

## PIONEIRAS DA CINE-DANÇA: DEREN, MENKEN E ARLEDGE

Bárbara Janicas<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1945, Maya Deren filma um dançarino capaz de transpor, no impulso de um salto, todos os limites espaço-temporais. Ela lança assim as bases da cine-dança, que define como “uma dança tão intimamente ligada à câmara e à montagem que ela não poderia ser executada como tal em outro lugar senão neste filme”.

No mesmo ano, duas outras cineastas propõem as suas visões pessoais da cine-dança através de dois filmes experimentais, que permanecem relativamente desconhecidos e pouco comentados no campo dos *screendance studies* : trata-se de *Visual Variations on Noguchi* de Marie Menken, no qual a câmara dança improvisando os seus deslocamentos num décor apenas habitado por esculturas abstratas, sem que nenhum corpo humano identificável figure no ecrã; e de *Introspection* de Sara Kathryn Arledge, onde as propriedades plásticas e virtuais dos corpos dançantes são exploradas além dos limites do reconhecível através de efeitos especiais.

Este artigo tem o objetivo de mostrar de que maneira os primeiros filmes de Marie Menken e de Sara Kathryn Arledge constituem uma alternativa radical à visão fundadora da cine-dança, inaugurada por Maya Deren em 1945 com *A Study in choreography for camera*. Veremos ainda que, desde os seus primeiros passos, outras vias mais abstratas da cine-dança começaram a ser traçadas por estas cineastas que não hesitam em questionar o vocabulário coreográfico convencional e as representações dominantes dos corpos, trabalhando as imagens em movimento através das suas sensações e visões particulares do mundo.

**Palavras-chave:** Cine-dança; Cine-coreografia; Cinema Experimental.

**Contacto:** bjanicas@gmail.com

### Introdução

Se hoje em dia as afinidades íntimas entre dança e cinema se apresentam como uma evidência perante espectadores, críticos e investigadores, a reflexão sobre as origens e os limites dessa relação, bem como sobre as suas influências mútuas e o seu potencial de hibridação está longe de se esgotar. Ao longo dos últimos vinte anos, foram-se desenhando os contornos de um novo campo de investigação designado

---

<sup>1</sup> Bárbara Janicas é doutoranda em estudos cinematográficos no laboratório de investigação ESTCA da escola doutoral “Esthétique, Sciences et Technologies des Arts” da Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, onde leciona várias cadeiras no âmbito da licenciatura de cinema. A sua investigação é financiada por uma bolsa da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/128524/2017).

Janicas, Bárbara. 2022. “Pioneiras da cine-dança: Deren, Menken e Arledge”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 153-162. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

*screendance studies*, o qual se ocupa de examinar as abordagens contemporâneas da dança através das tecnologias audiovisuais na era digital.

A especificidade do neologismo *screendance*, cunhado por Douglas Rosenberg (2000) e preferido no meio académico anglófono, reside na importância dada aos ecrãs de todos os tipos na reprodução dos conteúdos coreográficos e na restituição da experiência da dança feita pelos espectadores. Já no meio francófono e lusófono são mais frequentes os termos de *cine-* e *vídeo-*dança, os quais colocam a ênfase nos suportes e processos de criação das obras, mais do que na sua receção. Nesse sentido, afirmo a minha preferência pelo termo cine-dança, pois este permite reposicionar a reflexão sobre as abordagens audiovisuais da dança sob o prisma da genealogia das formas cinematográficas, lembrando que este diálogo inter-artes e intermédia se inicia e evolui no seio das práticas cinematográficas de vanguarda.

A cine-dança desenvolve-se no contexto do Novo Cinema Americano, movimento independente e anti-hollywoodiano do qual fazem parte alguns dos mais importantes cineastas experimentais da segunda metade do século XX, como Jonas Mekas ou Stan Brakhage. Apesar dos debates ainda em voga sobre as origens e os antecedentes da cine-dança, a maior parte dos autores atribui a fundação desta prática artística à cineasta americana de origem ucraniana Maya Deren e ao seu filme-manifesto de 1945, *A Study in Choreography for Camera*. No mesmo ano, duas outras cineastas realizam dois filmes experimentais de dança que inovam no modo como o movimento dançante é explorado pelos processos filmicos. Trata-se de *Visual Variations on Noguchi* de Marie Menken e *Introspection* de Sara Kathryn Arledge, duas curtas-metragens ainda relativamente desconhecidas e pouco comentadas no campo dos *screendance studies*. Estes filmes merecem ser considerados como obras pioneiras da cine-dança, na medida em que propõem, cada um à sua maneira, uma alternativa radical à visão fundadora da cine-dança inaugurada com *A Study in Choreography for Camera*.

Através de uma análise destes três filmes, este artigo pretende identificar as principais vias da cine-dança que começam a ser exploradas em 1945. A par do interesse comum pela exploração do diálogo entre dança e cinema, abordaremos várias questões centrais à prática da cine-dança, no que diz respeito aos vocabulários coreográficos e às representações dos corpos dançantes explorados por estas cineastas. Por fim, procuraremos mostrar de que modo os contributos de Deren, Arledge e Menken continuam a influenciar as criações de vários artistas ao longo das décadas.

### ***A Study in Choreography for Camera: o ato fundador da cine-dança***

Dois textos com acentos proféticos são escritos aquando da realização de *A Study in Choreography for Camera*: o primeiro trata-se da nota de intenções de Deren, onde ela apresenta o seu filme como uma amostra de cine-dança, ou seja, “uma dança tão intimamente ligada à câmara e à montagem que ela não poderia ser executada como tal em outro lugar senão neste filme em específico” (1945, tradução nossa); o segundo trata-se de um artigo assinado pelo crítico de dança do *New York Times*, John Martin, na qual ele declara que o filme de Deren marca o “início de uma arte praticamente nova, o *coreo-cinema*, na qual a dança e a câmara colaboram à criação de uma única obra de arte” (1946, tradução nossa).

Fruto da sua colaboração com o bailarino afro-americano Talley Beatty, *A Study in Choreography for Camera* mostra um breve solo de dança moderna executado através de vários espaços: uma floresta, uma sala, as galerias de um museu. Desde a abertura, temos a impressão de que a coreografia de Beatty não é regida pelas mesmas leis que regem as nossas ações do quotidiano, e que os movimentos da câmara se deixam contagiar pelos do bailarino. O desenvolvimento do filme confirmará os seus poderes de “teletransporte” e de onnipresença graças a uma técnica de montagem invisível assente na fluidez dos *raccords* de movimento.

Há vários momentos em que os “poderes mágicos” da montagem na criação de uma “coreografia impossível”, como lhes chama Deren, são particularmente evidentes. Por exemplo, a frase coreográfica iniciada na floresta culmina num lento *développé* da perna do dançarino que, por meio de um corte discreto, o transporta para a sala de um apartamento onde o seu pé se vem pousar: um simples movimento de dança basta para forjar a conexão entre dois espaços distintos; a rutura passa quase despercebida graças ao *raccord* de movimento que acentua a fluidez da coreografia. Perto do fim, Deren simula uma *pirouette* virtuosa, simultaneamente mecânica e onírica, através da variação da velocidade de captação (de 64 a 8 i/s) que desfoca a imagem; impulsionado por essa rotação sobre-humana, Talley Beatty “levanta voo” e vem aterrar na floresta do início. Este último *grand-jété* é o movimento-assinatura do filme: Deren cria um salto de dança prodigioso, que não só viola a lei da gravidade e ultrapassa o limiar do humanamente possível, mas também é capaz de suspender a passagem do tempo.

Deren inicia com este filme um trabalho de estilização e sublimação dos conteúdos coreográficos através de técnicas e gestos criativos específicos da linguagem cinematográfica, colocando a ênfase não na finalidade do movimento, mas na sua

própria essência. Muitos dos processos e estratégias de filmagem e de montagem inventados por Deren, em 1945, serão aprofundados pelos artistas que lhe sucedem: por um lado, a sua exploração da mobilidade da câmara e a sua escolha de filmar num ambiente natural para “fazer do mundo um palco” antecipa a prática da cine-dança *in situ* que irá caracterizar muitas produções recentes; por outro lado, o “raccord de teletransportação” continua a ser um dos efeitos de montagem mais frequentes nas cine-danças contemporâneas. Porém, mais do que um modelo ou uma fórmula a ser retomada por outros, *A Study in Choreography for Camera* marca o nascimento de uma prática artística que rapidamente se revelará frutífera.

Os cineastas Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Norman McLaren e Hilary Harris, bem como os coreógrafos Yvonne Rainer e Merce Cunningham, fazem parte da primeira geração de autores de cine-danças que emerge entre 1950 e 1970. Mas antes destes, duas outras artistas vão-se aventurar nesta prática, realizando dois filmes que provam que a via aberta por Deren não é única: Sara Kathryn Arledge, com *Introspection*, e Marie Menken, com *Visual Variations on Noguchi*.

### ***Introspection: uma cine-dança embrionária***

Artista americana fortemente influenciada pelo surrealismo, Sara Kathryn Arledge realiza, além de numerosas pinturas semi-abstratas, dois filmes experimentais, a cine-dança *Introspection* e a curta-metragem de sátira social *What is a Man?* (1958), considerada uma precursora de cinema feminista. No entanto, até ao fim dos anos 1970, a sua obra é raramente exibida, e o seu carácter incógnito pode ser explicado pelo facto de Arledge ter passado vários períodos da sua vida em internamento psiquiátrico, sendo inclusive submetida a tratamentos de eletrochoques após ter sido diagnosticada com esquizofrenia. Esta informação não é trivial, pois a influência destas vivências é bem visível nas suas criações plásticas, tanto a nível dos temas abordados como dos processos criativos com recurso ao subconsciente.

Arledge descobre no cinema uma ferramenta poderosa para desnaturalizar os corpos humanos através da manipulação do tempo e da estilização do movimento, ideia que a conduz à realização de um primeiro um filme de dança abstrato, baseado em efeitos visuais inovadores, obtidos com equipamentos e técnicas rudimentares. Mais tarde, ela rejeitará os rótulos de “surreal” ou “esotérico” atribuídos ao filme, explicando que o seu objetivo era apenas provocar uma reação forte nos espectadores, sem alguma agenda a cumprir ou mensagem a transmitir.

A rodagem de *Introspection* começa em 1941, mas é concluída apenas em 1946, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o que terá obrigado a equipa de dançarinos, operadores de câmara e técnicos de luzes (todos homens) a interromper as filmagens. Numa entrevista dada em 1977, Arledge apresentou as soluções improvisadas para obter os efeitos visuais pretendidos sem recorrer a técnicas complexas de montagem: ela conta que decidiu aplicar filtros de gelatina nos projetores, luzes e lentes da câmara para enfatizar a fluorescência das cores e que usou um tampão de roda como superfície reflexiva em certas sequências em que pretendia distorcer as imagens, acentuando deste modo a atmosfera fantasmagórica do filme.

A dimensão experimental de *Introspection*, bem como a sua ligação à dança, são claramente anunciadas nos créditos iniciais do filme, que especificam que se trata de uma "série de experiências" ou "fragmentos do imaginário da dança". Isso corrobora a ideia de que *Introspection* é uma cine-dança em estado embrionário, que contém em si as sementes de questões estéticas e técnicas que serão exploradas por futuros cineastas.

O filme dura aproximadamente seis minutos, alternando várias sequências não narrativas e independentes, algumas das quais se repetem várias vezes na montagem. Arledge trabalha com bailarinos profissionais, mas não se pode dizer que haja uma coreografia propriamente dita: eles realizam movimentos lânguidos e ondulantes num espaço obscuro sem quaisquer pontos de referência, e a abordagem da cineasta assenta numa estilização das figuras e dos movimentos que provoca o devir abstrato do corpo dançante. Para isso, ela recorre à iluminação, à dupla exposição da película e sobretudo ao guarda-roupa com tecidos ocultantes, que lhe permitem modular as aparições dos fragmentos de figuras humanas e compor uma constelação de formas orgânicas que se contorcem e se entrelaçam no ecrã.

Embora as experimentações de Arledge não a levem a formular publicamente uma definição pessoal da cine-dança, pode-se facilmente interpretar *Introspection* à luz de ideias colocadas sob a égide de Maya Deren, como observa Terry Cannon, especialista e amigo íntimo da artista:

“As experiências técnicas e estéticas de Arledge, livremente conectadas entre si, usam a dança para tentar capturar o ‘tempo na arte’. Trata-se de desenvolver uma forma de dança apenas visível no cinema, uma coreografia essencialmente diferente de qualquer

projeto exclusivamente cénico, e que só pode emergir por meio do filme” (1977, tradução nossa).

Ainda assim, penso que não será o desejo de “capturar o tempo na arte” que leva a cineasta a querer aproximar-se da dança, mas sim a sua intuição de que os corpos em movimento são uma matéria-prima pronta a ser reinventada pelos meios do cinema. É certo que Arledge começa por filmar corpos em poses que identificamos como coreográficas, mas as dimensões temporais da dança parecem pouco relevantes no seu trabalho: por um lado, ela não hesita em atacar a estrutura anatómica das figuras para acentuar o seu caráter embrionário e andrógino; por outro lado, as deformações por que passam os corpos sublinham a materialidade das imagens cinematográficas, através de efeitos de ilusão ótica e de jogos de transparência-opacidade que nos lembram que a película e o ecrã são suportes físicos que podem captar corporeidades e movimentos virtuais. Noutras palavras, em *Introspection*, o imaginário da dança, operando como uma força plástica, é em última instância apenas uma etapa pela qual os corpos passam no seu devir abstrato.

### ***Visual Variations on Noguchi: uma cine-dança sem dançarinos***

A falta de visibilidade da obra cinematográfica de Marie Menken, artista americana de origem lituana, não nos deve impedir de reconhecer o lugar singular que ela ocupa no meio artístico nova-iorquino entre os anos 1940 e 1970. Os seus filmes dialogam com vários movimentos artísticos, incluindo a arte abstrata de Piet Mondrian ou Jackson Pollock, a Pop Art de Andy Warhol, o movimento Fluxus de Robert Watts, ou ainda as animações gráficas de Len Lye, Norman McLaren ou Harry Smith. Um cruzamento semelhante de fontes de inspiração e de referências artísticas está na origem da sua primeira curta experimental: filmada em 1945, no atelier do escultor americano-japonês Isamu Noguchi, onde se encontravam as esculturas criadas para o ballet *The Seasons* de Merce Cunningham e John Cage, *Visual Variations on Noguchi* é fortemente influenciado pela estética abstrata de Noguchi, assim como pela abertura ao acaso que já então caracterizava as criações da dupla Cunningham/Cage. Concebido como uma série de variações em torno de um tema, o filme de Menken assume os contornos de uma peça coreográfica, mais precisamente um solo dançado pela cineasta enquanto filma.

Desde o início de *Visual Variations*, instala-se uma atmosfera sonora cacofônica, misturando vozes sussurradas que recitam excertos de poemas de James Joyce, sons metálicos distorcidos que parecem testemunhar de uma “vida secreta dos objetos”, e ruídos indistintos que evocam o trabalho numa fábrica ou o burburinho nos bastidores antes de um espetáculo. O ambiente ensurdecedor manter-se-á ao longo do filme, reforçado pela proximidade da câmara às esculturas, dando ao espectador a impressão de estar “acústica e opticamente submerso” (Ragona, 2007, tradução nossa).

Na verdade, Menken aproveita a obstrução da visão para abrir brechas a outros níveis de percepção: embora ela nunca mostre as esculturas inteiras e não filme nenhum plano geral, os movimentos que improvisa enquanto filma criam as condições para uma sensibilidade mais acentuada na sua relação com os objetos, em particular pelos movimentos da câmara e os efeitos de *zoom* (tanto óticos, quanto sonoros). Sem nunca se imobilizar, Menken filma as esculturas de perto, *à flor da pele*, como se fossem corpos, prolongando-se nas linhas retas que evocam troncos, braços ou pernas, e sublinhando os ângulos arredondados que fazem pensar em cotovelos ou em joelhos. Essa forma de filmar as estátuas, quase roçando nelas, realça o seu aspeto sensual e ajuda a estabelecer uma relação física, quase tátil, com os objetos filmados.

A principal fonte de sensações do movimento decorre dos gestos que Menken realiza de câmara na mão, como certas panorâmicas que se precipitam seguindo o ritmo e a trajetória sugeridos pelas esculturas. Segundo vários autores, nomeadamente o especialista do cinema experimental americano P. Adams Sitney, *Visual Variations on Noguchi* marca o ato fundador da “câmara somática” (2008), que pressupõe a identificação do enquadramento móvel com os movimentos realizados pela cineasta enquanto filma, sugerindo um *pas de deux* entre câmara e corpo do agente filmante. Ora, se Menken dança enquanto filma, ela não se limita a seguir uma coreografia previamente estabelecida; pelo contrário, ela encontra-se numa dinâmica constante de contacto-improvisação, próxima da técnica praticada pelos dançarinos contemporâneos: reagindo aos estímulos do meio e provocando o contacto físico, sem procurar esconder as marcas das suas hesitações enquanto manipula a câmara.

Deste modo, o filme oferece ao espectador uma relação inédita com as imagens, dando-lhe a impressão de assistir a uma espécie de dança tangível através da mobilidade dos planos, apesar da ausência da figura humana e da imobilidade dos objetos filmados. O seu olhar, porém, não corresponde ao de um espectador sentado, imóvel e passivo,

perante uma performance, mas sim à percepção dinâmica de uma dançarina em movimento, ávida de sensações e livre de constrangimentos.

### **Omissões e remanências**

As primeiras obras de Menken e Arledge constituem uma alternativa à prática da cine-dança tal como foi teorizada e explorada por Maya Deren desde 1945. Os seus modos de fazer cinema podem ser considerados como três abordagens complementares da cine-dança: Deren opera manipulações espaço-temporais para criar coreografias impossíveis de realizar sem recorrer às técnicas do cinema; Arledge explora as qualidades plásticas dos corpos ao ponto de os tornar entidades abstratas; Menken explora a materialidade dos objetos e a mobilidade do seu próprio olhar-câmara, fazendo das imagens em movimento uma forma de dança da visão.

Explorando a tensão entre a representação da dança através dos corpos e dos movimentos abstratos das imagens concretizados por meios filmicos, as cine-danças analisadas permitem-nos refletir sobre o grau de resistência dos corpos filmados às manipulações espaço-temporais e plásticas específicas ao cinema, e encorajam-nos a considerar a experiência da dança sob a ótica de quem a executa, ao invés de quem simplesmente observa. Juntas, elas dão um sentido pleno à definição de cine-dança proposta por Sophie Walon na sua tese de 2016: não é apenas a dança que é “(re)pensada e (re)construída pela montagem. (...) O próprio cinema assume muitas vezes qualidades coreográficas” (2016, tradução nossa).

No cinema atual, torna-se cada vez mais difícil estabelecer onde começa e onde termina a dimensão dançante ou coreográfica das imagens em movimento. As opiniões mais convencionais apontam para uma conceção da dança que permanece ligada à representação de corpos e de figuras segundo códigos coreográficos culturalmente reconhecíveis, enquanto as visões mais radicais atribuem propriedades dançantes a quaisquer objetos ou fenómenos móveis do nosso mundo sensível.

A montagem continua a ser um aliado exímio dos realizadores de cine-danças, sobretudo através do *raccord* de movimento explorado por Deren. Vários projetos recentes de cine-dança coletivas levam esta prática ao extremo: penso nomeadamente nos filmes *Globe Trot* (2013) e *Exquisite Corps* (2016) de Mitchell Rose, compostos por vários segmentos filmados e/ou dançados por diferentes pessoas, profissionais e amadores, que são depois reunidos durante a montagem através de *raccords* precisos

de som, eixo, direção, enquadramento, etc., de modo a construir uma coreografia única desenrolando-se em vários pontos do planeta.

Por outro lado, o devir virtual dos corpos explorado por Arledge, em *Introspection*, através de filtros de cor, efeitos de anamorfose e exposição múltipla da película, será prolongado pelos artistas contemporâneos através das tecnologias e efeitos especiais do cinema digital, com um grau de sofisticação nunca antes visto. Por exemplo, no vídeo da instalação *Rémanences* (2010), Thierry De Mey utiliza uma câmara térmica para captar o rasto irradiante dos corpos em movimento, obtendo silhuetas espectrais reminiscentes das figuras moldadas por Arledge através do vestuário dos dançarinos.

Menken, por sua vez, antecipa a prática dos dançarinos que fixam câmaras aos seus corpos para imprimir o movimento nas imagens filmadas. Em 1966, Trisha Brown dançou com um projetor amarrado às costas no seu famoso solo *Homemade*, projetando excertos da sua coreografia sobre o fundo da sala e a plateia; e em 1979, Charles Atlas utilizou pela primeira vez uma *Steadicam* em *Locale*, uma das suas primeiras vídeodanças realizadas em colaboração com Merce Cunningham, tendo este coreografado também os movimentos do operador de câmara no meio dos dançarinos.

Os primeiros passos de Deren, Arledge e Menken na prática da cine-dança foram, no fundo, uma maneira para as cineastas de inscrever num suporte material durável as suas visões singulares do movimento inspirado pela dança, arte por definição efémera. O facto de se tratar de três mulheres não é irrelevante, tendo em conta que os panoramas coreográfico e, sobretudo, cinematográfico da época eram ainda dominados por figuras masculinas.

Finalmente, não é impossível que a aparente omissão do trabalho de Menken e de Arledge nos estudos cinematográficos seja um sintoma da falta de consideração generalizada pelas mulheres cineastas e teóricas do cinema. Como se na história da Sétima Arte só houvesse lugar para uma mulher de cada vez; e sabemos que, se na década de 1920, Germaine Dulac foi a principal porta-voz de um discurso que colocava o movimento no centro do pensamento sobre o cinema, entre as décadas de 1940 e 1960, esse lugar foi sempre reservado a Deren. Hoje em dia, as mulheres cineastas conquistam cada vez mais um espaço que na verdade sempre lhes pertenceu por direito. Enquanto investigadora em cinema, dou-me por missão criar um espaço de discussão sobre a obra daquelas que a História dominante foi preterindo.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Cannon, T. 1997. *Sara Kathryn Arledge: Pasadena's Film Pioneer*, New 8.3.
- Deren, M. 1945. *Choreography for the Camera*. In B. R. McPherson (dir.). 2005. *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*. Nova Iorque: Documentext.
- Ragona, M. 2007. *Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events*. In R. Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Rosenberg, D. 2000. *Essay on Screendance, Dance for the Camera Symposium*, Madison, Wisconsin, USA.
- Sitney, P. A. 2008, *Marie Menken and the Somatic Camera, Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Walon, S. 2016. *Ciné-danse: Histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e École normale supérieure.

## **FILMOGRAFIA**

- Arledge, Sara Kathryn. 1946. *Introspection*.
- Deren, Maya. 1945. *A Study in choreography for camera*.
- Menken, Marie. 1945. *Visual variations on Noguchi*.