

O CINEMA COMO DANÇA: sobre a natureza fluida e intemporal das imagens em movimento¹

FILM AS DANCE: on the fluid and intemporal nature of moving pictures

Cristian da Silva Borges²

Resumo: *A partir das noções de “ilusão primária” e “modo de aparição” (Langer), exploramos a natureza fluida e intemporal do cinema a fim de compreender o que chamamos aqui de dança do cinema ou cinema como dança. Numa época de transbordamentos e hibridismos no campo do audiovisual, quando fronteiras entre formatos, gêneros e linguagens encontram-se cada vez mais borradas, este trabalho propõe uma abordagem das imagens em movimento focando em sua aproximação da arte coreográfica, não apenas como linguagens artísticas distintas e autônomas, mas como desdobramentos de uma mesma arte do movimento. Essa movimentação ou deformação constante de corpos e imagens – no palco, como na tela – responde não necessariamente a um roteiro pré-definido, mas antes a um apelo coreográfico que remete a ideias postas em prática por artistas das vanguardas dos anos 1920, 30 e 40 – como as noções de intervalo (Viértov) e fotogenia (Epstein) – que ecoam e fazem sentido, talvez mais do que nunca, ainda hoje.*

Palavras-Chave: *cinema e dança. fotogenia. intervalo.*

Abstract: *From the notions of “primary illusion” and “mode of appearance” (Langer), we explore the fluid and timeless nature of cinema in order to understand what we call here the dance of film or film as dance. In an era of overflows and hybridisms in the audiovisual field, when boundaries between formats, genres and languages are increasingly blurred, this work proposes an approach to moving images focusing on their closeness to choreographic art, not just as different and autonomous artistic languages, but as unfolding of the same art of movement. This constant movement or deformation of bodies and images – on stage, as on screen – does not necessarily respond to a pre-defined script, but rather to a choreographic appeal that refers to ideas put into practice by vanguard artists of the 1920s, 30s and 40s – such as the notions of interval (Viertov) and photogénie (Epstein) – that echo and make sense, perhaps more than ever, even today.*

Keywords: *film and dance. photogénie. interval.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho **Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem** do 32º Encontro Anual da Compós. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 03 a 07 de julho de 2023.

² Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle (com bolsa da CAPES), com posterior pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade de Nova York (com bolsa da FAPESP – Processo nº 2021/12417-0), da qual resulta o presente artigo. E-mail: cristianborges@usp.br

1. Ilusões primárias

Susanne K. Langer, em seu livro *Sentimento e forma* (1953), sugere que toda arte autônoma cria uma “ilusão primária”, ou seja, que seus componentes materiais devem sofrer algum tipo de transformação a fim de que possam transcender sua realidade ordinária para exprimir algo. No caso da dança, essa ilusão primária refere-se não ao movimento ritmado que compõe sua materialidade mais elementar, mas ao *gesto*, que consiste em uma qualidade expressiva e vital do movimento. Assim como no teatro, o sentimento que rege a dança não é espontâneo, mas imaginado, ou seja, concebido e elaborado para ser apresentado e repetido em diferentes ocasiões, mantendo o frescor e a mesma força expressiva (ver LANGER, 1953).

Seguindo esse raciocínio, podemos especular sobre qual seria a “ilusão primária” da arte do cinema. Se considerarmos os registros de elementos visuais e sonoros do mundo em suportes fotossensíveis, magnéticos ou digitais como componentes de sua materialidade, o próprio *movimento* já seria uma ilusão de base, dado que ele nunca é real, mas sempre aparente e manipulável. Nesse sentido, ainda que presente nas imagens captadas e projetadas, esse movimento nunca é atual, mas virtual, ilusório – muito embora, assim como o gesto expressivo na dança, ele seja essencial para seu status artístico, para a transformação da realidade e para a transmissão de algum tipo de emoção. O mesmo vale para a profundidade de campo e a ilusão de tridimensionalidade garantidas pela herança perspectivista da pintura renascentista, sem falar do caráter altamente virtual do espaço fílmico, sempre fragmentado e em permanente construção mental por parte do espectador. E são justamente essas ilusões primárias (no plural) que, no cinema, conferem à realidade crua um aspecto de certo modo abstrato, de criação e organização de algo imaginário e não apenas decalcado do mundo físico. Assim, é sempre uma realidade imaginada que rege o cinema, uma realidade tornada expressiva e que, por isso mesmo, alça elementos visuais e sonoros do mundo sensível, a princípio banais, a uma posição de destaque. Esse relevo, eminentemente dinâmico, faz com que a concretude trivial do cotidiano adquira um brilho próprio – algo que Dziga Viértov atribuía ao *kinoculismo*, e mais particularmente aos *intervalos*, e Jean Epstein, à *fotogenia*.

Em seu manifesto “Nós”, publicado em 1922, Viértov define a prática dos kinocs, ou kinoculismo, como “a arte de organização dos movimentos indispensáveis dos objetos no espaço e no tempo em um todo artístico rítmico, de acordo com as propriedades do material e com o ritmo interno de cada objeto” (VIÉRTOV, 2022, p. 61). Contudo, para ele, os materiais

mais essenciais para a composição de uma obra cinematográfica são “os *intervalos* (as passagens de um movimento a outro), e de maneira alguma os próprios movimentos” (ibidem).

Por intervalos entendíamos aquelas correntes que surgem entre dois objetos. Na música, o intervalo é aquilo que consiste não na nota, mas no entre duas notas, entre dó e mi, entre mi e si. Aqui a água é quente, ali a água é fria. Nem água quente nem fria, mas a passagem da quente para a fria. Aquilo que, em relação aos quadros, chamamos de choque entre um quadro e outro (VIÉRTOV, 2022, p. 430).

Ou seja, o equivalente cinematográfico dos gestos coreográficos – no sentido atribuído por Langer –, segundo Viértov, seriam os intervalos – no sentido musical do termo –, já que a qualidade expressiva e vital do movimento viria não da imagem em si, mas das distâncias entre um plano e outro e das pontes erguidas de um movimento a outro dentro de um mesmo plano. Algo que fica evidente em vários momentos de seu filme *O homem com a câmera* (1929): por exemplo, no plano em que uma mulher dorme em um banco de praça na parte inferior do quadro, enquanto a parte superior é atravessada por um bonde em movimento; ou quando duas mulheres conversam enquanto caminham, seguidas de perto por uma câmera na mão, tendo ao fundo uma longa fila de pessoas, também em movimento, cruzando a parte superior do quadro; ou ainda no corte que conecta um espectador sorrindo ao observar a tela de cinema e uma mulher que, também sorridente, conduz uma charrete que corta o quadro na diagonal, em um movimento que, apesar de visualmente fugidio em sua trajetória curva, entenece com certa graça um tanto inexplicável, por sua aproximação e afastamento súbitos.





FIG. 1-4: Fotogramas com exemplos de intervalos no interior do mesmo plano ou entre um plano e outro em *O homem com a câmera* (1929)

FONTE: DVD *Man with a movie camera* (Kino on Video, EUA)

Se a montagem eisensteiniana trabalha com saltos de sentido, atentando para o conteúdo temático dos planos – daí ser considerada uma montagem *intelectual* –, a montagem viertoviana, de outro modo, opera por movimentos contrastantes ou complementares, sendo antes movida por vetores dinâmicos que atravessam o plano ou conectam diferentes planos, configurando, assim, os intervalos – daí tratar-se de uma montagem mais *sensorial*. É nesse sentido que a montagem de Eisenstein é mais geométrica ou teatral, enquanto a de Viértov é mais matemática ou musical. O que não significa absolutamente que este último negligencie o conteúdo de suas imagens, apenas que a ênfase dos cortes, para ele, encontra-se voltada para o caráter cinético (e cinestésico) do mundo e das imagens.

Mais ou menos no mesmo período, Jean Epstein dedica várias passagens de diferentes textos à noção de *fotogenia* que, embora tenha sido empregada anteriormente por outros autores, somente com ele adquire um caráter eminentemente dinâmico. Para ele, a fotogenia é “a mais pura expressão do cinema”, implicando algo mais complexo e menos impalpável do que as definições precedentes, no limite entre filosofia e ciência. Ele acredita que a fotogenia não admite estagnação e “somente os aspectos *móveis* do mundo, das coisas e das almas podem ter seu valor moral acrescido pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN, 1974, p. 138, grifo nosso), não se cansando de ressaltar em diferentes artigos dessa época que o cinema envolve, para além das três dimensões espaciais, uma quarta dimensão relativa ao tempo. Nesse sentido, dois fatores contribuem para que a fotogenia seja considerada uma “mobilidade simultaneamente no tempo e no espaço”, podendo emanar tanto de seres vivos (os rostos na tela) quanto de objetos ou paisagens: por um lado, aquilo que ele chama de

“perspectiva no tempo” (EPSTEIN, 2014, p. 166), que possibilita um mergulho das coisas em sua própria duração no vetor temporal passado-futuro; por outro, o caráter *animista* do cinema, que confere vida a tudo que se filma e imprime uma marca distintiva, que ele denomina “personalidade”, às coisas e aos seres captados pela câmera. Daí ele acrescentar que “somente os aspectos *móveis* e *singulares* das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogênicos” (EPSTEIN, 1974, p. 140, grifo nosso).

Essa capacidade algo mágica e misteriosa que o cinema possui de captar a alma (a *anima*) dos seres e das coisas, Jacques Aumont renomeia de modo mais apropriado, em um texto de 1998, como *cinegenia*. Ao analisar essa noção epsteiniana, ele a define como um “pensamento do tempo” (AUMONT, 1998, p. 90), com dois pontos de ancoragem privilegiados: o movimento e o rosto. O cinema é capaz, graças à fotogenia, de enxergar uma espécie de *vibração* das coisas do mundo, algo imponderável que escapa à racionalidade, é invisível a olho nu e do qual só suspeitamos por causa do próprio cinema. Aumont resume da seguinte forma a tese de Epstein: “a fotogenia só existe no movimento [...] ela habita o inacabado, o instável, aquilo que tende a um estado, sem atingi-lo. Ela é essencialmente mutável, fugidia, descontínua” (AUMONT, 1992, p. 86-91). Em um texto de 1978 a respeito da mesma noção, Ismail Xavier conclui que “uma estética da ascensão do profundo (invisível) à superfície (visível)” acaba convergindo, na história do cinema, para uma “estética da imitação”, pois espera-se sobretudo que a aparência das coisas seja captada pelos filmes, e não sua suposta essência (ver XAVIER, 1978, p. 101). Algo que é problematizado por obras como *Mario Banana (n. 1)* (1964), com sua constante vibração dos grãos e os véus de luz na imagem de Mario Montez captada pela câmera 16mm de Andy Warhol; ou *Visitantes (Visitors)*, 2013, dir. Godfrey Reggio), em que as imagens digitais fazem equivaler, graças à foto(cine)genia, a expressividade de uma gorila, de seres humanos, de robôs em movimento e de paisagens varridas pela luz.



FIG. 5-7: Fotogramas de *Mario Banana (n. 1)* (1964)

FONTE: DVD *Treasures IV: American avant-garde film 1947-1986* (National Film Preservation Foundation)

2. Modos de aparição

Em um apêndice de seu livro, dedicado especificamente ao cinema, Langer argumenta que cada arte opera com um determinado “modo de aparição” por meio do qual nos afeta diretamente. Assim, a literatura atua como memória, o teatro como ação e o cinema como sonho:

Não quero dizer que o cinema copia o sonho ou coloca o espectador em estado de devaneio. Não mais do que a literatura invoca a memória ou nos faz acreditar que *nós* estamos lembrando de algo. Cada arte consiste em *um modo de aparição*. A ficção [literária] é “como” memória, na medida em que é criada para compor uma forma de experiência acabada, um “passado” – não do leitor, nem do escritor, embora este último possa reivindicá-lo para si (já que, assim como o uso da memória real como modelo, esse é um dispositivo literário). O drama [teatral] é “como” ação por ser causal, criando uma experiência iminente total, um “futuro” pessoal ou destino. O cinema é “como” sonho no modo de sua apresentação: ele cria um presente virtual, uma ordem de aparição direta (LANGER, 1953, p. 412, grifos da autora).

A típica onipresença e centralidade daquele que sonha no interior de um sonho, característica responsável por garantir certa imediatez em relação a tudo que é ali percebido, é geralmente assumida no cinema por uma câmera considerada ubíqua ou “neutra” – ou seja, que não é subjetiva e, portanto, não se encontra atrelada à percepção de uma personagem específica do filme ou cena em questão. No entanto, essa mesma câmera e os microfones que captam os sons ao redor atuam não como agentes dentro de um filme – assim como costumamos atuar em um sonho –, mas como nossos olhos e ouvidos. Pois, ao contrário de um sonho, um filme é uma “composição poética, coerente, orgânica, regida por um sentimento definitivamente concebido e não ditada por pressões emocionais reais” (ibidem, p. 413). Seguindo essa lógica, aquilo que a arte do cinema abstrai da realidade, e mesmo da nossa realidade onírica, é a *imediatez da experiência* – ou, em outras palavras, a *aparição direta* que faz com que cada espectador se sinta partícipe de determinada cena ou situação fílmica, assim como num sonho acordado em um eterno presente virtual.

Porém, ao mesmo tempo em que afirma que o cinema “narra tudo no presente”, Jean Epstein lembra que o presente é uma “convenção esquisita” que escapa a todo instante, não passando de uma ilusão fugaz – “no meio do tempo, exceção ao tempo” –, um ponto cego

que já passou quando atentamos a ele e que voltará a passar, sempre e outra vez: “Penso, logo fui. O *eu* futuro irrompe no *eu* passado. O presente não passa de uma mudança instantânea e incessante. O presente não passa de um encontro. E o cinematógrafo é a única escrita capaz de representá-lo assim” (EPSTEIN, 2014, p. 171). O que significa que o cinema apresenta uma situação, um evento, enquanto o mesmo transcorre diante de nossos olhos, podendo recuperar o passado ou escapar ao futuro, mas sempre em um presente virtual que escorre feito areia pelos dedos e do qual permanecemos testemunhas oculares.

Por isso nossas reações físicas (de asco, desejo, alegria, tristeza, medo etc.) a determinadas cenas de filmes são tão instantâneas e viscerais. Em sua abordagem da “empatia cinestésica”, Karen Wood explora algumas hipóteses a respeito das razões pelas quais o espectador é afetado por movimentos vistos em filmes ou espetáculos de dança, a partir de uma interação empática com o performer. Alguns autores atribuem as reações do espectador a uma certa “imaginação cinestésica”, ou seja, à memória (física e mental) de determinados movimentos no próprio corpo, sem que isso necessariamente envolva comandos motores. Por outro lado, a neurociência, a partir da descoberta dos neurônios-espelho – ligados à visão e ao movimento e responsáveis por registrar cerebralmente movimentos observados, ainda que não realizados fisicamente –, atesta que respondemos empaticamente a expressões faciais, gestos e comportamentos graças à nossa natureza social e coletiva, através do mecanismo de “simulação incorporada” que nos permite compartilhar o estado corpóreo afetivo da pessoa observada (ver WOOD, 2016, p. 245-261).

Curiosamente, não apenas os seres humanos possuem neurônios-espelho, mas também certos animais, o que deve explicar o rico e variado repertório de expressões e comportamentos que cativa tanto crianças quanto adultos e que levaria Paul Valéry a aproximá-lo de uma espécie de dança:

Os animais parecem às vezes se divertir. O gato visivelmente brinca com o rato. Os macacos fazem caretas. Os cães correm uns atrás dos outros e pulam no focinho dos cavalos; e não conheço nada que dê uma ideia mais alegremente livre de brincadeira do que os gracejos de golfinhos vistos ao longe ao emergir e mergulhar, ganhando a corrida com um navio, ultrapassando-o e ressurgindo na espuma, mais ágeis do que as ondas, mesclando-se a elas, brilhando e variando ao sol. Já seria isso uma dança? (VALÉRY, 2015, p. 14-15)

Susanne Langer responde de maneira negativa e categórica a esse tipo de indagação: “nem o ritmo musical nem o movimento físico é suficiente para engendrar uma dança. Falamos de mosquitos ‘dançando’ no ar ou de bolas ‘dançando’ em uma fonte que as sacode; mas na verdade todos esses movimentos padronizados são *motivos de dança*, não danças” (LANGER, 1953, p. 172). Contrariamente, os videoartistas Nam June Paik e Shigeo Kubota reagem de maneira muito mais nuançada e lúdica a esse tipo de questionamento, complexificando-o na segunda parte da obra *Merce por Merce por Paik* (*Merce by Merce by Paik*, 1975-78), intitulada *Merce & Marcel* (1978), na qual propõem o mesmo tipo de provocação que Valéry, só que voltada à espécie humana e à vida conturbada em uma grande metrópole que se aproxima do final do século XX.

No início da obra, sobreposta a imagens eletronicamente distorcidas de mulheres dançando em uma boate, lemos a seguinte asserção criada com gerador de caracteres: “isso é dança”. Sucedem-se imagens sobrepostas e multiplicadas de um bebê que engatinha, antes de caminhar de modo cambaleante até cair sentado, sobre as quais lemos a pergunta: “isso é dança?”, seguida da hesitante resposta: “sim, talvez... por que não?!?”.



FIG. 8-11: Videogramas de *Merce & Marcel* (1978)

FONTE: Cinémathèque de la Danse (Paris)

Em seguida, vê-se a imagem de um casal dançando Charleston sobreposta, através da técnica de *chroma key*, à imagem de pedras à beira de um riacho, e novamente surge a afirmação: “isso é dança”. Novo corte e vemos uma tomada aérea do tráfego de carros, sobretudo táxis amarelos, em uma movimentada avenida de Nova York, sobre a qual ouvimos a voz *over* do compositor John Cage e lemos uma vez mais a pergunta, acompanhada de sua hesitante resposta – “isso é dança? sim, talvez... por que não?!?” –, só que agora seguida de um inusitado complemento: “é a dança dos táxis”.



FIG. 12-15: Videogramas de *Merce & Marcel* (1978)
FONTE: Cinémathèque de la Danse (Paris)

A audaciosa tese de Paik e Kubota nesse breve, didático e bem humorado trecho é muito clara: os movimentos e gestos da vida cotidiana, uma vez filtrados e manipulados pelo vídeo, não passam de uma dança. Assim como Valéry vislumbrava uma espécie de dança nas ações dos animais na natureza, o casal de artistas – a partir da poética de seu personagem nessa obra, o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, cujos trabalhos de dança nasciam muitas vezes da observação e transposição de movimentos ordinários das ruas – parece plenamente convencido da existência de uma dança dos táxis ou dos bebês.

Assim, ao relativizar o conceito de “dança” – através da combinação de afirmações aparentemente óbvias (imagens de pessoas dançando + “isso é dança”) e questionamentos de tal evidência (imagens de bebê ou carros se movendo + “isso é dança? sim, talvez, por que não?”) –, eles desestabilizam o senso comum em torno do significado da palavra dança, expandindo-o. Desse modo, graças à sua pedagogia eletrônica do olhar, eles nos induzem a enxergar uma espécie de coreografia, banal e expressiva, em tudo aquilo que se move na tela do vídeo.

Mais adiante, eles aproximam, num jogo sofisticado e sempre com muita ironia, Merce (Cunningham) e Marcel (Duchamp) – ambos, cada um em sua época e à sua maneira, conhecidos por sua grande irreverência e ousadia estética. Partindo do sistema de coordenadas no plano cartesiano, Paik e Kubota propõem a substituição das variáveis “X” e “Y”, que se referem ao *movimento físico*, pelas letras “M” e “M” (de Merce e Marcel) a fim de se medir o *movimento estético*. Mas Kubota, que segundo a narração em voz *over* de John Cage “tenta reencarnar Duchamp através do vídeo”, teria dito: “por que não combiná-las?”.



FIG. 16-17: Videogramas de *Merce & Marcel* (1978)
FONTE: Cinémathèque de la Danse (Paris)

Às imagens de uma videoinstalação de Kubota, intitulada *Duchampiana: nu descendo uma escada* (1976), é sobreposta a provocante frase: “o vídeo é a folga da arte”. Ou seja, ao associar Cunningham a Duchamp, o casal de artistas ressalta o *banal* que ambos elevaram, com diferentes graus de ironia e senso crítico, ao nível de arte: respectivamente, através de movimentos banais, como aqueles que Cunningham observa na rua ao buscar inspiração para suas coreografias, e de objetos banais, como nos *readymades* duchampianos. E arrematando seu raciocínio audiovisual, ao mesmo tempo em que se colocam ao lado dos outros dois

artistas, Paik e Kubota acabam destacando as imagens banais (do vídeo e da televisão) como sendo a exceção da arte.



FIG. 18-19: Videogramas de *Merce & Marcel* (1978)
FONTE: Cinémathèque de la Danse (Paris)

Se o vídeo, segundo Kubota e Paik, equivale à folga da arte, à sua exceção, o que dizer da conjugação entre imagens banais (em vídeo) e coisas banais (como bebês engatinhando ou carros transitando numa avenida movimentada)? E o que esperar dos curiosos *intervalos*, no sentido viertoviano, que eles estabelecem, mais adiante, entre peixinhos nadando em um aquário e os dançarinos de Cunningham “presos” em imagens sobrepostas, ou entre o próprio coreógrafo e um avião soltando fumaça?

Para eles, essa equação pode acabar em dança: das formas, das linhas, das cores, de tudo aquilo que a pintura e a fotografia sempre almejaram colocar em movimento, sem sucesso. Ao contrário, o cinema – certamente por procedimentos técnicos distintos daqueles adotados pelo vídeo, e através de outro tipo de “banalização” da imagem – teria obtido sucesso, desde o início, alcançando meios de (se) por a bailar. Fosse através de imagens ditas “documentais” ou daquelas “encenadas”, seu modo de comunicar passa, necessariamente, por uma forma de dança – apenas visual, também sonora ou simplesmente audiovisual. Além disso, o audiovisual (cinema ou vídeo) permite ainda a repetição ou reiteração dos movimentos, dos gestos, dos ecos e das combinações, permitindo que, de certo modo, qualquer ação ou situação, assim como os agentes ou personagens envolvidos nelas, sejam revividos, tais e quais, numa espécie de ressurreição perpétua de momentos passados, captados pela câmera e recuperados pela projeção, como vimos, em um eterno presente virtual.

FIG. 20-22: Videogramas de *Merce & Marcel* (1978)

FONTE: Cinémathèque de la Danse (Paris)

Daí, por exemplo, a fusão, por sobreposição, de ambos, Merce e Marcel, no seio de uma mesma imagem composta que reúne entrevistas separadas por anos; assim como a “dança do tempo” tornada possível graças a um “tempo reversível e irreversível” – segundo as legendas sobrepostas às imagens em cor e em preto e branco das respectivas entrevistas com os artistas. Essa fusão só é tornada possível graças à natureza não sólida, translúcida e fantasmática das imagens audiovisuais – outrora depositadas sobre película de nitrato ou acetato e mais tarde sobre fita magnética, antes de passarem à virtualidade dos arquivos digitais –, o que permite que elas se sobreponham umas às outras, já que se pode enxergar através delas com diferentes graus de transparência ou opacidade.

Por outro lado, essa “dança do tempo” proposta ao final da obra de Paik e Kubota também diz respeito à natureza atemporal ou intemporal das imagens audiovisuais, que permite que elas não apenas possam ser recuperadas num eterno retorno e re combinadas a outras imagens – de diferentes épocas e tipos (documentais, ficcionais, experimentais etc.) –,

mas que a própria temporalidade (ou temporalidades) no interior delas possa ser manipulada à vontade, produzindo verdadeiros paradoxos – como, por exemplo, a criação de uma *Escultura de água imaginária* (*Imaginäre Wasserplastik*, 1971, dir. Peter Weibel) ou a suspensão de um corpo nu que se lança em uma piscina sem nunca atingir a água (*The reflecting pool*, 1977-79, dir. Bill Viola.), em obras que utilizam o vídeo analógico como uma espécie de interruptor espaço-temporal.



FIG. 23-24: Videogramas de *Escultura de água imaginária* (1971) e *A piscina refletora* (1977-79)
FONTE: DVD *Depiction is a crime – Video works 1969 - 1975* (Arge Index) e DVD *Bill Viola – Selected works* (Editions À Voir)

3. A dança de imagens (e sons) em movimento

Noel Carroll propõe-se à árdua tarefa de definir os parâmetros conceituais daquilo que poderia ser considerada uma *dança audiovisual* ou, em tradução literal, “dança de imagens em movimento” (*moving-picture dance*), ao questionar a inadequação dos termos empregados até então – filme de dança (*dance film*), cinedança (*cinedance*), videodança (*videodance*), dança ecrânica (*screen dance*) etc. Assim, ele chega a essa formulação, aparentemente menos problemática, que combina em uma mesma obra elementos historicamente reconhecidos como pertencentes ao repertório da dança, ou que dela derivam, e elementos do universo audiovisual envolvendo algum nível de movimento – descartando-se, portanto, o uso de slides projetados com música, por exemplo.

Nesse minucioso trabalho de depuração conceitual, contudo, Carroll vê-se obrigado a bifurcar essa noção em dois sentidos: um primordial e outro expandido. Em seu sentido primordial, a dança de imagens em movimento requer, necessariamente, a presença de corpos dançantes. Mas ele logo percebe que ficam de fora obras canônicas – como os curtas

abstratos de Oskar Fischinger ou o *Balé mecânico* de Fernand Léger – pelo simples fato de que, nelas, não há pessoas dançando, pois são objetos, figuras geométricas ou a própria câmera que se movem. E surge então a necessidade de se expandir o conceito a fim de abarcar obras ou planos que “incluam uma quantidade significativa de movimentos que valem por si só” (CARROLL, 2010, p. 123). E, ainda que esses movimentos participem da narrativa da obra, eles deleitam e cativam o espectador com suas virtudes próprias.

Ao discorrer sobre o movimento apresentado por seu interesse intrínseco, ou seja, pelo simples fato de ser movimento, sem estar diretamente atrelado a qualquer razão narrativa ou elo de causa e efeito, Carroll aproxima o cinema da própria natureza da dança. Contudo, ao desvincularmos esse mesmo movimento expressivo de corpos que dançam para encontrá-lo relacionado a objetos e máquinas, a figuras geométricas, a paisagens, a tecidos, a folhas ao vento, ao próprio vento que sopra ou à água que corre, identificamos nos filmes aquilo que Jean Epstein denomina, em um texto publicado postumamente, “lógica do fluido”.

Remontando à filosofia grega, Epstein lembra que a doutrina do conflito e do movimento universais, de Heráclito, teria perdido a batalha para Parmênides e Zenão de Eleia, os quais teriam feito “triunfar o culto daquilo que permanece sempre igual a si mesmo, a fé na identidade que perdura, base de todo o sistema racional” (EPSTEIN, 1975, p. 210). E ele prossegue fazendo o elogio do cinema como a arte, a técnica e o espetáculo que teria, ainda mais que o desenvolvimento industrial e dos meios de transporte, libertado o imaginário humano de seu imobilismo e, por que não dizer, de seu conservadorismo atávicos:

Se [o espaço fílmico] não possui nem homogeneidade nem simetria, é que ele representa um espaço em movimento, ou melhor, um espaço provocado, não mais como o espaço euclidiano, por posições bem determinadas de sólidos com formas estáveis, mas pelos deslocamentos mal definidos de espectros, cuja forma é igualmente móvel, que se comportam como fluidos (ibidem, p. 214).

Ora, percebe-se nessa ponderação aguda de Epstein que o caráter translúcido das imagens audiovisuais contaminam as criaturas que as habitam – tornadas, por isso mesmo, “espectros” com características fantasmagóricas – e que é próprio da natureza do cinema escapar a uma redução antropocêntrica e a uma estabilização homogênea e de ordem perspectivista justamente devido ao fato de que não apenas o projetor e a película se movem o tempo todo, mas também os corpos e objetos projetados, assim como o próprio espaço

fílmico em que se encontram. Daí, segundo ele, o cinema funcionar, a princípio, não de acordo com uma lógica racional e fixa, mas seguindo uma lógica fluida e inconstante.

Uma explicitação dessa fluidez fílmica, com figuras que se liquefazem, deformando-se e recompondo-se na tela em um constante jogo de formas puras, sem ligação estreita com uma lógica narrativa – que se encontra contudo presente, mas de forma secundária e subterrânea –, aparece em *Light is calling* (2004, dir. Bill Morrison), no qual imagens em decomposição do filme *The bells* (1926, dir. James Young) geram um ambiente onírico a partir da dança abstrata de manchas da própria emulsão na película, ou seja, uma dança do cinema em sua forma mais elementar. Nesse filme, a narrativa que costuma estar na superfície, em primeiro plano, fica submersa por trás de camadas de tempo coladas às imagens, que borbulham em um constante turbilhão de explosões e deformações visuais.



FIG. 25-26: Fotogramas de *Light is calling* (2004)

FONTE: Canal do artista no youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=yx0HzBiaVn4> >. Acesso em 15/03/2023

Porém, essa dança *do* cinema ocorre justamente na ausência de pessoas dançando, quando o próprio cinema, sem abrir mão da expressividade visual dinâmica normalmente associada apenas à arte coreográfica, *dança*. Ela se relaciona, portanto, àquilo que Noel Carroll chama de sentido expandido da dança das imagens em movimento, quando o filme “se abre a qualquer tipo de movimento” (CARROLL, 2010, p. 124); e quando a montagem, o plano ou elementos dentro do plano parecem dançar na tela, diante de nossos olhos. Pois, diferentemente da dança, o cinema é capaz de contorcer o espaço e o tempo, manipulando à vontade o sentido e a velocidade do movimento daquilo que vemos, sejam corpos, objetos, paisagens ou monumentos – como bem demonstram filmes como *Go-go-go* (1964, dir. Marie Menken) ou *Bridges-go-round* (1958, dir. Shirley Clarke).



FIG. 27-28: Fotogramas de *Go-go-go* (1964) e *Bridges-go-round* (1958)

FONTE: DVD *Treasures IV: American avant-garde film 1947-1986* (National Film Preservation Foundation)

Aliás, na mesma ponderação de Epstein acerca da lógica do fluido, sobressai sua consciência não apenas da natureza translúcida das imagens fílmicas (seu caráter espectral), como também de sua natureza intemporal regida por uma “lógica de tempo variável”, segundo a qual:

Só o cinema pode representar, em efetiva continuidade sensível, uma movimentação do universo não apenas acelerada, mas também ralentada à vontade, em uma duração compressível e extensível em relação ao nosso próprio consumo do tempo (EPSTEIN, 1975, p. 217).

Encontramos evidências dessa *temporalidade variável* tanto em uma obra como *Cristais líquidos* (*Transition de phase dans les cristaux liquides*, 1978, dir. Jean Painlevé), exemplar do cinema científico no qual formas e texturas produzidas pela dança dos cristais derretem e confluem, quanto em uma cena, no início de *Salve-se quem puder* (*a vida*) (*Sauve qui peut* (*la vie*), 1980), na qual Godard brinca com as possibilidades de manipulação da velocidade da imagem, indo do total congelamento ao ralentar sincopado de um simples e prosaico passeio de bicicleta pela personagem de Nathalie Baye.

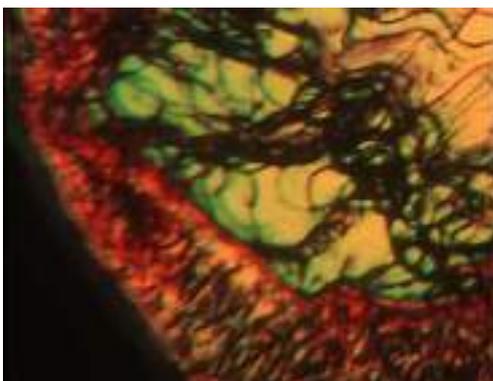


FIG. 29-30: Fotogramas de *Cristais líquidos* (1978)

FONTE: Archive Jean Painlevé (Paris)



FIG. 31-32: Fotogramas de *Salve-se quem puder (a vida)* (1980)
FONTE: DVD *Slow motion* (Artificial Eye)

Essa ideia de um *cinema que dança* parece inspirar a prática de cineastas que trabalham como verdadeiros coreógrafos da tela. Não no sentido em que preparam números dançados, mas porque tratam a tela como superfície *dançável*, espaço privilegiado de manifestação da dança do cinema voltado a uma movimentação graciosa, e algumas vezes enérgica, tanto do mundo pró-fílmico quanto do próprio aparato tecnológico empregado – a câmera, as lentes, a montagem, os efeitos de pós-produção etc.

Recuperando a ideia dos “modos de aparição” (Langer), podemos pensar o cinema não apenas “como sonho”, mas também *como dança* – assim como refletimos, anteriormente, sobre a dança *como cinema*. Não significa, nesses casos, que uma arte vire a outra, mas que ambas mudem seu modo de aparição, incorporando em sua fatura características uma da outra. Essa noção de *cinema como dança* que propomos aqui, não deixa de ser tributária, até certo ponto, da noção de *Tanztheater* ou teatro-dança, idealizada por Kurt Jooss nos anos 1920 e aprimorada por Pina Bausch a partir dos anos 1970, através da qual dança e teatro irmanam-se em obras que extrapolam o escopo de cada uma dessas artes autônomas.

Dick Tomasovic, em seu livro sobre cinema e dança, igualmente tributário do legado de Jooss e Bausch, ressalta que o *Tanztheater* não é “de modo algum teatro dançado ou dança teatralizada, mas crucial e fundamentalmente um manifesto da desintegração das fronteiras entre práticas e estéticas das artes da cena para propor novas aberturas perceptivas e sensíveis” (TOMASOVIC, 2009, p. 146). Ao explorar a “arte coreográfica do cinema”, partindo da ideia de que “a imagem fílmica é uma imagem que dança”, o autor se propõe a uma “redefinição da arte cinematográfica através de uma poética da dança”, concluindo que

a dança faz do tempo sua matéria primordial e o cinema oferece o tempo como uma percepção. Esse *pas de deux*, tão evidente quanto complexo e tão inevitável quanto libertador, parece possuir um potencial combinatório cuja vastidão constitui um requintado convite para que sigamos o movimento (ibidem, p. 147-148).

Assim, quando nossas ferramentas de compreensão narrativa se esgotarem, em relação a determinada cena ou filme que se afaste do drama para mergulhar em uma espécie de vertigem de movimentos e corpos, talvez possamos recorrer à análise dessa dança do cinema com o auxílio de nossa compreensão dos intervalos e da fotogenia, mas também da natureza fluida e intemporal das imagens fílmicas, atrás de algumas respostas.

Referências

- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.
- _____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CARROLL, Noel. “**Toward a definition of moving-picture dance**”, in *The International Journal of Screendance* v. 1, primavera de 2010, p. 111-125.
- LANGER, Susanne K. **Feeling and form: a theory of art**. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma - tome I**. Paris: Seghers, 1974.
- _____. **Écrits sur le cinéma - tome II**. Paris: Seghers, 1975.
- _____. **Écrits complets - vol. III**. Paris: Independência, 2014.
- TOMASOVIC, Dick. **Kino-Tanz. L'art chorégraphique du cinéma**. Paris: PUF, 2009.
- VALÉRY, Paul. **Philosophie de la danse**. Paris: Allia, 2015.
- VIÉRTOV, Dziga. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- WOOD, Karen. “**Kinesthetic empathy: conditions for viewing**”. In: ROSENBERG, Douglas (ed.). *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 2016, p. 245-261.