

VIDEODANÇA: UM CAMPO DA ARTE EM FORMAÇÃO

CAPÍTULO 2

2.1 - Entre a linguagem audiovisual e a arte performática a partir dos anos 1960

A partir dos anos 1960, as *performances* multimídia⁹ passaram a articular elementos da linguagem audiovisual e da arte performática, antecedendo o desenvolvimento da videodança — isto é, experimentos envolvendo imagem e movimento. Mas isso não impediu que a videodança constituísse um campo de investigação artística profícuo, cujas pesquisas têm recorrido a abordagens transdisciplinares, seja na área da dança ou das artes visuais, para desenvolver análises sobre produções em videodança que evidenciam fronteiras fluídas.

Refletir sobre a videodança requer entender a linguagem do audiovisual e da arte performática, da dança ou das artes visuais. No caso destas últimas, poderíamos estabelecer uma relação entre a videodança e a nomenclatura audiovisual, que Christian Metzque¹⁰ denomina de campo de análise composto de um grupo de linguagens próximas que se apoiam na imagem móvel, inclusive filme e vídeo. A videodança se configura em formatos fílmicos — vide o caso de Loïe Fuller¹¹ — e em formato de vídeos, que, de acordo com Wosniak (2006), surge num contexto histórico radicalmente diferente do cinema; daí ser inicialmente usado como registro e reprodução de imagens.

⁹ O termo multimídia refere-se ao uso simultâneo de diversos meios de comunicação, isto é, distingue-se do uso atual que associa multimídia diretamente ao computador, à internet e às mídias digitais. O conceito intermídia, cunhado por Dick Higgins refere-se, também, a obras que se construíram na interseção de diversos meios; mas optamos por usar a palavra multimídia para dialogar com a fundamentação deste estudo, especificamente o subcapítulo “Performances multimídias dos anos 60” de *Novas mídias na arte contemporânea* (RUSH, 2006, p. 30).

¹⁰ Christian Metzque, inaugurador da teoria moderna do cinema com sua obra *Linguagem e cinema*, é citado por Wosniak (2006, p. 72) em sua análise sobre as interfaces comunicacionais na linguagem do cinema e seus códigos.

¹¹ Com sua peça coreográfica *Serpentine dance*, Loïe Fuller inovou a relação entre movimento e espaço com uma estética influenciada pelo cinema ao adaptar essa coreografia para um filme colorido produzido por Thomas Edison (WOSNIAK, 2006, p. 45).

Após o surgimento do videoteipe, do *portapak* e do videocassete, uma geração de artistas e *videomakers* usaram o vídeo sobrepondo-o à sua função mais elementar de registro, buscando uma ruptura de fronteiras; ou seja, novos parâmetros de comportamento e de articulação com outras linguagens. Assim, a constituição da videodança como campo artístico encontra-se “[...] entre a linguagem do cinema, que a precedeu, e as tecnologias informáticas e digitais que a sucederam” (WOSNIAK, 2006, p. 82); é parte de um desenvolvimento geral das artes desde a virada do século XX rumo à intermedialidade e à mistura de tipos de arte.

Desde a década de 1960, a mudança de percepção em direção a novos padrões de recepção e o surgimento de um ponto de vista sobre as artes podem ser percebidos na videodança porque esta não tem forma fixa e estabelece possibilidades de interação com outras manifestações artísticas. Por isso toma-se, também, a trajetória da arte performática como antecedente histórico da videodança, visto que as *performances* multimídia que usam vídeos ou filmes aproximavam artistas visuais e artistas corporais em práticas intermediáticas que reverberaram em seus trabalhos. No caso da dança, existe uma significação especial dentro das mudanças de padrões da arte, como o surgimento de conceitos espaciais que rompem com o palco italiano e a busca de outros espaços teatrais; ao mesmo tempo, verifica-se o desenvolvimento da mídia visual, que influenciava outras linguagens artísticas. Esses

fatos foram passos importantes para a mistura das artes.

Tanto a ampliação dos limites ou das fronteiras entre as artes quanto a descentralização de conceitos e perspectivas estão presentes no livro *Novas mídias na arte contemporânea*, de Michael Rush, que aborda os usos do filme e vídeo em uma variedade de contextos, envolvendo diversas formas da arte performática. Essa abordagem inicia-se no momento histórico do pós-guerra; segundo o curador Paul Shimmel, a partir de 1949 ocorre uma mudança da face da arte com as obras de Jackson Pollock, do argentino Lucio Fontana e do japonês Shozo Shimamoto. “[...] a ação artística passou a ter precedência sobre o tema da pintura.” (RUSH, 2006, p. 30). Igualmente, Matesco (2009, p. 42) afirma que esses artistas “[...] subvertem o espaço pictórico tradicional e introduzem acaso e ação como cerne da atividade artística”.



FIGURA 9 - Jackson Pollock. Fotografia Hans Namuth. 1950. Action painting. Fonte: NAMUTH, 1950. Disponível em: <<http://slcvisualresources.>>. Acesso em: dez. 2013.

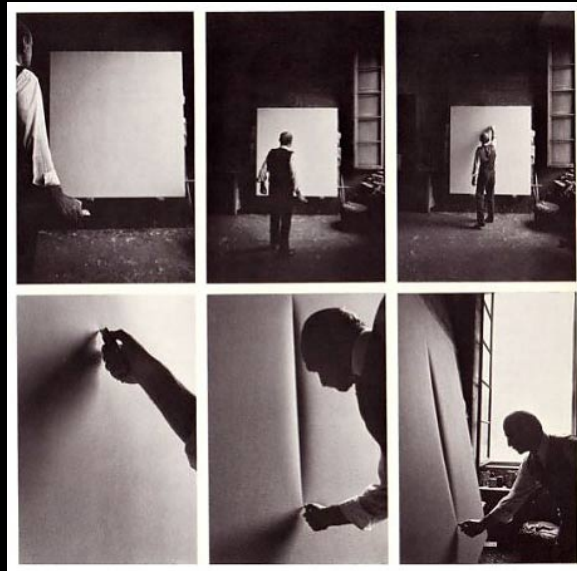


FIGURA 10 - Lúcio Fontana. Fotografia: Ugo Mulas Estate. 1964. Ação de rasgar a tela com uma faca. Fonte: ESTATE, 1964. Disponível em: <http://www.iiclosangeles.esteri.it/IIC_LosAngeles/webform/SchedaEvento.aspx?id=112>. Acesso em: dez. 2013.

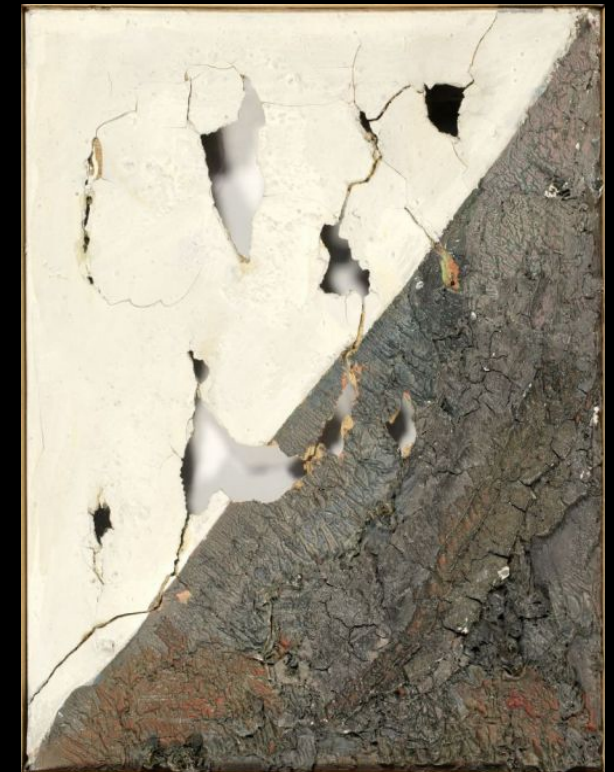


FIGURA 11 - "Hole", Shozo Shimamoto, óleo sobre papel. 1951. Ação de perfurar a tela. Fonte: SHIMAMOTO, 1951. Disponível em: <<http://www.axel-vervoordt.com/en/inside/foundation/discover#!/hole>>. Acesso em: dez. 2013.

Na ampliação da arte gestual para eventos, *happenings* e *performances* reais na década de 1960, identifica-se um passo entre a ação artística — com Pollock — e a própria ação como forma de arte — como nos trabalhos dos artistas Allan Kprow, Yves Klein, Otto Muehl e Joseph Beuys (Figuras 12, 13, 14 e 15).

O repúdio à tela entre alguns artistas visuais provém dessa mudança da arte no momento em que ocorrem não só um desencantamento sobre o que se produzia artisticamente, mas também a busca por uma liberdade de expressão presente no espírito da época. Nesse sentido, diz Melim (2008, p. 11), “[...] a pintura de ação de Pollock seria umas das referências que estariam sinalizando novos espaços a serem conquistados nas artes visuais, afirmando-a como um modo de entrecruzamento de linguagens”.

Em 1951, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (EUA) exibiu o filme e o ensaio fotográfico realizado por Hans Namuth que registram a ação de Pollock em seu ateliê, cuja exibição se mostrava quase como um evento performático (Figura 16). Esse registro fílmico feito por Hans Namuth é considerado como um texto crítico “visual” da obra do pintor segundo a crítica de arte Rosalind Krauss.

De acordo com Rosiny (2007), as práticas intermediáticas atravessaram o movimento Fluxus¹² e os *happenings* na década de 1960, influenciando o surgimento das *performances* na história das artes cênicas e a criação de projetos multimídia. Sobretudo, os representantes da dança pós-moderna exploravam os limites entre

as linguagens da arte, misturando-as e criando estratégias formais sob influência de artistas como Merce Cunningham e John Cage. Inseridos nesse contexto, os eventos multimidiáticos de Cage e seus colaboradores da Black Mountain College¹³ surgem de uma inquietude com a arte até então produzida. Ele e Cunningham foram influenciados pela interdisciplinaridade na criação de seus trabalhos em parceria onde exemplificavam o uso da música experimental e de ideias sobre o elemento acaso na arte, organizando eventos de palco multimídia (Figura 17).

¹² O Fluxus foi um movimento internacional de artistas, escritores, músicos e cineastas contrários à noção de arte como propriedade exclusiva de museus e colecionadores. Surgiu no decênio de 1960 e introduziu várias inovações em *performance*, filme e vídeo, incorporando a nova música, a dança, o *happening*, a poesia e outras possibilidades artísticas em atividades, festivais, concertos e eventos, assim por eles denominados.

¹³ Black Mountain College é uma faculdade experimental no estado da Carolina do Norte (EUA). Fundada nos anos 1930, desenvolve projetos e cursos alternativos, sobretudo na área de artes, como “[...] um refúgio educacional interdisciplinar” (GOLBERG, 2006, p. 111).



FIGURA 12 (acima à esquerda) - "Quintal", Allan Kprow, 1967. Fotografia: Instituto de Pesquisa Julian Wasser. Happening em que não havia distinção ou hierarquia entre artista e espectador. Fonte: WASSER, 1967.. Disponível em: <http://www.re-title.com/exhibitions/archive_HauserWirthNewYork6374.asp>. Acesso em: dez. 2013

FIGURA 13 (acima à direita) - "Enterro de Vênus", Otto Muehl, 1963. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. O corpo tornou-se a cena de ação. Fonte: HOFFENREICH, 1963. Disponível em: <http://www.multimedialab.be/doc/images/index.php?album=performance&image=1963_Otto_Muehl_Action_materielle_n_1_Ensevelissement_d_une_Venus_1963.jpg> Acesso em: dez. 2013.

FIGURA 14 (abaixo à esquerda)- "Antropometria", Yves Klein, 1961. Yves Klein cobria modelos femininos nus em tinta azul e arrastava-os através ou pressionava-os em telas. Seus corpos nus construíam as imagens, eram "pincéis vivos". Fonte: KLEIN, 1961. Disponível em: <http://www.tumblr.com/tagged/anthropometry?language=pt_BR>. Acesso em: dez. 2013.

FIGURA 15 (abaixo à direita) - "Eu Amo a América e a América me Ama", Joseph Beuys, 1974. Performance em que o artista ficou envolvido em feltro em uma sala com um coitado durante três dias. Fonte: BEUYS, 1974. Disponível em: <<http://www.fotosimágenes.org/joseph-beuys>>. Acesso em: dez. 2013.

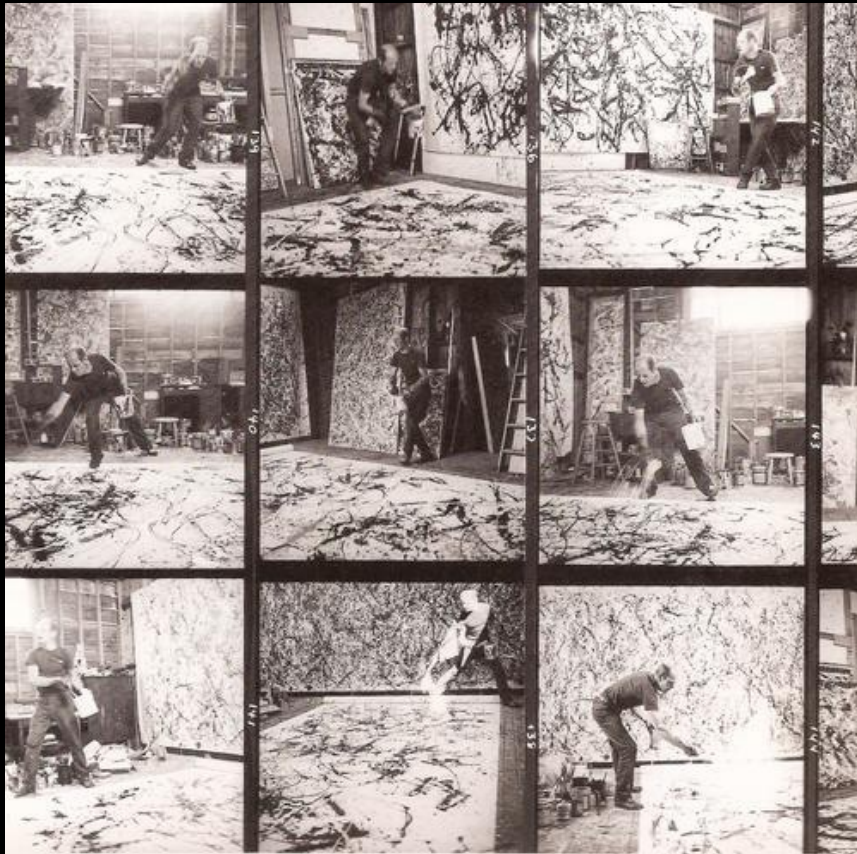


FIGURA 16 - " Pintura de Jackson Pollock em seu estúdio", fotografia de Hans Namuth, 1950. As fotografias de Namuth aumentaram a fama e o reconhecimento de Pollock. Fonte: NAMUTH,1950. Disponível em: <<http://slcvisualresources.>>. Acesso em: dez. 2013.



FIGURA 17 - " VARIATIONS V", Merce Cunningham em colaboração com John Cage, 1965. Atuam John Cage, David Tudor, Gordon Mumma, Stan VanDerDeek, Nam June Paik Merce Cunningham e Carolyn Brown. Fotografia: Herve Gloaguen. Fonte: CUNNINGHAM, 1965. Disponível em: <[http://www.bard.edu/institutes/fishercenter/press/pressphotos/Cage_VariationsV.h](http://www.bard.edu/institutes/fishercenter/press/pressphotos/Cage_VariationsV.html)tml>. Acesso em: dez. 2013.

Segundo Wosniak (2006, p. 53), “A pluralidade de caminhos, estilos e tendências da dança contemporânea, dos dias de hoje, deve muito às inovações, conceitos e diálogos entre as artes, propostos por Merce Cunningham”; suas proposições sobre dança não coreografada e fora de compasso incorporavam ao repertório movimentos e situações comuns do dia a dia. Goldberg (2006, p. 128) discorre sobre Merce Cunningham e os bailarinos do Fluxus afirmando que:

[...] as diversas possibilidades de movimento e dança, acrescentaram uma dimensão radical às *performances* dos artistas plásticos. [...] Sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual.

Em sua estreita relação entre a arte e a tecnologia, as *performances* multimídia dos anos 1960 se entrelaçam com o florescimento de experimentos com novos meios de comunicação e dança entre os artistas da Judson Church¹⁴, que, tal qual o Fluxus, influenciavam artistas visuais diversos.

¹⁴ O nascimento do Judson Dance Group é marcado pela apresentação de um recital apresentado na Judson Memorial Church, de Nova Iorque, isto é, no porão de uma igreja protestante de Greenwich Village. Na década de 1960, o grupo era composto inicialmente pelos componentes do Dancers Workshop, desenvolvendo atividades efervescentes nas quais a colaboração de artistas multidisciplinares com bailarinos e coreógrafos visavam romper a fronteira da dança, agregando expressões artísticas variadas aos experimentos produzidos (GLUSBERG, 2007, p. 37).

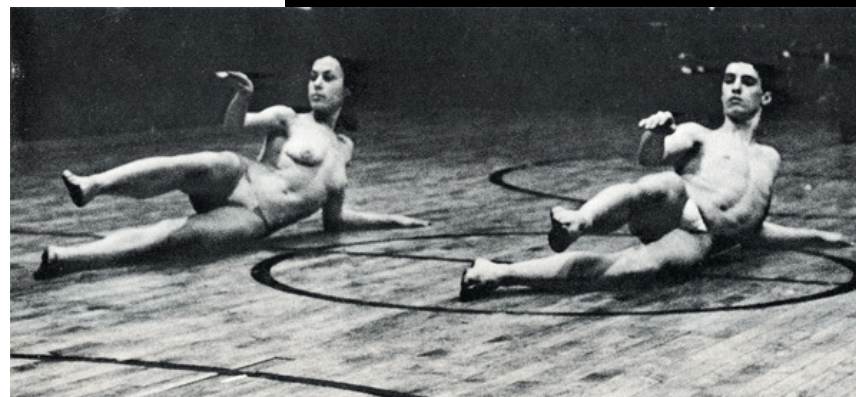


FIGURA 18 - “Palavra Palavras”, Yvonne Rainer and Steve Paxton, 1963. Fotografia: Henry Genn. Artistas atuantes no Judson Church. Fonte: GENN, 1963. Disponível em: <<http://artforum.com/words/archive=201207>>. Acesso em: dez. 2013.

A artista Joan Jonas participou de oficinas de dança com o grupo Judson Church. Com sua formação em escultura, ela se sentia atraída pelos elementos esculturais presentes na *performance* e no filme, utilizando câmeras e monitores em seus trabalhos.

Percebe-se nos experimentos da Judson Church e do Fluxus um compartilhamento mútuo de teatro, dança, filme, vídeo e arte visual essencial para o surgimento da arte performática. Por isso, pensar na *performance* multimídia como antecessor histórico da videodança requer alargar as referências contidas no conceito *performance*. Melim (2008) usa esse conceito como desdobramento de formas diversas de arte em uma contaminação de procedimentos e práticas interdisciplinares entre teatro, dança, música e artes visuais. Segundo ela, empregar o conceito de *performance* nas artes visuais implicaria apresentá-lo como categoria sempre aberta e sem limites, dentro de inúmeras variáveis de concepções e contemplando uma série de trabalhos que se desdobram numa intermedialidade com elementos performativos apresentados na forma de vídeos, instalações, filmes e fotografias.

Entre as décadas de 1960 e 1970 — quando as câmeras de vídeo surgiram —, os artistas visuais Bruce Nauman e Vito Acconci realizaram ações performáticas gravadas em um espaço sem público: “[...] punham-se em frente à câmera em seus ateliês e, com uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras” (MELIM,



FIGURA 19 – “Funil”, Joan Jonas, 1974. Artista performática multimídia utilizava de elementos da dança, atuando também na videoarte. Fonte: JONAS, 1974. Disponível em: <<http://www.artperformance.org/article-20317337.html>> . Acesso em: dez. 2013.

2008, p. 47). Para esses artistas era fundamental libertar-se das limitações da arte tradicional: “[...] em vez de objetos vendáveis (como pinturas e esculturas), o processo físico da criação da arte tornou-se a própria obra” (RUSH, 2006, p. 41).

Nauman denominava suas *performances* particulares de “representações”, em que criava uma “escultura viva” com seu corpo em *performance*. Mediante câmera fixa, seus vídeos registravam gestos e movimentos que consistiam em ações mundanas repetitivas, as quais ele considerava como arte por si só. Suas *performances* tinham formato aberto, isto é, não tinham determinação de início e fim por influência de questões temporais sobre as quais ele refletia. Em seu vídeo *Andando de forma exagerada sobre o perímetro de um quadrado*, a “[...] introdução de movimentos corporais ordinários e espontâneos na obra de Nauman emerge de sua convivência com a bailarina e coreógrafa Meredith Monk” (BORGES, 2008, p. 45). Sua percepção dos movimentos comuns surge, também, de sua proximidade com a abordagem da dança no trabalho pioneiro de Anne Halprin, cujas oficinas foram frequentadas pelas futuras coreógrafas Trisha Brown e Yvonne Rainer.



FIGURA 20 - Frames do filme “Andando de forma exagerada sobre o perímetro de um quadrado”, Bruce Nauman, 10min., filme de 16mm., 1967. Nauman realizou este registro de forma instantânea em seu próprio estúdio. Fonte: NAUMAN, 1967. Disponível em: <<http://vimeo.com/41938002>>. Acesso em: dez. 2013.

Em seu envolvimento com vídeo, instalação e *performance*, o artista Acconci usava investigações sobre o tempo e o corpo no espaço da galeria. “Via a cena de vídeo ou filme como algo que o separava do mundo externo, colocando-o em uma 'câmara de isolamento', como ele dizia, onde se conectava intimamente com seu material básico, o corpo.” (RUSH, 2006, p. 44)

Desses dois artistas visuais — Naumam e Acconci —, destacamos uma vivência corporal que dialoga com o uso da imagem, do tempo e do movimento: bases da construção de uma videodança no desenvolvimento de seus vídeos, suas *performances* e seus experimentos. Além disso, a concepção de *performance* de Melim dá margem a uma discussão sobre a construção do campo da videodança em que percebemos o quanto a arte performática associada com a linguagem audiovisual influenciou e provocou impacto nos objetos que dela derivaram, tais como vídeo, filme e fotografias.

Seja no uso inovador da câmera em *performances*, na presença de artistas ao vivo interagindo com imagens filmadas — projetadas sobre eles — ou em propostas de interação nas *performances* com plateia, a interação dos artistas com a tecnologia destaca a relação entre o audiovisual e a arte performática nos anos 1960. O artista visual iniciou a trajetória do uso do vídeo como parte de *performances*, o que pode ser tomado como precedente para a videoarte, que, mantendo a questão corporal, reverberou em



FIGURA 21 – Frames do vídeo “Theme Song”, Acconci, 33 min., 1973. O artista confronta o expectador se colocando frente à câmera e dialogando diretamente com quem o assiste. Fonte: ACCONCI, 1973. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/acconci_theme.html>. Acesso em: dez. 2013.

produções que adentraram o campo da videodança, onde o corpo, o espaço e o movimento constituem uma dança proposta para o vídeo.

O que foi iniciado no fim dos anos 1960, pelos experimentos em teatro e dança nas *performances* multimídia, se infiltrou, no fim da década de 1990, em espetáculos realizados em estádios e no teatro convencional, especialmente em shows de rock (RUSH, 2006, p. 66). A tecnologia digital estava atrás das cenas da maioria das *performances* multimídia do fim do século, cujos vídeos são feitos cada vez mais em câmeras digitais e editados com tecnologia computadorizada digital.

Portanto, o desenvolvimento da linguagem audiovisual a partir dos anos 1960, com a arte performática, foi um *start* para que os artistas enxergassem no vídeo outras possibilidades de criação, impulsionando experimentos direcionados ao corpo e ao vídeo não como complemento de uma obra, mas como o trabalho em si. A videodança dialoga com os recursos analógicos — presentes nas *performances* multimídia da década de 1960 — e os digitais — influenciando o surgimento de uma gama de práticas artísticas com configurações estéticas distintas.

2.2 - Videodança: experimentação do vídeo para além do registro

No campo da dança e do desenvolvimento dos recursos tecnológicos, destacamos possibilidades de contato inicial do artista corporal com a videodança por meios de comunicação como televisão e cinema e no registro em vídeo das produções coreográficas, dentre outras formas. A difusão da dança vai além dos espaços cênicos, pois permeia mídias diversas. Convém apontar aspectos importantes dos primeiros encontros entre dança, televisão e cinema para entender mais o contato entre artista corporal e videodança.

A televisão é um dos meios de comunicação que propaga informações a respeito da dança e faz parte da vivência de profissionais diversos dessa modalidade artística. Um trecho do livro *Dança de rua: corpos para além do movimento*, de Rafael Guarato (2008, p. 65), que aborda a dança de rua em Uberlândia de 1970 a 2007, exemplifica uma forma de contato de quem dança com esse suporte de visibilidade:

Não vinha um manual de dança acompanhando os filmes, *clips* e aparições de dança na TV. Os bailarinos não dispunham de pessoas para ensiná-los, seus professores foram mediados pela televisão e pelos amigos que pegavam os passos com mais facilidades. (GUARATO, 2008, p. 65).

Para Guarato, os filmes *Breakin'* e *Flashdance*, dentre outros, foram cruciais para formatar a dança de rua em Uberlândia, a exemplo do grupo Turma Jazz de Rua (Figuras 22, 23 e 24). Além da dança, influenciava até a forma de vestir e agir dos dançarinos, que consumiam produtos dos Estados Unidos e reconheciam na realidade de personagens fílmicos o cenário vivenciado por eles na periferia da cidade.

Essa experiência dos dançarinos na década de 1980 em Uberlândia com filmes deixa entrever uma relação entre a dança e a mídia que influenciou diretamente suas práticas. E nessa dinâmica podem se encaixar hoje os vídeos de dança relativos ao evento anual Red Bull BC ONE divulgados no *website* youtube, que também influencia uma geração de *bboys* — dançarinos de *breakdance* — que ficam na frente da tela do computador para aprender passos de dança. Assim, a videodança se insere nesse contexto da televisão dialogando com essas práticas por divulgar a dança através de um formato em vídeo. Com base nessas produções de vídeos e filmes, o artista corporal tem o contato com soluções visuais de como registrar a dança em um suporte bidimensional: a tela.

Com efeito, antes da tevê, a tela do cinema era o meio que alcançava mais expectadores na divulgação de imagens de dança. Em seus primórdios, os filmes de dança tinham uma coreografia realizada, em geral, num palco de teatro, enquanto o ponto de vista da câmera estava fixado no centro da plateia: “[...] o desempenho

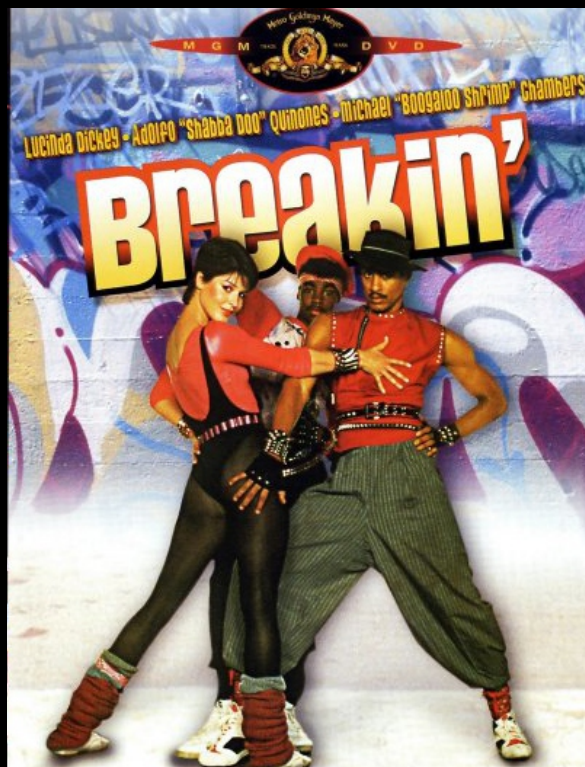


FIGURA 22 - Capa do filme Breakin', 1984. Os movimentos de dança do filme eram a base de grande parte dos grupos de dança de rua de Uberlândia, além da influência das roupas, tênis e acessórios. Fonte: BREAKIN, 1984. Disponível em: <http://www.dvdca.com/main.php?g2_path=Scanned_DVD_Covers/MOVIE_DVD_COVERS/1322Breakin_jpg.html>. Acesso em: dez.2013



FIGURA 23 - Imagem de divulgação do filme Flashdance, 1983. Filme que influenciou a dança de rua em Uberlândia através das vestimentas e da movimentação dos personagens. Fonte: FLASHDANCE, 1983. Disponível em: <<http://www.filmesiv.com/2012/10/flashdance-em-ritmo-de-embalado-dublado>>. Acesso em: dez. 2013.



FIGURA 24 - Turma Jazz de Rua de Uberlândia (MG), 1992. Dançarinos (esq. para direita): Chocolate, Mamede e Branca de Neve. O uso de lenços e outros acessórios remetem aos figurinos dos filme americanos que influenciaram a dança na cidade. Fonte: Acervo Mamed Aref.

dos corpos dançantes nesses filmes era muito semelhante à experiência dos dançarinos de espetáculos cênicos, em palcos convencionais” (ACOSTA, 2012, p. 23). Esse aspecto técnico dos primeiros filmes ainda é utilizado por artistas da dança, mas com o foco fixo da câmera ao registrar, em vídeo, uma produção coreográfica que se destina, também, a editais de fomento cujos avaliadores necessitam ter uma noção do trabalho de dança sem recortes, isto é, numa captação no tempo *continuum*.

Feitos pelos pioneiros do cinema, os primeiros filmes de dança eram reproduções curtas que tentavam registrar danças simples em imagens em movimento num espaço mínimo de uma área de 1 metro quadrado, utilizando a câmera em um único ponto de vista fixo (ROSINY, 2007). Autoria de Thomas Edison com a bailarina Anabelle Moore, *Annabelle's butterfly dance*, de 1895, é um dos primeiros filmes coloridos do cinema que reproduziram a experiência de *The serpentine dances*, da bailarina Loïe Fuller (Figura 25), que usou duas varas de bambu nos braços cobertos por um figurino para, com movimentos, criar formas no espaço sob cores pintadas diretamente na película do filme.



FIGURA 25 - Retrato de Loïe Fuller, 1902. Fotógrafo: Frederick Glasier. Fuller foi uma das pioneiras na pesquisa de técnicas de iluminação teatral. Fonte: GLASIER, 1902. Disponível em: <<http://www.shorpy.com/node/1641>>. Acesso em: dez. 2013.

Fuller foi pioneira na arte tecnológica. Aplicando conhecimentos científicos em suas pesquisas artísticas, ela usou, por exemplo, iluminação feita por bateria de projetores elétricos com luz modulada e matizada por filtros coloridos. Isso impactou a plateia, pois “[...] os efeitos permitidos pela eletricidade no teatro eram ainda muito recentes, especialmente a configuração do público sentado em uma sala escura enquanto focos de luz iluminavam a cena” (ACOSTA, 2012, p. 23).

A pesquisadora Ana Paula Nunes assinala a relação entre dança e vídeo na história da arte citando o cinema abstrato que tangenciou a dança no filme francês *Entreato* — de René Clair —, exibido como interlúdio no balé dadaísta *Relâche*, e a atuação da bailarina e cineasta ucraniana Maya Deren, que dirigiu filmes como *A study in choreography for camera* (Figura 26), de 1945, onde “[...] dá ênfase aos elementos fundamentais e comuns ao cinema e à dança: movimento, espaço e tempo” (NUNES, 2009, p. 66). Os experimentos cinematográficos dela são considerados os primeiros princípios formais do encontro entre a linguagem coreográfica e a linguagem audiovisual com elementos formais da videodança. Apresentam uma “[...] ruptura da continuidade espaço-temporal, proximidade do movimento, fragmentação do corpo e incipiente distanciamento de uma narrativa causal” (LACHINO; BENHUMEA, 2012, p. 45).



FIGURA 26 - Frames do filme “A study in choreography for camera”, Maya Deren, 2min., 1945. Os movimentos dialogam com a mudança de planos através da edição de imagens. Fonte: DEREN, 1945. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eKAOs400ReY>> Acesso em: dez. 2013.

Em grande parte, o encontro entre cinema e dança se deu nos musicais. Segundo Acosta (2012, p. 23), “[...] a partir da década de 1920, o desenvolvimento do filme sonoro possibilitou a sincronização da música com o movimento, oferecendo novas possibilidades de composição para a dança na tela” (ACOSTA, 2012, p. 23). Em geral, a dança surgia submissamente à imagem fílmica, e a câmera era fixa no auditório — ela aproximava espectador e filme, o que talvez justifique a popularização desse gênero fílmico.

O artista Fred Astaire foi um expoente dos filmes de dança, cujas criações utilizavam um estilo conservador de registrá-la: optavam por poucos cortes de cena e uma câmera posicionada ante a coreografia frontalmente. Astaire era autodidata — não tinha formação clássica —, mas contribuiu para que aumentassem os investimentos financeiros nos musicais na década de 1920 (NUNES, 2009). Rosiny (2007) diz que, para Astaire, a câmera tinha de servir à dança; isto é, afirmava uma forma conservadora de registrá-la, qual seja: usar a câmera de forma fixa, inerte, com enquadramentos de corpo inteiro, poucos efeitos especiais e cortes de edição modestos — estes apareciam mais na troca de perspectiva da cena, mas não interferiam na integridade da coreografia.



FIGURA 27 - Frame do filme “Núpcias reais” de Fred Astaire, 1h25min, 1951. No filme, ele realiza uma cena em que dança nas paredes e no teto do cenário, utilizando os cortes da filmagem e edição para dar a ilusão de não haver gravidade. Fonte: ASTAIRE, 1951. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YiwT3tBTQ9Q>>. Acesso em: dez. 2013

Um posicionamento oposto ao de Astaire em seus filmes musicais é o do artista Busby Berkeley, para quem a dança deveria servir à câmera e os dançarinos deveriam formar parte de imagens ornamentais, criando entre si formas geométricas no posicionamento e na movimentação. Dessa forma, seria a câmera a criar as coreografias com elementos cinematográficos. Ele utilizava a técnica do *top-shot*, isto é, filmagem feita de cima para baixo. Essa posição a libertava das perspectivas frontais e abria caminho para tipos diversos de movimentação de câmera, porém ia contra as regras de Hollywood (ROSINY, 2007).

Há uma diversidade de títulos que, na história dos musicais, evidencia-se a partir dos anos 1970: *Hair*, *Jesus Cristo superstar*, *Cabaré* e *All that jazz — o show deve continuar* são alguns. Em direção contrária à dos enredos de fantasia estão filmes dos anos 80, a exemplo do já citado *Flashdance* e de *Hip hop sem parar*, marcados pelo realce da técnica virtuosa da dança (NUNES, 2009).

Outra forma de contato entre a dança e os meios de comunicação que se destaca é o vídeo, cujo “[...] desenvolvimento técnico e a rápida propagação, desde os anos de 1970, tornaram possível, em um curto espaço de tempo, registros e reproduções de dança economicamente razoáveis e adaptáveis” (ROSINY, 2007, p.25).



FIGURA 28 - Frames do filme “42nd Street”, Busby Berkeley, 1933. Berkeley foi um dos principais diretores de dança da Broadway. Fonte: BERKELEY, 1933. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iM_Xjw4m0ro>. Acesso em: dez. 2013

O registro em vídeo da dança¹⁵ surge como necessidade das companhias construírem um acervo de suas obras e suas atividades práticas. O vídeo é uma tecnologia que serve para gravar dados visuais e sonoros das experiências no palco e que pode transmiti-los. É um sistema de notação que registra espetáculos e coreografias em prol de um acervo videográfico útil para remontagens — mesmo que pesquisadores como Siqueira (2006, p. 67) entendam que “[...] remontar um espetáculo de dança geralmente é uma tarefa de recriação”. Pode registrar ensaios, para auxiliar a criação e manutenção técnica de coreografias. Na prática artística, esse registro ajuda a capacitar novos intérpretes à reapresentação de obras já estreadas. Enfim, é um meio de comunicação fundamental para fortalecer o campo da dança ao permitir difundir informações pontuais sobre quem faz e o que faz na área.

Esses registros podem ser usados ainda para divulgar e promover o trabalho a patrocinadores potenciais como empresas ou editais de fomento. Por exemplo, o Teatro Municipal de Uberlândia reserva uma data para filmar coreografias a ser inscritas

no Festival de Dança do Triângulo. Essa filmagem é ocasião para o primeiro contato de bailarinos amadores com a experiência do vídeo, que exige lidar com a noção de que o espaço para dançar tem de ser pensando segundo o enquadramento da câmera. Essa possibilidade se justifica ante a dificuldade que os grupos amadores da cidade têm em fazer um registro de seus trabalhos com câmera fixa, enquadramento frontal, sem cortes, sem edições — conforme as regras do edital do evento. Em muitos momentos, o registro nos ensaios e espetáculos servem “[...] como um controle visual das qualidades de movimento [...] Gravações de vídeos substituem as descrições, material fotográfico e os sistemas de notação” (ROSINY, 2007, p. 25).

Contudo, à necessidade de registrar a dança em vídeo tem de subjazer a percepção de que “[...] a dança não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações sem modificar-se” (SIQUEIRA, 2006, p. 90). Seria equívoco entender que o formato fílmico substitui ou consegue captar a totalidade de uma peça coreográfica. “[...] a prova documental de uma dança funciona como um incitamento à memória [...] Quando a fotografia ou o vídeo registra a dança, gera uma nova leitura, uma outra forma de contato com o espetáculo.” (SIQUEIRA, 2006, p. 91).

Essa noção de que o registro em vídeo da dança representa outra visão da peça coreográfica está presente em fatores técnicos

¹⁵ Registro em vídeo da dança não é aqui o mesmo que videodança. Em parte, porque o objetivo de uso da imagem é captar a íntegra de uma produção coreográfica; em parte, porque tem fins utilitários: divulgar trabalhos; criar acervo de registros de trabalhos de dado artista ou dada companhia; dentre outros motivos.

que influenciam a leitura do trabalho. Cabe frisar que não há possibilidade de registro neutro: a câmera no tripé, a altura, a luz para captação, a lente e o tipo de definição da imagem: tudo compõe elementos da linguagem videográfica, por isso não pode ser ignorado.

Ao se aproximar de um dançarino, a câmera deixa de captar os demais movimentos que acontecem no palco simultaneamente. Perde-se a noção do todo e o espectador perde, ainda, a possibilidade de escolher que ação do palco vai apreciar. A câmera faz a opção. Mas, se a câmera se distancia e mostra todo o palco, torna-se impossível observar as feições dos dançarinos, detalhes de seu figurino, sua respiração, seu suor. (SIQUEIRA, 2006, p. 91).

O registro em vídeo busca manter o *continuum* espaço-temporal da *performance*, pois “[...] a dança como manifestação cênica acontece num espaço tridimensional e tem na continuidade a base de sua constituição espaço-temporal” (VERAS, 2007, p. 13). Seria justamente a continuidade espaço-temporal um aspecto que instaura questionamentos sobre o que é registro da dança e o que seria videodança. Lauchino e Benhumea (2012, p. 31) apontam a existência de um paradoxo entre o registro e a invenção em que a videodança, “[...] como registro da imagem, é antropologia, memória; como invenção, a câmera não é um TESTIGO neutro que só captura a dança que se apresenta frente a ela”.

Dito isso, é desse encontro entre dança e meios de comunicação — televisão, cinema, vídeo etc. — que deriva a videodança. Sua relação com esses meios é instigante: ao mesmo tempo, de aproximação e distanciamento. Na busca de uma legitimação, algumas práticas artísticas se orientam em direção contrária a aspectos como uso de espaços cênicos ou de enquadramento fixo — pertencentes à noção de registro. Percebe-se até a opção de utilizar locações externas talvez por receio de o vídeo ser considerado como mero registro ou produção normalmente vinculada, na televisão, ao cinema. Alexandre Veras (2007, p. 11) diz que em geral “[...] um plano longo sem variações num trabalho de palco parece levantar imediatamente o fantasma do registro”.

Artistas da videodança se distanciam de aspectos visuais que se aproximam de produções as quais unem vídeo e dança associadamente à televisão, ao cinema ou mesmo a produções que apenas *registram* a dança. Mas há um contraponto: no trabalho de Merce Cunningham, *Beach birds for camera*, de 1993. De acordo com Veras, para Cunningham, usar o espaço normalmente presente nos registros da dança não era primordial; sua escolha de espaços ia de encontro a sua proposta poética e concepção do trabalho.

Este trabalho de Cunningham sugere que o receio de aproximação com o registro em vídeo não interfere nas escolhas do artista quanto a usar este ou aquele espaço para captar imagens. Ainda assim, cabe dizer que esse o receio de a videodança se tornar registro da dança pode interferir na criação ao restringir as possibilidades da relação entre o corpo no espaço e o movimento de enquadramento da câmera. Eis por que é preciso “[...] problematizar nossa relação com o registro como limiar de legitimidade da vídeo-dança” (VERAS, 2007, p. 15).

As performances multimídia apresentadas aqui exemplificam como os recursos tecnológicos eram empregados em função da poética desenvolvida pelo artista; isto é, sem se preocupar em definir se é ou não é uma produção em artes visuais, em dança ou em *performance*. O foco é uma produção estética em toda sua potencialidade, quaisquer que sejam os enquadramentos e conceitos preestabelecidos sobre os campos da arte.



FIGURA 29 . *Beach birds for camera*, Merce Cunningham, Elliot Caplan, 1993, 30min.

Fonte: CUNNINGHAM, 1993. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0IH_rrpj0CU>. Acesso em: dez. 2013.

2.3 - Indefinições da videodança

A videodança é o resultado do processo compartilhado entre criadores em que a autoria é compartilhada e “[...] o resultado não é mérito exclusivo de um coreógrafo que pensou um objeto para vídeo ou de um videoartista que capturou imagens de dança, e sim do trabalho conjunto entre criadores” (VASCONCELOS, 2012b, p. 3). A necessidade de — cabe frisar — registrar a dança na linguagem audiovisual — seja no cinema, na televisão ou no vídeo — fomenta a interação entre os bailarinos e artistas visuais, que, por vezes, reverbera-se em criações de videodança.

Os próprios coreógrafos e coreógrafas — que em geral trabalham com vídeo na pesquisa de movimento para montagem de coreografias, como material para análise — começaram a experimentar o vídeo para além do registro. Muitos gostaram da experiência e buscaram mais informações por conta própria, como participar de *workshops* voltados para produção de filmes de dança, ou ainda, procuraram parceria com *videomakers*. (NUNES, 2009, p. 66).

O contato com a linguagem audiovisual pode promover o interesse de artistas da dança em experimentar o vídeo não só como registro, mas também como forma de criar e se relacionar com as possibilidades da colaboração entre artistas visuais e artistas

corporais. Ora, fazer videodança supõe mais que registrar, porque pode ser uma proposta diferenciada de dança para o vídeo ou uma edição do registro em vídeo da dança direcionada à videodança. Como apresenta uma relação do corpo com o movimento no espaço-tempo, trata-se de uma produção artística que explora possibilidades diversas entre coreografia e audiovisual.

A definição da videodança é imprecisa. Vide a nomenclatura diversa: “vídeo-dança”, “dança para câmera” e “*screendance*”; ou então a diversidade de conceituações desse campo artístico que percorre uma multiplicidade de conceitos em construção. Daí o uso do termo “indefinições” para reforçar tal aspecto. A diretora de cultura do festival Dança em Foco¹⁶, Maria Arlete Gonçalves (CALDAS, 2008, p. 4), refere-se à videodança como “[...] produção coreográfica especialmente concebida para a tela e que só existe dentro da tela. De uma obra de dança criada como vídeo ou de um vídeo criado como dança”. Conforme Nunes (2009, p. 66), a prática da videodança, por mais que possa soar estranho, é antiga, pois muitas experiências surgiram antes do vídeo; ainda assim, esse fazer artístico “[...] só foi denominado de videodança na década de setenta, com rápido crescimento nos EUA e na Europa.

¹⁶ Festival Internacional de Vídeo & Dança realizado no Rio de Janeiro desde 2003, constituindo-se da publicação de livros, de exposições de videodanças e de oficinas, seguindo programação promovida também noutras cidades brasileiras.

No Brasil, a videodança só começou a ser divulgada nos anos noventa”. O pesquisador Leonel Brum nomeia esta prática como a videodança, adotando "os termos vídeo e dança juntos, sem hífen, sem acento e no feminino. Gramaticalmente, quando há a associação de dois termos, o gênero concorda com o segundo deles e não com o primeiro." (BRUM, 2012, p.69). No Festival Internacional de Videodança de Buenos Aires em 1995, consideraram-se as relações entre vídeo e dança nesta perspectiva tripla:

[...] os documentários e os registros de dança (onde o vídeo é uma ferramenta de testemunho ou documentação), a videodança (coreografias especialmente para a câmera, com o apoio eletrônico), dança multimídia (peças onde o diálogo entre dança e vídeo acontecia no ambiente cênico). (ALONSO, 2007, p. 48).

Nessa perspectiva, podemos questionar o seguinte: o que distingue a videodança do registro em vídeo da dança? Para Veras (2007, p. 9), a própria definição do registro da dança e também da videodança indica que esta seria uma “[...] forma audiovisual específica, que parte da dança, mas que não se contenta em servi-la como um suporte através do qual ela possa permanecer”. Para Rodrigo Alonso (2007, p. 48), “[...] a videodança se desenvolveu a partir da própria prática, alheia às definições e normas”. A ausência

de definição liberta o artista para elaborar sua concepção com os recursos que julgar para expressar sua ideia: relevante é não a forma de fazer, mas sim dizer algo. No entanto, Nunes (2009, p. 65) faz uma ressalva: “[...] para a conformação de um campo, a ausência de limites não é tão acalentadora assim. Na prática, as instâncias de legitimação precisam de parâmetros e acabam por criá-los”. Mas a “[...] multiplicação de iniciativas para ampliar o público em oficinas e eventos, bem como o desenvolvimento de videodanças mais ligadas à cultura popular, às questões cotidianas e a retomada do gesto como potência criadora” — diz Nunes (2009, p. 66) — aponta a existência de uma preocupação notória sobre o reconhecimento da videodança pela sociedade.

Lachino e Benhumea (2012, p. 30) constroem possíveis definições, como a ideia de que “[...] a videodança é uma forma artística que surgiu do encontro da dança com o vídeo, que proporcionou outra forma de dança, outra maneira de abordar a construção de significações mediante o diálogo entre a linguagem do vídeo e da coreografia”. Abordam a videodança como síntese das convenções do vídeo e da dança em que o discurso coreográfico deixa de ser só uma construção de corpos em movimento incorporando o corte, a montagem e os movimentos da câmera que também contribuem a gerar noções coreográficas (LACHINO; BENHUMEA, 2012, p. 35).

O conceito de videodança é uma combinação de todas as

indefinições que margeiam esse campo artístico, com amplas possibilidades de criação. Alonso (2007, p. 48) diz que

[...] embora pareça um contra-senso, existe videodança “sem vídeo” e “sem dança”. Muitas peças são filmadas com apoio cinematográfico, ou são realizadas em vídeo, mas com um idioma estritamente fílmico. Em outras, ninguém “dança”, e não existe nenhum movimento que possamos identificar como sendo “dança”. Às vezes, é a edição o que gera uma coreografia a partir de imagens estáticas; em outros casos, é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em “dança”.

A amplitude do conceito abre um campo para diversas produções artísticas, fato que se remete às práticas intermediáticas das *performances*, que após o uso do vídeo e das tecnologias alargaram as fronteiras dos campos da arte. O artista nomeia sua produção e define sua atuação. Independentemente de um conceito preestabelecido, seu trabalho artístico se estabelece perante sua poética e seu processo de criação.