



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Filmes de dança: uma análise das cenas coreografadas

Marina Vilela Carrijo
11/0132483

Brasília, Junho de 2015.

Trabalho de Conclusão de Curso
Bacharelado em Comunicação Social
Habilitação: Audiovisual

Gustavo de Castro e Silva (UnB) – Orientador

Mauro Giuntini Viana (UnB) – Membro

Carlos Henrique Novis (UnB) – Membro

Érika Bauer de Oliveira (UnB) – Suplente

Resumo

A dança, por meio do cinema, encontrou um novo caminho de representação expressiva. Os estilos de dança do balé e do sapateado são apresentados a partir da simbologia de seus movimentos, através da compreensão do corpo como meio de comunicação. A motivação para a presença da dança nos filmes, bem como o estilo de filmagem e montagem adotados para as cenas coreografadas tornaram-se o recorte do estudo, com objetivo específico de encontrar e dimensionar o poder expressivo que essas possuem nos filmes. Para tal objetivo, fez-se necessário o estudo de três filmes específicos de dança, do período atual, a partir da metodologia de análise fílmica icônica: *O Sol da Meia-Noite*, *Sob a Luz da Fama* e *Billy Elliot*. Os resultados das análises apresentam o registro, a espetacularização e a expressividade poética como três principais vias escolhidas pelos diretores no momento de inserir a dança em seus filmes. No processo histórico evolutivo, a influência das linguagens cinematográfica e coreográfica dos primeiros filmes de dança sobre os atuais mostra-se, ainda, pouco consistente.

Abstract

Through cinema, the dance found a new path for expressive representation. Both ballet and tap dance are presented from the symbolism of their movements, by understanding the body as a communication MEIO. The motivation for dance to maintain its presence in movies, as well as the filming and editing styles adopted in choreographed scenes, become the clipping of the study, with a specific goal of finding and scale their expressive power. For this purpose, it was necessary a study of three specific current dance movies, from the iconic film analysis methodology: *White Nights*, *Center Stage* and *Billy Elliot*. The results show registry, spectacularization and poetic expressiveness as the three main roads chosen by the directors at the time of entering the dance in their films. In the evolutionary historical process, the influence of the first movies cinematic and choreographic languages upon current ones is still weak.

Agradecimentos

Ao professor orientador Gustavo de Castro, por todo suporte teórico de alta qualidade e pelos momentos dedicados à correção e melhoramento do meu trabalho.

A todos os professores de dança e cinema que tive o prazer de conhecer durante a vida, Helen e Amanda Borim, Aleska Ferro, Mauro Giuntini, Caique Novis, Érika Bauer, Tânia Montoro, entre muitos outros. Cada pequeno ensinamento tornou-se muito importante para minha formação.

A minha família, principalmente mãe, pai e irmão: Daniela, Adriano e João Victor. A minha avó, Eliete Gallo, que fez toda a revisão da língua portuguesa desse trabalho com o maior carinho. A Paula Aguiar, que contribuiu de inúmeras maneiras para a melhor execução possível do trabalho. Aos meus onze queridos melhores amigos de infância, aos amigos que fiz na Universidade, a todos os meus alunos, todas as pessoas mais importantes da minha vida, pelo apoio e incentivo que me deram para conseguir estudar e viver de duas artes diferentes todos os dias.

Lista de Imagens

Imagem 01	p 11
Imagem 02	p 11
Imagem 03	p 11
Imagem 04	p 19
Imagem 05	p 20
Imagem 06	p 23
Imagem 07	p 23
Imagem 08	p 24
Imagem 09	p 30
Imagem 10	p 30
Imagem 11	p 32
Imagem 12	p 35
Imagem 13	p 35
Imagem 14	p 35
Imagem 15	p 35
Imagem 16	p 36
Imagem 17	p 37
Imagem 18	p 40
Imagem 19	p 40
Imagem 20	p 41
Imagem 21	p 41
Imagem 22	p 41
Imagem 23	p 42
Imagem 24	p 46
Imagem 25	p 46
Imagem 26	p 46
Imagem 27	p 46
Imagem 28	p 46
Imagem 29	p 46
Imagem 30	p 47
Imagem 31	p 47

Sumário

1. Introdução	p 01
2. Apresentação dos Elementos Principais	p 03
2.1 O Corpo: o corpo como meio de comunicação	p 03
2.2 A Dança	p 06
2.3 O Balé e o Sapateado	p 09
2.4 As Instâncias de Análise	p 13
3. A História da Dança no Cinema	p 17
4. Análise das Cenas Coreografadas	p 32
4.1 O Sol da Meia-Noite (1985)	p 33
4.2 Sob a Luz da Fama (2000)	p 38
4.3 Billy Elliot (2000)	p 43
5. Conclusão	p 47
6. Apêndices	p 51
6.1 Segmentações Fílmicas	p 53
6.2 Decupagens das Cenas Coreografadas	p 70
7. Referências Bibliográficas e Fílmicas	p 96

1. Introdução

A música, o teatro e a pintura são os três alicerces artísticos nos quais o cinema apoia-se para conceber sua linguagem. Desde os filmes mais experimentais aos *blockbusters*, ao menos uma dessas artes se faz presente. Ao longo do tempo, foi possível observar a colocação de um novo membro das sete artes no universo dos filmes: a dança. A imagem no cinema é a representação de algo construído por um olhar humano, a partir de um dispositivo, tal como na pintura e na fotografia, e é denominada imagem pictórica. (AUMONT, 2004). A construção da imagem com valor de representação simbólica no cinema ocorre similar à construção de movimentos com representação simbólica na dança. No momento em que essas duas artes se envolveram, novas relações representativas simbólicas tornaram-se possíveis.

Após assistir-se a diversos filmes que continham cenas de dança coreografadas, descobriu-se florescer a curiosidade em desvendar tais relações entre as duas artes. A principal dúvida apoiou-se sobre a possível existência de intervenções em ambas, que pudessem acrescentar em suas representações e em seu poder de expressão. A representação remete à capacidade de construir referências com elementos presentes no mundo, sejam eles concretos ou abstratos, e a expressão conecta-se ao modo como a imagem se relaciona com o espectador, tendo seu poder medido a partir de sua qualidade sinestésica (AUMONT, 2004).

O cinema possui bem estabelecido seu lugar simbólico no universo artístico, tal como a dança. Contudo, o modelo de dança para a tela haveria de ser diferente do modelo de dança para um palco, tal como a filmagem de uma ação comum deveria ser diferente da filmagem de uma coreografia. Esse pensamento tornou-se um norte para o presente estudo. Através da metodologia analítica cinematográfica, três filmes foram escolhidos para compor o material estudado. A análise de cenas coreografadas aparentemente dispensava observação de alguns âmbitos do cinema, como a estrutura narrativa geral de um filme. Contudo, tendo como objetivo

compreender todo o entroncamento poético dessas cenas, ela tornou-se parte de todo o universo cinematográfico.

Acredita-se que, num trabalho de conclusão de curso, o aluno deve escolher um tema para o qual possa contribuir com informações diferenciadas. A autora, desde pequena, frequentou aulas dos mais diversos estilos de dança: balé, sapateado, jazz, flamenco, *street dance*, dança contemporânea. A dança se fez presente em sua rotina todos os anos, desde a primeira vez em que pisou numa sala de aula. Atualmente, tendo somado quase dez anos de aulas de balé clássico e quinze anos de aulas de sapateado, sendo os três últimos já no papel de professora, considera a dança parte constituinte do seu ser. O longo tempo de relação com a dança influenciou para que os mais diversos tipos de filmes de dança fossem vistos ao longo da sua vida e compreendidos de maneiras diferentes. A contribuição que pode oferecer ao tema é o tempo de estudos dirigidos principalmente ao balé e ao sapateado, além da vivência, na própria pele, do que é dançar e se apresentar frente a uma plateia ou câmera, e descobrir-se conectada ao significado dos seus próprios movimentos.

É clara a escassez de estudos sobre filmes de dança no Brasil. Os pesquisadores, em geral, concentram-se em obras de cinema experimental que contenham cenas de dança, ou em videodanças (um estilo de videoarte que utiliza a dança como linguagem). Dentro desses campos de estudo, a relação entre dança e cinema mostra-se diferenciada, podendo alcançar representações bastante expressivas. O estilo de dança presente nas obras, a dança-teatro, foi criado especialmente para apresentação em telas, e facilita o trabalho expressivo das artes. Esse é, contudo, um tema tangencial ao presente trabalho, que possui foco no cinema narrativo e em outros estilos de dança.

Referente ao tema deste estudo, portanto, foi observada a falta de consistência em separar filmes de dança daqueles de gênero musical, de considerá-los como parte de um subgênero, já que os musicais convencionais contêm também o canto em suas cenas. Simultaneamente, a falta de unidade, quantidade e qualidade cinematográfica entre os filmes de dança também chamou a atenção. A presença de coreografias num filme requer uma condição de financiamento maior; assim, pequenas produtoras

veem-se cada vez mais longe dos filmes de dança, o que resulta num afastamento dos pesquisadores em relação a eles. A explicação para esse fato encontra-se no preconceito apresentado por acadêmicos brasileiros em relação a filmes produzidos por grandes empresas americanas, independente de qualidade ou falta dela nas obras. O estudo da relação entre duas artes extremamente importantes não deveria ser periférico, e sim, ressaltado, principalmente nas obras que possuem um público numeroso. O grande objetivo do presente trabalho tornou-se, portanto, a busca pelo poder de expressão nas cenas coreografadas de filmes de dança narrativos do período atual, como um pontapé inicial para o estudo das relações entre dança e cinema.

Ambas as artes são vastas em número de produções e de características. Para melhor organização, o caminho deste estudo inicia-se no corpo e na representação simbólica de cada parte dele em relação aos movimentos que é capaz de produzir. A dança é vista, em seguida, a partir de um olhar histórico e segmentário, até serem apresentados os dois estilos escolhidos para a análise e as relações expressivas que os movimentos característicos deles possuem com o corpo. Os embasamentos teóricos relativos à análise fílmica são, então, apresentados. A segunda parte do trabalho relata a história da dança dentro do cinema. Deve-se dizer que tal caminho histórico encontra-se bastante espalhado em livros, filmes documentais e sites. Não foi encontrada nenhuma bibliografia específica do assunto, portanto, a trilha histórica teve de ser traçada “manualmente”. Por fim, há a apresentação dos filmes e das cenas escolhidas para a análise, e o desenvolvimento desta, a partir do método de Jacques Aumont de análise icônica, na qual os aspectos imagéticos e sonoros das cenas são mantidos em foco.

2. Apresentação dos Elementos Principais

2.1 O Corpo: o corpo como meio de comunicação

Harry Pross (1990), jornalista, dividiu os meios de comunicação em primários, secundários e terciários. Aquilo que era oferecido pelo próprio

corpo humano, seus movimentos, sua gestualidade, seus sons, seus odores, sem qualquer tipo de suporte ou recurso material, ele chamou de meio primário de comunicação. Os secundários são os que utilizam materiais extracorpóreos para comunicar, e os terciários, aqueles que necessitam um jogo de aparatos tecnológicos transmissores e receptores. No presente trabalho, o corpo, como meio primário, será analisado a partir de suas relações com os movimentos de dança e, como meio terciário, no viés de um diretor que se utiliza da câmera e do cinema para se comunicar.

A partir das visões de Dietmar Kamper (2002) e Didi-Huberman (2006) compreende-se um corpo poético, vivo, corpo que rastreia e sente, em que há circulação, fluxo e trânsito de emoções e sentimentos através de movimentos. Os estudos de Kamper apresentam que, após o advento da tecnologia, a relação entre corpo e imagem sofreu grandiosas alterações; a principal delas foi a de que o corpo tem sido transformado em imagens do corpo. As imagens, neste contexto, são artificialmente produzidas, alteradas, e em sua maioria, irreais. O corpo “puro” perde evolutivamente espaço para as imagens de si mesmo. O autor considera ainda a perda de controle do corpo para o trabalho, dizendo que ele vem se transformando em puro objeto de trabalho, em serviço. Essa teoria aplica-se à maior parte das pessoas da sociedade atual, contudo, alguns corpos ainda mantêm-se vivos e expressivos através das artes do teatro e da dança.

A expressividade e a vivacidade do corpo são transmitidas através de movimentos, disse Kamper (2002), desde os menores, como a respiração ou piscar de olhos aos mais elaborados. Ao expressar um pensamento através de movimentos não é necessária uma total abstração mental da percepção, mas sim um manifesto através de sensações que possam ser percebidas no corpo, que ganhem plasticidade, ritmo, respiração, conforme externalizadas. Os gestos, por exemplo, ajudam a melhor compreender esse estudo. O gesto é um “movimento que atravessa o corpo e o impele a se mover de forma ao mesmo tempo consciente (sei o que estou fazendo e isso tem um significado) e inconsciente (não sei o que me move a esse gesto e não busco o significado, apenas sinto e vivo)”. Ou seja, presenciamos no corpo um tipo de força abstrata que perpassa a consciência e outro que permite total controle dos movimentos. “O fato de uma primitiva abstração do

sinal, muito antes da capacidade do concreto, é, deveras, sempre enigmático”. (KAMPER, 2002, p.20) Ainda que enigmático, faz-se presente, e passível de análise e estudo.

Ao falar de consciência corporal, há um encontro com os estudos de Jean-Yves Leloup (2014), um psicanalista que conduz análises do corpo por meio de anamneses físicas e psicológicas. Leloup apresenta uma evolução da consciência “desde a vida intrauterina pré-pessoal até a abertura ao transpessoal” (LELOUP, 2014, p.18), e ressalta as ressonâncias deste desenvolvimento que possam existir no corpo. Ele fala das relações entre consciência e as diferentes partes do corpo. A consciência matriz é aquela adquirida na vida intrauterina; após o nascimento e o crescimento, alcançamos a consciência familiar, em seguida, a social, a autônoma e, por fim, a consciência do Self, alcançada apenas por aqueles que tenham encontrado seu Eu autônomo. Os ombros, por exemplo, são colocados como aqueles que carregam a consciência autônoma do homem; o coração, a consciência social; o ventre, a familiar; os pés, a matriarcal; entre outros exemplos. A consciência mental e corporal caminham, portanto, lado a lado na compreensão do homem sobre si mesmo.

A consciência corporal, por um lado, se faz presente na mente, com intenção de contribuir para o alcance do autoconhecimento humano, e, por outro lado, permite que se faça construção de técnicas que ordenem e ponham regra aos movimentos. Esses conjuntos de movimentos podem ser compreendidos como sinais produzidos pelo corpo, que representam cumprimentos, agradecimentos, e que são muitas vezes específicos de cada cultura, mas permitem uma comunicação primária entre os povos, uma interação. Derivado do segundo ponto, ainda, a criação de conjuntos de técnicas corporais específicas e movimentos determinados e pré-estabelecidos são a base das danças, de cada estilo de dança existente.

A frase “O homem da antiguidade é justamente aquele que inventou os gestos de que somos os atores contemporâneos” (DRAVET, 2015, p.03), explica a importância da consciência dos movimentos para as culturas e, ainda, da memória que existe por trás de cada gesto conhecido atualmente. Sabe-se que um mesmo gesto possui significados diferentes em culturas diferentes, o que nos leva a entender que a memória gestual de cada

grupo cultural ou étnico permanece presente em seus sucessores. Ao perpassar este assunto, deve-se citar Nietzsche, que apresentou, entre muitos outros, estudos sobre a redescoberta do corpo como um arquivo da história da humanidade, por meio do trabalho teatral, das artes corpóreas e das ciências humanas orientadas pela sociologia.

Nos mais diferentes níveis, o corpo comunica, expressa ações e reações intencionais ou casuais, e é o meio primitivo da comunicação interpessoal. A cada movimento atribui-se um significado, analisando-se qual parte do corpo foi utilizada, como foi utilizada, quais suas intenções óbvias e quais subliminares. O corpo por si só é um símbolo, e cada uma de suas partes também. Este trabalho propõe um estudo não focado na comunicação do corpo em geral, mas naquela provinda da dança, dos movimentos existentes dentro de determinados estilos de dança, dos símbolos e interpretações que se podem apresentar sobre eles, e por isso, inicia-se, então, uma apresentação sobre o que entenderemos por dança.

2.2. A Dança

“A dança é uma arte viva, cheia de energia e juventude. Ela busca o uso do movimento como forma de expressar tudo, desde a despedida de dois amantes até os dramas que se podem passar dentro dos quartos de uma casa de cômodos.”

Antônio José Faro

Não se sabe exatamente quando, como e por que o homem dançou pela primeira vez. Alguns estudiosos afirmam que, em gravuras nas cavernas de Lascaux, feitas por sociedades pré-históricas, havia figuras de homens dançando, mas qualquer tentativa de interpretação delas é considerada especulativa. Sobre as primeiras danças, diz-se que vieram da necessidade de aplacar os deuses, ou de exprimir emoções por algo concedido ao homem.

Atualmente, a dança é considerada uma arte, completa e complexa, com diversas ramificações em estilos e culturas. Mas nem sempre foi assim. Para melhor compreender e organizar os estudos, foi feita, por

Antônio José Faro (2011), uma divisão da dança em três formas distintas: a étnica, a folclórica e a teatral. É com base nos estudos desse autor que será apresentada a história da dança.

Toda celebração religiosa na Antiguidade era acompanhada de dança. Os guerreiros romanos, por exemplo, antes de partirem para a guerra, costumavam fazer uma dança, na intenção de adquirir as bênçãos dos deuses. Diversas culturas celebravam nascimentos, casamentos e até mesmo funerais com danças. As danças eram tentativas de expressão dos sentimentos desses grupos e estavam cotidianamente presentes na vida dos povos. A ascensão da Igreja Católica foi um marco também para a história da dança, que fora banida dos templos católicos, com base em alegações de ligação a atividades pecaminosas. Tornando-se a mais influente do ocidente, a Igreja Católica foi responsável pelo quase desaparecimento de tais manifestações de dança na história. Algumas religiões, no entanto, permaneceram com o costume. Por exemplo, nos rituais de Candomblé, no Brasil, os santos manifestam-se para os homens através da dança, quando estes os incorporam. A todos esses tipos de dança refere-se o termo dança étnica ou religiosa.

Fora do controle da religião residiam as manifestações populares através da dança. Os costumes, comportamentos, ideais, e até mesmo as revoltas de um povo eram apresentados em forma de dança. São essas as chamadas danças folclóricas. Em princípio, as danças folclóricas foram mais presentes nas áreas rurais das cidades, onde existia pouca influência religiosa e muita peculiaridade cultural; entretanto, a partir do momento em que se tornaram demonstrações do vigor e da pujança de um povo, migraram também para as capitais. Em alguns países, a dança folclórica ganhou força, ao ponto de serem criados grupos profissionais que pudessem levá-la para os palcos, na intenção de fazê-la reconhecida dentro e fora de seus países. As manifestações mais famosas são os *Reels* da Escócia e o *Flamenco*, da Espanha. Há divergências sobre o fato de as apresentações ocorrerem nos palcos, já que manifestações populares estão intimamente ligadas com as ruas. Contudo, os defensores alegam que o tratamento teatral de cenários, figurinos e adereços não influem sobre a coreografia em si, que não sofreu alterações a ponto de comprometer a veracidade da manifestação.

As cortes europeias têm papel de destaque na evolução da dança para a dança teatral. Na Idade Média, era comum que os nobres dançassem nos salões, em grandes festas e celebrações. Com o tempo, as danças foram se desenvolvendo em termos de técnica e coreografia, até serem chamadas de balé. A história da dança está intimamente ligada ao estilo de dança do balé. O balé nasceu da mistura da acrobacia dos ciganos e saltimbancos à graça artística dos cortesãos, e tornou-se uma das mais comuns características da cultura europeia.

No reinado de Luís XIV, na França, iniciou-se a principal transformação da dança. Os balés das cortes europeias existiram entre os séculos XVI e XVII e eram totalmente elaborados com base nas regras de etiqueta da época, o que colaborava para que fossem pouco expressivos e reduzidos nas possibilidades dos movimentos. Em seu reinado, Luís XIV financiou apresentações de balé que continham enredo, com personagens determinados e narrativas concisas, cenários trabalhados, como nas peças de teatro, coreografias pré-estabelecidas e ensaiadas, composições musicais especiais para cada número; tudo aos moldes dos espetáculos que conhecemos hoje. Além disso, fundou a Academia Nacional de Dança da França, hoje em dia dividida e conhecida como a Escola e o Balé da Ópera de Paris. Apresentações com essas características já haviam sido feitas cem anos antes, em outros reinados – a primeira foi o balé *Comique de la Reine*, também da França –, contudo, o porte e o investimento financeiro concedidos por Luís XIV as trouxeram à vista.

A partir da modernização do balé, do surgimento do chamado balé clássico, que compunha os grandes espetáculos citados acima, a dança encontrou os palcos. Até então, as danças ocorriam em ruas, praças, salões, e limitavam-se aos âmbitos étnicos e folclóricos, como já citado. Tendo sido responsável por iniciar um novo período para a história, o balé tornou-se o mais tradicional estilo de dança do mundo, sendo levado para outros países da Europa, principalmente Rússia e Itália e, mais tarde, Américas e Ásia.

A evolução da dança seguiu, portanto, este trajeto: o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco. Ao alcançar os palcos, a dança passou a ser chamada dança teatral, pois era envolvida de elementos expressivos e narrativos, além dos ornamentos de cenário, figurinos, luzes,

entre outros. Assim sendo, ao século XVIII atribui-se o início da dança como arte, o que a tornou passível de análise dos pontos de vista técnico, social e estético, além de interpretativo e expressivo.

O tipo de dança mais levado às telas foi o teatral. O balé clássico, pai das danças teatrais, serviu de inspiração para criação de novos estilos, como o *jazz dance* (base do *jazz Broadway*, comum nos espetáculos e filmes musicais), o *jazz lyrical* e o balé moderno. Distanciando-se do balé, a dança tornou-se uma arte ainda mais interpretativa, após a criação da dança contemporânea (estilo totalmente focado na expressão dos dançarinos e nas representações simbólicas de cada um de seus movimentos). Estilos de dança atuais como a dança-teatro – apesar de ter um nome similar, não deve ser confundida com a dança teatral – foram concebidos a partir das características da dança contemporânea, distanciando-se cada vez mais de técnicas pré-estabelecidas e aproximando-se do âmbito experimental dos movimentos.

Outros estilos nasceram nas ruas, da miscigenação de culturas e até mesmo de manifestações populares, como o *hip hop* e o sapateado, mas encontraram na dança teatral a referência para suas apresentações e, por isso, serão também enquadrados neste meio. Dentre as danças teatrais, apenas o balé e o sapateado estão presentes nos filmes que serão analisados, portanto, uma interpretação mais densa de seus movimentos será apresentada.

2.3 O Balé e o Sapateado

A história do balé inicia-se nas cortes francesas do século XVI, e parte de sua evolução foi apresentada no item 2.2. Nesse período, o balé resumia-se a graciosos movimentos de cabeça, tronco e braços. A cabeça é universalmente considerada parte do corpo que carrega a essência de uma pessoa; o tronco representa a força e o poder desta; os braços, sua capacidade de movimentação em diversos eixos e de expressão – são a parte do corpo mais ligada à dança (*O Livro dos Símbolos*, 2012). A partir de uma visão simbólica, portanto, a dança que unia movimentos das três partes juntas pode ser representativa da expressão do poder e da etiqueta que tanto eram exaltados pelas cortes da época.

Quando foi levado para o palco, o balé adquiriu novas características, não apenas pelo fato de se tornar parte de espetáculos narrativos, mas também em questões técnicas. Os bailarinos passaram a ser observados com mais atenção, pois a elevação ou rebaixamento do palco em relação à plateia permitia que seus corpos fossem vistos por inteiro. Com isso, movimentos de pernas e pés foram incorporados ao estilo. As pernas são compreendidas como os pilares de suporte do corpo, elas “combinam a força das coxas e a versatilidade dos joelhos e pés, para produzir uma postura totalmente erecta, assim como uma espantosa variedade de movimentos” (*O Livro dos Símbolos*, 2012, p.418). Nesse trecho, o autor acabou por referenciar as novas características do balé teatral: força e abertura das coxas (posição denominada *en dehors*), movimentação de joelhos e pés e postura ereta além das linhas naturais do corpo humano. Conceitos geométricos e matemáticos, como simetria e harmonia, são a base das principais posições do balé. Tais mudanças acarretaram uma nova denominação ao estilo: balé clássico.

O balé clássico tornou-se símbolo de primazia técnica, disciplina, condicionamento físico e força, devido às características dos passos que envolvem principalmente as pernas e os pés, como *tendu* (im.01) e *grand plié* (im.02), além daqueles que reorganizam todos os membros do corpo numa posição específica, como *arabesque* (im.03). Existe um quê de imposição, provindo da postura com troncos armados e pescoço para cima, e graciosidade, alcançada pelo movimento dos braços e das mãos. Esse conjunto permite que o bailarino seja temido e aclamado ao mesmo tempo. O método de ensino e execução do balé pode variar de acordo com a escola a ser seguida. A Royal Academy, a Escola francesa, Vaganova (russa) e Cecchetti (italiana) são as mais conhecidas, mas as bases da dança mantêm-se constantes em todas elas.



im.01 Tendue



im.02 Grand plié



im.03 Arabesque

Os principais espetáculos de balé clássico (conhecidos como balés de repertório) contam, principalmente, histórias de amor, retiradas de obras literárias como *A Bela Adormecida*, *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes*. Os bailarinos são convidados a interpretar personagens, ao mesmo tempo em que executam os movimentos precisos. A feição torna-se tão importante quanto o modo de apresentar cada passo coreografado. A impossibilidade de diálogos falados lança ao bailarino o desafio de fazer-se compreendido narrativamente apenas através de seu corpo. Muitos bailarinos são capazes de executar corretamente as coreografias propostas, mas poucos possuem a sensibilidade de contar histórias com movimentos. Ainda que interpretem personagens do “bem” ou do “mal”, que devam contar histórias felizes ou tristes, os bailarinos clássicos não perdem a postura ereta, já descrita, e costumam ser compreendidos como personagens fortes e impositivos devido a isso.

Posterior ao balé clássico, o balé moderno tornou-se representativo, quando o público conheceu Mikhail Baryshnikov¹. O estilo unia as características técnicas do clássico aos movimentos mais tonificados

¹ Mikhail Baryshnikov, russo, é bailarino, coreógrafo e ator. Foi o principal bailarino do American Ballet Theatre. Pioneiro da dança moderna no mundo.

de contração dos membros superiores do corpo. Mãos e braços não eram mais símbolo de leveza e graciosidade, mas de força. As contrações e tonificações abriram espaço para interpretações de expressividade mais fortes da dança, que passou a representar sentimentos de revolta, ansiedade, inquietude, com mais clareza. O balé clássico não desapareceu da história após a ascensão do balé moderno, ambos possuem inúmeros seguidores até hoje.

O sapateado, bastante diferente do balé, é uma dança percussiva, na qual os sons são produzidos pelos pés. O estilo surgiu no século XVIII, no sul dos EUA, nos manifestos de grupos negros, tendo como referência uma dança indígena chamada *gioube* e a dança irlandesa dos imigrantes daquela área (SAMPAIO, 2008). Os pés são o vínculo de ligação do homem à terra, bem como o suporte do corpo e os agentes principais dos movimentos (O Livro dos Símbolos, 2012). O ato de bater os pés, portanto, está ligado à exaltação das raízes, tal como a demonstração de domínio dos próprios movimentos.

Conforme o tempo, os negros desenvolveram técnicas para bater os pés no chão com consciência, controlando os movimentos, tanto dos próprios pés, quanto dos joelhos, coxas e quadris. Colocaram placas de metal nas extremidades superior e inferior da sola do sapato para produzirem sons mais audíveis, e assim, desenvolveram outras técnicas de controle sonoro de volume e tom. O sapateado dos negros acompanhava a batida dos tambores, já o dos homens brancos, que adotaram a técnica e começaram a apresentar-se em shows nos salões do século XIX, pintados de tinta preta, acompanhavam músicas da época. O período final do século XIX é conhecido como o da reconstrução do sapateado. Quando negros voltaram a dominar as apresentações, o estilo adotou novos objetivos: o alcance da perfeição técnica, precisão, leveza e velocidade (SAMPAIO, 2008). A velocidade é característica própria de sapateadores que buscam demonstrar a capacidade de desprender-se do raciocínio dos movimentos e deixar seus pés e corpos serem levados pelo ritmo; pode ainda representar a intensidade do sentimento que eles transmitem, principalmente os ligados à raiva. A leveza, por outro lado, é característica de sapateadores clássicos, que se movimentam com intenção de mostrarem-se superiores, apresentando pouco

esforço para reproduzir passos de difícil execução. Os passos de sapateado, em si, como *shuffle*, *flap*, entre outros, não possuem significados específicos, são somente formas diferentes de produzir sons. Já a velocidade e a leveza, e também a movimentação do resto do corpo, somadas, resultam na forma de expressão adotada pela dança.

A chegada do jazz influenciou também o aspecto sonoro da dança, que descobriu o ritmo sincopado. O sapateado, no século XX, foi levado para os palcos da Broadway e para os filmes de Hollywood, com Bill Bojangles², em seu estilo clássico, cujas especificidades foram destacadas no parágrafo anterior. O período seguinte reacendeu a tradição negra no sapateado. Gregory Hines³ tornou-se, então, o ícone desse renascimento do estilo, já que sapateava tal qual as tradições mais antigas, sem perder as novas características desenvolvidas. O sapateado é, atualmente, um estilo de dança versátil, que depende da intenção do coreógrafo e do espetáculo. Ele pode adotar tanto a postura clássica quanto uma postura mais livre, e até mesmo buscar elementos de outros estilos para misturar aos passos dos pés.

2.4 As Instâncias de Análise

No período entre as décadas de 70 e 80, o cinema encontrou espaço nas universidades do mundo. Perante o ambiente acadêmico surgiu a necessidade de teorizá-lo, tal como o seu modo de análise. Da mesma forma que o próprio cinema não encontrou uma teoria universal, a análise dele também não foi especificamente definida. Deve-se, portanto, num momento de análise, adotar as direções de autores que melhor se encaixem para o tema de estudo. Neste trabalho, serão consideradas as colocações de Jacques Aumont e Michel Marie, feitas no livro *A Análise do Filme*, de 2004.

Logo no primeiro capítulo do livro, os autores dizem considerar o filme como “uma obra artística autônoma”, que possui quatro instâncias de análise. Ele é composto primeiramente por um texto, em forma de diálogos, sejam dos personagens com eles mesmos ou com outros, e de falas de

² Bill Bojangles, afro americano, sapateador. Atuou em diversos filmes musicais de Hollywood, ao lado de Shirley Temple.

³ Gregory Hines, novaiorquino, revelou o estilo descontraído do sapateado para os filmes hollywoodianos.

narradores, quando existentes, o que dá espaço para uma análise textual. Os significados textuais são fundamentados em dois alicerces: nas estruturas narrativas, ou seja, na forma linear ou não-linear com que é contada a história do filme, o que permite uma análise narratológica, e nos dados visuais e sonoros apresentados (basicamente tudo que aparece na tela e é emitido pelas caixas de som), a partir dos quais se constrói a análise icônica. Por fim, os efeitos que o filme produz no espectador também podem ser analisados, a partir de teorias psicanalíticas.

A análise dessas quatro instâncias é um trabalho impessoal, baseado nos dados apresentados pelo filme e nas teorias fundamentais adotadas. A partir do momento em que, além de informar, o trabalho apresenta avaliações e/ou promoção do filme, ele torna-se crítico, e, portanto, pessoal. O presente trabalho propõe uma análise das cenas coreografadas existentes nos filmes de dança de maneira crítica construtiva. Ele engloba, portanto, a instância da análise da imagem pictórica.

Ainda no mesmo livro, os autores descrevem que a análise dos planos do filme não pode ser feita à margem da história, tal como a análise da imagem não pode ser feita separada do som. Será apresentada, portanto, uma análise icônica legitimada, a partir de dados da narrativa fílmica, ou seja, a análise narratológica servirá apenas de base para a icônica, não sendo minuciosamente estudada a partir de teorias específicas.

Já dentro da análise icônica, Aumont e Marie instituem que a análise da imagem fílmica deve seguir uma linha de raciocínio específica. Dentro de uma cena, portanto, em primeiro lugar, deve-se fazer a análise do ponto de vista da câmera, da frontalidade do enquadramento, da distância da ação e das variações de movimentos de câmera, em resumo, a parte fotográfica da cena. Em seguida, a análise da montagem, ou seja, da relação entre os planos escolhidos no que diz respeito a eixo, luzes, profundidade, duração, fixidez, até entender-se se entre eles houve transformação, evolução, continuidade, descontinuidade, falsos *raccords*, retrocesso, etc. Depois disso, a análise do espaço narrativo, a compreensão dos motivos pelos quais a ação ocorre em determinado lugar e a representação que este lugar possui – os autores descrevem o espaço como unitário, penetrável e extensível. Por fim, a compreensão retórica da imagem, o efeito que ela

apresenta (seja de terror, de realce, emocional, metafórico, metonímico, etc), e que eles chamam de figuratividade. É a influência que o estilo fílmico exerce na compreensão, ou seja, como as escolhas relativas a todas as áreas da produção cinematográfica dialogam com a narrativa em si para produzir tais efeitos.

Conjugada à análise da imagem encontra-se a análise do som do filme. As captações diretas e indiretas de diálogos, os ruídos ambientes e efeitos sonoros utilizados, e a trilha sonora musical são as três instâncias da análise do som propostas por Aumont e Marie. Ainda que cada uma possua suas características específicas, somente o conjunto delas – chamado de banda sonora – nas relações que possui com as imagens será observado neste trabalho. É comum quase à totalidade das cenas de dança presentes nos filmes que uma música seja colocada em volume alto, tornando-se o som dominante da cena. As cenas que possuem captação direta, na maior parte das vezes, limitam-se ao som de aplausos e reações da plateia à apresentação, e algumas vezes de diálogo entre os personagens que estão dançando. Com isso, alguns âmbitos da banda sonora serão pouco citados e analisados, tal como as especificidades da música presente na cena, mas todo momento em que houver ligação expressiva entre a música e o som, ela será citada.

Especificando melhor a análise fotográfica das cenas, a referência será Marcel Martin, no livro *A Linguagem Cinematográfica*, 2013, quando apresenta os fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem cinematográfica. São eles: os enquadramentos, os tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera. Os enquadramentos possuem, em geral, a intenção de deixar elementos dentro (e fora) do quadro, mostrar detalhes significativos ou simbólicos, compor o conteúdo imagético, modificar o ponto de vista e trabalhar com a profundidade de campo. Essas intenções podem coexistir dentro de um mesmo plano. Ainda na mesma obra, o autor coloca que a escolha do plano é feita de acordo com o tamanho do conteúdo a ser mostrado e a intenção dramática a ser dada. Diz que os planos raramente são unívocos, ou seja, um plano geral pode tornar-se primeiro plano se um personagem entra em quadro próximo à câmera. Os planos podem possuir um valor simplesmente descritivo e

explicativo ou uma intenção de invadir o campo da consciência. Os planos próximos contribuem para maior aproximação da intimidade do personagem; os planos gerais, por outro lado, fazem com que os outros elementos “devorem” o personagem apresentado, podendo transmitir tanto sua insignificância quanto sua representação lírica.

O ângulo escolhido para o plano obedece às mesmas prioridades da escolha do enquadramento, sendo todos relativos à situação da ação apresentada. Os movimentos de câmera, por sua vez, possuem funções diferentes no ponto de vista da expressão fílmica. Podem ser elas: o acompanhamento de um personagem ou objeto, a criação ilusória do movimento de algo estático, a descrição de um espaço, a definição de relações entre personagens, o realce dramático de um personagem, a subjetividade de um ponto de vista ou a tensão mental do personagem. Os três primeiros tipos são puramente descritivos, já os quatro últimos possuem significação própria de acordo com a narrativa. O movimento de *zoom-out* pode significar conclusão da cena, afastamento, acompanhamento ou desligamento psicológico do personagem, ou ainda, impressão de solidão e desânimo. Já o *zoom-in* introduz a cena, descreve um espaço, realça um elemento dramático, aproxima-se do psicológico do personagem ou materializa sua tensão. As panorâmicas, da mesma forma, podem ser descritivas, expressivas ou dramáticas. Essas últimas têm objetivo de apresentar as relações entre o indivíduo e a cena, ou outro indivíduo, e podem, por vezes, traduzir uma impressão de ameaça, hostilidade ou superioridade (MARTIN, 2013).

A dança teatral depende de um ser humano para apresentá-la. As cenas de dança, portanto, contêm uma ou mais pessoas em quadro. Sendo o homem o constante conteúdo da cena, ela provavelmente sofrerá variações que apresentem as partes de seu corpo, por exemplo da cintura para cima, para baixo ou o corpo inteiro. Raramente um detalhe do corpo é mostrado, já que a dança é dinâmica, cheia de movimentos, e o plano detalhe é, na maior parte das vezes, estático. Os planos próximos ao rosto, contudo, são bastante mostrados quando o dançarino em cena é personagem relevante do filme e suas expressões influenciam na narrativa. Os planos abertos são bastante utilizados quando a intenção buscada é apresentar a coreografia

como um todo, como se estivesse sendo vista num palco pelo espectador na plateia, um “plano palco”.

Os ângulos de filmagem podem (e devem) relacionar-se com a intenção a ser passada pela coreografia dançada. Um *contra-plongée* ajuda a exaltar um personagem, tal como um *plongée* diminui sua representatividade na cena, e assim podem se relacionar com os passos dançados, já que, por exemplo, saltos ou mesmo uma caminhada com postura ereta ajudam na exaltação do dançarino. Os movimentos de câmera mantêm o poder expressivo que possuem, em cenas de ação comum, ao serem utilizados em coreografias, caso a intenção seja essa. Um *zoom-out* num personagem que começa dançando com pequenos movimentos e termina com grandes, intensifica a relação entre o espaço e o sentimento que ele expressa, tal como um *zoom-in* numa coreografia que se torna facialmente mais expressiva também intensifica sua compreensão. Na história do cinema, a dança foi, aos poucos, sendo descoberta como instrumento expressivo. A evolução dessa relação será apresentada em seguida.

3. A História da Dança no Cinema

Ao final do século XIX, a criação de diversos mecanismos que captavam e reproduziam imagens em movimento marcaram o início do cinema. A história dos primeiros filmes apresenta um embate entre Thomas Edison⁴ e os Irmãos Lumière⁵. O primeiro havia inventado duas máquinas, uma para produzir e outra para reproduzir fotografias em movimento, os chamados quinetógrafo e quinetoscópio, e os segundos, pouco tempo depois, uma única máquina capaz de produzir, reproduzir e ainda copiar os filmes. Independente de quem teria sido o inventor ou pai do cinema, ambos se relacionaram já nas primeiras filmagens com a dança (MASCARELLO, 2011).

⁴ Thomas Edison, empresário norte-americano que patenteou e financiou diversos dispositivos tecnológicos, como a lâmpada elétrica incandescente.

⁵ Auguste e Louis Lumière, franceses, inventores do cinematógrafo. Considerados por muitos autores como pais do cinema.

No quinetoscópio, utilizado desde 1894, as imagens eram reproduzidas em *looping* através de um visor individual ativado após a inserção de uma moeda. Os filmes costumavam durar poucos segundos e incluíam, em sua maioria, números de entretenimento cômicos, de animais adestrados e de dançarinas fazendo pequenos giros e passos de balé. Pode-se dizer que, já neste momento da história, iniciou-se a relação entre as artes da dança e do cinema, ainda que de maneira bastante simplificada.

Os irmãos Auguste e Louis Lumière projetaram pela primeira vez, com seu cinematógrafo, um filme para um público, na França em 1895. Os famosos *A Chegada do Trem na Estação de Ciotat* e *A Saída dos Operários das Usinas Lumière* são dois dos muitos filmes, com duração de aproximadamente um minuto, que os irmãos produziram naquela época. As características principais desses filmes eram a curta duração e a câmera fixa num único plano, enquanto a ação não-ensaiada ocorria. Tendo conhecimento do sucesso que suas projeções fizeram, os irmãos buscaram acrescentar novidades técnicas aos filmes.

Dentre os novos trabalhos dos Lumière destaca-se, para esta pesquisa, *Serpentine Dance*, projetado em 1896. O filme manteve as características básicas dos anteriores, como a câmera fixa e a curta duração, mas continha as primeiras inovações. Na tela havia apenas uma mulher segurando um pedaço de madeira em cada mão, envolta por um longo tecido que chegava aos seus pés, fazendo movimentos circulares com o pano e alguns outros com o corpo. A performances corporais como essa dava-se o nome de *serpentine dance*. O corpo da mulher, no filme, possui uma cor acinzentada, típica da filmagem preto e branco, já o tecido vai mudando de cor, torna-se amarelo, depois vermelho, alaranjado, azul, verde (im.04). Os irmãos utilizaram a técnica de colorir os quadros do filme, ainda no rolo, para surpreender as plateias. Deve-se dizer que existe outro filme com as mesmas características deste e uma única diferença de ter uma pequena introdução com outra dançarina, assinado pela companhia de Thomas Edison. Pára uma falta de consenso sobre qual teria sido o original e qual o copiado.



Im.04 Frame de Serpentine Dance

Os primeiros filmes ligaram-se, portanto, à arte da dança da mesma forma que ao circo e a várias outras manifestações públicas de entretenimento comuns àquela época. Tanto as mudanças de cores como a experiência da dança em si podem ser vistas como acréscimos de curiosidade aos filmes. Entender a dança como um acessório da filmagem ou como meio de conquistar a plateia através da espetacularização do filme, é comum em diversas produções, inclusive atuais.

Conforme a qualidade técnica das captações tornava-se maior, grandes companhias de balé clássico, principalmente europeias, pediam, ao final de suas turnês, que o espetáculo completo fosse filmado para ficar registrado e arquivado. Peter Elfelt, fotógrafo e cineasta dinamarquês, filmou, entre muitos outros, o balé *La Sylphide*, um dos mais importantes espetáculos de dança da história, em Paris, em 1903 (MORITZ, 2014). Ao passo que, para a história do cinema, as filmagens com único intuito de registro são pouco importantes, por serem pouco expressivas, para a história da dança elas tornam-se extremamente relevantes. Os espetáculos e as coreografias de “gênios” do balé clássico do início do século XX, como Marius Petipá⁶, podem ser revistas do modo como foram concebidas, e não apenas reproduzidas por sucessores, perdendo características com o tempo. Além da apreciação do trabalho, os críticos de dança podem analisar esses filmes, assim como alunos podem utilizá-los para estudar as técnicas. A filmagem pode preservar não só a dança, mas também a essência de uma coreografia, de uma *performance*.

⁶ Marius Petipá, bailarino, professor e coreógrafo, considerado pai do balé clássico. Coreografou os espetáculos *A Bela Adormecida* e *O Lago dos Cisnes*.

Voltando à história do cinema, logo americanos e europeus descobriram novas linguagens e técnicas cinematográficas, principalmente sua capacidade narrativa. A partir de 1915, com o lançamento de *O Nascimento de Uma Nação*, de David Griffith, os americanos adotaram a duração do longa-metragem e os grandes estúdios de Hollywood começaram a ser desenvolvidos. O cinema americano dava os primeiros passos rumo a seu período clássico. Já na Europa, em 1920, via-se o início das vanguardas cinematográficas como Expressionismo Alemão, Impressionismo Francês, Surrealismo, entre outras, sempre inspiradas em movimentos das artes plásticas. Alguns dos diretores, principalmente dadaístas, acrescentaram pequenas cenas de dança em suas produções, contudo, elas não possuíam sentido concreto para estarem ali. Num filme dessa época, por exemplo, foi feito um plano de uma bailarina dançando “em cima da lente da câmera”, bastante peculiar.

O cinema se desenvolveu, mas a dança não acompanhou essa evolução, continuando, na maior parte das obras, com o mesmo papel para ele. Grandes bailarinas ainda mobilizavam-se para que fossem filmadas, a exemplo de Ana Pavlova, que teve seu solo *The Dying Swan* filmado em Hollywood, em 1924, e da pioneira do balé moderno, Isadora Duncan, filmada em 1920. Os cineastas americanos não deixaram a dança totalmente de fora do cinema. Alguns filmes, ainda mudos, como *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), de 1921, continham pequenas cenas de dança, neste caso, um número de tango, dançado por Rudolph Valentino, um dos ícones de Hollywood desse período (im.05). A cena, contudo, não possuía nenhuma característica diferenciada dos filmes de registro dos espetáculos (KENRICK, 2004).



im.05 Frame da cena de Rudolph Valentino

Ao final da década de 20, o cinema vivenciou uma de suas grandes evoluções técnicas: a entrada do som direto. A grande produtora responsável pelo início dos filmes falados foi a Warner Brothers, após a aquisição dos *vitaphones*, primeiros aparelhos de captação de som direto, e o sucessivo lançamento do filme *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, em 1927. A ideia de fazer um filme falado provocou grandes e novas preocupações na produção. O diretor trocou o protagonista por um cantor profissional e reconhecido, buscando maior qualidade da voz captada, e acabou por transformar o filme num filme musical, já que o novo contratado tomou a liberdade de cantar em algumas cenas (KENRICK, 2014).

No início, os musicais eram feitos sem muita conexão narrativa, como os teatros de revista, eram apenas uma série de apresentações e espetáculos vendidos pelo lado do entretenimento e do espetáculo. Conforme as legendas e a dublagem possibilitavam a presença de diálogos nos filmes, os musicais foram incorporando linhas de histórias narrativas cada vez mais complicadas. O desenvolvimento do roteiro passou a ser baseado na trama e, a partir de seus efeitos e reações, eram criados os números de canto e/ou dança. É importante lembrar que o gênero filme musical, com o tempo, se dividiu em subgêneros. Um dos subgêneros é o dos filmes de dança, que não contém cenas cantadas, mas ainda são chamados de musicais. Existiam dois tipos universais de musicais: o musical de bastidores, em que os personagens principais das histórias promoviam os números de canto e dança em forma de espetáculo, normalmente com bailarinas ou cantores convidados para atuar, e o musical direto, em que as pessoas cantavam e dançavam em situações cotidianas. Em ambos os tipos, os números musicais eram frequentemente associados a romances e conquistas (BORDWELL, 2014). As várias produtoras localizadas em Hollywood produziram centenas de filmes entre as décadas de 30 e 60, a maioria já aos moldes do Cinema Clássico. Os filmes musicais conquistavam sucesso nas bilheterias, ainda que fossem um tanto renegados pela crítica.

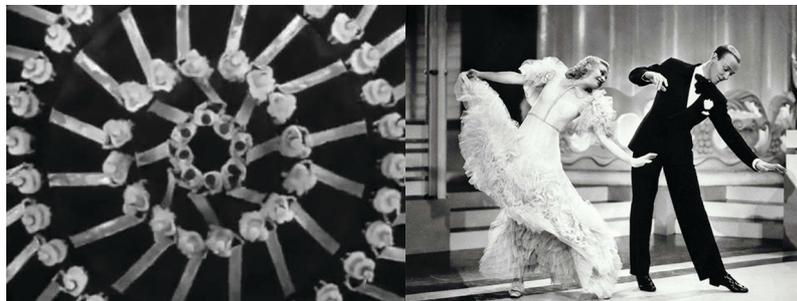
Os musicais tendem, em sua maioria, a acentuar o lado positivo da natureza e da vida humana, trabalhando o psicológico dos espectadores de maneira positiva, de forma que sempre que eles assistirem a um musical sentirão felicidade, aí reside parte do sucesso de bilheteria. Nos musicais de

bastidores é comum existirem teatros, palcos, camarins, pistas de dança, festas, etc, em que normalmente o protagonista chama a atenção pela vestimenta diferenciada em relação ao resto dos presentes. É comum que as cenas sejam bem iluminadas, os figurinos coloridos, tudo para manter visível os números de dança e, para que todos os bailarinos possam ser mostrados, é comum o uso de gruas e câmeras altas. Outra técnica muito utilizada é a gravação dos musicais fora do set, em estúdios, para que, no momento frente à câmera, os atores possam se concentrar em suas atuações e coreografias. “O mundo dos musicais torna possível para as pessoas, a qualquer momento e em qualquer lugar, expressar-se pela música e pela dança” (BORDWELL, 2014, p. 526).

A dança obteve papel central na história dos musicais, desde os ocorridos em palcos, com destaque para os da Broadway, até os filmes musicais. Os primeiros filmes musicais possuíam performances de canto de alta qualidade, enquanto as pequenas tentativas de inclusão da dança eram de baixíssima qualidade, a exemplo de *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929). Entretanto, a National, uma das grandes produtoras da época, lançou o filme *Sally*, em 1929, estrelado por Marilyn Miller, uma das principais atrizes da Broadway (KENRICK, 2004). O filme continha cenas de atuação e canto, como todos os outros, mas a sequência do número “Wild, Wild Rose” surpreendeu os espectadores com a alta qualidade e intensidade da dança apresentada, ainda que com pouca variação e qualidade nos planos. O estilo de dança nos filmes musicais também chamava a atenção, sendo muitas vezes uma mistura do jazz Broadway às danças de salão. Miller participou de poucas produções, e não houve outro artista capaz de apresentar cenas de dança com tal ou maior qualidade, neste primeiro período dos filmes musicais.

A grande revolução relativa à dança, no cinema, foi resultado do trabalho de Busby Berkeley, um diretor de dança, que trilhava uma carreira ordinária em pequenos musicais na Broadway, até ser chamado para dirigir as sequências de dança do filme *Rua 42* (*Forty-Second Street*, Lloyd Bacon, 1922), da Warner Bros. (KENRICK, 2004). Berkeley tornou-se o primeiro diretor a compreender que uma coreografia para tela poderia e deveria envolver também posicionamentos e movimentos de câmera, e não apenas

os passos executados pelos dançarinos. Ele colocou, nesse filme, os bailarinos em formações caleidoscópicas e geométricas, criando e transformando-os em figuras e os filmou por cima, em planos zenitais, para que elas ficassem mais claras (im.06). O trabalho em conjunto com o diretor do filme, Lloyd Bacon e a protagonista, Ruby Keeler, resultou na excelência da obra. O filme *Forty-Second Street* foi responsável por acender de vez o interesse dos espectadores, principalmente americanos, por filmes musicais. Além disso, tornou-se marco para a história da dança no cinema devido, não somente à experimentação fotográfica, mas também à inclusão de um novo estilo de dança nos filmes: o sapateado (SALLES e MACHADO, 2003).



im.06 Frame 42nd Street im.07 Frame Fred e Ginger

Os mais famosos nomes da dança no cinema, até hoje, são Fred Astaire e Ginger Rogers: a dupla que iniciou os trabalhos em musicais da Broadway tornou-se protagonista de dez filmes, e cerca de quarenta se somamos aqueles em que atuaram separados, entre as décadas de 30 e 50. As sequências de dança eram coreografadas por Astaire e seu sócio, Hermes Pan, que pouco se utilizavam de movimentos e planos de câmera pensados para a coreografia, mantendo quase sempre os planos aberto ou médio (im.07), na intenção de aproximar a visão à que se tem de um palco. O grande diferencial dos filmes protagonizados pela dupla foi a utilização da dança para o desenvolvimento do *plot* e dos próprios personagens (KENRICK, 2004).

Nos estúdios da MGM, entre as décadas de 50 e 60, Gene Kelly e Stanley Donen assumiram uma parceria que viria acrescentar às ideias de Berkeley. Ambos codirigiam seus filmes musicais, e, sendo um, especialista na arte da dança, conhecendo cada peculiaridade dos movimentos

ensaiados, e o outro, na do cinema, com total noção técnica de fotografia, puderam desenvolver com mais eficácia e fluidez as cenas de dança nos filmes. Kelly dizia que os seus sets de filmagem abriam possibilidades de diálogo entre todas as áreas, inclusive com músicos e maestros, para que todos os elementos da cena pudessem dialogar de maneira a mais expressiva possível (KENRICK, 2004). Não é por acaso que *Cantando na Chuva* (*Singing in The Rain*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1952) (im.08) é considerado um dos melhores filmes norte-americanos de todos os tempos.

É importante mencionar que os filmes musicais são baseados nas tradições do teatro musical, principalmente o estilo apresentado na Broadway, que contém teatro, dança e música como principais elementos. Uma consequência dessa tríade é a câmera variar entre captar o personagem como um todo, mostrando sua dança, e aproximar-se de sua expressividade facial, principalmente nos momentos de canto mais fortes. Já nos filmes musicais de dança pode-se dizer que existem dois tipos de “comportamentos de câmera”. Os filmes que compreendem a dança como expressão corporal completa, revestida de significados e simbolismos, costumam ter variações entre planos que mostrem o corpo todo e outros que se aproximem de partes dele, sejam braços, mãos, pernas ou rosto. Aqueles que compreendem a dança apenas como conjunto de passos, baseado numa técnica, normalmente apresentam o plano médio como o de maior aproximação do dançarino, e diversos planos conjuntos e abertos. Além disso, nos filmes com cenas de sapateado, por exemplo, é importante manter os pés dentro do plano.



im.08 Frame Singing in The Rain

A câmera encontra maior liberdade de transitar pelo espaço nas cenas em que apenas um ou dois personagens protagonizam, pela facilidade de repetir *takes* sem muitos erros de coreografia, de manter o foco da câmera, entre outras. Em cenas com muitos dançarinos, a câmera, na maioria das vezes, mantém-se estática ou com pequenos movimentos, em planos gerais, para alcançar a todos. Devido ao fato de muitos dos filmes serem adaptações de musicais da Broadway, as coreografias podiam ser repensadas para as telas, o que possibilitou maior beleza estética e fluidez para alguns números e maior dificuldade de gerenciamento de outros, principalmente porque os cortes nessas cenas eram raros – os diretores buscavam deixá-las quase sempre em planos-sequência. A intenção, na maioria das cenas, era de fato apresentar a tela como um palco.

A maioria dos filmes produzidos entre os anos de 1915 e 1950 pelos grandes estúdios de Hollywood enquadrava-se nas características formais da narrativa e estética clássicas, dominantes desse período. Os filmes musicais não eram exceção, costumavam seguir as bases características desse estilo, definidas por David Bordwell (2014) como: personagens bem definidos e com objetivos claros, ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito, unidade de ação, espaço e tempo no interior das cenas e sequências, subserviência do estilo às necessidades de exposição da história, e comunicabilidade e redundância no enredo. Essas características mantinham-se nas sequências narrativas do filme, de ações e diálogos.

A dança conquistou seu papel no cinema através dos filmes musicais sendo parte da tríade do teatro musical já descrita. O momento de criação do subgênero filmes de dança foi 1948, na Inglaterra, com a produção de *Os Sapatinho Vermelhos* (*The Red Shoes*, Michael Powell, 1948). O filme conta a história de uma bailarina e os problemas que enfrenta com um famoso empresário do balé, e suas cenas de dança contêm apenas coreografias, não existem pessoas cantando. Ao retirar o canto das cenas pôde-se observar novos estilos de filmagem e montagem das cenas que continham dança. Alguns diretores optaram por adotar o estilo do videoclipe, aumentando o volume da música, cortando todos os tipos de sons diretos e efeitos sonoros e montando a cena com mudanças rápidas de planos. Outros

adotaram um estilo mais realista para as filmagens, mantendo o som direto e poucos cortes. O realismo pode ser visto principalmente em cenas em que os bailarinos estão treinando passos ou fazendo aulas, ações que se tornaram recorrentes nos filmes de dança.

O cinema americano sofreu um período de instabilidade econômica entre as décadas de 60 e 70. Um processo judicial do governo contra as *majors* (produtoras hollywoodianas de grande porte) fora aprovado, impondo a venda de seus braços no circuito de exibição, além da ascensão da televisão, a qual passou a transferir os espectadores do cinema para suas próprias salas e sofás de casa. O lucro nas bilheterias já vinha decrescente e, com a crise, encerrou-se o primeiro ciclo dos filmes musicais. O prejuízo econômico causado influenciou as *majors* a revolucionarem seus antigos princípios (MASCARELLO, 2011).

A primeira tentativa de reestabilização veio com a criação do *American Art Film*. Diretores atualmente consagrados como Stanley Kubrick, Robert Altman e Francis Ford Coppola conquistaram espaço para produção de filmes que aliassem os procedimentos clássicos aos modernos, com exploração das temáticas americanas através de uma ótica crítica. Tiveram liberdade para manipular com distinção as bases da narrativa formal clássica, além de novas possibilidades de computação gráfica e de efeitos especiais, ainda que primitivas. Muitos dos filmes desse período tornaram-se clássicos e são colocados entre os melhores da história. Devido a variação de opinião e estética de cada autor, ainda era difícil prever quais filmes fariam sucesso e quais seriam fracassos, principalmente para o público daquele momento. Muitos historiadores apontam, portanto, o ano de 1975 como o da reestabilização das *majors*, via criação de um novo conceito de cinema, o *blockbuster high concept* (MASCARELLO, 2011).

Os filmes *high concept* diferenciavam-se dos outros, principalmente por seguirem a filosofia da predominância do fator econômico sobre o estético. As modificações foram feitas no estilo de filmagem e montagem, na própria narrativa e no tratamento que se dava aos temas, tudo sendo programado para atender as demandas das estratégias de *marketing* previstas para os filmes. A intenção era promover vendas ao longo de toda a cadeia midiática: no mercado primário do circuito exibidor das salas de

cinema, no mercado secundário das TVs fechadas e abertas e no mercado dos negócios conexos, como produtos escolares, brinquedos, acessórios, enfeites, etc. As três produções que firmaram e concretizaram esse novo conceito de filme foram *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) e *Os Embalos de Sábado a Noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

O período do pós-1975 é chamado de Nova Hollywood, sendo o *American Art Film* a Primeira Nova Hollywood e os *blockbusters high concept* a Segunda Nova Hollywood ou Nova Nova Hollywood. Nem todos os *blockbusters* produzidos nessa fase possuíam o mesmo grandioso investimento financeiro dos três primeiros, mas muitos desses filmes de menor orçamento continuaram por seguir as características estéticas e narrativas deles, além da predominância do fator econômico. Desde então, as *majors* hollywoodianas continuam produzindo filmes procedentes de ambas as linhas estilísticas.

Os Embalos de Sábado a Noite é parte da história do cinema moderno sendo um filme de dança. As *performances* de John Travolta fizeram sucesso, sendo responsáveis por grande parte da bilheteria de quase 100 milhões de dólares que o filme arrecadou, e ainda por influenciar na música, na moda e na dança daquela época. Os espectadores sentiam-se inspirados pelo ator, sonhavam ser como ele e o imitavam da maneira que podiam. O filme foi responsável por inaugurar a possibilidade de aproximação mercadológica entre a indústria do cinema e a da música. Os filmes musicais possuem também essa característica, no entanto, o estilo de música de que falamos aqui é outro. As grandes gravadoras do país fizeram parcerias com as produtoras audiovisuais para promoverem novos *hits*, bandas, cantores solo, e apresentá-los por meio dos filmes. A dança recorrente no filme era um novo estilo de salão: a discoteca.

Da mesma forma que *Tubarão* foi o primeiro de uma série de filmes de aventura envolvendo monstros (criaturas animais ou fantasiosas) e *Guerra nas Estrelas* de uma série de ficções científicas, *Os Embalos de Sábado a Noite* inaugurou um ciclo de filmes de dança. Um ano após seu lançamento, em 1978, já estava no cinema uma nova produção com John Travolta: *Grease: Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, Randal Kleiser, 1978).

Em seguida, podemos citar *Flashdance: Em Ritmo de Embalo* (*Flashdance*, Adrian Lyne, 1983), *Footloose: Ritmo Louco* (*Footloose*, Herbert Ross, 1984), *Dirty Dancing: Ritmo Quente* (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino, 1987), os filmes de dança mais bem-sucedidos da história. O sucesso desses filmes se deve à coesão que o estilo de dança apresentado possuía com os desejos dos jovens nas baladas da época. Até mesmo *Flashdance*, que se baseou no estilo *jazz dance*, mais acadêmico que o disco, conquistou um grande público, pois soube inspirar os jovens da mesma forma que os outros. Nas histórias de todos esses filmes, os protagonistas tinham um sonho que seria realizado por meio da dança, fosse ele conquistar a fama nas pistas ou um parceiro amoroso. Os protagonistas desses filmes tornaram-se verdadeiras inspirações para os jovens da época. O cunho comercial que possuíam trazia algumas dificuldades para adoção de um estilo mais expressivo para as cenas coreografadas. *Flashdance* é um dos poucos que possuem planos e movimentos de câmera mais trabalhados.

O *Sol da Meia Noite* (*White Nights*, Taylor Hackford, 1985) foi lançado no mesmo período dos citados acima. O filme, entretanto, quebrava a maior parte das convenções adotadas pelos outros de maior sucesso. O público-alvo, a princípio, não eram somente os jovens, além de que os protagonistas escolhidos foram Baryshnikov e Hines, os maiores nomes da época em seus estilos (balé e sapateado, respectivamente), que eram ídolos para diversas pessoas, mas que dificilmente poderiam ser copiados. A qualidade técnica de ambos, principalmente de Baryshnikov raramente é alcançada, e seus comportamentos e vestimentas não serviam de atrativo para o público, eram apenas detalhes de suas próprias personalidades peculiares e de seus personagens. O filme possui certo engajamento político e utiliza técnicas parcialmente diferenciadas e expressivas para as cenas coreografadas.

Outros filmes de dança continuaram a ser lançados na década de 90, mas nenhum tornou-se representativo ou obteve sucesso relevante. Somente na virada do século os filmes de dança voltaram ao gosto popular. Em 2000, na Inglaterra, uma coprodução entre diversas produtoras, incluindo a BBC Films, lançou *Billy Elliot* (*Billy Elliot*, Stephen Daldry, 2000) que, na primeira semana, arrecadou mais de 1 milhão de libras só nos cinemas do

país de origem. O filme possui uma narrativa diferenciada, personagens complexos, escolhas estéticas bastante expressivas, engajamento político, social e cultural. Pode ser considerado uma evolução de *White Nights*. No mesmo ano, era lançado, nos Estados Unidos, o filme *Sob a Luz da Fama* (*Center Stage*, Nicholas Hytner, 2000) aos moldes de filmes de romance americanos e *Dança, Paixão e Fama* (*Bootmen*, Dein Perry, 2000), na Austrália, contendo semelhanças com ambas as obras, mas adotando apenas o sapateado como estilo de dança.

Os grupos jovens deste século possuem características, comportamentos e motivações diferentes das gerações anteriores. Três médias produtoras nos EUA, Touchstone Pictures, Summit Entertainment e Offspring Entertainment lançaram, em 2006, o filme *Ela Dança, Eu Danço* (*Step Up*, Anne Fletcher, 2006) demonstrando às *majors* sua nova compreensão desses grupos e das relações deles com a dança. *Step Up* é o primeiro de uma sequência de cinco filmes, lançados de dois em dois anos desde 2006: *Ela Dança, Eu Danço 2* (*Step Up 2: The Streets*, Jon M. Chu, 2008), *Ela Dança, Eu Danço 3* (*Step Up 3D*, Jon M. Chu, 2010), *Ela Dança, Eu Danço 4* (*Step Up Revolution*, Scott Speer, 2012) e *Ela Dança, Eu Danço 5: Tudo ou Nada* (*Step Up All In*, Trish Sie, 2014). O estilo de dança dominante desses filmes é o *Street Dance*, ainda que vários deles possuam bailarinas clássicas, *bboys*, dançarinos de salão, entre outros. A franquia não ocupou sozinha o mercado de filmes de dança para os jovens atuais. Outras produções, como a série de filmes *Street Dance* (*Street Dance*, Max Giwa e Dania Pasquini, 2010), *Honey: No Ritmo dos Seus Sonhos* (*Honey*, Bille Woodruff, 2003) e *No Balanço do Amor* (*Save The Last Dance*, Thomas Carter, 2001) também encontraram seu espaço. Ainda que pouco presentes nas salas de cinema do país, os filmes normalmente arrecadam alguns milhões de dólares a cada lançamento e se adaptam facilmente ao novo mercado do cinema, sendo lançados no iTunes e colocados em plataformas como Netflix e Popcorn Time.

Os novos filmes de dança contêm características similares aos antigos. As histórias basicamente resumem-se a um protagonista que sonha viver apenas da dança, mas enfrenta diversos empecilhos da sociedade. Ele encontra amigos que compartilham desse sonho e torna-se líder de um grupo

de dança. O grupo ensaia até alcançar uma técnica suficiente, buscando ser o mais inovador e moderno possível, e vai atrás de competições, sejam elas formais ou informais (nas ruas) para tornar-se reconhecido entre os outros grupos. Em alguns dos filmes é colocada uma protagonista bailarina clássica que se envolve amorosamente com um dançarino de *street dance* – a conhecida “jornada do herói” cinematográfica (VOGLER, 2006).

As técnicas utilizadas nas filmagens também não fogem ao comum. A similaridade ao estilo videoclipe se torna ainda mais evidente, com efeitos de luz, montagem mais rápida, pouca denotação de significado aos movimentos; a intenção maior é apresentar um espetáculo aos olhos, mas não ao pensamento ou ao sentimento (im.09). As cenas de dança tornam-se parte dos rápidos e voláteis prazeres que os homens atuais alcançam sentados em cadeiras. Algumas cenas ainda fogem a essa minimização de sentidos. No filme *Step Up 3* uma cena é feita baseada em “I Won’t Dance” de Fred Astaire e Ginger Rogers, recriando o estilo adotado nas filmagens dos musicais de Fred Astaire para o cenário atual (im.10). O casal protagonista executa a coreografia interagindo com os elementos da rua, tal como Astaire fazia com elementos das casas de shows em que dançava, olhando-se apaixonados, num plano sequência com cerca de dois minutos, no qual a câmera, numa grua, movimenta-se junto com o casal pelo espaço. O áudio de Astaire cantando é utilizado no filme, para que se faça bastante clara a referência a ele. O casal jovem dança fazendo várias referências ao estilo da dança de Astaire e ao sapateado, misturando alguns movimentos ao *street dance*. A representação possui um tom cômico e, às vezes, próximo do irônico, o que pode causar certa repulsa nos fãs de Astaire.



im.09 Frame Step Up 2 im.10 Frame Step Up 3D

A dança, contudo, não se faz presente somente em filmes musicais, tanto no gênero primordial quanto nos chamados filmes de dança. Em 2010, ao lançar *Cisne Negro (Black Swan)*, Daren Aronofsky utilizou-se do cenário de escola de dança e do estilo balé clássico para conceber o filme. Ele é baseado no balé *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky⁷ (compositor) e Marius Petipa (coreógrafo), mais especificamente, na personagem da mulher que vive no corpo de um cisne e transforma-se numa criatura negra, obscura e má, até se matar. O filme de Aronofsky é um *thriller* psicológico e não se enquadra no subgênero filme de dança, pelo fato de a maioria das cenas de dança ser filmada apenas com meio plano próximo da personagem, retirando a atenção dos movimentos do balé, focando apenas nas expressões da atriz. Apenas duas cenas do filme foram filmadas e montadas para que a coreografia fosse vista: a primeira e a última, o sonho inicial e o espetáculo final. Os movimentos de câmera e planos foram escolhidos com bastante delicadeza, para que pudessem representar de fato o sentimento da personagem e a relação que ele possui com os movimentos de sua dança; a câmera, por vezes, parece dançar junto à personagem. Existem, por exemplo, planos de câmera na mão na cena inicial, o que, até então, não era utilizado em cenas de dança.

Outro exemplo atual é o filme *Pina*, dirigido por Wim Wenders em 2011. Apesar de seu gênero ser documentário, o diretor filmou as cenas em 3D, algo que ainda não havia sido feito com a integração da dança. Dessa proposta surgiram planos diferentes dos de costume (im.11). O estilo de dança utilizado por *Pina* em suas coreografias era o contemporâneo que, como dito anteriormente, busca representar ações e sensações através de movimentos que sejam passíveis de interpretação, além da intenção de mexer, de fato, com as sensações e sentimentos do público. A característica mais forte do cinema, na atualidade, é a miscigenação de gêneros, estilos, técnicas, narrativas, etc. A dança tem aparecido ainda relativamente tímida

⁷ Tchaikovsky, compositor romântico russo de sinfonias, óperas, concertos e balés. Um dos mais importantes nomes da música clássica.

nos filmes dos últimos anos, mas o poder expressivo e sensível que possui não deixa a possibilidade de lado⁸.



im. 11 Frame de Pina

4. Análise das Cenas Coreografadas

A quantidade de filmes possíveis para a análise era bastante vasta, portanto, algumas especificações foram elencadas para que houvesse uma unidade entre os escolhidos e para que as comparações entre eles pudessem ser plausíveis. Os três filmes são do gênero musical, mas principalmente, do subgênero filmes de dança, não possuindo cenas de canto. Em todos eles a quantidade de cenas de dança coreografadas é expressiva, sendo sempre maior que cinco. Essa escolha elimina os filmes musicais tradicionais, que, por vezes, são bastante ricos nas cenas de dança, mas diferenciam-se dos escolhidos em questões narrativas e estilísticas gerais, e ainda os filmes que possuem menor quantidade de cenas de dança, nos quais outro gênero torna-se mais evidente, como drama, romance, terror, documentário, etc.

Historicamente, filmes americanos e europeus possuem estilos próprios diferenciados. Mesmo sendo dois americanos e um britânico, os filmes escolhidos não possuem divergências estilísticas específicas de suas nacionalidades. A linguagem cinematográfica atual é globalizada e cabe, na maior parte dos filmes, à equipe técnica escolher o estilo fílmico a ser seguido. Os três escolhidos seguem a regra, sendo mais característicos de seus diretores do que de estilos pré-estabelecidos.

⁸ O cinema da atualidade descrito envolve somente produções relativas a países da América e Europa, além da Austrália. O cinema indiano, por exemplo, possui fortes relações com a dança, mas não foi analisado no presente trabalho.

O *Sol da Meia-Noite* apresenta uma história com temática subversiva à comum aos filmes de dança, abordando questões sociais e possuindo narrativa mais densa, fora do modelo clássico do cinema. *Sob a Luz da Fama*, que se encaixa temática e estilisticamente no modelo clássico hollywoodiano, mas chama a atenção por mostrar o trabalho conjunto entre diretores. *Billy Elliot* possui ambas as características e coloca-se num patamar acima, por conter valores abstratos e simbólicos mais poderosos nas cenas coreografadas. Os pontos de peculiaridade e o destrinchamento das obras serão apresentados a seguir.

4.1 O Sol da Meia-Noite

O *Sol da Meia-Noite* (*White Nights*) foi lançado em 1985 e produzido pela Columbia Pictures, em conjunto com outras duas produtoras menores. A história do filme é a de um bailarino russo, Nikolai Rodchenko, interpretado por Mikhail Baryshnikov, que foge de seu país natal no período do comunismo, devido a repressão que sua arte sofria. Ele acaba retornando, quando o avião em que viajava é forçado a fazer um pouso de emergência, em território soviético. O bailarino, considerado fugitivo criminoso do país, é, então, mantido sob os cuidados de Raymond Greenwood, um americano desertor, também fugitivo de seu país. Raymond assume esse papel por ordens do Coronel Chaiko, passando a relatar todos os movimentos de Nikolai a ele. Sendo um sapateador talentoso, o americano acaba aproximando-se do bailarino, que o influencia a acreditar que a vida em qualquer outro lugar é melhor do que ali. Raymond, sua esposa Darya e Nikolai traçam um plano de fuga do prédio onde eram mantidos sob olhares de câmeras, microfones e seguranças. A agente de Nikolai, juntamente com a embaixada americana na URSS, e a antiga parceira amorosa dele, que possui livre acesso ao prédio, mantêm-se em contato e mobilizam as forças necessárias para que o bailarino possa ser resgatado.

O diretor, Taylor Hackford, dirigiu este filme no início de sua carreira. Ficou famoso algum tempo depois por *Advogado do Diabo* (1997), *Ray* (2004) e *Parker* (2013). O *Sol da Meia-Noite* acumulou um montante pouco maior que 13 milhões de dólares, apenas nos Estados Unidos. A história do filme se passa na URSS, sendo a maior parte em Leningrado,

contudo, Baryshnikov vivia o mesmo drama de seu personagem, era um fugitivo de seu próprio país. Em tempos de Guerra Fria, um filme americano dificilmente encontraria espaço para ser feito na URSS; as locações envolveram, então, diversos países europeus como Inglaterra, Escócia, Portugal, Finlândia, além de estúdios privados. O filme conquistou a estatueta de ouro americana na categoria “Melhor Canção Original” com “Say You, Say Me” de Lionel Richie.

Possui trinta e duas cenas apresentadas em 136 minutos. Em oito delas (25%), a dança é o foco principal. O motivo para a presença da dança nas cenas, contudo, é pouco poético. Os personagens são artistas por profissão, portanto, são mostrados dançando e ensaiando, da mesma forma que, se possuíssem outro tipo de trabalho, também seriam mostrados fazendo-o. Há apenas dois momentos do filme nos quais a dança é colocada como externalização do sentimento de um personagem, apresentando um lirismo maior em relação as outras cenas.

As cenas 01 e 06 (ver apêndice A) são apresentadas aos moldes dos musicais de bastidores, nos quais um palco com cenário e bailarinos com figurino apresentam uma coreografia. Na primeira, o protagonista começa deitado em sua cama fumando, como se estivesse dentro de casa – o plano próximo frontal feito por cima da cama impede que qualquer cenário seja visto. A cena, aparentemente, passa-se no ambiente interno de uma casa, sensação intensificada pela iluminação (im.12); o palco é revelado somente quando uma troca de cenário é feita em meio à coreografia. Num determinado momento, a mão da bailarina, em quadro, comanda os movimentos tanto do bailarino quanto da câmera (im.13); contudo, essa característica não permanece durante todo o plano. Ainda na primeira cena, os segundos que antecedem o próprio enforcamento do bailarino possuem uma trilha sonora bastante intensa, a montagem segue o ritmo dessa tensão. Esses são os poucos momentos de interação expressiva entre linguagens do cinema e dança, numa cena de quase oito minutos. A coreografia, contudo, possui uma força bastante expressiva. Os movimentos do bailarino são, em certos momentos, demonstrações de devoção à parceira, e em outros, de confusão e revolta. Ele retira a mesa e a cadeira do lugar e interage com elas; não as quebra, como seria o ato comum à interpretação, mas

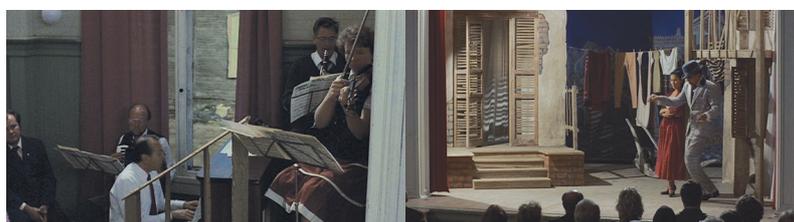
demonstra sua fragilidade em relação a elas durante a coreografia. Culminando num enforcamento, os sentimentos apresentados pela dança são intensos e poéticos. A câmera, como foi dito, não acompanha a intensidade sinestésica da coreografia.



im.12

im.13

A cena 06 não difere da primeira na questão do estilo contemplativo. Entretanto, a presença exposta da plateia e dos músicos incita a adição de planos deles em paralelo aos da coreografia. No momento em que deixa o espectador ciente do ambiente teatral, o diretor inclui tanto os planos além-palco (im.14), quanto planos-palco (im.15), nos quais a câmera simula o olhar de alguém que esteja sentado numa das cadeiras da plateia, a partir de uma única visão geral pouco detalhada de cada um dos dançarinos e/ou cantores. A apresentação de Raymond contém momentos cantados, o que influencia a câmera a se comportar como nos antigos filmes musicais, priorizando ligeiramente mais os planos de rosto e os momentos de sapateado, os quais influenciam a câmera a ser colocada mais próxima ao chão, aumentando a quantidade de planos dos pés.



im.14

im.15

Essas observações já abrem espaço para a interpretação do padrão estilístico das cenas de dança do filme. Os planos e movimentos de câmera são altamente contemplativos, raramente costumam se misturar à

própria coreografia. Os fatos de os próprios Baryshnikov e Hines coreografarem seus movimentos e serem considerados dos maiores nomes de seus estilos de dança, podem ter influenciado nessas escolhas. Um certo medo de atrapalhar o “show” oferecido por eles ou ainda uma falta de diálogo entre direção e coreógrafos são possíveis explicações para isso.

Nas cenas do filme em que ambos estão na sala de ensaio, 17, 22 e 26, o espaço para fotografia sutilmente mais ousada é encontrado. Um plano zenital de Raymond sapateando (im.16), tal como um movimento de *travelling* circular que a câmera faz em seu próprio eixo, seguindo Raymond pela sala (que se repete na cena 26), e um plano longo em que os dois trocam de protagonismo, conforme cruzam o quadro da câmera, são exemplos. Todos eles, contudo, não fogem ao estilo contemplativo, não acrescentam expressividade nem intensificam emoções às coreografias. Essas cenas possuem um diferencial por ocorrerem fora de um palco, abrindo espaço para pequenas intervenções e diálogos, e não necessariamente possuem uma música alta no *background* sonoro o tempo todo, mas isso não foi suficiente para incitar os diretores a buscarem novas linguagens e estéticas de apresentação.



im.16

As duas cenas em que ocorre externalização dos sentimentos por meio da dança são a 10 e a 19. Na cena 19, Nikolai expressa a devoção pela liberdade que alcançou fora da URSS e tenta impressionar Galina, para que ela “abra os olhos” em relação às repressões que sofre. Ele executa movimentos grandes, como saltos, e intensos, com contrações e tónus, fica na ponta dos pés, arrasta-se no chão; suas mãos e braços se mantêm rígidos, como se estivessem amarrados, atrás de liberdade. O conteúdo temático da cena tal como a força expressiva da coreografia apresentada não

são agentes influentes à linguagem cinematográfica utilizada. Ainda que a pequena sequência de dois deslizamentos de Nikolai com os joelhos no chão em direção à câmera (im.17) seja diferenciada, os demais planos mantêm o estilo contemplativo utilizado nas outras coreografias que ocorrem em palcos.

Da mesma maneira, na cena 10, o sapateador expressa seu mais profundo descontentamento com os EUA através da dança. Ele se põe de pé na sala de casa e começa a marchar, sendo que, a cada toque de seu pé no chão, ele executa um passo de sapateado, na intenção de que o som produzido seja similar ao de soldados do exército. Raymond fala do Tio Sam com ironia, conta que os negros americanos são instrumentos do governo, não possuem “vida própria”. A revolta é expressa em palavras, mas torna-se relevantemente intensa com o som da marcha e os movimentos irônicos e metafóricos do sapateador. O cunho social dramático e o tom irônico da coreografia, infelizmente, também não possuem qualquer tipo de ligação com os planos utilizados. A câmera, mais uma vez, mantém-se contemplativa à dança. A sensação de prisão que a cena demonstra é bastante clara, não deixa de tocar o espectador, mas, estando numa tela de cinema, e não num palco, poderia ter sido melhor apresentada.



im.17

Em resumo, o filme se mostra inovador quando comparado aos de mesmo gênero, no que diz respeito à temática da narrativa, abrangendo questões históricas sociais e culturais, relações diplomáticas, e construindo uma trama com personagens tridimensionais. A relação entre técnica cinematográfica e coreográfica, é, contudo, pequena e inexpressiva. As cenas coreografadas permitem que toda sensação e intenção sejam transmitidas apenas pelos próprios dançarinos, com seus movimentos e interpretações. A qualidade técnica e expressiva dos dançarinos é altíssima,

o que faz com que a sensação final da cena seja de lirismo, mas a falta de relação que o cinema possui com as danças não passa despercebida.

O lançamento de *O Sol da Meia-Noite* ocorreu em meio ao ciclo comercialmente mais forte dos filmes de dança nos EUA, os quais, na época, utilizavam-se de dançarinos com qualidade técnica inferior à dos protagonistas deste. Essa pode ser mais uma das explicações para a adoção do estilo contemplativo nas cenas coreografadas do filme, mas não deve ser entendida como justificativa plausível para a falta de sensibilidade artística cinematográfica. Além disso, nenhuma dessas cenas possui relação direta com a narrativa, acrescentando sentido, explicações ou emoções a ela; são, de fato, apenas filmagens de coreografias, que possivelmente possuem intenção comercial de espetacularizar o filme, acrescentar um “show de talento” a ele. Baryshnikov esteve presente como protagonista do filme *Emoções (Dancers)*, dois anos após o lançamento de *O Sol da Meia-Noite*, e Hines foi protagonista do filme *Tap*, em 1989, nos quais os diretores seguiram, infelizmente, estilos similares ao de Taylor Hackford.

4.2 Sob a Luz da Fama

Produzido também pela Columbia Pictures e lançado no ano 2000, *Sob a Luz da Fama (Center Stage)* foi feito para um público-alvo certamente de bailarinos. O filme se passa basicamente na *American Ballet Company*, em Nova Iorque, e quase todos os personagens são bailarinos ou coreógrafos. A principal história contada é a de Jody Sawyer, uma aluna recentemente aprovada, que possui diversas dificuldades técnicas, apesar de seu estilo de dança, suas expressões e movimentações encantarem os professores. Jody torna-se solista principal da apresentação dirigida por Cooper Nielson e, ao final do filme, ainda é convidada para participar de sua companhia. Os dois envolvem-se numa relação amorosa que decepciona a bailarina pela falta de continuidade, o que contribui para que, ao final do filme, ela escolha Charlie, seu amigo, como parceiro amoroso. Os amigos que Jody conquista na escola protagonizam pequenos *plots* na trama. Eva, uma aluna talentosa, porém muito arrogante, é punida por seu coreógrafo, Jonathan, devido a sua postura em sala de aula, contudo recebe a chance de apresentar-se como solista principal do balé quando Maureen, que havia

conquistado a vaga, decide parar de dançar, após descobrir que fazia isso apenas para agradar sua mãe, prejudicando a si mesma.

O diretor britânico, Nicholas Hytner, havia dirigido poucos filmes longa-metragem de maior orçamento até o momento. Sua carreira concentrava-se na direção de palco e bastidores de pequenos filmes para televisão. Até mesmo depois do lançamento do filme e dos 18 milhões de dólares de lucro, Hytner ascendeu profissionalmente apenas na carreira em que já era previamente renomado. Uma das explicações para isso encontra-se no estilo de sua direção. Ela é pouco representativa nas cenas de diálogos e ações, enquanto nas cenas de dança é bem mais elaborada, contendo planos sutis de beleza expressiva. A intenção do diretor aparenta ter sido apenas de contar, linearmente, a história escrita no roteiro, mas apresentar as coreografias com singularidade. A história possui pouca complexidade, é baseada na narrativa clássica americana, na qual um protagonista vai atrás de seu objetivo e o alcança ao final do filme, enquanto um antagonista apresenta empecilhos.

As escolhas técnicas de planos e movimentos de câmera, na maior parte do filme, limitam-se ao comum e esperado. Diálogos e ações obedecem às convenções de filmes hollywoodianos comuns de romance, sem alterações de iluminação ou montagens psicologicamente elaboradas. Já nas cenas em que os alunos fazem aulas de balé, principalmente a 08 (ver apêndice A), vê-se uma grande quantidade de planos médios e meio planos próximos com intenções de apresentar formalmente os passos de dança e as pessoas que os executam, contudo, o diretor utiliza alguns planos relativamente mais ousados. A câmera é colocada no teto da sala em plano conjunto *plongée* para possibilitar que a linha circular percorrida pelos bailarinos através de saltos e giros em volta do professor possa ser claramente vista. Na aula das meninas, a câmera faz planos no nível do chão aproximando-se dos pés e pernas delas enquanto dançam, mostrando de perto suas facilidades e dificuldades. A aula de *pax-de-deux* – aula para homens e mulheres aprenderem a dançar em casal – é quase toda filmada pelos reflexos no espelho. O espelho, em outras aulas, também funciona para mostrar as alunas fazendo as sequências num plano de fundo, enquanto o foco do plano está no olhar dos professores.

Na cena 28 ocorrem as apresentações coreografadas por Jonathan e Cooper. Na história do filme, Jonathan é um professor mais clássico, centrado e impositivo; Cooper é instável, inovador e ousado. As coreografias de ambos representam bem suas personalidades e a direção de fotografia e montagem também. Na de Jonathan os movimentos dos bailarinos são, ao mesmo tempo, precisos e leves, já o solista, Sergei, possui um tom impositivo. A câmera acompanha Sergei em sua primeira caminhada pelo palco de modo a exaltá-lo (im.18). Enquanto ele se mantém dentro do plano, caminhando, os casais a sua volta entram e saem dele conforme a coreografia. A entrada e saída de quadro dos bailarinos intensificam o efeito de menor importância deles em relação ao solista, que comanda o caminho da câmera com seus passos, o que não ocorreria caso a câmera estivesse estática em plano conjunto frontal do palco, por exemplo. Em outro momento da coreografia, a câmera posiciona-se frontalmente em plano conjunto *plongée* do palco (im.19), o que poderia facilmente ser considerado falta de poética. Contudo, a visão proporcionada do movimento dos bailarinos dentro do quadro dá total dinâmica e sutileza para o plano. Os solistas se encontram no centro enquanto os bailarinos giram em volta, em espécies de anéis, cada anel para um lado, criando uma sensação caleidoscópica e até ilusória (im. 20). Ambos os planos citados demonstram o trabalho de união entre direção de fotografia e direção de coreografia, no qual ambas se completam e alcançam maior expressividade para a cena. Ainda na apresentação de Jonathan, no momento em que apenas Eva e Sergei dançam no meio do palco, a câmera é colocada no fundo do palco, mostrando-os de costas e apresentando ao espectador o belo desenho que as luzes da plateia formam (im.21). Todos esses planos representam a força impositiva de um balé clássico.



im.18

im.19



im.20

im.21

A apresentação coreografada por Cooper é completamente diferente do que se espera de um balé clássico, tanto em questão de movimentação dançada quanto enredo, cenário e figurinos. A filmagem e a montagem dessa parte seguem o quê ousado do coreógrafo. No início, Charlie, que representa um professor, conta os oito tempos base da composição coreográfica do balé; em cada um dos tempos, as bailarinas executam um único movimento e em cada contratempo rítmico, a câmera muda de plano. No momento em que a música clássica é substituída por uma *pop* (*The Way You Make Me Feel*, de Michael Jackson) a montagem acelera intensamente e diversos planos duram menos de um segundo. Cooper e Jody dançam juntos, enquanto as outras bailarinas do palco seguem com sua coreografia; a câmera, contudo, prioriza planos mais próximos do casal, já que a história contada pela dança é bastante pessoal. Em certo momento, existe um plano de Cooper indo de joelhos em direção à câmera (im.22) praticamente idêntico ao de Nikolai fazendo o mesmo movimento em *O Sol da Meia-Noite*. As transições entre as cenas do balé são feitas com planos rápidos da plateia, para que o espectador não veja troca de cenários, possivelmente na intenção de que ele confunda a coreografia com a ação narrativa seguinte do filme. Ao final da música *pop*, uma outra de ritmo mais lento inicia-se. Nesta parte da coreografia, Cooper e Jody estão na cama, dançando a representação de uma relação sexual; a montagem acompanha a lentidão da música e a duração dos planos fica drasticamente maior.



im.22

Próximo ao final do balé de Cooper, o diretor se utiliza visivelmente de estratégias do cinema para incrementar a coreografia. Um plano inicia-se nas sapatilhas de ponta cor-de-rosa de Jody, a câmera sobe para seu corpo e, então, ela está com um figurino diferente do que usava no plano anterior. Ainda, no plano seguinte, vemos que a sapatilha do novo figurino é vermelha. Um tempo depois, as bailarinas saem do palco e a câmera posiciona-se num meio plano próximo contendo Jody, Cooper e Charlie. Jody abaixa-se, saindo de quadro, Charlie e Cooper se olham e também saem do quadro, imediatamente sobem Jody e as outras bailarinas da parte de baixo do quadro. A não mudança de plano e não movimentação da câmera causam a impressão de que elas surgiram “magicamente”, o que não seria possível aos olhos de um espectador que visualiza o palco inteiro, caso a cena ocorresse com as bailarinas entrando abaixadas. Há ainda, num momento seguinte, a repetição do plano com a câmera no fundo do palco e as luzes da plateia, mas, desta vez, ela está mais próxima ao chão, mostrando a coreografia do trio nos espaços entre as pernas das bailarinas que estão levantadas enquanto seus corpos estão deitados no chão (im.23).



im.23

A dança faz-se presente neste filme não apenas como plano de fundo das ações, mas como agente que categoriza os personagens em hierarquias dentro da narrativa. A temática filmica requer a presença de cenas, tanto dentro de salas de aula, quanto de apresentações em palcos de teatro. Não necessariamente essas características influenciam na poética do filme, pois o tratamento que se dá à arte da dança em termos socioculturais é praticamente inexistente. A narrativa e a direção das cenas de ações “comuns”, ainda que sejam parcialmente condizentes com o que um público-alvo (alunas de balé clássico, adolescentes que possuam sonhos parecidos com o de Jody Sawyer) espera, mostram-se rasas. Os planos e as

montagens descritos acima, contudo, são os pontos positivos do filme, já que a qualidade técnica provinda da união de trabalho entre diretores e coreógrafos, foi responsável pela existência de poder expressivo relevante e sensível nas cenas coreografadas.

4.3 Billy Elliot

Lançado também em 2000, o filme de coprodução entre Inglaterra e França carrega uma lista de nomeações ao Oscar (Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Atriz Coadjuvante), ao Globo de Ouro (Melhor Filme e Melhor Atriz Coadjuvante), e a diversos outros festivais. Escrita por Lee Hall, a história é de um garoto que descobre ser apaixonado pelo balé. Billy perdeu a mãe e encontra clareza em seus sentimentos através da arte da dança (e tocando piano em alguns momentos). O pai e o irmão são mineradores, membros do sindicato, e encabeçam uma greve em manifesto ao governo de Margaret Thatcher, período no qual se passa a narrativa. A avó mora com a família. Billy um dia se depara com uma aula de balé da professora Wilkinson, decide fazê-la e encontra, repentinamente, afeição pela dança. Ele sofre com o preconceito da família e de membros da sociedade, os quais compreendem o balé como atividade apenas para meninas e, ainda, uma vez que se torna bailarino, sofre com a visão de que apenas homossexuais fazem parte dessa arte. O garoto, contudo, prova ser visceralmente talentoso e conquista o apoio de toda a família para entrar na Royal Ballet School, de Londres.

A narrativa é construída como a de um filme de drama, apresentando comportamentos e ações humanas em meio à crise e à vida cotidiana. A temática é de cunho social e político no que tange à presença da greve e da repressão policial, e de cunho sociocultural nas discussões sobre gênero e sobre o papel da arte na vida das pessoas. A diversidade de temáticas e a forma com que são abordadas contribuem para o fortalecimento do filme. O diretor, Stephen Daldry, após *Billy Elliot*, lançou *As Horas* (2002) e *O Leitor* (2008), aclamados pela crítica e pelos espectadores, provando a densidade de seu trabalho.

As cenas que contêm dança são representadas de três maneiras distintas no filme. Em primeiro lugar, as cenas que mostram Billy ensaiando

passos ou sequências fragmentadas de balé, em casa ou na rua, possuem planos similares aos de ações comuns. São relativamente mais comuns, produzidas da mesma forma que, por exemplo, um personagem estudando num livro. A cena 09 (ver apêndice A), da sequência de montagens paralelas dele estudando piruetas no quarto, no banheiro e na aula, é um bom exemplo disso. A câmera mantém-se estática em planos mais fechados, apenas apresentando as ações.

Em segundo lugar vêm as cenas das aulas de balé. No início do filme, Billy faz aulas com várias meninas. Um plano curioso é utilizado, na cena 04, para mostrar o talento que ele manifesta em relação às meninas. A professora vai caminhando por entre as pernas das alunas, poucos rostos são vistos; quando ela pede que as sustentem, todas as pernas vão caindo e saindo de quadro até ficar apenas a de Billy para cima.

O garoto começa a fazer aulas particulares com Wilkinson, e a filmagem das cenas torna-se mais pessoal e intimista, ao mesmo tempo que mais dinâmica e entusiasmada, igual aos sentimentos dele. Na primeira aula particular, cena 15, Billy leva objetos que possuem significado em sua vida, uma fita é um deles. Quando a música nela gravada, “I Love to Boogie”, começa a tocar, o filme aumenta o volume dela em relação aos sons diretos, mas não dispensa pequenas falas sobrepostas. Billy e a professora são filmados em planos médios quase a cena toda. No entanto, a câmera, que até então fazia somente planos estáticos das partes de dança, começa a se envolver no ritmo da música e a movimentar-se bastante, sempre acompanhando os dois. Existem inserções de planos do irmão de Billy no quarto ouvindo música, do pai no banheiro e da avó ensaiando balé; nenhum deles tem ideia do momento de diversão que Billy encontra com a música. Na cena 20, a câmera também se envolve com o ritmo da música, dessa vez um clássico tocada só com piano. Enquanto Billy faz exercícios na barra, a câmera fica girando em torno dele, lentamente, na mesma velocidade da música, e vai cada vez aproximando-se mais de suas expressões de esforço físico e prazer.

Por fim, as cenas em que Billy expressa seus sentimentos através de uma dança visceral, aparentemente não ensaiada, são favorecidas pela fotografia e pela montagem. Na cena 22, a professora Wilkinson está dentro

da casa do garoto, tentando convencer o pai e o irmão a deixarem-no fazer audição para a Royal. Em determinado momento, todos se exaltam, a briga torna-se árdua, e Billy, que havia sido colocado em cima da mesa, transporta-se mentalmente para a rua, onde começa a dançar. Como as cenas de briga são inseridas no meio dos primeiros planos com dança e vê-se Billy ainda na mesa de sua casa, sabe-se que possivelmente aquilo tudo faz parte de sua imaginação, um método de fuga que ele encontra para aquele momento. Em seguida, contudo, o menino passa a interagir com pessoas na rua, inclusive com seu amigo Michael, e é observado por seu irmão pela janela, o que torna a cena real e a coloca temporalmente após a da briga.

O estilo de dança que predomina nessa parte é o sapateado, por ser historicamente ligado a manifestações pessoais, diferentemente do balé, uma dança mais ligada à técnica. Os planos variam, portanto, entre os pés e o rosto de Billy. Ele interage o tempo todo com elementos da rua, desde a privada (im.24) e a porta do banheiro, até a escada (im.25) e um telhado (im.26). Ainda que seja evidente em seu rosto a revolta, a maneira que sapateia mostra-se significativamente mais expressiva. A intenção do diretor na filmagem dessa cena foi deixar que o espectador pudesse assistir ao poder da dança de Billy de maneira contemplativa em grande parte da coreografia, sem se prender aos ângulos comuns de câmera na altura dos olhos e planos médios frontais. Os planos utilizados, muitas vezes, são *plongées* e *contra plongées*, sendo que o último foi escolhido para o momento em que ele salta do telhado (im.27). A rua torna-se o limite do quadro no plano em que ele a sobe correndo e dando pequenos saltos (im.28). No final da cena, Billy faz uma sequência de giros com sapateado de um nível técnico muito alto. Sabendo disso, o diretor mantém o corpo inteiro do garoto em quadro e faz a câmera acompanhá-lo, em *zoom-out*, na mesma velocidade de seus giros (im.29). Uma música com volume alto envolve toda a cena, influenciando na representação rítmica da revolta. A cena é longa, mas produz um envolvimento com o espectador tão grande que não deixa transparecer sua minutagem. Billy mostra o poder de sua dança e exemplifica, nesta cena, a sua fala próxima ao final do filme, quando diz que a dança é eletricidade, sentida dentro de seu corpo.



im.24



im.25



im.26



im.27



im.28



im.29

Na cena em que Billy apresenta sua coreografia para o pai (23), a direção adota o estilo contemplativo, sem muita variação ou expressividade nos planos e movimentos; tudo é deixado para o próprio dançarino. Na cena 27 isso se repete, com a mesma coreografia da cena 23, existindo menos planos com dança e mais planos da banca assistindo ao garoto. Ao final do filme, quando Billy, já adulto, vai apresentar seu solo num espetáculo do balé *O Lago dos Cisnes* da Royal, o diretor poupa-nos de planos do próprio palco, e mantém a câmera apenas nas coxias e na plateia. Apenas quando Billy entra no palco ele é filmado rapidamente de costas, com as luzes da plateia aparecendo (im.30), num plano detalhe de seu pé e num plano feito com a câmera no chão do palco apontada para cima (im.31). O intuito principal do filme é contar o início da história de Billy com a dança, que foi totalmente fora de salas de aula formais e palcos, por isso a recusa em mostrar o palco. Essa característica da narrativa torna as cenas coreografadas do filme bastante peculiares, em relação a outros filmes de dança, por ocorrerem em ruas ou no ginásio, e permitirem interações “urbanas” com a dança.



im.30

im.31

Em linhas gerais, pode-se dizer que o conjunto fílmico de *Billy Elliot* é o mais forte dentre os filmes de dança, por apresentar uma narrativa densa e relevante, desprovida de moldes comerciais. O estilo cinematográfico adotado pelo diretor nas cenas coreografadas mostra-se consciente, pois em momento algum cinema e dança brigaram pelo espaço no filme, apenas uniram-se da maneira que fosse mais “saudável” para ambos. A capacidade do protagonista de expressar claramente seus sentimentos através da dança ocorre em sintonia com a sensibilidade do diretor em representar tais expressões unidas às técnicas cinematográficas. A presença da dança nas cenas faz-se necessária não apenas pela temática da narrativa, mas pela poética do personagem. A consistência lírica do filme torna-se inegável. *Billy Elliot* tornou-se um musical em Londres, alguns anos depois do lançamento do filme. É um dos raros exemplos de filmes que inspiraram musicais, e não o contrário.

5. Conclusão

Os estudos iniciais apontaram que os estilos de dança teatrais escolhidos, o balé e o sapateado, permitem um espaço de interpretação tanto das técnicas quanto das intenções que os dançarinos colocam nos movimentos. O balé mostrou-se um estilo de dança que mistura autoridade e graciosidade, tal como força física. O sapateado une a técnica leve, veloz e precisa dos sons aos movimentos expressivos do corpo, que podem representar manifestações emocionais ou raízes culturais.

A dança esteve presente no cinema desde a criação dessa arte. Os filmes musicais foram parte importante dessa história, tendo colocado a

dança e os dançarinos num patamar de exaltação dentro das produções da época. Mais tarde, os filmes propriamente de dança foram lançados, sendo grande parte deles de cunho comercial. Os padrões narrativos observados nos filmes musicais foram: temáticas que possuem jornadas rumo a objetivos conquistados no final e expressão de sentimentos através de canções, com ou sem adicional de dança. Os padrões narrativos dos filmes de dança não são tão diferentes: os protagonistas também possuem objetivos que são conquistados no final e, em alguns casos, a expressão dos sentimentos é feita a partir da dança. Em comum, todos possuem características como linearidade narrativa e histórias românticas combinadas às jornadas do herói.

A presença da dança na narrativa dos filmes analisados mostrou-se pouco poética. Sua colocação como pano de fundo da história ou como característica intrínseca a um ou mais personagens é interessante, mas não passa de uma opção casual, dentre várias outras. A capacidade de criar um personagem que se relacione com a dança de maneira visceral, sabendo demonstrar interna e externamente sua poética mostrou-se bastante rara, sendo propriamente tratada apenas no filme *Billy Elliot*, dentre os analisados.

A relação que a dança possui com o cinema em seu âmbito técnico pode ser vista de maneiras distintas. As filmagens podem ser feitas apenas com intuito de registro de um espetáculo como um todo, similar às filmagens de shows de cantores. Nelas, a câmera raramente foge aos planos conjuntos estáticos; aproximações, quando feitas, são nos solistas principais, principalmente se estão sozinhos no palco. Os filmes musicais costumam tratar as danças coreografadas para uma ou duas pessoas (geralmente os protagonistas da história), como meio de expressão desses personagens ou como um atrativo para que eles sejam mais interessantes. A câmera, frequentemente, faz aproximações de suas faces, pois normalmente eles estão também cantando. Nas cenas coreografadas para um número maior de dançarinos, a câmera busca mostrar a todos, utilizando planos mais abertos com maior frequência que os fechados, para que o espetáculo de movimentos e figurinos seja visto com bastante clareza. Nos filmes desse gênero em que existe integração entre os diretores de fotografia e de coreografia alguns planos que representam formas geométricas, movimentações caleidoscópicas e expressões mais profundas foram criados.

O responsável por essa integração foi Busby Berkeley e um dos maiores seguidores do estilo foram Gene Kelly e Stanley Donen.

As produções específicas do subgênero filme de dança obedecem às mesmas características que as de filmes musicais cantados. As filmagens podem ser altamente contemplativas, permitindo que toda poética da cena, se existir, seja desenvolvida somente pelos dançarinos. As cenas de *O Soldado da Meia-Noite* demonstram bem esse padrão. Por outro lado, as filmagens podem interagir com a coreografia, intensificando os significados representados por meio da dança. Algumas cenas de *Sob a Luz da Fama* e de *Billy Elliot* são exemplos claros. Um diretor deve integrar esses dois padrões, conforme se encaixem melhor no contexto de cada cena, sabendo respeitar os momentos da coreografia, deixando planos mais longos para sequências de dança tecnicamente difíceis, por exemplo, aumentando a credibilidade do dançarino e acrescentando subsídios expressivos da linguagem cinematográfica, quando possível.

Outros filmes do subgênero de dança, principalmente os desenvolvidos para sucesso comercial, não seguem nenhum desses padrões. *Os Embalos de Sábado a Noite* e *Footloose*, por exemplo, aproveitam o talento dos dançarinos para conquistar jovens que possam seguir e disseminar a imagem dos protagonistas, impulsionando vendas de roupas, sapatos, acessórios e músicas relacionadas a eles. A fotografia desses filmes aproxima-se mais do padrão contemplativo, mas não contempla necessariamente a dança do personagem, e sim seu estilo de vida e de vestimenta. Os filmes mais atuais que se aproximam desses clássicos no que diz respeito ao cunho comercial, como a série *Step Up*, utilizam-se totalmente da linguagem dos videoclipes para atrair o público jovem, com diversidade de planos sem significados específicos e montagem rápida, tal como a música de batida acelerada que ocupa todas as faixas sonoras.

É visível que o primeiro ciclo de filmes musicais com canto e dança serviu como base de ensino de melhorias técnicas e expressivas para parte dos seguintes. Os filmes de dança de cunho comercial, principalmente dos anos 60, não trouxeram inovações e referenciais para os seguintes, que foram buscar nos videoclipes a linguagem e o estilo utilizados. Está faltando um novo ciclo de filmes que tenham apreendido as técnicas positivas para

desenvolver seus próprios padrões e estilos, com mais profundidade poética e expressiva. A pressão mercadológica existente sobre as produtoras não deve ser desconsiderada nas circunstâncias atuais, mas válvulas de escape desse sistema existem também para produções de alto orçamento. Por que não utilizá-las de modo a acrescentar beleza expressiva a filmes que contenham cenas de dança? Existe, por exemplo, uma quantidade relevante de vídeos de dança ou videodança, presentes nos canais como YouTube e Vimeo, que trabalham a relação fotografia-coreografia com mais sensibilidade lírica do que filmes longa-metragem de alto orçamento.

A posição representativa da dança nas narrativas permanece rasa, salvo exceções como *Billy Elliot*. A relação entre as duas artes escolhidas mostrou-se bastante diversificada, contudo, a sensibilidade lírica que pode ser alcançada a partir dessa união dificilmente é alcançada. A falta de compreensão do poder expressivo que elas possuem juntas, por parte dos roteiristas e diretores provoca descontentamento num grupo de espectadores que espera encontrar e vivenciar sensações peculiares.

APÊNDICES

Apêndice A

Segmentações Fílmicas

Segmentação fílmica de O Sol da Meia-Noite

Nikolai Rodchenko (Mikhail Baryshnikov)

Raymond Greenwood (Gregory Hines)

Darya Greenwood (Isabella Rossellini)

Galina Ivanova (Helen Mirren)

Coronel Chaiko (Jerzy Skolimowski)

Anne Wyatt (Geraldine Page)

Wynn Scott (John Glover)

CENA 01

Trecho de espetáculo de dança de Nikolai com uma bailarina. Os créditos iniciais e o título entram durante a cena.

CENA 02

Nikolai em seu camarim conversando com a namorada, várias fãs o esperam do lado de fora da porta.

CENA 03

Nikolai e sua agente Anne viajam de avião. Ao sobrevoar as proximidades da Europa Oriental o piloto explica o fenômeno do Sol da Meia Noite. O avião sofre problemas técnicos e é forçado a fazer um pouso de emergência numa pista soviética. Ao compreender a situação, Nikolai rasga seus documentos e os joga no vaso sanitário, mas acaba por sofrer um acidente por estar em pé.

CENA 04

No hospital da base aérea soviética Nikolai está se recuperando dos ferimentos num dos quartos. O comandante soviético Chaiko entra com a reconstrução dos documentos de Nikolai e o avisa que ficará preso ali, por ser um fugitivo da URSS.

CENA 05

Chaiko avisa aos passageiros do voo que serão levados até Moscou. A agente pergunta de Nikolai mas é ignorada pelos seguranças.

CENA 06

Na Sibéria o casal Raymond e Darya fazem uma apresentação de sapateado num pequeno teatro. Ao final, o comandante Chaiko chama Raymond e diz que precisa de um favor.

CENA 07

O casal Raymond e Darya está nos bastidores do teatro quando Chaiko invade o ambiente e os explica o que precisa, em tom de ameaça.

CENA 08

Na embaixada americana na URSS, Anne tenta convencer o embaixador a retirar Nikolai do poder soviético e leva-lo de volta aos EUA.

CENA 09

Nikolai acorda na casa do casal, todos se apresentam. Ele tenta fugir para fazer um telefonema mas é impedido por Raymond.

CENA 10

Nikolai, Raymond e Darya jantam conversando sobre seus países de origem e suas histórias de vida. Raymond fica bêbado e expressa sua frustração com a vida dançando na própria sala de tv.

CENA 11

O comandante Chaiko leva Raymond a um campo de trabalho braçal soviético e ameaça deixa-lo naquelas condições caso não o obedeça.

CENA 12

De volta para a casa, Raymond tenta conversar Nikolai a ficar na URSS e retomar o lugar de sucesso que lhe pertencia.

CENA 13

Os três são transferidos para Leningrado enquanto Chaiko tenta também convencer Nikolai a ficar em seu país.

CENA 14

Nikolai, Raymond e Darya são deixados na sede da companhia de balé que Nikolai morava antes de fugir. Rapidamente percebem a quantidade de seguranças, câmeras e microfones espalhados por todos os ambientes.

CENA 15

Raymond e Nikolai conversam na sala de ensaio deixada a eles. Numa espécie de disputa, Nikolai dança diversos estilos para o companheiro, e o apresenta a música americana do momento, até que Galina Yvanova, antiga parceira de Nikolai, entra para conversar com ele.

CENA 16

Ivanova no carro conversando com Chaiko. Percebe-se que ela está sendo manipulada a convencer Nikolai a ficar no país.

CENA 17

Nikolai pede para tomar banho enquanto Raymond fica na sala de ensaio distraído sapateando na “nova” música. O bailarino escapa do banheiro pela janela e entra em uma das salas de aula do prédio. As crianças não o reconhecem e tentam expulsá-lo. Ele pede para que repassem uma mensagem a Yvanova, volta para o banheiro e em seguida vai para a sala de ensaio onde tenta convencer Raymond a voltar para os EUA.

CENA 18

No apartamento, os três fazem um jantar de boas vindas ao novo lar. Chaiko entra enfurecido e leva Darya embora como punição a Raymond por ter deixado Nikolai escapar tão facilmente. Raymond briga com Nikolai pela perda de sua esposa, mas acaba chorando e o abraçando. Nikolai aumenta

bastante o volume da música para despistar as gravações e diz que precisa confiar no companheiro.

CENA 19

No palco do teatro da companhia, Yvanova está sentada analisando figurinos para um possível espetáculo que faria com Nikolai. Ela tenta convencê-lo a participar mas ele manifesta sua indignação e expressa a vontade de liberdade através de uma sequência de passos. Ela chora desejando também sua liberdade.

CENA 20

Num salão grandioso, uma festa cheia de soldados soviéticos. Chaiko passeia com Yvanova e a apresenta a um agente americano de maneira irônica. A bailarina combina um encontro com o agente, dizendo que sabe onde Nikolai está.

CENA 21

Na embaixada americana, o espião conversa com o embaixador e a agente de Nikolai sobre o perigo de tentar um resgate.

CENA 22

Nikolai e Raymond estão novamente na sala de ensaio. Nikolai atrai a atenção das câmeras para deixar que Raymond possa dançar sem amarras. Em seguida, os dois dançam juntos.

CENA 23

Yvanova está numa feira, onde combinou de encontrar o espião americano. Um vendedor de batatas chama sua atenção, sutilmente se apresenta como companheiro do espião e pergunta sobre o paradeiro de Nikolai.

CENA 24

Raymond e Nikolai, ainda na sala de ensaio, brigam acerca de Darya. Chaiko entra e pede que Raymond saia. Nikolai demonstra interesse na esposa do amigo e convence Chaiko a trazê-la de volta.

CENA 25

Os dois retornam ao apartamento e Raymond vê que Darya está de volta. Nikolai e ela trocam olhares de agradecimento e cumplicidade. O casal entra no quarto enquanto Nikolai permanece na sala. Darya conta que está grávida e Raymond recupera sua crença na vida. Nikolai constrói uma corda com as linhas do tapete da sala e conta ao amigo que planeja fugir em breve. Raymond diz que ele e Darya irão junto, pelo bebê. Os dois conversam sobre a segurança da área. A imagem de uma ponte, num possível ponto de vista de Nikolai, aparece duas vezes entre esses acontecimentos.

CENA 26

De volta a sala de ensaio, Raymond e Nikolai dançam os mesmos passos, juntos, tentando provar a qualidade e o talento do sapateador para Chaiko, que em outro ambiente, os assiste através de uma televisão. Em certo momento, Nikolai diz que a fuga ocorrerá naquela noite.

CENA 27

No banheiro do apartamento, Raymond avisa Darya que eles fugirão a noite. Ambos se exaltam devido a recusa da mulher, mas acabam concordando em ir.

CENA 28

Yvanova está em seu escritório e Nikolai entra para conversar com ela. A bailarina liga a televisão com um filme antigo do parceiro dançando e coloca num volume alto para dizer o local e a hora que os americanos estarão o esperando. Eles se beijam e Nikolai se retira.

CENA 29

Nikolai aprecia pela última vez o palco e o teatro da companhia reproduzindo algumas sequências de passos. Chora e se retira.

CENA 30

Nikolai volta para seu apartamento. Aumenta o volume da música e inicia a simulação de uma briga em alto tom com Raymond. Enquanto discutem,

todos vão preparando os artifícios utilizados para a fuga. Chaiko, no carro, estranha a briga e pede para voltar ao prédio. Darya e Nikolai já estão fora do apartamento quando vêem o carro do comandante voltar. Raymond desiste de fugir com eles, volta para o apartamento e distrai Chaiko tempo suficiente para que o amigo e a esposa alcancem a ponte e o carro do espião americano. Ao perceber a armação, Chaiko reúne seus homens e vai atrás dos fugitivos.

CENA 31

Num carro os americanos, Nikolai e Darya se aproximam da embaixada e, no outro, Chaiko e seus homens aceleram para impedi-los. A poucos metros do portão da embaixada a polícia para o carro dos americanos e pede que todos desçam. Da embaixada saem diversos convidados de um banquete de diferentes nacionalidades para testemunharem a presença de Nikolai. Devido a alta presença da imprensa, Chaiko cede o bailarino e Darya para os americanos, fingindo ser este o plano desde o início. O sol finalmente se põe e a noite retorna a Leningrado.

CENA 32

Chaiko no carro com Raymond e vários homens, conversando em tom de ameaça. O sapateador desce e todas as armas são apontadas para ele. Uma luz se acende no fundo da cena, um soviético caminha em direção a Chaiko e o abraça. Do outro lado vê-se Darya, Nikolai e alguns seguranças a espera de Raymond. A troca é efetuada. No agradecimento de Raymond a Nikolai há um congelamento da imagem e a entrada dos créditos finais.

Segmentação fílmica de Sob a Luz da Fama

Jody Sawyer (Amanda Schull)

Cooper Nielson (Ethan Stiefel)

Eva Rodriguez (Zoe Saldana)

Maureen Cummings (Susan May Pratt)

Erik Jones (Shakiem Evens)

Charlie (Sascha Radetsky)

Jonathan Reeves (Peter Gallagher)

Sergei (Ilia Kulik)

CENA 01

Audição para entrada de novos alunos na American Ballet Company, em Nova Iorque. Jody e Eva estão entre as inscritas. Os professores comentam sobre Jody. Jody descobre que foi aceita, mas seus pais ainda temem pelo futuro da filha.

CENA 02

Primeiro dia de aula. Jody, ao chegar na escola, encontra com o professor Cooper. Eles conversam e o professor manifesta certo interesse nela.

CENA 03

Jody e Eva se conhecem quando são levadas ao mesmo quarto. A terceira moradora é Maureen, uma bailarina que já estava na escola há algum tempo. As duas, ao passarem pelo corredor do dormitório, acabam conhecendo Erik e Sergei, e em seguida, Charlie. Os três garotos também dividem um quarto.

CENA 04

Bailarinas preparando-se para as aulas. Sapatilhas sendo costuradas e adaptadas por cada aluna. Todas entram na sala de aula. O diretor fala sobre o semestre que se inicia; a aula, então, começa. Ao final, as garotas vão assistir a aula dos homens e, depois, ficam passeando pela escola.

CENA 05

Na secretaria da escola, a mãe de Maureen trabalha. A filha chega e convida a mãe para almoçar. As duas passam o tempo comentando sobre as novas alunas e seus talentos, com certo deboche.

CENA 06

Jody e os novos amigos vão assistir os balés *O Lago dos Cisnes* e *Romeu e Julieta* da companhia existente dentro da escola.

CENA 07

Festa da companhia. Cooper e Jonathan caminham entre os convidados, dando boas-vindas, enquanto os novos alunos tentam vender *souvenirs*. A turma de Jody vai, escondida, conhecer o palco do teatro e vêem Cooper discutindo com sua ex-namorada, atualmente com Jonathan. Quando a festa termina, um garçom convida Maureen para um encontro.

CENA 08

Uma sequência de aulas de balé, primeiro com homens e mulheres separados, e, em seguida, todos numa aula de *pas-de-deux*. Jody, após receber diversas críticas, fica treinando sozinha. Mais uma aula das mulheres e, desta vez, Eva discute em alto tom com a professora, por ela não reconhecer o esforço de Jody.

CENA 09

Jody é chamada para a sala dos diretores, onde recebe diversas críticas e é convidada a repensar sua presença na escola e seu futuro. Quando vai contar para Eva sobre o ocorrido, Maureen manifesta-se a favor da desistência de Jody.

CENA 10

O garçom que havia convidado Maureen para sair aparece na porta da escola atrás dela, e a convida mais uma vez para um encontro.

CENA 11

Os bailarinos, para relaxar, vão a um clube de salsa. Eles bebem, dançam uns com os outros, e Charlie começa a aproximar-se de Jody. A ação ocorre paralelamente ao encontro de Maureen.

CENA 12

Aula de pas-de-deux dia seguinte, os cinco amigos mostram-se desconcentrados e cansados, e são convidados a retirarem-se da aula, além de cumprir uma detenção.

CENA 13

Eles estão limpando os espelhos e chão das salas de aula, mas acabam brincando com a água e o sabão dos baldes.

CENA 14

Maureen novamente almoçando com a mãe e tentando contar uma piada que ouviu em seu encontro. A mãe ignora a garota, que se revolta e sai da mesa.

CENA 15

Os diretores e professores, Cooper e Jonathan, discutem sobre o próximo espetáculo da escola. Jonathan, com desgosto, deixa que Cooper faça uma coreografia própria.

CENA 16

Jody, cansada da tensão nas aulas de balé, procura uma escola da cidade que tenha aulas de jazz. Vai fazer uma das aulas e descobre que Cooper também frequenta o lugar e, ao final, ele a convida para andar em sua moto.

CENA 17

Os dois passeiam de moto pela cidade. Cooper convida Jody para sua casa. Eles iniciam uma relação sexual.

CENA 18

Os professores fazem uma pequena audição para escolha das solistas principais do próximo espetáculo. O resultado apresenta Maureen como solista do número de Jonathan e, Jody, como solista do número de Cooper.

CENA 19

Jody vai atrás de Cooper para dar um presente a ele. A ex-namorada do professor ironiza a ação da bailarina quando esta se retira.

CENA 20

No ensaio de Jonathan, Eva discute com ele. No ensaio de Cooper estão Jody, Charlie e Erik, os três solistas principais.

CENA 21

Jody e os amigos aproveitam um dia de folga para conhecer a Estátua da Liberdade no passeio de barco. Maureen e seu namorado também vão, e ele descobre que ela tem problemas com alimentação. Charlie convida Jody para um encontro, mas ela recusa, dizendo que já está com alguém.

CENA 22

No ensaio seguinte do número de Cooper, ele e Charlie parecem disputar qualidade de suas danças com saltos e piruetas. O ensaio do número de Jonathan ocorre normalmente, mas Maureen apresenta algumas fraquezas.

CENA 23

Jody vai assistir ao espetáculo de Cooper e, ao final, surpreende-se quando vê que ele está com uma outra aluna.

CENA 24

Juliette, a principal professora de balé, encontra-se com a mãe de Maureen na rua. No ensaio de Cooper, Jody destrata o coreógrafo. A mãe de Maureen conversa sobre bulimia com a filha. Jonathan, em seu ensaio, expulsa uma das alunas da escola devido ao ganho de peso por parte dela.

CENA 25

Maureen é mostrada vomitando no banheiro do apartamento do namorado. Ela, perturbada e constrangida, termina a relação com ele.

CENA 26

Eva, sozinha numa sala, ensaia o solo de Maureen. Juliette a vê e diz que ela deveria controlar melhor os impulsos, pois seu talento é indescritível.

CENA 27

Os ensaios dos números ocorrem no palco do teatro. Erik se machuca e Cooper decide substituí-lo.

CENA 28

O espetáculo começa. Na coreografia de Jonathan, Eva aparece no lugar de Maureen. O coreógrafo se desespera, mas, rapidamente, percebe o enorme talento e brilho da bailarina. Na coreografia de Cooper, percebe-se que a história contada é extremamente semelhante à história do filme.

CENA 29

Os bailarinos recebem cumprimentos no pós-apresentação. Todos são chamados para conversar com os diretores, mas apenas alguns são convidados para a companhia da escola. Jody, antes de encontrar-se com os diretores, recebe um convite de Cooper para sua nova companhia. A bailarina, então, decide aceitar. Ela recebe os cumprimentos de seus pais mas corre para dizer a Charlie que ele é o escolhido para ser seu parceiro amoroso.

CENA 30

Jody, realizada, ensaiando na nova companhia de Cooper.

Segmentação fílmica de Billy Elliot

Billy Elliot (Jamie Bell)

Jackie Elliot - Pai (Gary Lewis)

Tony Elliot - irmão (Jamie Draven)

Mrs. Wilkinson (Julie Walters)

Michael Caffrey (Suart Wells)

Avó (Jean Heywood)

Debbie Wilkinson (Nicola Blackwell)

CENA 01

1984, Inglaterra. Vitrola tocando, Créditos iniciais com ele pulando. Ele em casa cozinhando, leva um café para a avó, sai correndo atrás deles, policiais no plano de fundo.

CENA 02

Billy e o irmão no quarto brigando pelos discos e pelo cigarro.

CENA 03

Billy tocando piano, o irmão e o pai vão para manifestação dos grevistas. Billy fica olhando fotos da mãe.

CENA 04

Billy na escola de boxe vê que as meninas do balé irão dividir a quadra com os meninos. Ele luta como se estivesse dançando. Fica sozinho treinando e acaba indo espiar a aula de balé. Decide fazê-la. A professora Wilkinson o elogia, e pede para ele voltar.

CENA 05

Trecho de um filme de Fred Astaire. Avó contando pra Billy que a mãe amava o artista. No cemitério, eles visitam o túmulo da mãe, cortam a grama, tiram os lixos.

CENA 06

Debbie conversando com Billy sobre o balé.

CENA 07

Billy vai para a aula de balé escondido. Ele, com medo do pai, esconde as sapatilhas embaixo da cama.

CENA 08

Billy faz as atividades da escola pensando no balé. Rouba um livro sobre a dança na biblioteca, enquanto a bibliotecária se distrai com as manifestações grevistas.

CENA 09

Billy treina piruetas na aula, em casa, no banheiro, até conseguir executá-las.

CENA 10

Ele andando pela rua, dançando, tocando piano. Pequenos trechos de passagem de tempo.

CENA 11

O professor de boxe conta ao pai do garoto que ele parou de frequentar as aulas. Enquanto Billy faz balé, seu pai está numa manifestação da greve.

CENA 12

O pai vai atrás do garoto e o vê fazendo uma aula de balé. Ele grita com o filho, tira-o da aula, o leva para casa. Os dois conversam sobre a relação entre homens e o balé, o pai com postura tradicionalista, diz que o filho deve desistir das aulas. Billy grita com o pai, que tenta agredi-lo, mas ele acaba fugindo.

CENA 13

Billy voltando da escola, passa na casa da professora e relata a briga. Ele conversa com o marido dela, e depois vai para o quarto com Debbie, onde conversam sobre sexo e família. Os dois fazem uma guerra de travesseiro e

acabam acariciando-se no final. A professora, mãe de Debbie, tenta convencer o garoto a audicionar para o Royal. Ele aceita fazer aulas particulares.

CENA 14

Billy visita Michael, seu amigo. Ele está vestido com as roupas da irmã, e passa batom em Billy. Os dois conversam sobre a possível mudança de cidade de Billy.

CENA 15

Na primeira aula particular, Billy leva, a pedido da professora, três coisas que são especiais para ele. Após ler a carta que sua mãe deixou, os dois colocam uma fita para tocar, e iniciam a coreografia "I Love to Boogie". Em paralelo, a família dele é mostrada em situações do dia.

CENA 16

O pai e irmão de garoto brigam, violentamente, sobre a greve, Billy presencia a discussão e as agressões.

CENA 17

A professora Wilkinson briga com Billy, pedindo que se esforce mais. Ele se exalta, os dois choram.

CENA 18

Professora e aluno andam juntos de balsa ouvindo a trilha sonora de O Lago dos Cisnes. Ela conta a história do balé para ele.

CENA 19

Billy, em casa, tem visões e conversa com a mãe enquanto toma seu leite.

CENA 20

Billy continua fazendo aula, ao final, Debbie tenta uma aproximação amorosa.

CENA 21

Polícia perseguindo manifestantes grevistas. Tony é capturado e violentamente preso, Billy assiste a cena.

CENA 22

A família toda vai à delegacia, enquanto Wilkinson espera Billy para a audição. Ele perde a oportunidade, mas a professora vai até sua casa conversar com seu pai e irmão. Eles entram numa discussão acalorada, Billy, enquanto isso, transporta-se para a rua, e inicia uma coreografia que expressa sua perturbação quanto aquele acontecimento.

Cena 23

Na noite de Natal, o pai destrói o piano de sua esposa para fazer uma fogueira. Billy e Michael conversam sobre homossexualidade, o bailarino explica que dançar não faz dele um homossexual. Os dois entram no ginásio e Billy ensina Michael a dançar. Seu ex-professor de boxe vê a cena e chama Jackie. Billy, inspirado, faz uma apresentação para o pai. Ao final, Jackie retira-se do local correndo, vai até a casa da professora Wilkinson e diz que aceita que o filho faça a audição.

CENA 24

Jackie fura a greve e volta a trabalhar para conseguir dinheiro suficiente para a audição do filho. Tony vai atrás do pai e impede que ele trabalhe.

CENA 25

A família busca formas de juntar dinheiro. Jackie vende as antigas e valiosas joias de sua mulher.

CENA 26

O pai leva Billy até Londres para que faça a audição.

CENA 27

Billy na Royal, faz todos os exames físicos necessários. Ele dança para a banca a mesma coreografia que fez para seu pai. Quando um garoto tenta se

aproximar dele, Billy lhe dá um soco. Em frente a banca, o menino leva uma bronca, mas encanta os membros quando responde sobre como se sente enquanto dança.

CENA 28

A família espera a carta de resposta da audição. Quando ela chega, Billy vai sozinho para o quarto lê-la. Ao descobrir que o resultado fora positivo, a família comemora. Jackie corre para contar a seus amigos.

CENA 29

O pai e Billy vão ao cemitério visitar o túmulo da mãe. Os dois conversam, brincam e riem juntos.

CENA 30

Billy, dias depois, vai até a professora contar sobre o resultado e se despedir. A relação deles parece abalada. Ele está pronto para a partida, despede-se de Michael, do pai e do irmão, e entra no ônibus.

CENA 31

Anos depois, o pai e o irmão vão assistir o balé. Encontram Michael na plateia. Billy, adulto, entra no palco para dançar um solo do Lago dos Cisnes. No momento que em dá o primeiro salto entram os créditos finais.

Apêndice B

Decupagem das cenas de dança coreografadas

**Decupagem das cenas coreografadas de
O Sol da Meia-Noite**

CENA 01

00:00:37 a 00:08:06

PLANOS	AÇÃO
PP ZENITAL FRONTAL	Nikolai fumando deitado + Créditos Iniciais
PM FRONTAL + PA CONTRA PLONGÉ	Ele se levanta dançando
PC FRONTAL (PAN)	Revelação do cenário, ele dançando
MPP FRONTAL	Ele olha para o relógio
PC FRONTAL (PAN)	Saltos e passos de balé
PM FRONTAL (ZOOM- OUT) + PA FRONTAL + PM ¾	Movimentação rápida na direção da câmera
PC FRONTAL	Entrada da bailarina, ela se aproxima da câmera
PM ¾ + PA (TILT) FRONTAL+ MPP ¾	Ela entra no quadro estático, gira em torno dele, ele se levanta e pega a mão dela
MPP PV DELE	Ele continua segurando a mão mas ela se solta
PA (TILT) ¾ + PP ¾	Ele olha e se joga aos pés dela e a olha
MPP ¾ (TRAV CIRC + ZOMM-IN) + PP ¾	Ela o chama, ele entra em quadro, a abraça, os dois ficam abraçados até que ela o empurra para o chão
PM ¾ (TILT)	Ele no chão tenta se levantar, ela o chuta de volta
PP ¾	Rosto dela saindo do quadro
PD ¾ (TRAV) + PP PERFIL (ZOOM-OUT) + MPP FRONTAL	Uma sobra cresce no quadro, a mão dela aparece acendendo um fósforo. Ela acende o cigarro e aponta para ele
PM ¾ (TIL+PAN)	Ele está no chão. A mão dela entra em quadro e comanda os movimentos dele e da câmera.

PP TRASEIRO (ZOOM-IN) + PPM $\frac{3}{4}$ (PAN) + PP $\frac{3}{4}$	Ele caminha em direção a ela, pega em seu pescoço. Ela assopra fumaça no rosto dele.
PC FRONTAL + MPP $\frac{3}{4}$	Os dois dançam em volta da mesa. Ela corre em direção à câmera, ele corre atrás.
PM FRONTAL	Ele se ajoelha e ela dança de pé.
PA $\frac{3}{4}$	Ela o chuta.
PM PERFIL (ZOOM-IN)	Ele cai no chão e desce lentamente as pernas.
MPP $\frac{3}{4}$	Ela abre uma corda pendurada no teto e sai da tela.
MPP PERFIL (ZOOM-OUT+TILT) + MPP FRONTAL (ZOOM-OUT + PAN) + MPP $\frac{3}{4}$ (PAN) + PM $\frac{3}{4}$	Ele deitado no chão. Ela entra na tela e coloca uma cadeira na frente dele. Ela o levanta, inclina sua cabeça e aponta para a corda. Ele se choca e ela o empurra da cadeira. Ele cai no chão junto com a cadeira.
MPP FRONTAL + PA TRASEIRO	Ela enfurecida vira de costas e sai correndo até a porta. Retira-se do ambiente.
PA $\frac{3}{4}$ (TRAV) + PM LATERAL (PAN)	Ele se levanta. Dança com a cadeira. Dança em cima/em volta da mesa. Arrasta a mesa.
MPP PLONGÉ (TILT) + PM FRONTAL + PPM FRONTAL	Ele se levanta derrubando a mesa. Gira a cabeça.
PC FRONTAL	Ele executa piruetas, se joga no chão, se levanta.
PP FRONTAL	Ele olha fixamente para a corda.
MPP FRONTAL	A corda está pendurada. Ele entra em quadro, ajeita a corda em seu pescoço.
MPP $\frac{3}{4}$	Os pés estão em cima de um banquinho. Lentamente ele joga o banquinho no chão. Os pés fazem movimentos nervosos até pararem.
PG FRONTAL	Toda a casa em quadro e ele pendurado. O

	cenário sobe dando lugar a uma cidade cenográfica. A mulher entra no quadro com um vestido branco.
MPP FRONTAL	Ela está usando uma máscara de caveira. Os movimentos de braço dela fazem com que ele desça da corda até o chão. Ela põe a máscara nele.
PG FRONTAL	Ele caminha com a máscara e ela vai atrás.
PG FRONTAL	Uma grande plateia aplaude no teatro.
PG FRONTAL	Os dois caminham pelo cenário e param numa pose. A cortina desce.

CENA 06

00:22:10 a 00:26:16

PLANOS	AÇÃO
PG FRONTAL	A plateia clama por Raymond.
PPM FRONTAL	Raymond aparece por trás de uma porta de madeira. Abre a porta.
PC FRONTAL	A plateia aplaude.
PG FRONTAL	Ele desce as escadas ao encontro da moça no palco. Inicia-se um diálogo.
MPP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT) + PA $\frac{3}{4}$	Ele passa pela frente dela e se coloca do outro lado.
MPP FRONTAL	Pessoas da plateia vidradas na cena.
PA $\frac{3}{4}$ (TILT)	Ele continua conversando com ela. Ela se levanta.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Plateia assistindo.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele vai até ela e encena para os músicos.
PM $\frac{3}{4}$	O pianista inicia a música e os outros o seguem.

PC FRONTAL	Raymond começa a cantar.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele se aproxima da moça.
PA TRASEIRO (PAN)	Ela saindo e ele indo atrás.
PM $\frac{3}{4}$	Músicos tocando.
MPP FRONTAL (PAN)	Ele cantando.
PP FRONTAL	Violinista tocando.
PM FRONTAL (PAN)	Ele andando pelo palco.
MPP FRONTAL (PAN)	Pessoas da plateia assistindo.
PM FRONTAL (PAN)	Ele fazendo pequenos passos pelo palco.
PP $\frac{3}{4}$	Ele cantando a principal nota da música.
MPP FRONTAL	Pessoas da plateia assistindo.
MPP LATERAL (PAN+TILT+PAN)	Ele corre em direção à moça, se levanta e caminha para frente do palco.
PP LATERAL	Pianista tocando.
PP $\frac{3}{4}$	Violinista tocando.
MPP FRONTAL	Sanfonista tocando.
MPP FRONTAL	Raymond cantando.
PM TRASEIRO	Ele começa a sapatear.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO (PAN + TILT)	Ele aparece da cintura para baixo sapateando até que somente fique dos joelhos para baixo no quadro. Vai para longe da câmera.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO TRASEIRO	Ele sapateando.
PM FRONTAL (ZOOM-OUT + ZOOM-IN) + MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO (ZOOM-OUT + TILT) + PA LATERAL	Ele se aproxima da câmera e começa a descer as escadas do palco. A câmera o acompanha. Ele para na frente da plateia e olha para o palco.
PM PV PALCO	Ele olhando para a moça no palco.

PC FRONTAL + PP BAIXO (TILT NO FINAL)	Câmera no final do corredor. Ele vem sapateando até deixar somente o tornozelo e os pés em quadro.
PM LATERAL (PAN) + PM ¾	Ele voltando para o palco. Plateia em quadro. Ele pula no palco. Gira, continua sapateando.
PA ¾ (PAN)	Ele do lado da moça volta a cantar. Dá um pó a ela.
PPM FRONTAL	Nos bastidores Darya o assiste.
PC FRONTAL	Ele canta, puxa a moça para a porta no cenário, termina a última nota, sai e fecha a porta.
PC FRONTAL	A plateia aplaude.

CENA 10

00:39:29 a 00:41:29

PLANOS	AÇÃO
PM ¾ (PAN) + PA ¾	Raymond sai da mesa e vai em direção a sala, sapateando. Executa alguns passos e volta para perto da mesa.
MPP ¾	Ele falando sobre os negros.
PM ¾ (PAN)	Ele volta para a sala sapatear.
MPP ¾	Ele falando sobre a mãe.
PM ¾ (PAN)	Ele sapateando. Nikolai em quadro.
MPP FRONTAL BAIXO (TILT) + MPP FRONTAL (ZOOM-OUT)	Do joelho para baixo vemos ele sapateando. A câmera sobe até enquadrar seu rosto.
PM ¾	Ele dança em deboche ao exército americano.
MPP ¾	Finaliza o passo e continua falando.
PP ¾ BAIXO	Fazendo passos de sapateado.

PA $\frac{3}{4}$ (PAN)	Ele falando. Corre e se joga no sofá.
------------------------	---------------------------------------

CENA 15

00:56:05 a 00:58:45

PLANOS	AÇÃO
PA TRASEIRO + PM $\frac{3}{4}$	Nikolai dança zombando o balé.
MPP FRONTAL	Raymond assiste.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Nikolai continua dançando
...	...
PM BAIXO	Nikolai sapateando
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO (TILT) + MPP $\frac{3}{4}$	Da coxa para baixo, Nikolai sapateando. A câmera sobe para a altura do peito
...	...
PA FRONTAL	Nikolai demonstra piruetas.
...	...
PP FRONTAL + PM FRONTAL	Nikolai vai para o meio da sala e se posiciona.
MPP FRONTAL	Raymond olhando para ele.
PM FRONTAL	Nikolai executa as 11 piruetas da aposta.

CENA 17

01:07:00 a 01:11:45

PLANOS	AÇÃO
PD $\frac{3}{4}$ (TILT) + MPP BAIXO $\frac{3}{4}$ TRASEIRO + PM $\frac{3}{4}$ + PC $\frac{3}{4}$	Os pés com sapato de sapateado de Raymond entram na tela e vão caminhando para longe da câmera. Ele começa a sapatear.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO	Ele continua sapateando, em quadro apenas da coxa para baixo.

PM $\frac{3}{4}$	Ele dançando.
PC DO ESPELHO	Ele é filmado pelo espelho, plano curtíssimo.
PA $\frac{3}{4}$ + PP $\frac{3}{4}$ + PM LATERAL (PAN) + PM $\frac{3}{4}$ (PAN) + MPP $\frac{3}{4}$ (TRAV)	Do fundo da sala ele vem sapateando em direção a câmera até ela fechar apenas do joelho para baixo. Ele se afasta novamente e faz slides para trás. Para no canto onde começou o plano. Volta para onde estava antes somente com as pernas em quadro, a câmera gira em torno dele. Ele sai de quadro sapateando.
PP LATERAL () + PM $\frac{3}{4}$ (PAN) + PM $\frac{3}{4}$ (MOV CIRCULAR + ZOOM-IN)	Ele sapateando. Começa a correr em torno da sala e a câmera gira em torno do próprio eixo junto com ele. O zoom ocorre quando ele escorrega em cima do piano.
PZ (TRAV) + MPP $\frac{3}{4}$ + PM $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT) + PM LATERAL + MPP (FRONTAL) + PP $\frac{3}{4}$	Os pés e depois o corpo de Raymond entram em quadro sapateando. Podemos vê-lo na sala e pelo reflexo no espelho. Ele dança cada vez mais descontraído. Vem sapateando em direção à câmera, que se afasta no mesmo ritmo. Ele dança de frente para o espelho, vemos ainda o reflexo.

Obs.: A cena é montada paralelamente a fuga de Nikolai pela janela do banheiro, contudo, apenas os planos da cena de Raymond foram descritos.

CENA 19

01:20:27 a 01:22:15

PLANOS	AÇÃO
PC $\frac{3}{4}$ + PM FRONTAL	Nikolai dança demonstrando a liberdade de costas para a plateia no teatro.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN) + PA $\frac{3}{4}$	Do joelho para baixo em quadro, somente com a ponta dos pés no chão.

PC $\frac{3}{4}$ (PAN) + PM $\frac{3}{4}$ TRASEIRO	Ele correndo na diagonal do palco.
PP $\frac{3}{4}$	Ivanova chorando.
MPP $\frac{3}{4}$ + PM $\frac{3}{4}$ (PEQ. TILT) + PC $\frac{3}{4}$ (ZOOM-IN) + MPP $\frac{3}{4}$	Ele dança se arrastando no chão. Faz giros e nos saltos a câmera o acompanha.
PP TRASEIRO	Ele para na frente dela, ela chora
PM $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT + PAN)	Ele continua dançando. Salta.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN + ZOOM- OUT) + PC $\frac{3}{4}$	Ele finalizando o salto.
PC $\frac{3}{4}$ (PAN)	Ele pula na ponta dos pés e corre.
PC $\frac{3}{4}$ + MPP $\frac{3}{4}$	Ele escorrega de joelhos em direção a câmera. Corre para longe.
PC $\frac{3}{4}$ + MPP $\frac{3}{4}$	Repete o movimento de escorregar para a câmera, agora do outro lado.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN) + PC FRONTAL	Ele dançando.
MPP $\frac{3}{4}$	Ela chorando.
PM FRONTAL	Ele se jogando no chão.
PP $\frac{3}{4}$	Ela chorando,
PM FRONTAL	Ele levanta a cabeça, senta. Volta a conversar com ela.

CENA 22

01:28:34 a 01:31:25

PLANOS	AÇÃO
MPP $\frac{3}{4}$ + PP $\frac{3}{4}$ + MPP $\frac{3}{4}$	Com o pé na barra, Nikolai se aproxima e se afasta de seu pé e da câmera.

MPP FRONTAL (TILT) + PP FRONTAL	Raymond aquecendo os pés.
PM LATERAL	Nikolai se alongando na barra.
MPP $\frac{3}{4}$ (TILT)	Raymond se alongando no chão.
PM LATERAL	Nikolai se alongando na barra.
PP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT) + PM $\frac{3}{4}$	Raymond fazendo abdominais em cima do piano.
PM FRONTAL	Nikolai se aquecendo no chão.
PM TRASEIRO (ZOOM- IN)	Raymond fazendo abdominais.
PP $\frac{3}{4}$	Raymond com expressão de cansaço.
MPP $\frac{3}{4}$	Câmera se vira para Raymond.
PA LATERAL (TILT)	Raymond começa a dançar.
MPP $\frac{3}{4}$ (TILT)	Nikolai se alongando na parede.
PM LATERAL	Raymond.
MPP $\frac{3}{4}$	Nikolai.
PA FRONTAL (ZOOM- OUT)	Raymond jogando as pernas em <i>batman</i>
PM $\frac{3}{4}$ (PAN) + PM $\frac{3}{4}$	Nikolai pulando em diagonal, até passar por Raymond fazendo flexão no chão. A câmera para em Raymond.
PP TRASEIRO (TILT) + PM TRASEIRO + FRONTAL	As mãos de Nikolai no chão e as pernas para cima. Vai caminhando nessa posição.
PP $\frac{3}{4}$	Raymond com expressão de esforço.
PM FRONTAL (TRAV)	Nikolai se alongando no centro da sala. Raymond passa sapateando no fundo.
PA $\frac{3}{4}$ (ZOOM-IN) + PM (PAN)	Raymond passa correndo de costas, Nikolai entra em quadro. A câmera passa a segui-lo.

MPP $\frac{3}{4}$	Raymond começa a fazer piruetas.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Raymond finaliza as piruetas. Corre e salta, Nikolai aparece em quadro. Raymond continua a se deslocar e a câmara o segue. Ele sente dor.
PM $\frac{3}{4}$	Nikolai no chão se alongando.

CENA 26

01:40:11 a 01:42:34

PLANOS	AÇÃO
MPP $\frac{3}{4}$	Nikolai e Raymond conversando.
PM FRONTAL	Ambos viram juntos e começam a dançar.
PP $\frac{3}{4}$	Eles se olham.
PM FRONTAL	Continuam a dançar juntos
PP $\frac{3}{4}$ (PAN + ZOOM-OUT) + PM $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT) + PM $\frac{3}{4}$ BAIXO	Eles se olham novamente. Giram para lados diferentes. Caminham para trás e olham para o mesmo ponto. Dançam na direção da câmara.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO (ROT. P/ CIMA + PAN) + PM FRONTAL (ZOOM-OUT + PAN + ZOOM-OUT + PAN + ZOOM-IN + PAN)	As quatro pernas aparecem dançando. A câmara sem se mover, vira para cima e espera eles passarem. Eles saltam juntos e continuam dançando.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO (ZOOM-OUT) + PM $\frac{3}{4}$ (ZOOM-IN + PAN) + PM FRONTAL + PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	A câmara antecipa os movimentos deles preparando sempre o quadro para que os dois estejam em PM. Eles cruzam o limite do quadro.
MPP DO ESPELHO	Chaiko treinando enquanto eles aparecem dançando na TV.

PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Eles entram escorregando em quadro. A câmera acompanha os passos com poucas variações de movimento.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Nikolai avisa Raymond sobre a fuga naquela noite.

**Decupagem das cenas coreografadas de
Sob a Luz da Fama**

CENA 08

00:24:13 a 01:28:14

PLANOS	AÇÃO
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Meninos saltando em volta do professor
PA PLONGÉ $\frac{3}{4}$	Os meninos continuam saltando
PC $\frac{3}{4}$ (PAN)	Charlie saltando, a câmera o acompanha
...	...
PC TRASEIRO	A professora e as alunas assistindo Maureen executar o exercício, câmera nas costas de Maureen.
MPP $\frac{3}{4}$	Maureen continua o exercício.
PC TRASEIRO	Maureen finaliza o exercício.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN + TILT) + MPP $\frac{3}{4}$	Do joelho para baixo, as bailarinas executam pliês. Ao chegar em Jody com pés ruins, a câmera sobe até a cabeça.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN) + MPP $\frac{3}{4}$	Do quadril para baixo, dezenas de bailarinas executando perfeitamente a mesma sequência. A câmera sobe à altura de seus troncos.
PA $\frac{3}{4}$ (PAN) + MPP FRONTAL	Eva e outras alunas girando na diagonal.
MPP $\frac{3}{4}$	Jonathan observando a aula. As alunas podem ser vistas pelo espelho.

MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Jody e outras alunas girando na diagonal.
MPP $\frac{3}{4}$	Professora olhando Jody. Alunas no espelho.
MPP $\frac{3}{4}$	Jonathan olhando Jody. Alunas no espelho.
MPP $\frac{3}{4}$	Jody finalizando a sequência.
...	...
PA $\frac{3}{4}$ ESPELHO (PAN) + PM $\frac{3}{4}$ ESPELHO (PAN)	Pelo espelho vemos o professor dando instruções aos alunos. Os alunos executam o exercício.
PC $\frac{3}{4}$ TRASEIRO	Jody ensaiando sozinha numa sala de aula, pode ser vista de costas ou através do espelho. Ela percorre o campo todo do plano ao executar a sequência.
...	...
MPP $\frac{3}{4}$	Eva, Jody e outras alunas executando a sequência da aula.
PA $\frac{3}{4}$ (PAN)	Professora falando e alunas fazendo exercício vistas pelo espelho.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Eva, Jody e outras alunas executando a sequência da aula.
MPP $\frac{3}{4}$	Professora brigando novamente com Jody

CENA 28

01:26:15 a 01:43:08

PLANOS	AÇÃO
--------	------

PC FRONTAL	As cortinas estão fechadas, as luzes se apagam, os bailarinos aparecem no palco, as cortinas se abrem. O espetáculo começa.
PA FRONTAL (ZOOM-OUT)	Sergei caminha pela diagonal do palco, a câmera o acompanha. Os bailarinos entram e saem de campo conforme ele se aproxima.
PC $\frac{3}{4}$	Ele continua caminhando
MPP FRONTAL (ZOOM-OUT)	Ele se aproxima da solista, estende a mão e se assusta. A mão negra de Eva entra em quadro.
MPP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT)	Eva olhando para Sergei. Eles iniciam a coreografia
PC $\frac{3}{4}$	A coreografia ocorrendo no palco.
MPP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT)	Eva realizada dançando.
PC FRONTAL PLONGÈ	Solistas dançando, cenário e outros bailarinos em pose em campo.
PM FRONTAL	Solistas dançando, outros bailarinos parados em campo.
PC FRONTAL	Solistas dançando, outros bailarinos parados em campo....
...	...
MPP $\frac{3}{4}$	Eva entra correndo em quadro.
PM $\frac{3}{4}$	Eva e Sergei executando a coreografia.
PC FRONTAL PLONGÈ	Eles continuam a sequência de saltos e giros. Saem de quadro. Os outros bailarinos entram.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Bailarinos dançando.

PC FRONTAL PLONGÈ	Bailarinos saem de quadro, solistas voltam ambos girando em dagonal.
PM FRONTAL	Continuam suas diagonais.
MPP $\frac{3}{4}$	Movimentos de braços dos dois.
PC FRONTAL PLONGÈ	Dançam juntos.
PC TRASEIRO	A câmera no fundo do palco filma os dois de costas e as luzes da plateia.
PC FRONTAL PLONGÈ	Eles continuam dançando, os outros bailarinos entram em quadro formando linhas circulares em torno.
PM FRONTAL	Todos os bailarinos executando seus passos.
PC FRONTAL PLONGÈ	A coreografia continua. Os efeitos de formações são bastante visíveis.
MPP FRONTAL (ZOOM-OUT) + PM FRONTAL (ZOOM-OUT)	Eva sentada em Sergei. Eles giram e todos os bailarinos giram em torno deles na outra direção.
PC FRONTAL PLONGÈ	A coreografia continua.
PC FRONTAL	Os dançarinos no centro do palco em quadro.
PC FRONTAL PLONGÈ	Todos os casais dançando em torno dos solistas.
PC TRASEIRO + PM TRASEIRO	Os solistas caminham para o fundo do palco. Os outros bailarinos dançam alinhados.
PC FRONTAL PLONGÈ	Os bailarinos passam em fila saltando em frente aos solistas.
PM FRONTAL	Os solistas voltam para a frente do palco.
PC FRONTAL PLONGÈ	A coreografia continua cheia de

	formações alinhadas geométricas.
PM FRONTAL	Os solistas iniciam a sequência final
PC FRONTAL PLONGÈ	Todos terminam suas sequências e param numa pose.
...	...
PC FRONTAL PLONGÈ	A cortina se levanta.
PP FRONTAL	Jody aparece no contratempo da primeira palma e se movimenta no tempo um da contagem.
MPP FRONTAL	Jody e outras bailarinas aparecem no contratempo da segunda palma e se movimentam no tempo dois.
MPP FRONTAL	Outras bailarinas. Tempo três.
PM FRONTAL	Todas dançando. Tempo quatro.
PP FRONTAL	Outras bailarinas. Tempo cinco.
MPP FRONTAL	Outras bailarinas. Tempo seis.
PP FRONTAL	Uma bailarina. Tempo sete.
MPP $\frac{3}{4}$	Charlie contando e batendo palmas. Tempo oito.
PC FRONTAL	A música começa e todas dançam. Charlie caminha entre elas.
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Charlie se aproxima de Jody. A plateia conversa.
PM FRONTAL (PAN)	Ele continua caminhando sem tirar os olhos dela.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele se afasta das bailarinas.
PM $\frac{3}{4}$ (TILT)	Uma moto entra em quadro. Cooper dirigindo.
MPP FRONTAL	A moto passa em frente a Charlie.

PC FRONTAL	Bailarinas dançam juntas.
MPP $\frac{3}{4}$	Cooper dirigindo a moto.
MPP $\frac{3}{4}$	Charlie olhando para Cooper
PM $\frac{3}{4}$ + MPP $\frac{3}{4}$	Cooper salta da moto dançando. Se aproxima da câmera e inicia uma sequência de piruetas.
PC $\frac{3}{4}$	Ele continua as piruetas enquanto as bailarinas continuam dançando.
PA $\frac{3}{4}$	Ele ainda continua as piruetas.
PC $\frac{3}{4}$	Ele finaliza a sequência de piruetas com dois saltos
MPP $\frac{3}{4}$	Cooper se aproxima de Jody
PA $\frac{3}{4}$	Ele faz outro salto.
PC $\frac{3}{4}$	Finaliza o salto e estende a mão para ela.
MPP $\frac{3}{4}$	Ela pega em sua mão e começa a dançar com ele.
PA $\frac{3}{4}$	Os dois giram, ele a coloca no chão.
MPP $\frac{3}{4}$ + MPP $\frac{3}{4}$	Ele segura o tutu enquanto ela gira e a roupa clássica vai se soltando aos poucos de seu corpo, até ficar com um vestido vermelho.
MPP $\frac{3}{4}$	Os dois em quadro, ela finaliza os giros.
PA FRONTAL	Ela corre para o meio das bailarinas, ele a persegue.
PA FRONTAL (PAN)	Ela corre para o meio das bailarinas, ele a persegue. Ela se esconde mas ele a encontra.

MPP $\frac{3}{4}$	Ele pega a mão dela.
PC $\frac{3}{4}$	Ele a arrasta pelo chão.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele a puxa para perto de si.
PP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Os dois dançam muito próximos.
PC FRONTAL	Ela tenta se afastar mas ele não deixa.
PM $\frac{3}{4}$	Continuam dançando juntos
MPP $\frac{3}{4}$	Dançando juntos.
PM $\frac{3}{4}$	Dançando juntos com as bailarinas no fundo.
PC FRONTAL	Dançando juntos com as bailarinas no fundo.
MPP $\frac{3}{4}$	Dançando juntos.
PA $\frac{3}{4}$	Dançando juntos.
PC FRONTAL	Ela se apoia nele para fazer uma acrobacia.
PM $\frac{3}{4}$ (TILT)	Eles continuam acrobacia, ela senta na nuca dele com as pernas abertas no ar. Eles giram. Ele a coloca de volta no chão.
PM $\frac{3}{4}$	Eles dançam juntos.
PC FRONTAL	Eles dançam juntos.
PA $\frac{3}{4}$	Eles dançam juntos. Charlie passa por trás.
PM $\frac{3}{4}$	Eles dançam juntos. Charlie observa.
PA $\frac{3}{4}$	Eles dançam juntos. Cooper se afasta.
PM FRONTAL	Ele corre para o meio do palco e salta, ela vai atrás.

PC FRONTAL	Ele a segura no alto.
MPP FRONTAL (PAN)	Ela cai no colo dele. Eles giram.
PM $\frac{3}{4}$	Os dois dançando. As bailarinas em volta.
PC FRONTAL + PM FRONTAL	Os dois dançando. As bailarinas em volta. Cooper se aproxima da câmera e faz mais uma sequência de giros.
PM $\frac{3}{4}$	Cooper dançando. Gira no chão.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Finaliza o giro no chão, salta.
PC $\frac{3}{4}$	Ele corre e se arrasta com os joelhos no chão
PA $\frac{3}{4}$	Jody olha para Cooper e segue dançando com as bailarinas
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Jody dançando com as bailarinas.
MPP $\frac{3}{4}$ BAIXO	Cooper ajoelhado seguindo as pernas de Jody.
PC $\frac{3}{4}$	Cooper se levanta girando.
PC FRONTAL	As bailarinas dançam em círculo e Cooper corre até Jody
MPP FRONTAL (TILT)	Cooper levanta Jody.
PC FRONTAL	Ele passa a mão sobre suas pernas.
MPP FRONTAL	Os dois se olham.
PC FRONTAL	Eles dançam juntos.
MPP FRONTAL	Eles dançam juntos.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Eles dançam juntos. Ele leva Jody girando até sua moto.
PM $\frac{3}{4}$	Ele começa a colocar Jody na moto
PA $\frac{3}{4}$	Ele coloca Jody na moto.

PA ¾	Ele sobe na moto. Charlie observa.
PA ¾	Ele liga a moto.
PP ¾	Ela joga os cabelos para trás e o coque se desmancha.
MPP LATERAL	Eles saem de quadro na moto.
PM FRONTAL	As bailarinas continuam dançando.
MPP ¾ (PAN) + MPP FRONTAL	Eles passam por trás das bailarinas. A câmera para em Charlie no final.
PA ¾ (PAN) + PM ¾ (TRAV) + PA CONTRA PLONGÈ	Ele estaciona e desliga a moto. Pega Jody no colo e a leva até uma cama. Os dois dançam na cama.
MPP ¾ CONTRA PLONGÈ (TILT)	Ela em pé na cama escorregando para cima dele.
PM ¾ (PAN) + PM FRONTAL	Ela tira o vestido. Eles dançam na cama.
MPP FRONTAL (PAN)	Cooper vai até os pés dela e volta para beijá-la
PA ¾ (TILT)	As bailarinas na aula.
PC FRONTAL	Charlie observando as alunas.
PA ¾	As bailarinas fazendo barra, Jody chega correndo.
PC FRONTAL	Ela se coloca na barra na direção errada.
PM FRONTAL	Jody na direção errada tromba com a aluna do lado.
MPP ¾ (TILT)	Jody com a cabeça nos joelhos vê que está do lado errado e se levanta. Charlie aparece atrás.
PA ¾	Charlie pega Jody pelas mãos

PA FRONTAL (PAN)	Ele puxa ela para o centro do palco. Passa a mão em seu rosto.
MPP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT)	Cooper entra no palco.
PC FRONTAL	Cooper empurra Charlie.
MPP FRONTAL	Charlie empurra Cooper.
MPP $\frac{3}{4}$	Cooper dá um soco em Charlie
MPP $\frac{3}{4}$	Charlie leva o soco e gira. Volta e dá um soco em Cooper.
MPP $\frac{3}{4}$	Cooper leva o soco e dá um chute.
PC FRONTAL	Charlie cai no chão.
PM FRONTAL	Cooper vai para cima de Charlie. Jody põe as mãos em Cooper.
PA $\frac{3}{4}$ + PM $\frac{3}{4}$	Jody retira Cooper de cima de Charlie. Charlie se levanta.
PC FRONTAL	Ela sai correndo com a mão no rosto
...	...
PM FRONTAL (PAN)	Bailarinos caminhando pelo palco
PC $\frac{3}{4}$	Bailarinos caminhando pelo palco.
PA $\frac{3}{4}$ (PAN)	Jody sai do meio dos bailarinos.
PM $\frac{3}{4}$	Charlie se aproxima de Jody.
MPP $\frac{3}{4}$	Jody olha para ele
PP $\frac{3}{4}$ (PAN) + MPP $\frac{3}{4}$	Ele se aproxima mais dela. Ele passa por trás dela e para ao lado.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN + TILT + PAN)	Ele faz uma série de piruetas e saltos.
PA $\frac{3}{4}$ (PAN)	Ele finaliza e vai até ela novamente.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele encosta sua cabeça na dela.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele puxa Jody pelas mãos

PM FRONTAL (PAN)	Os dois dançam juntos
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Ele abraça ela, a arrasta para trás.
PM FRONTAL	Ela no colo dele.
MPP $\frac{3}{4}$	Ela dançando com ele.
PC $\frac{3}{4}$	Os dois dançam juntos.
MPP $\frac{3}{4}$	Os dois dançam juntos.
PC $\frac{3}{4}$ (PAN)	Os dois dançam e giram juntos.
MPP FRONTAL	Ele levanta a perna dela e vai beijá-la
PC FRONTAL (PAN)	Cooper pega Jody e dança com ela.
MPP $\frac{3}{4}$	Ele se aproxima do rosto dela
PM LATERAL	Ele gira Jody pelas costas.
PC $\frac{3}{4}$	Ele abraça Jody.
PM $\frac{3}{4}$	Ele se afasta dela. Ele salta e dança.
PC $\frac{3}{4}$	Ele gira em direção a ela. Charlie está do lado dela.
MPP $\frac{3}{4}$	Cooper olha para ela
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	Ela olha para Cooper enquanto Charlie coloca as mãos em seu ombro. Ela olha para ele.

**Decupagem das cenas coreografadas de
Billy Elliot**

CENA 15

00:41:56 a 00:43:07

PLANOS	AÇÃO
PM FRONTAL (ZOOM-OUT) + PM $\frac{3}{4}$	Billy e a professora fazendo saltos na diagonal.
PM FRONTAL + PA FRONTAL	Os dois dançando, saem correndo em circulo.
PM $\frac{3}{4}$ (PAN)	Os dois correndo, um para cada lado.
PC FRONTAL + MPP FRONTAL	Os dois se encontram, ele vem fazendo piruetas até a câmera.
PM FRONTAL (PAN)	Billy corre e executa passos de balé.
PM FRONTAL	Os dois sapateiam e saem de quadro
PM FRONTAL (PAN)	Os dois dançam de um lado para outro.
PM FRONTAL	Continuam dançando. Billy sai de quadro.
PM FRONTAL	Ela em quadro, ele entra fazendo embaixadinhas com uma bola

CENA 22

1:00:41 a 1:03:33

PLANOS	AÇÃO
PM FRONTAL	Billy tentando escalar a parede de tijolos
MPP FRONTAL	Ele tampa os ouvidos e balança a cabeça, balança a mão
MPP $\frac{3}{4}$ (ZOOM-OUT)	Ele passa as mãos na parede

	querendo sentir dor
PM FRONTAL	Ele corre para fora do quadro e longe da parede
MPP TRASEIRO	Ele corre para a porta do banheiro
PP LATERAL	As pernas dele entrando no banheiro, ele fecha a porta.
PM $\frac{3}{4}$	Ele marcando o ritmo da música com os pés
MPP FRONTAL	Do joelho para baixo, ele sapateando.
PM $\frac{3}{4}$	Ele puxa suas bochechas
MPP FRONTAL	Do joelho para baixo, ele sapateando.
PA $\frac{3}{4}$ (TILT)	Ele continua puxando as bochechas, bate na parede, se levanta
MPP FRONTAL	Pés sapateando na parede e subindo na privada.
PA CONTRA-PLONGÈ FRONTAL	Ele dança em cima, pula e dá um soco no ar.
MPP FRONTAL	Novamente do joelho para baixo sapateando
MPP FRONTAL	Expressões de raiva e dor
MPP FRONTAL	Novamente do joelho para baixo sapateando
PA CONTRA-PLONGÈ $\frac{3}{4}$	Ele em cima da privada chuta a porta
PZ $\frac{3}{4}$	A porta cai no chão e ele sai correndo de dentro do banheiro. Dança se jogando de uma parede à outra, fazendo saltos

PP FRONTAL	Ele batendo na parede.
PA CONTRA-PLONGÈ	Ele batendo as mãos no corrimão no ritmo da música.
PP FRONTAL	Apenas os pés em quadro sapateando nos degraus da escada
PA CONTRA-PLONGÈ	Ele balançando o corrimão da escada
PP FRONTAL (PAN)	Apenas os pés em quadro sapateando nos degraus da escada
PA CONTRA-PLONGÈ	Ainda batendo as mãos no corrimão.
PP FRONTAL (PAN)	Apenas os pés em quadro sapateando nos degraus da escada
PA CONTRA-PLONGÈ (TILT)	Ele chutando o corrimão da escada, sobe no muro
PC $\frac{3}{4}$	Em cima do muro correndo
MPP $\frac{3}{4}$ (PAN)	O irmão assiste pela janela, as pernas de Billy aparecem desfocadas entrando e saindo de quadro.
PC	Billy num telhado sapateando, Michael sentado próximo.
MPP TRASEIRO (PAN)	Do joelho para baixo os pés sapateando.
PM $\frac{3}{4}$	Dançando como se estivesse tocando uma guitarra. Sobe a camisa.
MPP TRASEIRO	Do joelho para baixo sapateando
PM $\frac{3}{4}$	Dançando com a camisa no rosto e sapateando
MPP TRASEIRO (PAN)	Do joelho para baixo sapateando
PM LATERAL	Ficando na ponta dos pés

MPP $\frac{3}{4}$	Repete o movimento
PM $\frac{3}{4}$	Pula em cima de um pé só, gira, continua sapateando, inicia outro giro
MPP $\frac{3}{4}$	Do joelho para baixo continua o giro.
PM TRASEIRO	Continua girando
PC FRONTAL	Continua girando, salta de cima do telhado.
PC CONTRA-PLONGÊ $\frac{3}{4}$	Ele ainda saltando, o céu em quadro.
MPP TRASEIRO + PG TRASEIRO	Ele caindo no chão, se levanta, sai correndo. Ele sai de quadro, o amigo aparece correndo atrás.
PC FRONTAL (CÂMERA NA SUBIDA DA RUA)	Billy entra em quadro entre a rua e o mar ao fundo, subindo pulando.
MPP TRASEIRO (ZOOM-IN)	As pernas em quadro, ele terminando de subir a rua, a câmera acompanha.
PC FRONTAL	Ele chega no fim da subida, volta a sapatear.
PP TRASEIRO + PP FRONTAL (ZOOM-IN)	Pés em quadro sapateando, conforme faz passos para tras a câmera o segue.
PC FRONTAL (ZOOM-OUT) + PM FRONTAL (ZOOM-OUT)	Começa a girar sapateando, fica cada vez mais rápido
MPP TRASEIRO (ZOOM-IN)	Os pés executando passos enquanto gira
PM (FRONTAL)	Ele termina a sequência de giros quando tromba na parede
MPP (LATERAL)	Irritado chutando a parede
PM FRONTAL	Irritando ainda chutando a parede. Escorrega por ela até se agachar e respira.

Referências Bibliográficas

ARAS (Archive for Research in Archetypal Symbolism). *O Livro dos Símbolos*. Brasil: Editora Taschen do Brasil, 2012. Tradução: Kathleen Martin.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Brasil: Editora Texto&Grafia, Edição de Bolso, 2013. Tradução: Marcelo Felix.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Brasil: Editora Papyrus, 2004. Tradução:

BORDWELL, David. *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Brasil: Editora EDUSP, 2014. Tradução: Roberta Gregoli.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Danseur des Solitudes*. França: Paradoxe, 2006.

DRAVET, Florence. *Corpo, Linguagem e Real: O Sopro de Exu Bará e seu lugar na Comunicação*. Brasil: 2015.

FARO, Antônio José. *Pequena História da Dança*. Brasil: Editora Zahar, 2001.

MORITZ, Reiner E. *A History of Dance on Screen*. DVD (90min), 2014.

KAMPER, Dietmar. *Corpo*. In: *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopédia Antropológica*. Milão: 2002.

KENRICK, John. *Dance in Screen Musicals*. In: www.musicals101.com , 2004.

KENRICK, John. *History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing*. In: www.musicals101.com , 1996, revisado em 2014.

LELOUP, Jean-Yves. *O Corpo e seus Símbolos*. Brasil: Editora Vozes, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª Reimpressão, 2013.

MASCARELLO, Fernando (Org). *A história do cinema mundial*. Brasil: Editora Papyrus, 7ª Edição, 2011.

PROSS, Harry; BETH, H. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Antrhopos, 1990.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Brasil: Editora Nova Front-Sinergia, 2006. Tradução:

Bibliografia

- ACOSTA, Antonieta. *Dança e Cinema: Algumas Aproximações*. Revista Gambiarra, nº 4, ano IV, p.22-28, 2012.
- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- CALDAS, Paulo. *Dança em Foco v. 4: Dança na tela*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.
- CRAINE, Debra e MCKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- CROCE, Arlene. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: Galahad Books, 1972.
- EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed, 2002.
- EINSENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed, 2002.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 1ª Edição, 2005.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NATAL, Carolina. *Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão*. Revista Significação (ECA – USP), v.41, nº 42, p.145-165, 2014.
- NUNES, Ana Paula. *Cinema e Dança – uma constante negociação entre duas linguagens*. UFF.
- PUDOVKIN, V.I. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Iris, 1971.
- RABIGER, Michael. *Direção de Cinema*. Rio de Janeiro: Campus, 2007.
- SALLES, Flávio e MACHADO, Amália. *A Arte do Sapateado*. Brasil: Editora Addresses, 2003.
- SAMPAIO, Flávio. *Ballet Essencial*. Brasil: Editora Sprit, 2003, 3ª Edição.
- SAMPAIO, Kika. *Apostila do Curso de Sapateado*. Brasil: Unidança, 2008.

VAGANOVA, A. I. *Fundamentos da Dança Clássica*. Brasil: Editora Appris, 2012. Tradução:

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Brasil: Papyrus Editora, 2014.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 4a ed., 2008.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4a ed., 2008.

Filmografia

42ND STREET. Direção: Lloyd Bacon. USA, 1933. (89min)
BALLET 422. Direção: Jody Lee Lipes. USA, 2014. (75min)
BILLY ELLIOT. Direção: Stephen Daldry. ING, 2000. DVD (110min)
BLACK SWAN. Direção: Darren Aronofsky. USA, 2010. DVD (108min)
BOOTMEN. Direção: Dein Perry. USA, AUS, 2000. DVD (95min)
CARMEN. Direção: Carlos Saura. SPA, 1983. (102min)
CENTER STAGE. Direção: Nicholas Hytner. USA, 2000. DVD (115min)
DANCERS. Direção: Herbert Ross. USA, 1987. (99min)
DANCER IN THE DARK. Direção: Lars vonTrier. USA, 200. DVD (140min)
DIE KLAGE DER KAISERIN. Direção: Pina Bausch. FRA, 1990. (106min)
DIRTY DANCING. Direção: Emile Ardolino. USA, 1987. (100min)
FLASHDANCE. Direção: Adrian Lyne. USA, 1983. (95min)
HABLE CON ELLA. Direção: Pedro Almodóvar. SPA, 2002. DVD (112min)
LIMELIGHT. Direção: Charles Chaplin. USA, 1952. DVD (137min)
MOULIN ROUGE. Direção: Baz Luhrmann. USA, 2001. (127min)
PINA. Direção: Wim Wanders. GER, FRA, UK, 2011. DVD (103min)
SATURDAY NIGHT FEVER. Direção: John Badham. USA, 1977. (118min)
SHALL WE DANCE. Direção: Mark Sandrich. USA, 1937. DVD (109min)
SINGING IN THE RAIN. Direção: Stanley Donen. USA, 1952. (103min)
STEP UP. Direção: Anne Fletcher. USA, 2006. DVD (104min)
STEP UP 2: THE STREETS. Direção: Jon M. Chu. USA, 2008. (98min)
STEP UP 3D. Direção: Jon M. Chu. USA, 2010. (107min)
STEP UP REVOLUTION. Direção: Scott Speer. USA, 2012. (99min)
STEP UP ALL IN. Direção: Trish Sie. USA, 2014. (112min)
SWING TIME. Direção: George Stevens. USA, 1936. DBD (103min)

TAP. Direção: Nick Castle. USA, 1989. (111min)

TAKE THE LEAD. Direção: Liz Friedlander. USA, 2006. (118min)

THE JAZZ SINGER. Direção: Alan Crosland. USA, 1927. DVD (88min)

THE RED SHOES. Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger. UK, 1948, DVD. (133min)

WHITE NIGHTS. Direção: Taylor Hackford. USA, 1985. DVD (136min)