

A DANÇA E A EROTIZAÇÃO DO CORPO FEMININO NO CINEMA DE MOSTR(AÇÕES)

WOSNIAK, Cristiane¹

RESUMO: Este *paper* pretende refletir sobre as atu(ações) do corpo feminino no cinema a partir de um recorte temporal e estilístico que compreende o período do primeiro cinema até o surgimento do musical hollywoodiano. O foco da investigação recai sobre a questão: de que forma e com que meios o corpo feminino é exibido e encenado na tela cinematográfica em mostr(ações) dançantes? O corpo feminino e constantemente (des)vestido ao se dirigir ao espectador interrompe o esquema de construção de uma possível narrativa ficcional? O esquema da porno *gag* feminina solitária – em Méliès – pouco a pouco (a)bunda em ecos de garotas (des)vestidas identicamente e capturadas por movimentos eróticos de uma câmera em *travelling* posicionada no alto de uma grua – em Berkeley. Cinema, corpo feminino e dança em efeitos caleidoscópicos. Imagens suntuosas, espetaculares e não herméticas: aliança entre o sonho, a fantasia e o erotismo. ‘Imagens de um banho ou um banho de imagens’?

PALAVRAS-CHAVE: cinema musical; corpo feminino; erotismo.

O corpo feminino em mostr(ações) dançantes na tela cinetamotográfica

Este *paper* pretende refletir sobre a dança e as atu(ações) do corpo feminino a partir de um recorte temporal e estilístico que compreende o período do primeiro cinema até o surgimento do musical hollywoodiano. O foco da investigação recai sobre a questão: de que forma e com que meios o corpo feminino é exibido e encenado na tela cinematográfica em mostr(ações) dançantes? O corpo feminino e constantemente (des)vestido ao se dirigir ao espectador interrompe o esquema de construção de uma possível narrativa ficcional?

Como ilustração do argumento reflexivo proponho o recorte de alguns *frames* do filme *Après le Bal* (1897) de George Méliès e alguns excertos de filmes de Busby Berkeley. A

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/*Estudos de Cinema e Audiovisual* - Universidade Tuiuti do Paraná. Mestra pelo mesmo programa. É docente do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança na UNESPAR/FAP e Coordenadora Acadêmica do Curso de Dança Moderna da UFPR. Membro do GP Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES-UTP). Pesquisadora de temas relacionados à cinedança, videodança, e documentário contemporâneo. E-mail: cristianewosniak@bol.com.br

partir de Méliès – uso de um plano único e um corpo solista exibido em ação de banho – eclodem, nos anos dourados do musical de Hollywood, os intensos e vigorosos movimentos de câmera e a invenção do *pas de mille* de Berkeley.

O esquema da porno *gag* feminina solitária pouco a pouco ‘(a)bunda’ em ecos de garotas (des)vestidas identicamente e capturadas por movimentos eróticos de uma câmera em *travelling* posicionada no alto de uma grua. Cinema, corpo feminino e dança em efeitos caleidoscópicos. Imagens suntuosas e espetaculares: aliança entre a fantasia e o erotismo. ‘Imagens de um banho ou um banho de imagens’? Em cena o corpo (des)vestido no(do) primeiro cinema.

O primeiro cinema ou *early films*, segundo Flávia Cesarino Costa, em sua obra *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (2005), compreende duas fases. A primeira fase estende-se, aproximadamente entre 1894 até 1908 e é reconhecido como uma espécie de cinema de atrações, variedades, filmes de truques com variados efeitos, *gags* – espécie de piadas curtas – acrobacias e também cenas dançantes. A seguir, segundo a autora, ocorre um período de transição, compreendido entre os anos 1908-1915, quando “os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas.” (COSTA, 2006, p. 26). A partir de então, o cinema abre-se a experiências cinematográficas cada vez mais elaboradas o que culmina, nos anos trinta, com o surgimento da cinedança ou musical.

A relação entre a dança e a tela se dá a partir do final do século XIX e início do século XX, quando a dança começa a dialogar com o cinema e neste diálogo, o palco se transforma em tela. Uma tela sígnica.

Cabe lembrar que a dança não existe apenas porque seu objeto (corpo) é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento no tempo e no espaço, por conta do movimento. Assim, nas palavras de Pignatari (2004, p. 55), a dança é ícone em movimento – um ícone cinético. É a “escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo **movimento** [grifo meu], simbólico ou para-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão (áudio-hapticovisual).” Sendo o movimento ao mesmo tempo efêmero e onipresente, sua percepção torna-se um desafio. Considerada como a escritura dos

corpos em movimento, a dança, para alguns estudiosos, só existe no momento em que está sendo dançada/performada pelo corpo do bailarino/performer.

A introdução de recursos audiovisuais no campo da dança, portanto, visa, em primeiro lugar, capturar e registrar este movimento fugaz, sob a forma de documento e, em segundo lugar, a hibridação de linguagens.

A relação entre a dança e a captura de sua imagem remonta ao século XIX, por volta de 1840, quando a fotografia se desenvolvia rapidamente: esta relação possivelmente tem início, quando alguns fotógrafos europeus começaram a fotografar dançarinos famosos para ilustrar programas de apresentações solos ou de companhias.

A fusão da dança com a interface cinematográfica, gerou uma nova escritura/signatura e conseqüentemente, provocou novas possibilidades de fruição, transformando o novo *medium*, numa celebração do que define o escritor e filósofo Umberto Eco (1991), como uma obra aberta. Enquanto obra aberta, desde seus primeiros registros documentais, por meio dos experimentos de Thomas Edison (1847-1931), dos Irmãos Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière e das *féeries* de George Méliès (1861-1938), a dança, interfaceada pela tela cinematográfica, propõe questões que vão muito além de sua visibilidade ou divulgação, condicionando-a para além dos palcos e salões de exibição. Neste sentido, julgo pertinente citar o autor Airton Tomazzoni (2012), ao afirmar que o cinema fez “uma revolução no modo de produzir, circular e, conseqüentemente se perceber a dança e o corpo que dança. O tempo, o espaço e o próprio corpo se fragmentam e se reconfiguram, em uma complexa mudança de percepção, de apreciação e de validação.” (TOMAZZONI, 2012, p. 52-53).

O cinema, em seus primórdios não era ainda o que, hoje, reconhecemos como cinema. A temática e as cenas inicialmente filmadas, reuniam uma variedade de possibilidades advindas do gosto de uma cultura considerada popular em oposição à erudita.

De acordo com Arlindo Machado (2002), as primeiras imagens cinematográficas enfatizavam o ‘grotesco’, o circo, a magia, a pantomima, a feira de atrações e/ou aberrações. Como tudo o que pertencia à cultura popular, afirma o autor, o cinema também participava de um mundo alternativo ao da cultura oficial, “um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata”

(MACHADO, 2002, p. 76). Mas, em se tratando da captura de imagens de dança, como o corpo se apresenta neste teatro filmado?

O que se observa, a partir de uma análise da filmografia do final do século XIX e início do século XX, em relação corpo dançante, é uma adesão ao sistema de imagens burlescas em que o princípio do riso e do prazer visual do corpo movente, é a tônica predominante. A dança ‘vulgarizada’ no teatro filmado, foi confinada, muitas vezes, ao que Machado (op. cit.) designa como guetos, situados nas periferias das grandes cidades, onde esta espécie de ‘diversão degenerada’, comumente era associada à prostituição e à marginalidade. Foi nestes “lugares iníquos, que o cinematógrafo nasceu e tomou força durante seus 10 ou 20 primeiros anos” (op. cit., p. 78). Uma das grandes tradições corporais do cinema, em seu primórdio, portanto, introduz o gênero burlesco na apresentação de uma espécie de dança mediada que dispensa a narrativa linear.

Antoine de Baecque (2009), corrobora a ideia do caráter burlesco aplicado às imagens de corpos dançantes, na tela, e vai mais além, ao afirmar que o lugar da obra cinematográfica se tornou o próprio corpo do artista/performer:

O gênero não funciona através da linearidade da história, mas graças a uma **narração dos corpos** [grifo nosso] por cambalhotas sucessivas, descabeladas, onde os fragmentos fazem a confrontação. Esta heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia dos gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) que, em ritmo de espetáculo onde a interrupção, a pausa, o interlúdio, o tombo, fazem explicitamente parte do jogo e do prazer [...] o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma ideia... (BAECQUE, 2009, p. 487).

Em grandes centros urbanizados de países industrializados, logo após os primeiros experimentos cinematográficos, os filmes começaram a ser exibidos em casas de espetáculos, conhecidas como *music-halls* (Inglaterra), *café-concerts* (França) ou ainda, *vaudevilles* (Estados Unidos). Nestes locais, além dos espetáculos dançantes no palco improvisado, ao vivo, também eram oferecidos aos frequentadores, pequenos filmes – cuja duração variava de trinta segundos a no máximo cinco minutos – tempo este, compatível com a exibição num

cinematógrafo, cuja forma de pagamento para se ter acesso individualizado às imagens em movimento, era geralmente uma moeda ou ‘um penny’².

Uma das consequências desse início popular e grotesco do registro de imagens cinematográficos, segundo Tomazzoni (2012, p. 54), foi o fato de “ter havido praticamente uma recusa da elite do balé a inserir-se nesse circuito”. Ao se observar as pequenas cenas nos primeiros filmes com imagens de dança, o que se percebe é a presença de bailarinas anônimas, mais preocupadas em exibir-se para o olhos da câmera, do que apresentar domínio e destreza técnica compatível com a estética da dança. E que tipos de dança eram privilegiados, portanto, nestas películas pioneiras?

O mapeamento inicial, levando-se em consideração as iniciativas de Edison, dos Lumière e de Méliès, é a presença de danças populares, de caráter folclórico e étnico e, danças eroticamente exóticas e, acima de tudo, manifestações de corpos e gestos provocantes advindos da dança pantomímica e do *vaudeville*.

Thomas Edison filmava e reproduzia seus filmes para apenas uma pessoa por vez, utilizando-se da interface do cinetoscópio³. Destes filmes, destaco, a partir de uma listagem criada por Tomazzoni (2012), aqueles que fazem uso do recurso de um corpo em movimento dançante: *Carmencita* (1894) – um instantâneo/solo feminino de dança espanhola; *Six Ghosts* (1896) – fragmento de uma dança ritualizada de uma tribo indígena estadunidense; *Amy Muller* (1896) – um solo de um intérprete simulando uma bailarina clássica; *Princess Ali* (1897) – fragmento de uma dançarina em execução de movimentos orientais, estilizados e exóticos.

² O pagamento de um *penny*, por sessão de imagens em movimento, faz com que surja um tipo de local de exibição denominado, *Penny Arcade*. Mais tarde, estes estabelecimentos geraram um novo ambiente para a exibição de filmes: os *Nickelodeons* – espécie de galpões adaptados para sessões coletivas. Estes estabelecimentos cobravam um ingresso irrisório, e, desta forma, passaram a ser frequentados pelo mesmo tipo de público [geralmente masculino] dos cabarés.

³ Aparelho utilizado por Thomas Edison e seu colaborador/diretor William Kennedy Laurie Dickson. Consiste numa caixa de madeira que funcionava por meio de uma moeda. Apenas uma pessoa de cada vez podia ter acesso às imagens fornecidas.

Para a História da Dança, entretanto, a filmagem de Edison, em 1894-95, de um pequeno número de dança, denominado *Butterfly Dance*⁴ e executado pela dançarina amadora Annabelle Whitford Moore – numa imitação da famosa *Serpentine Danse* da bailarina estadunidense Loïe Fuller (1862-1928), coincide com um marco tecnológico da dança em suas complexas relações e interações tecnológicas e midiáticas. O filme apresenta a intérprete movendo-se em frente a uma câmera fixa, no *Black Maria Studio*, com um vestido esvoaçante e portando extensões/prolongamentos em seus membros superiores, o que lhe dá um aspecto de ‘borboleta dançante cujas asas encontram-se bailando em movimento’. Cada fotograma desta película foi colorido à mão para alternar os efeitos sobre os tecidos esvoaçantes.

Os irmãos Lumière, por sua vez, também se encontram empenhados em registrar e apresentar pequenas cenas de imagens dançantes. Estes pesquisadores franceses, utilizam-se, para suas projeções coletivas, do cinematógrafo⁵.

Segundo Tomazzoni (2012, p. 57) “na apresentação pública de 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, do *Boulevard des Capucines*, em Paris, o público viu, pela primeira vez, filmes com breves testemunhos da vida cotidiana, como a saída dos operários da fábrica Lumière e a chegada de um trem à estação.” Os Lumière, interessavam-se por imagens de danças executadas nos palcos e, também, nas ruas de grandes cidades europeias. Dentre os pequenos filmes produzidos pelos Lumière, destacam-se, a partir da lista fornecida por Tomazzoni: *Nègres dansant dans la rue* (1896) – manifestação popular, sobretudo nos Estados Unidos, e que consiste em esquetes cômicos performados [dança + canto + música instrumental], por negros ou por brancos com rostos pintados com tinta preta; *Danseuses des rues* (1896); *Danse japonaise* (1899); *Les danseuses espagnoles* (1900) e *Danseuses Cambodgiennes du roi Norodom* (1902).

Tomazzoni (2012), alega que os irmãos Lumière, em 1896, também fizeram a sua versão da *Danse Serpentine*⁶ de Loïe Fuller, utilizando o mesmo experimento estético

⁴ As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <<http://thebioscope.net/2008/03>>. Acesso em 12/01/2014.

⁵ Espécie de aparelho de madeira, movido à manivela e que, para a projeção de imagens, numa parede em branco, utilizava-se de negativos perfurados.

(colorização manual dos fotogramas), mas, esta versão cinematográfica, implica na presença da intérprete original da obra coreográfica, na película.

Nesta primeira etapa da história do cinema, os filmes eram constituídos por imagens ou quadros independentes e que alguns autores de cinema, como André Bazin (1960) e Noel Burch (2011) se referem como equivalente aos atos de uma peça teatral. O que separava um quadro do outro eram cartelas marcadas com o título do quadro seguinte. O ângulo de visão do espectador era centralizado, devido ao uso exclusivo de câmeras fixas, como atesta o autor Arlindo Machado:

A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraça-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de ‘plano geral’. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista cativo de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro [...]. As entradas e as saídas dos atores eram laterais, como no teatro. Também como no teatro, era o deslocamento do ator para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro e não os movimentos da câmera. (MACHADO, 2002, p. 92-93).

Georges Méliès e a imagem do ‘banho’: a nudez feminina e a porno gag

Foi o francês Georges Méliès que, apropriando-se dos recursos tecnológicos da época, dos variados efeitos especiais obtidos por meio de cortes sucessivos, truques óticos e estilização de cenários em maquetes, transformou as imagens em movimento em um verdadeiro espetáculo feérico. O espetáculo em si era o agente catalisador da fantasia e dos efeitos de ilusão provocados na plateia. Embora sua filmografia e consequente celebridade internacional, tenham atingido o apogeu com o filme de 1902, *Le Voyage dans la Lune* (trad.: a viagem à lua), Méliès também capturou e apresentou corpos dançantes em suas películas. Dentre sua extensa obra, destacam-se, segundo Tomazzoni (2012): *La danseuse microscopique*⁷ (1902) e *Le Cakewalk Infernal*⁸ (1903).

⁶ Esta versão dos irmãos Lumière, sobre a *Danse Serpentine* de Loïe Fuller, pode ser consultada no site <http://wn.com/danse_serpentine_loie_fuller>. Acesso em 10/01/2014.

⁷ As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <<http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/danseuse-300.jpg>>



Figura 01

frame de *Après le Bal* – cena do banho



Figura 02

frame de *Après le Bal* – cena do banho

Entretanto a sua película de 1987, *Après le Bal*⁹ (trad.: Depois do Baile), pode ser considerada como um dos primeiros filmes ‘adultos’, no sentido de que a nudez feminina é instaurada explicitamente em uma cena de *streep-tease*. Neste filme, uma mulher, interpretada pela atriz Jeanne D’Alcy¹⁰ (1865-1956) adentra ao seu ‘quarto de banho’ e despe suas roupas elegantes (ver figura 01), auxiliada por sua suposta criada, interpretada pela atriz Jane Brady. D’Alcy, completamente despida e focalizada de costas, adentra a uma bacia/banheira de banho e neste momento a criada despeja sobre ela um jarro de pó preto, ao invés da suposta água. Suas nádegas esbranquiçadas recebem o impacto do pó escurecido, em uma cena contrastante e de cunho evidentemente erótico. Esta trucagem é mencionada por Costa (2005, p. 48) ao afirmar que estes tipos de filmes são “aqueles que utilizavam as paradas para substituição ou rearranjo da cena, sobreposição e máscaras”. Assim, a suposta ‘água’ que deveria escorrer do jarro, transforma-se em um pó escurecido, favorecendo a *gag* inusitada.

⁸ As imagens sobre esta película podem ser consultadas no Youtube: <www.youtube.com/watch?v=ZzvZojdq34Y>

⁹ As imagens sobre esta película podem ser consultadas no Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=oX7Gtkd7z9Y>>

¹⁰ Jeanne D’Alcy participou de vários outros filmes de Méliès, incluindo o famoso *Le Voyage dans la Lune* (1902) e mais tarde, em 1926, casou-se com o diretor.

Neste tipo de cena/filme estruturado a partir de um plano único, pode-se afirmar a evidência prioritária da mostr(ação) do corpo em detrimento da narração. O objetivo principal parece ser o mesmo das ‘feiras e parques de diversões’: a exibição grotesca e burlesca por meio de uma narrativa curta – ‘gag’. Este fato pode ser corroborado pelo olhar malicioso com o qual a criada dirige-se ao espectador, diluindo com esta ‘enunciação enunciada’ a possibilidade de construção de uma ficção.

Cabe salientar que este cinema de mostr(ações) dançantes parece identificar-se com o cinema de atrações que Tom Gunning (1986) atesta existir em função de um exibicionismo deliberado para a câmera e, em consequência, para o espectador, “quebrando a possibilidade de um mundo ficcional.” (GUNNING, 1986, p. 57).

Observo, ainda, que a *gag*, possivelmente é a forma mais antiga de narrativa no cinema. Segundo Costa (2006), a *gag* seria “uma breve piada visual cujo desenvolvimento narrativo tem duas fases, a preparação e o desfecho inesperado. As curtas histórias contadas nas *gags* adaptavam-se bem à breve duração dos primeiros filmes.” (COSTA, 2006, p. 33).

Os primeiros registros da dança no cinema, portanto, acenam para a possibilidade da criação de efeitos do real. Segundo Alexandre Veras Costa (2007), “a câmera teria a capacidade de captar as coisas como elas eram, e, ao serem exibidas, essas imagens provocariam uma impressão da realidade sem igual.” (COSTA, 2007, p. 10). Entretanto, a mera captura do movimento, por meio de uma câmera fixa, logo perde terreno para outros tipos de experimentações tecnoestéticas. O cinema torna-se, ele próprio, também uma signagem e nesta concepção, o conceito estético de teatro filmado, é gradativamente substituído pelo que Ismail Xavier (1983), denomina recorte extraído de um mundo possível.

Nesse sentido, cito o teórico e crítico de cinema, André Bazin (1960) e sua análise comparativa e diferencial entre as delimitações impostas ao quadro/pintura e ao enquadramento/cinema. Afirma o autor: “o quadro [da pintura] polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela [do cinema] nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga” (BAZIN, 1960, p. 128). Estas possibilidades outras da imagem se dar a ver/sentir, inaugura um novo e controverso pensamento, segundo Raymond Bellour (1990) na história do cinema.

O sentido apreendido, por meio da imagem, ou codificado/decodificado pelo espectador/destinatário da mensagem (im)explicitada no texto/enunciado, não está mais na imagem, como atesta Bazin: “o sentido é a sombra projetada pela montagem no plano de consciência do espectador” (BAZIN, 1981, p. 68). E Bazin vai mais adiante em sua ontologia da imagem cinematográfica: “tanto pelo conteúdo da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (op. cit., p. 68). O movimento dos elementos que compõem o quadro atestam uma nova presença corporificada do espaço ‘fora da tela’. Nesta instância, a participação do espectador e(m) seu variado repertório, na construção do sentido apreendido, a partir das imagens de corpos dançantes no tempo e no espaço da tela cinematográfica é inevitável.

Musical Hollywoodiano: um banho de imagens dançantes

Um importante rastro histórico a ser apresentado nesta contextualização do corpo interfaceado pela tela do cinema, ou cinedança, é o discurso dos musicais de Hollywood, que se apresentam como um gênero fortemente marcado por uma estética específica, particular, onde a dança se faz de forma ‘pretextual’.

Esta hipótese, aqui explicitada, encontra subsídios nos meus estudos de Pós Graduação em nível de Mestrado, a partir dos quais desenvolvi a dissertação – e mais tarde, publicação – *Dança, cinedança, videodança, ciberdança: dança, tecnologia e comunicação* (2006), sob orientação do professor Dr. Décio Pignatari.

A quebra de fluxo constante da narratividade existente nos musicais, nas concepções do teórico de cinema, David Bordwell, em sua obra *Narration in the Fiction Film* (1985), passa a ser visualizada, aplicando-se um código de interrelações, 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 sentimentos de seus personagens, sem que se altere a ‘verossimilhança de

suas atitudes e comportamentos anteriormente demonstrados ao longo da película. Essas interrupções da narrativa, faz com que a dança ou antes, o dançarino, mergulhe num mundo onírico e o espectador aceite o acordo tácito deste ‘intervalo onírico, como parte das regras desta signagem. Como afirma Bordwell: “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, os espectadores trazem consigo um certo tipo de expectativa quanto aos personagens e história a serem desenvolvidos naquele contexto extremamente ‘interrompido’ em seu fluxo narrativo, para dar lugar às motivações e ações dançantes, 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.” (op. cit., 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 de ‘montagem’.

O autor francês, Philippe Dubois (2004), salienta a importância da montagem – narrativa – na linguagem cinematográfica, e, nesse caso, na montagem clássica dos musicais hollywoodianos:

Em primeiro lugar, na concepção mais generalizada do cinema (o cinema narrativo clássico), a montagem é o instrumento que produz a continuidade do filme. Ela é a sutura [...] que apaga o caráter fragmentário dos planos para ligá-los organicamente e gerar no espectador, o imaginário de um corpo global, unitário e articulado. A ‘boa’ montagem é, portanto, aquela que não se percebe, que se apaga como ligação, que institui o filme inteiro como um grande bloco homogêneo. [...] a montagem cinematográfica é também concebida sistematicamente sob o modo da sucessividade linear: a união dos planos por ela proporcionada é uma questão de adição, sequência de pedaços combinados sutilmente. Sua regra prescreve um plano de cada vez, um plano depois do outro. (DUBOIS, 2004, p. 76).

Os musicais terão papel preponderante no desenvolvimento das interfaces comunicacionais que aliam a dança à tecnologia: Em seu artigo *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 este gerado pela cinedança? 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” (ARAÚJO, 1987, p. 14). Nos Estados Unidos, ao final da década de 1920, 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 ‘silenciosos’, tendo como suporte apenas uma trilha sonora separada e nem sempre feita especialmente para o filme.

Em 1927, pode-se afirmar, que, junto das experiências com o som no cinema, surge também o gênero musical: *The Jazz Singer* (Trad. O Cantor de Jazz), dirigido por Alan Crosland, 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.

Busby Berkeley: a erotização feminina e dançante

Na década de 1930, a *Warner Brothers* realiza uma série de musicais baseados em argumentos do ‘show-bussines’ e, para isso, contrata o diretor Busby Berkeley (1895-1976),

diretamente da *Broadway*, que iria revolucionar o tratamento da filmagem do movimento em extravagantes montagens coreográficas com centenas de dançarinas, trajando roupas mínimas e sedutoras, atuando como figurantes em formações vistas não só em tomada geral, mas com muitos efeitos e movimentos exuberantes de câmera. Dentre suas obras, merecem destaque: *Flying High* (1931), *Dames* (1934), *Babes in Arms* (1939), *Babes on Broadway* (1941), *Cabin in the Sky* (1943). 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 Maribel Portinari (1989), o cineasta teria inventado 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 *olho* da câmera. Túneis de pernas, conchas humanas, gigantescos leques de cabelos louros.” (PORTINARI, 1989, p. 256-57). Em uma época onde Hollywood não sucumbira ao puritanismo, Berkeley divertia-se em sugestões eróticas (ver figura 03) que causavam entusiasmo e *frisson* na plateia.



Figura 03

Footlight Parade (1933) - corpos femininos erotizados na água

(Fonte: <http://www.warnerbros.fr/collection-forbidden-hollywood-prologue-393.html>)

Como ilustração final desta reflexão destaco uma imagem de seu filme *Roman Scandals* (trad.: Escândalos Romanos) de 1933. Neste filme, o ator Eddie Cantor interpreta o papel de um jovem de Oklahoma que ‘sonha’ ter voltado à Roma antiga – época de ousadias e bacanais. A cena mais famosa – *No More Love* – é o momento em que Cantor se depara com uma ‘feira/mercado de escravas’ todas nuas e expostas aos compradores (ver figura 04). Berkeley convence as atrizes a filmar, inteiramente nuas e encobertas apenas por longas cabeleiras louras.



Figura 04

frame de *No More Love/Roman Scandals* (1933) – nudez explícita
(Fonte:<http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>)

Segundo Ronald Bergan (2010), os musicais hollywoodianos estavam repletos de danças e figurinos provocantes. “Mulheres com pouca [ou nenhuma] roupa e insinuações sexuais passavam quase despercebidas pelos censores¹¹” (BERGAN, 2010, p. 95).

E assim, o cinema foi tomando corpo por meio de corpos sem censura e em movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹¹ O autor refere-se à censura instaurada pelo Código Hays (1930) que se tornou um ‘código moral’ para a indústria cinematográfica.

A aproximação e posterior fusão híbrida da dança com o cinema, resultou em obras ainda hoje reverenciadas pelos cinéfilos de todo o mundo. Entretanto, o excesso de trucagens, efeitos especiais e outros recursos, inferiorizou, muitas vezes, o discurso do corpo e da dança, tornando os bailarinos meros ‘joguetes’ ou complementos dos movimentos das câmeras.

A dança é continuamente vista como puro *pretexto* para o tipo de narração de histórias elaboradas para terem uma duração aproximada de noventa 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. Assim, o problema básico que a cinedança ou musical enfrenta em sua estrutura narrativa consiste em inventar variados *pretextos* fragmentados, 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 diegese narrativa.

No período denominado de primeiro cinema, o corpo feminino filmado reside no interstício entre o cinema de atrações e o de mostr(ações). A narrativa é deslocada para segundo plano e o interesse central é a mera exibição burlesca do corpo em sua seminudez ou nudez erotizada por meio de *gags* e(m) *trick films*.

A partir de uma espécie de transição conceitual para o interesse amplificado em uma possível ficção, o corpo dançante assume o papel pretextual para ações entre os personagens da(na) narrativa ficcional. Neste período, representado neste artigo, por Berkeley, o cinema se apropria de convenções tecnoestéticas tais como os intensos movimentos de câmeras, *travellings*, angulação em *plongée* e *contre-plongée*, mas ainda o interesse filmográfico encontra-se mais centrado na espetacularização das imagens caleidoscópicas de corpos femininos do que na narrativa propriamente dita.

Referências

ARAÚJO, Wagner Correa de. O cinema dança. In: *Revista Dançar*. São Paulo, ano V, n. 21, 1987 (p. 14-15).

AUMONT Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean Jacques (org.). *História*

do corpo vol. 3 – as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009 (481-507).

BAZIN, André. *O cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1960.

BERGAN, Ronald. *...Ismos: para entender o cinema.* São Paulo: Globo, 2010.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film.* Londres: Methuen, 1985.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2011. Coleção Debates n° 149.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: CALDAS, Paulo; BRUN, Leonel (orgs.). *Dança em foco 2 – videodança.* Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007 (p. 09-17). Coleção Arte e Tecnologia.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial.* Campinas: Papyrus, 2006 (p. 17-52).

COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação, comunicação.* 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Coleção Debates.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard.* Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Debates.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early films, its spectator and the avant-garde. In: ELSSAESSER, Thomas (eds.). *Early Cinema: space-frame-narrative.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1986 (p. 56-62).

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas: Papyrus, 2002.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação.* 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PORTINARI, Maribel. *História da dança.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TOMAZZONI, Airton. Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. In: CALDAS, Paulo et. Al. (org.). *Dança em foco – ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail. (org.). *O cinema no século.* Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba: UTP, 2006. Coleção Recém Mestre, nº 6.

Documentos consultados on-line

APRÈS LE BAL. Direção de Georges Méliès. França, 1897. (1:26’): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oX7Gtkd7z9Y>>. Acesso em 10/07/2014.

BUTTERFLY danse. Direção de Thomas Edison. EUA, 1894-95. (2 min.): color.; suporte Youtube. Disponível em: <<http://thebioscope.net/2008/03>> Acesso em 10/08/2014.

EARLY Edison Motion Picture Production (1892-1895). Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhist1.html>>. Acesso em 12/08/2014.

FOOTLIGHT PARADE. Direção de Lloyd Bacon/Busby Berkeley, EUA, 1933 (104 min.): p&b.; Youtube. Disponível em: <<http://www.warnerbros.fr/collection-forbidden-hollywood-prologue-393.html>>. Acesso em 20/08/2014.

LA DANSEUSE microscopique. Direção de Georges Méliès. Paris-França, 1902. (5 min.): p&b.; Youtube. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/danseuse-300.jpg>> Acesso em 20/07/2014.

LE CAKEWALK infernal. Direção de Georges Méliès. Paris-França, 1903. (8 min.): p&b.; Youtube. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=ZzvZojdq34Y> Acesso em 20/07/2014.

ROMAN SCANDALS. Direção de Frank Tuttle, EUA, 1933. (90 min.): p&b.; Youtube. Disponível em: <<http://www.historiasdecinema.com/2010/09/busby-berkeley-5/>>. Acesso em 13/10/2014