

(isto é, a "escala dos planos": plano de conjunto, de semiconjunto, plano médio, "plano americano",<sup>7</sup> etc.), as mudanças no ângulo de filmagem (denominadas variações de incidência angular: enquadramento frontal, enquadramentos inclinados, *plongée*, *contre-plongée*<sup>8</sup>), os "efeitos ópticos" (quer se trate de artifícios ou de processos de pontuação: fusões, "janelas", panorâmicas enfileiradas, etc.), acelerado, a câmera lenta, a reversão da fita (= seqüência passada em contrário), o desfocamento, a íris, a superimposição, as imagens simultâneas (= tela dividida em vários "quadros" distintos) e muitas outras intervenções do mesmo tipo. (METZ, 1980, p. 159).

Na linguagem cinematográfica, deve-se atentar para o fato de que o plano é não só a unidade básica (ao lado da montagem), como também "metonimicamente, a encarnação mesma daquilo que funda o filme como um todo". (DUBOIS, 2004, p. 75). Para enfatizar a importância do plano como uma espécie de "pilar" da linguagem cinematográfica, o autor prossegue:

O plano é o "corte móvel", isto é a 'consciência' (Deleuze), é o bloco de espaço e tempo, necessariamente unitário e homogêneo, indivisível, incontestável, que funciona como núcleo de todo o filme. (p. 75).

Outro aspecto que se pode ressaltar sobre a linguagem do cinema, além de sua generalidade de "traços cinematográficos", é a especificidade (ou subcódigos?) de acordo com estilos diferentes de

filmes. Este artigo investiga prioritariamente o cine-dança, ou seja, o discurso dos musicais de Hollywood, que se apresenta como um gênero fortemente marcado por uma estética específica, particular, onde a dança faz-se de forma *pretextual*. Essa hipótese aqui proposta encontra subsídios na própria narratividade existente nos musicais, no modo como a narrativa, nas concepções de Bordwell, em sua obra *Narration in the fiction film* (1985), passa a ser visualizada, aplicando-se um código de inter-relações, esquemas de referências baseados no conhecimento prévio de determinadas situações, como, por exemplo, dos personagens de um musical que "de uma hora para a outra" passam a cantar e dançar para expressar as ações e os sentimentos de seus personagens, sem que se altere a "verossimilhança" de suas atitudes e comportamentos anteriormente demonstrados ao longo da película. "Em um nível mais consciente, ao assistir a um filme ou à fita narrativa, fazemos as mesmas e constantes premissas da vida real." (BORDWELL, 1985, p. 38-39).

A partir do conhecimento prévio do gênero a que se propõe o desenrolar do texto cinematográfico – o musical – neste caso, a platéia traz consigo um certo tipo de expectativa quanto aos personagens e à história a serem desenvolvidos naquele contexto extremamente *interrompido* em seu fluxo narrativo, para dar lugar às motivações e ações

<sup>7</sup> Ismail Xavier em sua obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1984, p. 19), apresenta o "plano americano" como o "correspondente ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas".

<sup>8</sup> Além do tamanho do plano e do deslocamento, o comportamento da câmera é também caracterizado pelo "ângulo" que adota em relação ao objeto filmado. Ela está numa posição que podemos qualificar de horizontal quando se situa aproximadamente à altura dos olhos de um ser humano adulto em pé. Se estiver filmando de cima para baixo, isto é, numa posição elevada em relação ao objeto, falaremos em câmera alta (*plongée*), ou em câmera baixa (*contre-plongée*) se estiver filmando de baixo para cima.

dangantes, sincronizando movimento e trilha sonora. A elaboração de um "sentido, ou leitura diegética" de um musical chega ao espectador de duas formas distintas, segundo Bordwell:

O enredo (o arranjo real dos fatos dentro de uma ficção, com todos os recursos de estrutura, alteração de tempo, agrupamentos dramáticos e suspense, necessários para se contar uma história capaz de prender a atenção); em segundo o estilo (o padrão da filmagem, dos sons, da montagem e da atuação dos atores). (BORDWELL, 1985, p. 51-52).

A operação de "agenciamento e encadeamento" dos planos, numa sequência que obedece a uma suposta lógica de "narratividade", é o que se costuma chamar "montagem". Salienta-se a importância da narrativa na linguagem cinematográfica e, nesse caso, na montagem clássica dos musicais hollywoodianos, que irá diferenciar-se sobremaneira no modo discursivo do vídeo-dança, para o qual a narrativa e a lógica na montagem não se constituem como forma ou curso dominante.

Os musicais terão papel preponderante no desenvolvimento das interfaces comunicacionais que aliam dança e tecnologia: Em sua obra *Cinema e performance* (1996), João Luiz Vieira lembra um aspecto curioso e paradoxal do musical, como uma espécie de "fórmula ou receita" para um fazer artístico, que irá se repetir dezenas de vezes nos "anos dourados dos musicais de Hollywood":

No musical acontece um movimento duplo de naturalização/incorporação da plateia de espectadores da sala de cinema através de dois momentos separados por um corte. Primeiro os personagens/atores dirigem-se à plateia interna da narrativa. Em seguida essa plateia visível tende a desaparecer através de um novo enquadramento que a substitui pela plateia de verdade, ou seja, aquela que está ali, assistindo ao filme na sala de cinema. (VIEIRA, 1996, p. 343).

E, afinal, que padrão é esse gerado pelo cine-dança? E de que forma a dança se impõe sobre a tela do cinema? No artigo "O cinema e a dança" (1987), o autor Wagner Corrêa de Araújo parece encontrar uma resposta satisfatória:

A dança se impunha, dependendo da maior ou menor expressividade da coreografia, havendo apenas o difícil problema da sincronização do som e da imagem no cinema silencioso. (1987, p. 14).

Segundo Spanghero (2003),

os primeiros filmes de dança datam de 1894 a 1912 e eram todos mudos, na verdade, um mero registro de uma dança de entretenimento, daí a dificuldade em se sincronizar movimento (dança) e som. (p. 33).

O regente teria que conhecer perfeitamente o filme, para saber em que exato momento deveria mudar o tempo ou o movimento. Até sinais foram colocados em determinadas películas para orientação dos músicos.

A partir de Maya Deren,<sup>9</sup> ocorre uma mudança radical ao se propor uma interface tecnológica entre

<sup>9</sup> Eleanora Derenkovskaya, ou Maya Deren, nascida em Kiev (1917), e, tendo migrado para os Estados Unidos na década de 20, é considerada pioneira na interação da dança com o cinema. Embora existam filmes de dança mais antigos, Maya Deren era hábil na manipulação da iluminação, explorava os elementos de espaço e tempo, assim como variadas técnicas de edição. Segundo Spanghero (2003, p. 34), "foi Maya Deren quem liderou a revolução ocasionada pelo surgimento do equipamento 16 mm, que trouxe o nascimento do filme como uma expressão artística pessoal". O filme de Maya Deren mais conhecido é *Meshes of the Afternoon* (1943). Faleceu em 1961, em Nova Iorque, aos 44 anos de idade.