

## DANÇA E CINEMA: O PAS-DE-DEUX DAS DUAS ARTES DO MOVIMENTO DO SÉCULO XX

Maria João Castro<sup>1</sup>

### Resumo:

A dança e o cinema são duas das artes que melhor caracterizam o século XX: a primeira porque foi no início de Novecentos que se autonomizou da ópera e a segunda porque nasceu fruto dos progressos tecnológicos de 1900. Nesta comunicação propõe-se identificar esta relação a partir de uma cartografia singular e de uma genealogia que evidencia como ambas reconfiguraram a arte, redimensionando-a.

**Palavras-Chave:** Dança, Cinema, Século XX, Arte

**Email:** [mariakastro@gmail.com](mailto:mariakastro@gmail.com)

O século XX foi o século do movimento. As vanguardas exaltaram-no, a sociedade saída das duas Guerras Mundiais tiveram urgência em realizá-lo. Daí que duas das artes que caracterizam os últimos cem anos sejam a dança e o cinema: a primeira porque foi no início de Novecentos que se autonomizou da ópera singrando como uma arte maior, e a segunda porque nasceu fruto dos progressos tecnológicos dos finais do século XIX. Por outro lado, se a relação entre ambas se desenvolveu e sedimentou consoante as modas e as épocas não deixa de ser curioso que a companhia que emancipou a dança – os *Ballets Russes* – nunca tenha sido filmada, por recusa do seu diretor artístico Serge Diaghilev.



Imagem 1. A influência dos Ballets Russes nas artes do século XX

---

<sup>1</sup> Investigadora doutorada do Centro de História d'Aquém e d'Além Mar (CHAM) e docente convidada do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Seja como for, o facto é que desde que os irmãos Lumière patentearam o seu cinematógrafo em 1895, os fotogramas em movimento juntaram-se ao movimento da dança num casamento que viria a abrir todo um leque de possibilidades que se perpetuaram ao longo do século XX.

Se se pensar que, nos primeiros momentos, o cinema era apenas uma inovação tecnológica, parece bastante coerente que as primeiras aparições de dança em película tenham sido meros registos e testes, e quase não tenham sido observadas interações entre bailarinos e máquina de filmar. Foram simples gravações de dança em que a câmara – fixa – captava os movimentos, limitando-se a reproduzi-los, sem haver verdadeiramente um processo criativo ou uma coreografia específica para a tela. Foi o caso de *Annabelle's Butterfly Dance*, filmado entre 1894 e 1896 por Thomas Edison<sup>2</sup>. O apontamento começava e terminava num único plano, mostrando a bailarina a girar num figurino que potenciava o movimento dos braços, uma apresentação denominada *serpentine dance*, que havia sido originalmente criado por Loïe Fuller, uma das pioneiras da dança moderna ocidental. Importante artista das *Folies Bergère* de Paris e precursora na utilização das técnicas de iluminação cénica (ao projetar luzes de diferentes cores nos longos tecidos acoplados ao seu figurino), o ineditismo das pesquisas de Fuller interagiram de modo decisivo com as vanguardas cinematográficas (L'Hérbier 1945), de resto fascinadas com a representação do movimento, como se sabe.



Imagem 2. Loïe Fuller

Pouco depois, em 1916, no filme *Intolerância* de David Griffith, vemos dois dos ícones da dança moderna, Ruth St. Denis e Ted Shawn, na criação de uma gramática cinematográfica da qual fizeram parte *close-ups* e movimentos de câmara, técnicas que permitiram a inserção de detalhes que imprimiram novos contornos à narrativa, alterando a qualidade estética e o impacto cinético do corpo em movimento na tela, e influenciando realizações cinematográficas posteriores.

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NPg3AUzSlkI>

Se a dança passara a influenciar o modo como o cinema a filmava, a Sétima Arte iria igualmente exercer uma ascendência sobre a arte de Terpsícore, como se denota na obra coreográfica *Le Train Bleu*, de 1924, levados à cena pelos *Ballets Russes* e onde os bailarinos se moviam em câmara lenta demonstrando uma clara noção do uso fílmico do tempo. Outro exemplo seria o filme *Entr'acte* de René Claire que foi apresentado como interlúdio para o bailado dadaísta *Relâche*, dos *Ballets Suédois*, também de 1924. Nessa obra mostra-se, em câmara lenta, uma bailarina de sapatilhas e *tutu* a girar e a saltar sobre uma superfície transparente, através da qual é filmada em *contra-plongé*. O seu enquadramento e sua lentidão informavam já sobre os novos espaços e os novos tempos que a dança passaria a experimentar na sua associação com o cinema. Poder-se-ia acrescentar *Le Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger<sup>3</sup>, onde a “bailarina” é a câmara, numa peça de vanguarda que apresenta o seu enfoque na mecanização do gesto humano, potenciado pela dança da câmara sobre os objetos filmados.

Em 1925, Charlie Chaplin fez um bailado singular espetando dois garfos em dois pães e fazendo-os dançar *Oceana Roll Dance*, apontamento incluído na película *The Gold Rush*, mas seria na canção Titina de *Tempos Modernos* (1936) que o ator registaria os seus dotes dançarinos frente à câmara. Mais tarde, em *Luzes da Ribalta* (1952), a sua personagem salvaria uma jovem bailarina chamada Thereza, mostrando apontamentos de dança que completavam a história.

O ano de 1926 marcaria o início do caminho que levaria à grande era dos musicais americanos. Seria Ernst Lubitsch que, a partir de cenas inspiradas no *vaudeville* francês, filmaria a primeira grande fantasia da dança no cinema com *So This is Paris* de 1926; nesta fita, uma cena de dança torna-se o motor da narrativa mostrando milhares de atores a movimentarem-se freneticamente ao som do *charleston*, tendo o registo sido feito a partir de planos de detalhe que juntava sobreposições e duplicações. A sua carreira proliferaria posteriormente no âmbito dos musicais, quando o som chegou aos filmes. Aliás, o primeiro filme sonoro, *Jazz Singer* (1927), baseado numa peça da Broadway do mesmo nome, apresentara já passos de dança na tela. Também do mesmo ano, em *Metropolis*, Fritz Lang utiliza movimentos de massas inspirados em Rodolf Laban, bem como apresenta uma dança de sedução desenhada a partir da influência das danças exóticas e da *Nackttanz* – dança nua – em moda que, desde o final da Primeira Guerra Mundial, florescia com sucesso nos palcos da República de Weimar. Ainda na Alemanha, o corpo olímpico, clássico, musculado e saudável, que constituía o ideário do regime nazi, fez com que atletas glorificados fossem imortalizados em registos como *Olympia* (1936) da autoria de Leni Riefenstahl, filme-documentário que celebra os Jogos Olímpicos de 1936. A própria Leni Riefenstahl iniciou a sua carreira como bailarina, dançando na tela em películas como *A Montanha Sagrada* (1926) de Arnold Fanck. A

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2QV9-l-rXOE> (acedido a 19.6.2015).

obra da realizadora contemplou igualmente a inscrição da dança expressionista alemã preconizada por nomes como Mary Wigman ou Gret Palucca.

Mas foi a partir de 1927, com o advento do sonoro, que se iniciou uma nova época, que teve a sua áurea entre os decénios de 1930 e 1940 com os musicais. Neles, a dança viria a ter um papel fundamental na narrativa, fruto de uma especialização, tanto para bailarinos como para coreógrafos: o cinema tinha inventado a sua própria dança concebida em função da câmara e foi, sem dúvida, através do musical, que esta arte passou a ter uma personalidade cinematográfica.

A verdadeira revolução inicia-se na década de 30, com Busby Berkeley, quando este se fixou na Broadway colocando em prática diversas experimentações que viriam a romper com o conceito de coreografia de palco, ao criar imagens abstratas e caleidoscópios humanos de um incrível modernismo. A relação por si criada entre corpo-câmara fê-lo colocar esta última em lugares nada convencionais que, servindo-se de várias técnicas, mostraram imagens impossíveis de observar numa plateia de teatro. Para tal, serviu-se de enquadramentos em *close-up* (aproximações) e em *plongées* (de cima para baixo), bem como de diversos movimentos de câmara em panorâmica; há até quem defenda que a sua genialidade se encontrava em ignorar o conceito de coreografia de palco e coreografar com elementos cinemáticos que desenhavam mosaicos feitos a partir de corpos e figurinos especialmente elaborados para o efeito. Na sua obra *Footlight Parade* de 1933, mais especificamente na coreografia *By Waterfall*, o delírio surrealista de Berkeley radicaliza-se: são dezenas de bailarinas que mergulham em enormes piscinas, criando pontos de vista impossíveis de acontecer fora daquele espaço – o espaço da tela. Isso dever-se-ia aos cortes efetuados durante a montagem, que ajudavam a transportar o espectador magicamente de um ponto a outro, criando assim uma geografia totalmente impossível de ser visualizada num palco. Há ainda uma outra característica nos filmes de Berkeley que os tornaram únicos: apesar dos números coreográficos fazerem parte dos enredos, os elementos estavam separados: as coreografias tinham uma direção própria e o restante do filme era guiado por um realizador distinto. Isto era algo oposto ao que Fred Astaire e posteriores diretores de musicais, como Vincent Minelli, Stanley Donen ou Gene Kelly lutariam por contrariar, apostando numa unidade do enredo e da coreografia. É que, para Berkeley, tudo tinha que ser estruturado de modo a servir a câmara e tudo lhe devia obedecer: daí os túneis de pernas, as conchas humanas, os gigantescos leques de cabelos. Em *Gold Diggers* (ainda de 1933) na coreografia *The Shadow Waltz*, dezenas de mulheres desfilam numa escada sendo filmadas a partir do topo do estúdio, perspectiva que faz destacar as suas saias longas e rodadas que, mediante o apagar das luzes, criam desenhos no espaço. Convém ainda referir a sua obra *Dames*, de 1934, no número *I Only Have Eyes for You*, uma vez que nela aparecem dezenas de bailarinas com uma máscara que, ao se juntarem, formam um enorme quebra-cabeças com a imagem da heroína. No final, outra grandiosa formação caleidoscópica é feita com as bailarinas vestindo blusas brancas e

calças pretas criando formas abstratas e mosaicos florais. Berkeley começou a estabelecer o que mais tarde viria a chamar-se de vídeo-dança no que concerne à relação corpo/câmara e aos efeitos de composição coreográfica que iriam atravessar o século XX trazendo para a dança outras formas de estabelecer-se como arte.

Outro marco da conhecida “idade de ouro” dos musicais foi Fred Astaire, o elegante e perfeccionista dançarino da Broadway. É preciso não esquecer que se estava nos anos da Grande Depressão nos EUA, aos quais se seguiu a Segunda Guerra Mundial, e havia que entreter e produzir sonhos e fantasia que ajudassem a levantar a moral dos americanos e foi essa atmosfera que fez com que Fred Astaire se tornasse num artista que marcaria uma época. Ao contrário de Berkeley, Astaire trabalhou com solos e duos e não com coros: a sua mais-valia residia na elegância e classe com que dançava à qual se juntou a técnica de Ginger Rogers, perfazendo um par artístico de sucesso. A partir de *Flying Down to Rio* de 1933 a dupla Astaire-Rogers fazia uma dezena de filmes nos quais o artista tinha total liberdade de criação coreográfica, vindo a constituir grandes êxitos de bilheteria. Astaire baseou-se num vocabulário de movimento bastante eclético que incluía dança de salão, sapateado, jazz, aliadas a pequenas *nuances* de ballet clássico, em números que não eram distorcidos pelo aparelho fílmico, como acontecera nos de Busby Berkeley. Isso significou que Astaire se diferenciou da abordagem de Berkeley em dois importantes aspetos: o primeiro dizia respeito ao facto da câmara se encontrar num ponto fixo enquadrando o corpo inteiro dos bailarinos que raramente acompanhava os deslocamentos destes; o segundo referia-se à dança como parte integrante da narrativa, instaurando a criação coreográfica, um lugar que pertencera ao fazer cinematográfico. Acresce que a dança de Fred Astaire não se encontrava ao serviço da narrativa, ela contamina a narrativa e era capaz de traçar novos rumos ao sentido da obra.

Numa linha herdeira de Astaire, vários diretores aprofundariam o diálogo entre a dança e o cinema, como foi o caso de Mark Sandrich, Rouben Mamoulian, Vincente Minnelli, ou Stanley Donen, entre cujos protagonistas se contam nomes como Gene Kelly, Sammy Davis Jr., Shirley Temple, Bill Robinson, Ginger Rogers, Cyd Charisse e Debbie Reynolds.

Uma outra referência de não somenos importância é Ziegfeld Follies, uma série de produções para a Broadway realizadas entre 1907 e 1931 e que foram posteriormente adaptadas à Sétima Arte em *Ziegfeld Follies* (1945). Inspiradas nas *Folies Bergère* de Paris, *Ziegfeld Follies* contou com um elenco onde se inscreveram nomes como Fred Astaire, Judy Garland, Gene Kelly, Esther Williams ou Cyd Charisse, esta última tendo estudado ballet com Bronislava Nijinska, a bailarina-coreógrafa, irmã de Vaslav Nijinsky, responsável pelas sequências de bailado em *Midsummer Night Dream*, um filme de 1935 realizado por Max Reinhardt e William Dieterle.

Para além dos filmes enumerados há a assinalar a direção de Sidney Franklin em *Os três Amantes* (1952), uma antologia onde Moira Shearer dança uma coreografia da autoria de Frederick

Ashton; a realização de Paul Czinner em *Bolshoi Ballet* (1957) e *Romeu e Julieta* (1966), ambos para a companhia moscovita, ou para o Royal Ballet de Londres num título homónimo de 1960. A Frederick Weisman caberia dirigir um filme sobre o American Ballet Theatre intitulado *Ballet* (1990) e outro sobre a companhia da ópera de Paris – *A Dança* (2009). Por sua vez, Robert Altman realizaria *A Companhia* (2003), uma película de acerca do Joffrey Ballet de Chicago.

Todavia, e ao longo da história do musical, o género adquiriu diferentes *nuances* que lhe permitiram adaptar-se consoante a inspiração dos seus realizadores: perdeu a ingenuidade com os filmes de Bob Fosse *Cabaret* de 1972 e *All that Jazz* de 1979, tornou-se drama romântico em *Saturday Night Fever* de 1977 e *Grease* do ano seguinte, metamorfoseou-se de sonho da nova Cinderela do século XX em *Flashdance* de 1983, combateu o preconceito em *Billy Eliot* de 2000, mistificou-se num delírio boémio em *Moulin Rouge* de 2001, atingiu contornos de *thriller* em *Chicago* de 2002, e tornou-se numa obsessão sombria em *O Cisne Negro* de 2011.

Entretanto, o *mainstream* americano produziria algumas películas onde as cenas de dança se perpetuariam para além da história filmada: *Zorba*, de 1964, um filme greco-americano que tornou conhecido o *Sirtaki*, de Mikis Theodorakis, uma canção popular e, do mesmo ano, *Mary Poppins*, onde a personagem principal dança *Step in Time*; *Torn Curtain*, um policial de 1966 de Alfred Hitchcock, conta com a bailarina clássica Tamara Toumanova, ou *That's Entertainment* de 1974 e realizado por Jack Haley Jr., onde se expõe um panorama visual sobre a presença da dança desde a invenção do cinema. Ainda de 1974, *Young Frankenstein* de Mel Brooks apresenta Gene Wilder e Peter Boyle a cantarem e a dançarem *Puttin on the Ritz*; *The Blues Brothers* de 1980 dos irmãos Cohen é a película onde John Belushi e Dan Aykroyd dançam ao som de *Everybody needs somebody to love*; *Risky Business* de 1983 do diretor Paul Brickman é o filme no qual Tom Cruise dança *Old Time Rock and Roll*; *Footloose* de 1984 de Herbert Ross finaliza com uma dança ao som da canção tema do filme, com o mesmo nome; de 1985, *A Chorus Line* dirigido por Richard Attenborough e encerra igualmente com uma dança de grupo, *One, Girls Just Want To Have Fun* de Alan Metter onde se exhibe vários momentos de dança de entre os quais se destaca o do final, e *O Sol da Meia Noite*, de Taylor Hackford onde Mikhail Baryshnikov e Gregory Hines dançariam a política da Guerra Fria; *Ferris Buller's Day Off* de 1986 de John Hughes é um registo onde a performance surge sobre a melodia *Twist and Shout*, e que marcaria a década de 80; *Moonwalker* de 1988 é uma película na qual Michael Jackson canta e dança *Smooth Criminal*; do mesmo ano, *Beetlejuice* surge sob direção de Tim Burton e apresenta os atores a dançar *Day-Oh!* e ainda *Big* de 1988 de Penny Marshal mostra Tom Hanks e Robert Loggia a dançarem sobre uma espécie de teclas de piano colocadas no chão; *Scent Of A Woman* de 1992 e dirigido por Martin Brest apresenta Al Pacino e Gabrielle Anwar a dançar um tango ao som de Carlos Gardel numa interpretação que valeria a Al Pacino um óscar; *The Mask* do ano de 1994 e de Chuck Russel exhibe Jim Carrey a dançar e a cantar



a salsa *Pete Cuban*; *Everyone says I love you* de 1996 de Woody Allen mostra os atores a dançarem *My babe just cares for me*; *The Big Lebowski* de 1998, também dos irmãos Cohen, com Jeff Bridges a dançar *Just Dropped In* e com imagens coreográficas a lembrar os caleidoscópios cinematográficos de Busby Berkeley; *Save the Last Dance* de 2001 de Thomas Carter exhibe a protagonista a dançar ao som de hip-hop e que teria continuação com *Save the Last Dance 2* do ano de 2006; *American Pie Wedding* de 2003 do realizador Jesse Dylan mostra Sean William Scott a copiar algumas danças de filmes conhecidos; *Shall We Dance?* de 2004 de Peter Chelsom mostra Richard Gere e Jennifer Lopes ao som de *Gotan Project*<sup>4</sup>; *Take the Lead* de 2006 de Liz Friedlander é inspirado na vida de um professor de dança interpretado por Antonio Banderas que dança um tango; em *Slumdog Millionaire* de 2008 de Danny Boyle os personagens Jamal e Latika encenam uma coreografia final junto a um grupo de bailarinos; *Step Up 3D* de 2010 de Jon M. Chu mostra os atores a dançar *Bust your Windows*; *Intouchables* de 2011 de Olivier Nakache e Eric Toledano exhibe Omar Sy a dançar *Boogie Wonderland*; também de 2011 *The Artist* de Michel Hazanavicius traz Jean Dujardin e Bérénice Bejo, num sapateado em preto e branco; *Silver Linings Playbook* de 2012 do realizador David O. Russel mostra Jennifer Lawrence e Bradley Cooper dançando uma coreografia pós-moderna.



Imagem 3. Alguns dos filmes onde a dança se tornou num vector emblemático

A lista continuaria mostrando que, embora muitas vezes os apontamentos de dança em filmes pretendessem ser à partida, interlúdios musicais, frequentemente constituíram-se em imagem-símbolo das películas que integraram. O que importa é que esta enumeração permite delinear linhas de força que ajudam a configurar este singular *Pas-de-deux*: em primeiro lugar, e desde o início do

---

<sup>4</sup> A primeira versão deste filme havia sido realizada em 1937 por Mark Sandrich, tendo como protagonistas Fred Astaire e Ginger Rogers.

cinema mudo, que a corporalidade da dança (mímica/pantomima) contribuiu para que melhor se “lesse” a história filmada. Por seu lado, a dança serviu-se das técnicas cinematográficas para ampliar as suas possibilidades de criação artística, questionando a relação desta com a sua própria imagem.

Num segundo plano importa salientar a grande afinidade linguística da Sétima Arte com a Arte de Terpsícore: a partilha de um elemento primordial que é o movimento; o do corpo filmado, o da câmara que filma, o do espaço que se redimensiona e, finalmente, o da edição que articula as sequências de um modo particular.

Por último, a transposição de uma arte originalmente cénica para o suporte cinematográfico, fez com que a relação entre ambas fizesse surgir um conjunto de novas sensibilidades, poéticas e estéticas.

Fugazes e fugidios como a própria vida, a dança, na sua absoluta efemeridade, e o cinema, na sua eternização em fotogramas que se podem repetir até ao infinito, preconizam um *Pas-de-deux* que se estrutura continuamente em traços de movimento, numa miscigenação de fazer artístico e criativo que só poderá continuar a abrir, no futuro, um infinito campo de possibilidades.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bernik, Meike. *The Cinema Book*. Great Britain: British Film Institute, 1999.
- Branning, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Castro, Maria João. *A Dança e o Poder. Diálogos e Confrontos no Século XX*. Lisboa: FCSH, 2013.
- Dodds, Sherril. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. United Kingdom: Palgrave, 2011.
- Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Guido, Laurent. *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 2007.
- Hérbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Ed. d'Aujourd'hui, Paris, 1945.
- Knight, Arthur. ed. *Special Issue: Cine-Dance*, Summer 1967. London, *Dance Perspectives* 30, 1967.
- Kuhn, Annette. *A dictionary of film studies*. New York: Oxford University Press, 2012.
- MitomaI, Judy, ed.. *Envisioning Dance on Film and Video*. New York: Routledge, 2002.
- Mueller, John E. *Dance Film Directory: An Annotated and Evaluative Guide to Films on Ballet and Modern Dance*. New Jersey: Princeton Book Co., 1979.
- Musser, Charles. *The Emergence of Cinema*. Library of Congress: New York, 1990



Siegel, Scott. *The Encyclopedia of Hollywood*. New York: Checkmark Books/Facts on File, 2004.

Spain, Louise. *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*. Lanham: Scarecrow Press, 1998.

**FILMOGRAFIA** (seleccionada)

*All that Jazz*, de Bob Fosse, Twentieth Century Fox Film, 1979

*Flying Down to Rio*, de Thornton Freeland, RKO Studios, 1933

*Footlight Parade*, de Busby Berkeley, Warner Bros, 1933

*Moulin Rouge*, de Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox, 2001

*O Cisne Negro*, de Darren Aronofsky, Cross Creek Pictures, 2011

*O Sol da Meia Noite*, de Taylor Hackford, Columbia Pictures Industries, 1985

*Perfume de Mulher*, de Martin Brest, Universal Pictures, 1992

*So This is Paris*, de Ernst Lubitsch, Warner Bros, 1926

*Ziegfeld Follies*, de Vincente Minnelli, MGM, 1945

*Zorba*, de Michael Cacoyannis, Twentieth Century Fox, 1964