

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



*“IN THE MIDST OF CONFUSION” : DA DANÇA EM
CINEMA E DA ADAPTAÇÃO DE DANÇA PARA O ECRÃ –
PROCESSOS DE CRIAÇÃO INTERMEDIÁIS*

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO

CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM

DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Catarina Barata

Purgatório, janeiro 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

IN THE MIDST OF CONFUSION: DA DANÇA EM CINEMA
E DA ADAPTAÇÃO DE DANÇA PARA O ECRÃ –
PROCESSOS DE CRIAÇÃO INTERMEDIÁIS

Catarina Barata

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Prof. Dr. Vítor Gonçalves, Departamento de Cinema (Dramaturgia e Realização) e coorientação de Prof. Dr. Stephan Jürgens, Departamento de Teatro (Dança e Tecnologia)

Purgatório, janeiro 2013

Índice

Parte I – Introdução

1. Cinema e Dança

- | | |
|---|----|
| 1.1. Cruzamento entre duas formas de arte | 1 |
| 1.2. O musical de Hollywood | 4 |
| 1.3. Videodança | 13 |

Parte II – Quadro Teórico

2. Realização de dança para o ecrã

- | | |
|---|----|
| 2.1. Enquadramento teórico | 20 |
| 2.2. Questões que se colocam na realização de dança para o ecrã | 22 |

Parte III – Metodologia

3. Metodologia

- | | |
|--|----|
| 3.1. Enquadramentos históricos | 26 |
| 3.2. Investigação através da prática – Duas abordagens | 26 |
| 3.3. Formas de colaboração | 28 |

Parte IV – Projeto

4. Investigação dos processos de criação

- | | |
|--|----|
| 4.1. A peça para palco - Reflexões da realizadora acerca da peça | 32 |
| 4.2. O trabalho de adaptação para o ecrã | 35 |
| 4.3. Processo de trabalho com os bailarinos | 40 |
| - Diário | 41 |
| - Entrevista | 52 |
| 4.4. Montagem e criação da linha narrativa | |
| - Diário (continuação) | 60 |

- | | |
|-----------------------------|----|
| 5. Conclusões/ Notas Finais | 68 |
|-----------------------------|----|

Bibliografia	79
Filmografia	82
Anexos	
Anexo I – Manifesto do Rossio	89
Anexo II – “Didactic-Democratic spectrum model”, de Jo Butterwoth	91
Anexo III – Figuras	92

Conteúdos do DVD:

- *In the Midst of Confusion*, versão para palco (ficheiro vídeo, 17.25 mins)
- *No meio da confusão (o amor em visita)*, versão adaptada para o ecrã (ficheiro vídeo, 16.49 mins)
- *Entrevista com os bailarinos* (ficheiro áudio, 44.54 mins)

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, Vítor Gonçalves e Stephan Jürgens, que me lançaram o desafio de fazer na Escola o que faria fora dela e que me deram o privilégio de partilhar comigo os seus saberes e filosofias de vida.

Aos colegas, com quem partilho o fascínio pelo cinema, e que sempre alimentaram o debate. Em especial à Dulce, à Leonor, ao Miguel, ao Zé, ao Zé Ricardo, à Filipa, aos Tiagos, o melhor destes mais de dois anos na Escola foi a vossa camaradagem.

Aos meus pais, que me deram o alicerce que me permitiu ser hoje quem quero ser.

Aos amigos, companheiros de viagem, em especial à Luísa, pelos longos debates e sugestões e pela comida, à Nati, pela confiança, à Maria M., pela generosidade, à Olga, pelo alento, ao Rodrigo, pela ajuda, ao Francisco, pelo riso, à Rita, pelo interesse e motivação, à Ana, pela partilha de saberes, à Joana, pela dança, à Joana e ao João, pelo apoio, ao Filipe, pela amizade, à Maria, pelo bolo, ao Afonso, pelo som, à Anita, pelas opiniões. Obrigada a todos por confluírem nos meus propósitos.

A todas as pessoas que alimentam a Internet com conteúdos que contribuem para o conhecimento, tornando tão mais possível o acesso a livros e filmes, mesmo em sítios remotos como o Purgatório.

Aos bailarinos, Mojra e Jasper, belos executantes na dança desta vida, que de forma tão generosa me deixaram entrar pela criação deles adentro, para juntos experimentarmos e criarmos outro “monstro”, que ainda não sabemos bem de que tipo é.

Ao Nuno, o grande companheiro, amigo, amante, pai do meu nasciturno, artista, parceiro, camarada, copiloto, animador, assistente, produtor, admirador, cuidador, herói da minha vida, que torna tudo tão mais fácil e tão mais divertido.

Resumo

Os cruzamentos entre cinema e dança são prolíficos desde que as duas formas de arte se encontraram pela primeira vez, bem no início da história do cinema. Na dança para o ecrã, as opções de realização assumem um papel preponderante na criação da peça e da cena. A questão de como filmar dança tem interessado criadores de diferentes áreas, que se têm dedicado a esse tipo de criação artística, em variados contextos de produção, do cinema à videodança.

Neste projeto de investigação através da prática, propõe-se explorar a adaptação da peça de dança originalmente concebida para palco *In the Midst of Confusion*, da companhia holandesa The 100Hands, dueto acerca da confiança e relações de poder, para o ecrã, com o objetivo de problematizar questões centrais na planificação e realização de dança para cinema. Pretende-se testar a importância da colaboração de especialistas de áreas diferentes numa área geneticamente intermedial, procurando saber de que modo as abordagens de peritos de diferentes áreas contribuem para a construção do objeto artístico.

Palavras-chave:

dança em cinema, videodança, intermedialidades, relações de poder

Abstract

The intersections between film and dance have been prolific since the two art forms met for the first time, early in the history of cinema. In dance for the screen, the film director's options assume a leading role in the creation of the piece and the scene. The question of how to film dance has interested creators from different fields, who have dedicated themselves to this kind of artistic creation, in varied production contexts, from cinema to video dance.

In this practice based research project, we set to explore the adaptation of the play originally designed for stage *In the Midst of Confusion*, a duet about trust and power relations, by the Dutch company The 100Hands, to the screen, in order to problematize central issues in the planning and execution of dance for the screen. We aim to get an insight on the importance of the collaboration of specialists in different domains of knowledge in this genetically intermedial area, seeking to understand how the approaches of experts from different fields contribute to the construction of the artistic object.

Keywords:

dance in film, video dance, intermedialities, power relations

“All art forms meet within the film frame.”

Eisenstein

“When filmmakers are forced to solve the problems you need to solve to shoot dance, they really find themselves using the film medium to its fullest.”

Michael Bay

“We are making a film first and foremost... We might use movement, we might use dance, we might make a film without words, but it’s the language of film we are using.”

Kim Bradstrup

“Live like you'll die tomorrow, work like you don't need the money, and dance like nobody's watching.”

Bob Fosse

1. Cinema e dança

1.1. Cruzamento entre duas formas de arte

Se o cinema sempre conheceu a dança, a dança nem sempre conheceu o cinema. Como dois amantes fascinados um pelo outro, desde que se tocaram pela primeira vez, nunca mais foram os mesmos, e até hoje ensaiam modos de estar e de fazer juntos, explorando os seus próprios limites e atrevendo-se a sonhar possibilidades impossíveis sem o outro.

A arte da imagem em movimento e a arte da coreografia partilham um interesse profundo por corpos em movimento e pela sua relação com o espaço e com o tempo, não sendo por isso de espantar a atenção que a dança despertou no dispositivo cinematográfico logo nas suas experiências pioneiras. A atração pelas possibilidades que os dois meios ofereciam um ao outro em termos de movimento, apanágio de ambos, inaugurou uma longa relação.

A habilidade do novo meio para retratar movimento e luz foi demonstrada nas numerosas gravações da “dança serpentina” (*Serpentine Dance*¹), das quais são particularmente conhecidas as versões feitas por Thomas Edison, em 1894, nos Estados Unidos da América (doravante E.U.A.), com a dançarina Annabelle Moore, uma seguidora de Loie Fuller, ou pelos irmãos Lumière, em 1896, em França, com a própria Loie Fuller (com a qual filmaram igualmente *Butterfly Dance* e *Sun Dance*) - com a coloração feita manualmente, fotograma por fotograma, para evocar a aparência da projeção de luz colorida. “Apesar da simplicidade da filmagem, uma câmara frontal e estática que capturava os movimentos de tronco e braços que produziam ondulações no longo vestido de tecido branco usado por Fuller e Annabelle, já se anunciava ali a frutífera aproximação entre câmara e bailarino. Um *pas de deux*, como defende Janelle Porter, em que a câmara, mais do que um dispositivo de gravação, dá suporte ao corpo e é, simultaneamente, palco e audiência”² (Cerbino, 2011: 6).

Em Portugal, foi o pioneiro do cinema Aurélio da Paz dos Reis que, no mesmo ano, gravou, entre outros então chamados “quadros” que seguiam as temáticas das produções estrangeiras comuns na altura (como a chegada de comboio e a saída da fábrica³), *A Dança Serpentina*, com a brasileira Cinira Polónio.

Nestas experiências pioneiras do cinema chamado “primitivo”, as restrições tecnológicas limitavam o registo a uma gravação de curta duração – as primeiras fitas, com dezassete metros, duravam apenas cinquenta segundos. Estes pequenos filmes limitavam-se, assim, a um plano único, feito com uma câmara fixa, sem som, num ambiente controlado de estúdio, e o seu propósito era mais demonstrar as possibilidades do novo meio recentemente inventado do que qualquer outra proposta artística, filosófica ou sociológica.

Desde então, as interseções entre cinema e dança proliferaram, derivando do cruzamento da dança com os desenvolvimentos do cinema um novo género de filme: o filme de dança, em que a dança é criada expressivamente para o cinema, com os parâmetros do meio cinematográfico (opções de dramaturgia e realização, arte da cinematografia, montagem) a ganharem tanta relevância quanto os pressupostos da criação coreográfica.

Grande peso na transformação da dança teve a especificidade do dispositivo cinematográfico e as possibilidades que abriu. O nascimento da dança moderna em muito se deveu à influência que o surgimento do cinema, com a inovação que trouxe à exploração do movimento, infligiu à dança que se fazia no virar do século XX.

Diferentes práticas coreográficas resultaram do contacto com o processo cinematográfico, alterando para sempre o modo de composição e encenação da dança. Deste modo, o grande plano inspirou coreografias gestuais e íntimas, a prática da montagem influenciou a fragmentação corporal e espacial, a manipulação da realidade temporal criou o tempo subjetivo, como a ação em câmara lenta ou o congelar do movimento, as personagens de filmes mudos influenciaram o estilo de representação com mimética do corpo inteiro...

Como referido pelo crítico de dança Jochen Schmidt, “as obras de Pina Bausch estão muito mais próximas de um filme de Eisenstein do que do ballet clássico ou narrativo”⁴ (Brannigan, 2011: 4), pelo constante recurso a técnicas que emulam os efeitos da montagem, de fundidos-encadeados, fusões de fecho e de abertura ou contraste entre primeiro plano e plano de fundo. Nesse sentido, o cinema tem representado uma influência estética, cultural e estrutural fundamental e um ponto de referência-chave para coreógrafos da vanguarda até à atualidade.

O cinema surgiu aproximadamente na época em que apareceu a ideia de uma correspondência sensorial entre as artes. Ricciotto Canudo procurou, no “Manifesto das Sete Artes” (*Manifeste des sept arts*), de 1911, situar o cinema na configuração das artes, entre as chamadas artes do espaço (arquitetura, pintura e escultura) e artes do tempo (música, dança, poesia). Enquanto sétima arte, o cinema pertenceria simultaneamente às duas ordens, promovendo a sua síntese e fusão. Também outros autores seus contemporâneos, como Hugo Münsterberg e Erwin Panofsky, puseram em evidência a confluência interartes no novo *medium*. Sergei Eisenstein, por sua vez, afirmou que o plano cinematográfico é o lugar onde todas as artes se encontram.

Na história do cinema “ocidental” - não cabendo na presente reflexão outras tradições que também se dedicaram à filmagem de dança, como o cinema de Bollywood -, são inúmeras as explorações da realização cinematográfica e televisiva de dança.

Tendo sido tratada em diversos campos, sob várias formas e âmbitos, torna-se fundamental para este trabalho ter em conta a diversidade dessas formas, baseando-se num leque abrangente de referências videográficas, que façam jus a todos os subgéneros do filme de dança, nomeadamente: os filmes de documentação de dança e trabalhos de arquivo, documentários, dança criada para filme, adaptações de trabalhos originalmente criados para palco, vídeos promocionais de companhias, curtas-metragens e longas-metragens de ficção e telediscos. Merece especial destaque, pelo investimento incomparável com nenhum outro género cinematográfico na filmagem de dança, o musical hollywoodesco, género que Jürgen Müller afirma como filme intermediático por excelência⁵.

1.2. O musical de Hollywood

Formalmente arrojado, culturalmente é o mais conservador dos gêneros, afirma Jane Feuer, na introdução da monografia sobre o tema *The Hollywood Musical*: “tal como a pintura cubista, os musicais fragmentam o espaço, multiplicando e dividindo a figura humana em metades, duplos, *alter egos*. Como a dança pós-moderna, os musicais põem a tônica numa impressão de espontaneidade, coreografia de grupo e naturalização da técnica. Como Godard, os musicais utilizam interpelação direta ao espectador, personagens múltiplas e divididas. Como Fellini, os musicais insistem em níveis múltiplos da realidade e na continuidade entre imagens sonhadas e a vida real. No entanto, os musicais de Hollywood não se assemelham a nenhuma destas obras modernistas”⁶ (Feuer, 1981: viii).

Feuer sublinha a importância de contextualizar o musical de Hollywood no seu devido lugar, ou seja, na história do entretenimento - segundo Martin Rubin, herdeiro de uma certa “tradição do espetáculo” de palco, como o menestrel, o espetáculo de variedades, ou o burlesco, cujo efeito e consequência é a de se manter num estado de suspensão irresoluta entre espetáculo e narrativa, entre agregação e integração⁷ - sob perigo de, caso o não façamos, nos arriscarmos a considerá-lo um filme modernista ou, pior ainda, a nunca vermos o que as suas revelações procuram esconder.

Richard Dyer sugere que as estratégias ideológicas operadas pelo género, nomeadamente a promoção do casamento, a fixidade de géneros, a estabilidade comunitária e os méritos do capitalismo, são apresentadas ao espectador através da forma de entretenimento, funcionando em categorias de sensibilidade utópica como abundância, intensidade, transparência, comunidade e energia, através da dança e da música, mas também do trabalho de câmara, que opera como marca do espírito pioneiro de uma determinada América branca⁸.

O musical estabeleceu-se como forma altamente auto-reflexiva virtualmente desde o início, com filmes como *The Jazz Singer* em 1927 ou *The Broadway Melody* em 1929 a inaugurarem e imediatamente consolidarem a predominância da linhagem do “musical de bastidores” (*backstage musical*), em que o tema da produção de um espetáculo permeia a estrutura do filme. Neste subgénero, a que Rick Altman chama

show musical, distinguindo-o de outros dois tipos, nomeadamente “musical de conto de fadas” (*fairy tale musical*) e “musical folk” (*folk musical*), a premissa é “estar noutra corpo”, daí a ênfase no que tem relação com as ilusões do palco. Nestes filmes, a estrutura de bastidores/ espetáculo dentro do espetáculo tem um efeito libertador na técnica de filmar, constituindo oportunidades para uma deriva formal.

Enquadrado no cânone de cinema narrativo clássico, o discurso dominante neste tipo de filme (segundo a hierarquia dos discursos proposta por MacCabe⁹) é a linha narrativa principal. Tendo em conta que se baseiam numa contradição central entre o discurso da narrativa e o discurso de uma parte significativa dos números musicais, aparentemente alicerçados em regras ou leis diferentes, Rubin propõe a seguinte definição para os musicais: filmes contendo uma proporção significativa de números musicais que são impossíveis, ou seja, contraditórios em relação ao discurso realista da narrativa¹⁰. O tipo de relação que desenvolve entre esses dois lados que o constituem - a narrativa e o espetáculo - torna-se assim uma decisão estética fundamental neste género de filme, que Rubin identifica poder ser de dois tipos: de agregação, com a separação entre o espaço da narrativa e o espaço do número; ou de integração na narrativa, cabendo à realização conferir a continuidade cinematográfica.

No primeiro grande tipo, a tendência para a agregação, inscrevem-se os filmes de Busby Berkeley - o autor da *mise en scène* mais memorável de uma era inicial de musicais, com os seus números complexos e posições de câmara inovadoras - no seu trabalho para a Warner Brothers e posteriormente para a Metro-Goldwyn-Mayer (doravante MGM).

A impossibilidade (voltando à definição do musical proposta por Rubin), neste caso, opera a dois níveis: por um lado, da escala, sendo o espaço teatral em que supostamente ocorrem os números espaços novos e enormes; por outro, dos efeitos, criando os números configurações só possíveis com uma câmara de filmar, uma mesa de edição ou num laboratório de efeitos especiais. Como diz John Springer, “as sequências musicais de Busby Berkeley começavam sempre com uma cortina a subir e acabavam com uma audiência teatral a aplaudir, mas onde, fora do talento imaginativo de Berkeley, existia um teatro que pudesse acomodar a maior parte dos vastos espetáculos de canto e dança por ele sonhados? As marcas de Berkeley - vistas infundáveis de

números intermináveis de coristas, habitualmente vestidas com o mínimo possível; formações fotografadas de cima; (...) predileção pelo mau gosto e piadas indecentes (...) ou situações sórdidas (...); refrões cantados infinitamente, com variações, repetidamente – são o que melhor se recorda de todos os filmes dessa era”¹¹ (Springer, 1966: 61).

A segregação entre mundos, por sua vez, pode ocorrer a três níveis: narrativo, não havendo relação com a linha narrativa e podendo mesmo falar-se de uma segunda diegese; espacial, assentando numa forte demarcação do espaço dos números em relação ao espaço da narrativa; e discursivo, libertando o discurso das exigências realistas. Esta separação entre espaço performativo e espaço narrativo, assumindo cada um com as suas qualidades, leis e modos de interpelação (recorrendo-se normalmente à interpelação direta ao espetador), confere uma autonomia aos números musicais, ao estilo da tradição do teatro de variedades, libertando-os de constrangimentos narrativos e permitindo uma indulgência sem restrições ao impulso para o espetáculo. Rubin cita Berkeley acerca da relação que mantinha com os realizadores dos filmes para os quais concebia os números musicais: “Eu fazia os meus números e o realizador fazia a história. Às vezes, até me esquecia de quem estava a realizar”¹² (Cohan, 2002: 59).

Berkeley faz um uso da câmara que se pode equiparar à técnica de um autêntico bailarino, mas, sendo ele um coreógrafo da câmara e não da dança, esta torna-se secundária nos seus números, não se tratando, muitas vezes, sequer de dança. Larry Billman considera Berkeley o precursor do teledisco, na sua abordagem à dança e ao espaço: “de forma semelhante ao que Busby Berkeley fez, a filmagem de telediscos encara a dança como um dos componentes de movimento e depois transforma-a e utiliza-a”¹³ (Mitoma, 2002: 17).

As formações de coros em grande escala de raparigas seminuas, compondo padrões geométricos a tender para o abstracionismo (tendo-se o picado vertical aéreo, como já se referiu, tornado a sua imagem de marca), com adereços gigantes (anexo 3, figura 1 e 2), constituem cenas em que o espetáculo é um fim em si mesmo, baseadas num certo sentido de gratuitidade, extravagância e ostentação. Neste processo de espetacularização, a câmara de Berkeley afirma-se como elemento de desenho, para cumprir a função da beleza visual orquestrada a partir de uma gama de técnicas cinematográficas.

Susan Buck-Morss defende a ideia de que as formações que transformam as massas em ornamento têm uma relação com o *Zeitgeist* (“o espírito da época”), na sua apologia à cultura de massas e à linha de montagem da produção industrial: “nos anos de 1930, quando os filmes sonoros usavam a música para fornecer os ritmos organizadores, as massas dançavam na superfície do ecrã como um desenho animado, formal. Esta coreografia da massa enquanto ‘ornamento’, para usar a feliz frase de Siegfried Kracauer, teve origem no Ocidente capitalista, onde era prática normal no palco do teatro de variedades. Kracauer acreditava que **os movimentos repetitivos, precisamente ordenados, da linha de coro** (o exemplo que dá, num artigo de 1927, são as *Tiller Girls* de Berlim) **podiam ser decifrados como uma imagem da época**: a sua representação era uma réplica mimética – ‘o semelhante torna-se carne’ – da linha de produção moderna. As pernas das *Tiller Girls* correspondiam às mãos dos trabalhadores no processo de produção taylorista”¹⁴ (Buck-Morss, 2002: 154, sublinhados meus). Os números musicais começam com o indivíduo, que se dilui no grupo e forma a massa, para ser de novo individualizado no final do número, já transformado. A câmara dança esta orquestração, passando de planos mais aproximados para mais gerais, de modo a abarcar o coletivo, não se coibindo de se movimentar pelo espaço no processo.

“Ou dança a câmara ou danço eu”, afirmou Fred Astaire, o primeiro coreógrafo a ser responsável pelas cenas de dança em filmes de Hollywood. No modo seguinte dominante - os musicais da parceria Fred Astaire/ Ginger Rogers na Radio-Keith-Orpheum Pictures (doravante RKO), especialmente os realizados por Mark Sandrich, de meados dos anos 30 até ao fim da década - o mundo da narrativa e o dos números musicais são tornados mais homogêneos e contínuos, numa tendência apelidada de integração.

A realização é chamada a este propósito, pondo em marcha duas estratégias complementares. Por um lado, o mundo da narrativa é tornado mais artificial e estilizado, através do uso de diálogo polido e de linhas sincopadas (quase tão estilizadas como letras de canções), assim como da desnaturalização de ambientes e atividades do dia-a-dia, transformadas em ritmos coreografados. Por outro lado, o mundo

performático é naturalizado e restringido, através da redução da escala e da naturalização do estilo da interpretação. As transições da narrativa para a atuação musical têm um papel crucial nesta integração dos dois mundos, sendo estilizadas através duma consistência de tom, estilo e escala.

O virtuosismo técnico das cenas dançadas e a preocupação integracionista com a coerência narrativa impõem uma homogeneidade com as cenas narrativas, a nível de realização, pelo que predominam planos médios que permitem ver todo o corpo do bailarino na execução, assim como a relação dele com o espaço, e uma câmara que segue a ação dos corpos dançantes. Astaire insistia em filmar as cenas num único *take*, o que exigia um domínio perfeito da coreografia, e o recurso à montagem era muito limitado, predominando, pelo contrário, os planos-sequência longos. O espetador pode, assim, aperceber-se da fisicalidade e do imediatismo da dança.

As cenas de dança cumprem uma função narrativa, seja de caracterização das personagens, avanço da história ou resolução de problemas: em *The Band Wagon* (1953), a famosa cena “Dancing in the Dark” corresponde a um *beat* dos protagonistas, traduzindo a coreografia a evolução de Tony (Fred Astaire) e Gabrielle (Cyd Charisse) de um desentendimento para um apaixonamento e harmonização que os levará à resolução no filme (anexo 3, figura 3).

Na realidade, a única rutura com o cânone clássico da realização a acontecer nestes números musicais é ocasionalmente a passagem de terceira para a primeira pessoa, com uma interpelação direta da personagem ao espetador – o que é muitas vezes justificado pela presença de uma audiência teatral, através da montagem com planos em que se vê a reação da audiência ou se coloca a câmara num ponto de vista subjetivo que corresponde à terceira fila da sala teatral. Nos casos em que não há audiência teatral, a própria natureza do número cantado e dançado parece justificar essa passagem, de modo a que, ao contrário do que acontece num filme de Godard, por exemplo, a nossa atenção não é desviada para o dispositivo cinematográfico em si, mas para o prazer do corpo cantante e dançante em execução de uma atuação para nós.

A separação entre criador e espetador é disfarçada por esta estratégia, que acaba por ter um efeito de mascarar, ao invés de revelar. Esta suposta democratização do

espetáculo acontece ainda por via de outra estratégia: pela diluição das fronteiras entre amadorismo e profissionalismo, sendo os protagonistas frequentemente pessoas comuns que simplesmente cantam e dançam maravilhosamente quando se apaixonam. Feuer recorre à noção de *bricolage* de Claude Lévi-Strauss para classificar a forma como se pretende que a interpretação seja vista pelo espectador: fruto do talento puro, da inspiração e da capacidade de improvisação dos intérpretes, os números musicais resultariam pela espontaneidade com que surgem. A música popular americana (como o jazz) é o veículo natural desta expressão popular, apresentada em oposição à música clássica, erudita, oposição também operativa no que diz respeito à dança (formas de dança popular vs. ballet clássico).

Esta ilusão de que a música e a dança podem irromper de forma espontânea e perfeita por ação de qualquer um, em qualquer lado, transforma o mundo inteiro num palco. Qualquer lugar é um potencial palco de dança e as personagens secundárias (muitas vezes apenas figurantes) tornam-se espetadores e até participantes dos números, como em várias cenas de *An American in Paris* (1951), realizado por Vincente Minnelli, “um dos poucos realizadores para quem a *Technicolor* parece ter sido inventada”¹⁵, tornado mestre nesse tipo de abordagem. Minnelli é um realizador que faz a câmara dançar com os intérpretes, geralmente ao serviço da subjetividade: seja para aproximar o espectador da dança, como para colocar o espectador num ponto de vista subjetivo dentro do espaço narrativo, numa aproximação à dança que o envolve.

Foi cerca de dois anos antes de Minnelli iniciar a sua longa carreira de realização na MGM, a convite do lendário produtor Arthur Freed¹⁶, que Gene Kelly chegou a Hollywood para se aperceber que velocidade, distância e ambiente da coreografia são alterados pela câmara: “apercebi-me de que nenhum realizador em Hollywood estava seriamente interessado em desenvolver as possibilidades cinematográficas da dança. Ninguém se preocupava em descobrir novas técnicas ou aperfeiçoar as antigas. Decidi que seria esse o meu trabalho”¹⁷ (Mitoma, 2002: 13).

Em *Invitation to the Dance* (1956), Kelly leva a cabo uma proposta inédita em Hollywood: uma longa-metragem composta por três partes autónomas, sem diálogos, integralmente concebida tendo como base expressiva a dança. De resto, é comum Kelly

usar a dança como veículo para desenvolver a personagem no contexto da narrativa (anexo 3, figura 4).

Segundo Thomas Schatz, pode falar-se de ciclo de vida dos gêneros de Hollywood, sendo o primeiro período de experimentação (no caso dos musicais, de 1929 a 1933); seguido do período clássico (de 1933 a 1953) – em que algo novo tem de continuar a ser dado, sem sacrifício das convenções que reconhecemos (e é aqui que a inovação opera enquanto conservação); e, por último, o período de reflexividade.

A história do musical, intrinsecamente ligada à história do sistema de produção de estúdio, transforma-se a par dessa indústria, declinando inevitavelmente com o fim da “era dourada” - consequência do “Decreto Paramount” (de 1948, que ditou a proibição da integração vertical), do aumento da popularidade da televisão e do efeito da censura do HUAC¹⁸). Neste processo, extingue-se a energia dos musicais, baseada numa confiança no poder da canção e da dança, a par de uma crença quase religiosa em Hollywood enquanto herdeiro do espírito do entretenimento musical. No entanto, sendo um gênero com um poder de reciclagem brutal, devido à sua estrutura narrativa de foco dualista¹⁹, à incorporação de formas de entretenimento anteriores ou diferentes e de outros filmes musicais, e ao extra-filmico (material relacionado com a vida pessoal das estrelas), o musical continuou a reinventar-se.

A Star is Born (1959), de George Cukor, capitaliza a história (trágica) da vida da própria protagonista, Judy Garland. Numa sequência memorável do filme, pela sua inovação formal, a imagem em movimento é substituída por *stills* fotográficos, juntamente com o som de diálogo das personagens. Três anos depois, Chris Marker realiza um filme integralmente constituído por imagens fotográficas, *La Jetée* (1962) e, dez anos mais tarde, Bob Fosse abre *Sweet Charity* (1969) com uma ideia parecida, mais concretamente com a utilização de fotogramas da protagonista ao som de uma música.

Estes musicais mais tardios interrogam a base de arte popular que os musicais da era dourada querem afirmar, atacando a doutrina da espontaneidade e revelando consciência em relação ao papel da audiência interna, recusando assim a identificação

entre esta e o espetador. Em *All that Jazz* (1979), Bob Fosse apresenta a morte de uma estrela da indústria do entretenimento (personagem autobiográfica), devida ao estilo de vida que o trabalho lhe impõe, em forma de espetáculo. A fórmula do período clássico parece aqui ser invertida, mostrando que a arte não é a vida e que o sucesso no mundo do espetáculo só é conseguido à custa do insucesso na vida pessoal.

Fosse opera por meio de uma mistura de elementos de cinema de arte e do cinema comercial e uma das suas marcas é o trabalho de câmara, que vai do fluido ao vertiginoso, criando uma dinâmica no plano que chama atenção para o dispositivo: movimentos de câmara bruscos como *zooms in* ou *out* rápidos e posições de câmara como contrapicados, picados na vertical, câmara inclinada segundo o eixo horizontal, muito grandes planos, uso de primeiro plano e plano de fundo (anexo 3, figura 5). O bailarino tornado realizador atreve-se a mobilizar a câmara de forma fluida, revelando um domínio total do espaço e uma atitude devoradora dos corpos dançantes. Dezoito anos antes, a realização das cenas de dança de *West Side Story* parece prenunciar esta abordagem.

O filme torna-se influente, a montagem rápida é adotada por realizadores de telediscos no surgimento da era MTV, iniciada com a criação da estação de televisão em 1981. Uma homenagem direta à cena do filme "Take Off With Us", o teledisco de Paula Abdul *Cold Hearted* (1989) é realizado por David Fincher, que também realiza *Vogue* (1990), de Madonna, cuja letra homenageia estrelas do cinema clássico²⁰. De resto, não é a única vez que a estrela da música *pop* se inspira no mundo do cinema. O teledisco de *Material Girl* (1985) é inspirado na cena "Diamonds are a Girls' best friend", do filme *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), de Howard Hawks, com Marilyn Monroe. O realizador de clássicos como *Funny Face* (1956), Stanley Donen, é convidado por Lionel Ritchie a realizar *Dancing on the Ceiling* (1986), partindo do conceito e usando a mesma tecnologia que a cena em que Astaire dança nas paredes e no teto de uma sala em *Royal Wedding* (1951). Tecnologia semelhante foi novamente usada na peça *Motion Control* (2002), de David Anderson. (anexo 3, figuras 6 e 7).

A propósito do teledisco de *Bad* (1987), de Michael Jackson, o realizador Martin Scorsese comenta: "Os próprios passos de dança foram trabalhados para combinar com o movimento de câmara, de modo a que a própria câmara dança e os carris da *dolly*

eram tão importantes como alguns dos bailarinos. Queria fazer algo clássico, da maneira como os grandes coreógrafos se moviam no fim dos anos 40, início de 50, dos filmes que eu vi em pequeno...”²¹ (Mitoma, 2002: 18). Outra confessa admiradora dos musicais da era clássica é Janet Jackson, que transforma o seu *Alright* (1989) numa autêntica homenagem ao género, tendo como intérpretes convidados Cab Calloway, Cyd Charisse e The Nicholas Brothers. *The Red Shoes* (1993), de Kate Bush, parte da ideia do espetáculo dentro do espetáculo do filme *The Red Shoes* (1948), das sapatilhas de ponta endiabradas, com vida própria, que dominam quem as calça.

A canibalização entre Hollywood e a MTV, no entanto, ocorre nos dois sentidos. Na corrente de filmes de dança²² saídos de Hollywood que prolifera nos anos 80, coincidente com a emergência da moda do culto do corpo atlético, é notória uma forte influência do teledisco, entretanto generalizado em televisão, nas cenas de dança. Segundo Billman, este ressurgimento da dança no cinema comercial deu-se com o intuito de evocar a nostalgia da inocência do início da era do rock’n’roll, de demonstrar as novas formas de dança social e de facilitar a maior oportunidade de criação de dança em cinema desde a invenção do meio – o teledisco.

Os coreógrafos colaboram com os realizadores e os músicos desde o início na criação dos telediscos, que se torna a forma mais inovadora em termos de criação de dança para o ecrã da década. Não havendo parâmetros ou fórmulas fixas, a experimentação ganha asas e a encenação, realização e montagem forçam os realizadores e coreógrafos a reexaminar a forma como a própria dança pode ser usada no ecrã, ganhando a produção destas peças a proporção de números musicais ao estilo do melhor da MGM.

Numa espécie de gratificação instantânea que faz eco da sociedade do espetáculo em que vivemos, impera a montagem rápida, planos aproximados e um virtuosismo do corpo dançante impossível criado pela montagem. Vincent Paterson, realizador do teledisco de Michael Jackson *Smooth Criminal* (1987), onde recorre ao imaginário dos filmes de *gangster*, afirma: “Há um poder em usar a dança numa versão de montagem rápida, cortada, editada. A dança nem sempre é usada nesse formato, mas ele pode ser usado meramente pela energia ou excitação, tanto quanto uma mudança visual ou de figurino ou o desenho de luz”²³ (Mitoma, 2002: 18).

Tendo em conta a falta de profundidade a nível de argumento ou caracterização das personagens, vivendo o filme das sequências de números de dança ostensivamente impressionantes, afirmou-se na revista *Vogue* que ver *Flashdance* é como ver a MTV durante uma hora e meia. *I'm Glad* (2002), de Jennifer Lopez e realizado por David LaChapelle, é um *remake* das cenas de dança do filme, respeitando fielmente o cenário e o ambiente do filme (anexo 3, figuras 8 e 9).

Além deste contexto de distribuição comercial e do consumo de massas, a dança no ecrã existe também noutras esferas menos difundidas e comercialmente motivadas, do cinema experimental de vanguarda ao nicho artístico da videodança.

1.3. Videodança

“É nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço que a relação entre vídeo e dança se insere. Interessante notar que a grafia do termo permanece sem normatização, isto é, são várias as maneiras usadas para se referir a esse encontro: videodança, vídeo-dança, vídeo dança, dança para câmara e dança para tela. Em inglês há igualmente diferentes termos para se referir a essa produção artística, como *screen dance*, *dance for camera* e *camera coreograph*. O que nos dá uma pista ‘das muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção’ (BONITO, 2007, p.6)²⁴, e da dificuldade em apreendê-la de um único ponto de vista, de uma só perspectiva. É no plural que o entendimento para esse produto artístico deve ser elaborado.” (Cerbino, 2011: 5)

À definição de videodança proposta por Karen Pearlman e Richard James Allen “histórias contadas pelo corpo” (*stories told by the body*), Douglas Rosenberg adiciona “histórias não contadas pelo corpo. Noutras palavras, na definição de Allen e Pearlman, o cineasta cria a história a partir da *lingua franca* dos corpos dançantes. Eu proporia que a *lingua franca* dos corpos dançantes, corpos em movimento ou corpos em repouso é por si só profundamente poética e altamente metafórica. Por isso, enquanto que é responsabilidade do cineasta recorporalizar os bocados de dança fragmentados e desarticulados capturados em filme ou meios digitais num todo coeso, não é necessário forçar essas imagens coletadas a ‘contar uma história’”²⁵ (Rosenberg, 2006: 13).

Esta questão faz eco da teoria do cinema integral elaborada por Germaine Dulac, no propósito de defender um cinema das essências, da emoção pura, por oposição a um cinema teatral: “O filme integral que todos desejamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã. Não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanção interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. É esta a verdadeira essência da sétima arte” (Grilo, 2008: 54).

O rompimento com a unidade espaçotemporal, a fragmentação narrativa, a criação de mundos inverosímeis e personagens não motivadas ou sem propósito claro pontuam filmes das chamadas vanguardas artísticas.

Para fazer *Entr'Acte* (1924), os dadaístas que colaboram com René Clair inventam um novo modo de produção: o “instantaneísmo”. Produzido para ser apresentado entre atos na produção de *Relâche*, dos Ballets Suédois em Paris, um dos planos de dança presente no filme é um contrapicado na vertical de uma bailarina em execução de saltos. Peter Kubelka, um dos grandes exploradores e teóricos das possibilidades técnicas e formais do dispositivo cinematográfico, apresenta em *Adebar* (1957) uma sequência de silhuetas de corpos dançantes em negativo invertido e planos em montagem rápida.

Em *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, que se afirma como “o primeiro filme sem argumento” (*le premier film sans scénario*), a dança existe unicamente no título e no ritmo imposto pela montagem, tal como setenta e seis anos mais tarde David Hinton fez em *Birds* (2000), a partir de imagens documentais de pássaros. Colaborador habitual da companhia de dança inglesa DV8, o realizador coloca a questão dos limites do que é um filme de dança: “Acho que fazer filmes de dança é provavelmente o tipo de filme mais interessante que se pode fazer. Num nível muito fundamental, fazer cinema e fazer dança são um tipo de atividade muito semelhante; ambos tratam de dar estrutura à ação. Se pensarmos no cinema apenas enquanto linguagem formal e nos esquecermos da representação e dos diálogos, podemos olhar para qualquer filme como um filme de dança. Todos os filmes pegam em imagens de ação e tentam juntar essas imagens de um

modo rítmico e expressivo. Neste sentido, o cinema e a dança trabalham ao longo das mesmas linhas”²⁶.

Obra seminal, considerada um marco do cinema experimental de dança é *A Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren. A autora combina a técnica usada pelo pioneiro do cinema Méliès de *trick film* com a técnica de Buster Keaton de fazer os cortes no movimento de continuidade exato, de forma a que a figura se movimenta através do tempo e do espaço: “Neste filme, tentei colocar o bailarino num espaço cinematográfico sem limites. Além disso, **ele partilha com a câmara uma responsabilidade colaborativa pelos próprios movimentos. Trata-se, por outras palavras, de uma dança que só pode existir em filme.** O movimento do bailarino cria uma geografia que nunca existiu. Com uma viragem do pé, ele torna sítios longínquos próximos. Sendo um filme ritual, isto é alcançado não apenas em termos espaciais, mas em termos de tempo criado pela câmara”²⁷ (Aggiss, 2008: 9, sublinhados meus). Amy Greenfield defende que esta obra demonstra que o desenvolvimento criativo do filme de dança não é um fenómeno isolado, antes colhendo aspetos da história do cinema para os usar à sua maneira e assim talhar o seu próprio caminho²⁸.

Outra obra que propõe uma exploração formal da dança pelo dispositivo cinematográfico é *Nine Variations on a Dance Theme* (1966), cujo confesso admirador John Badham, realizador de *Saturday Night Fever* (1977) e de *Whose Life Is It Anyway* (1981), admitiu por ela ter sido influenciado. Movido pelo desejo de descobrir o sentido cinestésico do cinema em relação à dança formal, Hilary Harris filma a mesma curta coreografia nove vezes, de nove maneiras diferentes, experimentando diversas posições e movimentos de câmara, assim como variadas opções de montagem.

A primeira variação é um plano-sequência com movimento de câmara contínuo à volta da bailarina, começando por um plano geral que se aproxima, terminando em plano americano, após ter passado maioritariamente por plano de pé. A segunda variação inicia-se com um plano aproximado de tronco ao nível do chão, onde a bailarina, deitada, inicia o movimento, para manter sempre aproximadamente esse tamanho de plano em todo o plano-sequência de movimento igualmente circular, tal como na primeira variação, à volta da bailarina. A câmara sobe e desce, acompanhando o movimento da dança, mantendo-se, contudo, ocasionalmente, em contrapicado.

Nestas primeiras variações, o movimento de câmara oblitera qualquer referência espacial a frente, trás ou lados, operando sobre um conceito omnidirecional de espaço da dança no ecrã, podendo inferir-se ser o precursor da *steadicam*. A terceira variação propõe um jogo de movimentos de câmara de outra natureza e introduz uma exploração da montagem. Assim, *zooms in* e *out* são interrompidos por cortes que nos levam para planos de dimensão, ângulo ou posição diferentes do anterior. Pela primeira vez, temos grandes planos, que é também o tipo de plano com que se inicia a variação quatro. Neste caso, temos uma exploração da edição de planos da mesma dimensão (grandes planos), com exceção de um único plano de pé que, no meio da peça, nos permite ganhar alguma noção do conjunto do corpo no espaço. Algumas panorâmicas ascendentes e descendentes vão acompanhando pormenores do movimento. A quinta variação introduz uma repetição de cortes sucessivos para planos sensivelmente ao mesmo nível e da mesma dimensão, de uma única parte do corpo ou várias, correspondentes ao mesmo movimento. Parece, com isto, prolongar cada movimento de rotação do tronco ou de subida dos membros, ao multiplicar as perspetivas do mesmo. Na sexta variação, esta ideia é levada mais longe, com uma série de cortes rápidos para planos de diferentes dimensões, ângulos e posições do movimento das mãos, que contrasta com o resto do filme, em que a câmara se centra em acompanhar lentamente o movimento dos pés ou das mãos em grandes planos ou muito grandes planos. A sétima variação vive de uma confusão espacial, em que se perde a referência da posição no espaço, provocada pelos movimentos de câmara em rotação levados ao limite, chegando esta a girar 360° sobre si própria. Estas inclinações da câmara segundo o eixo horizontal são complementadas por planos fixos em ângulos extremos, contrastando sucessivamente planos picados na vertical com planos contrapicados. A oitava variação é feita de fragmentos, composta que é unicamente por grandes planos em que, apesar da proximidade, se consegue distinguir de que parte do corpo se trata. A rapidez da montagem, tendo cada plano uma duração entre um e quatro segundos, não nos permite, no entanto, estabelecer uma ideia geral da coreografia ou do espaço em que ela decorre. A parte final apresenta um ritmo mais lento, sendo composta apenas por três grandes planos de maior duração. Finalmente, na nona variação, é onde se experimenta tudo o que se tinha e o que não se tinha experimentado, da repetição do mesmo movimento em planos com ângulo, dimensão e posição diferentes e inclinação da câmara segundo o

eixo horizontal, à técnica de montagem de *jump cuts* ou ao corpo fora de plano, passando por todos os tipos de movimento de câmara. É nesta versão que a coreografia sofre uma fragmentação total, através da fragmentação do próprio corpo, cujas partes dificilmente se distinguem nos planos mais aproximados, e do movimento, pelo fracionamento que sofre na montagem (anexo 3, figura 10).

Categorizado como lugar híbrido de cruzamento entre dança e imagem em movimento (incluindo cinema, televisão e outros suportes), a videodança tem emergido enquanto campo artístico autónomo desde meados dos anos 80. “É um filme no qual o cineasta/ coreógrafo transforma as ‘leis-base’ da dança, do tempo e do espaço através do uso cinético da lente, dos ângulos, dos movimentos de câmara, da luz, das técnicas óticas e da edição ou montagem. Através dessas transformações filmicas do corpo (humano) em movimento, a colaboração entre dança e cinema cria uma terceira experiência, um novo tipo de dança muitas vezes não relacionada com a dança ao vivo. Quando o filme, em vez do palco, se torna o contexto para a ação da dança, uma forma de arte surpreendente resulta e a dança torna-se algo que não podia ser imaginado antes da invenção do cinema”²⁹ (Aggiss, 2008: 3), define Amy Greenfield, ao que Erin Brannigan acrescenta que o filme de dança é caracterizado por uma representação filmica dominada por efeitos ou estratégias coreográficas.

Segundo Sherril Dodds, o que caracteriza a videodança é um imaginário inovador e técnicas de filmagem pioneiras, propondo-se identificar na sua monografia sobre dança e ecrã *Dance on Screen* características estilísticas-chave da videodança atual, assinalando como tais: conteúdo coreográfico que complementa localizações alternativas, o uso de movimento pedestre, ações do dia-a-dia, ação isolada e detalhada, com movimento simples e geométrico, coreografias para apenas uma parte do corpo, uma forte relação com não-bailarinos ou tipos de corpo não convencionais para dança e com não-dança, exploração de inovações tecnológicas e produções muito simples e baratas (anexo 3, figuras 11 a 17).

Ancorados na tradição de palco pós-modernista, os coreógrafos de videodança põem em prática estratégias que desafiam noções de realismo, narrativa linear e personagens psicologicamente motivadas. Afirma Dodds: “a videodança tem a capacidade de romper o ‘arranjo sintático’ do corpo no tempo e no espaço. Através dos meios televisivos, a ordem aceita e as limitações do corpo em termos das possibilidades temporais e espaciais são questionadas”³⁰ (Dodds, 2003: 222). Tendo em conta que a videodança é motivada pela experimentação artística, não é de admirar que sejam usados estilos de movimento pouco convencionais e recorrência a meios técnicos inovadores. Alison Murray, em *Horseplay* (1995) quis “explorar as dinâmicas da brincadeira feminina e queria que a câmara fizesse mesmo parte disso. Por isso, acabei por usar uma *minicam* agarrada a uma perche, para que pudesse entrar e sair e andar a toda a volta das bailarinas. Coreografei muito do material com base nos locais e naquela câmara particular”³¹ (Dodds, 2003: 26) (anexo 3, figura 15).

Pina Bausch foi outra coreógrafa que explorou as possibilidades que o ecrã dá à dança de sair do palco para locais alternativos e novos ambientes. Em *Die Klage der Kaiserin* (1989), Bausch transpõe para locais reais uma série de imagens que Wim Wenders evoca em *Pina* (2011) - além das sequências de peças em palco e das entrevistas -, nesta obra que, embora projeto conjunto de Wenders e Bausch, acabou por ser realizado apenas após o falecimento da bailarina, tendo-se por isso tornado uma homenagem do realizador à coreógrafa (anexo 3, figuras 17 e 18).

Não deixa de haver, no entanto, todo um *corpus* de trabalho - especialmente de criadores europeus, como Clara van Gool, Lloyd Newson ou Pascal Magnin, para mencionar apenas alguns - de peças de videodança altamente narrativas no sentido mais clássico do termo.

Observando a recusa de conformidade com as ideologias realistas das convenções televisivas, Dodds nota que a prática da videodança está mais alinhada com a semiótica imprevisível e disruptiva como esta se encontra em Roland Barthes, Bertolt Brecht e Mikhail Bakhtin do que com o modelo paradigmático da simbologia lógica e ordenada. A videodança ocorre numa fase liminar (conceito proposto por Victor Turner)

ou num espaço lúdico (segundo Roland Barthes), no sentido em que marca a suspensão tanto da dança como das convenções televisivas, construindo esse estatuto híbrido um corpo fluido cuja indeterminação tem implicações na prática coreográfica, nas posições espetatoriais e no ecrã enquanto contexto para a dança.

A existência num limbo entre duas áreas artísticas e as limitadas condições de distribuição (praticamente restrita à circulação em festivais especializados ou na Internet), impõem-lhe uma marginalidade, assumindo um papel subversivo de rutura das fronteiras existentes: a fluidez ou indeterminação do corpo na videodança permite confrontar e romper com a *stasis* das fronteiras convencionadas e simbólicas.

2. Realização de dança para o ecrã

2.1. Enquadramento teórico

“Geneticamente *um media particularmente intermedia*”, o cinema “remediou desde o seu nascimento parte dos conteúdos de *media* precedentes” (Mendes, 2011: 77). Segundo Ginette Verstraete, “ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes — e distintamente reconhecíveis — artes e *media* num determinado objecto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge. Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais” (Mendes, 2011: 11).

Meio intermedial por natureza, com existência recente enquanto campo artístico autónomo, a videodança conta ainda com limitadas propostas de teorização, sendo as referências bibliográficas sobre o tema reduzidas. Douglas Rosenberg identifica este problema, chamando a atenção para o vácuo crítico que rodeia a prática, sendo ausentes os quadros de referência que outras formas de arte operacionalizaram com o intuito de criar um contexto para o discurso. Sendo raros os debates acerca de autoria, movimentos ou géneros, o autor assinala que, sendo vista mais como uma produção da dança, protegida do discurso acerca da história e produção de imagem, os autores acabam por se alinhar mais com o valor de entretenimento da dança e o método técnico da distribuição de cinema: “é minha convicção que, para a videodança compreender o seu potencial para contribuir para um discurso cultural mais alargado, ela, e por extensão, nós, temos de começar a projetar a prática para um quadro mais crítico e teórico. A videodança contemporânea montou uma linha ténue entre estender as metáforas da arte da dança a uma nova forma híbrida e fetichizar a dança e os corpos enquadrados no raio de ação da câmara. Sem o tipo de crítica que descrevi, partindo tanto da comunidade como de fontes externas, a videodança poderá manter-se como um complemento espetacular da dança teatral, apreciada mais pelo seu valor de

entretenimento do que pela sua contribuição para a arte e a cultura”³² (Rosenberg, 2006: 2).

Ana Paula Nunes reforça esta ideia da necessidade de compreender a singularidade deste campo artístico: “Para que a videodança seja vista e entendida como uma produção cultural que está além de uma contracultura, o politicamente correto ou uma resistência política (que pode se tornar um exercício de poder restritivo tanto quanto seu objeto de oposição), mas sim um processo de singularização, uma vitrine de corpos conscientes de suas possibilidades criativas e de uma representação midiática multicultural; é necessária uma educação de qualidade para leitura dos processos de subjetivação das mídias e para transmitir o *habitus* da expressão criativa e não da reprodução de um modelo.” (Nunes, 2009)

O século XXI tem assistido, no entanto, a várias tentativas de preenchimento desse vazio teórico, com a publicação de obras seminais proponentes de paradigmas de análise, os quais se tornaram entretanto estruturantes desta área de estudo que se pretende interdisciplinar (na teoria como na prática que lhe dá origem), ao cruzar teoria cinematográfica, coreologia, história da cultura, estudos de performance, antropologia e filosofia.

Sherril Dodds propõe a aplicação da teoria da significação de Julia Kristeva, que estabelece uma distinção entre semiótico e simbólico, à conceptualização do corpo na videodança. Segundo a autora, as noções de fluidez e ruptura associadas à linguagem poética podem ser transpostas para as práticas da videodança. Além de corpo fluido e híbrido, Dodds fala em corpo de consumo, devido às semelhanças entre videodança e o imaginário dos reclames de televisão e de telediscos, e de corpo tecnológico, pelas implicações tecnológicas em termos de como o corpo é concebido, nunca deixando de ser um corpo tecnologicamente mediado.

A obra recentíssima de Erin Brannigan com a proposta de aplicação de conceitos deleuzianos acerca do cinema à área da videodança em muito vem acrescentar ao anterior estudo de Dodds. Segundo Brannigan, duas questões pivô devem ser trazidas pelo *corpus* de escrita da teoria filmica. Em primeiro lugar, a crescente significância do filme e do vídeo na cultura mais alargada da dança. Em segundo lugar, uma reflexão

acerca da função histórica destes filmes e vídeos na documentação de uma arte performativa relativamente marginalizada. Para esse efeito, importa levantar as questões de colaboração, hibridez e transformação e das influências: em que medida os primórdios do cinema, o musical, as vanguardas cinematográficas, a publicidade, a dança popular, o teledisco, as sequências iniciais dos filmes de ficção e outras formas afetam a criação neste domínio.

Brannigan aponta ainda a validade do contributo da teoria da dança para uma compreensão do corpo dançante e da sua habilidade para produzir e expressar significado, assim como a importância de analisar os pontos de contacto entre as duas formas de arte ao longo dos tempos, de forma a que emirjam modos pivô nos quais a dança e o cinema se influenciam mutuamente e como o filme resultante influencia o espetador. Em 1936, Walter Benjamin escrevia: “A câmara que apresenta a representação do ator de cinema ao público não tem de respeitar a representação enquanto todo íntegro... Ela contém certos fatores de movimento que na realidade são os da câmara, para não mencionar ângulos de câmara especiais, grandes-planos, etc.”³³ (Brannigan, 2011: 9). Brannigan defende a necessidade de criar um modelo cine-coreográfico do corpo dançante liberto dos conceitos teatrais da representação ao vivo: espontaneidade, indeterminismo, imediatismo, força cinética e presencialismo, tendo em conta que essas características estão inerentemente ausentes no corpo dançante do cinema.

2.2. Questões que se colocam na realização de dança para o ecrã

Embora sendo a dança e o cinema artes do movimento, diferem nalgumas qualidades fundamentais. Para Merce Cunningham, a frase de Alfred Einstein “no espaço, não há pontos fixos” (*there are no fixed points in space*) traduz a perceção do coreógrafo da natureza do espaço da imagem³⁴.

Ao trabalhar em *Cover Girl* (1944), Gene Kelly concluiu que fazer dança em cinema era mais do que registar dança feita para palco. O interesse de Kelly pelas potencialidades da dança em cinema levou-o a concluir, entre outras coisas, que o grande plano, ao mesmo tempo que dá força aos atores, enfraquece o poder do bailarino.

“O que se perde nas imagens em movimento é, principalmente, a força cinética. No palco, podes fazer certas coisas, mas logo que vim para Hollywood descobri que uma dança que no palco aguentaria sete minutos se esgotaria em dois minutos no ecrã. Isto tem a ver principalmente com a falta de força física ou cinética. Também a personalidade do bailarino fica a faltar no cinema”³⁵ (Mitoma, 2002: 75). Kelly está a chamar a atenção para o facto da surpresa e a satisfação que a dança provoca na audiência se esgotar muito mais rapidamente no ecrã. A este propósito, o coreógrafo Jack Cole afirma em 1951: “A dificuldade em obter presença no ecrã é enorme. O movimento parece estar sempre sob vidro... A câmara oblitera todo o stress e esforço e todo o drama cinético se perde”³⁶ (Brannigan, 2011: 9). A bidimensionalidade do plano retira a qualidade de empatia cinética que sentimos quando um corpo em esforço se apresenta à nossa frente, na qual a apresentação de dança ao vivo se baseia - o que John Martin cunhou de metacinética, o contágio que o corpo em movimento faz sentir simpaticamente à audiência na sua própria musculatura. A participação que a presença do corpo em esforço nos oferece é substituída por uma experiência espetatorial de uma ordem diferente.

“Fotografar dança é pegar numa atividade tridimensional e tentar pô-la num quadro bidimensional”³⁷, enfatiza ainda Kelly (Mitoma, 2002: 13). Realizadores como Wim Wenders viram no 3D a possibilidade de superar a redução das potencialidades tridimensionais a que o cinema obriga a dança, arte no espaço.

Por outro lado, a tradução do retângulo — forma do palco, lugar onde habitualmente se executa a dança, em que o fundo é mais estreito do que a parte da frente —, para o triângulo imposto pela perspetiva da câmara, — em que o plano de fundo é mais extenso do que o primeiro plano (o contrário do palco) — acarreta implicações conceptuais e formais a ter em conta desde o primeiro momento.

O coreógrafo Eiko Otake sublinha a importância de não menosprezar a relação entre o movimento da câmara e o movimento da coreografia, falando de complementaridade: “quando o movimento da câmara e o nosso não se relacionam, o resultado é desinteressante. Por exemplo, quando a câmara se move demasiado depressa, nós enquanto sujeitos tornamo-nos ‘domesticados’ e perdemos a nossa integridade. Por outro lado, quando Koma e eu exibimos movimento, enquanto a

câmara é demasiado passiva, os espetadores sentem-se distanciados e a coreografia perde impacto. Para ser efetivo, (...) o movimento da câmara e o do nosso corpo deveriam complementar-se um ao outro”³⁸ (Mitoma, 2002: 83).

Ao mesmo tempo, o dispositivo cinematográfico apresenta algumas soluções à dança só possíveis no meio audiovisual, potenciando um outro tipo de expressão não acessível noutros termos, compensando as limitações referidas, e criando um corpo dançante próprio do cinema.

Um dos primeiros coreógrafos a explorar as possibilidades do dispositivo cinematográfico, Merce Cunningham, fala do desafio apresentado pelas diferenças na noção de espaço: “O espaço da câmara apresentava um desafio. Tem limites claros, mas também dá oportunidades de trabalhar com dança que não estão disponíveis no palco. A câmara assume uma vista fixa, mas pode ser movida. Há a possibilidade de cortar para uma segunda câmara, podendo alterar o tamanho do bailarino, o que, aos meus olhos, também afeta o tempo, o ritmo do movimento. Também pode mostrar a dança de uma forma nem sempre possível no palco: isto é, o uso de detalhe que no contexto mais alargado do teatro não se consegue ver”³⁹ (Mitoma, 2002: 36). Por outro lado, na dança ao vivo, podemos escolher o foco de atenção, enquanto na dança para ecrã é o realizador que nos impõe essa escolha. Acerca da escala de planos e do enquadramento, a realizadora e coreógrafa Rosemary Lee comenta: “Trabalhar com dança para a câmara permite-me dirigir o olho muito mais especificamente do que no trabalho ao vivo. Posso trazer o espetador mesmo para perto e estabelecer uma intimidade entre espetador e intérprete de um modo muito mais complexo”⁴⁰ (Mitoma, 2002: 162).

A utilização de grandes planos (muitas vezes centrados noutras partes do corpo que não o rosto, em exercícios de microcoreografia) e de planos de pormenor confere à dança a possibilidade de exploração de uma expressividade inatingível em palco. Essa introdução de toda uma gama de camadas de leitura do corpo expressivo potencializa outro tipo de relação com o espetador.

A montagem é um potencial veículo de impressão de ritmos, assim como, aliada à utilização de várias câmaras ou de várias posições de câmara, uma cobertura “total” das ações e das perspetivas.

Mecanismos cinematográficos como, por exemplo, a câmara lenta permitem a criação de movimentos impossíveis de executar fora desse dispositivo, oferecendo à observação pormenores e nuances não discerníveis a olho nu. O corpo dançante no ecrã é um corpo outro, diferente, próprio e fruto do cruzamento entre as duas áreas de criação que são a dança e o audiovisual e que só pode existir no suporte que lhe deu origem.

A saída da dança do palco ou do estúdio para ser filmada em cenários “reais” remete para a saída do cinema do estúdio para as ruas, na década de 40 do séc. XX. Não deve ser menosprezada a importância dos locais serem apropriados para apoiar a narrativa, o tema ou a ideia, pois o local enformará a visualidade da peça, o enquadramento, a textura e a estética do trabalho.

A cinematografia, nas suas opções de iluminação, composição e ênfase dos pontos de interesse, pode ser instrumentalizada de modo a revolucionar a peça de dança da mesma forma que Loie Fuller revolucionou a dança no virar do século XX ao, entre outras coisas, apresentar num palco negro uma coreografia só para as mãos, iluminadas sob um foco de luz.

3. Metodologia

3.1. Enquadramentos históricos

Numa primeira fase de estudo, levou-se a cabo uma pesquisa bibliográfica, complementada pelo visionamento dos filmes/ peças debatidos nos livros, em dois sentidos: um primeiro acerca da história da dança em cinema, com particular incidência no musical norte-americano — género que por excelência se dedicou à filmagem da dança — em várias fases da sua existência e no filme de dança; um segundo acerca do campo artístico da videodança, numa tentativa de identificação das características formais que o constituem, e de outras expressões da dança em cinema e televisão, como filmes experimentais das vanguardas, telediscos, adaptações de dança para o ecrã, documentários e peças de dança criadas especificamente para o ecrã.

Este trabalho permitiu uma problematização dos debates contemporaneamente tratados neste campo e a identificação das questões práticas que se colocam à realização de dança para o ecrã, objetivo último desta investigação.

3.2. Investigação através da prática - Duas abordagens

“A teoria é a prática e a prática é a teoria”⁴¹ (Rosenberg, 2006: 2).

Tendo em conta que “a investigação que fará avançar os estudos artísticos é a baseada na prática (*practice based research*): sem prejuízo da reflexão fundamental e historiográfica, a investigação não deve perder de vista as práticas artísticas suas contemporâneas, e com as quais mantenha relações de proximidade” (Mendes, 2011: 86), é na prática que esta investigação se baseia. Um exemplar projeto de investigação baseado na multiplicidade de experiências dos criadores de diversas áreas ligados a este campo é o Projeto Nacional de Dança e Media da UCLA⁴² (*UCLA National Dance/Media Project*), encabeçado por Judy Mitoma que, dando voz a uma plêiade de investigadores e criadores, que partilham as suas pesquisas na primeira pessoa, constitui um abrangente *corpus* teórico acerca dos cruzamentos da dança e do ecrã.

No presente projeto procura-se, através da adaptação de uma peça de dança originalmente concebida para palco, aprofundar as questões relacionadas com as formas de filmar dança. Neste trabalho de “transposição medial”, em que está em causa a mudança de conteúdos originalmente associados a um *media* para outro *media* (segundo a categorização proposta por Irina Rajewsky), interessa focarmo-nos nas particularidades deste modo de expressão e nas suas potencialidades expressivas.

A partir do registo videográfico da peça *In the Midst of Confusion*, originalmente coreografada e executada por Mojra Vogeltnik-Škerlj e Jasper Džuki Jelen, da companhia holandesa The 100Hands Company, para palco, procedeu-se à adaptação da mesma para o ecrã.

A proposta inicial era a criação de duas obras distintas a partir do mesmo ponto de partida - uma coreografia previamente concebida - com o objetivo de explorar duas abordagens diferentes no processo de planificação, do ponto de vista da realização e da criação artística: uma consistindo no encontro e diálogo da realizadora com o objeto - a obra coreográfica já feita - e, sem mais conhecimento acerca desta, no processo de adaptação para o ecrã, partindo apenas do pressuposto que serão os mesmos intérpretes a executá-la; e outra na reformulação da adaptação, advinda do confronto com as ideias e os processos de criação dos coreógrafos/ intérpretes, que me devia levar a questionar o que é que mudou na minha realização depois de ter acesso a este conhecimento. Deste processo, reconheceu-se que poderiam resultar duas obras: *a*) um documentário sobre o processo de rodagem, que incluisse a(s) peça(s) criada(s) ou *b*) duas peças originais distintas, correspondentes às duas abordagens de criação. O processo de criação, que explicarei adiante, levou a que o resultado final fosse afinal uma só peça original, que incorpora as ideias da realizadora e dos bailarinos.

Neste trabalho, o diário que desenvolvi durante o processo de criação é transcrito integralmente, por se considerar que, na esteira do projeto de Mitoma e do de Katrina McPherson - cujo último capítulo do livro que pretende ser um guia prático da criação de dança para o ecrã *Making video dance: a step by step guide to creating dance for the screen* é o diário da criação de uma das suas peças – a melhor maneira de aceder aos processos de criação é ouvir em primeira pessoa as pessoas neles envolvidos. A

entrevista aos bailarinos encontra-se parcialmente transcrita, constando do dvd anexo o ficheiro áudio com a entrevista integral.

3.3. Formas de colaboração

No âmbito da sua investigação de doutoramento, Jo Butterworth faz uma classificação no seu “modelo espectral Didático-Democrático” (*Didactic-Democratic spectrum model*, anexo 2) de cinco processos coreográficos com diferentes formas de colaboração e técnicas de elaboração, do mais não-colaborativo ao mais colaborativo.

É possível fazer uma adaptação deste modelo ao trabalho de colaboração entre realizador e coreógrafo em peças de dança para o ecrã:

Processo 1	Processo 2	Processo 3	Processo 4	Processo 5
Papel do realizador: realizador enquanto especialista	Realizador enquanto autor	Realizador enquanto piloto	Realizador enquanto dinamizador	Realizador enquanto colaborador
Papel do coreógrafo : enquanto instrumento	Enquanto intérprete	Enquanto contribuinte	Enquanto criador	Enquanto coproprietário
Competências do realizador: Controlo do conceito, estilo, conteúdo, estrutura e interpretação. Criação de todo o material.	Controlo do conceito, estilo, conteúdo, estrutura e interpretação em relação às capacidades/qualidades dos intérpretes.	Iniciar o conceito, capacidade de direção, instaurar e desenvolver tarefas através da improvisação ou imagética, modelar o material que surge.	Fornecer liderança, negociar o processo, intenção, conceito. Contribuir com métodos para fornecer estímulos, facilitar processos, da geração de conteúdo à macro-estrutura.	Partilhar com outros pesquisa, negociação e tomada de decisão acerca do conceito, intenção e estilo, desenvolver/partilhar/ adaptar conteúdo de dança e estruturas da obra.

Competências do coreógrafo: convergente: imitação, replicação.	Convergentes: imitação, replicação, interpretação.	Divergentes: replicação, desenvolvimento de conteúdo, criação de conteúdo (improvisação e resposta a tarefas).	Divergentes: criação e desenvolvimento de conteúdo (improvisação e resposta a tarefas).	Divergentes: criação e desenvolvimento de conteúdo (improvisação, cenário e resposta a tarefas, tomada de decisões partilhada em aspetos de intenção e estrutura)
Interação social: passiva mas recetiva, pode ser impessoal.	Atividades separadas, mas interação recetiva, com ênfase nas qualidades de interpretação pessoal.	Participação ativa de ambas as partes, relação interpessoal.	Geralmente interativa.	Interativa no grupo.
Métodos de ensino: autoritários	Diretivos.	Liderança, guia.	Educação, tutoria.	Autoria partilhada.
Abordagens de aprendizagem: Conformar-se a, receber e processar instruções.	Receber e processar instruções e utilizar a sua própria experiência enquanto intérprete.	Responder a tarefas, contribuir para descoberta guiada, replicar material de outros, etc.	Responder a tarefas, contribuir para descoberta guiada, participar ativamente.	Experiencial. Contribuir integralmente para conteúdo, conteúdo de dança, forma, estilo, processo, descoberta.

Quadro 1 – Modelo espectral Didático-Democrático de Butterworth adaptado a cinedança

Note-se que a natureza do trabalho de colaboração vai assumindo diversas formas ao longo do tempo, variando em diferentes fases e momentos.

Assim, na fase de pré-produção, verificou-se claramente o processo 1, com a realizadora a tomar todas as decisões, mantendo total controlo sobre o conceito, estilo, conteúdo e estrutura. Desde a visita aos locais com ensaios com a câmara e início da rodagem, o eixo alterou-se, passando a haver prevalência alternada dos processos 2 e 3, assumindo a realizadora o papel, ora de “autora”, ora de “piloto”. Registou-se nesta fase, porém, uma situação excecional, em que os bailarinos assumiram o papel de coautores, típico de processo 5, quando, na sequência da filmagem da cena da subida

das pedras, se decidiu coletivamente filmar uma cena não prevista de Mojra a atravessar um caminho. Essa situação precipitou a conversa, que foi antecipada, ao que se seguiu um processo de trabalho predominantemente do tipo 4 e 5.

Registaram-se momentos em que a relação entre os colaboradores foi harmoniosa, outros em que foi mais conflituosa. A leitura do diário (páginas 41 a 51 e 60 a 67) torna clara a percepção de que é inevitável num processo colaborativo as visões por vezes chocarem, provocando algum debate que oponha as partes em questão.

Da mesma forma que se tem agradáveis surpresas quando se confia no trabalho dos colegas e se dá total liberdade de ação, como aconteceu com as filmagens dos macros da natureza por parte do Nuno, uma insistência que vá contra decisões que deliberadamente tomámos (como no caso da teimosia em filmar com a objetiva zoom de 11-16 mm, que eu queria evitar por causa da grande distorção de perspetiva que causava) ou que tomámos por intuição derivada da experiência (como na questão da inclusão, defendida pelos bailarinos, ou não, defendida pela realizadora, do chão no plano) pode por vezes atrasar os trabalhos e criar algum desgaste psicológico e relacional. Nestas circunstâncias, parece-me fundamental ouvir abertamente o que o outro tem para dizer, refletir sobre isso e concluir tendo sempre em conta o melhor para o projeto, em vez de cair na tentação de um método de ensino autoritário, ao modo do processo 1, e recusar à partida ideias alheias. Se, por vezes, as oposições de ideias parecem constituir pura perda de tempo e de energia, em muitos casos podem trazer visões únicas que enriquecem o trabalho, como se verificou na situação de confronto entre realizadora e coreógrafos, que quase levou a que não se filmasse uma parte fundamental da coreografia.

Reunindo especialistas de diversas áreas, cada membro de uma equipa de filmagem de uma peça de dança para o ecrã oferece diferentes competências, que, quando chamadas a um propósito comum, concorrem para a criação da melhor obra possível. Saber orquestrar as diferentes sensibilidades e saberes para um mesmo objetivo constitui o grande desafio do realizador. Tamara Cubas, acerca das diferentes perceções e da questão da assinatura do trabalho, faz a apologia do trabalho de equipa, ao observar que:

“Nos vídeos feitos só por um coreógrafo a tendência é exagerar no uso de efeitos. Ele faz aquilo que ele não pode fazer no palco então, por exemplo, ele cai 40 vezes, fica de cabeça para baixo... utiliza as possibilidades técnicas em demasia para fazer na tela o que não consegue fazer no palco. Por outro lado, quando é feito só por um videomaker a relação com a dança e o discurso do corpo se apresentam de modo frágil. Já quando o trabalho é realizado em conjunto, com o conhecimento e a comunicação das duas áreas, se torna mais interessante” (Nunes, 2009)⁴³.

4. Investigação dos processos de criação

4.1. A peça para palco - Reflexões da realizadora acerca da peça

In the Midst of Confusion é um dueto que trata das relações de poder entre duas pessoas que se encontram. É sobre reconhecimento, confiança e construção conjunta.

Nos dezoito minutos que constituem a peça, os dois intérpretes estão em diálogo ininterrupto através do movimento, com grande incidência no contacto corporal e em jogos de balanço/ fora de balanço um com o outro. O conceito cénico é bastante simples, apresentando o desenho de luzes apenas três mudanças, entre um foco de luz superior direcionada e vários focos laterais. Os figurinos apresentam-se com roupa casual usada por qualquer jovem do mundo “ocidental” na realidade contemporânea. A banda sonora original, composta por Simone Giacomini, constitui-se por jogos de vozes que progridem para uma composição musical electrónica (anexo 3, figura 20).

Nota de intenções escrita antes da rodagem:

“O amor em visita

Se te apreendessem minhas mãos, forma do vento
na cevada pura, de ti viriam cheias
minhas mãos sem nada. Se uma vida dormisses
em minha espuma,
que frescura indecisa ficaria no meu sorriso?
- No entanto és tu que te moverás na matéria
da minha boca, e serás uma árvore
dormindo e acordando onde existe o meu sangue.”

- Herberto Helder, *O amor em visita*

“E quando uma pessoa se pergunta, olhando para trás nesse reino da memória, de onde vieram... de onde VÊM os grandes movimentos de consolação, muito frequentemente a resposta é: diferentes conceitos salientam diferentes conceitos de beleza. Intelectuais, estéticos, profundamente pessoais... Mas as duas palavras são, se quisermos, como parceiros numa dança. E quando uma pessoa se aproxima de pensar acerca dos limites da linguagem (...) a imagem da dança torna-se mais e mais importante. Como os conceitos são de várias maneiras muito físicos e andam à volta um do outro.”⁴⁴

George Steiner - *Beauty and Consolation* :: Min. 08.22 (Vídeo 1)⁴⁵

In the midst of confusion é um momento de encontro entre dois seres humanos, que se conhecem, prescutam, reconhecem. Um jogo de tentativas de ação e coação em que a confiança e os seus limites determinam o que pode ser feito por dois corpos no espaço.

A criação de laços é essencial ao ser humano. Enquanto mamíferos, a nossa existência está condicionada desde o primeiro segundo por uma ligação a outro ser semelhante que nos está a gerar enquanto vida. A busca por companhia, compreensão, entendimento, comunicação, solidariedade nunca mais pára e é nesse reconhecimento pelos nossos pares que encontramos o sentido para a vida. Nascemos e morremos sozinhos, no entretanto, enchemo-nos de estratégias para acreditar que a nossa existência não tem de estar votada à solidão.

É sobre a questão das relações humanas, sempre baseadas no poder, que me interessa trabalhar. Sobre esse ímpeto que nos leva a despojar-nos de nós próprios para tentar construir alguma coisa com alguém e ter vivências conjuntas.

Segundo o psicólogo Erich Fromm, o amor, mais do que um sentimento, é um compromisso e uma adesão a atos de cooperação e dedicação em relação a outrem ou a si próprio durante um espaço de tempo. É uma escolha consciente que poderá ter origem num sentimento involuntário, mas que com o tempo passa a depender apenas dum compromisso consciente. A força que nos motiva a ligarmo-nos a alguém e em conjunto tentarmos aquilo que sozinhos não seríamos capazes é o que me interessa. Relações

humanas. Tenho de concordar com Pina Bausch, quando afirma: “Só tenho visto relações humanas ou tenho tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que estou interessada. Não conheço nada mais importante”⁴⁶ (Brannigan, 2011: 94).

O título *In the Midst of Confusion* suscita de imediato na minha imaginação algo que acontece no meio de uma multidão, de um meio urbano. Ao ver a peça, percebo que nos concentrámos no que se passa entre duas pessoas, a maior parte das vezes ações nada confusas num cenário nada confuso, pelo que a conclusão que tiro é de que *no meio da confusão*, o amor acontece. No meio da confusão, duas pessoas conhecem-se e partem para uma descoberta de si, dos seus corpos e do que juntos podem com eles fazer. Numa segunda interpretação, a confusão pode também ser interior: quando duas pessoas se conhecem e se apaixonam, nada é claro, tudo é confuso, agimos como se estivéssemos fora de nós... O mundo dos sentimentos é confuso e mesmo uma relação boa e saudável implica momentos negativos ou de confusão... Mas *In the Midst of Confusion* para mim não é uma mera história de paixão, esse turbilhão físico-químico e fantasista que nos cega quanto aos “defeitos” do outro e nos convence de que, num mundo sempre em mudança, algumas coisas podem ser eternas... Antes vejo nela uma crítica à sociedade capitalista que promove o individualismo acima de tudo, ao contrário da cooperação, da solidariedade, da atenção ao outro, da abnegação do ego para a construção do bem comum. Interpreto assim o título como um espelho ao contrário do que se quer mostrar: no meio da confusão, há coisas que não são confusas.

Ao mesmo tempo, não sei se *In the Midst of Confusion* é real. Não sei se não passará de um sonho, de uma fantasia de uma pessoa que anseia pela chegada de alguém que ama, real ou não, que ao pensar “se aqui estivesses...” imagina todas as irrealidades que juntas poderiam fazer nos lugares idílicos de que se consegue lembrar... Como Goethe, que em tudo projeta a proximidade do ente amado (“Vejo-te,/ quando no caminho distante/ se levanta a poeira (...) Estou contigo,/ mesmo quando longe,/ estás junto a mim!/ O Sol põe-se,/ em breve brilharão sobre mim as estrelas./ Oh, se aqui estivesses!”⁴⁷) ou Herberto Helder no *Triptico* (“Não sei o que dizer, quando longamente teus pulsos/ se enchem de um brilho precioso/ e estremece como um pensamento chegado. Quando,/ iniciado o campo, o centeio imaturo ondula tocado/ pelo pressentir de um tempo distante,/ e na terra crescida os homens entoam a vindima/

- eu não sei como dizer-te que cem ideias,/ dentro de mim, te procuram.”). Esta peça é para mim *O amor em visita* (título inspirado no inspirador poema homónimo de Herberto Helder, uma vez mais) – um exercício de devoção e dedicação ao outro, uma enumeração de lugares amados por onde se quer passar com o amor.

Por ser na natureza que encontro o veículo para as minhas epifanias, nunca pude imaginar esta peça noutra local que não em contextos naturais. E volto novamente à questão do espelho: de mostrar algo através do seu oposto – no meio da confusão, mostro algo nada confuso. Isto, por me interessar falar do que não quero, do que recuso, através do que quero e do que procuro. Recuso uma vida na cidade, onde não encontro o silêncio para me ouvir e aos outros. Recuso uma vida egoísta, entregue apenas aos meus propósitos pessoais. Por isso quero filmar duas pessoas a fazerem coisas juntas, por isso filmar na natureza, a natureza... Lembro a este propósito Deirdre Towers: “A natureza torna-se uma metáfora de emoções expressas pela dança, com a escolha de paisagens concretas para esclarecer o estado de espírito sugerido pela coreografia. Estes vídeos invertem o ponto de vista das sequências de sonho de ballet características de Hollywood e dos musicais da Broadway dos anos 40: em vez de dançar num sonho, o bailarino convida o espetador a sonhar”⁴⁸ (Mitoma, 2002: 190).

4.3. O trabalho de adaptação para o ecrã

As primeiras questões a tratar, ao pensar o processo de adaptação da peça, foram: - De que forma pode o meio audiovisual potencializar esta peça? - Será inevitável que alguns dos seus aspetos essenciais se percam? - Como é que este trabalho vai ultrapassar a tradução geométrica do quadrado correspondente ao palco para o triângulo da perspetiva filmica? - Sobre o que é esta peça? - O que a constitui? - Quais são as suas variantes (ou combinação delas): movimentos, personagem, estado de espírito, padrões, narratividade, uso do espaço, virtuosismo, espetáculo?

De seguida, surgiram as questões relacionadas com o dispositivo filmico e os instrumentos conceptuais da cinematografia⁴⁹, nomeadamente o enquadramento, a luz e a cor, as objetivas a usar, o movimento, a textura e o ponto de vista, tendo em conta os princípios do desenho da cena a nível de cinematografia: unidade da organização visual,

equilíbrio da composição (tamanho e posição dos objetos no plano, cor, movimento), tensão visual, ritmo (de elementos repetidos ou semelhantes), proporção, contraste, textura e direcionalidade.

Rosenberg compara o trabalho do realizador, no processo de adaptação, com o de um arqueólogo que escava e interpreta e com o de um escultor que talha: “o realizador trabalha em grande parte no mesmo sentido que um arqueólogo: desenterrando, revelando, e, em última análise, reconectando as partes dispersas recolhidas no sítio da escavação. À medida que o processo se desenrola, a dança torna-se o seu eu filmico. Frequentemente, o movimento que o coreógrafo inventou *em estúdio* submete-se a uma nova forma. Num sentido, o ego coreográfico dá lugar à identidade emergente do filme. O processo de criação de uma videodança é muito como o de esculpir, em que o escultor remove a massa até a forma se revelar. Algures no espaço social da rodagem de um filme, a *obra* revela-se. Pode ser na rodagem, pode ser na montagem, mas requer abertura às possibilidades do meio de esculpir e forçar a sua forma própria”⁵⁰ (Rosenberg, 2006: 13). É efetivamente um processo moroso e exigente, de busca constante de uma forma (mas haverá forma sem conteúdo?). A grande questão com que me deparei, do início ao fim, em todos os processos do trabalho foi, em última análise, a mesma:

Como encontrar expressão para as ideias?

A adaptação é uma tentativa de criar uma versão para o ecrã relacionada com a peça existente, mas totalmente independente dela. Envolvendo uma reconceptualização integral da coreografia, pode implicar a alteração da estrutura da coreografia, suprimindo ou adicionando secções ou cenas, alterando a música e posicionando a dança num local. Segundo Katrina McPherson, as vantagens de se adaptar uma peça já existente, em detrimento de se criar uma peça nova, são uma simplificação do processo criativo, por existir já uma ideia clara e uma coreografia com a qual trabalhar, e a coreografia já ter uma espécie de vida própria, incorporada pelos bailarinos, já ensaiada e apresentada. A realizadora Ross MacGibbon afirma ainda que este tipo de trabalho

permite uma liberdade de criação muito maior para o realizador, cuja função é interpretar o que já existe.

No processo de adaptação, para uma reconcepção total de acordo com as possibilidades do ecrã, o espaço e o tempo têm de ser reconsiderados. O maior perigo pode ser uma natural resistência à alteração da coreografia, sendo fundamental repensar inteiramente o trabalho. Podendo a intenção ser relacionar-se com a essência do trabalho ao vivo, há que tomar precauções para não ficar restringido à fidelidade. É fundamental ter em mente que todos os elementos artísticos, em última instância, se devem subordinar à imagem. A motivação das decisões finais deve ser feita com base no que melhor resulta para o ecrã.

A primeira questão que se me coloca, ao refletir acerca das opções a tomar nesta adaptação para o ecrã, é a questão da perspetiva. Enquanto realizadora, devo escolher um protagonista e manter-me mais próxima dele? Esta opção implica um rompimento com uma certa neutralidade que constitui a peça para palco, em que os dois intérpretes estão colocados a maior parte do tempo de perfil em relação ao público, acedendo-se de igual modo aos dois. Eleger um protagonista e alinhar-me com ele permite-me explorar mais intensamente a relação empática que tendencialmente se cria em cinema entre personagem e espetador. Permite-me igualmente explorar mais profundamente a questão subjetiva da personagem, intensificando a sensação de solidão/ abandono de que a personagem se pretende evadir. Em termos formais, pela evitação do uso da estratégia clássica campo/ contra-campo na ilustração da ação/ reação, esta maior incidência sobre um dos intérpretes vai ao encontro de uma tentativa de não ilustração, na esteira de John Cassavetes em *Minnie and Moskowitz* (1971).

A resposta para esta questão foi-me dada pela coreografia, no processo de rodagem. No trabalho com os bailarinos, percebi claramente que esse alinhamento com um dos intérpretes violaria a mensagem central da peça e do que eu própria tencionava comunicar. A abnegação da individualidade em prol de uma comunidade, neste caso de uma parceria entre dois indivíduos, no caso desta peça sustentada pela coreografia em si, devia ser reiterada pela realização, daí a eleição de dois protagonistas em vez de um e estratégias de realização e montagem que não privilegiam um em detrimento de outro.

Não deixa de haver, no entanto, algum momento de maior individualidade: da mesma maneira que na cena inicial do filme, de subida das pedras, a personagem masculina é claramente protagonista; na cena após o genérico inicial, a personagem feminina acaba por ter alguma preponderância. Esta decisão foi tomada na fase de montagem.

Uma das decisões mais importantes da fase de planificação foi em relação ao tipo de planos, sendo clara desde o início uma preferência por planos apertados e grandes planos. Mais uma vez, Towers contribui para uma explicação desta tendência: “Em última análise, o que o vídeo traz para esta arte performativa vital é a intimidade. Realizadores e coreógrafos em colaboração que aproveitam a oportunidade não só de gritar mas também de sussurrar os seus pensamentos mais íntimos, de sugerir por gestos assim como de tantalizar com movimentos magníficos ousados, parecem estar no caminho certo”⁵¹ (Mitoma, 2002: 189). Esta concepção do potencial do cinema remete para Jean Epstein, segundo o qual o olho do cinema é um olho “dotado de propriedades analíticas inumanas, sobre-humanas, (...) capaz de (...) publicar a intimidade mais secreta dos seres e das coisas. (...) o cinematógrafo é o responsável potencial por uma cultura do infinitamente humano, do ‘infinitamente sincero’. (...) o cinema poderá finalmente reivindicar o seu objeto próprio – ‘a fotografia das ilusões do coração’” (Grilo, 2008: 59).

Não tive, desde o início, dúvida de que deveria filmar em exterior, pela opção de filmar na natureza. Também me era claro que queria aproveitar a luz natural o máximo possível, não só por limitações técnicas de material, mas porque sempre me fascinou jogar com o que existe na realidade, respondendo ao desafio de tirar o máximo partido do que há. A forte probabilidade de chuva naquela altura do ano (maio) fez com que, de qualquer maneira, procurasse igualmente um cenário de interior que permitisse filmar em caso de chuva. Encontrei uma velha capela abandonada, com bonitas paredes de pedra emparelhada e com aberturas de luz (portas e janelas) suficientes para me dar a iluminação natural e coada que pretendia. Estava preparada para filmar tudo em exterior ou tudo em interior, mas o que acabou por acontecer foi filmar cenas diferentes num cenário e noutro, o que em muito enriqueceu o trabalho final, além da oportunidade que

me deu de trabalhar em condições de luz diferentes, sendo a luz da capela mais direcionada.

Um filme extremamente inspirador foi *La Notte* (1961), de Michelangelo Antonioni. Na cena de encontro entre Valentina (Monica Vitti) e Giovanni (Marcello Mastroianni), a personagem sai e entra de plano, deixando o plano “vazio” só com o plano de fundo desfocado, opção que adotei em várias ocasiões (anexo 3, figura 21). Por outro lado, quase toda a cena de dança, no bar, é composta por planos médios da personagem no limite, em que muitas vezes partes do corpo, como os pés, são deixados fora de plano. Há igualmente um jogo interessante nos poucos movimentos de câmara, pequenos e contidos, servindo muitas vezes para acomodar novas posições do corpo na dança.

Foi para mim bastante claro desde o início os aspetos da realização que mais me interessa trabalhar serem a luz, a relação da câmara com o corpo e a composição do quadro.

Para organização pessoal, procedi a uma divisão da coreografia em pequenas secções de duração variável, baseada numa unidade de ação temática que pude sentir. Posteriormente, comparei a minha própria divisão com a dos criadores. Note-se que apenas a última secção é consensual.

SECTION	TITLE	TIME	DURATION	VIDEO
1	Beginning	0:00-1:50	1:50	1
2	Hands	1:49-4:00	2:51	1
3	Trust	4:00-6:10	2:00	1
4	Total trust	6:10-7:00	0:50	1
5	Touch points	7:00-9:22	2:22	1
6	Fight	0:00-2:20	2:20	2
7	Symbiosis	2:20-6:00	4:20	2
8	Reencounter	6:00-7:20	1:20	2

Quadro 2 – Secções da coreografia segundo a realizadora

SECTION	TITLE	TIME	DURATION	VIDEO
1	Mirroring 1	0:00-3:00	3:00	1
2	Falling	3:00-6:55	3:55	1
3	Mirroring 2	6:55-9:45	3:30	1
4	Transition	0:22-0:42	0:20	2
5	Head between the legs	0:43-6:00	5:53	2
6	Ending	6:00-7:20	1:20	2

Quadro 3 – Secções da coreografia segundo os coreógrafos

4.4. Processo de trabalho com os bailarinos

Não obstante todo o trabalho de preparação, subcrevo o que diz Margaret Williams: “Apesar de todas as preparações que coloco num projeto na fase de pré-produção, continuo sem saber qual o melhor lugar para pôr a câmara até estar tudo à minha frente: os bailarinos, outros intérpretes, o cenário ou o local, os carris, a iluminação”⁵² (Mitoma, 2002: 69).

O cronograma que eu havia preparado acabou por ser alterado. Sentimos necessidade de dedicar o máximo de tempo à rodagem e sentimos a necessidade de antecipar a conversa.

	4.5	5.5	6.5	7.5	8.5	9.5
morning	arrival	shooting	shooting	(reflection) shooting	shooting	(free day) shooting
afternoon	visit locations	shooting	(shooting) reflection	shooting	shooting	departure

Quadro 4 – Cronograma (a cinzento, o que estava previsto; a preto, o que se realizou)

No trabalho com os bailarinos, tornou-se rapidamente claro as diferenças de abordagem. Os bailarinos preocupam-se com as entradas e saídas, enquanto para a realizadora é claro que algumas entradas, saídas e transições são desnecessárias. A realizadora tem noção do poder da pós-produção - a montagem: tudo é falseável, pode-se cortar/ fazer *raccord*. Os bailarinos revelaram igualmente algum desconforto com a quebra da coreografia em bocados, porque a qualidade da interpretação depende de uma certa fluidez de movimento que é constantemente interrompida pela palavra “corta!”.

Uma questão que levantou debate foi a inclusão ou não do chão num plano. Era importante para os bailarinos que se visse o chão (logo, a relação dos corpos com ele) que a realizadora tentou esconder por razões estéticas. Filmei uma segunda vez tendo em consideração a opinião deles, mas na montagem acabei por não ter dúvida outra vez de que o melhor plano era o que não tinha o chão.

Uma questão a que os bailarinos estão particularmente atentos é à qualidade da interpretação. Ao vermos os brutos ao fim do dia, eram frequentes os comentários acerca da qualidade dela em cada *take*. Na montagem (como já na rodagem), é necessário encontrar um compromisso entre a melhor performance e o melhor trabalho de câmara.

Passo a transcrever o caderno de campo onde fui apontando reflexões acerca dos processos de trabalho.

DIÁRIO:

sábado – 28.01.2012

Ontem tive reunião com o Stephan, que me encorajou a fazer um diário do processo criativo. Começo hoje, porque muito já aconteceu.

A ideia de fazer uma adaptação para o ecrã da peça da Mojra e do Jasper surgiu no seguimento de um email que recebi pela passagem de ano. Não falava com a Mojra há bastante tempo, ela enviou uma mensagem a desejar bom ano com um

link para o *trailer* da última peça deles. Quando a vi, percebi que de certa forma andamos todos ocupados com o mesmo e ocorreu-me imediatamente que seria um exercício giríssimo de fazer. Pensava criar uma peça a partir de uma coreografia original, mas ainda não tinha encontrado os parceiros com quem o fazer e pensei que seria um exercício tão ou mais interessante adaptar esta coreografia já feita.

Quando contactei a Mojra a explicar o que via na peça – uma exploração do amor e de relações de poder – e lhe propus desenvolvermos este trabalho, ela ficou bastante entusiasmada. Depois de falar com o Jasper, combinámos que o faríamos e passámos a comunicar em inglês para o endereço eletrónico da companhia, para que o Jasper pudesse fazer parte da comunicação. Ficou decidido que se filmaria em Portugal e eles ficaram de dizer em que altura estariam disponíveis. Ainda em janeiro, deram-me as datas de 4 a 9 de maio. Comprei as passagens de avião de Amesterdão para Lisboa e ficou definitivamente agendada a data de rodagem.

Pedi-lhes uma filmagem integral da peça em palco e é daí que vou trabalhar. Não trocar impressões com eles vai-me obrigar a fazer a minha adaptação. Vou ver a peça vezes a fio até estar totalmente familiarizada com ela.

sábado – 3.3.2012

A peça já não é surpresa e começam a surgir mais claramente as ideias de como a filmar. Começa a ficar claro que quero filmar maioritariamente em cenários naturais e há dois lugares que tenho em mente: as dunas do Almogrove e o porto dos pescadores. Tenho de ir lá fazer *repérage*.

Tenho de fazer uma lista do material que me falta (para comprar, alugar ou pedir emprestado) e dividir a coreografia em secções, para trabalhar por partes.

domingo – 1.4.2012

Repérage nas dunas. Tentei filmar um *travelling* a partir do carro, mas como as lentes não têm estabilizador de imagem, não ficou bem (o problema do *rolling shutter* da 7D...). Que pena. Adoro *travellings*.

domingo - 8.4.2012

Hoje fiz uma experiência: pedi ao Nuno que executasse um pequeno gesto da coreografia e tentei filmar da maneira que tinha imaginado. Claro que é sempre mais complicado fazer do que pensar que se faz: concluí que precisaria de algum material que não tenho para fazer certos movimentos de câmara que imagino.

Decidi que a partir de agora vou filmar o pôr-do-sol todos os dias, mesmo que acabe por não usar.

2ª feira – 9.04.2012

Hoje recebi a segunda pior notícia possível (a primeira seria os bailarinos afinal não poderem vir): o Rodrigo afinal não pode vir para me ajudar. Ele ia fazer registos documentais do processo e segunda câmara, quando fosse preciso, mas está a trabalhar num documentário e vai ter de ir a Londres filmar (MayDay). Vai fazer uma grande diferença ele não estar connosco, já para não falar do facto de afinal não ter a possibilidade de registar o processo de criação conjunto, que era uma peça importante para reflexão posterior. Assim cai automaticamente por terra a hipótese de fazer um documentário sobre o processo de criação. Terei de me ater à outra opção.

domingo – 15.4.2012

Mudança em relação aos locais: chego à conclusão de que fica tudo muito mais fácil se filmar em Lisboa em vez de no Alentejo, como tinha pensado fazer.

Sintra tem belos locais, o empréstimo de material e de recursos humanos fica bem mais simples. A desvantagem é não ter a possibilidade de fazer estudos de local com muita antecedência, porque não estou a viver lá.

2ª feira - 30.4.2012

Cheguei a Sintra! Fui fazer *repérage* à Peninha, estava um dia incrível, claro como não é muito comum ali, via-se até à Costa da Caparica e havia imensas nuvens bonitas... Quem me dera que os bailarinos já cá estivessem...

A capela abandonada é uma ótima opção para os interiores. Encontrei também uma segunda clareira que tem uma vantagem sobre a primeira: está mais exposta à luz do sol na hora doce, de repente enche-se tudo de um dourado lindíssimo.

4ª feira - 2.5.2012

Repérage na floresta (clareira 1). Choveu bastante, filmei de dentro do carro...

Ao ir para a Peninha por um caminho alternativo, reparei na entrada de um parque que nem sabia que existia. Havia uma intervenção artística nas árvores de entrada, tenho de lá voltar quando fizer sol para explorar: eventualmente é um local possível. Pela informação no portão de entrada deu para perceber que é um parque público.

5ª feira - 3.5.2012

Requisição e empréstimo do último material – amanhã é o primeiro dia! Trouxe projetores e refletores da escola, para o caso de querer usar, mas não tenho gerador...

Passei por aquele parque: não é permitido entrar com o carro, o que é mau para descarregar material, mas encontrei dois sítios onde seria fantástico filmar.

Talvez valha o sacrifício de levar as coisas às costas! Posso sempre fazer uma seleção e levar só mesmo o essencial.

6ª feira - 4.5.2012

A Mojra e o Jasper chegaram de manhã! Ainda não estava muito bem por causa do período, pelo que pedi ao Nuno que os fosse buscar ao aeroporto sem mim. Depois de comer alguma coisa, deitaram-se a dormir a sesta, porque na noite anterior o Jasper teve um espetáculo e às 6 da manhã já estavam a caminho do aeroporto...

A meio da tarde levei-os aos locais para eles se ambientarem, fazermos ensaios com a câmara e experimentarmos alguns movimentos. Temia que me dissessem que não arriscam fazer o levantamento no topo da pedra e realmente disseram, mas deram-me uma alternativa: fazê-lo numa outra pedra mais larga. Revelou-se mais problemático o contrapicado da queda dela – o sítio onde o pensava fazer não serve, além de que teria de usar a grande-angular, que queria evitar por causa da distorção. A solução poderá passar por utilizar um espelho e filmar o reflexo.

Decidiu-se fazer a secção que tem a maior parte dos movimentos no chão na sala 2 da capela, por o chão ser em madeira e mais nivelado. O único problema é que a sala é pequena, mesmo com a 35mm, fico com planos bastante apertados. O contra-luz foi uma revelação, naquele sítio. Temos de trazer um martelo para martelar os pregos que estão saídos e uma vassoura.

Decidimos figurinos, pedi à Mojra que experimentasse fazer a coreografia de cabelo solto, ao contrário do que fez em palco. O Jasper, infelizmente, teve de cortar o cabelo para este último espetáculo, pelo que agora tem-o curto...

(anexo 3, figura 22)

sábado - 5.5.2012 (1º dia de rodagem)

O primeiro dia de rodagem pareceu começar mal! Mal chegámos ao primeiro local, apercebi-me de que não tínhamos trazido a cabeça de um dos tripés. Lembrei-me de Renoir, que ao filmar *The River* aproveitou para fazer filmagens que não estavam previstas das pessoas e do rio (acabando por incorporá-las no filme e é um momento lindíssimo, poético), e enquanto o Nuno foi a casa buscá-lo, aproveitei para filmar a primeira sequência das mãos numa poça de água que estava no chão. O sol ia e vinha, provocando alterações de cor e o vento às vezes agitava água (efeitos especiais).

Inspirou-me a filmar outra cena que não tinha previsto: a mesma sequência das mãos, em primeiro plano, desfocadas, e as árvores em plano de fundo. Filmámos a primeira parte, até à queda (que filmaremos noutra dia, para não sujar já a roupa – o chão estava todo molhado). Não fiquei muito contente com a luz – havia muitas nuvens e estava sempre a mudar. As camisas de interior que eles traziam viam-se no plano e tive de pedir que tirassem, acho que passaram algum frio... Senti falta de um assistente que pudesse estar a tratar do conforto, especialmente dos bailarinos. A importância de lhes passar um casaco rapidamente enquanto trato de *set ups*...

Reparei que estranharam o facto de não lhes pedir sempre que entrassem e saíssem de cena. Não têm noção da montagem.

No fim do dia fomos filmar a cena na pedra – estava um céu maravilhoso, pesado, grávido de chuva. Começou a chover e corremos para a capela, onde filmámos a sequência do conflito. Acabou por parar de chover e voltámos para as pedras, onde filmámos outros planos.

À noite, visualizámos os brutos. Eles gostaram, eu não estou muito contente. É tão diferente olhar para a coreografia em palco e olhar para o espaço vazio de pessoas de ver a coreografia no espaço... Sinto que precisava de passar tempo com eles, a coreografia e a câmara no espaço, para todos nos familiarizarmos uns com os outros. É como se ainda estivesse a aquecer... Se fosse uma aula de *ballet*, o dia de hoje tinha sido o exercício de *pliés*.

domingo - 6.5.2012 (2º dia)

Parece que os dias começam sempre com filmagens que não estavam previstas! A paisagem inspirou-me a filmar duas cenas individuais: o Jasper a subir umas rochas enormes e a Mojra a passar ao pé duma parede. A ideia é fazer montagem paralela para culminar no encontro dos dois. As panorâmicas que fiz não saíram bem – não tenho a mão firme necessária nem a melhor cabeça de tripé. Também não estou satisfeita com os planos dela. Possivelmente vamos ter de encontrar um muro melhor, um sítio onde possa filmar de mais longe.

Acabámos por passar a manhã toda nisto e à hora de almoço concordámos que devíamos antecipar a conversa para hoje à tarde (era suposto ser amanhã). Na realidade, andava a sentir necessidade da conversa desde que eles chegaram! Mentira: desde a planificação!

A conversa foi boa, mas tive de colocar a câmara a gravar e ir a correr para plano e não ficou bem filmada. Pelo menos o som, gravado pelo Filipe, parece que está bom. Falámos dos pressupostos de cada um na criação. Comecei por explicar as minhas motivações políticas e ficámos algum tempo na questão do “conflito”. A parte onde consigo ver conflito não foi feita com essa intenção – na realidade, o Stephan já tinha sido peremptório em dizer que coreograficamente não havia nenhuma parte de conflito na peça, mas eu queria isso nalguma parte e a única que me parecia servir para isso era mesmo aquela. O Jasper sublinhou a importância de ter várias interpretações e a grande questão que para ele se colocava era se seríamos mais narrativos ou associativos. Talvez a minha experiência enquanto montadora me leve a relegar algumas decisões importantes para a fase de montagem... Não conseguimos chegar a grandes conclusões.

Fizemos uma planificação para os próximos dias: o que é prioritário filmar. Eles insistem muito numa sequência que me dá medo, não adivinho tarefa fácil.

Ao contrário do que tínhamos pensado, ainda fomos filmar nesse dia. Tanto eles como eu sentimos que o mais produtivo é estarmos todos com a mão na massa, já que não tivemos tempo para explorar antes.

Fomos à quinta e inventámos uma cena nova no buraco. Decidi que é ali que as cabeças deles se juntam. Mais uma vez, a questão das entradas e saídas – tão importantes para eles, menos relevantes para mim. Deu-me especial gozo fazer um contrapicado total em contra-luz, contra o céu. Tive de me deitar no chão entre eles – entre eles, não é esse o sítio para estar quando se quer falar de intimidade? Bom, não é o único... Ver-se o olhar pode ser tão ou mais eloquente.

No buraco africano, como lhe chamámos, não correu bem. Nuvens passavam rápido e a luz estava sempre a mudar. Pedi-lhes que fizessem a sequência da mão, mas separados por um enorme buraco no chão. Pela primeira vez explorei a relação entre eles estando um no primeiro plano e outro no plano de fundo, foi disso que gostei mais, porque de resto não temos material suficiente para montar a cena convenientemente. Teremos de lá voltar.

Depois do sol se pôr, filmámos na pradaria a sequência de rodar no chão, mas já só houve tempo para vários *takes* de um plano geral. Temos de lá voltar noutro dia à mesma hora para fazer planos mais apertados.

A visualização dos brutos foi divertida, mais ainda do que ontem. Acho que o facto de termos tido a conversa contribuiu para eu relaxar e passar a gozar mais.

2ª feira - 7.5.2012 (3º dia)

Desta vez o dia começou mal só para o Jasper! Ficou enjoado no caminho até lá (a estrada tem muitas curvas) e não foi logo capaz de filmar. Enquanto ele descansava, filmei planos subjetivos da Mojra, como se fosse o Jasper a olhar. O Nuno conseguiu fazer uns *travellings* bons - a partir de agora, movimentos de câmara é com ele.

Fomos logo para a capela porque estava nevoeiro cerrado e ficou assim o dia todo. Adorei a luz na capela. Luz mais direcionada, *chiaroscuro*... E o nevoeiro a entrar pela porta... Se o sol é o melhor diretor de fotografia do mundo, o nevoeiro é o maior mestre de efeitos especiais...

Eles adaptaram a coreografia ao espaço e surgiu um pormenor giro: uma subida parede acima, quando a Mojra está entre as pernas do Jasper. Filmámos com o espelho e saiu bem. Antes de vir embora, filmámos a Mojra a aparecer do nevoeiro, pode ser que dê para usar em vez da cena do muro. O Jasper ficou a dirigi-la e deu para ver que estava a desfrutar. Para mim também foi bom, pude-me concentrar mais nas questões técnicas. Não há nada como trabalho de equipa...

Fiquei muito contente ao ver os brutos, à noite. Foi inspirador e deu para fazer imagens bonitas! Espero que amanhã esteja bom tempo, precisamos de repetir as cenas na pradaria e no buraco africano e amanhã é o último dia em que os tenho ao fim da tarde...

3ª feira - 8.5.2012 (4º dia)

De manhã continuámos o trabalho na capela. Na primeira sala tudo bem, filmámos os planos que faltaram ontem, mas na segunda demorei a perceber como fazer. Era a sequência do chão, a mais rápida, violenta e fisicamente exigente de toda a coreografia. Tinha-a previsto no *storyboard*, mas quando eles chegaram percebi que havia alguma exigência em relação ao chão, não podia ser feita em qualquer lado, e como a maior parte das localizações tinham solo altamente irregular, pensei que podia eventualmente abdicar de filmá-la (o caminho mais fácil é sempre desistir...). Decidiu-se no dia em que chegaram que este seria o local para fazer essa parte, por ser a que tinha chão em tábuas de madeira, mas a questão da sala ser muito pequenina criou-me um problema enorme. A certa altura, o Jasper apercebeu-se de que eu estava bastante descontente e disse: “não pareces com muita vontade de filmar este material!”⁵³ e expliquei-lhe que a dificuldade residia no facto de só conseguir fazer ângulos apertados e a coreografia ser tão espalhada no espaço, para cobrir tudo tinha de fazer tantas mudanças de *setup*, que não me parecia realista fazermos mais nada o dia todo e para mim era muito importante filmar outra vez na pradaria e no buraco africano. A solução que se arranjou foi adaptar a coreografia, de modo a

que não viajasse tanto no espaço. Acabou por dar bastante gozo filmar. Só quando a Mojra disse: “se não filmássemos este material, sinto que isto não seria *No meio da Confusão*”⁵⁴ me apercebi de que era uma questão fulcral! Esta era uma das partes essenciais, que definem a identidade da coreografia, obliterá-la era fazer uma peça que não esta. Naquele momento, fiquei contente por eles me terem contrariado. Não há problema que não tenha solução e, como dizia o Miguel⁵⁵, as limitações ajudam-nos imenso: mostrando-nos o que não é possível, tomam decisões por nós.

A certa altura chateei-me com o Nuno, tudo porque ele, ao querer ajudar-me, contrariou a minha opção. Ao perceber a minha dificuldade, insistiu em filmar com a grande angular, quando eu tinha dito expressamente que não queria. Ainda por cima, num espaço tão pequeno, a presença dele acabava por me empatar mais do que ajudar... Então pedi-lhe que fosse lá para fora fazer macros das plantas. Foi a melhor surpresa ver aquele material que eu nem conhecia, fez coisas incríveis! As flores e as folhas cobertas de gotas de orvalho, perfeitamente redondas, uma beleza... O nevoeiro aparentemente escondia aquilo tudo – quando algo parece tão desinteressante que não vale a pena, há que pôr outros óculos, olhar doutra maneira. Está tudo ali, à espera de ser descoberto.

À tarde, fomos para o buraco africano e *surprise!* Estava cheio de água! Até nos divertiu a ideia, mas, mais uma vez, não consegui bom material. Além de não ter encontrado a perspetiva certa, a luz mudava a uma velocidade estonteante por causa de nuvens passageiras, nem dava para ser divertido. Desistimos.

Mais ao fim da tarde, fomos para a pradaria. O céu estava menos bonito do que da outra vez, mas o mais importante era fazer planos mais aproximados, pelo que não me preocupou. Antes de começarmos a filmar, apareceu outra equipa de filmagens que ia gravar uma entrevista a um artista de uma das peças que estava lá no parque para o festival de LandArt. O Nuno foi lá falar com eles e eles disseram não demorar. Antes de se irem embora, o artista veio falar connosco. Olhando para mim e para a Mojra, perguntou se “são estas as meninas que vão dançar”. Claro, dança é coisa de meninas e cinema é coisa de meninos...

Filmámos até não haver luz nenhuma! Desfrutei particularmente de fazer uns planos de pormenor com a teleobjetiva: pouquíssima profundidade de campo, difícil fazer o foco acompanhar o movimento, jogos de focagem/ desfocagem. Estou contente.

Amanhã é o último dia! Agora é que isto estava a correr bem. Se fosse uma aula de *ballet*, tínhamos chegado agora aos *grand jetées*. Eles têm avião ao fim da tarde e, apesar de eu ter dito desde o início que o último dia era para irmos passear a Lisboa (já que o Jasper nunca cá tinha estado antes), eles insistem em filmar ainda de manhã! Dizem que vieram para trabalhar e, além disso, que os sítios onde temos estado são tão bonitos, que não sentem necessidade de ir passear. Decidimos ir fazer a terceira tentativa no buraco africano e dois ou três planos que faltam. Dois deles são bastante importantes, os dos olhos.

4ª feira - 9.5.2012 (5º dia)

Sol! Estava uma luz tão maravilhosa na floresta que não conseguimos fazer só os planos de transição que calculávamos. De repente fizemos a primeira sequência toda outra vez e desta vez ficou como tinha imaginado, com desenhos de luz no plano de fundo.

Na pausa para almoço, fomos à praia, para o Jasper pelo menos ver o oceano Atlântico. Depois fizemos os planos do olho – não foi nada fácil. É preciso iluminá-lo bem, de frente. A câmara pode fazer sombra, a pessoa pode não conseguir abrir bem o olho com uma luz tão direta e no olho, além do reflexo do outro, aparece facilmente o reflexo do que não interessa: a câmara, o tripé, o operador... Não consegui o que queria, planos longos, e não sei se vai dar para usar de todo.

Bom, de qualquer maneira, *it's a wrap!* ☺

ENTREVISTA

Depois de explicar os meus pressupostos (já aqui explanados noutra ocasião), partilhei com eles as minhas motivações políticas e esse cunho que queria imprimir à peça, estabelecendo uma ligação com os movimentos da Primavera Global, através da utilização dos manifestos das praças em *voz off*. Falei ainda da questão do conflito, de eu ter necessidade de ter conflito na peça, de o ver na coreografia atual na sequência que eles chamam “cabeça entre as pernas”. A transcrição na língua original da entrevista, o inglês, encontra-se em nota de rodapé e o ficheiro áudio com a entrevista integral no dvd anexo⁵⁶ (anexo 3, figura 23).

MOJRA: Algumas pessoas que viram a peça vêem “a cabeça entre as pernas” como duas cabeças tornando-se um animal e claro que há luta nessa metamorfose. E outras pessoas viram-na – e aconteceu mais ultimamente – como conflito, como tu dizes. Na realidade, até houve um coreógrafo que disse: “está fixe, precisava só de uma dominância mais clara e de uma mudança de dominância entre os dois” – e eu tenho de dizer que, para mim, essa parte não é acerca de dominância. Também não é acerca de ser apanhado. Na realidade, é uma escolha. É uma escolha que ambos tomámos, dissemos: “Vamos para ali e vemos o que acontece”, percebes? Quais são as opções ali, de uma forma muito a nível de movimento. Claro que também é um sítio muito “cabeça entre as pernas”, em termos de intimidade, em termos de sexualidade e cérebro, se quiseres, tipo este contexto... mas não era conflito *per se*, porque, acho, olhando também para a nossa relação, é baseada em escolhas, sabes... É baseada em dizer sim e não às coisas, uma e outra vez. Portanto, neste sentido, sinto que para mim é mais sobre...

JASPER: Eu acho que é mais sobre a luta para nos tornarmos colaborativos, para nos sintonizarmos num ser coletivo, que depois se torna mesmo este monstro que tem a sua própria vida, ou esta energia, ou como queiras chamar-lhe, mais do que sobre a opressão de um sobre o outro... Penso que também é o que encontramos no nosso trabalho, não é a luta um contra o outro que é o problema, é a luta para nos encontrarmos um ao outro

que é o trabalho, sabes? Não é eu ganhar-lhe ou ela a mim, não, é mesmo esta tentativa de nos percebermos um ao outro e tentar mesmo alcançá-lo, não é só dizer: “ya, queremos ser um!”, não, a sério, como é que isso funciona?

M: Na realidade, qualquer que seja a situação, pode ser uma situação em que o que vês é um apanhado pelo outro, mas para essa situação resultar mesmo é preciso ouvirmo-nos um ao outro, para tornar essa situação uma coisa e não uma dominância. Mas acho que não era a nossa intenção primária... Acho que a cena toda seria extremamente diferente se tivéssemos partido da ideia do Jasper dominar-me, seria outra história

J: Sim, outras escolhas físicas. Acho que também é uma escolha que fazemos quando estamos a criar espetáculos, é talvez evitar uma explicação anónima, dizer: é isto, e não deixar em aberto para associações. Porque, como disseste, algumas pessoas vêm amor, outras vêm vontade de estar longe um do outro, outros vêm energia pura... Por isso é muito diferente e interessante ouvir que viste isto. Por isso, também me pergunto, também na tradução da obra do palco para o ecrã, se há uma maneira de podermos manter isto, esta qualidade que pudeste ver nisto, mas que também te podia fazer lembrar os teus pais, ou a tua própria relação, ou sexo, ou... percebes? Eu prefiro ser associações múltiplas

CATARINA: Sim, mas também tenho muita noção de que estou a pôr em cima o que me preocupa neste momento, que é todo o lado político. Para mim, é tipo: era disto que queria falar – todas as relações são relações de poder e por isso vejo poder em todo o lado e esta luta de poder, portanto, também tenho noção de que é a minha impressão na coisa... Por isso, naquela parte, pude ver conflito, percebem? Não é que tenha visto e tenha dito: isto é conflito. Foi mais do tipo: “quero falar sobre conflito, onde é que o posso encontrar aqui? Está ali!” Por isso para mim tudo bem se decidirmos largá-lo neste sentido, sabem?

J: Parece-me que é uma escolha do que queremos criar nos próximos dias, porque acho que, agora que vos ouço falar e vejo “Ah! É isso que procuras!”, é isso que te ocupa, pode ser uma opção dizermos: “ok, ‘bora encontrar, com o material desta peça, com estas duas pessoas, uma forma na qual possamos transmitir essa mensagem”, isso pode ser uma opção. Ou então, como eu disse antes, deixamo-lo mais em aberto e não vamos

procurar apenas esta mensagem mas a interpretação mais geral possível. Acho que é isso que temos de clarificar.

C: E originalmente, qual foi o objetivo do vosso trabalho e a vossa exploração?

J: Na realidade, é o que é: uma curiosidade acerca da colaboração, acerca do trabalho em conjunto... Vindo de...

M: Experiências muito diferentes

J: Assim como de perspetivas muito distintas, do que é o teatro, do que é a dança, do que é...

M: A vida

J: O que é que dá sentido, como traduzir isso para forma, ou para relações, ou... Portanto, acho que isso foi a curiosidade inicial

M: Também acho que percebo o teu combate ao falares do tempo atual, do que se está a passar no mundo, e também penso isso, porque é uma questão que também está presente para nós no trabalho, porque não é só: “ah, é fixe ser criativo e fazer arte!” É muito sobre: como tocar as pessoas? Como é que podes dizer algo que vai mudar alguma coisa de alguma maneira? E há uma certa escolha e não falar sobre o que há e sobre o que nós não somos...

J: Aquilo de que não gostamos

M: Ou contra o que somos, tipo...

J: Expor toda a fealdade que existe

M: Mas mais sobre: ok, de qualquer maneira isso está aí, fala-se imenso disso

J: Mostra-se imenso isso

M: Também em muitos trabalhos, muitos trabalhos artísticos mostram como tudo é uma merda, percebes? E para nós é muito sobre: como criar algo valioso? E que nós defendamos... Porque, por um lado, parece que na arte é tão fácil e aceitável dizer: “ah, isto é uma merda, aquilo é uma merda”, ser cínico perante todas as soluções possíveis,

tudo... Mas, ao mesmo tempo, nos momentos em que alguém tenta mostrar beleza, no momento em que alguém tenta mostrar amor, pureza, o que seja

J: Sensibilidade

M: Há logo uma data de cuspir em cima e dizer “é patético”, “é isto, é aquilo, não é arte”, sabes... por isso muito do nosso questionamento estava aí: como fazer algo valioso, que diz aquilo que defendes e, no entanto, que não é superficial, cor-de-rosa, percebes?

(...)

J: É engraçado perceber que andámos muito tempo à procura do título e que achámos que este *No meio da Confusão* é tipo muito acerca do que se passa no meio, percebes? O espaço entre as pessoas, o momento em que cedes ou não, mas também que esta peça foi na realidade criada sem um produtor, toda por nossa conta e exatamente na altura em que na Holanda fizeram os primeiros grandes cortes no financiamento da cultura e da sociedade e houve grandes protestos... Três dias depois da estreia estávamos na rua com cinquenta mil pessoas em protesto, foi inédito em muito tempo na Holanda que uma massa tão grande de pessoas saiu para a rua a dizer “Vão-se lixar!”, portanto é interessante que tenha sido feita na realidade no contexto de que falas. Sinto que é uma preocupação partilhada por nós

C: Sim, e definitivamente, o que disseste acerca da beleza e de mostrar o que queremos... Estou totalmente nessa, foi por isso que escolhi os locais que escolhi, que são lindos, orgânicos e precisamente o contrário desta confusão e massa e capitalismo de que nós não gostamos, estou com vocês, quero mostrar a outra coisa

(...)

M: Posso só voltar a uma coisa? É que sinto que a parte da cabeça entre as pernas, voltando ao que disseste acerca das relações, que todas as relações são relações de poder, e acho que em parte além de explorar as partes em espelho e as partes onde nos estamos a sentir imenso e a sincronizarmo-nos e a apanharmo-nos e por aí fora, acho que a parte da cabeça entre as pernas é mesmo acerca da compreensão. (...) Acho que a parte da cabeça entre as pernas reconhece o facto de sermos todos, por um lado,

poderosos e duas coisas poderosas cada uma com a sua vontade própria, como é que colaboram? (...)

J: Eu acho que num certo sentido somos todos escravos e também opressores

M: O que também estou a pensar, porque também consigo olhar para essa parte como conflito dentro de nós próprios, como lidar com outro ser poderoso com o qual queres, na realidade, caminhar? Mas com o qual ainda não está totalmente sincronizado, não sabes exatamente como caminhar juntos com todo o poder que de qualquer maneira neste sentido é muito físico... Como podes manter o teu próprio poder e força numa combinação com outra pessoa e ainda assim caminharem juntos?

J: E também não oprimir o outro, que é uma tendência que vemos também na nossa relação, com amigos... Como serem ambos fortes?

M: Basicamente, é uma luta muito individual, acho, em combinação com uma vontade de estar juntos. Não queres estar sozinho, divirto-me a caminhar com outra pessoa, mas como fazer isso sem desistir da vontade própria, do teu próprio poder ou do teu próprio caminho?

J: Neste sentido, acho que optámos pela criação de cenas que não estão na peça original, momentos individuais, que podem dar pistas acerca do indivíduo nesse processo. Tipo: eu quero estar contigo, mas tenho de ir para o outro quarto e dar murros numa almofada ou gritar ou correr em círculos, ou alguma imagem poética sobre...

M: Sozinho

J: Ou correr através dos campos pelo horizonte... e cortamos para a cena seguinte e é sobre isto que começo a ficar curioso, porque não temos de todo essas opções no teatro, para essa poesia ou esse imaginário

C: Então isso é uma prioridade que devíamos ter agora? Trabalhar as cenas individuais?

M: Eu acho que não necessariamente... Penso que é bom ter uma ideia clara de onde é que vamos ou se juntamos tudo, ou tipo, se juntarmos as nossas visões... Agora que também sabes parte da nossa história, onde imaginamos que a coisa toda vai? E acho

que era bom ter em conta o material que já filmámos e ser espertos nas nossas escolhas, porque ainda temos dois dias e meio e seria bom encontrar o fundamento da coisa toda.

Tendo em conta o tempo que temos, não me parece realista construir, mesmo que agora nas próximas duas horas fizéssemos um guião com tudo o que temos, e com tudo o que conseguirmos fazer dele, não me parece realista fazê-lo, por isso imagino mais decidir cenas e filmá-las

(...)

J: Como dizem no teatro, não sabes que tipo de monstro estás a criar até a pores em palco e talvez devêssemos filmar com mais vigilância. E eu sei como funciona o filme, porque tens de montar as coisas e fazer o foco, por isso acho que assim seria bem. “Fazemos isto aqui”, e depois “Como?” O que achas?

C: Eu acho muito interessante as minhas prioridades enquanto realizadora ou pessoa da imagem serem tão diferentes do ponto de vista de um coreógrafo, certo? O espaço, para vocês, é muito importante: “por onde entro?”

J: A superfície está direita?

C: Consigo-me mover livremente? Para mim, é só: a luz está a entrar por aqui, ou os pés não interessam porque não os estou a ver

M: Para mim isso é essencial, porque...

J: O que acontece fora de plano determina imenso o que vês no plano... Mas isso é algo com que possas trabalhar? Porque isso é, na nossa perspetiva, o melhor a fazer, mas para ti é fazível, prático?

C: Sim, claro. E acho que o trabalho é muito mais rico em equipa. Se vocês se puderem concentrar numas coisas e eu noutras, é muito mais fácil do que eu ter de me concentrar em tudo, o que de qualquer maneira está a acontecer porque não tenho uma equipa, certo? (...) Mas só para o registo, as coisas que temos descoberto: a questão do espaço, que para vocês é tão importante

J: Entradas, transições... é algo sobre o qual temos de pensar no teatro, a transição de uma cena para outra ou de uma atmosfera para outra... Se fazes cortes muito bruscos, as pessoas, tipo “não consigo acompanhar isso” em termos de sentido, por isso é diferente

C: Em cinema isso nem sempre é problema, porque podes sempre filmar um plano de corte, uma cena com a qual montar, ou um detalhe, ou podes só cortar! É uma opção, de um exterior para interior, ou...

J: Que interessante

C: E com a montagem, eu estou sempre: não se preocupem, porque posso montar. Vocês preocupam-se muito com o início e final da cena, o que também pode ser um problema no cinema, mas que também pode ser facilmente resolvido com a montagem, coisa que não tens no palco

J: Nesse sentido, acho que no palco estamos mais preocupados com a continuidade e as dinâmicas dessa continuidade, que é uma coisa que fazes com a montagem

C: Na realidade, quando filmas podes ter um problema de continuidade, o cabelo, as roupas, alguns objetos, a luz, em cinema há uma pessoa a tomar conta só desse tipo de detalhe, é uma das razões pela qual eu tirei isso, tipo, não quero que seja um problema, vamos fazer algo mais experimental, não-narrativo, para não termos esse problema...

J: Outra diferença que eu observo é que tu pensas muito no quadro e isso é lógico, porque é o que vai ficar, mas acho que nós coreógrafos também estamos sempre muito interessados no espaço, especialmente se estamos a trabalhar num palco tão grande, acho que quero usar o grande palco daqui até ali... Porque é outra vez uma expressão que não podemos criar no teatro, mas isso é mais pessoal, mas eu fico assim: “Não podemos correr tanto no teatro!” É algo também em termos de energia ou expressão que é o espaço acerca do qual poderemos querer pensar (...) Bom, nós temos de criar no palco um quadro para a audiência... preocupamo-nos com: como posso conseguir o foco deles para aqui? Ou como faço aparecer aquele bailarino?

C: Em cinema fazes um grande plano ou fá-lo com a luz...

J: Exato, simplesmente mostras

M: Perspetiva vs. Espaço ou espaço em movimento; cortes e transições;

J: Nós atuamos com música, ya? E musicalidade. Tem graça, usamos imenso silêncio no nosso trabalho, mas só quando estamos a gravar, quando trabalhamos, a musicalidade tem mesmo de vir do bailarino, não estás a emiti-la por altifalantes, nem nada...

C: Bom, podemos sempre levar um sistema de som e passá-la no local, não vos perguntei se precisavam disso

J: Também me pergunto, porque isso provoca uma certa qualidade, a música que temos

M: Sim, tenho de dizer que aquilo que estivemos a ver ontem, no sítio é completamente diferente... Tens de te abrir de forma muito diferente à que te abres no teatro com a música e a audiência e ao espaço teatral. Estávamos ali, na floresta, e o nosso material precisava de outra qualidade que veio de olhar e ver e ouvir...

J: O cenário em que estávamos

M: Para mim seria um pouco estranho ter uma coisa que usamos no teatro nesse ambiente e tentar recreá-lo

J: Sim, só ontem é que percebi que “ah, esta parte, na realidade a música normalmente conduz-me e agora tenho de o tirar de mim mesmo” e isso foi muito interessante de observar, a diferença nos modos de trabalhar

C: Exige um estado mental diferente por parte do intérprete

M: Para mim foi como regressar à origem dos atos puros e das metáforas que carregam... Acho que basicamente é isso

J: Eu também

4.4. Montagem e criação da linha narrativa

DIÁRIO (cont.):

4ª feira - 6.6.2012

Passei imenso tempo sem conseguir pegar no material. A rotação foi tão desgastante, que nem sei quando me vai passar a fase de “nojo”, como lhe chama o Rodrigo. Ser produtor, realizador, diretor de fotografia, operador de câmara (muitas vezes de duas) sem um único assistente é uma tarefa hercúlea e obrigatoriamente alguma das tarefas fica para trás. No meio de tudo, o Nuno foi incansável, impagável, superando o que se podia esperar de quem fosse (e assumindo competências que ninguém lhe podia exigir). O Filipe ajudou quando pôde e é graças a ele que temos cenas com som direto. A Luísa meteu-se num comboio de propósito para fazer o *catering* no dia em que eu mais precisava.

A exaustão que nos assalta após um processo tão exigente, em que temos de nos desdobrar de forma que nem nos imaginávamos capazes, provoca uma espécie de trauma e é isso que me está a impedir de mergulhar no material.

sábado - 16.6.2012

Decidi importar todos os clipes para o Final Cut e fazer a visualização integral dos brutos no programa. Vou convertê-los a todos para ProRes e depois faço a escolha. Ocupa muito espaço, mas tenho um disco novo integralmente para isto. Faz-me sentir mais confortável.

5ª feira - 5.7.2012

Brutos, brutos, brutos. Vê-los e organizá-los. Crio pastas e dou-lhes o nome dos locais. Organizo em sub-pastas conforme a escala de planos – é um método muito moroso, trabalhoso e não sei até que ponto eficiente, cria compartimentos

muito estanques. Para já, ajuda-me a imprimir alguma ordem neste caos. Tenho doze pastas: african hole (sub-pastas: african hole 1, african hole 2), capela (sub-pastas: sala 1- porta, sala 1- conflito, sala 1- contra parede, sala 2), conversa, floresta (sub-pastas: floresta 1, floresta 2, floresta 3- caminhar), J subida pedras, M muro, macros, mist, olhos, peninha up, poço, pradaria (sub-pastas: pradaria 1, pradaria 2).

6ª feira - 13.7.2012

Vejo o material vezes sem conta e não consigo perceber por onde começar. Ou melhor, tenho uma ideia de como começar o filme, mas nada mais do que isso.

4ª feira - 25.7.2012

Tenho de me obrigar a avançar.

Decido montar por secções, como Wiseman faz, o que de qualquer maneira faz sentido, porque as secções existem. Assim poderei ir construindo o filme passo a passo e a certa altura conseguirei vislumbrar a estrutura geral.

Escolher os planos e os *takes*. Lembro Simon Fildes: “Num plano, procuro uma relação interessante entre a câmara, o movimento dos bailarinos e o espaço. Procuro pontos de entrada e saída dinâmicos. Procuro maneiras de um plano levar a outro plano de uma forma emocionante”⁵⁷ (McPherson, 2006: 165). Pois, mas nem a minha experiência enquanto montadora parece ajudar. Montar o nosso próprio material é muito mais difícil do que o de outrem, ao qual chegamos com olhos frescos. “Mata os teus queridos”⁵⁸, diz o Rodrigo. É isso. Não posso estar agarrada a uma ideia de imagem. Tenho de olhar para o que está filmado, não para o que filmei.

4ª feira - 1.8.2012

Partir pedra. As coisas começam a tomar forma.

“A montagem não é, portanto, uma instância técnica de fabrico de um filme, mas o **lugar onde o todo toma forma** e adquire uma qualidade que, por sua vez, qualifica as imagens. **Numa palavra, a montagem é o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção.**” (Grilo, 2008: 38, sublinhados do autor)

O meu filme começa a ganhar o seu centro de percepção.

Concentrar-me sobre cada sequência independentemente ajuda a avançar. Sou fiel à coreografia e deixo a limpeza para mais tarde – os pormenores da afinação virão numa fase posterior.

As filmagens dos dias em que fomos filmar a mesma coisa uma segunda vez são sempre melhores do que as do primeiro, acaba por não ser difícil optar.

3ª feira - 7.8.2012

Sequência a sequência, as coisas vão ganhando forma. Desfruto especialmente a fazer *raccords* de uma sequência para outra. De resto, é coisa que sempre gostei de fazer.

Estou a editar tudo sem som. A coreografia tem uma dinâmica própria e através da montagem consigo fazer manipular o tempo.

sábado - 11.8.2012

Quando me propus fazer esta experiência, via como possível resultado final uma de duas hipóteses: um documentário sobre o processo de criação, com material dos bastidores da rodagem e o resultado final (a peça montada), ou duas peças de videodança, correspondendo à minha versão e à versão conjunta. Com a falta

de recurso humano para fazer a filmagem do processo, a primeira hipótese ficou automaticamente excluída. Com o avançar da montagem, a segunda foi-se transformando numa versão única. O resultado final será, portanto, apenas uma peça.

3ª feira - 14.8.2012

Considero concluído o *rough cut*!

Tenho dúvida acerca de algumas coisas, nomeadamente o grafismo, mas esta é uma versão que já não me envergonho de apresentar. Enviei para a Mojra e Jasper para comentários. Estou curiosa acerca da reação, mas confesso que um pouco apreensiva também...

3ª feira - 21.8.2012

Chega finalmente o *feedback* da Mojra (o Jasper está em turné na Dinamarca, só poderá responder mais tarde):

Querida Catarina,

vi a primeira montagem no domingo pela primeira vez e gostei muito, deixando-me surpreender por todas as pequenas coisas, planos, cortes e memórias. Hoje voltei a vê-lo mais duas vezes e quis escrever os meus primeiros pensamentos / observações / sentimentos. (...)

Adorei os planos lentos da natureza no início - são simplesmente perfeitos, a fragilidade da câmara na mão humana, a olhar para esta beleza tão de perto... Também gosto do início com os olhos, só me questiono por que é que desaparece para branco.

No final, questioneei-me igualmente se depois dos olhos não devia começar primeiro com o reflexo das mãos na água - como um “encontro” e introdução antes da queda. Pode ser apenas por eu estar habituada a isso na peça original. No espetáculo, também tentámos começar imediatamente com a queda, mas simplesmente não parecia certo, pelo que mudámos para isto de começar com as mãos.

Parte da queda - adoro. Para mim, podia ser mais longo e eu estava a pensar o que aconteceria se houvesse mais mudanças na dinâmica dos cortes, de modo a ser corte mais curto, corte mais curto, corte mais curto, um loooooongo, outra vez curto, looongo, outro loongo e mais curto, médio, mais curto, mais curto... Penso que já foi assim que fizeste, mas perguntava-me se as diferenças de duração poderia "criar ainda mais música e mais subtil". De alguma forma. Também não percebi completamente os separadores negros no início e pensei que também tinha algo a ver com dinâmica - talvez eles também pudessem ser mais longos, talvez mais ou os planos entre eles de alguma forma mais semelhantes em dinâmica ... Não tenho certeza sobre isto.

O poço também é incrível. O meu único pensamento foi com o final - com o corte, corte, corte em andar como transição para a pradaria. Penso que tentaria deixar a saída do poço correr sem cortes e depois ter os cortes dos planos da natureza e a seguir a pradaria. Agora parece-me um pouco agitado. Em geral parece muito curto e, na minha opinião, podes demorar mais tempo. (...)

A pradaria é outra vez bela, adoro os grandes planos, o tremor das flores na relva após os nossos pés passarem, etc ..

Gosto da transição para a capela e de toda essa parte, a única coisa que eu pensei foi de novo uma questão de dinâmica (sentiu-se como se na cabeça entre as pernas tudo tivesse o mesmo ritmo, de alguma forma). Embora eu ache que isso também pode mudar muito com o som /música. Talvez tenha um objetivo por si só dentro do todo.

Acerca do reflexo na água, já disse - é magia pura para mim ... sem palavras ... de preferência no início ou no fim... ou no meio ...

A caminhada do Jasper sobre as pedras também é linda, apenas me dá uma impressão (agora que está no fim) como se tudo fosse a história dele e agora ele vai embora (a menos que o ligués ao último plano de mim a levantá-lo no cimo das pedras). Também está bem assim, mas é só para saber. Consigo imaginar que faz uma imagem diferente do todo se estiver por exemplo em algum lugar no meio de outros planos antes (talvez entre uma das cenas "de sensação ensolarada" e da capela, por exemplo – não faço ideia o que isso significaria para o conceito total do filme...). Ou então aquele plano com nós os dois no cimo das pedras vir antes, por ex.

É tudo, muito brevemente. Espero que te dê alguma coisa e não crie muita confusão. Por favor, guarda apenas o que é útil e larga o resto.

Ao todo, o meu primeiro pensamento depois de ver pela primeira vez foi:

"aaahh, já acabou?" e não sei se é por eu conhecer a totalidade ou apenas porque sim. Podia vê-lo por mais tempo. :)⁵⁹

Ao pensar sobre estes comentários, apercebo-me de que há muitas coisas que não consigo bem justificar. Foram feitas com base no instinto, mas, como sinto que resultam, não me preocupo.

No entanto, há duas coisas que me fazem pensar, por também não estar satisfeita com elas: a sequência de *jump cuts* e a posição da sequência da subida do Jasper das pedras no filme em geral. Não se trata de opções conscientes, mas de soluções que encontrei para problemas que estava a ter. Os *jump cuts* foram uma técnica fácil para solucionar uma ação que me parecia aborrecida, de longa, e a subida das pedras está naquele sítio e não outro não por decisão deliberada com princípio na visão geral, mas porque encaixava bem. Tenho de pensar em como resolver isto.

4ª feira - 22.8.2012

A Leonor, colega de profissão e de escola, veio visitar e aproveitei para mostrar o filme. Ela disse compreender o que a Mojra queria dizer: começando o filme com a interação entre os dois, terminar com ele sozinho (e sendo a única cena em que isso acontece) significa narrativamente que, de algum modo, houve uma rutura entre os dois. Em relação aos *jump cuts*, disse para eu não ter problema em deixar correr o tempo de eles saírem do buraco e avançarem pela floresta. Deu-me ainda a sugestão de começar com a cena da subida das pedras, cortar para os olhos e fazer o genérico inicial sobre o plano da floresta (com as mãos desfocadas em primeiro plano) que atualmente serve de base ao genérico final. Diz que assim começamos nas pessoas e não desviamos delas (na versão atual, começa com os macros das plantas e o genérico inicial sobre essas imagens).

Antes de fazer essas alterações, vou esperar para falar com os bailarinos. Combinei com a Mojra fazer uma sessão por Skype na 2ª feira.

2ª feira - 27.8.2012

Chega a primeira reação do Jasper:

Catarina,

também acho esta versão linda, planos e cenário maravilhosos.

Algumas notas curtas, mais esta noite.

- Apercebi-me principalmente que o que vejo é em grande parte determinado pelo que ouço. Não tenho problema com a duração dos planos, assumindo que a banda sonora / música irá adicionar outra dinâmica.

- Também fiquei com a sensação de "já acabou?"

- E também senti que eu a subir as rochas torce um pouco o significado total do que vimos antes, como se a figura masculina escapasse/ fugisse do contacto. No entanto, não consegui entender o texto que apareceu um pouco antes disso.

- De um ponto de vista de coreógrafo, estou inclinado a dizer que o plano com as mãos refletidas na água é um pouco demasiado longo. Ele permanece na mesma dinâmica e há muito poucas novas informações ao fim de um tempo. Mais uma vez, a música e a progressão de que está antes poderá mudar isso.⁶⁰

À noite, falámos os três por *Skype*, eu em Portugal, a Mojra na Eslovénia, o Jasper na Alemanha (as maravilhas da era da informação digital).

Comecei por explicar aquilo com que concordava – aquelas duas questões – e como pensava resolvê-las. O Jasper disse que gostava muito da transição do macro da teia para o olho e que, assim, isso se ia perder, pelo que fiquei de experimentar começar pela cena das pedras, passar para o genérico inicial com o plano da floresta e mãos e passar diretamente para a cena de *fall in* (como eles

lhe chamam e me habituei a chamar desde a rodagem). Os macros passam assim para genérico final, terminando o filme com o plano do olho.

Em relação ao tempo da peça, que ambos pareciam concordar ser demasiado curto, expliquei que isso é bom sinal: quando um filme termina e a pessoa fica com a sensação de querer mais, quererá rever o filme, talvez até mais do que uma vez. Pelo contrário, se parece demasiado longo, é porque algo falhou... E torna-se aborrecido. Ambos concordaram comigo.

No final, o Jasper falou-me da possibilidade de fazermos uma residência juntos em Paris, no próximo ano. Estão a desenvolver uma peça sobre a intimidade e querem usar vídeo, e “and since our *click* was so right”, disse ele...

5. Conclusões/ Notas Finais

A multiplicidade de abordagens à filmagem de dança e a variedade de objetos que têm a dança filmada como eixo confirmam que não há uma resposta única e unívoca para esse propósito. As receitas, fórmulas e soluções que pude identificar prendem-se mais com o sistema de produção em que são realizadas (no qual se insere o intento do artista), situadas num determinado momento histórico e social, do que com uma verdade universal acerca do dispositivo cinematográfico a que é necessário obedecer.

Sendo incontornável, no entanto, que, desde o seu nascimento, o cinema tem desenvolvido uma linguagem própria - que se vai reinventando em diálogo com os momentos da(s) sociedade(s) e a(s) tecnologia(s) -, é fundamental considerar a gramática cinematográfica, assim como o campo da “cinecoreografia”, que alguns defendem⁶¹, ao realizar dança para o ecrã.

“A linguagem da dança no cinema e no vídeo ainda não tem um conjunto arrumado de regras gramaticais ou de fixadores de regras, mas tem claramente o potencial para capturar e exprimir o que nem a dança ao vivo nem o filme tradicional podem exprimir”⁶², afirma Deirdre Towers (Mitoma, 2002: 189). Apesar de partilharem um interesse profundo por corpos em movimento e pela sua relação com o espaço e com o tempo, a arte da imagem em movimento e a arte da coreografia, ambas artes do movimento, diferem nalguns pontos fundamentais.

Assumindo que a primeira coisa que inevitavelmente se perde no ecrã é o valor da energia cinética do bailarino em execução presencial, não se pode descurar o facto, no entanto, do dispositivo cinematográfico fornecer outras valências que contribuem para uma valorização da coreografia e da execução, reinventando o espaço e o tempo e permitindo a criação de um corpo e uma dança só possíveis no ecrã.

As características da bidimensionalidade do plano, encarada normalmente como uma das grandes limitações, pode ser capitalizada, fazendo-se uso das potencialidades geométricas e criando jogos entre primeiro plano e plano de fundo. A tecnologia atualmente em pleno desenvolvimento e expansão do 3D, apesar de não constituir uma tridimensionalidade verdadeira, pode contribuir para conferir uma maior presença do bailarino e para atenuar o efeito da bidimensionalidade, tal como Wim Wenders previu, optando o realizador por esta tecnologia para filmar *Pina* (2011).

Por um lado, o dispositivo cinematográfico permite a criação de espaços impossíveis: certas perspetivas de câmara criam possibilidades espaciais que não poderiam ser atingidas em palco, abordagem de que Berkeley é talvez o expoente máximo. Fred Astaire dançou nas paredes e teto de uma sala, graças a um truque mais tarde usado por Stanley Kubrick em *2001: A Space Odyssey* (1968), consistindo na construção de um cenário rotativo com uma câmara acoplada: ao rodar o cenário, roda também a câmara e o ator trata de se manter no eixo de gravidade.

Ao mesmo tempo, o tamanho dos planos permite jogos de aproximação/afastamento do sujeito dançante, e se o grande plano torna visíveis pormenores impercetíveis no palco e direciona o olhar do espetador para uma área de interesse particular (com a consequência de apresentar um corpo fragmentado), o plano geral pode ser usado para mostrar um contraste entre um corpo pequeno e a vastidão da paisagem. O uso de cenários e localizações que não se pode ter em palco é outra das grandes mais-valias da dança no ecrã.

A perceção do espetador é igualmente alterada pela posição da câmara: enquanto um plano picado na vertical (*top shot*) pode transformar os corpos em padrões abstratos (mais uma vez, Berkeley), um plano contrapicado pode criar a ilusão de que um salto foi mais alto do que na realidade foi...

O dispositivo cinematográfico permite o abandono das limitações espaciais e convenções do corpo ao vivo e a posição vertical do espetador na sala de espetáculo deixa de ser obrigatoriedade, como explorado por Fosse.

A manipulação do tempo através de mecanismos cinematográficos também contribui para a alteração da dança. Desta forma, se o *fast motion* permite uma rapidez de movimento corporal não executável na realidade, a câmara lenta, por seu lado, permite uma visualização do movimento impossível a olho nu. Esta sensação etérea de movimento suspenso e desafio da gravidade, ao mesmo tempo que permite perscrutar o mais ínfimo pormenor de movimento dos corpos dos bailarinos, é a base do filme promocional do Ballet Real da Flandres, realizado por Sam Asaert, que cruza planos de saltos exigentes em câmara muito lenta com uma abordagem mais documental da vida dos bailarinos na companhia.

O dispositivo de *reverse speed* provoca uma distorção da ação física e o congelamento da imagem através da multiplicação de um mesmo fotograma permite manter corpos no ar ou em posições fora de balanço.

A técnica de montagem de *jump cuts* ou a técnica de pixilação podem dar a ilusão de deslocação no espaço de forma inusitada, como que a deslizar ou pairar. De resto, a montagem é o grande dispositivo através do qual se pode imprimir ritmo a um filme de dança. A construção de um sentido de movimento e qualidade dinâmica da imagem são, acima de tudo, construídos pela dança da câmara e pelo corte.

A “dança” da câmara (movimento) é sempre jogada em relação com a dos bailarinos. Pode-se fazer em complementaridade com os movimentos destes ou, pelo contrário, em total contraste. Com a câmara parada e o bailarino em movimento, dependendo do tamanho do plano, podemos ter a ilusão de que ele se move mais velozmente (em caso de plano apertado). Já com a câmara e o bailarino parados, o tempo parece prolongar-se. A câmara em movimento e o bailarino parado pode transmitir uma sensação de paralisia do sujeito. Em *Amelia* (2003), de Édouard Lock, a câmara que se move à volta da bailarina estática numa posição difícil aumenta o desconforto, ao mesmo tempo que, de forma aparentemente contraditória, o alivia, pois lembra-nos que não somos nós que estamos imóveis, naquela situação. A câmara e o bailarino em movimento podem criar dinâmicas muito interessantes, revelando novos ângulos, promovendo a surpresa e a descoberta constantes, por ir situando o espetador

em diferentes pontos no espaço e em diferentes relações com o bailarino, sendo esta abordagem a mais próxima de uma dança a dois.

A manipulação estética e plástica da cinematografia em cinema aplica-se de igual modo às cenas de dança, com o uso da cor ou preto e branco, das sombras, a iluminação, os contrastes, a composição, a textura (grão) e as opções de foco/ desfoque a estabelecerem ambientes e códigos de comunicação.

No que concerne às questões da interpretação, ao mesmo tempo que o ecrã dá ocasião a um corpo dançante perfeito, já que a edição permite escolher apenas os melhores *takes*, perdendo-se a tensão decorrente do facto de o bailarino poder falhar, outros modos de *suspense* podem ser criados (uma queda pode ser exacerbada...). Se, por um lado, o corpo do bailarino se cansa de fazer vários *takes*, perdendo-se a espontaneidade da interpretação, é inegável que o corpo do bailarino também tem dias não no palco e a espontaneidade também se pode perder se uma representação estiver em palco muito tempo. O ecrã pode negar o prazer de testemunhar um corpo virtuoso, mas permite um corpo mais democrático, uma vez que o virtuosismo físico pode ser construído através de ângulos de câmara inteligentes, montagem cuidadosamente desenhada e efeitos especiais.

A tradução do retângulo — forma do palco, em que o fundo é mais estreito do que a parte da frente —, para o triângulo imposto pela perspectiva da câmara, — em que o plano de fundo é mais extenso do que o primeiro plano (o contrário do palco) — é um desafio que acompanha um realizador na tarefa de adaptação de uma peça de dança para o ecrã.

Ao pensar o processo de adaptação da peça de palco *In the Midst of Confusion*, essa foi, a par de “- Como encontrar expressão para as ideias?”, a grande questão que me acompanhou sempre.

Além dessas, a questão mais persistente: “- De que forma pode o meio audiovisual potencializar esta peça?” De maneira imediata se tornou claro que um cenário real, que desde o início me surgiu igualmente como claro ter de ser de natureza, seria um dos grande contributos enriquecedores para a peça. Dei sempre muita importância aos planos de fundo, maioritariamente desfocados, que procurei realçar com a luz, compondo formas geométricas na floresta e texturas de nuances coloridas nos interiores.

Por outro lado, o uso de diferentes tamanhos de planos (especialmente grandes planos e planos aproximados de tronco), permitindo uma aproximação do espetador às personagens, e a impressão de ritmo através do utensílio da montagem foram recursos que de igual forma me surgiram logo de início como óbvios. Além disto, naturalmente, o que mais me fascina no cinema: uma exploração estética da luz, com os seus pontos de incidência e de ausência, criando contraste, e a composição dos elementos no quadro.

“- Será inevitável que alguns dos seus aspetos essenciais se percam?” Tal como o arqueólogo que escava e o escultor que esculpe, o realizador deve procurar desenterrar e descobrir a forma “fundamental” da peça. Nesse processo, é importante a escuta atenta ao coreógrafo e é neste ponto que penso que a experiência inicial, de trabalho solitário e independente, poderá ter prejudicado a peça em si. As perceções dos vários criadores envolvidos são naturalmente diferentes, o que, normalmente, constitui uma mais-valia. No entanto, pode também facilmente significar interpretações demasiado díspares, que apontam para peças de comunicação absolutamente divergentes. Exemplo de um perigo deste tipo foi a situação que envolveu a divergência em relação à filmagem de uma sequência considerada fundamental pelos bailarinos, da qual a realizadora estava disposta a abdicar, por não ter percebido que ela era, efetivamente, essencial para a identidade da obra. Após negociações e adaptações da coreografia, de modo a que fosse possível filmá-la com os recursos existentes, pude concluir que a cedência de ambas as partes foi fundamental, mas que o mais importante foi a não cedência por parte dos bailarinos na questão da obrigatoriedade daquela sequência. Para manter essa “integridade essencial” da peça, é preciso descobri-la em constante diálogo com o

coreógrafo, ponto reiterado pela experiência de outros autores, como fica claro nos relatos do livro de Mitoma.

“- Sobre o que é esta peça? - O que a constitui?” – Sendo acerca de duas pessoas que se encontram, é sobre esse encontro que o filme tem de incidir. O movimento de interação das duas personagens nesse processo de descoberta e troca é o que constitui a peça, pelo que a obra fílmica terá de ter isso como eixo fundamental. A quem tenho mostrado o resultado tem-o visto como uma ode poética ao amor e às relações, pelo que sinto que se manteve fiel à ideia original.

No que diz respeito às questões relacionadas com os instrumentos conceptuais da cinematografia, como as opções de iluminação, tive sempre preferência pela luz natural, mesmo em interior, devido à sua qualidade estética e ao interesse que tenho pela exploração das potencialidades do mundo real na criação de obras artísticas. Salvo poucas exceções, optei por uma *low key-light*, com sombras duras, sem esbatimento, não havendo luz de enchimento. Pelo contrário, recorri frequentemente à *back light*, tendo optado inclusive em várias situações por apresentar os sujeitos em contraluz.

Por não tencionar fazer *zooms in* e *out* - e demarcando-me, com esta opção, de determinada linhagem cinematográfica mais próxima da estética de uma linguagem televisiva, da qual fazem parte a reportagem jornalística, o filme publicitário ou o teledisco, assim como certo tipo de documentário, em que o uso (e, frequentemente, abuso) desta técnica procura criar uma ideia de uma suposta espontaneidade e presencialidade do espetador, através da chamada de atenção para o trabalho de câmara⁶³, e que acabou por constituir uma tentação comum em muitas obras que têm a dança como sujeito -, e por ser para mim prioridade a possibilidade de um foco perfeito, optei por usar maioritariamente objetivas fixas, nomeadamente de 35mm, 50 mm e 85 mm. Mesmo quando extraordinariamente utilizadas objetivas zoom, foram-no na qualidade de fixas. A objetiva zoom 24-70 mm foi usada na cena do poço, por ser a única hipótese para conseguir um plano aproximado de tronco num espaço tão exíguo e tendo assim de optar por ignorar a ligeira distorção nos cantos da imagem. A

teleobjetiva de zoom 70-200 mm foi usada mais vezes, quando se pretendeu filmar muito grandes planos com o mínimo de profundidade de campo, na cena da pradaria, planos aproximados de tronco com pouca profundidade de campo, na cena da floresta, ou planos médios de objetos a grande distância, caso da subida das rochas. À minha disposição, tinha ainda uma grande angular de zoom amplo 11-16 mm que optei por não usar, devido à grande distorção de perspectiva que provocava.

Houve maioritariamente uma opção por câmara fixa. Nalgumas exceções, executaram-se pequenos *travellings*, principalmente para acompanhar as personagens no sentido do movimento.

No que concerne à metodologia, a pesquisa histórica permitiu estabelecer um panorama geral da história das práticas da filmagem de dança em diferentes contextos. Perante a proliferação de obras e estudos sobre o musical norte-americano, é patente um desequilíbrio entre essa forma e respetiva teorização e as outras práticas, o que é compreensível, atendendo à origem da sua produção, ao seu peso económico e à sua distanciação no tempo, tendo a sua época de ouro sido há mais de sessenta anos. Note-se ser muito mais fácil aceder a estas obras do que a quaisquer outras.

A investigação através da prática confirmou-se como a forma de pesquisa vocacionada para o trabalho de criação artística, pois a prática é o modo fundamental de acesso ao conhecimento num campo artístico. Fazendo o balanço do processo, sinto que teria sido necessário mais tempo para a boa realização dos objetivos, acima de tudo, tempo de residência conjunta com os bailarinos, o que implicaria maior orçamento, necessário também para testar outros parâmetros. De facto, o projeto sofreu bastante, acima de tudo, com a limitação orçamental. Mesmo perante a vasta experiência de todos os criadores envolvidos em fazerem magia com pouco, há um mínimo necessário que não estava garantido e pôs em causa o próprio projeto e os seus resultados, como a impossibilidade de reunir uma equipa que assegurasse todas as funções de uma rodagem

(acima de tudo, sentiu-se a falta de um produtor, assistente de realização, de um operador de câmara, já para não falar de um assistente de câmara e de um perchista). A impossibilidade de organizar questões fundamentais, como o *catering*, por exemplo, fizeram com que se trabalhasse, muitas vezes, no limite, e não se pudesse otimizar muitas vezes o escasso tempo que tínhamos para a rodagem.

O cinema, arte da colaboração, depende para o seu sucesso da conjugação de um grupo de sensibilidades e de uma boa articulação em equipa para um trabalho interdisciplinar eficaz.

A importância da colaboração e do trabalho de grupo faz-se notar particularmente em meios de produção “alternativos” ou não comerciais que, não gozando da proteção de uma máquina de produção com engrenagem e mecanismos próprios que praticamente se auto-alimenta, no esforço de produzir de forma independente um objeto artístico que corresponda à nossa visão, dependem totalmente do conhecimento que os colaboradores possam trazer. A falta de financiamento faz com que se dependa da boa vontade de amigos e conhecidos, que, por amizade e por acreditarem no potencial do projeto, se dispõem a colaborar. Quanto mais colaborativa for a estrutura, mais rico poderá ser o trabalho, embora seja necessário estabelecer desde o início quem tomará as decisões finais, em caso de desacordo. Um realizador nunca deve menosprezar os comentários e sugestões de coreógrafos e bailarinos, mesmo que acabe por tomar decisões contrárias, pois os outros membros da equipa estão atentos e sensíveis a questões que poderão escapar ao realizador.

Ao procurar problematizar questões centrais na planificação e realização de dança para cinema, mais uma vez se percebeu esta importância da colaboração de especialistas de diversos domínios artísticos em áreas por excelência intermediais. O contributo que as abordagens de especialistas de diferentes campos, atentos a saberes técnicos distintos, trazem para a operação de transposição medial é precioso para a qualificação da construção do objeto artístico.

Tal como diz Margaret Williams, há respostas que só se encontram no cenário ou local, com todo o material e os bailarinos à frente. Nesta minha experiência, o processo de rodagem foi definitivamente o que mais luz trouxe às questões que o processo me levantou, o que constitui mais uma razão para a necessidade de o prolongar.

Tendo em conta as condições físicas e materiais nas quais o filme foi feito, fico satisfeita com o resultado, mas seria necessário outro modo de produção para se ir mais longe. Perante os resultados da presente investigação, noto a pertinência da prossecução da pesquisa em moldes formalmente mais simples, mas que, se elaborados de forma bem estruturada, poderiam trazer luz a este objetivo de melhor entender as maneiras possíveis de se filmar dança. Ao estilo de *Nine Variations on a Dance Theme*, poder-se-ia escolher um grupo de gestos, por exemplo, e filmá-los, alterando apenas os parâmetros da câmara, iluminação e montagem, para analisar de que modo o dispositivo cinematográfico influi na perceção que se tem da coreografia.

Note-se que a questão do som, fundamental em qualquer obra cinematográfica, foi deliberadamente deixada de fora neste projeto, tendo-se considerado que essa problemática tão complexa que por si só mereceria todo um projeto de investigação ultrapassava o âmbito desta pesquisa. Um pouco na esteira de quem, como Merce Cunningham, defende a dança enquanto arte visual, o foco deste trabalho foi no aspeto visual, deixando para outra ocasião um estudo das possibilidades do som.

A propósito de colaborações entre realizadores e coreógrafos para adaptações de peças para o ecrã, a coreógrafa Ellen Bromberg fala das dificuldades de entendimento que teve com o realizador de Hollywood Gino Tanasescu, parceria sorteada para fazer a adaptação de *The Black Dress*, no âmbito do programa de televisão *Alive from Off Center*. A autora conta como as perceções eram tão antagónicas que só com mediação de outros artistas de quem se sentia conceptualmente mais próxima foi possível levar a cabo o projeto sem prejuízo da “essência” da peça. Totalmente contrária foi a positiva experiência de David Rousseve com Ayoka Chenzira na realização de *Pull Your Head to the Moon... tales of Creoule Women* para o mesmo programa, mas, neste caso, a

parceria foi escolhida pelo coreógrafo e não forçada, o que poderá fazer toda a diferença.

Trabalhar em parceria implica uma espécie de simbiose. Deve procurar-se um entendimento total, uma complementaridade. Creio, para isso acontecer, ser necessário partilhar a mesma visão. Foi o que aconteceu no caso do presente trabalho. Por intuição, quando olhei pela primeira vez para a peça, revi-me no material e soube que seria capaz de contribuir, enquanto realizadora, para o que eles, enquanto coreógrafos, queriam comunicar. Quando, na residência conjunta, percebi que a segunda fase do trabalho – a colaborativa - resultava muito melhor, não tive dúvida de que o caminho era fundir totalmente as nossas visões e fazer uma peça só que condensasse esses dois fluxos paralelos e tão uníssonos. Partilhamos uma visão artística que nos leva a pensar, como verbalizou Mojra na entrevista, “como é que podemos criar algo valioso?”

Numa atitude de “pensar global e agir local” - porque nos questionamos acerca de temas universais, preocupando-nos com questões muito viscerais e prementes comuns a toda a humanidade e é no nosso microcosmos, nos espaços que habitamos todos os dias, que mudamos o estado das coisas com determinada postura e modo de estar -, encontramos-nos numa colaboração transmedial e transnacional, com origem numa vontade e numa generosidade inigualável pela parte de dois artistas que tiveram a coragem de entregar a sua obra a outras mãos, para que ela se pudesse transmutar e transformar noutra coisa que eles desconheciam por completo.

Nos dias que passámos juntos, consolidou-se uma relação e foi claro o alcance do nosso entendimento: na realidade, une-nos um certo modo de estar e de olhar para o mundo. Ao contrário do protagonista de *All that Jazz*, cujo sucesso profissional o condenou ao fracasso pessoal e a uma morte prematura, procuramos estar num equilíbrio orgânico entre vida pessoal e criação artística, e nesse propósito é fundamental trazer a vida real para a nossa arte. A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida, dizia Oscar Wilde. Assim seja.

Concluo com Eiko Otake, de Eiko e Koma, por me rever no trabalho deste casal de artistas, que partilha o trabalho e a vida, confundindo constantemente as duas esferas, e porque dificilmente encontraria forma mais eloquente de explicar o que, enquanto artista, penso que pode ser o meu contributo para o mundo: “Queremos fazer obras que gostaríamos de ver: uma fusão poética de composição visual, sonora e cinética que não é nem documentação de dança nem um programa de televisão. Esta é uma categoria inerentemente menor, como a poesia na indústria editorial, no entanto, todos nós percebemos que os poemas são uma parte essencial da nossa tradição literária. As formas minoritárias têm o seu lugar. Tais trabalhos de média independentes podem não ser para transmissão, para o entretenimento doméstico, ou para reserva e uso promocional. Ainda assim, eles podem existir discretamente, como livros de poesia - se não para um mercado de massas, pelo menos para aqueles que se atrevem a abri-los”⁶⁴ (Mitoma, 2002: 88).

BIBLIOGRAFIA

AGGISS, Liz – *Take 7 – Study Pack for Students and Teachers Learning about Making Screen Dance*. South East Dance, 2008.

ALTMAN, Rick – *The American Film Musical*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987. ISBN 978-0-25-320514-8

AUMONT, Jacques e Michel Marie – *Dicionário teórico e crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. ISBN 978-989-95884-4-8

BRANNIGAN, Erin - *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-536724-9

BROWN, Blain - *Cinematography, Theory and Practice: Imagemaking for Cinematographers, Directors & Videographers*. Burlington: Focal Press, 2002. ISBN 0-240-80500-3

BUCK-MORSS, Susan – *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002. ISBN 0-262-52331-0

CERBINO, Beatriz e Leandro Mendonça – “Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos” (Consult. em 11/8/12). Disponível no url: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/beatriz_cerbino.pdf

COHEN, Steven – *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN 978-0-415-235-60-0

COSTA, João Bénard – “Abertura em Forma de Fuga – Op. 47” in COSTA, João Bénard (ed.), *O Musical, vol. I – aberturas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 13-67.

CUNHA, Paulo R. F. – *O Cinema Musical Norte-Americano nos anos 1980: Análise de Traços Estéticos, Temáticos e Mercadológicos Através dos Filmes “Fama” e*

“Flashdance”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: 2009 (Consult. em 11/8/12). Disponível no url: http://www.anhemi.br/publique/media/dissertacao_paulo_roberto_ferreira_da_cunha.pdf

DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. ISBN 972-37-0958-9

----- *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096-X

DODDS, Sherril - *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2001. ISBN 1-4039-4145-9

----- “Revolution in Video Dance: the Construction of a Fluid Body”. In SEGAL, Naomi; TAYLOR, Lib e COOK, Roger (ed.) – *Indeterminate Bodies*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003. ISBN 0-333-94969-2

DYER, Richard e John Mueller “Two analyses of ‘Dancing in the Dark’ (*The Band Wagon*, 1953)”. In CARTER, Alexandra e Janet O’SHEA (ed.) - *The Routledge Dance Studies Reader*., Londres e Nova Iorque: Routledge, (1998) 2010. ISBN 978-0-415-48599-9

FEUER, Jane – *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. ISBN 0-253-21300-2

GRILO, João Mário – *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2008 (2007). ISBN 978-972-772-705-6

HAYWARD, Susan – *Cinema Studies: the key concepts*. Londres e Nova Iorque: Routledge, (1996) 2006 (3ª edição). ISBN 9-780-415-36782-0

JÜRGENS, Stephan Ferdinand - *A methodology for bi-directional transfer between contemporary dance and new media technologies*. PH.D. thesis, Faculdade de Motricidade Humana: Lisboa, 2011.

LEÇA, Carlos de Pontes – “O Musical ou o Cinema Transfigurado”, in COSTA, João Bénard (ed.), *O Musical, vol. I – aberturas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 69-110.

MARINIELLO, Silvestra – “Cinéma et intermédialité” in *CiNéMAS*, vol. 10, nos. 2-3, Montréal, printemps 2000, p. 7-11. (Consult. em 26/7/12) Disponível no url: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/MARINIELLO-Cinemas.pdf>

MCPHERSON, Katrina - *Making video dance: a step by step guide to creating dance for the screen*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006. ISBN 9-78-0-415-37950-2

MENDES, João Maria - *Introdução às intermedialidades*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. ISBN 978-972-9370-11-3

MITOMA, J., Zimmer E. - *Envisioning Dance on Film and Video*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN 0-415-94171-7

MORDDEN, Ethan – “The Dance Musical” in *The Hollywood Musical*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1981. ISBN 0-312-38835-7

MÜLLER, Jürgen – “*Top Hat* et l’intermédialité de la comédie musicale” in *Cinemas : revue d’études cinématographiques*, Volume 5, numéro 1-2, automne 1994, p. 211-220. (Consult. em 29/8/12) Disponível no url: <http://www.erudit.org/revue/cine/1994/v5/n1-2/1001014ar.pdf>

NUNES, Ana Paula – “O corpo na videodança”. (Consult. em 11/8/12) Disponível no url: <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/08/13/o-corpo-na-videodanca/11947>

ROSENBERG, Douglas (org). *Screendance: the State of the Art*. ADF, Duke University, Durham, North Carolina, July 6-9, 2006, 117p. (Consult. em 1/6/12) Disponível em: <http://www.dvpg.net/screendance2006.pdf>

RUBIN, Martin – “The Crowd, the Collective, and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal” in Belton, John (ed.) *Movies and Mass Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996. ISBN 9780813522289

SITNEY, P. Adams – *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1974. 2002. ISBN 978-0195148862

SPAIN, Louise (ed.) – *Dance on Camera: a guide to dance films and videos*. Lanham e Londres: The Scarecrow Press, (1991) 1998. ISBN 0-8108-3303-4

SPRINGER, John - *All talking! All Singing! All dancing!* Nova Jérсия: Citadel Press, 1966. ISBN 978-0806502021

TOWERS, Deirdre – *Dance Film and Video Guide*. Nova Iorque: Dance Films Association, 1991. ISBN 0-87127-171-0

WOLLEN, Peter – *Singin' in the Rain*. Londres: British Film Institute, 1992. ISBN 978-0851703510

FILMOGRAFIA

AKERMAN, Chantal – *Un jour Pina m'a demandé*, 1983.

ALMODÓVAR, Pedro - *Hable con ella (Fala com Ela)*, 2002.

ANDERSON, David – *Motion Control*, 2002.

ANDERSON, Peter e Rosemary Lee – *Boy*, 1995.

ANTONIONI, Michelangelo – *La notte (A Noite)*, 1961.

ARDOLINO, Emile - *Dirty Dancing (Dança Comigo)*, 1987.

ARONOFSKY, Darren - *Black Swan (O Cisne Negro)*, 2010.

ASAERT, Sam – *Ballet Atrophy*, 2009.

----- *I heart*, 2010.

----- *Ballet Way of Life*, 2011.

ATANASIO, Anthony – *Dust*, 1998.

ATLAS, Charles – *Channels/ Inserts*, 1982.

BACON, Lloyd – *42nd Street (Rua 42)*, 1933.

BADHAM, John - *Saturday Night Fever (Febre de Sábado à Noite)*, 1977.

BAUSCH, Pina – *Die Klage der Kaiserin (O Lamento da Imperatriz)*, 1990.

BAYLAUCQ, Philippe - *Lodola*, 1996.

BEAUMONT, Harry – *The Broadway Melody (Broadway Melody)*, 1929.

BERKELEY, Busby e Ray Enright – *Dames*, 1934.

BOURDON, Rosario – *Air for the G String*, 1934.

BUSH, Kate - *The Red Shoes*, 1993.

BOUVIER, Joelle e Régis Obadia – *La Chambre*, 1987.

CAPLAN, Elliot e Merce Cunningham – *Points in Space*, 1986.

CASSAVETES, John – *Minnie and Moskowitz (Tempo de Amar)*, 1971.

CHIRIAEFF, Ludmilla – *Pas de Deux*, 1968.

CLAIR, René – *Entr'acte*, 1924.

CROSLAND, Alan – *The Jazz Singer (O Cantor de Jazz)*, 1927.

CUKOR, George – *A Star Is Born (Assim Nasce Uma Estrela)*, 1954.

DALDRY, Stephen – *Billy Elliott*, 2000.

DECOUFLÉ, Philippe – *Le P'Tit Bal*, 1993.

DEREN, Maya – *A Study in Choreography for Camera*, 1945.

----- *Ritual in Transfigured Time*, 1946.

----- *Meditation on Violence*, 1948.

----- *The Very Eye of Night*, 1959.

DONEN, Stanley – *Royal Wedding (Casamento Real)*, 1951.

----- *Seven Brides for Seven Brothers (Sete Noivas para Sete Irmãos)*,
1954.

----- *Funny Face (Cinderela em Paris)*, 1956.

----- *Dancing On The Ceiling*, 1986.

DONEN, Stanley e Gene Kelly – *On the Town (Um Dia em Nova Iorque)*, 1949.

----- *Singin' in the Rain (Serenata à Chuva)*, 1952.

EIKO E KOMA – *Wallow*, 1983.

----- *Husk*, 1997.

FERLAND, Guy - *Dirty Dancing: Havana Nights (Dirty Dancing 2 - Noites de Havana)*, 2004.

FERRI, Fabrizio – *Dance short*.

FINCHER, David – *Cold Hearted*, 1989.

----- *Vogue*, 1990.

----- *The Curious Case of Benjamin Button (O Estranho Caso de Benjamin Button)*, 2008.

FINZI, Beadie - *Only when I dance*, 2009.

FORMAN, Milos – *Hair*, 1979.

FOSSE, Bob – *Sweet Charity (Sweet Charity – A Rapariga que Queria Ser Amada)*, 1969.

----- *Cabaret (Cabaret, Adeus Berlim)*, 1972.

----- *All That Jazz (O Espetáculo Vai Começar)*, 1979.

FREELAND, Thornton – *Flying Down to Rio*, 1933.

FRIEDGEN, Bud e Michael J. Sheridan – *That's Entertainment! III*, 1994.

GARDNER, Robert – *Deep Hearts*, 1979.

GERBER, Rudy - *Breath Made Visible: Anna Halprin*, 2009.

GIRALDI, Bob – *Beat it*, 1983.

GOOL, Clara van – *Enter Achilles*, 1996.

GRIFFITH, D. W. – *Intolerance*, 1916.

GRIMM, Thomas e Yorgos Loukos – *Coppélia*. 1994.

HAR'EL, Alma – *Fjogur Pianó*. 2012.

HARRIS, Hilary – *Nine Variations on a Dance Theme*, 1966.

HAWKS, Howard – *Gentlemen Prefer Blondes (Os homens Preferem as Loiras)*, 1953.

HINTON, David – *Dead Dreams of Monochrome Men*, 1990.

----- *Strange Fish*, 1992.

----- *Touched*, 1994.

----- *Birds*, 2001.

HULSCHER, Hans – *Kaguyahime: The Moon Princess*, 1994.

JONES, Bill T. – *Ghostcatching*, 1999.

JOOST, Henry e Jody Lee Lipes - *NY Export: Opus Jazz*, 2010.

KELLY, Gene – *Invitation to the Dance (Convite à Dança)*, 1956.

KOVAČ, Iztok e Patrick Otten – *Narava Beso*, 1994.

KUBELKA, Peter – *Adebar*, 1957.

LACHAPELLE, David – *I'm Glad*, 2002.

LAMBERT, Mary – *Material Girl*, 1985.

LANG, Fritz, *Metropolis*, 1927.

LANDIS, Jon – *Thriller*, 1983.

LAVROUSKY, Leonid e Aleksander Shelenkov – *Sekret Uspekha*, 1965.

LÉGER, Fernand – *Ballet Mécanique*, 1924.

LEROY, Mervyn – *Gold Diggers of 1933 (Orgia Dourada)*, 1933.

----- *Million Dollar Mermaid (A Rainha do Mar)*, 1952.

LYNE, Adrian – *Flashdance*, 1983.

LOCK, Édouard – *Amelia*, 2003.

MAGNIN, Pascal – *Contrecoup*, 1997.

----- *La Habanera*, 2010.

MAMOULIAN, Rouben – *Silk Stockings (Meias de Seda)*, 1957.

MARKER, Chris – *La Jetée*, 1962.

MARKS, Victoria – *Outside In*, 1994.

MCLAREN, Norman – *Pas de deux*, 1968.

MINNELLI, Vincente – *Brigadoon (A Lenda dos Beijos Perdidos)*, 1954.

----- *The Band Wagon (A Roda da Fortuna)*, 1953.

----- *An American in Paris (Um Americano em Paris)*, 1951.

MURRAY, Alison – *Horseplay*, 1995.

NEWSON, Lloyd – *The Cost of Living*, 2004.

PARKER, Alan - *Fame (Fama)*, 1980.

PATERSON, Vincent – *Smooth Criminal*, 1987.

PENNELL, Miranda – *Lounge*, 1995.

PODGORŠEK, Sašo – *Vrtoglavi Ptič*, 1996.

----- *Dom Svobode*, 2000.

POWELL, Michael e Emeric Pressburger - *The Red Shoes (Os sapatos vermelhos)*, 1948.

PREMINGER, Otto – *Carmen Jones*, 1954.

RAY, Man – *Emak Bakia*, 1927.

REIS, Aurélio da Paz dos – *A Dança Serpentina*, 1896.

----- *O Vira*, 1896.

RENOIR, Jean – *The River (O Rio Sagrado)*, 1951.

----- *Sur un air de Charleston*. 1927.

ROBBINS, Jerome e Robert Wise – *West Side Story (Amor Sem Barreiras)*, 1961.

ROBERTS, Adam – *Hands*, 1995.

ROSS, Herbert – *Footloose (Footloose – A Música está do teu Lado)*, 1984.

SANDRICH, Mark – *Top Hat (Chapéu Alto)*, 1935.

----- *Shall We Dance (Vamos Dançar?)*, 1937.

SCORSESE, Martin – *Bad*, 1987.

SHARPSTEEN, Ben - *Fantasia*, 1940.

SHAWN, Ted – *Kinetic Molpai*, 1935.

STALLONE, Sylvester - *Staying Alive (A Febre Continua)*, 1983.

STEVENS, George – *Swing Time (Ritmo louco)*, 1936.

TEMPLE, Julien – *Alright*, 1989.

TANCHAREON, Kevin - *Fame (Fama)*, 2009.

TRIER, Lars von - *Dancer in the Dark*, 2000.

VANDEKEYBUS, Wim – *Roseland*, 1990.

----- *Blush*, 2005.

VIDOR, Charles – *Cover Girl (Modelos)*, 1994.

VIDOR, King – *Hallelujah! (Aleluia!)*, 1929.

WENDERS, Wim – *Pina*, 2011.

WILLIAMS, Margaret – *Mothers and Daughters*, 1994.

----- *Outside In*, 1994.

WILSON, Andy Abrahams – *Returning Home*, 2001.

WISEMAN, Frederick - *La danse – Le ballet de l’Opéra de Paris (A dança - Le ballet de l’Opéra de Paris)*, 2009.

ANEXOS

ANEXO I – Manifesto do Rossio

1º Manifesto do Rossio

Este Manifesto encontra-se em processo de elaboração e aberto a propostas. Não é um documento definitivo.

Os manifestantes, reunidos na Praça do Rossio, conscientes de que esta é uma acção em marcha e de resistência, acordaram declarar o seguinte:

Nós, cidadãos e cidadãs, mulheres e homens, trabalhadores, trabalhadoras, migrantes, estudantes, pessoas desempregadas, reformadas, unidas pela indignação perante a situação política e social sufocante que nos recusamos a aceitar como inevitável, ocupámos as nossas ruas. Juntamo-nos assim àqueles que pelo mundo fora lutam hoje pelos seus direitos frente à opressão constante do sistema económico-financeiro vigente.

De Reiquiavique ao Cairo, de Wisconsin a Madrid, uma onda popular varre o mundo. Sobre ela, o silêncio e a desinformação da comunicação social, que não questiona as injustiças permanentes em todos os países, mas apenas proclama serem inevitáveis a austeridade, o fim dos direitos, o funeral da democracia.

A democracia real não existirá enquanto o mundo for gerido por uma ditadura financeira. O resgate assinado nas nossas costas com o FMI e UE sequestrou a democracia e as nossas vidas. Nos países em que intervém por todo o mundo, o FMI leva a quedas brutais da esperança média de vida. O FMI mata!

Só podemos rejeitá-lo. Rejeitamos que nos cortem salários, pensões e apoios, enquanto os culpados desta crise são poupados e recapitalizados. Porque é que temos de escolher viver entre desemprego e precariedade? Porque é que nos querem tirar os serviços públicos, roubando-nos, através de privatizações, aquilo que pagámos a vida toda? Respondemos que não. Defendemos a retirada do plano da *troika*. A exemplo de outros países pelo mundo fora, como a Islândia, não aceitaremos hipotecar o presente e o futuro por uma dívida que não é nossa.

Recusamos aceitar o roubo de horizontes para o nosso futuro. Pretendemos assumir o controlo das nossas vidas e intervir efectivamente em todos os processos da vida política, social e económica.

Estamos a fazê-lo, hoje, nas assembleias populares reunidas. Apelamos a todas as pessoas que se juntem, nas ruas, nas praças, em cada esquina, sob a sombra de cada estátua, para que, unidas e unidos, possamos mudar de vez as regras viciadas deste jogo.

Isto é só o início. As ruas são nossas.

21.05.2011

ANEXO 2 - “Didactic-Democratic spectrum model”, de Jo Butterworth (Jürgens, 2011: 231)

Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Choreographer role: Choreographer as expert	Choreographer as author	Choreographer as pilot	Choreographer as facilitator	Choreographer as collaborator
Dancer role: Dancer as instrument	Dancer as interpreter	Dancer as contributor	Dancer as creator	Dancer as co- owner
Choreographer skills: Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material.	Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/ qualities of dancers.	Initiate concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues.	Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure.	Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/ share/adapt dance content and structures of the work.
Dancer skills: convergent: imitation, replication.	Convergent: imitation, replication, interpretation.	Divergent: replication, content development, content creation (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks, shared decision-making on aspects of intention and structure.
Social interaction: passive but receptive, can be impersonal.	Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed.	Active participation from both parties, interpersonal relationship.	Generally interactive.	Interactive across group.
Teaching methods: Authoritarian.	Directorial.	Leading, guiding.	Nurturing, mentoring.	Shared authorship.
Learning approaches: Conform, receive and process instruction.	Receive and process instruction and utilize own experience as performer.	Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others, etc.	Respond to tasks, problem- solve, contribute to guided discovery, actively participate.	Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery.

ANEXO 3 - Figuras

Figura 1 – *42nd Street* (1933),
Lloyd Bacon

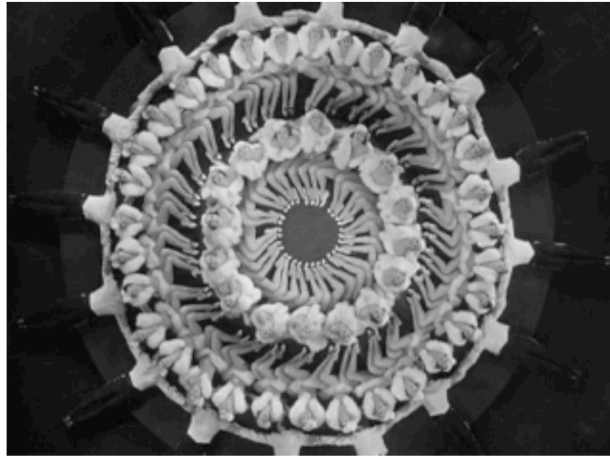


Figura 2 – *Dames* (1934),
Ray Enright e B. Berkeley



Figura 3 – *The Band Wagon*
(1953), Vincente Minelli



Figura 4 – *Singin' in the Rain* (1952),
Gene Kelly e Stanley Donen



Figura 5 – *All that Jazz* (1979), Bob Fosse

Figura 6 – *Royal Wedding* (1951),
Stanley Donen



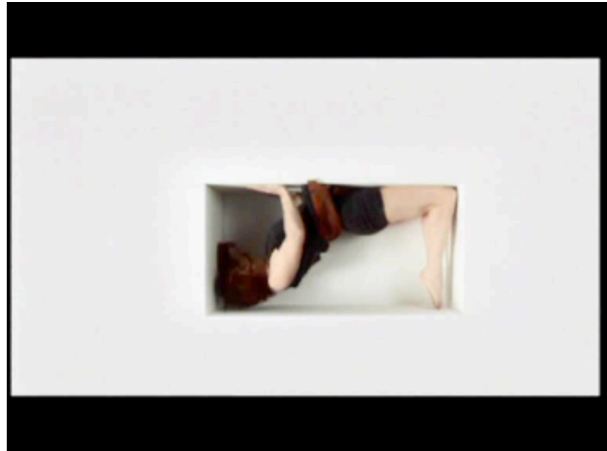


Figura 7 – *Motion Control* (2002),
David Anderson



Figura 8 – *Flashdance* (1983), Adrian Lyne

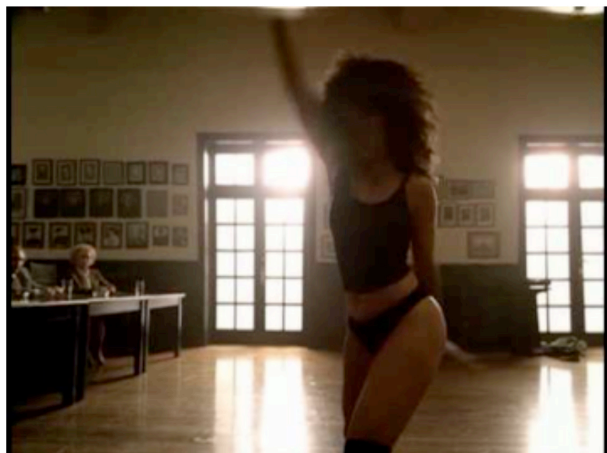


Figura 9 – *I'm Glad* (2002),
David LaChapelle



Figura 10 – Fotograma com título e plano inicial de cada uma das nove variações sobre a mesma coreografia em *Nine Variations on a Dance Theme* (1966), Hilary Harris

Figura 11– *Hands* (1995),
Adam Roberts



Figura 12 - *The cost of living* (2004), Lloyd Newson

Figura 13 - *Lounge* (1995),
Miranda Pennell



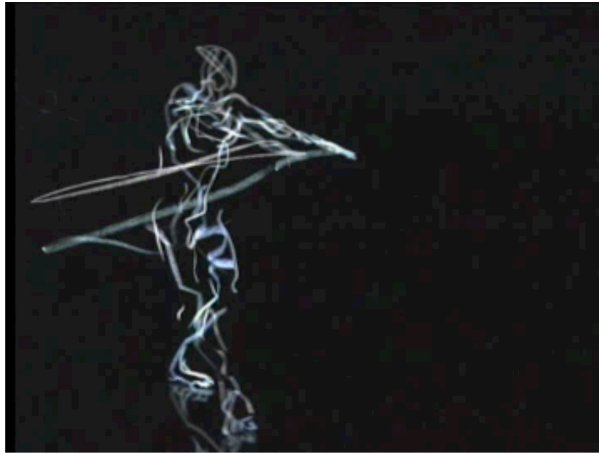


Figura 14 – *Ghostcatching* (1999),
Bill T. Jones



Figura 15 - *Horseplay*
(1995), Alison Murray



Figura 16 – *Blush* (2005), Wim Vandekeybus

Fig. 17 – *Die Klage der Kaiserin*
(1989), Pina Bausch



Fig. 18 – *Pina* (2011),
Wim Wenders



Fig. 19 - *Points in space* (1986),
Elliot Caplan e Merce Cunningham



Figura 20 –
In the Midst of Confusion,
fotografia de Alessandro Spinuso



Figura 21 – *La Notte* (1961),
Michelangelo Antonioni

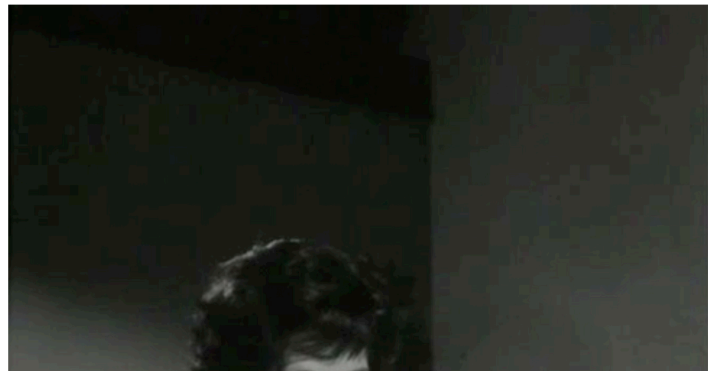


Figura 22 –
Jasper, Mojra e Catarina.
Dia de ensaios com a câmara
(fotografia de Nuno Salvado)



Figura 23 –
Conversa gravada
(fotografia de Nuno Salvado)



Figura 24 - *Husk* (1997), Eiko e Koma



Figura 25 - *Returning home* (2001),
Andy Abrahams Wilson



NOTAS

¹ A dança serpentina é uma evolução da dança de saias, uma forma de dança burlesca chegada aos E.U.A. da Inglaterra, sendo uma reação a formas acadêmicas de *ballet* e incorporando versões de danças folclóricas e populares.

² referência a Porter, Janelle - *Dance with camera*. Philadelphia: Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, 2009.

³ Aurélio da Paz dos Reis apresentou no dia 12 de novembro de 1896, no Porto, o Kinetógrafo Português com, entre outros, os quadros *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, *Chegada de um Comboio Americano a Cadouços* e alguns de temas locais, como *O Jogo do Pau*.

⁴ “the works of Pina Bausch are much closer to an Eisenstein movie than to classical or narrative ballet”

⁵ Müller, 1994: 211

⁶ “like Cubist paintings, musicals fragment space, multiplying and dividing the human figure into splits, doubles, alter egos. Like post-modern dance, musicals place a premium on an impression of spontaneity, group choreography and a naturalization of technique. Like Godard, musicals employ direct address, multiple and divided characters. Like Fellini, musicals insist on multiple levels of reality and on the continuity between dream images and waking life. Yet the Hollywood musical resembles none of these modernist works.”

⁷ Rubin, Martin - “Busby Berkeley and the Backstage Musical” em Cohan, 2002: 53.

⁸ Dyer, Richard – “Entertainment and Utopia” em Cohan, 2002.

⁹ Maccabe, 1974: “Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses”.

¹⁰ Os limites desta definição tornam-se óbvios com filmes como *A Star is Born* (1954) ou *Cabaret* (1972).

¹¹ “Busby Berkeley’s musical sequences always started with a curtain rising and ended with a theatre audience applauding. But where, outside the flair of the Berkeley imagination, was there a theatre which could have accommodated most of the vast sing-and-dance spectacles he dreamed up? Berkeley’s trademarks – endless vistas of interminable numbers of chorines, usually dressed in as little as possible; formations photographed from above; (...) fondness for bad taste and dirty jokes (...) or sordid situations (...); choruses sung endlessly, with variations, over and over again – are what you best remember from all those films of the era.”

¹² “I did my numbers and the director did the story. Sometimes I’d even forget who was directing”

¹³ “similar to what Busby Berkeley did, music video filming takes dance as one of the moving components and then morphs and uses it.”

¹⁴ “in the 1930s, when sound films used music to provide the organizing rhythms, the masses danced onto the screen surface as an animated, formal design. This choreography of the mass as ‘ornament’, to use Siegfried Kracauer’s felicitous phrase, originated in the capitalist West, where it was standard practice on the vaudeville stage. Kracauer believed that **the precisely ordered, repetitive moves of the chorus line** (his example, in a 1927 article, was the Berlin

Tiller Girls) **could be deciphered as an image of the epoch**: their performance was a mimetic replication - 'similar\ become flesh',- of the modern assembly line. The Tiller Girls' legs corresponded to the workers' hands in the Taylorist production process.”

¹⁵ *Internet Movie Database*, consultado em 16/6/12. Disponível no url: <http://www.imdb.com/name/nm0591486/bio>

¹⁶ Conta-se que Arthur Freed, devido à dificuldade que tinha em visualizar as cenas antes de serem rodadas, confiava inteiramente na equipa criativa e no elenco, a quem apelidavam “The Freed Unit”. Esta sua inabilidade é parodiada em *Singin' in the Rain* (1952), produzido pelo próprio, quando a personagem do produtor diz, após vermos uma sequência já pronta (supostamente descrita por Kelly), que não consegue imaginar o que ele está a dizer.

¹⁷ “I realized that no director in Hollywood was seriously interested in developing the cinematic possibilities of the dance. No one cared about finding new techniques or improving the old ones. I decided that that would be my work.”

¹⁸ *House of Un-American Activities Committee on Hollywood*, estabelecido em 1947, produto da chamada “caça às bruxas” de McCarthy nos tempos da Guerra Fria.

¹⁹ Conceito desenvolvido por Rick Altman em várias ocasiões.

²⁰ “Greta Garbo, and Monroe/ Dietrich and Di Maggio/ Marlon Brando, Jimmy Dean/ On the cover of a magazine/ Grace Kelly; Harlow, Jean/ Picture of a beauty queen/ Gene Kelly, Fred Astaire/ Ginger Rogers, dance on air/ They had style, they had grace/ Rita Hayworth gave good face/ Lauren, Katherine, Lana too/ Bette Davis, we love you”

²¹ “The dance steps themselves were worked out to combine with the camera movement so that the camera itself is dancing and the dolly grips were as important as some of the dancers. I wanted to make something classical the way the great choreographers moved in the late forties, early fifties and the films that I saw growing up...”

²² Filmes contendo números de dança, em oposição a musicais (Rubin em Cohan, 2002: 57)

²³ “There is a power in using dance in a very quick-cut, chopped up, edited version. Dance is not always used in that format, but it can be used merely for energy or excitement, as much as a visual or costume change or lighting design”

²⁴ Bonito, Eduardo; Brum, Leonel; Caldas, Paulo; Levy, Regina (orgs.). **Videodança**. Dança em foco, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

²⁵ “stories *not told by the body*. In other words, in Allen and Pearlman’s definition, the filmmaker creates a story from the lingua franca of dancing bodies. I would propose that the lingua franca of dancing bodies, bodies in motion or bodies in repose is by itself deeply poetic and highly metaphoric. So while it is the filmmaker’s responsibility to re-corporealize the fragmented and disjointed bits of dance captured on film or in digital media into a cohesive whole, it is not necessarily always apropos to force that collected imagery to ‘tell a story’.”

²⁶ “I think making dance films are probably the most interesting films you could possibly make. On a very fundamental level, making a film and making a dance are a very similar kind of activity; they're both about giving structure to action. If you think of film as justa formal language, and you forget about the acting and the talking you can look at any film as a dance film. All films take images of action and try to put these images together in a rhythmic and expressive way. In this sense film and dance work along the same lines”, em *Kinodance*,

consultado em 1/11/2011. Disponível no url:
http://www.kinodance.com/russia/films_program2_2006.html

²⁷ “In this film, I have attempted to place a dancer in a limitless, cinematographic space. Moreover, **he shares with the camera, a collaborative responsibility for the movements themselves. This is, in other words, a dance which can only exist on film.** The movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbours of distant places. Being a film ritual it is achieved not in spatial terms alone, but in terms of time created by the camera”

²⁸ Greenfield, Amy – “The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris” em Mitoma, 2002.

²⁹ “It is a film in which the filmmaker/ choreographer transforms the ‘ground rules’ of dance, time and space through the kinetic use of camera lens, camera angles, camera motion, light, optical techniques and ‘montage’ or film editing. Through such filmic transformations of the (human) body in motion, the collaboration between dance and film creates a third experience, a new kind of dance often unrelated to live dance. When film, rather than the stage, becomes the context for the dance action, a surprising art form results and dance becomes something which could not possibly be imagined before the invention of film”

³⁰ “video dance has the capacity to disrupt the ‘syntactical arrangement’ of the body in time and space. Through televisual means, the accepted order and limitations of the body in terms of temporal and spatial possibilities are called into question.”

³¹ “I wanted to explore the dynamics of female playfulness and wanted the camera really to be part of that. So I ended up using a minicam strapped to a boom pole so that it could go in and out and all around the dancers. I really choreographed a lot of the material based around the location and that particular camera.”

³² “It is my contention that for screen dance to realize its potential to contribute to a larger cultural discourse, it and by extension, we, must begin to project the practice into a more critical and theoretical framework. Contemporary screendance straddles a thin line between extending the metaphors of dance art into a new hybrid form and fetishizing dance and the bodies which one frames within the purview of the camera. Without the kind of critique I have described, from both within the community as well as from outside sources, screendance might remain a spectacular adjunct to theater dance, prized more for its entertainment value than for its contribution to art and culture.”

³³ “The camera that presents the performance of the film actor to the public need not respect the performance as an integral whole... It comprises certain factors of movement which are in reality those of the camera, not to mention special camera angles, close-ups, etc.”

³⁴ Expressão que inspiraria o título de uma obra de dança audiovisual em 1986, *Points in Space*, realizada por Elliot Caplan e pelo próprio, e que seria mais tarde adaptada para palco (anexo 3, figura 19).

³⁵ “What you miss in motion pictures is, mainly the kinetic force. On stage you can do certain things but I found out very early when I came to Hollywood that a dance I could do on stage that would hold up for seven minutes would boil down to two minutes on the screen. This is mainly to do with the lack of physical or kinetic force. Also the personality of the dancer is missing in the pictures.”

³⁶ “The difficulty of obtaining presence on the screen is enormous. Movement always seems to be under glass... The camera obliterates all stress and strain and all kinetic drama is lost.”

³⁷ “Photographing dance is trying to take a three-dimensional activity and putting it into a two-dimensional frame”

³⁸ “when the camera’s movement and our movement do not relate, the result appears uninteresting. For example, when the camera moves too quickly, we as subjects become ‘tame’ and lose our integrity. On the other hand, when Koma and I exhibit movement while the camera is too passive, viewers are left detached, and the choreography loses impact. To be effective, (...) the camera and our body movement should complement each other”

³⁹ “Camera space presented a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not available on the stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There is the possibility of cutting to a second camera which can change the size of the dancer, which, to my eye, also affects the time, the rhythm of the movement. It can also show dance in a way not always possible on the stage: that is, the use of detail which in the broader context of theatre does not appear.”

⁴⁰ “Working with dance for the camera enables me to direct the eye much more specifically than I can do in live work. I can draw the viewer right up close and establish an intimacy between viewer and performer in a much more complex way.”

⁴¹ “Theory is practice and practice is theory”

⁴² Universidade da Califórnia, Los Angeles, nos EUA

⁴³ Beling, 2004: s/p in Nunes, Ana Paula. <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/08/13/o-corpo-na-videodanca/11947>

⁴⁴ “And when one asks oneself, looking back on that kingdom of memory, where did... where DO the great movements of consolation come from, very often the answer is: different concepts underline different concepts of beauty. Intellectual, aesthetic, profoundly personal... But the two words are, if you want, like partners in a dance. And when one comes near to thinking about the limits of language (...) the picture of the dance becomes more and more important. How concepts in some ways are very physical and circle around each other.”

⁴⁵ http://www.youtube.com/watch?v=HPK3Mv6_Aps&feature=share

⁴⁶ “I have only seen human relations or I have tried to see them and talk about them. That’s what I’m interested in. I don’t know anything more important.”

⁴⁷ “Ich sehe dich,/ wenn auf dem fernen Wege/ Der Staub sich hebt (...) Ich bin bei dir,/ du seist auch noch so ferne,/ Du bist mir nah!/ Die Sonne sinkt,/ bald leuchten mir die Sterne/ O wärest du da!”)

⁴⁸ “Nature becomes a metaphor for emotions expressed by the dance, with specific landscapes chosen to clarify the state of mind implied by the choreography. These videos reverse the point of view of the dream ballet sequences characteristic of Hollywood and Broadway musicals of the 1940s: rather than dancing in a dream, the dancer invites the viewer to dream.”

⁴⁹ segundo Brown, 2002 - *Cinematography, Theory and Practice*

⁵⁰ “the director works in much the same way as an archeologist might: unearthing, revealing, and ultimately re-connecting the disparate parts collected at the site of the excavation. As the process unfolds, the dance becomes its filmic self. Often, the movement the choreographer invented *in studio* bends to a new shape. In a sense, choreographic ego gives way to the emergent identity of the film. The process of making a screendance is much like direct carving, in which the sculptor removes mass until the form reveals itself. Somewhere within the social space of a film shoot, the *work* reveals itself. It may be in the shooting; it may be in editing; but it requires openness to the possibilities of the medium to carve or compel its own form”

⁵¹ “Ultimately, what video brings to this vital performing art is intimacy. Collaborating filmmakers and choreographers who seize the opportunity not only to shout but also to whisper their inner thoughts, to imply by gesture as well as tantalize with magnificently bold movements, seem to be on the right track”

⁵² “Even with all the preparations I put into a project at the pre-production stage, I still don’t know where the best place to put the camera is until it’s all there in front of me: dancers, other performers, set or location, tracks, lights.”

⁵³ “You don’t seem very willing to film this material”

⁵⁴ “If we wouldn’t film this material I feel this wouldn’t be *In the Midst of Confusion*”

⁵⁵ Miguel Clara Vasconcelos, realizador e colega de mestrado

⁵⁶ MOJRA: Some people who saw the play see *head between the legs* as two heads becoming an animal, and of course there is struggle in that metamorphosis. And other people saw it - and it was more lately - as a conflict, as you say. Actually there was one choreographer who said it's fine, it just would need a more clear dominance and a change of domination between one and the other (so when one takes over and the other takes over) and I must say that for me it's not about dominance, that part. Also it's not about being caught. It's a choice, actually. It's a choice that we both took and said: let's go there and see what happens, you know, and what are the options there, very practically movement-wise looking. It is also of course a place that is very "head between the legs", in terms of intimacy, in terms of sexuality and brain, if you want to, like this context... but it was not *per se* a conflict, because I think, also looking at our relationship, it's based on choices, you know... It's based on every time again saying yes and saying no to things. So in this sense I feel that for me that part is more about....

JASPER: I think it's more about the struggle to get to the collaborative, to tune into that collaborative being, which then starts to get really this beast which has its own life or this energy or how ever you want to call it than about the oppression of one over the other, funny enough... I think there's also what we find in our work, it's not the struggle against each other that's the problem, it's the struggle to find each other that is the work, you know? It's not me winning over her or the other way around, no, it's really this trying to get to understand each other and try to get that really not only saying: "yeah, we wanna be one", no, really how does that work?

M: Actually, whatever the situation, you know, it might be a situation when you see one caught in the other one, but actually to make that situation really work we have to extremelly listen to each other, to make that situation as a one thing and not as a dominance. But I think that was just not a primary intention... I think that the whole scene would have been extremely different if we would come from an idea of Jasper dominating me, it would be another story

J: Yeah, other physical choices. I think this is also a choice we make when we're creating performances, is to maybe avoid one anonymous explanation, saying "it's this" and leaving it open for associations. Because, as you said, some people see love, some people see wanting to be away from each other, others see pure energy... So that's very different and interesting to hear that you saw this. So I'm also wandering, also in translating the work from stage to film if there's a way that we can keep this, this quality that you could see that in it, but it could as well remind you of your parents or of your own relationship or of sex or... you know? I prefer being multiple associations

CATARINA: Yes, but I'm also very aware that I'm kind of putting on top really what's concerning me now which is all this political side. For me it's like, this is what I wanted to talk about: all relations are power relations and so I see power everywhere and this struggle of power, so I'm also aware that it's my imprint on it... So on that part I could figure some conflict, you know what I mean? It's not that I saw it and I thought: this is conflict. It's more like, ok, I want to talk about this conflict, where can I get it here? It's there! So for me it's alright if we drop this in this way, you know?

J: I think that's then a choice of what we want to create in the coming days, because I think that, now that I hear you speak and see "Ah! That's what you're looking for", this is what you're busy with, that can be a choice, that we say: ok, we're gonna find, with the material of this piece, with these two people, a form in which we can transfer that message, that can be a choice. Or I think like, what we said before, or we leave it more open and we're not going to pursue this one message but pursue a broader interpretation possible. So I think that's what we need to get clear about.

C: And originally, what was the aim of your work here and your exploration?

J: It is actually what it is: it was a curiosity about collaborating, about what it is to work together... Coming from...

M: Very different backgrounds

J: Very different perspectives, also, what is theater, what is dance, what is...

M: Life

J: What gives meaning, how to translate that into form or into relationships or... So that I think that was the starting curiosity

M: I think also I understand your engagement, talking about the time, the now, what's happening in the world, and I think that also partly, because that's a question that is also present for us in the work, because it's not just about: oh, it's nice being creative and making art!, it's a lot about how do you touch people? How can you say something that is gonna change somehow something? And there is a certain choice of not talking about what there is and what we're not...

J: What we don't like

M: Or what we are against, sort of...

J: So exposing all the ugliness there is

M: But is more about: ok, that's anyway there, it is spoken about a lot

J: It's shown a lot

M: Also in a lot of work, a lot of artwork shows about how all is shit, you know? And for us it was really a lot about how can we then create something that's valuable? And what we stand for... Because on one hand, it looks, it seems in art it's so easy and acceptable to say: ah, this is shit, that is shit, being cynical about all possible solutions, everything... But at the same time, the moments somebody tries to show beauty, the moment somebody tries to show love, purity, whatever

J: Sensitivity

M: It's a lot of spitting over or saying "It's pathetic", saying "it's this, it's that, it's not art", you know... so a lot of our question was there: how do you make something that's valuable, that says what you stand for and yet, that's not again just superficial, pink, you know?

(...)

J: Funny enough, funny to notice that we were a long time looking for the title and that we found that this *In the Midst of Confusion* it's like, because it's a lot about just everything that happens in between, you know? The space between the people, the moment that you give in or not, but also that this piece was actually created without a producer, all on our own and in the time exactly when in Holland they were doing the first big cuts on cultural funding and social funding and there were big protests... Three days after our premiere we were with fifty thousand people on the street protesting, it was unseen in Holland for a long time that such a big mass of people go on the street and say Fuck off!, so it's interesting that it was actually made in the context of what you're talking about. So I feel there is this certain shared concern with that

C: Yeah, and definitely, what you just said about beauty and showing what we want... I'm totally with that, that's why I chose the locations I chose, which are beautiful, organic and exactly the opposite of this confusion and mass and capitalist I don't know what that we all don't like, so, yeah, I'm totally with you in that, I want to show the other thing

(...)

M: Can I just switch back to something? Because I feel that the part of head between the legs, it has also, coming back to what you said about relationships, that you believe that all relationships are power relationships, and I think that partly besides exploring the mirroring parts and the parts where we are very much feeling each other and tuning in and catching each other, falling into each other and so on, that I think in the part of the head between the legs, it's really about understanding. (...) I think that the head between the legs acknowledges the fact that we are all, on the one hand, we are all powerful and two powerful things together each with its own will, how do you collaborate then? (...)

J: I think in a certain sense we're all slaves and we're all oppressors also.

M: What I'm also thinking, cause I can look at that part also as a conflict within ourselves, how to deal with another powerful being that you want to actually walk with? You want to be very tight together and at the same time go somewhere together? But you are not completely tuned yet, you don't know exactly how to walk together with all the power which whatever in this sense it's very physical... How can you keep your own power and strength in a combination with someone else and still walk together?

J: And also not oppress the other because it is a tendency that we see also in our relationship, also with friends, it's... How to both be strong?

M: Basically it's a very individual struggle, I think, in combination with a will to be together. You don't wanna be alone, or I don't wanna be alone, I have fun walking with somebody else, but how do you do that without giving up your own will, your own power or your own way?

J: In this sense, I think we opted for creating some scenes which are not in the original piece, some individual moments, which can give a hint about the individual in that process. Like I wanna be with you, but I just must go to the other room and hit a pillow or scream or run in circles or some poetic image about...

M: By yourself

J: Or just away through the fields over the horizon... and we're in the next scene and this is where I was starting to get curious about, because those options we don't have in the theater at all, for such poetry or such imagery

C: So is that the priority we should have now? To work on individual scenes?

M: I don't think necessarily... I think it's good to get to the clear overview of where are we going to or if we join everything, or like, if we join your visions and also where do... Now that you know also maybe a part of our story, where do we imagine the whole thing to go? And I think is good to take into account the material that we shot already and just be wise about our choices, because we have two days and a half still and it would be good to find a foundation of the whole thing.

With regard to the time we have, I don't think it's realistic to construct, even if we would now in the next two hours construct a script with everything that we have, and with everything we manage to make out of it I just don't believe it's realistic to make it, so in that sense I more can imagine deciding upon scenes and shooting them

(...)

J: Like they say in the theater sometimes, you don't know what kind of beast you are making until you put it on stage and I think maybe we should also just film with a little more vigilance. And I know filming works because you have to set up and focus, so I think that would be good. "We're doing that there", and then "How?" What do you think?

C: I find it really interesting that my priorities as a director or image person are so different from a choreographer's point of view, right? The space, for you it's very important "where do I come in?"

J: Is the surface straight?

C: Can I move freely? For me it's just: the light is coming here, or the feet don't matter because I'm not filming them

M: For me that is essential, because...

J: What happens out of frame determines a lot of what you see on frame... But is this something you can work with? Because this is from our perspective I think the best to do, but for you is it doable, practical

C: Yes, of course. And what I really think is the work is much richer in a teamwork. If you can concentrate on things and I can concentrate on others, it's much easier than me having to concentrate on everything, which is happening anyway because I don't have a crew, right? (...)

But just for the record, the differences we've been finding out: it was the question of the space, for you it's so important

J: Entrances, transitions... that's something we really think about in theater, the transition from one scene to another or from an atmosphere to another, it's often... If you do hard cuts, people like "I cannot go with it" feeling-wise, so it's just different

C: In film that's not always a problem, because you can always film a cut edit, like a scene to edit with, or a detail or you can just cut! That's an option, from an outside to an inside, or...

J: That's interesting

C: And also the editing that I'm always like: don't worry, because I can edit it. You're very worried about beginning and ending of scene, which can also be a problem in cinema but it can also be quite easily solved with editing, which you don't have on stage

J: In this sense, I think on stage we're more concerned with the continuity and the dynamics of that continuity, which is of course something you do on editing

C: Actually when shooting you might have a continuity problem, the hair, the clothes, some objects, the light, in film you have a continuity person who's only taking care of that kind of detail, that's one of the reasons why I took it out, like, I don't want that to be a problem, let's do something more experimental, non-narrative, that we don't have that problem...

J: Also a difference that I observe is that you think very much in the frame and that's logical because that's what's going to be in, but I think we as choreographers also are very interested always in the space, especially when we work on such a big stage, I think I want to use the big stage from there all the way here... Because that's something again an expression we cannot create in the theater, but that's more personal, but I go: You cannot run that long in the theater! So that's something also in terms of energy or expression which is the space we might want it actually to think about. (...) Well, we need to create in stage setting a frame for your audience... We're busy with: how do I get their focus there? Or how do I get that dancer appear?

C: In cinema you just do a close-up or you do that with the lighting...

J: Exactly, you just show...

M: Perspective vs. space or moving space; cutting and transitions;

J: We perform also with music, yeah? And musicality. Funny enough, we use a lot of silence in our work, but it's just when recording, when working, musicality then really must come from the dancer, you're not playing it over speakers or something...

C: Well, you can always bring a soundsystem and play it on site, I didn't ask you if you needed that

J: I'm wondering also, because it provokes a certain quality, the music we have

M: Yeah, I must say that exactly what we were looking yesterday, exactly on site is a completely different... You have to open yourself in a different way than you open yourself in the theater to the music and to the audience maybe, and to the theater space. There we were in the forest and our material just needed another quality which came out of looking and seeing and listening to the...

J: Setting where we were

M: I would find it a little funny actually to have a thing that we use in the theater in that surrounding and try to recreate it...

J: Yes, it's just yesterday I realized that "ah, in this part, actually the music usually drives me and now I really have to take it from myself", halfway in and that was very interesting to observe the difference also in the ways of working

C: It demands a different state of mind from the performer

M: For me it was much more coming back to the origin of just bare acts and the metaphors that they carry... I think that's it basically

J: I think so too

⁵⁷ "In a shot, I'm looking for an interesting relationship between the camera, the dancers' movement, and the space. I'm looking for dynamic in and out points. And I'm looking for ways in which that one shot will lead to another shot in an exciting way."

⁵⁸ "Kill your darlings"

⁵⁹ Dear Catarina,

I saw the rough cut Sunday for the first time and I loved it a lot, allowing myself to be amazed by all little things, shots, cuts and memories. Today I looked at it two more times and I wanted to write my first thoughts/observations/feelings.

Please before you start reading: remember I am no film professional, I might write bullshit or not see the 'deeper things' underneath, relating to film history and evolution etc. so just take, what resonates, leave the rest...

I loved the slow shots of nature in the beginning - they are just perfect, the fragility of the camera in a human hand, looking at this beauty from so close...

I like also the beginning with the eyes, I was just wandering why it went out in white.

I also wandered at the end, if maybe it should start after the eyes first with the reflection of hands in the water - as a 'meeting' and intro before falling. It might be just because I'm used to it from the original piece. We also tried in performance to start right away with falling, but it just didn't feel completely right, so we changed it into starting with hands.

Falling part - I like it a lot. For me it could be longer and I was thinking what would happen if there would be more changes in the dynamic of cuts, so that it would be short(er) cut, short(er) cut, short(er) cut, loooooong one, again short, looong, another loong and short(er), middle, short(er), short(er)... I think it is already the way you made it, but I was wandering if the differences in length could 'make even more and subtler music'. Somehow. I also didn't completely get the black outs in the beginning and I thought it also had to do something with dynamic - maybe they could be also longer, maybe more of them or the shots in-between somehow more similar in dynamic... I'm not sure about this one.

The well is also amazing. My only thought was with the end - with cut, cut, cut in walking out as a transition into the grassfield. I think I would try to let the walking out of the well just run without cuts, than have the cuts of nature shots and than the grass field. It feels a little restless to me now. In general it feels very short and in my opinion you can take more time. (...)

Grassfield is beautiful again, I love the close-ups, the trembling of the flowers in the grass after

our feet leave, etc...

I like the transition into the chapel and that whole part, the only thing I had was again a question of dynamic (it felt as if in the head between the legs everything appeared almost in the same tempo somehow). Although I think that might also change a lot with sound/music. Maybe it has a purpose by itself within the whole.

For the reflection in the water I already said - it's just magic to me... no words... rather in the beginning or at the end... or in-between...

Jasper's walk over the stones is also beautiful, it only gives to me an impression (now that it stands at the end) as if it was his story altogether and now he walks off (unless you connect it to the last shot of me lifting him on the top of the stones). That is also good so, but just to know. I can imagine it makes a different picture of a whole if it is maybe somewhere in-between other shots before (maybe between one of the 'sunny feel' scenes and the chapel for example - I have no idea what would that mean for the whole concept of the film...). Or that the shot with us both on the top of the stones comes sooner, for ex.

This is it in very short. I hope it gives you something and not creates too much mess. Please just really take only what is helpful and drop the rest.

All in all, my first thought after I saw it for the first time was: 'aaahh, it's over already?' and I don't know if it is because I know the whole or just so. I could look at it longer. :)

⁶⁰ Catarina,

I also find this version beautiful, wonderful shots and scenery.

Some short notes, more tonight.

- I realized mostly that what I see is very much decided by what I hear. I have not such a strong problem with the length of the cuts, assuming that the sound scape/music will add another dynamic.

- I was also left with the feeling 'it's over already?'

- And also I felt that me climbing over the rocks twists a bit the whole meaning of what we saw before, as if the male figure escapes/fries from the contact. Yet I couldn't understand the text that came up just before that.

- From a choreographer's point I am inclined to say that the shot with the hands reflected in the water is a bit too long. It stays rather in the same dynamic and there's rather little new information after a while. Again the music and build up of that before could change this.

⁶¹ Amy Greenfield, Erin Brannigan, Sherril Dodds

⁶² "The language of dance on film and video does not yet have a tidy set of grammatical rules or rulemongers, but clearly it has the potential to capture and express what neither live dance nor traditional film can"

⁶³ a sequência inicial da audição em *Fame* (2009), os filmes do movimento *Dogma 95* ou de realizadores como Fernando Meirelles são exemplo dessa abordagem

⁶⁴ “We want to make work that we would want to see: a poetic merging of visual, sound and kinetic composition that is neither dance documentation nor a television program. This is an inherently minor category, like poetry in the publishing industry, yet we all realize that poems are an essential part of our literary tradition. Minority forms have their place. Such independent media works may not be for broadcast, for home entertainment, or for booking and promotional use. Still, they can exist quietly, like books of poetry – if not for a mass market, at least for those who dare to open them.” (anexo 3, figuras 24 e 25)