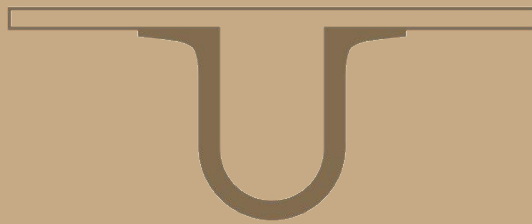




UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA



Vanessa Gomes Fernandes

IN MOTION

A DANÇA NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE

NORMAN MCLAREN

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor Sérgio Dias Branco, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2019

# FACULDADE DE LETRAS

## IN MOTION

### A DANÇA NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE NORMAN MCLAREN

#### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação</b>
<b>Título</b>	<b><i>In Motion: A Dança na Obra Cinematográfica de Norman McLaren</i></b>
<b>Autora</b>	<b>Vanessa Gomes Fernandes</b>
<b>Orientador</b>	<b>Sérgio Emanuel Dias Branco</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira</b>
	<b>Vogais:</b>
	<b>1. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco</b>
	<b>2. Doutora Michelle Cunha Sales</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Estudos Artísticos</b>
<b>Área científica</b>	<b>Estudos Artísticos</b>
<b>Especialidade/Ramo</b>	<b>Estudos Fílmicos e da Imagem</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>11-02-2019</b>
<b>Classificação</b>	<b>17 valores</b>



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



*À minha família*

## RESUMO

### *In Motion: A Dança na Obra Cinematográfica de Norman McLaren*

Pensar a dança no cinema é uma temática que pode ser apreendida a partir do estudo de obras de alguns percursores da história do cinema que optaram por criar obras cinematográficas inspirando-se no movimento dançado ou na música. A dança e o cinema sendo ambas artes do movimento, torna-se deveras interessante analisar as relações e interferências presentes quando estas duas artes se juntam, assim como, procurar onde a dança pode estar presente em obras cinematográficas onde a sua referência não seja óbvia à partida. Assim, esta dissertação intenta ser um estudo sobre as relações que podem existir entre o cinema e a dança e em que medida a arte coreográfica pode estar presente no cinema, mais particularmente e tomando como objecto de estudo, algumas obras fílmicas de Norman McLaren. Assim, será analisada a obra do cineasta e animador canadense através dos seus diversos elementos constituintes além da dança, como a música, o som e a animação para descobrir onde é que a dança se reflecte na obra dele e como ela pode estar presente.

A dissertação está para tal dividida em duas partes onde iremos explorar em primeiro obras como *Ballet Adagio* (1972), *Narcissus* (1983) e *Pas de Deux* (1968) para reflectirmos sobre a remediação da dança no cinema e a segunda secção está dedicada ao estudo do som e da música que McLaren usa e compõe, como também, à animação que ele cria. Aqui serão consideradas várias obras das quais podemos destacar *Voisins* (1952), *Begone Dull Care* (1949), *Spheres* (1969), *Lignes Verticales* (1960), *Lignes Horizontales* (1962).

**Palavras-chave:** Cinema, Dança, Movimento, Videodança, Animação, Música, Corpo

## **ABSTRACT**

### **In Motion: Dance in Norman McLaren's Cinematographic Work**

Thinking about dance in cinema is a subject-matter that can be apprehended from the study of works by some pioneers of the history of cinema who had chosen to create cinematographic works inspired by dance and music. As dance and cinema being both arts of movement, it is thereby quite interesting to analyze the relationships and interferences present in films where these two art forms come together, as well as to observe how dance can be present in films where dance can be hidden in other forms. Therefore, this dissertation intends to be a study on the relationships that can exist between cinema and dance and in which extent dance can be present in the moving picture, more particularly, in some film works of Norman McLaren. Thus, we will try to analyze the work of the Canadian filmmaker and animator through its various constituent elements beyond dance such as music, sound and animation to discover where dance is reflected in his work and how it can be present.

The dissertation is therefore divided in two sections where we are going to explore first, the artworks like *Ballet Adagio* (1972), *Narcissus* (1983) and *Pas de Deux* (1968) and at the same time reflect about the dance remediated by the director. The second part is dedicated to the study of sound and music that McLaren uses or composes as well as the animation he designs. Here, we are going to examine several films like *Neighbours* (1952), *Begone Dull Care* (1949), *Spheres* (1969), *Lignes Verticales* (1960), *Lignes Horizontales* (1962) among others.

**Keywords:** Cinema, Dance, Movement, Screendance, Animation, Music, Body

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo I – Pensar a Dança no Cinema</b> .....	<b>4</b>
A Remediação .....	4
1. O Conceito Moving-Picture Dance .....	8
2. Ballet Adagio (1972) .....	12
3. Narcissus (1983) .....	19
4. Pas de deux (1968) .....	24
<b>Capítulo II – Pensar o corpo que dança no cinema de McLaren</b> .....	<b>34</b>
Correspondências e Interferências entre as Artes .....	34
1. A Questão Sonora .....	34
2. O Desenho do Som na Película .....	35
3. Entre Musicalidade e Movimento: O Papel da Música e a Música Visual .....	39
4. No Princípio era o Corpo .....	52
5. Entre o Abstracto e a Figura .....	57
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>64</b>
1. Sobre a Dança e o Cinema .....	64
2. Sobre Norman McLaren .....	65
3. A Música e o Som .....	65
4. O Corpo .....	66
5. Outras Fontes .....	66
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>68</b>

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses  
Le jour est paresseux mais la nuit est active  
Un bol d'air à midi la nuit le filtre et l'use  
La nuit ne laisse pas de poussière sur nous

Mais cet écho qui roule tout le long du jour  
Cet écho hors du temps d'angoisse ou de caresses  
Cet enchaînement brut des mondes insipides  
Et des mondes sensibles son soleil est double

Sommes-nous près ou loin de notre conscience  
Où sont nos bornes nos racines notre but

excerto de *Notre mouvement* in *Le dur désir de durer*, Paul Éluard, 1946

## Introdução

Há quem diga que tudo, absolutamente tudo, pode dançar no cinema. O cinema e a dança são duas artes que estiveram sempre interligadas. Desde a invenção do cinematógrafo, o cinema procurou a dança e a dança encontrou no cinema um aliado. Até aos nossos dias, estas duas formas de arte continuam a dialogar nos lugares mais inesperados e incomuns, e isto, acontece por uma razão muito simples. O motivo é que ambas têm o mesmo fundamento e a mesma procura. Isto é, tanto uma como outra procuram o mesmo, procuram o movimento. Sejam os movimentos de indivíduos num espaço, duma bailarina a dançar, o movimento das luzes, o movimento do vento que se vê nas folhas das árvores, do poisar dum copo sobre uma mesa, o movimento duma porta a bater ou o movimento de formas, de cores, seja o que for, logo que haja uma agitação que signifique a existência dum ser ou duma matéria. A busca de ambas as artes é semelhante, no entanto, o objectivo dessa busca pode parecer diferente. De facto, enquanto que o cinema inspira-se no gesto e o procura, fazendo dele memória, a dança questionar a própria essência desse gesto, por vezes, através desse “espelho dotado de memória”<sup>1</sup> que é a câmara de filmar.

Se estas duas formas de expressão andam de mãos dadas desde o início do século XX, isso, ao que parece, não é algo que seja óbvio e são diversas as razões para tal. Uma das razões a apontar é que já a dança moderna que se desenvolveu aquando a invenção da câmara de filmar, foi durante décadas, e ainda hoje é uma cultura de nicho. No entanto, o interesse pela dança contemporânea tem vindo a crescer nas últimas décadas e conseguimos observá-lo porque o recurso a ela esta cada vez mais presente em videoclipes ou em publicidades

---

<sup>1</sup> TOMASOVIC, Dick, *Kino-Tanz – L'art chorégraphique du cinema*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 11



televisivas. Contudo, apesar do interesse na dança ter vindo a aumentar, ainda existe pouca investigação sobre ela, sobretudo, quando o assunto é a dança no cinema. Neste caso específico, o caminho estreita e qualquer encontro com a matéria é esporádico. De facto, poucos são os estudiosos que abordam a temática, ou não se questionam sobre isso, ou não acham o assunto relevante. Este aspecto explica em si a rara bibliografia que existe em relação ao assunto que aqui vamos tratar.

Felizmente, no meio do oceano encontram-se sempre algumas pérolas raras, e como tal, existem, de facto, autores contemporâneos que já desenvolveram questões que tratam sobre a dança em obras fílmicas. Alguns, como já mencionado, defendem justamente que no cinema tudo pode dançar. Como Dick Tomasovic o evidencia, o cinema e a dança sempre dialogaram entre si: “La danse est partout. Par nature, elle ne demande qu’à s’immiscer. Et par ontologie, le cinéma ne demande qu’à y recourir”<sup>2</sup>. Este autor sugere que a dança permite que se renove a forma de olhar para o cinema. Reflexão bastante interessante e ousada para investigadores da área do cinema, pois, o que nos propomos a desenvolver neste trabalho é precisamente esta perspectiva que relaciona estas duas artes do movimento e, mais precisamente, na obra de Norman McLaren.

A obra de Norman McLaren é ideal para reflectir sobre a arte coreográfica em obras cinematográficas. Com efeito, McLaren fascinado pela dança e pelo corpo, teria sido bailarino se a vida lhe tivesse dado essa oportunidade. Contudo, é estranhamente graças a esse detalhe que o seu gosto pela dança talvez se tenha tornado tão vivo que foi assim que ele nos legou das mais belas odes à dança, e ao acto de dançar, através das suas obras cinematográficas. Essas obras são as que iremos abordar no primeiro capítulo, nomeadamente, *Ballet Adagio* (1972), *Narcissus* (1983) e *Pas de deux* (1968).

---

<sup>2</sup> TOMASOVIC, Dick, *Kino-Tanz – L’art chorégraphique du cinema*, p. 10.

“Por natureza, ela [a dança] só pede para se intrometer. E por ontologia, o cinema só pede para recorrer a ela.”

Assim partindo com a ideia de procurar movimento coreografado nas obras de McLaren, tanto nas obras em que a dança está presente de forma clara como o vamos ver no primeiro capítulo ou nas animações do realizador onde essa ideia pode parecer menos evidente. Serão assim analisadas algumas obras mais distintas do realizador escocês de origem e os seus elementos constituintes. Através do estudo da sua obra, vista sobre o espectro da dança, surgirão questões sobre o diálogo entre as diversas artes presentes na obra do cineasta e iremos, conseqüentemente, explorar em que medida estas se aliam à composição do movimento no cinema de McLaren. Tentaremos resolver os primeiros quebra-cabeças que surgem quando decidimos falar sobre a junção destas duas artes que são a dança e o cinema com conceitos que nos ajudarão a tornar mais claro o que se entende por dança nas imagens em movimentos.

A dissertação foi dividida para tal em dois capítulos. No primeiro iremos abordar a questão da dança na obra fílmica de modo geral e simultaneamente, a questão da mediação da arte coreográfica no cinema através da análise dos filmes já mencionados, onde tomaremos como ponto de partida da temática o conceito de Noël Carroll de *Moving-Picture Dance*.

No segundo capítulo, exploraremos a composição das obras de Norman McLaren e a forma como o realizador agenciou e manuseou o som e a música para a criação dos seus filmes, bem como igualmente, inspirou-se nestes elementos para compor o movimento nas obras. A questão da música será aprofundada sendo que esta revelar-se-à ser o ponto de partida para a ideia de pôr formas ou personagens a dançar pelo cineasta. Além disso, examinaremos algumas animações do próprio e o corpo aqui representado, para no final desdobrarmos-nos com uma reflexão sobre que corpo dança no cinema e nos filmes de Norman McLaren.

## Capítulo I – Pensar a Dança no Cinema

*O cinema é ao mesmo tempo uma memória e uma forma de escrita. A partir do momento em que alguém vê um bailarino, quando o filma, escreve através da sua própria percepção.*<sup>3</sup> Eric Pauwels

### A Remediação

Abrindo as hostilidades, comecemos pelo primeiro quebra-cabeças que surge quando nos deparamos com a rara literatura que encontramos sobre a temática. Este é, o próprio termo usado para definir esta área de estudo. Os curiosos que já se aventuraram nesta pesquisa já devem ter reparado na falta de consenso em relação à nomenclatura da mesma e, conseqüentemente, na definição das linhas directivas que podem definir esta arte. Com efeito, quando se fala de dança no cinema, as palavras que são frequentemente usadas pelos investigadores são, por exemplo, em português, o coreocinema e a mais comum, a videodança. Nas investigações francófonas encontramos por vezes o termo *ciné-vidéo-danse* para definir este campo de investigação e nas anglo-saxónicas *cine-dance*, *screendance* ou também, *film dance*, entre outros que devem igualmente existir noutras línguas. Como podemos observar, existem vários termos todos muito semelhantes mas diferentes ao mesmo tempo. Nesse sentido, é possível entender esta perplexidade e também o facto de existirem ainda problemas de definição.

Em primeiro lugar, reparemos que nesta exposição da problemática da terminologia existe uma indecisão relacionada com a escolha do meio técnico. De facto, existe um conflito entre a escolha da palavra *cinema* ou a palavra *vídeo* na própria área de definição, e isto, está relacionado com uma questão que envolve uma certa pureza do meio. Alguns estudiosos

---

<sup>3</sup> Palavras de Eric Pauwels recolhidas por Claire Destrée, “Filmer la Danse”, n°26, *Nouvelles de danse* Bruxelas: Contredanse, p.13

Nota: Todas as traduções presentes foram feitas pela própria, salvo indicação do contrário, como por exemplo em referências a obras traduzidas

escolhem com determinação incluir uma delas no termo – por exemplo, videodança, ou *cine-dance* – e outros mais flagrantes, não querendo tomar partido, ficam-se na irresolução da questão e escolhem os dois como no exemplo francófono – *ciné-vidéo-danse* ou então mais neutro como o anglo-saxônico, *screeendance*.

Em segundo lugar, a hesitação continua quando se trata de escolher o meio artístico que se quer salientar em obras fílmicas que integram movimento dançado. Isto é, se queremos pôr em destaque as imagens produzidas, ou seja, o cinema, ou então a dança que está presente de algum modo. Designadamente, tomando como exemplo o termo coreocinema. Esta palavra sendo relativamente imparcial, pode insinuar que existe uma coreografia das imagens em movimento ou que as imagens filmadas se baseiam na dança. Ou então, divagando com os termos anglo-saxônicos, em *cine-dance* poderíamos entender que se trata duma dança cinematográfica, ou semelhante, com *film dance* de uma dança da – ou para a – imagem em movimento.

Como dá para notar nesta sopa vocabular, os termos usados para definir a área e os meios técnicos e artísticos contém semelhanças, mas não são iguais. As diferenças entre os termos são tão simples que enquanto uns remetem para a área de estudo da vídeo arte, outros, consideram obras que possam estar em análise apenas no dito campo do cinema. Além disso, reside também a hesitação ou a determinação em valorizar mais a dança ou o cinema e/ou o vídeo na nomenclatura. Sendo aparentemente difícil obter-se uma imagem clara da definição do estudo, evidenciemos que as obras fílmicas inspiradas de algum modo na dança são vastas e, para muitos, são obras pouco transparentes devido à própria complexidade dos meios artísticos e técnicos que entram em jogo, o cinema e a dança.

Do mesmo modo, destaquemos o conflito existente entre a vídeo arte e o cinema experimental em relação ao dito *cinema*, ampliando assim ainda mais a nossa dúvida. Abordando apenas este último ponto no sentido em desenvolver o entendimento do nosso

objecto de estudo, a vídeo arte e o cinema definido como cinema experimental ainda são para alguns teóricos e críticos considerados como obras à margem que não devem ser colocadas no mesmo pedestal que o *cinema*. Efectivamente, segundo Raphaël Bassan, especializado em cinema experimental, os críticos que se dedicam à história do cinema tem a tendência em tirar do seu campo de investigação os filmes experimentais, defendendo que estas obras têm expressões "não-cinematográficas"<sup>4</sup>. Estas afirmações preocupantes já transtornaram mais que um investigador. Paradoxalmente, o mesmo autor refere que McLaren é uma das raras excepções do cinema experimental que é mencionado em qualquer livro geral sobre a história do cinema e estranhamente é posto de lado em obras cujos autores tentam descrever uma história evolutiva do cinema experimental.

Voltando e procurando uma solução ao equívoco inicial, existem teóricos como Noël Carroll que, para abrangerem o mais possível o campo de estudo de obras fílmicas e para evitarem excluir de forma conservadora certas obras por uma questão de pureza do meio, decidem em vez de usar a palavra vídeo, cinema ou outro termo que especifique ou que se considere especificar o meio, classificar a sua área de investigação pelos termos de *Imagens em Movimento*:

If film was the medium in which endeavors of the kind that concern us first appeared, that fact can be regarded, in one sense, as an accident of history. For the visual culture established in the film medium has evolved and been refined by other media, and is likely to undergo even further development in media not yet imagined. This is why, rather than speaking of film studies or cinema studies, I prefer the concept of moving-image studies.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> BASSAN, Raphaël, *Norman McLaren : Le silence de Prométhée*, Paris, Paris expérimental, 2004, p.8.

<sup>5</sup> CARROLL, Noël, "Toward a Definition of Moving-Picture Dance", originalmente apresentado como ensaio no "Dance for the Camera Symposium" na Universidade de Wisconsin-Madison em 2000, e posteriormente publicado na edição de Verão de 2001 do *Dance Research Journal*, p.113.

Mesmo assim, ainda existe uma certa fricção e um certo preconceito que perdura no tempo em relação ao cinema experimental e obras que pretendemos analisar futuramente. Por conseguinte, este trabalho poderá ser uma porta aberta para um panorama que poderá acalmar algum cepticismo. Sendo que a obra do cineasta que nos propusemos a analisar aqui é precisamente classificada habitualmente pela sua diversidade e seu eclectismo, como sendo cinema experimental. É então inevitável contornar esta questão considerando o caso particular que é o de Norman McLaren. Este cineasta, escocês de origem, evoluiu dentro de organizações governamentais como o General Post Office Film Unit de Londres (GPO) e sobretudo, o National Film Board of Canada (NFB/ONF). Esta última organização na qual ele desenvolveu grande parte do seu trabalho ofereceu, ao contrário do que se poderia esperar numa organização estatal, a McLaren uma liberdade a nível da criação e do seu processo artístico que lhe permitiu o desenvolvimento de um conjunto de filmes, cada um sendo uma obra completa e distinta. E como o sugere Bassan, cada filme do cineasta aparenta ser uma entidade sensível e não apenas “*pensums* didácticos”<sup>6</sup>. Assim, as obras em análise de Norman McLaren, cada uma com tendências aparentemente divergentes, não são classificáveis nos moldes já mencionados como, por exemplo, o de videodança, sendo que ele trabalhava principalmente com película. Além disso, sendo que o nosso objectivo é descobrir se na obra cinematográfica de Norman McLaren está presente de algum modo uma arte coreográfica, partimos antes à procura dum esclarecimento sobre esta área de estudo e, conseqüentemente, da problemática de haver no cinema eventuais obras "não-cinematográficas".

---

<sup>6</sup> BASSAN, *Norman McLaren : Le silence de Prométhée*, p.27

## 1. O Conceito *Moving-Picture Dance*

Voltando de novo à definição das obras fílmicas que incluem dança e na tentativa de melhor enquadramento do estudo, o conceito que nos pareceu interessante pôr em evidência é o conceito do já mencionado teórico americano Noël Carroll. Com efeito, o autor oferece-nos um novo termo e conceito daquilo que ele considera a área de estudo que une o cinema e a dança, ou melhor, que une a imagem em movimento e a dança. Ele designa a sua definição por *Moving-Picture Dance*<sup>7</sup>, termo que pode ser traduzido por “Dança da Imagem em Movimento” cuja tradução distorce no entanto o próprio significado original do termo. De facto, Carroll faz uma distinção entre a palavra *picture* – imagem, figura – e a palavra *image* – imagem. Portanto, ele decide usar para o seu conceito o termo *picture* para se distanciar do vasto conceito que existe à volta da própria palavra Imagem, e que, segundo ele, significa qualquer forma visível que pode ser não-figurativa ou abstracta, ao contrário da palavra *picture* que se associa a uma determinada figura que reconhecemos simplesmente ao olhar para ela e que encontramos no mundo, como objectos, pessoas ou acções. Observemos, que é evidente, como o reparámos, que a tradução do termo para outras línguas para fim do seu uso ainda é problemático. No entanto, é de elogiar a tentativa de Carroll através do seu conceito de criar um certo consenso em relação às características que abarcam as obras fílmicas com dança e a forma como ele o desenvolve para o propósito de melhor compreensão e menor conservadorismo relativamente às mesmas.

Prosseguindo, o filósofo Carroll explica que o seu termo *Moving-Picture Dance* delimita o campo a visualizações de coisas reconhecíveis, nomeadamente, a danças realizadas por seres humanos ou personificações dos mesmos. Nesse sentido, ele divide esse seu conceito em três vertentes. Principalmente, cada vertente que ele estabelece, refere-se à forma

---

<sup>7</sup> CARROLL, “Toward a Definition of Moving-Picture Dance”, p. 119

como a imagem em movimento e a dança são tratadas e trabalhadas numa obra fílmica. Além disso, ele abarca no seu conceito todo o tipo de tecnologia onde a captação e a potencialidade do movimento exista :

First, in order to belong to this category, an example must be a moving image. This requires that the work in question be made by a technology in which the possibility of movement is at least feasible. Most dances of this sort will either contain figures that are moving, or images that elicit the impression of movement by means of devices like fast editing or special effects.<sup>8</sup>

Em primeiro lugar e para ordenar o seu conceito, ele define uma vertente documental. Aqui, segundo ele, a dança geralmente subverte a imagem em movimento porque a tecnologia, ou seja, o meio está ao dispor da dança para, essencialmente, guardar um registo da mesma. Maioritariamente, estas obras que tem como objectivo o arquivo, não são muito elaboradas. São preferencialmente usadas a câmara fixa e o plano-sequência. Consequentemente, seguindo o raciocínio de Carroll, a capacidade de perspectiva sobre o detalhe e o corpo em movimento empobrece e o filme acaba por não dizer muito sobre a dança em si. Isto é algo que podemos observar facilmente não só na dança documentada, mas em qualquer obra fílmica que tenha como fim o simples registo.

Em segundo lugar, o filósofo americano define uma outra vertente que vem salientar o que a primeira põe de lado. Ele encaminha-nos para o que ele chama de reconstrução. A obra reconstruída é para ele uma reinterpretação de uma coreografia pré-existente, ou seja, uma reconstrução duma dança que não ultraja nem o corpo que dança, nem a capacidade do dispositivo. Aqui Carroll destaca que o objectivo é o de pôr ao dispor do espectador as

---

<sup>8</sup> CARROLL, "Toward a Definition of Moving-Picture Dance", p.116-117.



qualidades da dança em si e de “recriar uma impressão de dança”<sup>9</sup> que a sua captação, como o referimos na primeira categoria, pode enfraquecer. Portanto, como o destaca Carroll, neste caso existe uma relação de igualdade entre a dança e a imagem em movimento onde nenhuma em si domina a outra, e onde as duas coexistem numa espécie de híbrido.

Por último, a terceira categoria é a que mais nos vai acompanhar nesta primeira parte. Esta é a vertente da construção onde partimos do princípio de que é criada uma nova obra de arte autónoma. Usando o termo de Carroll, ocorre mesmo se o *constructor*, ou seja, o criador da nova obra, fizer uso de material pré-existente:

The issue is not whether the new work could have been produced in another art form, like theater, but whether it was brought into existence by the art form of motion pictures. [...] the motion picture component is dominant. The sense of “dominance” that I had in mind is that the choreographic ingredients involved, whether designed specifically for the occasion or derived from pre-existing material, are not transfigured into an integral, autonomous, original work of art until they are articulated in the idiom—whether essential or not—of motion pictures<sup>10</sup>

Logo, segundo ele, é através das intenções do realizador que os significados de um eventual material já existente muda, ou seja, a partir do momento em que é articulado através duma linguagem cinematográfica e não através da sua forma original.

Acrescentemos que Carroll, além de apresentar um novo conceito designado por ele de *Moving-Picture Dance*, através destas três vertentes que acabamos de apresentar também alarga o seu próprio conceito para podermos incluir nele todo o tipo de obra ou fragmento de

---

<sup>9</sup> CARROLL, “Toward a Definition of Moving-Picture Dance”, p.121.

<sup>10</sup> Ibid, p.122.

obra que não poderíamos incluir nestas definições de obras fílmicas com movimento dançado por figuras reconhecíveis. Este conceito alargado irá interessar-nos em particular no segundo capítulo onde o examinaremos em detalhe.

Deste modo, acreditamos que as obras de McLaren em análise neste capítulo se enquadram nesta vertente de construção, pois o cineasta para *Ballet Adagio* baseia-se em material já existente, ou seja, numa coreografia já existente, e através do dispositivo que ele domina, modifica os significados originais da coreografia, acrescentando-lhe o seu toque de originalidade. Para lá disso, também explora e readapta, como o iremos ver, noutra obra a história do mito de Narciso e cria outros filmes de raiz, sem aparentemente haver um material pré-existente definido.

## 2. Ballet Adagio (1972) <sup>11</sup>

*Sur l'écran, chaque geste est une vague, chaque pas dansé un séisme.*<sup>12</sup>

Dick Tomasovic

Em *Ballet Adagio* (1972) de Norman McLaren descobrimos um *pas de deux* filmado e originalmente coreografado pelo bailarino e professor russo Asaf Messerer. Nesta curta-metragem que tem cerca de dez minutos descobrimos uma nova perspectiva da coreografia que está na sua base – intitulada *Spring Waters* – e cuja duração original é de cerca de dois minutos.

O *pas de deux* filmado em palco e dançado por David e Anna Marie Holmes é um ballet que tende para o ballet abstracto e demonstra ter afinidades com a estética desenvolvida pelo coreógrafo George Balanchine. De facto, ao mencionar os bailados de Balanchine, Frederico Lourenço comenta a linguagem do mesmo cujo filme e *mise-en-scène* que está em análise nos parece ter uma cariz semelhante:

[...] direi que Balanchine redescobriu a linguagem do ballet no seu funcionamento autónomo, liberta da sua obrigação representativa, cedendo a iniciativa expressiva aos próprios passos do vocabulário clássico. Criou bailados em que o cenário não era um palácio, mas apenas um fundo azul, e povoou o palco de corpos vestidos de indumentária tão neutra que – sempre a mesma em vários dos seus bailados – exclui que se possa sequer falar da palavra “figurino”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Nota: Todas as obras fílmicas de Norman McLaren estão disponíveis online para visualização em [www.onf.ca](http://www.onf.ca) - página do National Film Board of Canada (ONF/NFB) ou através da Aplicação *L'Atelier McLaren* disponível na loja online Mac App Store

<sup>12</sup> TOMASOVIC, *Kino-Tanz – L'art chorégraphique du cinema*, p.12.

“No ecrã, cada gesto é uma onda, cada passo dançado é um sismo.”

<sup>13</sup> LOURENÇO, Frederico, *Estética da Dança Clássica*, Edições Cotovia, Lisboa, 2014, p. 44.

Associando estas palavras ao nosso filme, vemos nele que os dois bailarinos estão vestidos de roupa interior e não indicam estar a representar qualquer figurino. O tecido raro e claro serve apenas para cobrir as partes íntimas dos protagonistas. Este exerce assim uma função de segunda pele no corpo e salvo este pormenor, o corpo dos protagonistas encontra-se nu à luz dos focos, a reluzir sobre um fundo escuro e um palco vazio. Deste modo, o palco, livre de qualquer adereço cénico pertence inteiramente aos dois dançarinos e nós, como espectadores, não temos na imagem qualquer detalhe que nos distraía deles.

Na abertura, os bailarinos entram em cena pelo lado direito e percorrem o palco correndo para o lado oposto. Todo o *pas de deux* que se segue aparenta ser um louvor entusiástico ao encontro dos dois protagonistas. Os movimentos são amplos, alegres e vigorosos. Há saltos e piruetas efectuadas no ar pela bailarina e que o bailarino vai acompanhando e apoiando. Os gestos são atrevidos e todas as posturas tem uma aparência nobre e transmitem uma ideia de grandeza. (F.1 e F.2)



F.1



F.2

Neste bailado, não existe narrativa aparente, salvo o facto de a coreografia apontar para uma celebração do encontro entre os dois protagonistas. Subsiste sobretudo e cresce a energia transmitida entre os dois bailarinos que se confrontam e se unem para um propósito idêntico. Reparemos, também por momentos no pequeno detalhe tão poderoso que é o sorriso da bailarina ao atravessar de forma circular o palco em pontas ou também, por vezes, nos braços alegremente estendidos do protagonista para acolher a sua parceira. A intenção que transparece, além da celebração, é a comunicação do prazer que o acto de dançar provoca na sua origem aos bailarinos, e que eles, e assim o filme da mesma forma, nos transmitem. Todo o bailado filmado exprime uma certa alegria em *crescendo*, chegando a um apogeu numa corrida final, onde o bailarino de pé segura com a força de um braço a bailarina que se encontra sobre ele, e assim, num exercício de equilíbrio ambos percorrem e saem do palco de forma triunfante (F. 3).



F.3

Do seu lado, o realizador fascinado por algo considerado exterior ao cinema – a dança –, vai alternando na montagem entre o plano geral e um plano aproximado, salientando dessa maneira gestos e posturas específicas da coreografia. De modo semelhante, o mais

surpreendente nesta obra é o uso da técnica da câmara lenta. O uso desta técnica pelo cineasta tem como resultado o de acentuar e sublinhar os movimentos realizados pelos bailarinos, alongando-os no tempo e no espaço do filme para o prazer do espectador que os pode apreciar. Neste exercício, como numa tentativa de prolongar o mais possível os movimentos dos protagonistas e, assim, a sensação que a dança pode provocar no espectador, McLaren consegue esculpir os corpos na película e na imagem. Enaltecendo, por conseguinte, a dança, recriando um novo olhar sobre ela e mostrando ao seu público o que este não poderia ver de outra forma. Relembrando a ideia de Vertov sobre a câmara de filmar, o Kino-Eye: “Kino-eye is understood as “that which the eye doesn’t see,” as the microscope and telescope of time, [...] Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted”<sup>14</sup>. A câmara nesta obra de McLaren incarna como um microscópio no tempo e no espaço que revela as entrelinhas da técnica e a face atlética e desportiva dos bailarinos de ballet sem diminuir o lado artístico, revelando o domínio que eles têm dos seus corpos através do meio.

Em relação ao som da curta-metragem, a coreografia foi criada sobre uma música energética de Sergei Rachmaninov. Esta, já não se adequava ao filme ao qual o cineasta queria dar vida, e foi assim escolhida outra banda sonora pelo realizador para acompanhar as imagens na perfeição, nomeadamente a música *Adagio d’Albinoni*. Na mesma continuidade, tal como o próprio título da música o indica, esta opção põe precisamente em relevo a ideia de morosidade da dança transposta para imagem.

Este filme, que tinha inicialmente o objectivo de ser um filme pedagógico para futuros bailarinos, acabou por se tornar numa nova obra de arte onde uma sequência coreográfica já existente foi reapropriada e readaptada ao meio do cinema. Relacionado com a questão do tempo no cinema, o realizador Eugène Green afirma que: “Le temps du cinéma est toujours le

---

<sup>14</sup> MICHELSON, Annette (ed), trad. O’Brien Kevin, *Kino-Eye : The Writings of Dziga Vertov*, California, University of California Press, 1984, p.40.

présent: celui des fragments du monde captés, celui du spectateur qui regarde le film.”<sup>15</sup> De facto, o visionamento de uma obra fílmica cria no momento da sua projecção um tempo e um espaço próprio do qual o espectador usufrui tal como num espectáculo ao vivo. No entanto, no caso em que uma dança é transposta para filme, a sua dinâmica em película altera-se, comparando-a com a dança presenciada ao vivo. Nesse sentido, os tempos são diferentes, ou melhor, o ritmo desses tempos é que é diferente. Em si cada evento tem o seu próprio tempo presente que é o tempo de percepção. Contudo, queremos observar aqui a mudança de ritmo e, para tal, salientemos o que Mayfa Bérenger, coreógrafa e professora, sublinhou:

[...] le temps de perception d'un mouvement filmé n'est pas le même que celui d'un mouvement vu à l'oeil nu. La même séquence de chorégraphie semblera plus lente et plus longue si elle est reçue à l'écran que sur la scène dans un même angle d'observation.<sup>16</sup>

Portanto, como ela o explica, a mesma coreografia observada em filme e não numa plateia ao vivo faz com que se dilate no filme qualquer dança executada. Daí, é evidente a importância duma readaptação da própria dança para a imagem em movimento para a concretização de um novo objecto de arte que evidencie e explore as potencialidades do meio que a capta. Contudo, se consideramos de outro ponto de vista esta ideia, podemos reparar que neste caso e na obra que estamos a analisar, o realizador decidiu, em vez de reconstruir as imagens de forma a recriar a dinâmica original da dança no filme, optou pelo contrário, ampliar e dilatar

---

<sup>15</sup> GREEN, Eugène, *Poétique du Cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 30.

“O tempo do cinema é sempre o presente: aquele dos fragmentos do mundo captados, do espectador que vê o filme.”

<sup>16</sup> BÉRENGER, Mayfa, BOURGEOIS, Marianne, NETT, Lila, ONFROY, Bernadette, « La danse, mise en scène Études, 2002/3 Tome 396, p. 375-390. URL: <http://www.cairn.info/revue-etudes-2002-3-page-375.htm>, p.5.

“O tempo de percepção dum movimento filmado não é o mesmo que o tempo do movimento visto a olho nu. A mesma sequência de coreografia vai parecer mais lenta e mais longa se ela for vista num ecrã do que em palco num mesmo ângulo de observação.”

ainda mais o tempo da realização da dança original. McLaren remediou assim os movimentos para a película de forma a desvelar a precisão e a técnica dos bailarinos e, assim, deu a ver o que só seria possível ver através da tecnologia, readaptando a dança para um novo tempo de percepção.

Nesta obra onde se articulam duas linguagens, notemos que, retomando o conceito de Noël Carroll *Moving-Picture Dance*, o filme ultrapassa a ideia de simples registo documental e de mera reconstrução duma obra já existente. Parece-nos antes que é uma construção que usa as potencialidades do cinema para elevar a dança clássica ocidental. Referindo novamente Frederico Lourenço sobre a dança clássica:

Mostrar os extremos que o corpo consegue atingir é, queiramos ou não, parte integrante da estética do ballet no século XXI. Ao ballet de hoje aplica-se como nunca o conceito que está no título de um livro marcante de Hans-Ulrich Gumbrecht: *In praise of athletic beauty*.<sup>17</sup>

Assim, além de elevar o atletismo dos bailarinos, a obra intensifica igualmente através da câmara lenta um dos objectivos chaves da técnica da dança clássica que é a busca da leveza do corpo. Inscrevendo no filme a efemeridade e a delicadeza que representa cada gesto, tornando-o assim memória e mostrando-nos um outro mundo que como o cineasta Eugène Green ao falar da capacidade do cinematógrafo descreve:

De nos jours, la seule forme d'expression qui retourne intégralement l'oxymore baroque est le cinématographe : il enregistre le monde comme une réalité, et le fait apparaître comme une rêve, en nous y dévoilant un monde caché, plus

---

<sup>17</sup> LOURENÇO, *Estética da Dança Clássica*, p.19



solide que l'autre. La fiction cinématographique est une représentation, mais contrairement à toute autre "imitation de la nature", elle prend comme matière brute des fragments de cela même qu'elle cherche à représenter.<sup>18</sup>

Registando assim a realidade da coreografia de Asaf Messerer, McLaren mostra-nos uma das primeiras potencialidades desta tecnologia que nós como espectadores podemos admirar. Potencialidade que é a de recriar a partir dessa matéria bruta do mundo um novo universo que de outra forma não conseguiríamos ver. A nossa percepção do corpo dançante filmado é alterada. O corpo do bailarino tem outro peso na imagem. O efeito assim realizado através da câmara lenta cria uma sensação de que o efeito da gravidade mudou e seja menor. Assim, os bailarinos dançam na imagem como se estivessem a dançar dentro de água e sentimos que o corpo deles se tornou mais leve e assim vemo-los a flutuar.

---

<sup>18</sup> GREEN, Eugène, *Poétique du Cinématographe*, p.18-19.

“Nos nossos dias, a única forma de expressão que pode revirar integralmente o oxímoro barroco é o cinematógrafo: ele regista o mundo como uma realidade e fá-lo aparecer como um sonho, revelando-nos um mundo oculto, mais firme que o outro. A ficção cinematográfica é uma representação, mas contrariamente a qualquer outra “imitação da natureza”, ela tem como matéria bruta fragmentos do próprio mundo que ela tenta representar.”

### 3. Narcissus (1983)

*Torna-se fácil pensar que a essência da tecnologia é a própria tecnologia, mas não é correto. A essência somos nós.*<sup>19</sup> Erling Kagge

*Narcissus* (1983) é a última curta-metragem realizada por McLaren. O filme que tem uma duração de cerca de vinte minutos retrata o mito grego de Narciso e inclui técnicas de filmagens que o cineasta foi adquirindo ao longo da sua vida, incluindo a da câmara lenta já referida anteriormente. Inicialmente, Narciso aparece deitado no chão sobre um fundo preto, ou seja, quase que perdemos a noção de espaço se não víssemos o bailarino apoiado sobre um palco. Aparecem-nos ao longo do filme três dançarinos e um deles, o principal, incarna Narciso. Semelhantemente, ao *Ballet Adagio* estes usam apenas roupa interior neutra e vemos a pele e o corpo deles a brilhar à luz dos projectores.

Nesta obra, ao contrário do filme que analisámos anteriormente, existe um argumento. Contudo, não existe discurso verbal e toda a história é contada através dos gestos e das expressões de cada bailarino e também através da criação de efeitos especiais por McLaren, aplicados tanto à imagem como ao som.

Inicialmente, Narciso está sonolento, deitado no chão, e acorda vagarosamente. Poucos momentos depois, observamos a bailarina que representa a ninfa Eco a entrar discretamente em campo. Eco aproxima-se cuidadosamente de Narciso, mas este aparenta ter um ar desconfiado em relação a ela. Como sabemos pelo mito, ela está apaixonada por ele e aproxima-se no filme cada vez mais dele. Por momentos, vemos os dois a dançarem um com outro e Narciso acompanha-a, mas infelizmente para ela, quando com um salto se abraça a ele, Narciso rejeita violentamente a cortesia dela. Assim desprezada, ela foge em desespero. O

---

<sup>19</sup> KAGGE, Erling, *Silêncio na Era do Ruído*, Lisboa, Quetzal Editores, 2017, p.87.

protagonista, outra vez sozinho, efectua movimentos e poses de poder que demonstram a sua preocupação exclusiva consigo mesmo. No entanto, ele é novamente incomodado de forma repentina por outro pretendente. Este último tenta entretê-lo e tem uma postura mais cómica e ingénua. De tal forma que seduz de seguida Narciso e ambos entram juntos num *pas de deux*. Aos poucos, Narciso vai suspeitando novamente deste novo indivíduo e afasta-o dele. A sua individualidade é-lhe mais cara. Observamos depois um gesto de satisfação de Narciso ao ter dominado o confronto e é neste momento que ele dá conta de um pequeno lago presente do lado direito da imagem. Vemos então o nosso protagonista e o lago num plano aproximado, quando ele se apercebe do seu reflexo na água. No momento em que ele se apaixona pela sua própria imagem é que entra em jogo toda a técnica do nosso realizador.

Fora do lago agora, o seu reflexo ganha vida e torna-se corpo. Narciso é confrontado consigo próprio e ele tenta alcançar o seu outro eu, mas não consegue porque este foge-lhe que nem um sabão das mãos. Esta parte do filme é talvez a mais cómica devido ao som. De facto, o filme é acompanhado por música ao longo de toda a sua duração, mas nesta cena é lhe acrescentado som animado que foi directamente desenhado sobre a banda sonora da película por McLaren. Além deste aspecto, o efeito cómico é aumentado igualmente a partir do momento em que o holograma de Narciso provoca o nosso protagonista, aparecendo-lhe à frente cintilando como uma lâmpada estroboscópica, desaparecendo e aparecendo com frenesi. Isto prolonga-se até o alter ego dele se acalmar e aceitar a dança que o nosso protagonista lhe solicita. Segue-se a partir disso na imagem uma coreografia simétrica em que vemos os dois dançando em espelho, lembrando, em certas partes, o Fresco de Michelangelo, A Criação de Adão (F. 4).



F. 4

As imagens, através de um ballet abstracto, dão relevo à beleza das formas e acentuam a plasticidade dos corpos. E através dos efeitos especiais criados na imagem pelo cineasta nesta cena, o corpo é multiplicado. Observamos múltiplos corpos de Narciso que se sobrepõem e encontram-se em diferentes fases da coreografia. Uns avançam no tempo e no espaço e outros executam os gestos em sentido inverso, voltando atrás no tempo. Chegando ao auge em que através duma impressora óptica que capta 1 *frame* por segundo – ou seja, grava as imagens 24 vezes mais devagar que o normal – deixamos de ver corpos e observamos o corpo em movimento distorcido e decomposto da sua estrutura original. Os corpos definidos tornaram-se névoas em movimento e a materialidade do corpo transformou-se numa matéria líquida e abstracta que desliza sobre o espaço e a imagem tal como a fluidez da água dum lago (F. 5 e 6). Trazendo-nos à memória a Dança Serpentina de Loïe Fuller, pioneira da dança moderna, que conseguia prolongar os seus movimentos em palco graças à projecção de luzes sobre o tecido de longos vestidos ou saias que ela movimentava pelos ares. A performance desta fascinava tanto que muitas bailarinas começaram a imitá-la e, assim, chegou a ser registada pelos irmãos Lumière e outros realizadores.

Voltando ao filme, ao mesmo tempo que nesta cena foram captados gestos cuja sucessão de vários movimentos é sobreposta na imagem, permitindo-nos ver uma sequência de movimentos e passos ao relento, ela manifesta igualmente a efemeridade no tempo do corpo dançante quando o mesmo perde a sua forma concreta na imagem. Da mesma forma, continuamos a experienciar o peso do corpo em movimento na imagem. Tal como o refere Laurence Louppe, historiadora e crítica de dança, quando aborda o antagonismo existente entre o corpo observado na imagem em movimento em oposição ao corpo percebido ao vivo :

“Será o vídeo, como “reprodução”, um desvio e uma redução de um corpo vivo? Certamente que não. O corpo pode criar imagens de forma diferente. É por esse motivo que a oposição entre “espectáculo vivo” e espectáculo audiovisual (espectáculo morto?) é tão irrisória. [...] Mesmo visualmente distorcido, o corpo pode aceder a experiências de peso.”<sup>20</sup>



F. 5

<sup>20</sup> LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p.323.



F. 6

Narciso e o seu reflexo acabam por reincorporar um só corpo. Nesse instante, o protagonista começa a entrar em desespero ao descobrir que a sua imagem é inatingível, tal como a efemeridade de um movimento que vemos ser executado é impossível de alcançar e possuir. Na última cena, não o vemos falecer no filme como acontece no mito, mas vemos antes Narciso recluso na prisão amorosa na qual vive (F.7).



F. 7

#### 4. Pas de deux (1968)

*Tout est en mouvement.  
Il suffit d'avancer pour vivre  
D'aller droit devant soi  
Vers tous ceux que l'on aime.  
J'allais vers toi,  
J'allais sans fin vers la lumière.*

recitado pela personagem Natacha von Braun em *Alphaville* de Jean-Luc Godard<sup>21</sup>

Nesta última curta-metragem que vamos analisar neste capítulo, podemos observar, como o título indica, um *pas de deux* dançado pelos bailarinos de renome do ballet canadiano dos anos 1960. Margaret Mercier e Vincent Warren, vestidos com uma roupa clara e justa quase imperceptível, dançam sobre um fundo totalmente escuro. Os bailarinos iluminados a partir das laterais do palco com uma luz que revela um relevo aumentado das formas do corpo na imagem, encontram-se num espaço indefinido e que não vemos devido à escuridão do mesmo. Tirando o quadro da imagem, eles é que incorporam os contornos do espaço que vemos na tela. Poderíamos considerar esta obra como uma perfeita ilustração da definição que Dominique Dupuy deu à dança e que está referida na obra de Laurence Louppe: “dançar é tornar o espaço visível”<sup>22</sup>. De facto, a iluminação foi de tal forma pensada que apenas observamos as silhuetas dos bailarinos. Assim, como se fossem esculturas ambulantes, os seus gestos e movimentos definem o próprio espaço, ou seja, os contornos dos seus corpos dão forma ao espaço que conseguimos ver definido e o movimento deles desenha assim com a luz na imagem o espaço que é por eles tornado “visível”.

Inicialmente, vemos a bailarina a dançar sozinha como se ela estivesse a tomar conhecimento de si própria e se apercebesse do potencial que o corpo dela contém. Assim, aos poucos começa a explorar o seu corpo e seus movimentos e passos possíveis. Depois, a

---

<sup>21</sup> Este texto que a personagem recita no filme é uma colagem de vários textos de Paul Éluard

<sup>22</sup> LOUPPE, *Poética da Dança Contemporânea*, p.190.

partir dum certo momento, como deixando um rasto de si, vemos a sua imagem congelada num sítio e parada na imagem, enquanto o seu corpo continua a seguir outra trama (F.8). Num movimento que aparenta ser a fuga de si mesma e depois, de certa forma, a força do seu próprio impulso, a bailarina vai deixando rastos atrás de si que podemos observar até ao instante em que ela, ao começar a familiarizar-se consigo mesma e com o seu corpo, começa a dançar consigo mesma. Não só observamos no filme os corpos fantasmas que vão ficando parados no tempo, mas também uma figura espelho da bailarina. O corpo dela é duplicado simetricamente e os dois corpos misturam-se e fundem-se quando o movimento ultrapassa o limite do espelho. É este último pormenor que McLaren vai desenvolver a partir daqui, ou seja, a fusão e a multiplicidade dos corpos, efeito criado através duma impressora óptica (F. 8 e 9). Esta característica desenvolvida na obra do cineasta canadiano relembra fortemente as obras de Eadweard J. Muybridge de finais de século XIX, precursor da cronofotografia e que desmistificou a ideia de que o cavalo voa enquanto galopeia. De seguida, como se a bailarina dançasse com o seu alter ego, vêmo-la a dançar duplicada em simetria tal como já vimos um exemplo disso em Narciso. É neste preciso momento que vemos o segundo bailarino a entrar em campo pelo lado esquerdo. Este último, como que surpreendido, aproxima-se dela e contempla o que vê. Não conseguindo resistir, convida-a a dançar com ele. Ela, estando demasiado ocupada com a sua própria imagem refletida, recusa o seu convite e continua a dançar de forma solitária (F. 8). O bailarino, cada vez mais admirado com ela, volta a convidá-la e é novamente rejeitado. Contudo, ele não desiste e implora-lhe até ela aceitar o seu convite, marcando aqui o começo do *pas de deux* entre os dois bailarinos do filme.

McLaren brinca neste filme, mais do que nos outros com a velocidade das imagens e com os tempos. Ele utiliza a câmara lenta, a inversão de sentido no tempo e a multiplicação e decomposição das sequências dançadas. Além disso, enquadra esporadicamente certas posturas para as destacar. Assim, como se se tratasse duma coreografia, o realizador brinca

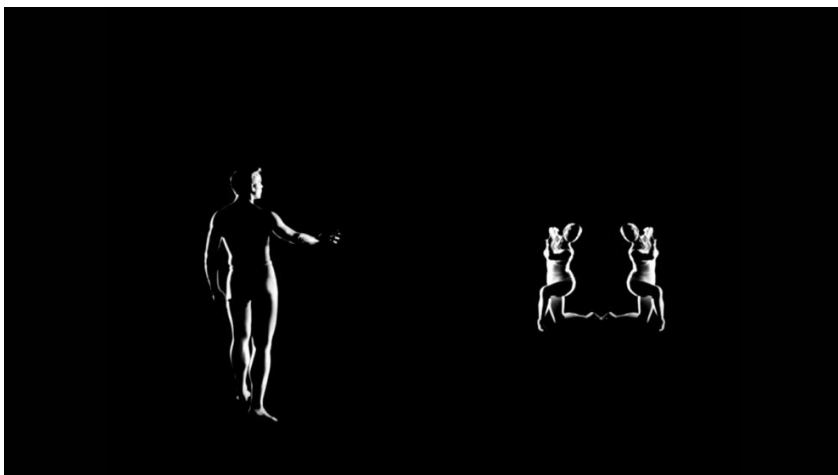


com formas de organizar o movimento e isso através do meio que é a película. Já Tomasovic apontou para estas possibilidades em relação à junção do cinema e da dança:

Le filmage du corps du danseur devient un enjeu important, la rencontre du cinématographe et de la chorégraphie proposant de nouvelles formes d'agencement des corps et d'inédits montages de mouvements possibles.<sup>23</sup>



F. 8



F. 9

<sup>23</sup> TOMASOVIC, *Kino-Tanz – L'art chorégraphique du cinema*, p.10.

“A filmagem do corpo do bailarino torna-se uma questão importante, o encontro entre o cinematógrafo e a coreografia propõem novas formas de organização dos corpos e montagens inéditas de movimentos possíveis.”

Não podemos deixar de referir igualmente a coreógrafa e cineasta Alberte Raynaud ao mencionar as formas de filmagem da dança. Para ela, o acto de filmar o movimento dançado era uma forma de “dar corpo à imagem”<sup>24</sup>. A autora, ao contrário daquilo que ocorre na obra de McLaren *Pas de deux*, defendia que deveria haver na videodança um corpo-câmara que não ficasse estanque, mas que dançasse com o bailarino. Isto é em si outra possibilidade de filmar a dança e de mostrar outro lado do corpo em movimento. Segundo a mesma, o desejo de filmar recobre em parte sobre uma nostalgia, ou seja, a nostalgia de querer deixar um rasto, um vestígio e de incorporar na imagem a emoção do instante:

Il s’agit de tracer une image comme on trace un geste, [...]. Cette tentative de *tracer une image* et non de capturer le réel révèle un désir de préserver non seulement l’inscription du fugitif de sa dilution dans l’évanescence mais encore de retenir dans la trame de l’image les infimes subtilités du geste qui font sa qualité et qui marquent l’inscription<sup>25</sup> (Itálico presente no original)

Apesar de Raynaud encarar o acto de filmar a dança de forma diferente do nosso cineasta, ambos não deixam de ter aspectos em comum no que toca aos objectivos das filmagens. De facto, Raynaud procurava, ao tentar pôr a câmara a dançar, pôr o quadro em movimento, mas McLaren procurou e reinventou o movimento dentro da própria imagem que captava. É sem dúvida, nesta obra onírica do cineasta, acompanhada por uma música que transmite um sentimento de inquietude, que podemos observar este desejo de inscrever no filme a tentativa

---

<sup>24</sup> RAYNAUD, Alberte, « Cinévidéodanse : modification de l’espace chorégraphique par l’image cinévidéodansée », *Études de communication*, 9 | 1987, disponibilizado online dia 20 de fevereiro de 2012, consultado dia 15 de setembro de 2014. [URL : <http://edc.revues.org/2918>], p.2.

<sup>25</sup> *Ibid*, p.2.

“Trata-se de traçar uma imagem como traçamos um gesto, [...] Esta tentativa de traçar uma imagem e não de capturar o real, realça um desejo de preservar não só a inscrição do fugitivo da sua diluição na evanescência, mas também de reter na trama da imagem as ínfimas subtilidades do gesto que fazem a sua qualidade e que marcam a inscrição”

de retenção das “ínfimas subtilidades dos gestos” e de apreender através do cinema o movimento do corpo realizado pelos bailarinos.

Acrescentemos que, nesta obra fílmica, o dispositivo permite novamente mostrar um espaço e um mundo que o olho humano não é capaz de ver de outra forma. Este é o espaço no qual o corpo se movimenta e que foi literalmente registado na obra. Podemos considerar que a obra revela o próprio espaço do corpo, ou retomando Merleau-Ponty:

Être corps, c'est être noué à un certain monde, [...] et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace. [...] La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps<sup>26</sup>

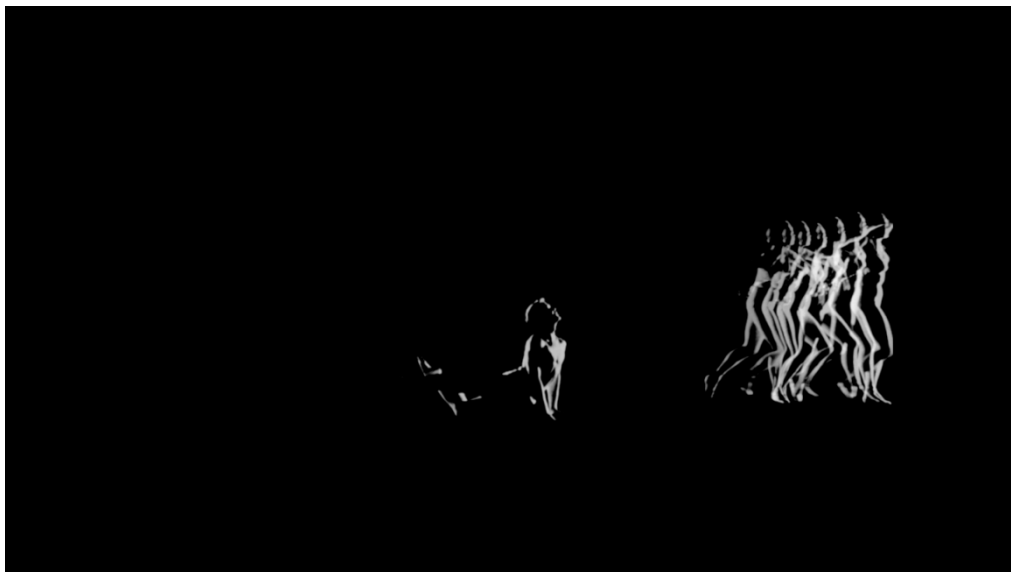
Unindo esta ideia à obra de McLaren, *Pas de deux* é de facto uma ilustração de como o corpo habita o espaço, ao seguir o seu próprio caminho, o passo dado pelo corpo é decomposto e multiplicado. O movimento do corpo assim desdobrado torna-se espaço e floresce na imagem. Esta obra ilumina assim um conceito da Fenomenologia que José Gil também mencionou ao falar de dança: “O espaço do corpo é o corpo tornado espaço”<sup>27</sup>. De facto, a fragmentação de sequências de movimentos que McLaren realizou, amplifica os movimentos de cada bailarino e todas as suas alternâncias e metamorfoses, mostrando todo o prisma dos mesmos. Assim, tal como a ninfa Eco que deixou de poder falar e tudo o que podia dizer era repetir o que ouvisse, cada passo e cada gesto fica como a ecoar na imagem e no tempo. Por conseguinte, é nos dada a ver e, persiste no tempo, uma remanência visual do gesto (F. 10 e 11).

---

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.173-174.

“Ser corpo, é estar ligado a um certo mundo, [...] e o nosso corpo não está inicialmente no espaço : ele pertence ao espaço. [...] A espacialidade do corpo é o desdobramento do nosso estado de ser corpo, a maneira como ele se realiza como corpo”

<sup>27</sup> GIL, José, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, p.15.



F. 10



F. 11

Alguns momentos do filme de McLaren que fomentam um estado contemplativo no espectador relembram igualmente o termo que a investigadora francesa Louppe usou para falar sobre o corpo do bailarino que é um *corpo em devir*<sup>28</sup>. Com efeito, os dois protagonistas movimentam-se no espaço e simultaneamente, os seus rastros permanecendo visíveis para nós, permitem que os corpos multiplicados permaneçam por momentos suspensos na imagem de tal forma que é nos dado a ver esse *corpo em devir* no tempo.

Isto leva-nos a ter consciência da alteração do corpo no tempo e no espaço, neste caso dos bailarinos, conforme este está em constante diálogo com o mundo e o espaço que o rodeia, e assim, também o significa. Frederico Lourenço salienta a importância desse corpo assim:

O bailado é, de facto, uma arte que vive dos corpos que lhe dão corpo; da humanidade dos seres que materializam esta arte, que a transformam em experiência real, imediata, emotiva, inesquecível. Pois a partitura de um bailado não regista, como a partitura de uma sinfonia, algo a ser materializado por corpos humanos por intermédio de instrumentos mecânicos: a dança não é materializada por intermédio de nada que não seja diretamente o próprio corpo humano. [...] Cada corpo traz à dança que materializa a sua identidade e a sua verdade.<sup>29</sup>

É curioso porque o texto deste autor menciona que é o corpo que incarna e materializa o bailado e lhe confere a sua identidade. Além disso, é feita a referência a um intermédio que são instrumentos mecânicos para explicar uma diferença existente entre a dança e outras artes.

---

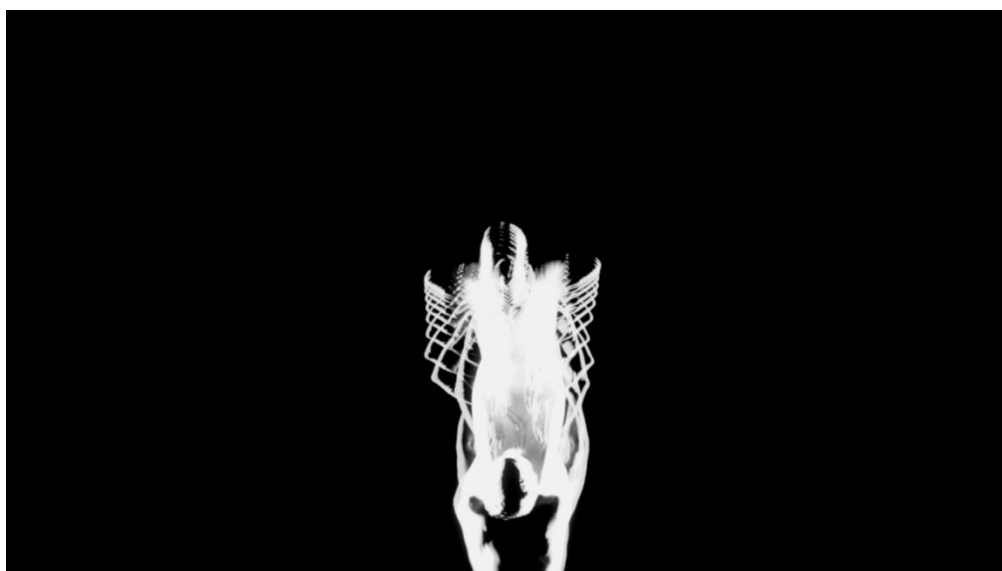
<sup>28</sup> LOUPPE, *Poética da Dança Contemporânea*, p. 83.

<sup>29</sup> LOURENÇO, *Estética da Dança Clássica*, p.29.

Não iremos de todo pôr em causa que é o corpo do bailarino que confere materialidade à dança que realiza, mas podemos destacar que na obra de McLaren é a criatividade deste e a capacidade do cinematógrafo que materializaram e mostram de uma nova forma essa identidade. Consequentemente, o corpo dos bailarinos e a imagem por vezes elevada a um grau de abstracção ( F. 12/ F.13), está impregnada dessa verdade e desse mundo.



F. 12



F. 13

Com efeito, e desenvolvendo este ponto de vista, citemos as palavras de Stéphane Bouquet presentes no livro que ele dirigiu, *Danse et cinéma*<sup>30</sup>. Ele salienta uma perspectiva de Laurence Louppe e que esta não chegou a desenvolver. Essa ideia é a de olhar para o cinema do ponto de vista da dança, que contrasta com o ponto de vista e análise através da *mise-en-scène* no cinema. Portanto, a ideia seria a de substituir a análise da *mise-en-scène* por uma análise da *mise en corps*:

Pour regarder le cinéma *du point de vue de la danse*, il faut se débarrasser de la logique de la mise-en-scène [...] La logique de la mise en scène tend à dire que les corps sont regardés d'une certaine façon, et que c'est la forme du regard qui porte le sens. [...] La logique de la mise en corps tendrait plutôt à supposer que les cinéastes chargent les corps d'un monde, d'une certaine idée ou sensation du monde, d'un certain état (légèreté, tension, fatigue c'est selon) d'être au monde.<sup>31</sup>

Portanto, se considerarmos esta perspectiva, confirma-se, como o referimos anteriormente, que McLaren consegue "impregnar os corpos que filma dum mundo, dum ideia ou dum sensação do mundo" e isso, é inexoravelmente perceptível em *Pas de deux*.

A forma como McLaren tratou e revelou os estados dos corpos dos bailarinos e a forma como os filmou aqui ainda hoje suscita admiração. De facto, reencontramos o seu uso em obras

---

<sup>30</sup> BOUQUET, Stéphane (dir.), *Danse et cinéma*, Paris, Capricci / Centre national de la danse, 2012.

<sup>31</sup> Ibid, p.4.

"Para olhar para o cinema do ponto de vista da dança, é necessário livrarmo-nos da lógica da *mise-en-scène* [...] A lógica de *mise-en-scène* tende a dizer que os corpos são vistos dum certa forma, e que é a forma desse olhar que lhe dá o sentido. [...] A lógica da *mise en corps* tende antes a supor que os cineastas povoam o corpo de um mundo, dum ideia ou sensação do mundo, d'um certo estado (ligeireza, tensão, cansaço, conforme a situação) de ser no mundo."

recentes como por exemplo o videoclipe da música do compositor francês Étienne Daho e da atriz e cantora Charlotte Gainsbourg, intitulada *If* (2003)<sup>32</sup>. Os dois aparecem no vídeo a preto e branco, sobre um fundo de céu estrelado, cantando e girando sobre um mesmo eixo. Ao longo de toda a canção e, sobretudo, quando retomam cada verso, os seus rostos são multiplicados em eixo, deixando uma remanência visual que reflete e exprime a ideia e um estado de repetição e uma cadência constante presente durante toda a canção.

---

<sup>32</sup> Étienne Daho feat. Charlotte Gainsbourg, “If”, 2003, music video, 3:36.

URL: <https://youtu.be/Aqz79ticDfM>



## Capítulo II – Pensar o corpo que dança no cinema de McLaren

### Correspondências e Interferências entre as Artes

*An artist may be like a person who just hears music and just starts to dance. He may be dancing for his own satisfaction, but what motivates him to dance also motivates hundreds of other people to dance. The artist is only speaking some kind of common language, speaking to himself, expressing something. Yet, other people recognize it and realize that, in this person's dancing, there is something new and different.*<sup>33</sup>

Norman McLaren

#### 1. A Questão Sonora

Continuando a nossa busca é pertinente abordar a temática do som na obra de McLaren. Existem vários motivos para tal. Primeiro, destaquemos que McLaren além de ter sido realizador também foi um compositor atípico porque ele desenhava e fotografava na banda sonora das películas. Depois, quando isto não era o caso, o cineasta deixava-se influenciar pela música de diversas formas para criar os seus filmes e, por último, salientemos um detalhe poderoso que percorre a obra dele que é, a recusa do uso da voz e do texto com algumas exceções. Assim, através do estudo do som na obra do cineasta poderemos aprofundar as ligações, o processo de criação e as suas influências relacionadas com o cinema vanguardista da década de 1920, para podermos assim, descobrir as ligações que existem em relação à dança.

---

<sup>33</sup> Citação retirada do filme: Mc WILLIAMS, Donald (dir.), *Le Génie créateur : Norman McLaren*, Montréal, Office national du film du Canada, 1991.

## 2. O Desenho do Som na Película

Há autores que nos relembram como no cinema o som e a banda sonora são uma construção. Por vezes esquecemo-nos deste aspecto porque praticamente tudo no cinema convencional é feito na tentativa de nos fazer esquecer essa construção. Com efeito, imitam a percepção visual e sonora considerada como natural ao ser humano e tentam tornar a nossa experiência como espectador a mais imersiva possível.

Um dos autores que nos relembra este aspecto é Michel Chion, compositor, realizador e investigador cuja área de predileção é o estudo científico do som no cinema. O raciocínio e o discurso de Chion são particularmente originais no sentido em que o autor defende uma perspectiva que nos indica que a nossa percepção do som e da imagem no cinema, ou em qualquer obra audiovisual, são em si uma construção. Com efeito, enquanto que uns discutem sobre a relação de forças entre o som e a imagem no cinema, ou seja, lutam o domínio duma das duas sobre a outra, Chion trata a questão de outra forma e apresenta esta luta como sendo uma fuga ao problema de compreensão da relação entre o som e a imagem. Segundo ele, “uma percepção influencia a outra e a transforma: não “vemos” a mesma coisa quando ouvimos; não “ouvimos” a mesma coisa quando vemos.”<sup>34</sup> Para ele, a relação audiovisual não é uma relação natural onde existe uma harmonia pré-existente entre as percepções (visual e sonora), trata-se antes e como ele o refere dum “contracto audiovisual”.

Chion apresenta-nos a ideia de contracto como se no fundo a nossa percepção simultânea da imagem e do som, fosse uma ilusão audiovisual. Considerando isto, ele apresenta o seu conceito para descrever essa situação que é a do valor acrescentado. Ele define este último como sendo o valor expressivo e informativo com que um determinado

---

<sup>34</sup> CHION, Michel, *A audiovisualização : Som e Imagem no Cinema*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2016, p. 7.

som enriquece uma determinada imagem. Chion salienta o facto de que habitualmente se tem a ideia de que o som é inútil no cinema e de que, o som apenas destaca e reforça um sentido que já está presente na imagem. Com efeito, ele contradiz esta impressão e demonstra que o som dá e cria um sentido ou um valor à imagem e que sem ele, teríamos outra percepção dessa mesma imagem. Este fenómeno funciona, segundo ele, sobretudo no âmbito do sincronismo entre o som e a imagem e pelo princípio da síncri-se que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve. Para fundamentar o seu argumento, ele dá um exemplo simples dum programa televisivo de 1984 onde a transmissão dum festival aéreo na Inglaterra estava a ser comentado a partir de um estúdio francês. Chion aponta para a redundância ilusória, como ele o refere, enquanto o comentador diz “vemos três aviões num céu azul”, poderia simplesmente ter dito outra coisa como “hoje está um dia bonito”. O que Chion quer apontar com este exemplo é que, as palavras do comentador orientaram o olhar do espectador sobre a imagem que estava a ser transmitida, ou seja, o texto estruturou a visão. Ele destaca assim a importância da voz e da fala no cinema e igualmente como o aperfeiçoamento tecnológico tem vindo a garantir não a fidelidade acústica em relação ao timbre de uma voz, mas sim à garantia de uma inteligibilidade clara das palavras.

Prosseguindo, o autor destaca um aspecto importante no que toca a compreensão da nossa percepção. Com efeito, ele explica e indica como a percepção sonora é mais rápida do que a visual, exemplificando com a percepção dum movimento precipitado de mãos a bater palmas. O olho que tem de assumir duas dimensões - o espaço e o tempo – é mais lento. O ouvido, por outro lado, funciona maioritariamente só no tempo (menos quando escuta uma música que já conhece) e daí, é mais ágil que o olho. Assim, o que acontece é que sem sons que marcam certos movimentos rápidos no cinema, ficaríamos confusos, como ele o indica. Podemos verificar isso facilmente nos filmes em que McLaren desenha o som directamente

na película para traçar cada movimento presente na imagem. De facto, o realizador explorou o som na suas criações de forma muito versátil e diversificada. Em ocasiões, sem orçamento que lhe permitisse contratar um compositor, descobriu com essa restrição que podia criar o som dos seus próprios filmes, riscando e desenhando-o na película, tornando-se assim um dos pioneiros da música electrónica. Mais tarde, também desenvolveu e criou a partir dessa ideia uma técnica inspirada nas descobertas de Rudolf Pfenninger - *Tonende Handschrift* - e que consistia em fotografar na banda sonora cartas com formas gráficas definidas que abrangiam um espectro cromático de seis oitavas.

Exploremos então esse elemento na sua obra *Voisins* (1952) onde ele usa a técnica de animação em *stop-motion* com actores verdadeiros, a pixilation. O filme é uma metáfora sobre a guerra e a sua absurdidade, imaginada através duma intriga simples. Enquanto que dois vizinhos – representados por Grant Munro e Jean-Paul Ladouceur - fazem-se companhia um ao outro ao lerem tranquilamente o jornal, cada um sentado no seu jardim, nasce uma flor no meio do jardim, exactamente na extrema do terreno de cada um. Os dois impressionados e intrigados, aproximam-se da flor e ficam totalmente inebriados com a planta, de tal forma que começam a gesticular e a dançar pela relva tal é o fascínio (F.14 / F.15). Lamentavelmente, começa quase de forma imediata uma luta feroz entre os dois vizinhos para determinar a quem pertence a flor. Infelizmente, eles lutam até à morte e nenhum deles fica com a flor.

F. 14



F. 15



O que nos interessa salientar neste filme além da história, é a forma como McLaren faz uso do som para orientar e guiar o olhar do espectador. De facto, o som desenhado na película caracterizado por um certo grau de altura, intensidade e ritmo, é associado a cada gesto ou movimento efectuado pelos dois actores no filme. Dessa forma o som estrutura a nossa visão.

O som sintético para além de ter sido empregado por McLaren para traçar movimentos, também foi usado para compor música sobre a qual os personagens dele dançam. Com efeito, McLaren compõe músicas na fita para acompanhar determinadas situações no filme, sublinhando-as assim com o som de forma cômica, como por exemplo, o início do filme dando logo um tom à obra que nos indica que vai acontecer um disparate. Também ouvimos música na exposição dos créditos do filme ou durante a dança eufórica e surrealista dos dois actores quando descobrem a flor. O mesmo ocorre noutros filmes como nas animações *Dots* e *Loops* (1949), onde é traçado o movimento de formas e igualmente no filme *Two Bagatelles* (1953) onde ele compõe a música para acompanhar as duas danças.

### 3. Entre Musicalidade e Movimento : O Papel da Música e a Música Visual

Como deu para reparar, o uso da música é frequente nas obras e iremos analisá-lo mais detalhadamente nesta secção. Seguindo com a reflexão de Chion com o seu conceito de valor acrescentado, este explica que podem existir duas formas de valor acrescentado pela música, o efeito empático e o efeito anempático. Enquanto que, segundo ele, o primeiro, baseando-se na empatia, sublinha e aumenta a emoção presente na imagem em movimento em função a códigos culturais de emoções, o segundo, reforça paradoxalmente a emoção através do tom irónico que é dado pela música. Além disso, ele refere que este efeito anempático está intimamente ligado à essência do cinema e à sua mecânica, à projecção fria e automática dum filme e à sua face robótica.

Também Pierre Hébert, realizador canadiano que chegou a colaborar com McLaren no National Film Board no Canadá, nos lembrou como o som pode ser uma construção sonora e salientou que existe uma tendência ideológica para o realismo sonoro bem como, ao longo do tempo foram elaboradas convenções que começaram no cinema mudo e chegaram até ao cinema contemporâneo. De facto, no seu artigo *Musicalité ou oralité? (Réflexions d'un cinéaste qui voulait « faire comme un musicien »)*<sup>35</sup>, ele explora a questão da musicalidade no cinema e salienta que uma das convenções no cinema contemporâneo é o uso da música, sendo que, o propósito e o uso da música no cinema mudo era diferente no geral, do uso que se faz da mesma a partir do cinema sonoro, falado.

Acrescentemos que ele opõe a este uso da música outro que é a busca de uma pureza formal no cinema e que alguns cineastas de vanguarda procuraram elaborar, ou seja, estes procuraram obter uma união formal no cinema tendo como modelo para tal a pintura e o

---

<sup>35</sup> HÉBERT, Pierre, "Musicalité ou oralité? (Réflexions d'un cinéaste qui voulait « faire comme un musicien »)." *Cinémas* 31 (1992), p. 43–63. DOI: 10.7202/1001179ar

movimento, e mais tarde a música. Com efeito, este aspecto é particularmente interessante por motivo de nos anos 1920, ter florescido sobretudo na Europa, uma vertente artística que sonhava com um cinema autónomo. Esta vanguarda - cujos precursores foram artistas plásticos alemães - via e defendia o filme como uma forma artística autónoma e queria livrar o cinema das suas canadianas com as quais tentaram até então suportar o seu estatuto de forma de arte, ou seja, com o teatro e a literatura. Os autores desta vanguarda pretendiam explorar o aspecto que segundo eles, era o mais importante no cinema, as imagens em movimento e assim, criar através do cinema uma música visual com animações abstractas. Alguns destes cineastas que influenciaram McLaren foram por exemplo Hans Richter, Walter Ruttmann e também, aquele que foi o último representante do manifesto e que explorou mais amplamente a questão da música, Oskar Fischinger.

Voltando a Hébert, este destaca dois aspectos em relação à tentativa de usar a referência musical como estrutura para o cinema. Primeiro, ele salienta que o cinema abstracto com pintura em movimento se associava facilmente à música e a sua estrutura. Depois, ele acrescenta que a música aparentava ser um arquétipo perfeito e apropriável a todas as artes não verbais pela simples razão de ser uma arte livre de referências representativas e literárias. Este é um elemento que reencontramos nas obras de McLaren. Com efeito, Norman McLaren deixou-se ao longo das suas criações influenciar pela música e algumas das suas obras foram construídas de forma extremamente rigorosa a pensar numa obra musical ou na simples ideia de unir a imagem e o som na obra fílmica na expectativa de criar um sincronismo perfeito. Numa entrevista o próprio afirmou que a sua primeira ambição foi “a de realizar filmes abstractos para poder interpretar o espírito da música”<sup>36</sup>. A sua ideia aparece meticulosamente realizada em diversas obras nas quais se salienta *Begone Dull Care*

---

<sup>36</sup> MCLAREN, Norman, entrevista com Léo Bonneville (abrégeé en ELB), « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences : la revue du cinéma*, no 82, 1975, p.11.

URL: <http://id.erudit.org/iderudit/51301ac>

(1949), cuja estrutura está baseada na estrutura clássica da Sonata - ABA-, ou também, nos seus filmes que representam interpretações de canções populares, *C'est l'aviron* (1944), *Lá-haut sur ces montagnes* (1945) *La Poulette grise* (1947) e *Le Merle* (1958). Além dessas, destacamos igualmente o seu filme didático *Canon* (1964) realizado para ilustrar a forma musical de um canon.

Retiramos uma outra reflexão presente no texto de Hebert que é em primeira instância o facto de que o uso da música como inspiração para um cinema autónomo transportar consigo um paradoxo. Com efeito, ao procurarem libertar o cinema do teatro e da literatura dessa forma e com o desejo de o tornar numa arte independente, isto mostra uma tendência em usar outra forma de arte, neste caso a música, como suporte para justificar um desprendimento do teatro e da literatura. Contudo, se a música ainda hoje continua a ser usada, mesmo não sendo para o uso dum estrutura, isto indica que há uma razão para tal escolha. Assim, para melhor entendimento das influências da música e a propensão para o seu uso no cinema, analisemos algumas obras de McLaren começando com a obra *Begone Dull Care* (1949).

*Begone Dull Care* é um filme pensado e imaginado a partir dum música que foi previamente composta por Oscar Peterson e, pensada exclusivamente para os propósitos do filme que McLaren queria realizar. Trata-se dum animação abstracta estruturada conforme a forma sonata. A sua forma dividida em três partes – exposição, desenvolvimento e reexposição - está explícita na própria divisão do filme, na estética e nos traços da pintura da animação.

Na primeira parte, desfila na tela clara uma malha diversificada de cores, linhas vivazes e calorosas que se sucedem, por vezes, de forma sobreposta e que nos levam a crer que esta curta-metragem inspirou sem dúvida algumas obras do realizador norte-americano Stan Brakhage. As formas geométricas misturam-se com as manchas coloridas (F. 16/ F. 17) e



por momentos, relembramos-nos de outra obra de McLaren, nomeadamente *Fiddle-de-dee* (1947). As pinceladas ganham vida no movimento e as linhas agitam-se, mudam-se e transformam-se noutras figuras esporadicamente reconhecíveis, como por exemplo, num desenho de um jogo do galo, numa pás, numa casa ou até numa estrutura de um cristal elementar que nos lembra o Atomium (monumento que se encontra em Bruxelas). Entre estes, existem sem dúvida outros que não foram mencionados ou talvez imaginados pelo espectador. De facto, o ritmo do filme nesta parte é tão rápido que certos rabiscos podem esconder algo que nem sempre conseguimos apanhar durante o visionamento de cada projecção. Os movimentos das formas ilustra a agitação da música e de cada instrumento incluído nela. Daí, o título da obra em francês se adequar tanto a essa expressão presente no filme, *Caprice en couleurs*, ou traduzido, Capricho em cores. As formas e as cores são tal como um espírito entusiasta sujeito a mudanças repentinas de humor e que manifesta as súbitas vontades irracionais provocadas pela música.



Fig. 16

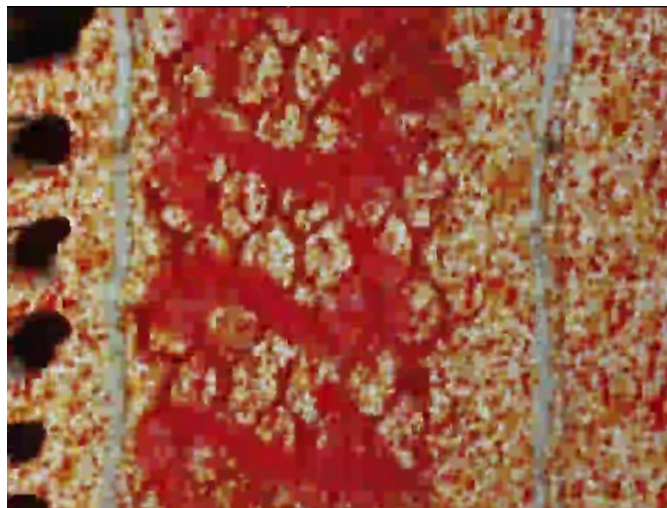


Fig. 17

A segunda parte do filme, mais calma e meditativa ao som dum piano, interpreta à semelhança do gesto da mão de um pianista o movimento de cada tecla atingida. Vemos apenas clarões de luz acionados por cada nota tocada, assemelhando-se a estrelas moventes

que se transformam em linhas verticais. As linhas verticais claras lembram por momentos as cordas de um instrumento musical a serem beliscadas.

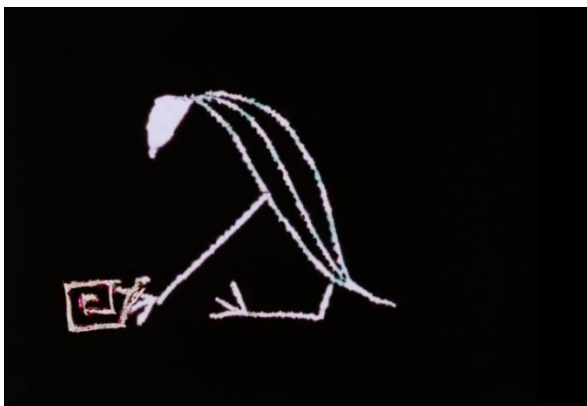
A terceira parte da curta-metragem, une de certo modo a primeira e a segunda parte. A estética e o ritmo são semelhantes à da primeira, as formas coloridas desfilam novamente, mas foi-lhe acrescentado um certo grão que nos relembra os pontinhos e as linhas de luz da segunda parte (F.18). Reparemos no formalismo não só pela divisão do filme mas também pela transposição de elementos na imagem que caracterizam a própria forma de construir a música.



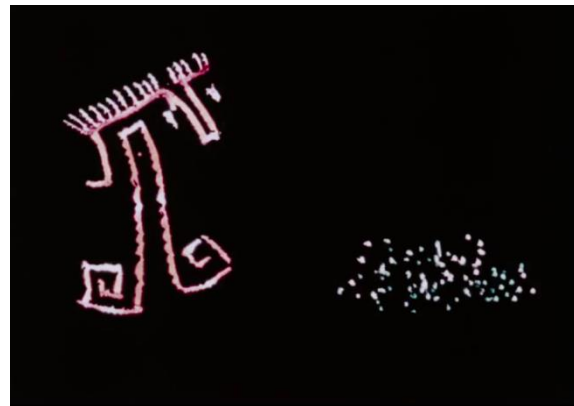
F.18

A curta-metragem *Blinkity Blank* (1955) é outro exemplo comparável a *Begone Dull Care* no sentido em que o que vemos foi influenciado pelo som. As formas movem-se conforme o movimento musical e os ruídos que ouvimos. Por outro lado, a estética é diferente mas o conteúdo é semelhante. Vemos formas abstractas a surgirem e a passear ao som da música sobre um fundo preto. Essas formas estão em constante metamorfose e transformam-se de um momento para o outro em figuras por nós reconhecíveis, como por exemplo faíscas ou fogos de artifícios, guarda-chuvas, um pássaro ou homem, entre outros vultos (F.19/ F.20). Descobrimos assim que no centro dessas transformações existem duas personalidades

antropomórficas que se encontram em conflito uma com a outra. É nos possível reconhecer cada uma apesar das suas mudanças porque uma é mais avermelhada e a outra azul. Cada uma está a lutar pelo seu espaço e no fim é dado indícios ao espectador que se trata duma história de amor porque as duas figuras transformam-se em corações e depois num ovo do qual surge no final uma nova criatura que incorpora a junção de traços que são semelhantes às que observamos anteriormente. É de salientar também que neste filme McLaren explora a teoria da persistência retiniana que se caracteriza pela ideia de que certas impressões luminosas persistem na nossa visão durante um tempo após as termos observado.



F. 19



F. 20

O interesse desta obra talvez não esteja tanto na sua história mas antes no mundo imaginário no qual nos vemos submersos. De facto, umas das características que reaparece frequentemente nos filmes de McLaren é a transformação dos personagens, figuras e formas que se encontram em constante metamorfose. Tal como o *corpo em devir* do bailarino sobre o qual Louppe falava como o mencionamos no primeiro capítulo. Tal como o que está em constante transformação, as figuras de McLaren também se encontram literalmente nesse estado e passam de corpo a corpo, alterando-se.

Estas obras que analisamos tem um traço que as relaciona com o género de obras produzidas na década de 1920. Apesar do estilo da vanguarda alemã ter sido muito mais formal, o que associamos a McLaren é a vontade que tanto ele como estes realizadores tinham

para produzir música visual. Essa vontade era dupla, por um lado sonhavam em pôr a pintura em movimento, por outro, tentavam transpor em imagens o que a música suscitava neles. Assim, há algo na música que agita estes realizadores.

Já Platão definia a música como sendo a imitação das paixões da alma e Aristóteles, mais interrogativo, perguntava como é que o ritmo, as melodias ou sons conseguem representar os sentimentos. A música é umas das artes que talvez mais intrigou ao longo do tempo as pessoas. Efectivamente, isso reflecte-se nos estudos recorrentes que encontramos sobre a mesma. Um exemplo disso talvez seja a teoria dos affectos, *Affektenlehre*, elaborada na era Barroca por teóricos, músicos e compositores que procuravam estabelecer relações entre determinadas músicas e emoções. Este tema ainda hoje suscita divergências, pois, ainda há muita dificuldade em definir concretamente se será a música que exerce influência sobre as emoções ou se são os seus ouvintes que lhe acrescentam um determinado sentido através da sua bagagem cultural e pessoal. A música talvez seja aquela que mais suscita a nossa curiosidade pelo simples facto de ser uma arte intangível. O seu apreciador não consegue literalmente vê-la nem tocá-la e é precisamente isso que desperta tantas questões. A imaterialidade é algo que por exemplo não ocorre na pintura, na escultura, na arquitectura, onde de facto existem objectos físicos únicos. O assunto da materialidade fica sobre tensão quando entramos em campos onde a reprodutibilidade técnica permite a existência dum objecto físico que possa salvaguardar uma obra, porque de facto, podemos ouvir uma música em qualquer lugar e basta para tal possuir apenas um aparelho que permita salvaguardar sons e os consiga reproduzir para os conseguirmos ouvir. Contudo, ela não deixa de ser inatingível. Schopenhauer escreveu sobre a música que :

[...] ela nunca exprime o fenómeno, mas a essência íntima, o interior do fenómeno, a própria vontade. Ela não exprime tal ou tal alegria, tal ou

tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstratamente. Ela nos dá a sua essência sem nenhum acessório, e, por consequência também, sem os seus motivos. E, contudo, compreendemo-la muito bem [...] <sup>37</sup>

De algum modo, sentimos uma agitação no corpo que não sabemos definir de onde surge e sentimos, sempre que ouvimos uma determinada canção a vontade de dançar sobre ela, de nos movermo-nos, de rir ou de chorar. Ela afecta não só os nossos ouvidos mas, provoca igualmente os nossos sentidos. Paradoxalmente, como já referimos a música é invisível aos nossos olhos e intocável, contudo não deixa de nos tocar e de suscitar inúmeras sensações no corpo e de despertar a nossa imaginação. Podemos dizer que já Rousseau quando afirmou que “a música é capaz de agir fisicamente sobre o corpo” <sup>38</sup> tentava imaginar a complexidade dos fenómenos que a música evoca e estimula no corpo. Destaquemos o exemplo da percussionista Evelyn Glennie cujo objectivo de vida é ensinar as pessoas a ouvir. Surda desde os 12 anos de idade, queria nessa altura restringir o seu acesso ao ensino da música, coisa que a própria achou absurda e contra o qual ela lutou desde então. A percepção dela sendo diferente, ela pôde apontar aquilo que é maioritariamente negado que é o facto de ouvirmos a música não só com os tímpanos, mas recebemos as vibrações sonoras através e com corpo inteiro. A perspectiva de negar o corpo aqui é frequente e deve-se ao facto de que na nossa cultura existir a construção da noção de música como sendo uma pureza sonora, como o refere Lothaire Mabru no seu artigo intitulado *Vers une culture musicale du corps* ao

---

<sup>37</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *O mundo como vontade e representação*, trad. M. F. Sá Correia, Rio de Janeiro, Contraponto, 2001, p. 412, iBooks.

<sup>38</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768, p. 315.

falar sobre a obra do professor Jean Molino.<sup>39</sup> Mabru aponta além disso que a questão do corpo é sempre tratada numa perspectiva psicológica com a famosa noção de gesto interior e ele apresenta no seu trabalho o aspecto técnico de tocar instrumentos, como por exemplo a maneira diferente de como violinistas em culturas distintas seguram e tocam o seu instrumento. Ele refere também que se deve tomar em consideração toda a gestualidade da música que engloba tanto os movimentos necessários à obtenção de sons como a dinâmica do corpo no seu geral.

Retomando, Michel Chion este referiu ao falar do som que: “O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação.”<sup>40</sup> Consequentemente, surge essa agitação no corpo e sentimos a vontade de querer dançar sobre a música que escutamos, além de adorarmos imaginar histórias e visualizá-la na nossa mente. A música aparenta portanto provocar o nosso corpo e a nossa imaginação. E assim, voltando as palavras de Schopenhauer, este prossegue na sua obra que: “ Daí vem que a imaginação é tão facilmente despertada pela música. A nossa fantasia procura dar uma figura a este mundo de espíritos, invisível e no entanto tão animada, tão agitada, que nos fala directamente; ela esforça-se para lhe dar uma forma incarnada, ou seja, de a encarnar num paradigma analógico, tirada do mundo real.”<sup>41</sup>

Schopenhauer referiu que a música pinta abstractamente os nossos sentimentos mas ao ler este excerto descobrimos um pouco outra coisa, ou seja, existe uma certa concretude naquilo que ele afirma. De facto, quando ele refere que “a nossa fantasia procura dar uma figura a este mundo de espíritos” e que “ela esforça-se para lhe dar uma forma incarnada [...] tirada do mundo real”. Essa vontade e essa procura pela forma e por uma materialidade na

---

<sup>39</sup> MABRU, Lothaire, « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 24 avril 2016, p. 2. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/106>

<sup>40</sup> CHION, Michel, *A audiovisualização : Som e Imagem no Cinema*, p. 16.

<sup>41</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *O mundo como vontade e representação*, p. 412 .

música, é algo que sempre esteve presente ao longo da história e que reencontramos também como o podemos observar nas obras de McLaren. Além disso, de forma idêntica e mais actual também encontramos essa vontade no constante aperfeiçoamento da elaboração de videoclipes e nos filmes exclusivamente realizados para interpretar álbuns inteiros.

De facto, indo mais longe e retomando a obra de McLaren, reparamos que em *Begone Dull Care* as imagens e as formas que nela aparecem foram coreografadas conforme os movimentos presentes na música. Portanto, as expressões presentes no filme estão intimamente ligadas ao movimento que vemos aparecer na tela e ao clima emocional da música. Note-se que quando nos referimos ao termo emocional, este não é para ser entendido como sendo sentimentos ao qual por norma se associa o termo emoção. Para um dos fundadores da psicologia, William James, as emoções são provocadas por reacções e mudanças fisiológicas ativadas pela percepção mental de dados acontecimentos. É, segundo ele, a sensação percebida dessas mudanças corporais que gera a emoção. Contudo, segundo o neurocientista António Damásio, James confundiu a emoção com o sentimento e ele evidencia essa distinção num dos seus livros desta forma:

As emoções são programas complexos, em grande medida automatizados, de *acções* modeladas pela evolução. [...] Os sentimentos de emoção [...] são *percepções* compostas daquilo que acontece no corpo e na mente quando sentimos emoções<sup>42</sup> (itálico presente no original)

---

<sup>42</sup> DAMÁSIO, António, *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Temas e Debates, 2010, p. 143.

Damásio desenvolve, em resposta a uma pergunta feita em entrevista:

A emoção é uma resposta complexa de movimento em relação a um estímulo que foi sentido e depois há o sentimento, que é a experiência mental daquilo que se passou no organismo quando houve sensação e emoção. São três graus. Um é extremamente simples, outro já é mais complexo, em que há uma resposta, e ainda um outro em que há o apreender consciente e mental daquilo que foi a resposta e que se passou no organismo.<sup>43</sup>

Portanto, nesta segunda referência ele liga a emoção ao movimento e efectivamente, já a própria etimologia do termo o explica. O termo *emoção* vem do latim *e(x)motio* ou *e(x)movere*, significa movimento, acção, pôr de fora ou exteriorizar. Nos nossos antepassados, emoções eram estados provocados por determinados acontecimentos que impulsionavam uma reacção de sobrevivência. Portanto, estes possuíam um sistema emocional directamente ligado ao sistema motor. Graças a novas tecnologias desenvolvidas no campo da ciência, investigadores descobriram não só a região do cérebro que processa as emoções, o cerebelo<sup>44</sup>, mas também descobriram que esta área é a parte do cérebro que encontramos também em alguns peixes e lagartos e, por conseguinte, é a mais antiga do nosso principal órgão e centro de sistema nervoso. O que se torna então particularmente interessante é que descobriram mais tarde a ligação que há entre a emoção, a música e o movimento. Com efeito, o que saltou à

---

<sup>43</sup> LUCAS, Isabel, Entrevista a António Damásio : "Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare", Público, Novembro 5, 2017, URL : <https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/entrevista/antonio-damasio-1791116>

<sup>44</sup> deriva do latim *cerebellum* e significa “pequeno cérebro”; este está localizado na parte de trás da cabeça perto da zona fronteira entre a cabeça e o pescoço



vista é que não só o córtex auditivo está envolvido na escuta musical mas que, o cerebelo também está ligado ao processamento auditivo.

Relembro que a música incorpora melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, timbres e que nesse sentido contém uma estrutura e segue regras e métricas. O que acontece é que os compositores brincam com estes elementos. Por vezes não seguem as regras de forma rigorosa, provocando os auditores e criando assim o que o neurocientista Daniel J. Levitin, chamou de rasteira musical. Nesse sentido, o nosso cérebro, ao reconhecer que a música não é nenhum perigo, não desencadeia reacções de sobrevivência e em vez disso entra em sincronia com os movimentos da música e retira assim prazer da escuta musical. Estudos elaborados por Levitin confirmaram activações cerebelares fortes durante a escuta musical e não na escuta de ruído. Isto deve-se ao facto do cerebelo ter um grande papel na extracção da métrica da música. Assim revela-se que este processo faz parte fundamental da emoção e do movimento provocado pela música.

Poderíamos fazer um ponto de ligação com estes estudos e os do musicólogo Eric Clarke. Este propôs num artigo desvelar a nossa impressão do movimento quando ouvimos música como sendo uma relação verdadeiramente perceptual, ou seja, simplificando, como se percepcionássemos o movimento da música de forma literal enquanto a ouvimos. A ideia inicial que ele explora é o facto de que o movimento musical é antes de tudo movimento humano. Além disso, ele também tenta procurar as relações entre o movimento corporal, o gesto e a actuação dos músicos. Ele quis defender que o movimento musical, expressão que usamos de forma habitualmente metafórica, não é metafórica. Ele referiu que, “in this most obvious sense the sounds of music *are* the sounds of the “real world”<sup>45</sup>, no entanto, ele admite que ver a música dessa perspectiva seria redutor e explica que existem outras possibilidades

---

<sup>45</sup> CLARKE, Eric, “Meaning and the specification of motion in music”, *Musicae Scientia*, Vol V, n°2, 2001, p.217. DOI: [10.1177/102986490100500205](https://doi.org/10.1177/102986490100500205)

para o debate, considerando como a música pode especificar objectos ou eventos de uma forma virtual e dá um exemplo relacionado com a pintura:

By analogy, when looking at painting (representational or abstract), an important part of the perceptual experience is to see the forms and colours as specifying a “virtual space” which has properties that are reminiscent of the real spaces that we know, or that intrigue us by defying the normal rules of space [...] The same principle applies to hearing: sounds can specify a virtual domain that both abides by and defies the normal laws of physics.<sup>46</sup> (itálico presente no original)

Contudo, ele não consegue demonstrar totalmente no seu artigo a ideia duma relação perceptual do movimento na música como tal, mas antes conclui que grande parte da ideia de movimento na música, não é metafórica nem real, mas antes ficcional<sup>47</sup> e, nesse sentido é da esfera do virtual. O que nos reencaminha para McLaren se considerarmos essa perspectiva, pois, o realizador explorou inexoravelmente o lado ficcional do movimento musical inspirando-se em músicas para criar os seus filmes, conseguindo ir até ao extremo da representação musical no cinema com obras como *Synchromy* (1971). Com efeito, ele leva o sincronismo entre a imagem e o som ao extremo, ou seja, nesta obra podemos observar nas imagens praticamente de forma literal o som que está a ser reproduzido. Praticamente e não de forma totalmente literal porque é lhe acrescentado um elemento de interpretação que é a cor, mas o que permite gravar as escalas musicais na banda sonora também permite fotografar formas nos *frames*.

---

<sup>46</sup> CLARKE, Eric, “Meaning and the specification of motion in music”, p.217.

<sup>47</sup> Ibid, p.228.

#### 4. No Princípio era o Corpo

*Car la cinématographie fait partie des arts plastiques et ses lois sont très proches de celles de la peinture et de la danse. Ses moyens d'expression sont des formes, des surfaces, des luminosités et des obscurités; mais c'est surtout le mouvement de ces phénomènes optiques, l'engendrement dans le temps d'une forme à partir d'une autre. Il s'agit bien là d'art plastique, avec cet élément nouveau: ce n'est pas dans un résultat définitif, mais dans l'évolution dans le temps d'une manifestation à partir d'une autre que l'on va trouver la racine de ce phénomène artistique.*<sup>48</sup> Walther Ruttmann

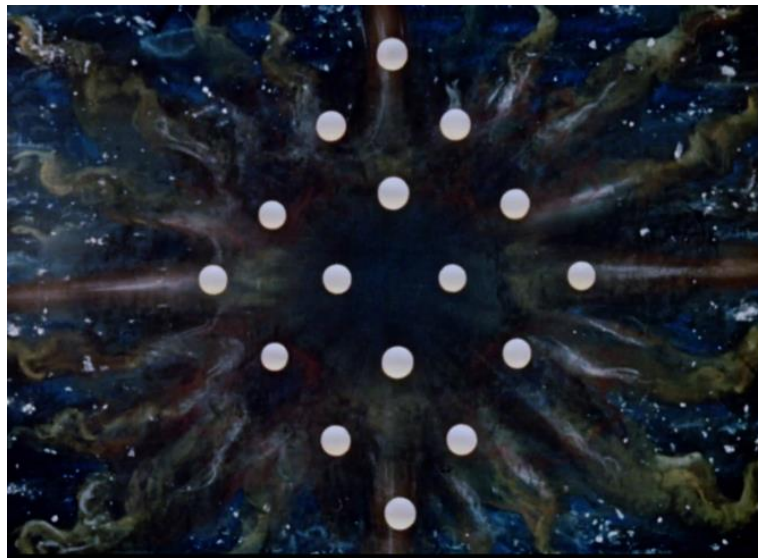
Em seguimento à análise sobre a intriga e as influências da música sobre a nossa percepção de obras filmicas e sobre a estrutura coreográfica dos elementos presentes em alguns filmes de McLaren, devemos notar que apesar desse caminho ser um dos caminhos possíveis e mais óbvios para a inspiração do movimento dançado na tela, reencontramos igualmente elementos coreografados e animados em determinados filmes de McLaren, onde o próprio não fez uso da música para a realização das suas obras.

Um exemplo disso é *Spheres* (1969) um filme co-realizado com René Jodoin. Esta curta-metragem é um espécie de convite para uma viagem celeste. Observamos uma pequena esfera branca num fundo escuro e montanhoso. Ao longo do filme, a partir de uma esfera branca, ocorre uma multiplicação em cadência de esferas idênticas na imagem. Pontualmente, ocorre também a mudança das suas dimensões e pequenas esferas fundem-se e transformam-se numa esfera maior. De uma esfera nasce assim um bailado de esferas que se desdobra sobre um fundo que também se move a um ritmo semelhante e nos dá a sensação que está sucessivamente a aproximar-se de nós. As texturas e cores desse fundo modificam-se e cada paisagem remete-nos de certa forma para a natureza e para o cosmo (F.21).

---

<sup>48</sup> Walther Ruttmann, "L'art et le cinéma" in *Der Deutsche Avant-Garde Film Der 20er Jahre*, München, Walter Schobert, Goethe-Institut, 1989, p.8.

O filme está dividido em três partes. O movimento das esferas é accionado no início da segunda e terceira parte por uma borboleta que se poisa sobre uma das esfera e que, tal como a energia accionada num pêndulo de Newton, a mesma provoca a cadência do bailado das formas circulares. O conjunto de movimentos das formas e a organização feita no espaço destas formas é em grande parte realizada em simetria e tal como começa, com uma forma que se expande e se multiplica no espaço, retrai-se no final na sua forma circular original.



F. 21

Toda a obra foi realizada sem recurso a uma referência auditiva e, no entanto, anos mais tarde os dois realizadores descobriram que a música de Bach se encaixava perfeitamente no filme e decidiram acrescentá-la.

Devemos evidenciar a este nível uma característica importante dos filmes de McLaren. Com efeito, essa característica é que raros são os filmes do cineasta que contém diálogos, recurso à palavra ou a alguma forma de narração. Este elemento em particular torna-se interessante para o nosso estudo. De facto, o não recurso à palavra tornou-se uma teimosia e uma luta nas criações de McLaren. O próprio afirmou não gostar de discursos e isso reflete-se na sua obra *Opening Speech* (1960). A mesma resultou dum pedido que lhe foi feito por parte

do Festival Internacional de Cinema de Montreal. Como ele se recusou a discursar para a abertura do mesmo, resolveu realizar o que ele faz de melhor, ou seja, um filme cómico sobre o próprio acto de discursar, dando assim as boas vindas ao público do festival numa forma incomum mas própria ao evento.

Já os cineastas da vanguarda alemã dos anos 1920 suspeitavam a utilização do texto nos filmes precisamente porque queriam desligar a literatura e o teatro do cinema. McLaren pelo contrário, nunca teve uma perspectiva de oposição ao texto sendo que algumas obras recorrem a ele, mas por algum motivo ele privilegiou um cinema não-verbal porque era o que ele dominava melhor e também pelo seu desejo humanista de chegar a um público mais abrangente com a sua arte como é o caso da sua obra *Voisins* (1952) onde isso se reflete.

Ora, considerando o texto, segundo o estudo de Chion o cinema é “voco-cêntrico”:

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam  
(sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e  
concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber  
quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto.<sup>49</sup>

Sendo que na obra em análise e noutras que já analisamos anteriormente, não há recurso à palavra este facto evidencia que estas obras solicitam e apontam para outros critérios de compreensão para conseguirmos desvelar o seu carácter e esse "resto" do qual Chion faz alusão.

---

<sup>49</sup> CHION, Michel, *A audiovisualização : Som e Imagem no Cinema*, p.13.

Consequentemente, emerge a questão sobre o que faz com que a música de Bach se encaixe perfeitamente no filme *Spheres* já realizado. Para tentar encontrar uma resposta, volto à reflexão de Pierre Hébert, que ao explorar a questão da musicalidade no cinema, explica que em filmes de animação ou experimentais onde existe uma certa instabilidade na imagem fílmica, quando esta é unida a uma obra musical, qualquer fotograma pode tornar-se num ponto de sincronismo. Ele dá o nome a esta ideia de *sincronismo flutuante*. Assim, ele chega à conclusão que qualquer obra fílmica idêntica à que estamos a tratar aqui, contém as suas próprias potencialidades, que podem surgir através destes pontos de sincronismo que mudam conforme a música usada. Ou seja, ele chega à conclusão de que já é inato ao cinema ter essas potencialidades e que estas mesmas, só se revelam quando lhes juntam uma canção como acompanhamento.

Já Chion sugeriu uma ideia semelhante que se refere, segundo ele, à nossa percepção do tempo da imagem que pode ser influenciada pelo som:

Para que o som influencie temporalmente a imagem, é necessário um mínimo de condições. Em primeiro lugar, é necessário que a imagem se preste a isso, quer pela sua fixidez e recetividade passiva [...], quer pela sua atividade específica (microrritmos « temporizáveis » pelo som) – ou seja, neste caso, que contenha um mínimo de elementos de estrutura, de concordância, de harmonia e de simpatia (como se diz para as vibrações) ou de antipatia ativa com o fluxo sonoro.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> CHION, *A audiovisão : Som e Imagem no Cinema*, p.20.

Destaquemos que Chion refere-se ao ritmo e usa o termo microrritmos, que podemos identificar na imagem e que, ele define como sendo, por exemplo: "causados por coisas como volutas de fumo, chuva, flocos de neve, ondulações na superfície encrespada de um lago, areias, etc., e, no limite, pela agitação do próprio grão fotográfico, quando é visível."<sup>51</sup> Portanto, se considerarmos esta perspectiva a resposta à problemática esta no ritmo e se a imagem em movimento implica pela sua natureza própria a presença de microrritmos ou como é o caso do filme *Spheres*, uma cadência permanente das esferas na imagem. Retomando Chion que salienta que "o ritmo, por exemplo, é um elemento do vocabulário cinematográfico que não é [...] nem especificamente sonoro nem visual"<sup>52</sup> denotemos que o que procuramos está noutro lugar que não é "nem especificamente sonoro nem visual" e acreditamos que uma melhor compreensão sobre o ritmo esta no questão do corpo e da dança.

---

<sup>51</sup> CHION, *A audiovisual : Som e Imagem no Cinema*, p.20.

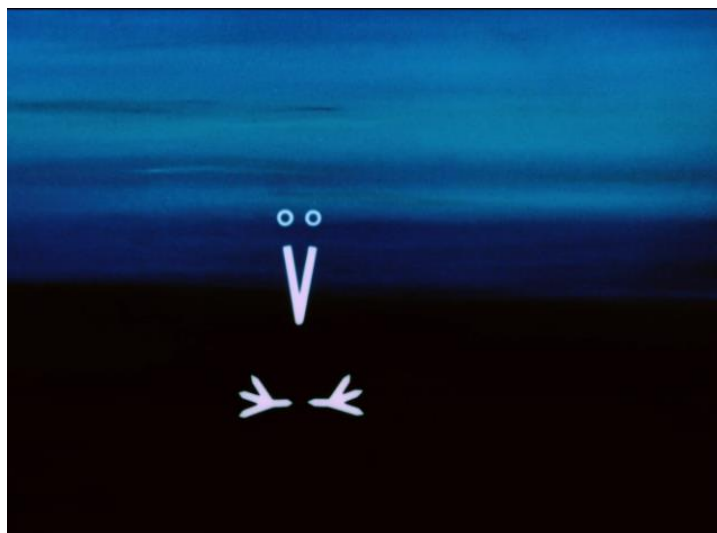
<sup>52</sup> *Ibid*, p. 108.

## 5. Entre o Abstracto e a Figura

*Le corps a ses musiques. La danse est être de rythme.*<sup>53</sup> Mariem Guellouz

Depois de termos analisado diversos componentes e várias obras de McLaren, compete-nos falar sobre o conteúdo visual de algumas das suas animações. Para tal, nada melhor do que um novo exemplo. A escolha vai para o filme *Le Merle* (1958). Este filme é uma animação sobre um melro (F.22) que perde sucessivamente o seu bico, os seus olhos, o seu pescoço, as suas asas e patas e que, as recupera multiplicadas ao ritmo da canção folclórica cuja letra menciona precisamente essa perda e ganho que o melro enfrenta. Cada parte do pássaro feita em papel branco recortado sobre fundo azul é portanto dissociada do seu corpo, o corpo do pássaro é totalmente decomposto. Dito assim, tudo isto parece um pouco macabro por isso é de referir que o filme é uma mera brincadeira que caracteriza esta animação e o próprio humor de McLaren. De facto, o autor depois de separar as partes, reúne cada uma no seu tempo e de forma multiplicada

(F. 23), criando assim uma nova criatura que continua a dançar sobre o ritmo da canção. Isto repete-se ao longo do filme e observamos a constante metamorfose do pássaro que vai acumulando extremidades.



F. 22

<sup>53</sup> GUELLOUZ, Mariem, “Danser n'est pas dire”, *Chimères* 2007/2 (N° 64), p. 113.

[DOI: 10.3917/chime.064.0103](https://doi.org/10.3917/chime.064.0103)





F.23

A ideia de decompor uma figura, e particularmente pássaros, também está presente noutros filmes de McLaren, nomeadamente em *Hen Hop* (1942) e *Alouette* (1944). No primeiro, encontramos uma galinha completamente possuída pela música e que por vezes é separada das suas pernas que continuam a bater o pé ao som da música. O segundo é uma co-realização com René Jodoin - realizador que explorou a dança de formas geométricas em filmes como *Notes on a Triangle* (1966) ou *A Matter of Form* (1984) - assemelha-se à ideia presente em *Le Merle* porque se trata de um pássaro cujas partes são igualmente dissociadas do seu corpo de origem. Além disso, o filme *Alouette* foi igualmente inspirado numa canção infantil com o mesmo nome e cantada ao longo do filme. O que sobressai nestes filmes é o engenho de McLaren para imaginar e animar figuras surrealistas, as transformar e simultaneamente pô-las a dançar sobre músicas.

Contrastando, McLaren também explorou a abstracção em algumas das suas obras como por exemplo em *Lignes Verticales* (1960) e *Lignes Horizontales* (1962). Estas duas curtas-metragens minimalistas e totalmente abstractas compõe-se de fundos coloridos que vão alternando de cor e de linhas rectas verticais e horizontais tal como cada título o indica.

Se nos dessem a ler esta sinopse que acabamos de escrever sobre estes filmes, poderíamos pensar que estes filmes não tem interesse, mas quando nos deparamos a vê-los, apercebemo-nos que estas animações de McLaren são talvez as que mais nos hipnotizam com a música e com o movimento das linhas que se multiplicam ou se reúnem sucessivamente no espaço da imagem. O segundo filme é uma adaptação do primeiro e as linhas foram simplesmente deslocadas a 90°. Reparamos de forma imediata a diferença entre o peso duma linha horizontal e o da linha vertical. De facto, talvez pelas nossas noções de espaço, a linha horizontal parece mais pesada que uma linha vertical e é conseqüentemente mais agressiva ao olhar. De forma semelhante, McLaren realizou *Mosaic* (1965) que é a junção desses dois filmes. Aqui, ele revela-nos a dança dos pontos de interferências das linhas dos dois filmes anteriores.

Noël Carroll, já mencionado no primeiro capítulo, além de apresentar um novo conceito designado por *Moving-Picture Dance* através das três vertentes apresentadas - a documental, a reconstrução e a construção de obras que incluem movimento dançado - alarga o seu próprio conceito para podermos incluir nele todo o tipo de obra ou fragmento de obra que não poderíamos incluir no seu conceito inicial que definia obras fílmicas com movimento dançado por figuras reconhecíveis. Nomeadamente, e voltando à questão da palavra *picture*, no termo que ele usa para categorizar a dança no cinema, ele alarga a sua definição para *Moving-Picture Dance in extended sense* para não deixar de fora obras cinematográficas nas quais conseguimos observar movimentos que são interessantes por si mesmos, ou seja, movimentos de figuras abstractas como é aqui o caso:

For in these cases, we are apt to describe the movement as dance-like just because dance is the art form that specializes in the exhibition of movement for its own sake. [...] That is, dance is the pre-existing category under which we

subsume movement presented because of its intrinsic interest as movement. Consequently, when we encounter a motion picture that exhibits a significant amount of movement in a way that is interesting for its own sake, we are naturally inclined to say that it is dance-like, or, in my terminology, an instance of moving-picture dance in the extended sense.<sup>54</sup>

Podemos considerar então que estes filmes de McLaren que apresentam traços e formas moventes cujo movimento é interessante por si só, podem ser consideradas obras que contêm dança. O escritor Paul Valéry também ao filosofar sobre a dança, determina que as acções aparentemente inúteis se ligam a um género de dança simplificada que se assemelha às obras que acabamos de analisar e ele refere que todas as artes por definição contêm uma acção, usando o poema como exemplo:

Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction : il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> CARROLL, "Toward a Definition of Moving-Picture Dance", p.123.

<sup>55</sup> VALÉRY, Paul, "Philosophie de la danse" in *Œuvres (Pléiade), tome I*, ed. Jean Hytier, Gallimard, 2012, iBooks, p.1575.

“Um poema, por exemplo, é acção, porque um poema só existe no momento da sua dicção : ele está portanto em acto. Esse acto, como a dança, só tem como fim criar um estado; esse acto cria a suas próprias leis; ele cria também um tempo e uma métrica do tempo que lhe convém e lhe são essenciais: não o podemos distinguir da sua forma duração. Começar a recitar versos é entrar numa dança verbal ”

Esse acto ou acção já é próprio ao cinematógrafo que foi inventado para pôr imagens a dançar ou para captar os movimentos e os reproduzir e estas obras de McLaren, que lembram a estética do expressionismo abstracto, nos dão a estranha sensação que estamos a ser embalados pelas linhas em movimento. Observar este ballet de linhas e de pontos e a simplicidade da forma é uma experiência visual que nos coloca num estado contemplativo e nos leva a querer que ver estes filmes é uma espécie de prática meditativa.

Na perspectiva de Tomasovic a experiência do espectador no cinema se assemelha à do bailarino em palco : “Le spectateur se rapproche du danseur en vivant une expérience qui le plonge dans un état qui le situe hors de lui-même, parfois très lointainement”, e ao comentar as reflexões de Paul Valéry sobre a passagem do corpo para o corpo dançante, reflecte esta condição do espectador de cinema de forma semelhante à forma como Carroll define o seu conceito alargado para definir a dança nos filmes: “[...] les mouvements dans l'image et de l'image plongent le spectateur dans un état second. Un mouvement virtuel mais non motivé, non utilitaire, juste conçu pour le plaisir de l'état dans lequel il conditionne celui qui s'y abandonne.”<sup>56</sup> E este autor não é o único a ter esta perspectiva. Para Mathieu Bouvier, artista plástico e investigador independente, é com um desejo muito físico que vamos ao cinema: “[...] c'est avec une demande très physique que nous allons au cinéma : « Donne-moi un corps, accorde-moi au monde. »”<sup>57</sup> Portanto, nós como espectadores procuramos esse estado dançante em nós, solicitamos sermos *movidos*, tal como um bailarino que dança e

---

<sup>56</sup> TOMASOVIC, Dick, *Kino-Tanz – L'art chorégraphique du cinema*, p.19.

“O espectador se assemelha ao bailarino vivendo uma experiência que o emerge num estado que o situa fora dele mesmo, por vezes até muito longinquamente”

“[...] os movimentos na imagem e da imagem mergulham o espectador num outro estado. Um movimento virtual mas não motivado, não utilitário, concebido apenas para o prazer do estado no qual ele condiciona aquele que se entrega.

<sup>57</sup> Mathieu Bouvier, “Conversation entre Loïc Touzé et Mathieu Bouvier” in *Danse et cinéma*, Stéphane Bouquet (dir.), Paris, Capricci / Centre national de la danse, 2012, p.9.

procura incessantemente esse estado de ser. E é por essa razão que os filmes de McLaren ainda dão que falar hoje em dia, não só pela diversidade das suas explorações mas também porque o cinema deste realizador fala aos nossos sentidos como um bailarino contemporâneo que explora os seus sentidos para fazer emergir do corpo dele o que ele próprio ainda desconhece, nós sentamo-nos numa sala de cinema para provocar os nossos sentidos.

As evoluções técnicas que ocorrem no cinema não mostram outra coisa senão isso, começando pelo cinema em 3D, o sistema Dolby cada vez mais aperfeiçoado para mergulhar o espectador num estado de imersão, mais recentes ainda, as cadeiras moventes e até pulverizadores de ar e de água para imitar o vento e a chuva. Já perdemos a conta das dimensões, contudo, não se trata só de tornar o cinema o mais real possível sendo que isso é impossível visto que se trata sempre de uma construção ficcional, antes, tudo é feito para aumentar o impacto sobre os nossos sentidos, e conseqüentemente, os nossos estados de ser.

## Considerações Finais

Depois deste percurso em que analisamos a obra de Norman McLaren podemos confirmar que a sua obra ecléctica mostra-nos uma curiosidade muito aguçada do cineasta em relação à manipulação e ao agenciamento de movimentos que são interessantes por si só e assim, revelam a faceta do cineasta que explora o movimento dançante de diversas formas.

De facto, o cineasta trabalha a película como um artesão e explora a forma de pôr as suas telas, personagens ou bailarinos em movimento, na maioria do tempo, ao som da música. Percorremos no primeiro capítulo a dança filmada e remediada que McLaren conseguiu redescobrir, revelando nos seus filmes o potencial do meio que usou. Podemos concluir assim que, os filmes dele são exemplos que demonstram como o cinema pode ser infinitamente trabalhado e nesse sentido também destacam que, esta forma de arte é uma arte mestiça e multimédia onde podemos encontrar movimento dançado e coreografado de diversas formas.

É portanto através do cinema que conseguimos ver imagens que nos seriam impossíveis de ver e de experienciar também, sem a agilidade do realizador em explorar a câmara ou a película. Assim, a câmara pode ser considerada como uma extensão do olho humano ao dar-nos outra perspetiva sobre o mundo mas também, matéria de trabalho para a criação de novas obras de arte que provocam os nossos sentidos e não apenas o nosso olhar.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Sobre a Dança e o Cinema

BOUQUET, Stéphane (dir.), *Danse et cinéma*, Paris, Capricci / Centre national de la danse, 2012.

BÉRENGER, Mayfa, BOURGEOIS, Marianne, NETT, Lila, ONFROY, Bernadette, « La danse, mise en scène Études, 2002/3 Tome 396, p. 375-390. URL: <http://www.cairn.info/revue-etudes-2002-3-page-375.htm>

BRANNIGAN, Erin, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2011.

BROOKS, Pauline, "Remediation of Moving Bodies: Aesthetic Perceptions of a Live, Digitised and Animated Dance Performance", *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, Culture, Language and Representation Vol VI \ 2008*, pp. 85-99.

CARROLL, Noël, "Toward a Definition of Moving-Picture Dance", originalmente apresentado como ensaio no "Dance for the Camera Symposium" na Universidade de Wisconsin–Madison em 2000, e posteriormente publicado na edição de Verão de 2001 do *Dance Research Journal*.

CHIK, Caroline, "Art interactif et pré-cinéma. Des modes de relations parallèles et hybrides", *Marges [Online]*, 05 | 2007, online desde dia 15 de Junho 2008, consultado dia 01 de Outubro 2016. DOI : 10.4000/marges.704

COUREAU Didier, LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, 2013.

COUREAU, Didier, « Correspondances d'Eugène Green. La poésie probablement », *Recherches & Travaux [Online]*, 84 | 2014, online desde dia 1 de Abril 2016, consultado dia 02 octobre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/682>

GUELLOUZ, Mariem, « Danser n'est pas dire », *Chimères 2007/2 (N° 64)*, p. 103-114. DOI 10.3917/chime.064.0103

GREEN, Eugène, *Poétique du Cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2009.

FURNISS, M., *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Sydney, John Libbey & Company Limited, 1998.

LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

LOURENÇO, Frederico, *Estética da Dança Clássica*, Edições Cotovia, Lisboa, 2014.

KUYPERS, Patricia (ed.), « Nouvelles de danse », n° 26, Filmer la danse, Bruxelles, *Contredanse*, hiver 1996.

RAYNAUD, Alberte, « Cinévidéodanse : modification de l'espace chorégraphique par l'image cinévidéodansée », *Études de communication*, 9 | 1987, disponibilizado online dia 20 de fevereiro de 2012, consultado dia 15 de setembro de 2014. [URL : <http://edc.revues.org/2918>]

ROSENBERG Douglas, *Screendance, Inscribing the Ephemeral Image*, New York, Oxford University Press, 2012.

RUIZ CARBALLIDO Paulina, *L'écran comme espace chorégraphique, étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les oeuvres de Maya Deren – Talley Beatty « A study in choreography for camera » et Merce Cunningham – Charles Atlas « Locale »*, université Paris 8 Saint-Denis, 2013, [http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di\\_id=2](http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2), consultado dia 27 Julho 2017.

SCHOBERT, Walter, *Der Deutsche Avant-Garde Film Der 20er Jahre*, München, Goethe-Institut, 1989.

THAIN, Alanna, "In the Blink of an Eye: Norman McLaren Between Dance and Animation", *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*. Edited by Douglas Rosenberg, Oxford: Oxford University Press, 2016. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199981601.013.8

TOMASOVIC, Dick, *Kino-Tanz – L'art chorégraphique du cinema*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov, introd. by Annette Michelson; translated by Kevin O'Brien*, London, University of California Press, 1984.

## 2. Sobre Norman McLaren

BASSAN, Raphaël, *Norman McLaren : Le silence de Prométhée*, Paris, Paris expérimental, 2004.

CHATEAU, Dominique, « Norman McLaren: pensée-cinéma et cinéplastique », *Nouvelles Vues*, no 17 hiver, 2016. URL : [http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles\\_vues/fichiers/Numero17icone/Norman\\_McLaren\\_pensee-cinema\\_et\\_cineplastique.pdf](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero17icone/Norman_McLaren_pensee-cinema_et_cineplastique.pdf)

GRAÇA, Marina Estela, "Pas de Deux (1968) e Canon de Norman McLaren (1964)", in *Pierre-Marie Goulet, Teresa Garcia (eds.), O cinema à volta de cinco artes, cinco artes à volta do cinema cinematografia-coreografia*. Lisboa, Festival Temps d'Images/Cinemateca Portuguesa, Vol.3, pp.11-15, 2008. ISBN: 978-989-95647-1-8.

BONNEVILLE, Léo, (dir.), "Norman McLaren", *Séquences : la revue de cinéma*, no 82, octobre 1975. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1975-n82-sequences1142560/>

MCLAREN, Norman, *Technical Notes by Norman McLaren (1933-1984)*, Toronto, The National Film Board of Canada (NFB), 1949.  
URL: [http://www3.nfb.ca/archives\\_mclaren/notech/NT\\_EN.pdf](http://www3.nfb.ca/archives_mclaren/notech/NT_EN.pdf)

MC WILLIAMS, Donald, *Le Génie créateur : Norman McLaren*, Montréal, Office national du film du Canada, 1993.

## 3. A Música e o Som

CHION, Michel, *A audiovisão : Som e Imagem no Cinema*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2016.

CULLIN, Olivier, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006.

DARSEL, Sandrine, « De la musique aux émotions: Une exploration philosophique », « *Æsthetetica* » Presses Universitaires de Rennes, 2009.

DE KONINCK, Thomas, "Pourquoi la musique nous affecte-t-elle tant ?", *Colóquio: La musique avant toutes choses*, Université Laval, Março 2012.



HÉBERT, Pierre, "Musicalité ou oralité? (Réflexions d'un cinéaste qui voulait « faire comme un musicien »)." *Cinémas* 31 (1992): 43–63. DOI : 10.7202/1001179ar

IAZZETTA, Fernando, "A música, o corpo e as Máquinas", *Revista Opus IV* (4), pp. 27-44, 1997.

LEVITIN, Daniel J., *Uma Paixão Humana: O seu Cérebro e a Música*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 2007.

MABRU, Lothaire, « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 24 avril 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/106>

MIELI, Paola, « Du son qui guide l'image : notes sur pulsion, corps et espace », *Insistance*, 2005/1 no 1, p. 131-138. DOI: 10.3917/insi.001.0131

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768, p. 315.

VERMEERSCH, Laure, « Le partage du sonore » Conversation entre Philippe Langlois & Daniel Deshays, *Vacarme*, 2013/2 N° 63, p. 196-211. DOI: 0.3917/vaca.063.0196

#### 4. O Corpo

GIL, José, *Movimento, Total: O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

PINTO RIBEIRO, António, *Corpo a Corpo – Possibilidades e limites da Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

GIL, José « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* [En ligne], 35 | setembro 2000, consultado em Outubro 2014 DOI:10.4000/terrain.1075

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

#### 5. Outras Fontes

APERT, Olivier, « Une entreprise émotionnelle ou Poétique du cinématographe selon Eugène Green », *Poésie* 2007/2 (N° 120), p. 219-234. DOI : 10.3917/poesi.120.0219

DAMÁSIO, António, *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Temas e Debates, 2010.

DUMONT, Agathe, « Ces dessins qui font le danseur », *Nouvelle revue d'esthétique* 2009/1 (n° 3), p. 59-66. DOI 10.3917/nre.003.0059

KAGGE, Erling, *Silêncio na Era do Ruído*, Lisboa, Quetzal Editores, 2017, p.87.

LUCAS, Isabel, Entrevista a António Damásio: "Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare", *Público*, Novembro 5, 2017, URL : <https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/entrevista/antonio-damasio-1791116>

VALÉRY, Paul, *Œuvres (Pléiade), tome I*, Gallimard, 2012, iBooks.

VIMENET, Pascal, « Poésie et cinéma d'animation: affinités électives? », [Online] *Focal*, 2003. URL: <https://focal.ch/sites/default/files/pages/e3528e393eaacbeea3540665dfb3f998.pdf>

SCHOPENHAUER, Arthur, *O mundo como vontade e representação*, trad. M. F. Sá Correia, Rio de Janeiro, Contraponto, 2001, iBooks.

**FILMOGRAFIA**

Mc WILLIAMS, Donald (dir.), *Le Génie créateur : Norman McLaren*, Montréal, Office national du film du Canada, 1991.

N. McLaren em G. Millar, *The Eye Hears, The Ear Sees*, The British Broadcasting Corporation and the National Film Board of Canada, 1970.

Étienne Daho feat. Charlotte Gainsbourg, "If", 2003, music video, 3:36.

URL : <https://youtu.be/Aqz79ticDfM>