

duas linguagens – o cinema e a dança – que não fosse apenas documentação, registro ou simples entretenimento.

Um dos recursos de edição experimentados por Maya Deren, a dupla exposição (que formata noções de temporalidade), deu origem à idéia da montagem como composição, o que supostamente transformaria os *filmmakers* em verdadeiros coreógrafos: (SPANGHERO, 2003, p. 34).

O caminho proposto por Maya Deren – a recriação do corpo na tela – influenciou cineastas, coreógrafos e bailarinos que passaram a trabalhar em regime de interdisciplinaridade, o que resultou não só em variados tipos de musicais, criando ídolos como Fred Astaire e Gene Kelly, mas lançando novas propostas de se pensar e utilizar o espaço bidimensional da tela e o tempo. "A câmera muda o olhar do coreógrafo, o corpo do cinegrafista, o olhar do cineasta, o corpo que dança e a sua reprodução." (p. 35).

156

A era de ouro dos musicais

Nos Estados Unidos, no fim da década de 20, apesar de intensa crise econômica, as novas tecnologias propiciam uma grande novidade para o cinema: a possibilidade da inserção de ruídos e diálogos nos filmes que, até então, eram "mudos", tendo como suporte apenas uma trilha sonora separada e nem sempre feita especialmente para o filme.

Em 1927, pode-se afirmar, que junto com as experiências com o som no cinema, surge, também, o gênero musical: *The Jazz singer* (O cantor de Jazz), além de ser o primeiro filme falado, era também o

primeiro musical. Enquanto linguagem ou gênero específico, o musical ajustou-se a uma elaboração muito simples, para depois ir ganhando efeito de espetacularização e sofisticação.

Na década de 30, a *Warner Brothers* decidiu realizar uma série de musicais baseados em argumentos do *show-bussines*, números e encenações de bailes e, para isso, contrata o diretor Busby Berkeley diretamente da *Broadway*, que iria revolucionar o tratamento da filmagem do movimento. Berkeley inova na concepção de cenários panorâmicos e nos variados movimentos da câmera, que, antes de sua intervenção, se detinham apenas em tomadas fixas da coreografia em planos gerais, como se estivesse propondo-se apenas o registro documental da dança. Segundo Portinari (1989), Busby Berkeley

inventou o *pas-de-mille*, ou seja, uma dança para uma multidão de figurantes. Impossível ver algo assim no teatro. Tudo, de A a Z, era estruturado para o olhar da câmera. Túneis de pernas, conchas humanas, gigantescos leques de cabelos louros. Divertia-se em sugestões eróticas numa época em que Hollywood não sucumbira de todo ao código puritano. (p. 256-257).

Utilizando-se de variados *close-ups* nos rostos das bailarinas, diferentes lentes e enquadramentos, e "usando e abusando" das tomadas em *plongées* (de cima para baixo), Berkeley conseguia captar desenhos coreográficos geométricos e precisos; imagens "caleidoscópicas" que causavam entusiasmo e admiração na platéia.

Também na década de 30, a RKO contrata outro artista oriundo da *Broadway*: Fred Astaire, que levou para os musicais um estilo completamente diferente de Berkeley.

Dança asséptica, filmada em dois ou três takes contínuos, sem ângulos fantásticos e quase sempre em cenário singelo. Levíssimo, deslizando e sapateando, Astaire virou ídolo através do corpo [...] formou dupla histórica com Ginger Rogers. (PORTINARI, 1989, p. 257).

Outras parceiras foram também importantes na trajetória de Astaire, que atravessou décadas e estúdios, trabalhando com diferentes diretores, mas preferindo sempre coreografar seus próprios solos e duetos. Destacam-se: Jane Powell em *The Royal Wedding* (Núpcias Reais), Cyd Charisse em *The Band Wagon* (A Roda da Fortuna), além de Rita Hayworth, Judy Garland, Eleanor Powell e Leslie Caron. Com Ginger Rogers, Fred Astaire atuou e dançou em dez filmes, sendo que depois, ambos, continuaram suas carreiras de forma independente.

Na década de 50, os musicais da Metro atingiram o apogeu, ou seja, "a idade de ouro do musical hollywoodiano". Requinte e sofisticação, aliados ao sistema *technicolor*, geraram os primeiros filmes coloridos e ao sucesso de público, consagraram os musicais como gênero específico da linguagem cinematográfica. Segundo Portinari (1989), a tendência se delineava desde os anos 40. Figura de destaque nesse meio, o produtor Arthur Freed consegue aglutinar diretores como Vincente Minelli, Stanley Donen, Charles Walters, Rouben Mamoulian, entre outros, que produziram verdadeiras obras-primas no gênero. Duas obras merecem destaque, ao apresentar o talento de um novo ídolo dos musicais, ao lado de Astaire: Gene Kelly. Os filmes *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva) com direção de Stanley Donen e Gene Kelly e também *An American in Paris* (Sinfonia de Paris), do diretor Vincente Minelli, ambos de 1951, foram inscritos nas enciclopédias cinemato-

gráficas, como marcos revolucionários na abordagem do movimento coreografado e mediado por uma interface comunicacional.

A era moderna dos musicais no cinema foi inaugurada segundo o site da *webcine* (2005), com o filme *West Side Story* (*Amor, Sublime Amor*), de 1961 do diretor Robert Wise e com coreografia de Jerome Robbins – adaptação de um espetáculo da *Broadway*, que, por sua vez, adaptava a história de Romeu e Julieta, ambientando-a em uma luta de gangues rivais, tendo como cenário a cidade de Nova Iorque dos anos 50.

Na década de 60, os musicais foram escasseando em Hollywood. Merece destaque, entretanto, a obra do diretor e coreógrafo Bob Fosse com *Cabaret* (1973) e *All That Jazz* (1979), nos quais a coreografia é a base da trama fílmica.

Também é oportuno salientar o êxito que o cinema de animação obteve ao tentar *coreografar* movimentos sinfônicos. Em 1940, *Fantasia*, de Walt Disney, explorava os variados efeitos visuais que a música sugeria, em oito seqüências de um concerto sinfônico com a orquestra da Filadélfia, sob regência do maestro Leopold Stokowski. Dessas oito seqüências, três são organizadas de forma coreográfica: a Sinfonia Pastoral, de Beethoven, a Sagração da Primavera, de Stravinsky, e a Valsa das Horas, de Ponchielli, onde hipopótamos, elefantes e crocodilos dançam com uma *leveza* admirável...

A aproximação da dança do cinema resultou em *obras imortais* ainda hoje reverenciadas pelos cinefilos de todo o mundo. Entretanto, o excesso de truçagens, efeitos especiais e outros recursos, inferiorizou o discurso do corpo e da dança, tornando os bailarinos meros *joguetes* ou complementos dos movimentos das câmeras. A dança é vista como puro

pretexto para o tipo de narração de histórias elaboradas para ter uma duração aproximada de 90 minutos. O tempo da dança ou da coreografia é proporcionalmente equilibrado em relação à sucessão de fatos narrativos, e o espaço, semelhante ao real, torna-se uma locação para a ação. Segundo Roy Armes (1999),

embora as discontinuidades sejam disfarçadas pelos recursos da edição, o ponto de vista oferecido ao espectador está constantemente mudando. Ainda que se assemelhe muito pouco à percepção real, tal perspectiva preenche o suficiente as condições de percepção para nos satisfazer. (p. 117).

Assim, o problema básico que o cine-dança, ou musical, enfrenta em sua estrutura narrativa, consiste em inventar variados *pretextos* ou cenas dançantes fragmentadas, para oportunizar a exibição dos personagens, criar pretensos relacionamentos por meio do *contato corporal* provocado pela ação dançante e justificar a dança como forma compatível e equilibrada no desenrolar da narrativa. Essa modalidade de organização espaço-temporal é evidentemente específica do cine-dança.

Vídeo-dança: a dança se faz texto

O vídeo surge num contexto histórico radicalmente diferente do cinema. Em meados da década de 60, buscava-se nas artes a ruptura de fronteiras, novos parâmetros de comportamento, novas linguagens, ou seja, uma intensa renovação de estilo pela fusão, pela *collage*, pela participação e interação do público. Recebido com entusiasmo pelas artes

plásticas, pela dança e pelo teatro, o vídeo, enquanto *medium*, foi inicialmente utilizado como registro e reprodução de imagens.

Foi preciso esperar até o surgimento do videoteipe (1952, segundo algumas fontes; 1956, segundo outras), do *Portapak* (1965) e do videocassete (1970), para que as possibilidades da televisão, enquanto sistema expressivo, viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e *videomakers*, dispostos a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo. (MACHADO, 1997, p. 9).

Segundo Roy Armes em sua obra *On Vídeo*,

a possibilidade de utilizar câmeras com imagens ao vivo criou um novo conceito de integração artista-público. O *happening* deu lugar à *performance* nessa interação, e as relações entre a obra de arte e a platéia foram totalmente transformadas. (1999, p. 251).

Ao se examinar a retrospectiva histórica desse *medium*, pode-se afirmar que se trata de um sistema híbrido, um discurso impuro que

deixa de ser concebido e praticado apenas como forma de registro ou documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. (MACHADO, 2002, p. 188).

Vídeo é o ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: "eu vejo" é algo que se faz "ao vivo", não é o "eu vi" da foto (passadista), nem o "eu creio ver" do cinema (ilu-

sionista) e também o "eu poderia ver" da imagem virtual (utopista). (DUBOIS, 2004, p. 72).

Como fenômeno cultural, esse **texto** audiovisual encontra-se numa situação que transita por dois universos antagônicos: a arte e a comunicação – a esfera artística e a midiática. Nas palavras de Dubois (2004),

nesta bifurcação, o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra existente por si mesma e meio de transmissão, dispositivo de circulação de um simples sinal, [...] tudo isto sem jamais ser nem um nem outro. (p. 74).

A aparente ambiguidade do sistema vídeo encontra-se definitivamente na natureza desse meio de representação. Ao lado de outras imagens tecnológicas, o vídeo é, em específico, o vídeo-dança, **texto** híbrido, será apresentado, em seguida, como dispositivo ou *medium*, como imagem-movimento do movimento (processo) e como estado do olhar – uma forma que pensa a dança. É nesse aspecto que ele será abordado neste artigo: como uma forma inter-mediária, como um intervalo, um entreimagens, com suas fronteiras fluidas, movendo-se entre os códigos e entre a linguagem do cinema, que o precedeu e as tecnologias informáticas e digitais que o sucederam.

Vídeo-dança: dispositivo, suporte, *medium* e processo

Ao analisar os processos significantes que definem os códigos do cinema e do vídeo, observa-se que os textos ou discursos imagéticos produzidos

são diferentes. Um ponto em comum une essas duas linguagens: a captura de imagens ocorre pelo uso de câmeras e lentes objetivas específicas. Entretanto, o tratamento técnico das imagens em cada *medium* é diferenciado: no cinema a construção de imagens é feita por meio do paradigma fotográfico (fotogramas) e no vídeo/TV, entra em ação o paradigma eletrônico:

Uma imagem eletrônica é a tradução de um campo visual para sinais de energia elétrica. Isto é obtido à custa de um retalhamento total da imagem em uma série de linhas de retículas que podem ser varridas por um feixe de elétrons. Em outras palavras, a imagem que as lentes retratam é projetada numa superfície fotossensível reticulada (target), cuja capacidade para conduzir eletricamente varia de acordo com a quantidade de luz que incide sobre cada um de seus pontos. Dessa forma, ao ser varrida pelo feixe de elétrons, a luminosidade da imagem em qualquer ponto é traduzida em amplitude de um sinal elétrico, de modo que cada ponto ou retícula do espaço bidimensional é convertido em nível de voltagem de um impulso elétrico na sequência temporal. A medida que a intensidade luminosa da imagem varia de um ponto a outro da linha de varredura, a amplitude do sinal se modifica de forma sincronizada. Assim, uma imagem projetada no suporte fotococondutor é traduzida em mudanças na voltagem de um sinal elétrico durante o tempo necessário para fazer o seu esquadrihamento completo. (MACHADO, 1997a, p. 41).

Uma das diferenças básicas, portanto, entre a linguagem do cinema e a do vídeo, encontra-se na formação de sua imagem. Enquanto no cinema a escrita é fixa (quadros fixos, fotogramas), no vídeo a escritura acontece em movimento sequencial num intervalo de tempo, por meio das linhas de varredura,