já esteve presente também durante a cerimônia do casamento, já dava indícios de representar algum símbolo.

De fato, Vandekeybus afirma que quando o sapo sai da boca da mulher, é como se saísse sua alma, ou seja, a representação de sua morte realizada por insinuações, pela compreensão dos detalhes que mostram alguns desvios do percurso natural das coisas.

A partir da análise feita até então, vê-se que o espaço-trio proposto pelo coreógrafo é bem diversificado, bem múltiplo. Estas variações acontecem, pois a obra perpassa diferentes espaços físicos, comportando-se com diferentes corporeidades e, ainda, o espaço da imagem conjuga-se ao tempo psicológico da obra, oscilando entre o tempo da tensão, atribuindo cortes mais rápidos, o tempo da violência, também atrelado ao corte com mais velocidade e com uma dose de brutalidade, de não continuidade, e o tempo da suspensão, conferido pela imagem mais lenta, ou movimentos de câmera mais lentos.

Todos esses exemplos conferidos ao espaço da imagem quando atrelados às demais variações do espaço do corpo e do espaço físico promovem mais diversidade à obra. E é esta pluralidade dos diversos espaços, ou seja, do espaço-trio, que faz com que a obra de Vandekeybus seja composta por uma linguagem coreográfica diversa, pois se apropria das adversidades impostas pelo próprio espaço-físico, ou compõem novas estéticas não só corporais, mas também da obra como um todo, justamente para se agregar a novos espaços.

Os bailarinos driblam o desafio de se comporem por diversas habilidades: ora atuam com corpos aptos a explorar qualquer espaço físico, ora atuam como atores margeando as fronteiras da dança-teatro. Eles são intercambiáveis pela forma de atuar e essa versatilidade torna-se a constante do trabalho de Vandekeybus, que não se restringe a constantes fixas, mas ao contrário, a constantes variáveis.

Transportar sua obra para o espaço fora do palco, quer dizer, habitando espaços reais de acordo com a intenção de cada cena que almeja pisar sobre a terra, sobre as pequenas pedras, sujar-se de terra, rolar sobre ela, mergulhar na água, ocupar espaços internos, ou seja, todo esse deslocamento espacial com sua devida apropriação transforma o espaço do corpo, deixando-o sujeito às transfigurações que o próprio espaço físico propõe. Da mesma forma, o espaço físico também sofre a ação do corpo pelas suas interferências no espaço.

Depois da representação da morte da mulher, o filme transforma-se para outras corporeidades, para a dança mais próxima da dança-teatro, para uma mistura de gêneros que assumem territórios inexplorados, territórios desconhecidos, onde se torna impossível classificar precisamente os domínios de cada especialidade que compõe esta obra.

Esta segunda etapa do trabalho caracteriza-se pela busca do Orfeu na direção de Eurípedes, que, de acordo com o mito, se encontra no mundo de Hades, no mundo dos mortos. Orfeu desce aos infernos ao som de sua sedutora lira para conseguir libertar Eurípedes. No entanto, na adaptação de *Blush*, Vandekeybus cria novos elementos e nova realidade ao inferno.

Logo em seguida à cena da mulher submersa na água, o grupo encontra-se reunido em uma casa onde eles conversam e discutem sobre o amor. As mulheres interferem na cena se movimentando, tentando transformar essa discussão em alguma manifestação corporal. Aproximam-se do noivo, que perdera a mulher, e ele as deixa. Após um brinde, quase apaziguador, todos saem da casa dotados de uma postura praticamente coreográfica. É tênue o limite entre o espaço do corpo que evidencia a dança e o espaço do

corpo que sinaliza a dança-teatro. As passagens entre um e outro são singelas e compõem o contexto que o coreógrafo assume.

O espaço do corpo que Vandekeybus propõe é um espaço de muita versatilidade. Ao ocupar o espaço físico devido e proposto para sua obra, devido à possibilidade que a dança na imagem permite, ele possibilita que o espaço do corpo e o espaço físico se construam juntos, provocando a transformação de um sobre o outro. No entanto, a versatilidade que ele propõe aos corpos, como eixo do seu próprio trabalho, é capaz de produzir imagens por si só. Habitar o espaço físico que o espaço do corpo propõe é uma referência a mais que agrega ao trabalho e que propõe novos desafios, possibilitando a existência do espaço-trio; contudo, não é a única possibilidade de se fazer o espaço do corpo variar. Ele pode ser autônomo, mas agregado pode fortalecer-se.

O noivo atravessa a região de bambu vivendo seu drama, seu conflito, sua busca pela mulher. Retoma-se o instinto animal, não tanto pela semelhança dos movimentos, mas pela sua brutalidade, como um animal lutando pela sobrevivência. Alternadamente às cenas dele, a mulher aparece escorregando em um buraco, literalmente adentrando debaixo da terra. Lá embaixo, ela atravessa um corredor, com pessoas sentadas ao longo dele. Esta cena possui um movimento de *travelling* da câmera com a mulher diante desta, deslocando-se junto, na mesma medida e intensidade da câmera. As luzes laterais piscam, não se sustentam acesas, simulando a instabilidade, a precariedade.

Ao mesmo tempo em que o noivo está sobre os bambus, na superfície da terra, seus amigos estão fazendo a travessia para esse local submerso em que sua noiva se encontra, atravessando o corredor. Além das pessoas que estão realizando esta passagem, cenas de sapos em queda também compõem a ideia do ambiente dos mortos. Na verdade, estes sapos sendo jogados nesta superfície dotada de sapos amontoados, mantêm e fortalecem a ideia de que o destino a que essas pessoas se dirigem é de fato o local das pessoas que perdem suas almas, representada pelo sapo liberto do corpo humano.

A sincronia temporal destes acontecimentos indica a criação de uma heterotopia, destes espaços ocupados por cada um, em cada corte de cena, mas todos

representando um mesmo espaço, uma mesma situação. Este tipo de espaço outro só é possível de ser reconhecido pela presença do espaço da imagem que possibilita criar o tempo da simultaneidade, mesmo que não sejam apresentados no mesmo segundo.

A possibilidade da dancine de provocar a simultaneidade, não na mesma cena, mas através da montagem dos planos, dando sequência a mesma cena, incita e sugere a formação de heterotopias implicando que estes espaços outros são espaços coabitados por todos, são espaços que se multiplicam na cena, de acordo com a apropriação de cada bailarino. Cada um transporta um imaginário para a mesma cena e de forma individual. E isso só é possível pela inserção do espaço da imagem, que faz deste espaço a multiplicação de vários outros, vividos e interpretados por cada bailarino.

Os espaços outros provocados pela dancine permite que todos habitem mentalmente o mesmo espaço: o noivo que está na superfície, os demais que estão atravessando a descida ao inferno, segundo o mito, os sapos que vão se amontoando e, ainda, a incidência de uma nova cena que se assemelha à cena dos sapos. É a cena de corpos humanos nus se amontoando exatamente como os sapos. A câmera em posição *plongé* capta essas duas cenas, com os sapos e com os corpos humanos, e daí é que surgem as heterotopias. São espaços outros propostos pelo mesmo espaço e mesma situação. É a capacidade da multiplicação desta situação em diversas outras. Esses espaços outros unificam a referência dos sapos e dos corpos em uma mesma conotação, diante desta leitura.

A aproximação entre os sapos e os corpos se dá não somente pela aparência física, mas também pela mesma composição e organização espacial, tanto dos corpos quanto da posição da câmera. E são estes elementos, integrantes do espaço-trio, que multiplicam este espaço em espaço outro.

A cena dos corpos humanos nus como se fossem os sapos, representa os corpos mortos, os corpos que habitam o inferno. Esta cena retoma o interesse do coreógrafo no mundo animal, trazendo semelhança à corporeidade dos corpos humanos. Vandekeybus expõe aí a beleza da transformação dos espaços outros, destes corpos comporem, como um

todo, algo maior que eles mesmos, de serem os corpos sem as almas, como fora anteriormente a ideia representada pelos sapos. Esta cena é sublime, é delicada, é ambígua, é o horror tocando a sutileza, e a exposição da universalidade dos mitos. O corpo humano nu, simbolizando a morte de forma esplêndida.

A trilha sonora desta cena são vozes, como vozes do além, que não servem para serem entendidas, pelo contrário, servem para sugerir mistério. São apenas vozes. E os corpos se movimentam, dão vida ao cenário fúnebre.

A mulher, a noiva, encontra-se em um ambiente sórdido, como se fosse julgada. A maioria das pessoas está aprisionada em uma roupa saco que não permite que fique em pé. As pessoas saltam para se moverem. Outras tiram a roupa da mulher, deixam-na nua, gritam. É a desordem de um caos. Três rapazes que estão em pé comemoram ao seu redor, tapeiam sua cabeça, mantêm um tom de comemoração diante de sua presença, ou de boas vindas para mais um súdito.

A luz do espaço é escura, sugerindo, inclusive, tudo que é obscuro, tudo que pode ser feito sem ser visto. Trata do ser humano na sua condição promíscua estimulado pelo caos, pelo tom da balbúrdia que representa o próprio espaço do que se imagina de um inferno. Vários corpos nus se debatem, mais uma vez mostrando a sobrevivência como a dos animais.

O noivo, enfim, encontra sua noiva. É Orfeu adentrando o mundo de Hades para buscar Eurídice. Ele a beija e, imediatamente, é interpelado por um rapaz que o proíbe. A discussão corporal manifesta-se por dois grupos que se encaram, coreograficamente, circulando em grupo, por uma sala pequena. Imediatamente esta mesma cena é transposta produzindo um espaço outro, no mesmo espaço, mas apenas com dois rapazes. É a heterotopia criada pelo mesmo espaço, na mesma circunstância, mas com outros corpos, com apenas dois rapazes, que simbolizam os dois grupos mostrados na cena anterior.

Os dois rapazes brigam corporalmente, ritmicamente. Em alternância com esta cena aparece o cantor sob o microfone, responsável pela trilha do filme. Vê-se que

Vandekeybus também insere nas cenas o próprio músico, como o show ao vivo que foi realizado durante a cerimônia do velório. O músico também se torna uma peça da ficção, da mistura de linguagens. É a violência e intensidade da música atravessando os corpos, movendo-os.

A cena finaliza com a noiva rindo, diante da briga. Os grupos voltam a se posicionar um diante do outro. A cena do cantor continua, até um momento em que a intensidade da música é tanta que a câmera também se desestabiliza, movimentando-se diante do agito de sua mão sobre as cordas do instrumento. Exatamente depois desta cena, os dois grupos se confrontam corporalmente, atravessando a linha de espaço vazio que existia entre ambos e que os separava, mantendo-se com uma mínima distância. Diante da simultaneidade das cenas, como criação de espaços outros, de situações outras, retoma-se também a cena dos dois rapazes discutindo corporalmente.

Vandekeybus mostra de fato, por meio destas heterotopias criadas pelo mesmo espaço sugerindo corpos ou situações diversas, a relação entre o universal e o particular, como essas representações são extremamente ligadas, haja vista os grupos se transformando em dupla e vice-versa. São as representações múltiplas sendo evidenciadas pela continuidade dos cortes das cenas, evidenciando sucessivamente a cena se metamorfoseando e adquirindo outras interpretações, novas aquisições.

Retoma-se à cena do corredor, com as luzes piscando, porém desta vez, vazio. A câmera passeia pelos espaços e estes mostram os conflitos entre as pessoas pela expressão corporal, pela dança. São espaços que mostram duplas, ou trios, ou somente uma pessoa. Mas todos convergem para a mesma ideia de algum conflito. Até que, em um último espaço, encontram-se várias pessoas, que se observam, que se deslocam procurando espaços vazios e a câmera mostra em primeiro plano seus rostos, suas afeições, suas angústias.

Estas cenas em que se evidenciam os espaços outros criados pelos corpos, pelo tempo psicológico ou pelo próprio espaço, demonstram a simultaneidade dos eventos, a simultaneidade que consegue tocar e aproximar as distâncias criando um elo, criando novas

relações, novos sentidos que seriam impossíveis de realizar sem o espaço da imagem, que é quem proporciona esta possibilidade.

Vê-se, diante dessas cenas de conflito corporal, que as personagens deste filme se misturam, trocam suas funções, e que todos se reconhecem. A noiva que morreu e desceu aos infernos é apenas a representação de uma possibilidade, mas que esta se reflete em várias outras e de várias formas. Todos se reconhecem pela mesma condição, pelas mesmas buscas e mesmas aflições.

A noiva encontra-se parada no fim do corredor e os demais integrantes do grupo correm em sua direção, e o noivo a captura e sai correndo com ela em seus braços.

A cena tem continuidade no espaço externo, na praia. O grupo caminha e o noivo mantém a noiva nas costas, carregando-a, todos de branco. Aparentemente, poder-se-ia dizer que esta cena representa o renascimento da noiva, da volta ao mundo; no entanto, a neutralidade de todos assemelha-se mais a um funeral do que a uma celebração. No mito, Orfeu, ao olhar para trás para certificar que Eurípedes o seguia, rompeu o trato com os deuses, de só olhar para sua amada depois de sair do inferno, e a perdeu de vista para sempre. Na versão do filme, o noivo a deixa para que ela decida.

Logo em seguida, transmitindo um tempo simultâneo, uma mulher tem relação com um homem que dorme. Alternando a esta cena, a noiva encontra-se só, com os pés nas águas. É uma imagem exuberante, com o movimento das águas como a correnteza, e a mulher em pé, sustentando a ausência do movimento. É o vento movendo seu figurino, e as águas se deslocando em seu percurso natural. E a mulher permanece imóvel deixando tudo se mover ao redor. É o paradoxo da dança, é o inverso, tudo se movimenta menos o corpo. Mas esta situação é fortemente geradora da sensação dançante, do mover-se, não através do corpo, mas através de tudo que o rodeia, de todas as outras referências adjacentes ao corpo.

Como o tempo cinematográfico não é o mesmo do tempo da dança, a alternância destas cenas mencionadas acima reflete a ideia de que todas elas se misturam e

se confundem, assim como as personagens da trama. Tudo se enrosca, todas as cenas dialogam ao mesmo tempo, é uma história de amor que se reflete em várias outras.

Nesta continuidade entrelaçada, outra mulher, vestida de vermelho, enrosca-se no noivo para o diálogo corporal. A dança se re-significa, entre homem e mulher, como um instrumento de reconciliação ou de tensão. Ela sustenta essa ambiguidade, sustenta com uma aproximação física que supõe a intimidade, ao mesmo tempo em que os próprios corpos reagem com tensão, com ações e reações como um ímã. Os espaços físicos da praia, das águas e das pedras lançam a liberdade, o mundo que só a eles pertence.

Eles dançam o jogo do encontro e desencontro até que ele a lança na água e ela permanece boiando, de barriga para baixo, inerte, sem reação. Imediatamente, outra mulher, também vestida de vermelho, aproxima-se dele, como se fosse a mesma mulher, contudo é outra. É um jogo de personagens que cumprem os mesmos papéis, cumprem uma função coletiva da humanidade. Mas aparece outro homem, também de vermelho, que a toma para dançar. Enfim, a sensação que se tem destes encaixes é de que o movimento das relações continua, independente do que aconteça. É a configuração de outro casal, com as mesmas características dos que já se passaram e se relacionaram corporalmente, por meio da dança. São chegadas e partidas.

Enquanto dois casais dançam, outro rapaz aproxima-se da água para resgatar a mulher que ficou boiando. Ela sai da água e já reage dançando com ele. A cena prossegue com tomadas de três casais, um em cada corte de cena e em lugares diferentes, mas próximos. Até que um casal sai correndo e encontra os demais. Eles dançam por entre as árvores, sobre as folhas ao chão. A cena enquadra os três casais dançando, manifestando-se afetivamente pelas suas danças.

Apenas um casal dança diante de um pôr de sol. A cena permanece até o sol partir e a noite adentrar. A cena dá sequência para a mulher de branco, aquela da noiva que ficara só, na água. Ela tenta equilibrar-se emergindo da água, ficando em pé. O enquadramento é igual ao anterior, em que tudo se movia menos ela; no entanto, agora, ela reage. Reage desesperadamente em seu cambalear. Ela grita em silêncio. Ela tomba nas

águas, retoma, mas novamente se desequilibra. Ela está atormentada em sua solidão, pela luta da vida, pela vida que, aparentemente, já se foi. Ela perambula como se buscasse um espaço, mas este não lhe pertence. É uma cena intensa, dramática. Só se ouve o barulho das águas. O grito é surdo, é na ação, mas não sai a voz. A câmera acompanha seu caminhar sob as águas e dá continuidade para outra cena.

O novo espaço físico é uma construção em ruínas, sem teto, sensação de ar livre. É noite. O intérprete que assumira, neste filme, o papel do noivo habita este espaço, dançando. Intercalado a esta cena, aparece outro rapaz se deslocando por entre a mata, lembrando o momento em que a noiva fora sugada para debaixo da superfície da terra. Ele acha um sapo e o engole. Retoma a cena do espaço em ruínas, os bailarinos encontram-se e desencontram-se; vê-se claramente que discutem corporalmente, que se entendem, que são histórias de amor representadas por todos, em que não existe mais o figurativo de uma noiva e de um noivo, estes foram apenas representantes das histórias universais. Neste momento, todos são noivos, noivas, amantes, namorados e qualquer outra definição afetiva.

Cenas de desespero, de gritos mudos, de separação. Cenas em que o público se reconhece e se identifica. É assim que Vandekybus compõe a dancine.

## CONCLUSÃO

Esta tese mostra-se como uma tentativa de lançar o olhar da Dancine, nomenclatura desenvolvida ao longo do trabalho, muito além de uma tendência contemporânea, atrelada às facilidades do vídeo ou do momento histórico que se orienta a uma reconfiguração dos territórios da arte. A proposta de retornar ao tempo cronológico, alçando determinadas obras, orientou o olhar do alinhamento e da construção da ideia da dancine que já despontava, latente, conforme mostrado nas obras aqui analisadas, as polifonias estéticas e visuais tanto da dança quanto do cinema, a partir dos experimentos da dança na imagem em movimento, despertando invenções através da linguagem visual.

A dança na imagem em movimento foi traçada, nesta tese, como um percurso que evidenciou, de pouco em pouco e na medida das possibilidades de cada época, as relações entre dança e cinema desde o início do século XX. Hoje, ao olhar de forma distanciada do momento histórico dessa época passada, vê-se o espírito vanguarda do experimentalismo que sempre se cercou entre a dança e o cinema, os quais promovem e despejam uma sensorialidade visual, deflagrando inventividade em cada campo artístico. Legitimam-se novos olhares, novas percepções, ampliações e desdobramentos, a partir das possibilidades de cada campo, os quais concordam entre si.

Diante do exposto, diante das análises sobre essas obras realizadas em imagem, a partir da dança ou aproximação ao gestual, fora criado um eixo de percepção para a análise das obras, denominado *espaço-trio*. Esta composição de espaços composta pelo espaço da tela, espaço do corpo e espaço físico surgiu diante da necessidade de se compreender os elementos que integravam esse arranjo que resultava na dança na imagem em movimento. A observação sob a ótica do espaço-trio serviu de fio condutor para compreender como se dá o espaço de relação entre a dança e o cinema, na dancine, os quais se apropriam dos recursos entre si e produzem uma arena própria.

Estes espaços relacionados entre si sugerem situações novas, perspectivas diferenciadas do olhar, deslocando o olhar do espectador, conduzindo-o a apreciar a dança não somente pelo referencial do corpo e seu gestual, mas também através da sua inserção e

apropriação no espaço, e do enquadramento e movimento de câmera proposto. É a reinvenção do quadro, no que concerne à dança, através do espaço trio.

Esses referenciais do espaço-trio conectados transformam a obra, modificando-a, provocando a criação de espaços outros, as heterotopias, um conceito de espaço criado por Foucault, ou seja, uma representação de um espaço físico e mental, lugares fora dos lugares. São lugares que se fazem existir diante de um tempo ou de um espaço, no entanto, de forma absolutamente diferente, representando, portanto, espaços outros da dança e do cinema, ambos na inter-dependência, figurando a dancine.

As obras selecionadas nesta tese serviram para revelar a construção e formação do olhar da dancine que se fez presente, de forma oculta ou ainda discreta, em desenvolvimento, ainda não visivelmente declarada, no que se concerne às obras mais antigas, até as obras atuais, as quais já são identificadas e criadas no formato videodança, nomenclatura mais usual.

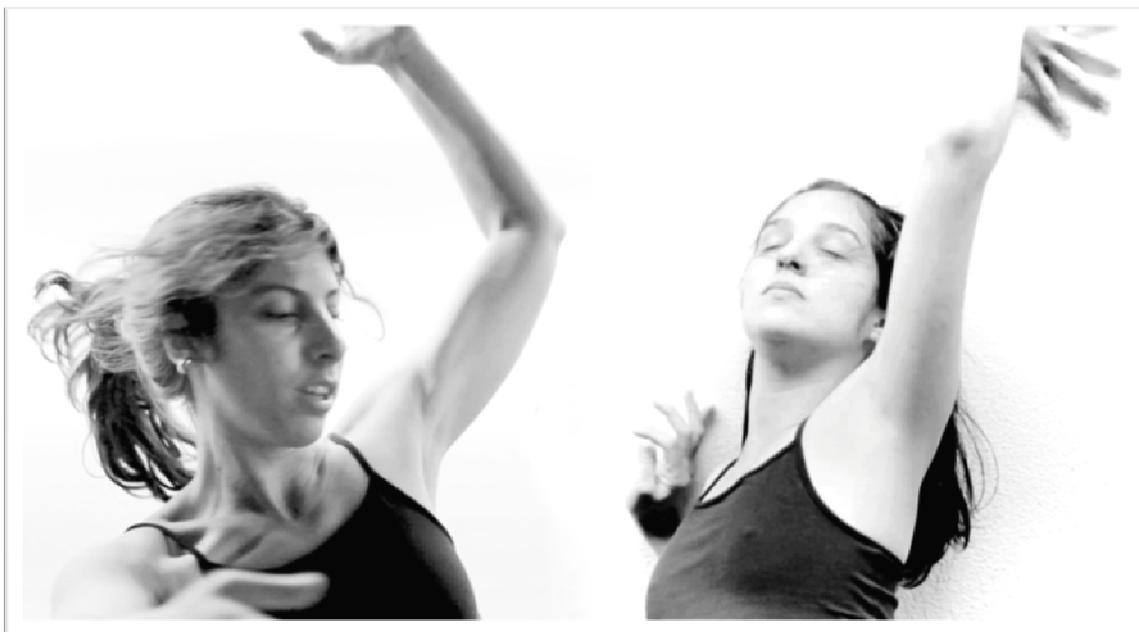
A dancine, que é resultado da formação do espaço-trio, é apresentada como uma ideia em formação, um atravessamento de diversas manifestações artísticas, uma tendência que se expressa cada vez mais misturada em termos de composição da obra.

Trata-se de reconhecer que existem outras formas de composição da dança, através da perspectiva da imagem, lançando luz, sobretudo, à ideia de supressão de fronteiras entre campos artísticos, em busca de uma unidade integradora que amplia o olhar da dança, transformando-a e propondo novas reflexões.

# *APÊNDICE*

# METASTASIS

*La danse comme un autre moyen de traduction artistique entre les oeuvres de Le Corbusier et Iannis Xenakis.*



Maison du Brésil et Fondation suisse

Cité Internationale Universitaire, 28 mai de 2011, Paris

Contatos : natal.carolina @gmail.com et graandrade@gmail.com



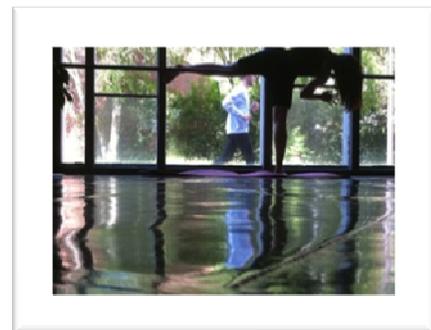
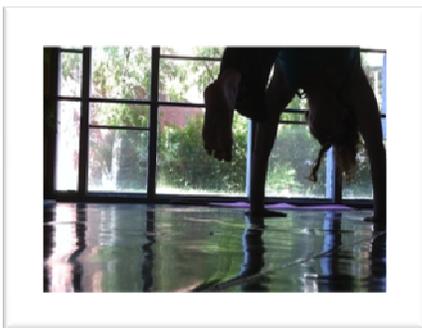
## [Presentation]



Le dialogue entre les oeuvres de Le Corbusier et Iannis Xenakis anime la conception de *Metastasis*: une expérimentation dans laquelle la danse apparaît comme un autre moyen de traduction artistique entre les langages.

Le corps prend place dans l'anatomie des bâtiments, avec ses surfaces vitrées, et investit le fonctionnalisme moderne de ses formes fluides et passagères, provoquant une réflexion sur la dissémination des mouvements abstraits dans des espaces concrets. Les corps, les images et les sons se mêlent, questionnant les limites physiques et subjectives entre intérieur et extérieur. C'est ainsi que la scène se construit à partir de la circulation des spectateurs. Bousculant les lieux communs, nous perturbons et déplaçons les bulles imaginaires dans lesquelles nous sommes immergés, dans notre costumes en plastique bulle. Ne restent alors que nos éclats.

## [Historique]



La Fondation suisse est construite en 1993 par Le Corbusier et P. Jeanneret. Vingt-six ans plus tard, en 1959, Le Corbusier collabore avec Lucio Costa pour la Maison du Brésil. L'ingénieur Iannis Xenakis, collaborateur de l'atelier Le Corbusier, y propose la distribution de pans de façade du rez-de-chaussée, à

la base de sa propre recherche dans le domaine de la musique (Metastasis, 1953-54).

## [Spectacle]



Metastasis est une performance de danse, financé par le Fonds pour les Initiatives Étudiantes, et qui a eu lieu simultanément dans deux édifices réalisés par l'architecte Le Corbusier au sein de la Cité Internationale Universitaire de Paris. Dans chacun des édifices, une danseuse interprète une chorégraphie qu'elles ont créé ensemble à partir de discussions sur la relation entre le corps, l'espace et l'image.

Dans ce contexte, la danse a cherché à établir un dialogue entre la résistance du béton et la fragilité des bulles, aussi présent que des costumes et des projections de l'écran. La transparence du verre, a été intentionnellement utilisé pour déplacer le public qui a pu regarder le spectacle à l'intérieur ou l'extérieur de chaque maison et à un moment donné, a été encouragé à faire le changement entre les maisons, comme les danseurs eux-mêmes on fait. La musique de Iannis Xenakis a donné la densité de l'espace, non seulement par le son qui a guidé la chorégraphie, mais aussi à travers les ombres inspirées par la façade de verre de la Maison du Brésil dans laquelle, en quelque sorte, la musique a été enregistrée par l'architecture. Ces ombres ont également été reproduits dans la Fondation suisse, comme une forme de représentation virtuelle d'une musique concrète.

Deux bâtiments reliés par un concept architectural, deux espaces reliés par la visibilité de verre, deux moments chorégraphiques reliée par l'image projetée

et le réel, deux corps distincts et distants cherchant à révéler la trame, ce sont les cellules créatives de ce *Metastasis* dans la danse.

### **Equipe]**



Chorégraphie et Interprètes: Carolina Natal et Graziela Andrade

Architectes: Elsa Kiourtsoglou et Eduardo Rocha

Costumes: Clarissa Acário

Scénographe: Marie Luce Nadal

Photographe – Vidéaste: Damien Sueur

Régie Technique: François Friehe

Régie Musique: Bruno Marcus et Alexandre Freitas

Designer: Álvaro Martins

### **[Direction et coordination d'espaces]**

Maison du Brésil: Inez Machado e Denise Leitão

Fondation suisse: Yasmin Meichtry

Théâtre de la Cité Universitaire: Anouk Peytavin

### **[Capes]**



*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*

L'agence Brésiliens de financement des recherches a été responsable du séjour d'Alexandre Freitas, Carolina Natal, Eduardo Rocha et Graziela Andrade à Paris entre 2010 e 2011.

**[Divulgation]**

- Site de la Cité internationale Universitaire de Paris



Téléchargez le programme maintenant

Notre équipe vous proposera durant le week-end des vidéos des différentes festivités sur [MaCitéTV](#), [Facebook](#) et [Twitter](#).

Voici le présentation du spectacle *Metastasis*, samedi 28 mai à 22h | Fondation Suisse & Maison du Brésil.



A propos de nous

ActDel

Citéscope

Les maisons

Devenir résident

services culturels

services aux publics

Nous soutenir

**i** visite interactive

événements

publications  
restauration logement  
Cité durable

mobilité transit métro

bibliothèque

musées

CITÉSCOPE

Fête de la Cité

PROJET METASTASIS, DÉGUSTATIONS, MUSIQUE & DANSES



Du 26/05/2011 au 29/05/2011

- Samedi 28 mai | 22h

- Dimanche 29 mai | de 13h à 22h30

- Samedi 28 mai | 22h

Projet Metastasis, l'interprétation de l'espace par la danse

- Affiche

*danse*  
**METASTASIS**

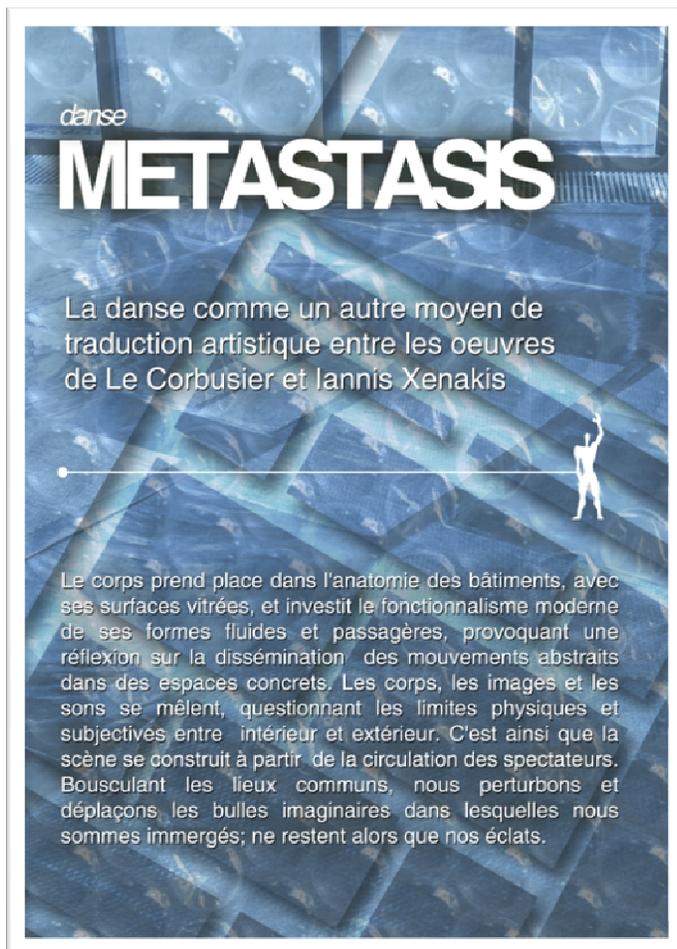
Le dialogue entre l'architecture de Le Corbusier et la musique de Iannis Xenakis anime la conception de Metastasis: une expérimentation dans laquelle la danse apparaît comme un autre moyen de traduction artistique entre les langages

Metastasis se déroulera simultanément à la Maison du Brésil et la Fondation Suisse.

Cité Universitaire: 17 bd Jourdan, 75014 - Paris  
28 mai, 22 heures | M: RER B | Entrée gratuite

FONDS POUR  
LES INITIATIVES  
ÉTUDIANTES

The poster features a blue-toned background with a complex, overlapping geometric pattern of lines and shapes, reminiscent of architectural plans or a city map. A white silhouette of a dancer in a dynamic pose is positioned on the right side. The text is primarily in white, with the word 'danse' in a smaller, italicized font above the main title 'METASTASIS'. At the bottom, there are three distinct logos: a red one for 'FONDS POUR LES INITIATIVES ÉTUDIANTES', a white one for the 'Fondation Suisse', and a black one for 'maison du Brésil' which includes the Brazilian flag.



- Flyer (Recto Verso)



## [Curriculum]

**Carolina Natal** est danseuse et suit actuellement un doctorat à Paris 8 – Vincennes-Saint Denis et à l'Université de Campinas (UNICAMP) en Multimédias au Brésil. Elle s'intéresse à la place du corps sur la scène au travers de l'image, de la danse et du cinéma et a été professeur assistant à l'Université Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Elle a produit différentes vidéos de danse qui ont été projetées lors de plusieurs festivals du film en la catégorie expérimentale.

**Graziela Andrade** est danseuse, publicitaire et suit actuellement un doctorat en co-tutelle à l'université Paris Est (Sciences du langage) et à l'université Fédérale du Minas Gerais au Brésil (Sciences de l'information et de la communication). Elle a rejoint le groupe de recherche NEMUSAD et a été professeur de communication à l'université. Ses recherches sont basées sur les approches du corps en lien avec les nouvelles technologies, fondée sur la théorie sémiotique.

**Elsa Kiourtsoglou** est architecte et poursuit actuellement un doctorat en architecture à Paris VIII. Elle a commencé ses recherches à la faculté d'architecture à Volos et puis à L'École Polytechnique d'Athènes. Elle s'intéresse à l'écriture et à la performance et elle a participé aux plusieurs projets artistiques.

**Eduardo Rocha** est architecte et poursuit actuellement un doctorat en urbanisme à l'Université Fédérale du Bahia, au Brésil, et, à Paris, il suit un stage au Laboratoire Architecture Anthropologie à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de La Villette. Il s'intéresse pour le rapport entre corps-espace et il est membre du collectif artistique Grupo GO qui travaille avec la performance et la intervention urbaine.

**Clarissa Acario** est actuellement styliste pour la marque française BERENICE (spécialiste dans le prêt-à-porter haut gamme). Elle a un Master de Mode et Création à l'université Lumière Lyon 2 et Licence en Design de Mode à L'université FUMEC au Brésil. Ses intérêts professionnels se basent sur la création des vêtements pour l'univers féminin et la création de vêtements liés au monde du spectacle.

**Marie-luce Nadal** est architecte. Membre fondateur du collectif pluridisciplinaire STARTXXI, elle poursuit actuellement un Master aux arts décoratifs de Paris en scénographie. Elle a travaillé sur différents projets vidéo, photo et d'architecture éphémère, et travaille actuellement en partenariat avec le scénographe Jean Guy Lecat. Ses recherches professionnelles se basent sur la limite des flux : espace/déplacement/interaction.

**Damien Sueur** est photographe. Passionné par les Images et le besoin de découvrir et appréhender d'autres réalités, il étudie d'abord les Relations Internationales avant de se tourner vers les nouveaux médias. Il a travaillé sur plusieurs reportages pour différents médias européens : avec NisiMasa lors du festival de Cannes 2010, ainsi qu'avec CaféBabel en Hongrie et en Serbie.

**Alexandre Freitas** Pianiste et musicologue formé à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, l'Université de Toulouse et le Conservatoire National de Toulouse. Actuellement, Alexandre Freitas est inscrit en troisième année de Doctorat à l'Université Paris IV, Sorbonne et à l'Université de São Paulo, Brésil. Sa thèse aborde les correspondances entre musique et arts plastiques au 20ème siècle. Il alterne, depuis plusieurs années, des activités artistiques, académiques et de critique d'art et de musique.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

ADOLPHE, Jean-Marc. “ Scénographies pour le XXI siècle.” In : *Mouvement. La revue indisciplinée : Changement d’horizons*, n. 59, 2011.

AIMEL, Vincent. *Le Corps au Cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

ALEXANDROVA, Alena. *Furious Bodies, Enthusiastic Bodies : On the work of Wim Vandekeybus*. Periodique: Performance Research. V. 8, n. 4, 2003.

AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

AUGÉ Marc. DIDI-HUBERMAN Georges., ECO, Umberto. *L’expérience des images*. INA Éditions, 2011.

AUMONT, Jacques. *L’image*. 3.ed. Édition. Paris: Armand Codin Éditeur, 2011.

BERNARD, Michel. *De la création choréographique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALDAS, Paulo. “Poéticas do Movimento: Interfaces.” In: BONITO, Eduardo; CALDAS Paulo; LEVY Regina (Orgs). *A dança na tela*. Dança em Foco. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria /Oi Futuro, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Alexandre, V. Kino-Coreografias. Entre o Vídeo e a Dança. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (org). *Dança em Foco. v.2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

CUBAS, Tâmara. Nas frestas do olhar: o corpo no olho. *Olharce, a revista de dança do Ceará*, Ceará, n. 1, 2008. <[www.olharce.com](http://www.olharce.com)>. Acesso em: 20 maio, 2010.

DANOUE, L.B. *Le cinema de ma memoire. En Hommage personnel a Germaine Dulac. Telle que je l'ai connue*. 1932/1939. Copyright L. B. Danou, Abril, 2005.

DANTO, Isabelle. “William Forsythe.” In : *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

DANTO, Isabelle. “Anne Teresa De Keersmaecker et Thierry De Mey.” In : *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

DAVID, S. FONTANEL, R. FUENTES, F. GIBERT, P. *Le cinéma de Claire Denis ou l'enigme des sens*. Direção de Rémi Fontanel. Lyon : Aléas Éditeur, 2008.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEBAT, Michelle. “De la danse à la proposition chorégraphique ou l’apparition d’un nouveau langage scénique.” In : *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*. Revue de pensée des arts plastiques : La part de l’oeil, n. 24, Bruxelles, 2009a.

DEBAT, Michelle. *L’impossible image. Photographie – danse – chorégraphie*. Belgique : Collection essais la lettre volée, 2009b.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELVAL, Florent. “La danse à l’épreuve du hors-champ.” In *Vidéo/Scène*. Pach. Revue du Centre des Écritures Contemporaines et Numériques, dez, 2010.

DEREN, Maya. *Essential Deren : collected writings on film by Maya Deren*. New York: Documentex, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les éditions de minuit, 1992.

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

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

DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Textos reunidos e apresentados por Prosper Hillairet. Éditions Paris Experimental : Paris, 1994.

DURAFOUR, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma figure*. Presses Universitaires de France (PUF): Paris, 2009.

FAURE, Elie. *De la cinéplastique (1922)*. Dans le cadre de la collection : “Les classiques de sciences sociales” dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. Disponible em : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure\\_Elie/fonction\\_cinema/cinemaplastique/Faure\\_cineplastique.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf)

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

FONTAINE, Geisha. *Les danses du temps*. Pantin: Centre National de la Danse, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Presentation de Daniel Defert. Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FREYDEFONT, Marcel. “ Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010).” *In : Agôn [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie*. Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011. Artigo disponível em : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>

GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Contemporânea, 2005.

GINOT, Isabelle ; MICHEL, Marcelle, *La Danse eu XX siècle*. 2 edição. Paris : Larousse, 2008.

GODARD Hubert. “Le Geste et sa perception.” In : Michel, Marcelle; Ginot, Isabelle, *La Danse eu XX siècle*. 2 edição. Larousse : Paris, 2008.

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

GRANDRIEUX, Philippe. “Sur l’`horizon insensé` du cinéma.” Vivement le désordre. » In : *Hors-série Cahiers*, França, nov. 2000.

GREENAWAY, Peter. “O cinema está morto, vida longa ao cinema ? ” In: *Caderno Sesc Videobrasil / SESC SP, Associação Cultural Videobrasil. Vol. 3, n.3*. São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2008.

GUÉRIN, Philippe. “Toute architecture est un cadrage du mouvement.” In: *Repères. Cahiers de danse*. Editée par le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne, França, nov. 2006.

GUISGAND, Philippe. *Les fils d’un entrelacs sans fin. La danse dans l’oeuvre d’Anne Teresa De Keersmaeker*. Villeneuve d’Ascq, France : Presses Universitaires de la Recherche, 2007.

HAESEBROECK, Elise Van. “Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d’espaces discordants.” In : *Agôn [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l’utopie*. Dossiers, mis à jour le : 05/02/2011. Artigo disponível em : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1570>

HAYES, Marisa. "Le ciné-danse: corps accordés, corps discordants." In : *Mettre en commun : se rassembler, se ressembler ? Repères Cahier de danse*, n. 25, 2010.

LAVIGNE, Emma. "Merce Cunningham." In : *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

LAVIGNE, Emma. "Lucinda Childs." In : *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

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

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxells: Éditions Contredanse, 2000.

MACEL, Christine. "Trisha Brown." In : *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

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

METZ, Christian. "A propôs de l'impression de réalité au cinéma." In : *Cahiers du Cinéma – n 166-167*, France, 1965.

MIRA, Virgine. "L'espace modele par le souffle." In: *Repères. Cahiers de danse*. Editée par le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne, France, nov, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PERRIN, Julie. *De l'espace corporel à l'espace public*. These pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis – U.F.R. Arts, philosophie, esthétique, 2005.

PERRIN, Julie. "L'espace en question." In: *Repères. Cahiers de danse*. Editée par le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne, France, nov, 2006.

PERRIN, Julie. *Projet de la matière – Odile Duboc*. Pantin : Centre National de la Danse, 2007.

PHITOUSSI, Edwige. “La danse, ‘acte pur des métamorphoses’ ?” In *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*. Revue de pensée des arts plastiques : La part de l’œil, n. 24, Bruxells, 2009.

PICHAUD, Laurent. “Faire ‘voir du lieu’ avec la danse.” In: *Repères. Cahiers de danse*. Editée par le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne, France, nov. 2006.

QUÉLOZ, Catherine. *Yvonne Rainer : une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*. Dijon : Les presses du réel, 2008

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008.

RANGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2 ed. São Paulo : Annablume, 2003.

SCHEFFER, Olivier. “ Qu’est-ce que le figural ? ” In *Figure, Figural* sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau. Paris : L’Harmattan, 1999.

SCHWARTZ, Élisabeth. Le corps visible. “ La photographie comme source iconographique de l’histoire de la danse moderne et contemporaine. Supports, genres, usages. ” In : *L’histoire de la danse*. Repères dans le cadre du diplôme d’État. Centre National de la Danse, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual.” In: *Percurso*, Revista de Psicanálise, n. 23. São Paulo, 1999.

TOMASOVIC, Dick. *Kino-tanz l’art chorégraphique du cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

VIEIRA, João L. Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (org). *Dança em Foco. v.2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilmes, 1983.

## FILMOGRAFIA

1. *Danse Serpentine (1896)*, dir. Irmãos Lumière 49'' (versão disponibilizada na internet), colorido, mudo, coreografia e interpretação Loie Fuller. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>

2. *Balé Mecânico (Paris, 1924)*, dir. Fernand Léger e Dudley Murphy, com Fernand Léger e Dudley Murphy, Katherine Murphy e Katrin Murphy. Disponível em: <http://filmescopio.blogspot.com/2007/10/bal-mecnico-ballet-mcanique-charlot.html>

3. *Entr'acte (1924)*, dir. René Clair. 20', p&b, coreografia de Jean Borlin, trilha sonora de Erik Satie, interpretação de Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray. Disponível em duas partes em: <http://www.youtube.com/watch?v=1G39B3ECZGA> e <http://www.youtube.com/watch?v=NXjlRCB8wbM>

4. *Thèmes et variations (1928)*, dir. Germaine Dulac, 9', p&b, mudo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CkgQ0ncvt-g>

5. *A study in Choreography for the Câmera (USA, 1945)*, dir. Maya Deren, 16mm, 3', p&b, mudo - com Talley Beatty. Disponível na íntegra no Acervo da Mostra Dança em Foco, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BTX2LKDXn3o>

6. *Meshes of the Afternoon (1943)*, dir. Maya Deren. 16mm, 14', p&b, mudo (sonorizado em 1952 por Teiji Ito) - com Alexander Hammid. Disponível em duas partes em: <http://www.youtube.com/watch?v=YPi9i3gfSAM> e <http://www.youtube.com/watch?v=wiNyxt71RZs>.

7. *At Land (1944)*, dir. Maya Deren. 16mm, 15', p&b, mudo - fotografia de Hella Heyman e Alexander Hammid. Disponível em duas partes em:

<http://www.youtube.com/watch?v=Y9Gve37nWBo> e

<http://www.youtube.com/watch?v=CAoMgT5-tJo>.

8. *Ritual in Transfigured Time (1946)*, dir. Maya Deren. 16mm, 15', p&b, mudo - coreografia de Frank Westbrook, fotografia de Hella Heyman - com Frank Westbrook, Rita Christiani, Anaïs Nin e Gore Vid. Disponível em duas partes em:

<http://www.youtube.com/watch?v=fFkA04bFSWE> e

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_cS6qOTyoW8](http://www.youtube.com/watch?v=_cS6qOTyoW8).

9. *Meditation on Violence (1948)*, dir. Maya Deren. 16mm, 13', p&b, sonoro - colagem musical de Maya Deren - com Chao-li Chi. Disponível em duas partes em:

<http://www.youtube.com/watch?v=pYd7STccjN8> e

<http://www.youtube.com/watch?v=kaYdqRUNd7s>.

10. *The very eye of night (1952)*, dir. Maya Deren, 16mm, 15', p&b, sonoro - coreografia de Antony Tudor, música de Teiji Ito - com Metropolitan Opera Ballet School. Disponível em duas partes em: [http://www.youtube.com/watch?v=wHZPeUbT\\_II](http://www.youtube.com/watch?v=wHZPeUbT_II) e

<http://www.youtube.com/watch?v=dBZByUE-kso>

11. *Pátio (Salvador, 1959)*, dir. Glauber Rocha, com Helena Ignez e Solon Barreto. Disponível no Acervo Cinematográfico Tempo Glauber, Rio de Janeiro.

12. *Pas de deux (1968)*, dir. Norman McLaren, 13', p&b, coreografia de Ludmilla Chiriaeff. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=9bXWWz5Tv\\_I](http://www.youtube.com/watch?v=9bXWWz5Tv_I)

13. *Ballet Adagio (1971)*, dir. Norman McLaren, 10', colorido, coreografia Asaf Messerer. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GgwhVLvXBCU>

14. *Narcissus (1983)*, dir. Norman McLaren, 21', colorido. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=dRotutMwX\\_o](http://www.youtube.com/watch?v=dRotutMwX_o)

15. *One Flat Thing Reproduced (2006)*, realizado por Thierry de Mey, 25', colorido, coreografado por William Forsythe e musica original de Thom Willems. Disponível em três partes em:

[http://www.youtube.com/watch?v=cufauMezz\\_Q&feature=results\\_main&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE](http://www.youtube.com/watch?v=cufauMezz_Q&feature=results_main&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE), [http://www.youtube.com/watch?v=aCbVTR-15RQ&feature=results\\_video&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE](http://www.youtube.com/watch?v=aCbVTR-15RQ&feature=results_video&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE) e [http://www.youtube.com/watch?v=TNebCPB9gqk&feature=results\\_video&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE](http://www.youtube.com/watch?v=TNebCPB9gqk&feature=results_video&playnext=1&list=PLDBBB9185BA8051CE)

16. *Rosas danst Rosas (1996)*, dirigido por Thierry de Mey, coreografía de Anne Teresa de Keersmaeker, 57', colorido.

17. *Blush (2005)*, dirigido por Wim Vandekeybus, 52'', colorido.