

**JOSÉ DA SILVA ROMERO**

**VIDEODANÇA: O MOVIMENTO NO CORPO PLURAL**

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como requisito  
parcial para a obtenção do título de Mestre em  
Educação, Arte e História da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Wilton Azevedo

**SÃO PAULO**  
**2008**

JOSÉ DA SILVA ROMERO

**VIDEODANÇA: O MOVIMENTO NO CORPO PLURAL**

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura

Aprovado em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Wilton Luiz de Azevedo - Orientador  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Angelita Tiburi  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Artur Ferreira Cole  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Para José, Laurinda, Fernanda e Tomás  
com todo meu amor

## AGRADECIMENTOS

À minha família José, Laurinda, Fernanda, Tomás, Sirlene, Luigi, Taís, Seile, Jesus, Felipe, Pierre, Regina, Flávia, Rodrigo, Juliana, Ricardo, e Alberto

Prof. Dr. Wilton Azevedo, pela dedicação, confiança, cumplicidade e liberdade com que me orientou no desenvolvimento deste trabalho

Aos membros da banca examinadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marcia Angelita Tiburi e Prof. Dr. Artur Ferreira Cole, pela atenção e contribuições valiosas

Aos cúmplices incondicionais da Cia Oito Nova Dança Lu Favoreto, Valéria Bravi, Geórgia Lengos, Marina Caron, Maristela Estrela, Anderson Gouvea, Luciano Bussab, Andrea Drigo, Ramiro Murillo, Fernanda Veiga e Ciro Godoy

Prof. Dr. Artur Ferreira Cole, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daniela Ariane Cole e a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvia Helena Passarelli, pelas conversas e incentivos fundamentais para a realização desta pesquisa

Ao grupo de pesquisa Dança, Estética e Educação do Instituto de Artes da UNESP, em especial, a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kathya Maria Ayres de Godoy

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, especialmente, Eduardo Mosaner, Everton Coelho, Juliana Bertollini, Silvia Cacace e Silvia Uny

Por fim, agradeço a bolsa de estudos recebida da CAPES e ao fomento oferecido pelo MACKPESQUISA

Se alguma coisa é sagrada o corpo humano é sagrado  
e a glória e a doçura de um ser humano  
é o dom da humanidade incorrompida

Walt Whitman

## RESUMO

Esta dissertação tem a intenção de investigar a videodança como uma ação artística que apresenta pressupostos próprios de comunicação e linguagem, promovendo o cruzamento de elementos da dança, videoarte, performance e tecnologia digital. As reflexões desenvolvidas nesse trabalho partem da perspectiva de que a videodança é uma manifestação de caráter interdisciplinar, mediada por um aparato tecnológico de registro, que concretiza e apresenta novas significações para o corpo que se revela nas imagens capturadas, articuladas, redimensionadas e processadas com os recursos infográficos, promovendo assim, dentro da contemporaneidade, questões e reflexões sobre o corpo, estética, criação artística e cultura digital.

Palavras-chave: Videodança. Dança. Vídeo. Cultura Digital.

## ABSTRACT

*This thesis intends to investigate the videodance as an artistic activity that presents its own assumptions of communication and language, promoting the intersection of elements of dance, video art, performance and digital technology. The thoughts developed in this work depart from the view that the video dance is an expression of interdisciplinary character, mediated by an aside from technological record, which spells out and gives new meanings for the body revealed in the images captured, articulated, resized and processed with infographic resources, and promoting in the contemporaneity, questions and reflections on the body, aesthetics, artistic creation and digital culture.*

*Keywords: Videodance, Dance, Video, Digital Culture.*

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b>	14
2	<b>CONTEXTOS HISTÓRICOS</b>	18
2.1	DANÇA	18
2.1.1	Primeiros Passos	18
2.1.2	Novos Ideais Modernos	21
2.1.3	Um Corpo na Dança	25
2.2	VÍDEO	28
2.2.1	Máquinas Compactas	29
2.2.2	Abrangência Vídeo	30
2.2.3	Arte do Vídeo	30
2.2.4	Primeiras Experiências no Brasil	33
2.3	<b>SIMULTANEIDADE DA IMAGEM</b>	35
2.3.1	Conexão Vídeo-Cinema	36
2.4	<b>FILMES DE DANÇA</b>	37
2.4.1	Experimentações Inevitáveis	40
2.4.2	Filmes de Dança Moderna	42
2.4.3	Vídeos de Dança	44
3	<b>VIDEODANÇA: APONTAMENTOS ESTÉTICOS</b>	47
3.1	<b>ESTRUTURAS INICIAIS</b>	47
3.2	<b>VIDEODANÇA E A AÇÃO VIDEOGRÁFICA</b>	50



3.2.1	Espaço de interpenetração	52
3.3	IMAGENS EXPERIMENTAIS	54
3.4	OUTRAS IMAGENS	57
3.5	AÇÃO VIDEOGRÁFICA	60
3.5.1	Qualidade da imagem	62
3.6	POSSIBILIDADES DO GESTO	63
3.6.1	Fluência do movimento	66
3.7	CORPO DIGITAL	68
3.8	VAZIOS E CHEIOS NA TELA	69
<b>4</b>	<b>VIDEODANÇA NO AMBIENTE DIGITAL: AÇÃO NO CORPO PLURAL</b>	<b>73</b>
4.1.	PLURALIDADE NO CORPO DIGITAL	74
4.2	TECNOLOGIA DIGITAL COMO INTERAÇÃO DOS MEIOS	77
4.3	EXTENSÕES PARA O CORPO	79
4.3.1	Corpo-Máquina	80
4.3.2	Existência Dança e Corpo Digital	82
4.4	OLHO NO CORPO PLURAL	83
4.4.1	Câmera Expressiva	84
4.5	CORPOVIDEODANÇA NA CIDADE	88
4.5.1	Corpovideodança - Corpo Plural	91
4.6	EXPERIMENTAÇÕES COM VIDEODANÇA	93
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>94</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>97</b>

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus 15
- Imagem 2** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaeker 17
- Imagem 3** - *Quebra Nozes* (2003) coreografia sob direção de John Neumeier fotografia: Erwim Döring disponível em <http://www.kulturfibelverlag.de/Kultur%20> 20
- Imagem 4** - Vaslav Nijinski e Tâmara Karsavina (1911) em *Le Spectre de la Rose* Paris disponível em <http://www.topfoto.co.uk/gallery/Ballet Russes> 21
- Imagem 5** - Loie Fuller (cerca de 1900) fotografia: acervo da *Cinematheque de la dance* disponível em <http://www.kulturfibelverlag.de/Kultur%20Ballett> 22
- Imagem 6** - Isadora Duncan (sd) fotografia: Atelier Elvira disponível em <http://www.kulturfibelverlag.de/Kultur%20Ballett> 23
- Imagem 7** - Martha Graham (1940) *Letter to the World* fotografia: Bárbara Morgan disponível em <http://www.afterimagegallery.com> 24
- Imagem 8** - Doris Humphrey (1938) *Passacaglia in C Minor* acervo da divisão de Dança da Biblioteca Pública de Nova York disponível em [www.dorishumphrey.org](http://www.dorishumphrey.org) 24
- Imagem 9** - *Beach birds for câmera* (1982) Videodança direção: Elliot Caplan coreografia: Merce Cunningham música: John Cage 26
- Imagem 10** - *Trapiche* (2008) Cia Oito Nova Dança direção: Lu Favoreto fotografia: Sendi Morais 27
- Imagem 11** - *Sobressaltos* (2002) Videodança direção: Antonio Stickel e Karina Ka dançarinos: Gisele Penfiere, José Romero, Karina Ka e Sheila Alvarenga 28
- Imagem 12** - *Vídeo-Fish* (1975) Nam June Paik (vídeo -instalação) fotografias da exposição realizada em 1982 no Museu Nacional de Arte Moderna Centro Georges Pompidou Paris 30
- Imagem 13** - *Global Groove* (1974) Nam June Paik 3'09'' (videoarte) disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=eKHEQcyvgMI> 32
- Imagem 14** - *Migration* (1976) Bill Viola 6'34'' (videoarte) disponível em <http://br.youtube.com/wqtc?v=6ks09llefq> 33
- Imagem 15** - *M 3x3* (1973) Videodança concepção: Analívia Cordeiro 34
- Imagem 16** - *Íris - La Musique adoucit lês moeurs* (2004) Videodança direção: Philippe Decouflé 35

- Imagem 17** - *Pas de Deux* (1967) Videodança Norman MacLaren disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=dazfvq1uv9k.1967> 37
- Imagem 18** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus 39
- Imagem 19** - *Entr'Acte* (1924) direção: René Clair disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FjFW138iqpc> 40
- Imagem 20** - *Entr'Acte* (1924) direção: René Clair disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FjFW138iqpc> 41
- Imagem 21** - *Meshes of the Afternoon* (1943) direção: Maya Deren disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MDGBFLPCaDE> 42
- Imagem 22** - *A Study in Choreography for the Camera* (1945) direção: Maya Deren disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=jh\\_srk8jJqQ](http://www.youtube.com/watch?v=jh_srk8jJqQ) 43
- Imagem 23** - *Strange Fish* (1993) Videodança direção: David Hinton 45
- Imagem 24** - *Exp. 02* (2007) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab 47
- Imagem 25** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaeker 49
- Imagem 26** - *Enter Achilles* (1996) Videodança DV8 Physical Theatre direção: Clara van Gool 50
- Imagem 27**- *Arremesso* (2008) Cia Oito Nova Dança direção: Marina Caron fotografia: José Romero 52
- Imagem 28** - *la voix des legumes* (1982) Videodança direção e coreografia: Philippe Decouflé 53
- Imagem 29** - *Jornada ao Umbigo do Mundo* (2007) Videodança direção e coreografia: Alex Cassal, Alice Ripoll e Theo Dubeux 55
- Imagem 30** - *Le P'tit Bal Perdu* (1994) Videodança direção e coreografia: Philippe Decouflé elenco: Pascale Houbin, Anne Lacour e Philippe Decouflé 55
- Imagem 31** - *Duo Cinema* (2003) Videodança direção: Philippe Decouflé 57
- Imagem 32** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus 58
- Imagem 33** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus 59
- Imagem 34** - *Carne* (2004) Videodança concepção: Analívia Cordeiro 61
- Imagem 35** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus 62

- Imagem 36** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus 63
- Imagem 37** - *Intempéries* (1998) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté 64
- Imagem 38** - *Intempéries* (1998) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté 65
- Imagem 39** - *FF* (2007) Videodança direção: Karenina Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile dançarinos: Letícia Nabuco e Marcello Stroppa 67
- Imagem 40** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus 68
- Imagem 41** - *FF* (2007) Videodança direção: Karenina Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile dançarinos: Letícia Nabuco e Marcello Stroppa 70
- Imagem 42** - *Sensações Contrárias* (2007) Videodança direção: Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha dançarinos: Alici Iannitelli, Andrei Moura, Matheus Rocha, Daniella de Aguiar, David Iannitelli, Fábio Osório Monteiro e outros 71
- Imagem 43** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaecker 72
- Imagem 44** - *Sobressaltos* (2002) Videodança direção: Antonio Stickel e Karina Ka dançarinos: Gisele Penfiere, José Romero, Karina Ka e Sheila Alvarenga. 73
- Imagem 45** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela 74
- Imagem 46** - *Exp. 01* (2006) Videodança criação: Artur Cole, Eduardo Cole, Fernanda Rapisarda e José Romero 76
- Imagem 47** - *Rien de réel* (1994) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux, Patrick Bonté e e Michel Jakar 78
- Imagem 48** - *Exp. 08* (2008) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab 79
- Imagem 49** - *Exp. 06* (2008) Videodança criação: José Romero 81
- Imagem 50** - *Roseland* (1990) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus 83
- Imagem 51** - *Exp. 08* (2008) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab 85
- Imagem 52** - *Chaconne* (2004) Videodança realização: Olivier Simola e Benjamin Millepied dançarino: Benjamin Millepied 86
- Imagem 53** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela 87

- Imagem 54** - *Íris - La Musique adoucit lês moeurs* (2004) Videodança direção: Philippe Decouflé 88
- Imagem 55** - *Exp. 07* (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab 89
- Imagem 56** - *Exp. 03* (2008) Videodança criação: José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela 90
- Imagem 57** - *Exp. 07* (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab 91
- Imagem 58** - *Exp. 07* (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab 92
- Imagem 59** - *Rien de réel* (1994) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux, Patrick Bonté e Michel Jakar 94
- Imagem 60** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela 95

## INTRODUÇÃO

O registro da dança e a execução coreográfica para ser filmada é uma prática que pode ser percebida em várias realizações dentro do cinema desde o seu surgimento. Entretanto, é com o aparecimento da tecnologia do vídeo que, a partir dos anos de 1960, o objeto artístico que chamamos de videodança começa a ser desenhado. Fruto do compartilhamento criativo de artistas plásticos, coreógrafos, *videomakers* e dançarinos, a videodança começa a ocupar um lugar especial dentro da dança contemporânea durante as décadas de 1980 e 90. Atualmente, devido, entre outros fatores, à popularização dos meios tecnológicos digitais de registro, à ampliação dos meios de difusão e divulgação e ao interesse cada vez maior por parte dos coreógrafos, dançarinos, *videomakers* e estudiosos, multiplicam-se as realizações e pesquisas em torno dessa modalidade artística.

A videodança, como uma interface entre a dança e o vídeo não está restrita a uma forma limitada (em uma polaridade), porque é uma situação que integra várias interlocuções artísticas com caráter intertextual, gerando obras com características estéticas e formais muito distintas entre si. Ao concretizar novas ocorrências no universo das artes, a videodança propõe diferenciados horizontes expressivos para o corpo que se comunica por meio do movimento dançado, fundando, desta forma, uma linguagem artística autônoma com características e sintomas singulares que oferece elementos conceituais profícuos para o debate sobre os processos de criação na arte da dança, vídeo, performance e as mudanças trazidas pelas novas tecnologias.

Neste sentido, esta dissertação pretende investigar a videodança como produção de linguagem mediada por um aparato tecnológico, que, por sua vez, interfere na produção sógnica do artista dançarino. Dentro deste recorte passo a levantar questões de natureza estética e artística da videodança, em função do conteúdo e qualidade corpórea que ela produz.

O desenvolvimento desta pesquisa está alicerçado em um recorte teórico que contempla autores e estudiosos das manifestações artísticas ligadas ao corpo, à dança, ao vídeo e à estética, no campo da filosofia. O referencial teórico deste trabalho, que tem um caráter interdisciplinar, está dividido em três áreas: a linguagem videográfica (Philippe Dubois,

Arlindo Machado e Raymond Bellour), a dança e o corpo contemporâneo junto às novas tecnologias (Christine Greinner, Ivani Santana, José Gil e David Le Breton) e as questões estéticas, tecnológicas e filosóficas ligadas ao humano e à máquina (Luigi Pareyson, Susanne Langer e Claudia Giannetti, Vilém Flusser e Paul Virilio).



**Imagem<sup>1</sup> 1** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus.

Visto que trata-se de um estudo de caso (com exemplos), o *corpus* dessa investigação tem como campo delimitado a ser analisado as obras de renomados coreógrafos europeus que têm um trabalho continuado com a linguagem da videodança. Em especial, parte da obra de Philippe Decouflé (França), Nicole Mossoux e Patrick Bonté (Bélgica) e das companhias de dança contemporânea *DV8 Physical Theatre* dirigida por Lloyd Newson (Inglaterra) e *Ultima Vez* dirigida por Wim Vandekeybus (Bélgica).

<sup>1</sup> Optei pelo termo “imagem” em detrimento das palavras “figura” e “ilustração”, porque acredito ter mais coerência, neste trabalho, com o sentido dado ao uso das imagens tratadas na pesquisa. Desta forma, partilho com uma das acepções dada ao termo “imagem” no *Dicionário ESC: A Linguagem da Cultura*, São Paulo: editora Perspectiva/Sesc São Paulo, 2003, organizado por Newton Cunha, que diz assim:

Imagem: 3. Representação de coisas, idéias, sentimentos e relações de forma por meios gráficos (desenho, pintura), escultóricos, ópticos (fotografia, projeções técnicas, espelhos), mentais (sonhos, memórias e idéias), perceptivos (dados dos sentidos, experiências) ou mesmo verbais (imagens poéticas, narrativas descritivas, figuras de retórica).

E também, conforme *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, São Paulo, 2001:

Imagem: Acepção 4: reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos.

Ex.: <i. fotográfica> <i. televisada> <i. magnética>

Também são utilizadas, como suporte para esta análise, as videodanças realizadas dentro do projeto Rumos de Dança 2007, promovidas pelo Instituto Itaú Cultural (SP), e as videodanças que fazem parte do DVD lançado pelo festival Dança em Foco 2006 (RJ). Esse recorte é motivado em razão desses conjuntos estarem inseridos dentro de iniciativas contínuas, que possuem um olhar e pensamento curatorial com a intenção de discutir e evocar a arte da videodança.

O primeiro capítulo – *Contextos Históricos* – contém um breve relato histórico sobre a dança realizada no ocidente desde o surgimento do balé até os tempos atuais, com o objetivo de mostrar os desdobramentos artísticos em que germinou a videodança. O vídeo é abordado a partir do contexto histórico e cultural do período em que surge, e são destacadas as características estéticas e formais próprias das manifestações audiovisuais e a sua ampla utilização em diversas linguagens artísticas. Ainda nesse capítulo, é feita uma abordagem sobre as experiências iniciais de dança no cinema, mostrando as primeiras ocorrências no começo do século XX e as experimentações iniciais envolvendo a dança e o vídeo nos anos de 1960, indicando o começo do que viria a ser a videodança nos anos seguintes.

O segundo capítulo – *Videodança: Apontamentos Estéticos* – aborda brevemente as experiências em videodança nos anos de 1970 e o aumento significativo de sua produção a partir dos anos 80 até os dias de hoje, quando se configurou num meio de pesquisa e criação artística que possui qualidade estética singular e é amplamente utilizado por artistas contemporâneos da dança e *videomakers*. Questões estéticas, que indicam uma assimilação e integração às novas tecnologias, e específicas da videodança, assim como a sua intrínseca relação com a videografia digital, são aprofundadas. Para isso, autores que se ocupam em pesquisar a linguagem videográfica e estudiosos em estética servem de suporte teórico para fundamentar o estudo analítico de algumas videodanças e promover reflexões sobre o tema.

No terceiro capítulo – *Videodança no Ambiente Digital: Ação no Corpo Plural* – há um aprofundamento sobre as questões pertinentes às inovações e desafios propostos pelos novos meios tecnológicos digitais para o artista contemporâneo. A reflexão teórica está estruturada em cima de autores que tratam o corpo, os meios tecnológicos e as relações filosóficas que se estabelecem desse encontro, e, ainda, sobre o conjunto de imagens videográficas produzidas com a realização de várias experiências com a videodança reunidas no DVD (p. 93), que acompanha essa dissertação. A reflexão desenvolvida nesse último capítulo tem um caráter



aberto e é baseada em uma interpretação poética e artística que procura deixar claro que o interesse primordial dessa dissertação, em relação ao seu objeto de estudo, não é fazer uma definição sobre a linguagem da videdança, e sim ampliar o campo de investigações sobre ela.



**Imagem 2** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaeker.

Essa conduta de pesquisa, que consiste em vivenciar sua *práxis* e criar conceitos, taxionomia teórica, para construir um campo de observação e reflexão, está alicerçada no entendimento de que, para dar vida a um olhar crítico que subsidie a reflexão sobre a videodança, é necessário fazer e se deixar invadir pelo que já está impregnado no corpo.

## 2 CONTEXTOS HISTÓRICOS

### 2.1 DANÇA

Dentro do mundo ocidental, a tradição de dança teatral – teatral no sentido de ser decorrente de um fenômeno dramático – é fruto de um entendimento a respeito da construção de corpo e dança iniciado com o surgimento do balé. Educação do corpo, construção técnica, ocupação estrutural do espaço, essas e outras características de um bailado decorrem da evolução e transformação da teatralidade iniciada pelo conceito de balé. Segundo MONTEIRO (1999), o conceito de balé pode se referir desde a um *balletto* na Itália do *quattrocento*, passando por obras do *ballet* romântico do século XIX, até um espetáculo apresentado por uma companhia de balé atual. Por englobar situações tão díspares, revela ser um conceito que articula vários pensamentos sobre dança, pensamentos estes que, no decorrer da história, foram se transformando na busca de elementos de renovação, tendo na tradição histórica uma unidade de entendimento. A beleza plástica e o movimento criativo do balé, em todas as suas variedades e possibilidades, são referidos como expressão dessa unidade por LANGER (2003): “Mesmo a dança de ponta é essencialmente criativa, não atlética. A arte da dança é uma categoria mais ampla do que qualquer concepção particular que possa governar uma tradição, um estilo, um uso sacro, ou secular.” (p. 204).

#### 2.1.1 Primeiros Passos

O Renascimento italiano é tido como o berço do balé. Documentos e tratados de dança desse período descrevem seu início, e credita-se ao bailado – na verdade um *intermezzo* de dança apresentado entre as diversas fases de um banquete – organizado por Berzongo de Botta para a festa de casamento do duque Galeazzo Sforza de Milão com Isabel de Argón, em Tortona, no ano de 1489, a primeira apresentação de um “ballet”.

Em meados do século XVI, o *ballet* é levado para a França por Catarina de Medicis, que, casada com Henrique II da França, levou os costumes italianos para aquele país, onde começam a se realizar suntuosas festas com músicas e bailados que duravam muitas horas.

Essas festas, na qual o balé era apenas uma das atrações apresentadas, eram organizadas com interesses diversos, que iam desde o puro divertimento até apaziguar conflitos entre famílias, ou apenas causar deslumbre nos convidados. “Parece que o objetivo fundamental dos *ballets* da corte era deslumbrar a amigos e inimigos; o fausto e o exagerado custo deveriam demonstrar o alto nível artístico e a solidez do erário público.” (ELLMERICH: 1964, p. 116).

No reinado de Luis XIV, que era bailarino e muito apreciava a arte do balé, o bailado encontra um lugar de destaque em relação às outras artes; a dança passa a ser molde de etiqueta, protocolo e regra de conduta social. É criada a *Academie de la Danse*, em 1661, inicialmente só para homens, na qual as danças estavam a cargo de Charles Beauchamp, professor da academia e considerado como o criador da base do *ballet* ao instituir suas cinco posições clássicas de pés, pernas e braços. Principia-se, assim, a independência e especialização das linguagens artísticas (dança, música, teatro), e a dança começa a ser apresentada em espaços adequados. Com o processo de incrementação do balé, surgem efeitos cenotécnicos ampliando a ilusão e plasticidade da dança apresentada.

Um pouco mais tarde, no reinado de Luis XVI, o balé, como uma arte dramática, irá se desenvolver e ganhar suas características teatrais. Isso se deve ao trabalho de “*maitre de ballet*” realizado por George Noverre, considerado o grande reformador da dança do século XVIII. Entre outras inovações, Noverre cria o balé de ação, que consiste em realizar um bailado como espetáculo independente, com enredo, em que o movimento e ação da peça complementam-se para construir o drama, contendo um esquema de apresentação que prevê a exposição, o desenvolvimento e a solução, tudo isso baseado na relação entre dança, poesia e música.

O começo do século XIX é marcado pelas mudanças na vida social e política da Europa Ocidental, em decorrência, principalmente, das novas idéias apresentadas pela Revolução Francesa (1789-1795). Esses novos estatutos vão radicalizar, sobretudo, as concepções artísticas da época com o surgimento do romantismo. Na dança, afirma

ELLMERICH (1964), Marie Taglioni (1804 - 1884) é considerada a princesa do romantismo, e vem a ser a primeira a dançar de “pontas” com sapatilhas próprias e o figurino de bailado branco, (*La Sylphide*- 1832), como ainda é usado hoje em dia. Inicia-se assim uma nova fase dentro do balé. A partir de meados do século XIX, há um reconhecimento da arte do balé clássico romântico e o centro de criação passa da França para a Rússia.



**Imagem 3** - *Quebra Nozes* (2003) coreografia sob direção de John Neumeier fotografia: Erwim Döring disponível em <http://www.kulturfibelverlag.de/Kultur%20>

O francês Marius Petipa é um personagem muito importante no desenvolvimento do balé na Rússia: “em meados do século XIX, Petipa foi à Rússia para coreografar e dirigir o Teatro Imperial de São Petersburgo e a companhia Maryinsky. Lá, criou balés caracteristicamente formalistas, orientados para a técnica e grandiosos em escala” (CANTON: 1994, p.20). São do mestre francês as importantes peças de repertório: *A Bela Adormecida*, *Quebra Nozes*, *O Lago dos Cisnes* e outras.

### 2.1.2 Novos Ideais Modernos

O início do século XX, nas artes, é marcado pelo pensamento modernista. As chamadas “vanguardas históricas” vão se sucedendo e transformando o universo das artes plásticas. Surge o cinema, que é rapidamente incorporado à vida moderna, e a fotografia se populariza. Para a dança é um momento de transformação. Na Rússia, onde o balé havia se desenvolvido por último, acontece um rompimento com os ideais do balé clássico a partir dos trabalhos de bailarinos coreógrafos como Nijinski, Michael Fokine e Georges Balanchine e das renovações estéticas realizadas por Sergei Diaghilev com o Ballet Russes. Surge, assim, o chamado balé moderno russo no mesmo momento em que nos outros países da Europa e nos Estados Unidos surgiam os primeiros passos da dança moderna.



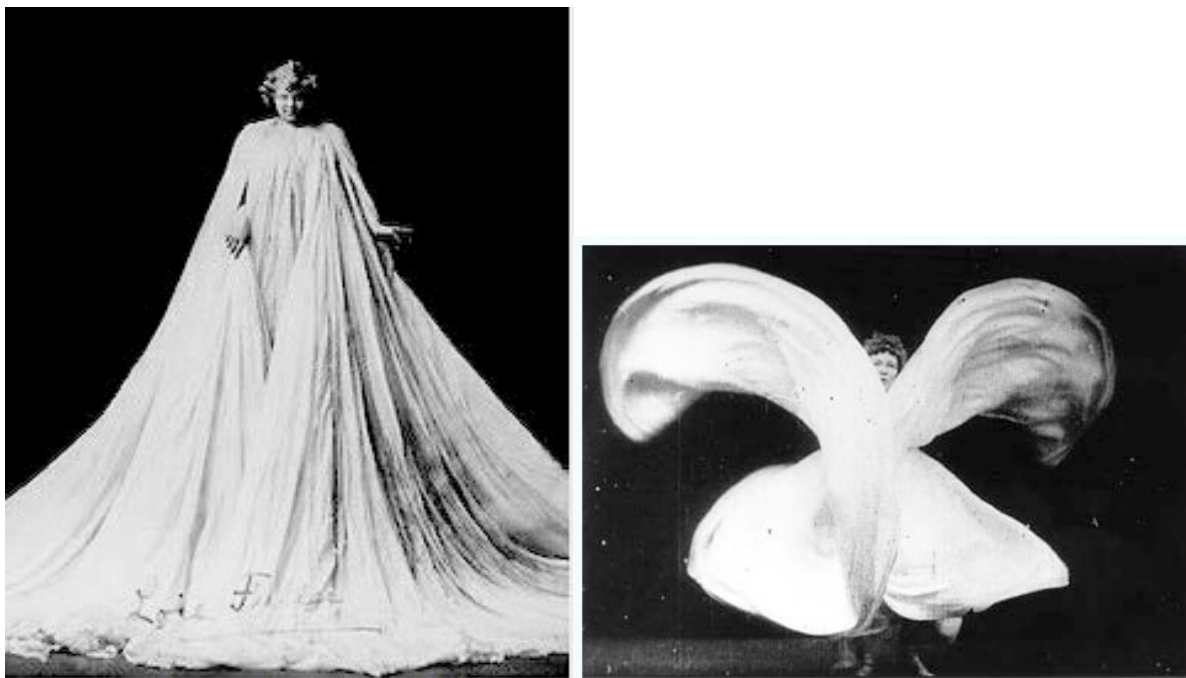
**Imagem 4** - Vaslav Nijinski e Tâmara Karsavina (1911). *Le Spectre de la Rose* coreografia de Michael Fokine para o Diaghilev's disponível em <http://www.topfoto.co.uk/gallery/Ballet Russes>

A dança moderna, ao romper com os ideais de leveza, altivez, narrativa, estética e outras concepções do balé, vai transformar radicalmente o pensamento de dança: “Ela se transforma toda em dança, e se consagra toda ao movimento total” (VALERY: 2005, p. 33). Com isso, a dança visa reencontrar a relação do dançarino com o seu corpo e com o mundo. É o momento da entrega ao movimento livre.

Amplia-se a relação entre a dança e outras linguagens artísticas e vários autores musicais de vanguarda como Eric Satie, Emile Jaques-Dalcroze e Strawinsky vão compor para espetáculos de dança. Por sua vez, Picasso fará cenários, cineastas irão filmar a dança

fora dos teatros, e, assim, um novo entendimento sobre o movimento e o gesto na dança começa a aparecer.

A questão de uma tipologia da dança enquanto arte de espetáculo vem no rastro histórico daqueles criadores do começo do século 20 que resolveram procurar outras formas de dança e que se distanciam do universo do balé, de sua técnica, forma de escritura coreográfica e estruturação de espetáculos. (BRAVI: 2002, p. 58).



**Imagem 5** - Loie Fuller (cerca de 1900) fotografia: acervo da *Cinemateque de la dance* disponível em <http://www.kulturfiberlag.de/Kultur%20Ballett>

Considerada a pioneira na utilização da tecnologia em cena, Loie Füller usava o espaço cênico para apresentar suas “experiências luminocinéticas”, projetando a luz no seu corpo, vestimentas e adereços: “Filtros de luz e substâncias fluorescentes produziam um jogo de cores iluminadas que faziam a bailarina parecer e desaparecer no palco”. Com essas performances, Füller indicou “uma potência maior na iluminação teatral, a qual não se restringia apenas à função de clarear o ambiente” e agregou novos elementos estéticos à dança (SANTANA: 2006a, p. 102).

Isadora Duncan, que apesar de americana firmou sua carreira de bailarina na Europa, segundo LANGER (2003), dançava descalça e sem cenários inspirando-se nos elementos da natureza declarando-se oposta ao balé que considerava uma arte falsa e fora da realidade.





**Imagem 6** - Isadora Duncan (s/d) fotografia: Atelier Elvira  
disponível em <http://www.kulturfibelverlag.de/Kultur%20Ballett>

Rudolf von Laban, do mesmo modo, rompe com os princípios do balé clássico em busca do gesto e do movimento espontâneo. Elabora um sistema de anotação coreográfica, a “labanotacion”, e, com seus estudos sobre o movimento, vai influenciar um grande número de coreógrafos. “Os estudos cinéticos de Laban abrem-se para uma teoria geral do movimento, que é a da *modern dance*: seus movimentos ‘centrífgos’ e ‘centrípetos’, seu movimento contínuo em ‘forma de 8’, a noção de dinamismo captada pela tomada de consciência do peso, são uma formulação metódica dos princípios utilizados por Humphrey e Graham” (BOUCIER: 2006, p. 295).

Mary Wigman, outra artista importante no desenvolvimento de novas tendências da dança, foi discípula de Jacques Dalcroze e com seus estudos constrói as bases da abstração e o uso da emoção como estímulo para a exploração do movimento. Cria um sistema de ensino pautado na experiência do corpo e suas oscilações tônicas como base de expressão. “Mary Wigman contribuiu para dar um sentido trágico e quase divinatório à dança, para liberar o dançarino do vocábulo corporal, atribuindo-lhe total responsabilidade sobre a expressão” (idem, p. 300). Surge então, com o trabalho colaborativo entre Laban e Wigman, a chamada “dança expressionista alemã”.



**Imagem 7** - Martha Graham (1940) *Letter to the World*  
fotografia: Bárbara Morgan disponível em  
<http://www.afterimagegallery.com>



**Imagem 8** - Doris Humphrey (1938) *Passacaglia in C. Minor* foto do acervo da divisão de Dança da Biblioteca Pública de Nova York disponível em [www.dorishumphrey.org](http://www.dorishumphrey.org)

Nos EUA, primeiro Ruth Saint-Denis e pouco depois Doris Humphrey e Martha Graham também irão propor uma nova gramática pra o movimento, criando uma sintaxe diferente para o balé. Graham desenvolveu sua técnica com os princípios da respiração (inspiração e expiração) em relação à contração e ao relaxamento na criação do movimento expressivo. Ao mesmo tempo, Humphrey explorava o movimento a partir dos princípios da queda e recuperação.

Esses inovadores e construtores de uma dança moderna formaram linhagens que se estruturaram via incorporação de maneiras de se servir do corpo cenicamente construídas à luz dos princípios estéticos e filosóficos de um grande criador, não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos. Isto é, apresentando uma referência corporal constitutiva de uma *dança livre* como Isadora Duncan e Loïe Fuller, uma



*modern dance* nos EUA de Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey ou, ainda, de uma *dança expressionista* de Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss na Alemanha. (BRAVI: 2002, p. 69).

Os trabalhos cênicos e as pesquisas corporais iniciadas pelos coreógrafos e dançarinos na chamada modernidade da dança, vão se multiplicar e serem transmitidos para outras gerações, surgindo, deste modo, vários centros de pesquisa de dança. Nos EUA, Ruth Saint-Denis funda, junto com Ted Shaw, em 1915, a DenisShaw School of Dance. Martha Graham também dá aulas sobre sua técnica e a dança moderna passa a ser ensinada nas universidades. Na Alemanha, em Dresden (1920), Wigman cria seu centro de estudos do movimento.

### 2.1.3 Um Corpo na Dança

O aparecimento de estúdios de dança nos quais se ensinava e pesquisava uma técnica desenvolvida por um bailarino, coreógrafo ou um estudioso do movimento, foi uma característica de transmissão de conhecimento que surgiu dentro da dança moderna e fez com que o universo da dança ampliasse seus métodos e técnicas corporais, diversificando propostas estéticas e conceituais.

Na dança moderna, a emoção, os impulsos e o gesto encontram o seu sentido dentro do movimento. São incorporados, na dramaticidade teatral, a denúncia do conflito social, reflexões sobre o corpo, consciência corporal e, assim, modificam e re-elaboram a gramática de movimento da dança. Estava plantada a semente do que viria a ser a dança pós-moderna e, depois, a dança contemporânea.

A dança pós-moderna, que é um termo referente à dança americana desenvolvida nos anos de 1950 e 60, foi fortemente influenciada pelo trabalho de Merce Cunningham em conjunto com o músico John Cage. Suas idéias de descentramento do espaço cênico, silêncio do movimento, acaso nas construções coreográficas, entre outras, foram inovadoras naquele momento.



**Imagem 9** - *Beach birds for camera* (1982) Videodança direção: Elliot Caplan coreografia: Merce Cunningham música: John Cage.

Cunningham tenta cuidadosamente não construir encadeamentos lógicos; se, por acaso, encontrar algum, quer logo rompê-lo e parte numa outra direção, após um curto espaço de tempo. Não há assunto nem uma vaga intenção em suas coreografias: trata-se de explorar os elementos oferecidos pelo acaso, que não resultam em nada coordenado. (BOUCIER: 2006, p. 284).

Cage foi a inteligência que influenciou o pensamento da pós-modernidade na América do Norte. Suas idéias foram fortemente absorvidas nas composições coreográficas desenvolvidas por Cunningham. Sua relevância pode ser encontrada no entendimento da temporalidade, nas relações de lei e acaso e na adoção de movimento observados no cotidiano. (AUGUSTO: 2005, p. 31-32).

Esses novos conceitos se consolidaram a partir da criação dos coreógrafos ligados ao Judson Memorial Church, em Nova York, que foi um espaço adaptado para dança dentro de uma igreja, onde artistas importantes para o desenvolvimento da dança, como Steve Parkson, Trisha Brown, Yvonne Rainer, David Gordon e outros, iniciaram um processo de transformação na maneira de se fazer e pensar o movimento dançado. Segundo CANTON (1994), interessados pela abstração, pelo movimento puro e cotidiano, os integrantes do grupo trabalharam em cima da desfragmentação e recombinação da narrativa cênica.

A dança pós-moderna está inserida dentro do contexto social, político e artístico desta época. Seus postulados rasgam os limites subjetivos, sistemáticos e uniformes da dança e encontram nos parques, praças públicas, galerias, telhados de edifícios e outros espaços singulares, um lugar apropriado para suas apresentações, reflexões e questionamentos.

O resultado do encontro desses artistas e as propostas efetivadas por eles de fundir várias linguagens artísticas em lugares alternativos e no espaço cênico, são experiências determinantes na construção da passagem para a dança contemporânea, na qual, sobretudo, a dança será construída na costura de diversas informações que o corpo se reveste.

A dança pós-moderna e contemporânea ampliou de uma maneira sensível o leque de pesquisas corporais e linguagens que têm o corpo como objeto expressivo – as chamadas “Artes do Corpo” –, e trouxe, para o fazer artístico, novas abordagens científicas, culturais, antropológicas e históricas sobre o corpo. Cruzou os saberes da dança com os saberes de outras linguagens, rasgou o espaço cênico, alargou fronteiras e limites estéticos, se aproximou das novas tecnologias, firmou o corpo como objeto de pesquisa dentro da dança e concebeu uma teatralidade para a dança ligada à corporalidade física e energética. “Os artistas se concentram sobre o corpo, o seu e o do público, e o tomam como objeto privilegiado de trabalho e de reflexão: o corpo expressa o corpo. É recorrente que para o corpo convirja uma intervenção direta que não seja mediatizada por nenhuma instância” (RIBEIRO: 1997, p. 20).



**Imagem 10** - Trapiche (2008) Cia Oito Nova Dança direção: Lu Favoreto fotografia: Sendi Morais.

Dentro do pensamento contemporâneo em dança, o corpo chega definitivamente ao chão, desafiando a gravidade e a sua força. Ele é apresentado sem metáforas em suas proezas e fraquezas biológicas, exacerbando seus limites reais, como vislumbraram os pioneiros do século XX, que já não mais acreditavam no “corpo sem carne da bailarina, leve e volátil” (idem, p. 08) e em uma dança que estivesse fora da percepção corporal do dançarino.



**Imagem 11** - *Sobressaltos* (2002) Videodança direção: Antonio Stickel e Karina Ka dançarinos: Gisele Penfiere, José Romero, Karina Ka e Sheila Alvarenga.

Assim, cada dançarino é criador da sua dança, “suficiente para permitir que sua imaginação a apreenda como um todo” e, com a sua percepção corporal e espacial, constrói suas formas gestuais: “ele vê o mundo em que seu corpo dança e essa é a ilusão primária de seu trabalho; nesse reino fechado ele desenvolve sua idéias” (LANGER: 2003, p. 206). Ele não pode ver sua forma em sua totalidade, mas compreende e conhece a aparência das linhas descritas por sua silhueta e reconhece seu corpo como ambiente total da dança.

## 2.2 VÍDEO

O vídeo é fruto de uma tecnologia desenvolvida para atender a demanda exigida a partir do surgimento das TVs comerciais, sendo um termo que se refere a um conjunto de equipamentos que permitem o ato de registrar e gravar a imagem em uma fita magnética e a sua possível reprodução em um aparelho com parâmetro semelhante.

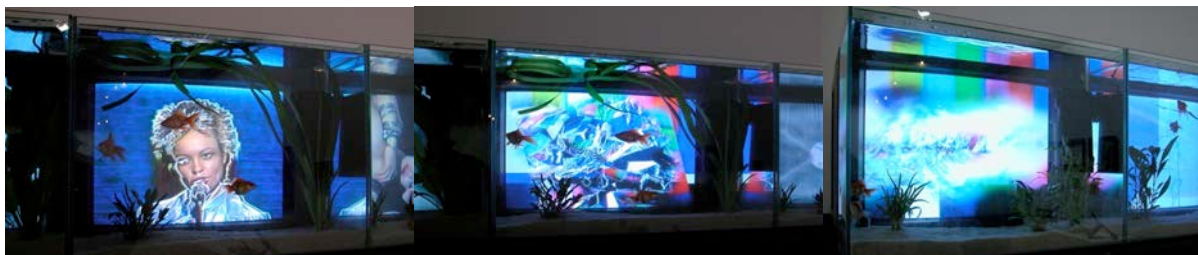
Até meados dos anos de 1950 todos os programas eram realizados e transmitidos ao vivo, assim, os inevitáveis imprevistos causavam transtornos às equipes que se desdobravam para transmitir com alguma qualidade técnica os programas televisivos. Isso começa a mudar com o surgimento dos primeiros equipamentos de vídeo-tape, que, apesar de serem de difícil mobilidade e portanto restritos para uso interno em estúdios, tiveram boa aceitação e redimensionaram o modo de se fazer e pensar a produção das imagens eletrônicas ao permitir o armazenamento e a preparação do material a ser veiculado.

### 2.2.1 Máquinas Compactas

Nos anos 60, surgem as primeiras filmadoras em película de 8 milímetros chamadas de Super 8, que, por suas características de tamanho, peso e custo, despertam o desejo dos artistas e das pessoas comuns de fazer seus próprios registros fílmicos. É possível afirmar que para o cidadão comum e muitos artistas a primeira metade dos anos sessenta foi marcada pelo aparecimento do Super 8, que era, para a época, uma fantástica e novíssima tecnologia a permitir uma primeira experiência com a linguagem do audiovisual.

As novidades tecnológicas surgem e vão sendo incorporadas ao cotidiano das pessoas com muita rapidez. Na década de setenta, surgem, no Japão, os primeiros videocassetes domésticos fabricados em escala industrial, que conferiam às pessoas a possibilidade de gravar e assistir em casa os programas e filmes que quisessem. A popularidade alcançada por esse equipamento foi grandiosa e muito rápida, apresentando vendas fabulosas e obrigando os fabricantes (basicamente japoneses) a produzir mais e mais a cada ano.

Com essa nova realidade, o videocassete, associado ao aparecimento das filmadoras de vídeo compactas, praticamente decretaram o fim do uso da Super 8, dando início a uma nova ordem dentro da história do audiovisual.



**Imagem 12** - *Vídeo-Fish* (1975) Nam June Paik (vídeo-instalação) fotografias da exposição realizada em 1982 no Museu Nacional de Arte Moderna Centro Georges Pompidou Paris.

### 2.2.2 Abrangência Vídeo

Atualmente o termo vídeo também vai se referir a inúmeros fenômenos significantes que se “concretizam em linhas sucessivas de retículas luminosas” e existem pela simbologia da imagem eletrônica (videogames, videotextos, videoconferências e outras formas introduzidas pela cultura digital), abrangendo, também, o que convencionalmente chamamos de televisão, (MACHADO, 1995). Com esses novos dados tecnológicos, tecnologia entendida aqui como “descrição das artes, especialmente as mecânicas” (WILLIAMS: 2007, p. 392), acontece a possibilidade da utilização do vídeo como um sistema expressivo, que foi imediatamente absorvido por artistas e *videomakers* e resultou, entre outras, em manifestações como: o videoclipe, a videoarte e a videodança.

### 2.2.3 Arte do Vídeo

As primeiras ações que usaram o audiovisual como meio de manifestação artística vão aparecer nos EUA no começo dos anos 60. Este período é convencionalmente chamado de “contracultura americana” e nos remete a um contexto cultural de busca das liberdades individuais caracterizado por mobilizações estudantis, passeatas, manifestações hippies, rock, movimentos feministas, liberdade sexual, literatura marginal e poetas da contra-cultura como Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs.

Ter surgido nesse momento histórico de inconformismo com a ordem pré-estabelecida, vai ser determinante para que a arte do vídeo, que floresceu nas mãos de artistas desse período, esteja atrelada a uma produção de caráter experimental e contenha um discurso artístico altamente intelectualizado e engajado politicamente, colocando-se em uma posição crítica à sociedade de consumo que surgia, e, sobretudo, confrontando a influência de costumes introduzidos pela televisão.

Rapidamente assimiladas por mentes inquietas e inventivas, as novas possibilidades tecnológicas e expressivas introduzidas pelo vídeo vão ser trazidas e incorporadas primeiramente ao universo das artes plásticas por artistas que logo perceberam o impacto visual e as facilidades de difusão que esse suporte artístico proporcionava. A videoarte situou-se, em relação à televisão, como um acontecimento especial, próximo das artes plásticas, movida pelo espírito de contestação que esteve historicamente associado a seus primórdios.

Nam June Paik, um dos precursores e referencial expressivo da videoarte, buscava, em seus trabalhos iniciais na década de sessenta, transgredir o aparato televisivo, considerado por ele um objeto voltado para o consumo e inimigo do processo de criação artística. Subvertendo a lógica do próprio aparelho televisivo (invertendo os circuitos, usando imã ou um sintetizador de imagens), Paik alterava a composição das imagens, gerando uma série de imagens abstratas, destruindo a figuração e criando, com o aparelho eletrônico, imagens únicas que só poderiam existir dentro daquele conjunto tecnológico. Com isso, ele concede ao aparelho a possibilidade de gerar uma imagem que já não estava ligada à imagem referente.

Nesses primeiros trabalhos as ações do artista eram realizadas diretamente no aparelho televisivo e nas imagens vinculadas pelas emissoras. A “invasão artística” da televisão caracterizou-se “por uma atitude crítica, evidenciada por propostas estéticas diferenciadas, mas todas invariavelmente contestatórias da comunicação televisiva” (MATUCK: 2000, p. 177).





**Imagem 13** - *Global Groove* (1974) Nam June Paik 3'09'' (videoarte) disponível em <http://br.youtube.com/watch?v.=eKHEQcyvgMI>

Nesse mesmo momento histórico, outros videoartistas como Wolf Vostell, Ira Schneider, Frank Gillette, Jonh Reilly, Otto Piene, entre outros, também vão construir uma obra representativa com a linguagem do vídeo.

As experiências iniciais com o vídeo buscam estabelecer formas de inter-relação entre este e o cinema experimental ou a performance. Essa intermediação desempenha um papel relevante na configuração do repertório iconográfico, no desenvolvimento de técnicas e processos de tratamento da imagem e sua expansão no espaço. Como no Cinema *underground* e experimental, também no vídeo pretende-se, nessa primeira etapa entre os anos 1960 e 70, uma desconstrução da estética “realista” da representação midiática da realidade (GIANNETTI: 2006, p. 83).

Nas décadas seguintes, há um aumento significativo de artistas que incluem o vídeo em suas obras como Marcel Odenbach, Bill Viola, Bruce Nauman, Pipilotti Rist, Pierre Huyghe, Christopher Draeger e muitos outros.





**Imagem 14** - *Migration* (1976) Bill Viola 6'34'' (videoarte) disponível em <http://br.youtube.com/wqtch?v=6ks09llefq>

Bill Viola é um dos artistas que mais ganhou notoriedade nos anos 70 e 80, realizando obras de arte com a linguagem do vídeo. Com seus trabalhos alterou a percepção do espectador em relação ao tempo da imagem na tela: “Viola exige do espectador uma atenção particular, que deve ser exercida quando as coisas vão rápido demais e quando vão devagar demais” (BELLOUR: 1997, p. 370). Assim como outros videoartistas de sua geração (como Marcel Odenbach, Thierry Kuntzel e Fieschi) Viola é o protagonista de seus filmes, agindo, assim, como forma de preservar sua identidade na experiência fílmica que realiza. Ele se direcionou cada vez mais para a eliminação de qualquer intermediário nas diferentes etapas de produção do seu trabalho através da utilização de equipamentos de ponta e por meio da montagem, feita em sua casa (como Godard), de uma verdadeira unidade de produção. Ele afirma: “meus trabalhos são expressão de mim mesmo” e “procuro manter meus trabalhos o mais próximo possível da sua fonte” (Viola, *apud* BELLOUR: 1997, p. 371).

#### 2.2.4 Primeiras Experiências no Brasil

No Brasil, para os artistas, devido ao custo elevado dos equipamentos importados e à falta de interesse em uma criação artística experimental dentro das televisões comerciais, o acesso à tecnologia do vídeo demorou alguns anos. Assim, as primeiras experiências de videoarte só foram realizadas em meados dos anos setenta por artistas plásticos como: Anna Bella Geiger (*passagens n. 1* – 1974); Leticia Parente (*marca registrada e preparação* – 1975); José Roberto Aguilar (*the trip* – 1975); Regina Silveira (*objeto oculto* – 1977) e

Gabriel Borba (*ME* – 1977), entre muitos outros. Pode-se perceber, dentro dessas obras, uma forte temática política refletindo o clima de indignação e descontentamento com o regime político que vigorava na época.

Dentro desse mesmo contexto histórico, político e social, Analívia Cordeiro realizou as primeiras experiências integrando dança e vídeo. Considerada a precursora da videodança e da dança e tecnologia no Brasil, Analívia criou, no ano de 1973, a obra *M3x3* na qual bailarinos desenvolvem uma coreografia com movimentos precisos e simétricos, em linhas retas, em um espaço fechado e tracejado nas cores preto e branco que traz a lembrança de uma matriz computacional.



**Imagem 15** - *M 3x3* (1973) Videodança concepção: Analívia Cordeiro.

O que diferencia os trabalhos realizados nos anos 1970 dos trabalhos recentes reside no contexto de criação de cada época. No Brasil, a arte dos 70 possui um forte caráter político, o país estava em confronto, tomado pela ditadura militar. Nesse sentido, o corpo é revelado como fronteira última de manifestação estética e inserido como mecanismo de circulação de mensagem. É também a partir desse momento que o vídeo se converte em uma possibilidade concreta de utilização para os artistas. (MELLO: 2002, p. 222).

Nas décadas seguintes, Rafael França, Lucas Bambozzi, Artur Matuck, Eder Santos e Gustavo Rezende, entre outros, irão construir suas poéticas artísticas dentro da videoarte. Com uma forte movimentação produtiva e aliada aos avanços tecnológicos, a arte do vídeo “conheceu um desenvolvimento mais rápido e radical do que qualquer outra forma de arte do século XX” (FRANÇA: 2002, p. 68) e se firma como um elemento chave dentro da arte contemporânea.

### 2.3 SIMULTANEIDADE DA IMAGEM

No universo da imagem técnica, segundo MACHADO (1995) só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato. Isso acontece pois nele a construção e exibição da imagem pode se dar de forma simultânea com sua própria anunciação. Contrariamente à tecnologia da fotografia analógica e do cinema, a análise da imagem pela câmera e a sua síntese no monitor de vídeo se dá de forma instantânea e simultânea, dispensando todo processamento intermediário, triturando o espaço temporal entre a captação e a apresentação da imagem.

Se a imagem pode ser visualizada ao mesmo tempo em que está sendo gravada, isso significa que a imagem eletrônica pode ser corrigida no seu próprio ato de tomada ou usada como material plástico no ato do seu surgimento. Isso possibilita conceber espetáculos em que o vídeo contracena com as pessoas no mesmo momento em que a imagem está sendo registrada; construção artística que é muito utilizada em ambientes cênicos (teatro e dança) e em acontecimentos com performances e instalações.

Assim, todos os ruídos e imprevistos da simultaneidade, simultaneidade que é própria da imagem eletrônica e dela faz parte, se convertem em elemento formador, impregnando o produto final de uma marca de incompletude e de improviso, que constitui uma das características videográficas mais interessantes. Disso decorre a estreita ligação entre a imagem eletrônica e a criação artística experimental no campo da videoarte, que, em sua gênese, incorpora a incompletude e a instabilidade geradas pelos parâmetros eletrônicos quando usados com essa vocação.



**Imagem 16** - *Íris - La Musique adoucit lês moeurs* (2004) Videodança direção: Philippe Decouflé.

As experiências, que não deixam de ser da ordem fílmica, realizadas com a tecnologia do vídeo no campo das artes e da produção de filmes particulares e pessoais (familiar, privado e o documentário autobiográfico), formam, segundo DUBOIS (2004), um dos poucos lugares e situações nos quais a manifestação do vídeo é verdadeiramente explorada em si mesma dentro de suas mais variadas formas possíveis e explicitações modais.

### 2.3.1 Conexão Vídeo – Cinema

Intimamente ligados pelos saberes do audiovisual, o vídeo e o cinema possuem traços de semelhanças. As experiências realizadas por cineastas de integração do cinema com o vídeo marcaram uma época, levando muitos a crer em uma fusão entre as duas linguagens: “as pessoas acreditaram estar no início de uma nova era, em que o vídeo iria se identificar completamente com o cinema e se fundir nele, e mesmo absorvê-lo e substituí-lo”, entretanto essas experiências “não tiveram desdobramentos e não se desenvolveram como se anunciou”. Ainda que vários cineastas<sup>2</sup> tenham realizado trabalhos com essas características “ao longo dos anos 70”, foram experiências que “permaneceram, na verdade, quase únicas (senão letra morta)” (DUBOIS, 2004: p. 128).

Um melhor entendimento das diferenças e afinidades entre o vídeo e o cinema começa a surgir a partir dos anos de 1980, fazendo com que, pela manifestação do vídeo, cineastas pudessem: 1- refletir sobre suas obras, e com isso o vídeo “tornou-se o instrumento de expressão quase específico de uma análise, de uma interrogação, de uma investigação pessoal”; 2- utilizar vídeo em determinados momentos da produção cinematográfica (como nos *casting* para seleção de atores); 3- colocar o vídeo como elemento da narrativa do filme, “(sobretudo de jovens diretores) em que o vídeo está no centro do projeto, não mais no nível formal do suporte (mixagem de imagens, incrustações, colorizações), mas no nível narrativo da diegese”; e 4- buscar no cinema referências fazendo alusão, citação, e “o cinema passa a

---

<sup>2</sup> Phillipe Dubois ilustra esse entendimento citando os diretores Wim Wenders e Nicholas Ray, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. “[...] o encaminhamento é explícito ao longo dos anos 70: um percurso exemplar se desenha na passagem de momentos de confrontação simples (a montagem alternada, o face a face entre o vídeo e o cinema em Wenders/Ray) a momentos de imbricação mais complexos e mais íntimos (os encaixes de *Numéro deux*, as imbricações inextricáveis de *We cant Go Home Again*) para chegar a um sonho de fusão total entre os dois suportes e a uma promessa para o futuro (Antonioni). Cabe notar, porém, que essas experiências de mescla de suportes, essas utopias sobre a fusão em um novo “corpo de imagem”, não obtiveram desdobramentos. (DUBOIS: 2004, p.128).

ser tratado antes como um lugar de ‘sobrecultura’, um espaço de saberes e códigos múltiplos, um reservatório de imagens” (idem, p. 135). Atualmente a criação fílmica passa por um grande processo de transformação que decorre do encontro do vídeo e do cinema com os equipamentos infográficos. Vivemos, com toda certeza, numa situação em que as fronteiras estão borradas, e, juntamente com as inquietações que as transições e mesclas trazem, temos o privilégio de ver nascer o novo. É justamente nesse lugar no qual se cruzam novos conhecimentos e projetos interdisciplinares que a videodança se mostra como uma manifestação artística.



**Imagem 17** - *Pas de Deux* (1967) Videodança Norman MacLaren<sup>3</sup> disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=dazfvq1uv9k.1967>

## 2.4 FILMES DE DANÇA

A ocorrência da dança dentro do cinema se desenvolveu de maneira paralela à história da dança cênica. Sua presença pode ser percebida em produções isoladas no chamado pré-cinema, no cinema de vanguarda dos anos de 1920 e é marcante nos musicais que foram amplamente produzidos nos fins dos anos 30 até a década de 50 nos Estados Unidos.

---

<sup>3</sup> Norman MacLaren (1914-1987) começou a se interessar pela técnica cinematográfica quando ainda era estudante na Glasgow School of Art nos anos 1930 e obteve grande reconhecimento como criador de filmes de arte e experimentais inovando com seus filmes e vídeos técnicas de animação e sonorização.

A origem mais remota desse tipo de captação de imagem pode ser encontrada em filmes nos quais os registros da dança eram realizados com a câmera imóvel, como se fosse uma pessoa do público, com o foco fechado na pequena área que a dançarina ocupava.

Com essa qualidade de registro, segundo BOOKS (2006), no fim do século XIX, Thomas Edison registrou Jessé Cameron, campeã de dança de espadas, Anabelle, em uma dança sinuosa, e a princesa Rajah, que dançava enquanto equilibrava cadeiras com os dentes. É também de Edison o registro de 1894 de Ruth Dennis, que mais tarde tornar-se-ia uma famosa bailarina de concerto muito conhecida na Europa e nos Estados Unidos, dançando de saia iluminada pelo sol e, embora a dançarina execute vários saltos movendo-se livremente pelo espaço, tendo a cidade de Nova York como cenário, a câmera que a filma permanece todo o tempo imóvel como se fosse um mero espectador. Pode-se perceber que nos filmes realizados nesse período não há uma interação entre a dança e o filme; o que se realiza é apenas um registro da dançarina.

Em um período próximo, no início do século XX, George Mèliés e Emile Cohl, na França, colocavam, em suas experiências cinematográficas, a dança, usando bailarinas vestidas com roupas próprias de espetáculos e criavam coreografias para a tela. Passado pouco mais de uma década dessas primeiras experiências do cinema com a dança, D. W. Griffith, no filme *Intolerância* (1916), realizou, com inúmeros bailarinos da DenisShaw School of Dance, uma grandiosa seqüência. Partindo de um pequeno quadro no qual podíamos ver alguns bailarinos, a câmera movia-se para trás e para cima, mostrando várias camadas de bailarinos e figurantes dispostos em uma escadaria em múltiplos níveis. Para a realização dessa tomada, a câmera foi colocada em um elevador e deslizava sobre trilhos, proporcionando uma alteração e intensificação na qualidade estética do plano filmado e no impacto cinético do movimento da dança.

Nos fins da década de 20 é introduzida a sonorização no cinema e aumenta a complexidade técnica das filmagens e edições. Com isso acontece, paulatinamente, uma profissionalização e, principalmente nos Estados Unidos, o aparecimento de uma forte indústria cinematográfica impulsionada sobretudo por pressões financeiras que impuseram novas diretrizes à produção de filmes a partir daquele momento.





**Imagem 18** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus.

Dai em diante as fórmulas que deram certo foram exaustivamente repetidas, afastando do mercado as produções experimentais que poderiam ter determinado o aparecimento de uma linguagem mais apropriada dentro da relação dança e cinema. Surge, contudo, em circuitos alternativos, o chamado cinema de vanguarda, que era direcionado para uma platéia mais sofisticada e tinha como idéia central a realização de um cinema mais voltado para a arte em oposição ao processo de linearização narrativa que já estava consolidado por influência, principalmente, dos filmes de Griffith. O cinema de vanguarda, que foi mais presente na Europa, segundo MACHADO (1995), vai ser comandado por artistas de fora do cinema. Participam desta experiência sobretudo artistas plásticos, músicos, atores de teatro e escritores que queriam explorar novas possibilidades estéticas, e levar para o cinema as idéias de não linearidade na narrativa, a anamorfose caracterizada pela distorção das imagens, a atonalidade musical e outros pensamentos que surgiam dentro dos movimentos de vanguarda da música, literatura e artes plásticas.

### 2.4.1 Experimentações Inevitáveis

Alguns filmes produzidos nesse momento realizaram uma aproximação mais experimental entre a linguagem da dança e do cinema. Novos ângulos e tomadas de filmagem passam a ser utilizados; colagens, cortes e fusões de cena compõem uma nova dança na tela.

O pintor cubista Fernand Leger realizou o filme *Ballet Mecanique*, em 1924, “no qual máquinas, objetos, partes do corpo humano, textos, e desenhos são articulados numa montagem muito hábil para compor uma ‘música’ em movimento”. (idem p. 57). A obra, construída como uma colagem, vai dando forma e transformando as partes do corpo na tela.

Ainda dentro desses primeiros quadros de dança no cinema, foi realizado o filme *Entr'Acte* (1924), com roteiro de Francis Picabia e trilha sonora composta por Erik Satie, direção de René Clair e participação de Marcel Duchamp e Man Ray.



**Imagem 19** - *Entr'Acte* (1924) direção: René Clair disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FjFW138iqpc>

Nesse momento vale acrescentar que esse filme foi realizado dentro do pensamento dadaísta de seus realizadores, constituindo-se como um filme extravagante (ao final revela-se uma bailarina com uma espessa barba e bigode), que não possui uma narrativa linear e tem como uma de suas qualidades principais, além da extravagância, a experimentação sobre a linguagem cinematográfica. Conforme RIBEIRO (1997), o filme foi realizado para ser especialmente apresentado como um interlúdio do balé dadaísta *Relâche*, concebido para confrontar os surrealistas e anti-dadaístas.

Nesse espetáculo, uma dança burlesca é apresentada ao mesmo tempo em que Man Ray mede o palco, um bombeiro passa a água de um balde para outro, e, no Avant-scène, se dança um dueto representando Adão e Eva, com Duchamp no papel de Adão.





**Imagem 20** - *Entr'Acte* (1924) direção: René Clair disponível em <http://www.youtube.com/watch?=-FjFW138ipc>

Apesar de não ter a pretensão de ser um filme de registro de dança ou ter uma coreografia especial para a câmera, essa obra apresenta uma situação curiosa pois pega a figura quase intocável de uma bailarina vestida como tal, e a apresenta filmada de baixo para cima, através de uma caixa de vidro, executando alguns passos de balé. Seu corpo é visto da perspectiva da planta dos pés. Essa cena é apresentada em pequenos trechos (vários cortes) durante o filme com pequenas mudanças na qualidade da filmagem.

A seqüência “balética” é apresentada em câmera lenta, velocidade normal, por baixo, de lado, só detalhes, e com iluminações diferentes, ou seja, de um modo nada convencional para se mostrar uma dança filmada. Assim, podemos ver detalhes diferentes dos gestos da bailarina e a plasticidade e leveza dos movimentos por um ângulo de visão completamente inusitado. Mesmo que a intenção dos realizadores não fosse alargar o entendimento sobre o cine-dança ou garantir algum aporte para essa discussão, esse filme é significativo para ilustrar a relação entre a dança e o cinema pela maneira como foi apresentado.

Apresentado entre um ato e outro do balé *Relâche*, como já dissemos, e realizado dentro dos mesmos conceitos, o filme e o balé compunham um mesmo espetáculo que indicava uma nova possibilidade para a dança. *Entr'Acte* é uma das primeiras experiências em levar imagens pré-gravadas para o espaço cênico da dança e anuncia um recurso cênico que passou a ser amplamente utilizado a partir de meados dos anos 50, inicialmente dentro da obra de coreógrafos como Merce Cunningham e Alwim Nikolais, esse em parceria com o cineasta Ed Emshwiller, que, em suas experimentações cênicas realizava projeção de filme sobre os corpos dos dançarinos.

Nikolais é um iluminador de uma virtuosidade assustadora: ora apenas uma parte do corpo do dançarino é visível, o que acentua o lado surrealista do espetáculo, ora as projeções de *slides* sobre o corpo dos dançarinos transformam-nos em seres fantasmagóricos, como em *Imago*, 1963; *Sanctun*, 1964; *Vaudeville of Elements*, 1965. (BOUCIER: 2006, p. 302-303).

As experiências realizadas inicialmente por Cunningham e Nikolais são precursoras do caminhar da dança em direção aos recursos tecnológicos do audiovisual e foram experiências que contaminaram todo o fazer artístico, sendo amplamente reutilizadas dentro dos movimentos pós-moderno e contemporâneo da dança.

#### 2.4.2 Filmes de Dança Moderna

A realizadora de filmes e teórica Maya Deren, que aparece como um dos expoentes do período chamado Cinema Novo Americano, distanciou-se de uma narrativa realista utilizando-se de idéias abstratas, e aproximou o seu trabalho de cineasta à dança. Deste modo, ela criou várias obras com características surrealistas. Ismail Xavier comenta que: “Em Maya Deren, a negação do cinema narrativo lógico-casual e a recusa de uma montagem criadora do espaço-tempo contínuo convergem com certas estratégias de ‘disjunção’ e descontinuidade próprias ao surrealismo” (XAVIER: 1984, p. 96-97).



**Imagem 21** - *Meshes of the Afternoon* (1943) direção: Maya Deren disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MDGBFLPCaDE>

Um exemplo claro de realização da artista que traz características surrealistas é o filme *Meshes of the Afternoon*, em que apresenta partes do corpo com grande expressividade e uma forte poesia nas imagens apresentadas: “na imagem célebre de *Meshes of the Afternoon* (1943), de uma mulher enigmática olhando através da vidraça de uma janela. Um olhar conflituoso, entre uma submissão àquela clausura e, ao mesmo tempo, um desconforto plácido diante daquela situação” (SANTANA: 2006b, p. 34).

Entre outras obras, Maya Deren filmou *A Study in Choreography for the Camera*, de 1945, descrita como a gênese da videodança. Nesse trabalho ela nos oferece um olhar diferenciado para o corpo que se move na tela, descentralizando a ação do dançarino e do ângulo de filmagem. A dança é realizada em meio a galhos de árvores que se confundem com o corpo: “Para Deren, [estas são] formas que adquirem um estatuto de perenidade, formas cheias de coerência interna – como o gesto do dançarino – e que afirmam os poderes da criatividade humana” (XAVIER: 1984, p. 98). Com isso, o espaço se transforma, modificando-se pela passagem do corpo em movimento e, quando a dança passa a ser executada em uma sala fechada, alinhavando o corpo e a ação da câmera pelos detalhes, as sombras e contraluzes são exploradas, exacerbando a gestualidade da dança.



**Imagem 22** - *A Study in Choreography for the Camera* (1945) direção: Maya Deren disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=jh\\_srk8jJqQ](http://www.youtube.com/watch?v=jh_srk8jJqQ)

Dentro de um corte semelhante ao que caracteriza certas passagens em *Un Chien Andalou*, vemos um gesto iniciado, tendo como fundo uma paisagem, completar-se numa sala de visitas; em seguida, a figura humana que acompanhamos, prossegue em seu movimento, cumprindo uma lógica interna, saltando de espaço a espaço, indiferente às limitações do tempo e aos imperativos da gravidade terrestre (Idem, p. 97).

Em suas reflexões, a autora se mostra muito lúcida em relação ao que pretende construir dentro da intertextualidade cinema e dança, e antecede algumas discussões sobre a arte da videodança, afirmando que pretende forjar uma estrutura de características própria do filme-dança. “Pretendo que este filme seja uma amostra do filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada com a câmera e com a montagem que não possa ser interpretada enquanto unidade noutro meio que não o filme” (apud COSTA: 2007, p. 15).

Um pouco mais recentemente, Hillary Harris, com o filme experimental *nine variations on a dance theme* (1967), mostra um importante trabalho de filme-dança no qual a bailarina apresenta uma coreografia de 50 segundos interpretada nove vezes. Cada interpretação teve uma filmagem diferente em relação à utilização da câmera (ângulos, *close-up*, movimento etc.) e foram realizadas em momentos distintos. Segundo ROSENBERG (2006), as filmagens estenderam-se por um período de um ano e foram realizadas mais de vinte gravações de duas a três horas em média. A frase de movimento foi repetida infinitas vezes, assim, o que podemos ver é um corpo que vai mudando a sua fisiologia a cada interpretação. O filme recupera um corpo (e uma dança) que já não existe mais e prolonga a sua existência que pode ser reescrita no mundo das imagens em infinitas reedições: “o corpo é matéria-prima para uma reconceitualização da corporalidade, no qual a reprodução mecânica recorporaliza o corpo e em que o corpo filmado e editado se transforma no autêntico corpo que sobrevive ao seu sujeito” (p. 26).

#### 2.4.3 Vídeos de Dança

Allegra Fuller Snyder, em 1965, na revista *Dance Magazine*, publicou um artigo no qual, segundo BOOKS (2006), classificou os vídeos de dança em três grupos. O primeiro grupo elencado por Snyder é o de meros registros de coreografia, no qual o que se busca é realizar um registro para elaborar ou remontar, em outro momento, uma determinada coreografia. Nesse caso, o registro tem um caráter de notação e o vídeo aparece como um processo para se guardar e circular a informação. Em geral, estes trabalhos são realizados de maneira simples, em uma ação livre, sem preocupação com o resultado visual.

Um outro grupo é formado pelos filmes que documentam o espetáculo da maneira como é apresentado no palco. Assim, o que se pretende é preservar a sensação do espetáculo, visando à circulação da obra em lugares e ambientes diferente dos espaços cênicos. Nesse caso a dança passa a ser executada em outro suporte que pode ser televisão, telas e outros, e, utilizando-se as técnicas de montagem, é possível apresentar com bastante detalhes a coreografia executada, realizando cortes e fusões de imagens em *close* com planos abertos para dar a noção geral do trabalho. Embora a criatividade esteja presa à necessidade de demonstrar como a coreografia foi construída e seguir o roteiro cênico do espetáculo, alguns registros apresentam novidades com imagens realizadas de dentro do palco, com a câmera próxima aos dançarinos, gerando imagens inovadoras e de grande apelo estético, contrapondo a idéia de registro da dança cênica realizada por uma filmagem fixa e distante.



**Imagem 23** - *Strange Fish* (1993) Videodança direção: David Hinton.

Como terceira e última possibilidade para a realização de um filme de dança, é apontada a videodança, em que o coreógrafo e o cineasta juntam esforços para produzir uma nova identidade artística regida igualmente pelas artes da dança e do vídeo. Para SANTANA (2006b), a videodança não ocorre da simples junção de vontades entre um coreógrafo e um *videomaker*. A legalidade da dança ou das artes do corpo, com as suas fisicalidades, suas regras de tempo, espaço e movimento transportados para a tela, não legitimam essa

ocorrência. Tão pouco basta uma elaboração de roteiro, planos, seqüências e outras possibilidades fílmicas, que “se equivocam quanto ao procedimento do corpo” se os dois envolvidos na criação, coreógrafo e videoasta, não fundarem um novo território com pressupostos ligado à simbiose entre a dança e o vídeo.

Não há regras para definir o universo da videodança, excetuando-se aquelas exigidas pelo filme e a técnica de vídeo. O coreógrafo pode desempenhar o papel dominante se o trabalho vai ser coreografado para a câmera; o cineasta fará as opções finais caso a dança deva ser construída através das técnicas de filmagem. “Essas são decisões estéticas, que previamente definem o tipo de resultado que se espera, mas não são decisões sujeitas a regras preconcebidas de certo ou errado” (BOOKS: 2006, p. 15).



### 3. VIDEODANÇA: APONTAMENTOS ESTÉTICOS

Resultado da interação criativa entre a dança e a videografia, a videodança tem como propósito permitir que *videomakers*, coreógrafos e artistas em geral se expressem em vídeos que utilizam a dança como matéria-prima. São obras que podem acentuar na tela os padrões de movimentos puramente abstratos, combinações inexistentes no mundo real e relações estéticas diferenciadas no corpo do dançarino ou performer. São, sobretudo, trabalhos de uma natureza fílmica, que surgem para ampliar as ocorrências e suportes da arte da dança e outras corporeidades que necessitam da videografia como meio para a sua manifestação.



**Imagem 24** - Exp. 02 (2007) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab.

#### 3.1 ESTRUTURAS INICIAIS

Delineadas no encontro das várias proposições artísticas que florescerão a partir dos anos de 1960, foi apenas com a disseminação da linguagem videográfica, a partir dos anos 70, que um conjunto maior de artistas, basicamente *videomakers*, coreógrafos e bailarinos, começou a realizar repetidas experimentações de dança para a tela (TV, cinema, computador), atentando para qualidade expressiva da videodança, que veio subsidiar novas possibilidades para se pensar, expressar e explorar o corpo em movimento e o gesto dançado: “o

desenvolvimento técnico e a rápida propagação do vídeo, desde os anos 1970, tornaram possível, em um curto espaço de tempo, registros e reproduções de dança economicamente razoáveis e adaptáveis” (ROSINY: 2007, p. 25).

Merce Cunningham, considerado um dos precursores da videodança, no fim dos anos 60 e início dos anos 70 desenvolveu uma série de trabalhos com a linguagem da videodança. Realizou, junto com Nam June Paik, a videodança *Merce by Marcel by Paik* (parte I em 1976 e parte II em 1978) e com Charles Atlas, entre outras, *Westbeth* (1975) e *Fractions I* (1978). Sua disposição e abertura para os novos postulados tecnológicos e seu pensamento artístico interdisciplinar é que o levou a se aproximar das ciências e das novas mídias. “A obra de Cunningham reconfigurou o universo das artes em geral e, para a dança, propôs conceitos que se replicaram numa cadeia de fluxos suficientemente aberta para confluir até a realocação das fronteiras entre dança e tecnologia” (SANTANA: 2006a, p. 116).

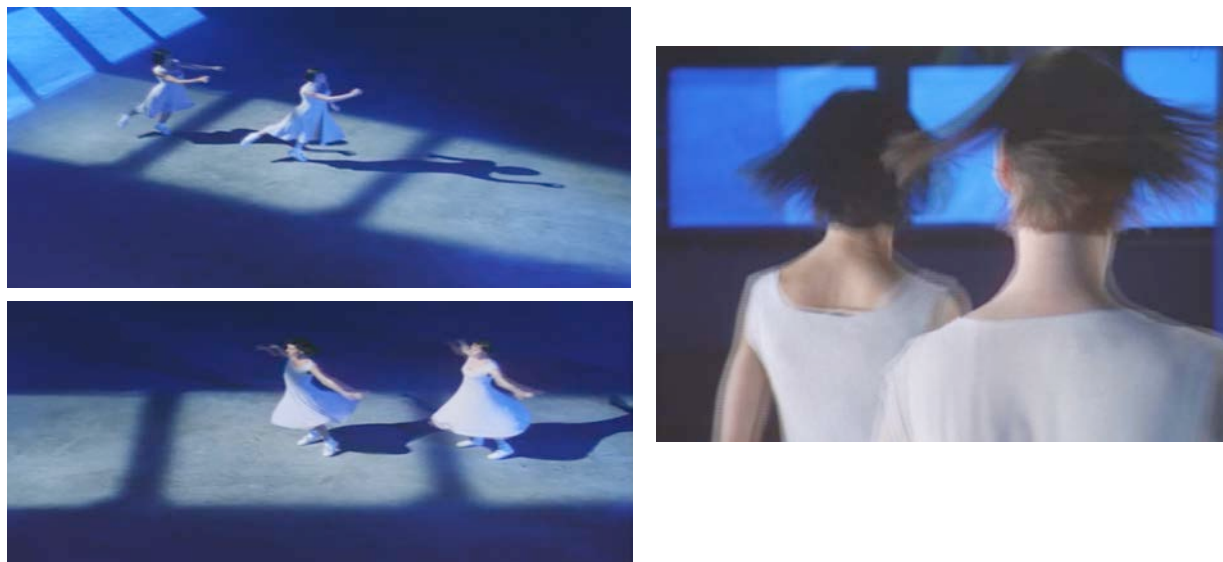
Com a dança mediada pela câmera, Cunningham construiu uma série de trabalhos singulares e não uma continuação ou cópia dos seus trabalhos cênicos. O criador elaborou uma dança que emergia dos novos atributos trazidos pela linguagem da videodança, esse novo sistema que oferece lógicas diferentes para o movimento dançado e novas possibilidades para reelaborar a criação artística do dançarino na tela.

No Brasil as primeiras experiências envolvendo a dança e o vídeo foram realizadas por Analívia Cordeiro, considerada a precursora da videodança e da dança aliada à tecnologia no país. Analívia realizou, no ano de 1973, a *computer-dance* para TV *M3x3* na qual bailarinos vestidos de preto desenvolvem uma coreografia com movimentos precisos e simétricos de aspecto mecanizado, em um cenário branco tracejado com linhas horizontais e verticais pretas, com números sobrepostos na imagem, criando um contexto que nos remete a uma matriz computacional. Nesse mesmo período, com a mesma intenção de aproximar a dança do ambiente computacional, também realizou *0°=45°* e *Gestos*.

As primeiras experiências de dança com os meios eletrônicos causaram estranhamento e não encontraram acolhimento no universo da dança, sendo melhor recebidas dentro das artes visuais, pois foram tratadas, na época, como videoarte. É Cordeiro quem afirma:



No Brasil, esta pesquisa foi muito bem recebida no ambiente das Artes Plástica, onde fui considerada pioneira do vídeo-arte nacional. Na dança, a repercussão foi quase nula, havendo muito receio e dificuldade para absorção do processo pelos bailarinos (apud, WOSNIAK: 2006, p. 35).



**Imagem 25** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaeker.

O aumento significativo de artistas, da dança e do audiovisual, a pensar e produzir sistematicamente coreografias para o vídeo, indicando especificidades e possibilidades da linguagem da videodança, viria nas décadas seguintes em produções realizadas sobretudo nos EUA e na Europa. Neste continente, consagradas companhias de dança contemporânea como Rosas, dirigida por Anne Terese De Keersmaeker; Mossoux-Bonté, dirigida por Nicole Mossoux e Patrick Bonté (Bélgica); DV8 Physical Theatre, dirigida por Lloyd Newson; Phoenix Dance, dos coreógrafos Neville Campbell e Donald Edwards (Inglaterra); e coreógrafos como Phillipe Decouflé, Dominique Petit e Claude Val (França), Wim Vandekeybus (Bélgica) entre outros, passam a utilizar a videodança como um elemento de pesquisa e expressão dentro de suas criações coreográficas e discursos poéticos.

Atualmente a videodança é uma manifestação artística em plena expansão em vários países, inclusive no Brasil, onde mostras, *workshops*, festivais, revistas especializadas, novos meios e suportes de exibição e difusão se multiplicam e vêm se firmando na última década.

### 3.2 VIDEODANÇA E A AÇÃO VIDEOGRÁFICA

Para melhor perceber a amplitude do território que a videodança ocupa dentro das manifestações artísticas contemporâneas, é preciso atentar para o detalhe de que, sobretudo, trata-se de um fato fílmico<sup>4</sup>. Assim, para tecer algumas considerações a respeito das qualidades e significâncias da videodança, é necessário entender como essa relação fílmica se manifesta dentro dela. Para isso, procurarei desvelar algumas qualidades estéticas e formativas da ação videográfica que se caracterizam na videodança, reconhecendo, desde já, que a dança contemporânea, como modalidade artística, é a que mais se aproximou da linguagem da videodança. Essa aproximação se deve à característica investigativa, à vocação interdisciplinar e à costura com as linguagens tecnológicas promovidas pela dança contemporânea, fator que pode ser apontado como um facilitador para a concretização do encontro entre dança e videografia.



**Imagem 26** - *Enter Achilles* (1996) Videodança DV8 Physical Theatre direção: Clara van Gool.

---

<sup>4</sup> Fato fílmico, segundo METZ (1972), apresenta-se como produto final, a obra como produto exterior, direcionada ao público e a críticos e, portanto, sem um controle por parte de seus realizadores dos caminhos e situações que a obra, como entidade autônoma, promove. Em contrapartida, o fato cinematográfico deve ser entendido como a realização dos bastidores, de tudo o que se realiza antes da concretização da obra: serviços da pré-produção, produção, materiais utilizados na filmagem etc.

A videodança, dentro do fazer artístico contemporâneo, se caracteriza como uma manifestação investigativa e receptiva às diferentes experimentações, formatos e resultados estéticos, características proporcionadas pelo legado que carrega das instâncias artísticas que a constitui.

Como manifestação artística interdisciplinar, a videodança está marcada pelas incertas especificidades do vídeo e pelas necessidades expressivas e inquietações dos realizadores da chamada dança contemporânea, na busca de novos meios de apresentar o corpo e o pensamento sobre esse corpo que se move artisticamente.

O vídeo<sup>5</sup> é visto, por parte dos pensadores e estudiosos do audiovisual, como uma manifestação de difícil definição, com identidade e especificidades diversas. Segundo MACHADO (2002), ele pode ser caracterizado como “um sistema híbrido”, que reúne códigos diferentes “parte importado do cinema, parte importado do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica”, com todos os seus “recursos expressivos específicos” e intrínsecos, facilidades tecnológicas e características estéticas. O vídeo é uma expressão movida pelo desejo de se deixar invadir, promovendo encontros de diferentes ordens como a videoarte, videoperformance, videoclip etc. “Ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores” (p. 190), dessa maneira se coloca lado a lado da dança, na perspectiva de um único e mesmo olhar na invenção da videodança como acontecimento artístico.

A dança contemporânea coloca em curso novos desafios estéticos e corporais para a arte da dança. Resultado do embaralhamento com outras linguagens artísticas, e da incorporação da tecnologia digital na investigação do movimento e na produção de espetáculos, apresenta um corpo que executa seus movimentos e gestos de dança a partir de treinamentos corporais diversos, que podem ir do balé às artes marciais, incorporando conhecimentos teóricos retirados da filosofia, antropologia, ciência e outras áreas de conhecimento.

---

<sup>5</sup> DUBOIS diz, “Não vejo resposta, fundada e pensável, à questão: o que é vídeo? Para mim, o vídeo é e continua sendo, definitivamente, uma questão” (2004, p. 23). MACHADO expõe seu entendimento de vídeo da seguinte forma: “O discurso videográfico é impuro por natureza. [...] e a sua ‘especificidade’, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições” (2002, p 190-191). Para BELLOUR “A imagem eletrônica é a imagem em que tudo pode (simultaneamente e ao vivo) compor-se e decompor-se de tal modo que a ilusão da realidade se veja não mais apenas transgredida (ou negada, ignorada, ultrapassada etc.), como no cinema experimental, mas sobretudo relativizada, chamada a vacilar continuamente sobre si mesma”. (p. 178).



**Imagem 27-** Arremesso (2008) Cia Oito Nova Dança direção: Marina Caron fotografia: José Romero.

Na busca de novos saberes para o fazer artístico, transforma os modelos anteriores da dança, abarca vários treinamentos corporais para seus intérpretes e está intimamente ligada à experimentação e à pesquisa do movimento, propondo novos enfoques para o corpo sem entendê-lo como algo pronto e finalizado para o movimento.

### 3.2.1. Espaço de interpenetração

Resultante do enlaçamento da escritura videográfica com a dança contemporânea, o ato que faz surgir a videodança pode ser entendido como um ato de interpenetração. A videodança não decorre de um encontro sinuoso ou de choque, e não estabelece uma relação hierárquica entre as linguagens que a constitui. São interpenetrações que se harmonizam por camadas, mesclas e interações na qual a linguagem corporal da dança e a expressão fílmica do vídeo se penetram para gerar uma outra identidade artística.

Quando se cria um novo tipo de drama, surge algo mais do que apenas uma nova forma de entretenimento; apresenta-se-nos um novo modo de reflexão sobre um problema. Quando aparece um novo estilo de arte, obtém-se mais do que uma nova forma de embelezamento; vemos as coisas diferentemente (TOWNSEND: 1997, p. 150).

Assim, o resultado artístico que ela promove não está subordinado a padrões preestabelecidos importados da linguagem cinematográfica e videográfica ou a um sistema de regras e necessidades da arte da dança e nem aos limites impostos pelo ambiente cênico.



**Imagem 28** - *la voix des legumes* (1982) Videodança direção e coreografia: Philippe Decouflé.

Dentro dos ilimitados recursos tecnológicos videográficos e computacionais, a videodança apresenta uma nova modalidade artística que requer novas reflexões estéticas para um melhor entendimento e fruição de suas ocorrências.

São construções artísticas nas quais todas as camadas que a constituem, ambiente, dançarino, corpos, subjetividade artística, objetos, iluminação, foco, cores, ângulo de filmagem, tempo, espaço, discurso e as poéticas estão presentes e são pensadas com a intenção de ampliar a percepção do espectador para a qualidade do movimento e gesto executados dentro do enquadramento videográfico.

Enquadrado na tela, o movimento corporal adquire novas dimensões e plasticidades, abrindo um leque de circunstâncias imagéticas, sígnicas, estéticas, corporais e outras que pouco a pouco vão sendo reorganizadas no sentido de firmar e sedimentar a videodança como uma linguagem artística autônoma, que se delinea dentro das dimensões poéticas da dança e da videografia.

No que tange às circunstâncias estéticas, a videodança apresenta uma gama muito grande de possibilidades; são experiências que podem ter um caráter estritamente experimental tanto na qualidade ou característica corporal que ela apresenta, como na utilização do aparelho videográfico.

Quando aberta às experimentações, os resultados artísticos que ela promove estão próximos de outras linguagens, principalmente as que estão ancoradas nas gramáticas

corporais e videográficas, em especial a videoarte e a videoperformance, sem descartar outras possíveis variações artísticas que se manifestem no encontro das artes do corpo com o vídeo.

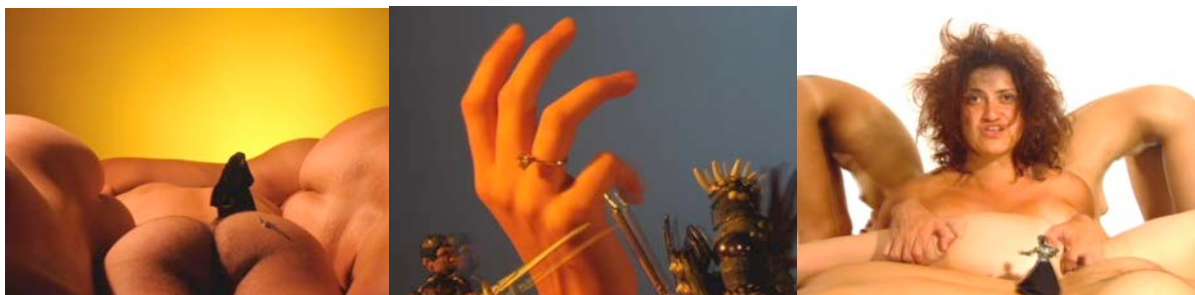
Nesses casos, em que a experimentação faz parte do processo criativo, temos, como resultado artístico, obras amplamente borradas e misturadas e em tal grau de diluição que, em determinadas ocorrências, só podemos nomeá-las como videodança com base nas intenções expressas por seus realizadores. E a intenção é entendida aqui como algo que leva nossa atenção para o significado artístico que a obra nos revela. São acima de tudo obras que o corpo e o movimento estão presentes e se constituem como núcleo de ações significantes.

As fronteiras estão mais indefinidas, fronteiras que “antes de mais nada estão nas possibilidades de reinvenção e remapeamento incessante, das chamadas geografias imaginativas” (GREINER: 2005, p. 108), são acima de tudo lugares instáveis e de conflitos. Nessas regiões, onde há uma grande contaminação com a linguagem da performance e das artes visuais, a videodança apresenta forte característica experimental. Para a sua ocorrência podemos elencar atributos extrínsecos às técnicas convencionais da dança e do vídeo, nomear além do corpo humano treinado para a dança, outras ações corporais, diversas situações e elementos para abordar o movimento e o gesto que se desenvolve no tempo e espaço fílmico.

### 3.3 IMAGENS EXPERIMENTAIS

Uma proposta bem sucedida nesse sentido é a videodança chamada *BOY*, de 1995, realizada para a televisão inglesa, dirigida por Peter Anderson, com proposta coreográfica de Rosemary Lee. Essa obra, que foge dos movimentos convencionais da dança, mostra uma seqüência de saltos e rolamentos realizados por um menino em dunas à areia a beira mar. Vento, figurino, pequenos arbustos, a singeleza do rosto infantil e as cores neutras, constroem, junto das ações corporais executadas, o ambiente poético e mágico do vídeo e faz o espectador experimentar a sensação e o sabor do movimento contagiando pelo prazer cinético a percepção daquele que assiste. “ Querendo ou não, o corpo dançante me faz dançar, mesmo que eu permaneça imóvel” (JEUDY: 2002, p.69).





**Imagem 29** - *Jornada ao Umbigo do Mundo* (2007) Videodança direção e coreografia: Alex Cassal, Alice Ripoll e Theo Dubeux.

Outro trabalho singular, que traz uma proposta diferenciada, é a videodança *Jornada ao Umbigo do Mundo* (2007), com roteiro, direção e coreografia de Alex Cassal, Alice Ripoll e Theo Dubeux.

Aqui se constrói, com corpos quase inertes à paisagem, o território no qual as cenas acontecem com pequenos bonecos que se movimentam por meio da técnica de filmagem *stop motion*. Os movimentos corporais são mínimos, e em nada lembram uma coreografia. As cenas ganham dimensões humanas quando mostram uma boca engolindo o pequeno boneco, ou nos remetem, pelo som e pela ação, a uma relação sexual. A trama da videodança está na estranheza das formas que o empilhamento de corpos cria e na quase ausência de movimento desses mesmos corpos.

Philippe Decouflé, renomado coreógrafo francês, passeia pelos domínios da videodança desde a década de 80. Uma de suas primeiras investidas por essa seara foi *La Voix des Legumes* (1982), que possui coreografias inusitadas bem humoradas com cores e figurinos extravagantes. Na década seguinte, entre outras, destacam-se *8 leçons de Danse* (1990) e *Le P'tit Bal Perdu* (1994).



**Imagem 30** - *Le P'tit Bal Perdu* (1994) Videodança direção e coreografia: Philippe Decouflé. elenco: Pascale Houbin, Anne Lacour e Philippe Decouflé.

Mais recentemente vem apresentando vários trechos de coreografias de seus espetáculos, ora videografados da parte de trás do palco, mostrando aquilo que o espectador não pode ver de uma coreografia apresentada no espaço cênico, ora leva trechos de coreografias para o espaço público e as filma em diferentes locações para depois juntá-las na edição. Em outras criações, constrói a videodança partindo da improvisação entre o dançarino e o *videomaker*, aceitando o acaso e a improvisação no resultado final.

Em um conjunto de obras denominadas *Variations Sur Iris*, Decouflé apresenta uma seqüência de quatro pequenas videodanças (*Solo Cinéma*, *Duo Cinéma*, *Trio Cinéma* e *Quatuor Cinéma*-2003), no qual ele explora, com extrema liberdade, as possibilidades estéticas que o movimento da câmera proporciona.

Nessas obras, que são apresentadas em silêncio, a câmera acompanha os dançarinos ora por corredores de uma biblioteca, ora por corredores de um supermercado, ora no espaço público para muito mais do que realizar o registro da *performance* de dança, efetivamente dançar. A ação fílmica acontece com mudanças bruscas de alturas, mostra detalhes do corpo e de outros objetos e coisas, como se procurasse algo para registrar e, por inúmeras vezes encontra o olho do dançarino, que oferece o seu olhar, em uma explícita e íntima troca com o espectador.

Em (in)determinados momentos, o dançarino é que passa a acompanhar, com seus movimentos, o trajeto do *videomaker*, em uma interação de gestos e intenções para que a dança ocupe os lugares que vão sendo determinados pelo olhar videográfico. O dançarino aparece e a movimentação está ligada àquele lugar e ao *videomaker*, quando este altera o foco e a dança muda. Assim, dentro de um jogo improvisado entre a performance do dançarino e a ação videográfica acontece a interpenetração entre as linguagens e a obra é construída.

A utilização do aparelho videográfico com liberdade, deixando que ele participe ativamente do resultado final, é destacado por ROSINY (2007) como uma das qualidades estéticas da videodança.





**Imagem 31** - *Duo Cinema* (2003) Videodança direção: Philippe Decouflé.

A câmera está se tornando um elemento importante de movimento. Pode intensificar movimentos ou cancelá-los, variá-los e torna-os estranhos na sua tridimensionalidade. A câmera pode observar de longe, ou pode, ela mesma, dançar e, desse modo, produzir uma resposta cinestésica (ROSINY: 2007, p. 26).

### 3.4 OUTRAS IMAGENS

Outras videodanças, entretanto, apresentam um baixo teor de experimentação; são trabalhos em que os elementos formais da dança e da videografia podem ser facilmente percebidos. Nesses casos, os dançarinos executam uma partitura de dança coreografada e pensada para a tela, realçando atributos corporais, o roteiro de filmagem, com enquadramentos, ângulos e tomadas pré-estabelecidas e, como resultado final, as imagens são apresentadas sem grandes interferências e manipulações infográficas.

Nesses trabalhos há uma clara intenção em mostrar os atributos da dança com o olhar videográfico. São trabalhos que buscam experienciar a relação do corpo e do movimento dançado dentro do espaço fílmico, próximo do fato cinematográfico e que não têm a intenção de se aproximar de uma videoperformance ou da videoarte.

Construídos dentro dessas premissas encontram-se alguns dos muitos trabalhos realizados por Wim Vandekeybus como *La Mentira* (1992), *Silver* (2001), *In Spite of Wishing and Wanting* (2002) e *Blush* (2005).



**Imagem 32** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus.

*Blush* é uma videodança em que os recursos videográficos são amplamente recrutados para mostrar coreografias vigorosas (característica dos trabalhos de Vandekeybus), com vários planos de enquadramento, ângulos e movimentos de câmera. As filmagens foram realizadas em locações distintas, como montanhas, cachoeiras, lagos, embaixo da água e em salões grandiosos repletos de figurantes com vários elementos de cena, compondo um conjunto de imagens espetaculares e oníricas.

A videodança se desenrola apresentando vários núcleos coreográficos sendo que muitos desses núcleos originariamente foram criados para espetáculos cênicos e adaptados para a linguagem da videodança. *Blush* possui também uma forte característica teatral apresentando cenas com bastante diálogo entre seus intérpretes.

Definida no encarte do DVD como “una exploración del subconsciente salvaje, de bosque míticos, de lo imaginario, de instintos contraditorios, en el que el cuerpo tiene razones que la mente desconoce”, percebe-se, nessa videodança, um cuidado muito grande com a roteirização e produção das cenas (enquadramentos e ângulos de filmagem) e na preparação e execução das coreografias.



**Imagem 33** - *Blush* (2005) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus.

Inspirada na vida do pintor Vicent Van-Gogh e na sua paixão pela luz do mediterrâneo francês, a videodança *Les Tournesols* (1991) dirigida e concebida por Dominique Petit e Claude Val, apesar de ter sido realizada em uma única locação, de não possuir muitos elementos cênicos e de não explorar vários ângulos de filmagens e movimentos de câmera, como *Blush* foi realizado com uma grande preocupação em relação ao plano de enquadramento e à qualidade das imagens. Este trabalho possui uma fotografia refinada, explorando a luz da tarde de uma vila no sul da França, a coreografia é executada com grande precisão técnica, mostrando oito dançarinos de paletó preto, contrastando com as cores locais, em confronto uns com os outros, se revezando nas entradas e saídas do enquadramento videográfico. A edição é feita com poucos cortes e efeitos, dando ênfase ao ambiente e à construção coreográfica.

O conjunto de obras artísticas referenciadas forma uma amostragem das inúmeras variantes e possibilidades estéticas trazidas pelas tramas de eventos que a vídeodança promove. Refere-se a um modo de se ver e conceber a obra “não mais como um objeto acabado e inerte, mas como uma estrutura que mantém, de maneira latente, a possibilidade de transformar-se, converter-se e diversificar-se” (GIANNETTI: 2006, p. 58). São construções

artísticas em condição aberta e formativa, que se firmam na experiência para encontrar novos meios de comunicação.

Nas palavras de TOWNSEND (1997), “a estética é sobre a experiência”, e as escolhas aqui exemplificadas indicam a “possibilidade de influenciar a experiência de diferentes modos”, experiência esta, que pertence a cada criador e produz resultados diferentes pois são únicas. “A função produtiva do artista consiste, portanto, em modelar a experiência” (p. 150). Nesse sentido, a obra de cada artista se refere à sua experiência criadora e o olhar que ele dirige, às suas experiências pessoais.

São exemplos trazidos não com a intenção de definir padrões ou colocar regras e categorias, mas para atentar sobre a amplitude do acontecimento, buscar subsídios para a construção de um olhar crítico e reafirmar o caráter experimental e investigativo que a videodança ocupa dentro da arte contemporânea.

### 3.5 AÇÃO VIDEOGRÁFICA

Na videodança outros horizontes para a ação videográfica são abertos, pois dentro dela, essa ação torna-se ativa e atua como mais um elemento constitutivo, que promove novos entendimentos sobre o movimento dançado e constrói outros referenciais imagéticos para o corpo que dança.

Articulado como agente provocador do movimento, o vídeo (câmera/tela) está colocado ao lado da dança (corpo/movimento), como um elemento que pensa, estrutura e orienta o movimento na mesma medida desta. Isso faz com que ele atue como um ato pensante que interage e transforma o resultado final da videodança. Encontro de intenções que ampliam e dão sentido às imagens e aos gestos.

Constituída e pensada dentro desse entendimento, a videodança caracteriza-se como uma manifestação artística em que a ação que o vídeo promove é, ao lado da coreografia executada, um personagem do movimento.

O bailarino deve conseguir “ver” o que o *cameraman* registra, deve dançar em vínculo com a câmera e em concordância com o espaço do vídeo, dançar em relação com o olho que o percebe; ao mesmo tempo, o *cameraman* deve perceber esse corpo, mover-se com ele, respirar e dançar com ele, conseguindo uma relação dinâmica no espaço. Ser o outro ao mesmo tempo em que sou eu e agir em consequência, desenvolver uma escuta tal que me permita mover-me com o outro e até antecipar-me (CUBAS: 2007, p.144).



**Imagem 34** - *Carne* (2004) Videodança concepção: Analívia Cordeiro.

A utilização do aparelho videográfico ativo, provocando o movimento do dançarino e dançando com ele, pode ser reconhecida no trabalho de vários coreógrafos, bailarinos, *videomakers*, e outros artista que se ocupam da videodança. É uma maneira de pensar o espaço fílmico que está próximo do que coloca DUBOIS (2004) quando diz que depois de muito se ocupar sobre o estudo do vídeo, em que “o vídeo era pensado como uma imagem... inserido no campo geral da formas visuais, alinhado a um fio que pretendia articular pintura, desenho, foto, cinema etc.”, devemos hoje “ concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa” (p. 100).

O vídeo abre possibilidades diversas de apresentação da imagem, (fusão, coloração, recortes etc.) e constrói o corpo em suas “linhas de varreduras eletrônicas” no detalhamento dos gestos executados (o movimento de um dedo, a expressão de um suspiro, um pedaço do corpo entre a roupa...). Esses pequenos detalhes, de difícil apreensão no ambiente cênico, os chamados *close*, realizados pela aproximação da máquina ou pelo *zoom*, diminuem os espaços e vêm falar das especificidades do corpo que habita uma videodança. Esses pequenos acontecimentos, muito mais do que aguçar a curiosidade, apontam uma intenção, esse “modo de ver” em que o vídeo pensa e constrói e opera mudanças na percepção de quem assiste.

Portanto a atuação do vídeo no momento da criação da videodança passa a ser um elemento pensante. Não é mais só o corpo que dança, que dá vida à obra; o *videomaker*, ao manipular o equipamento, é também o protagonista da obra e a produz em toda a sua complexidade.



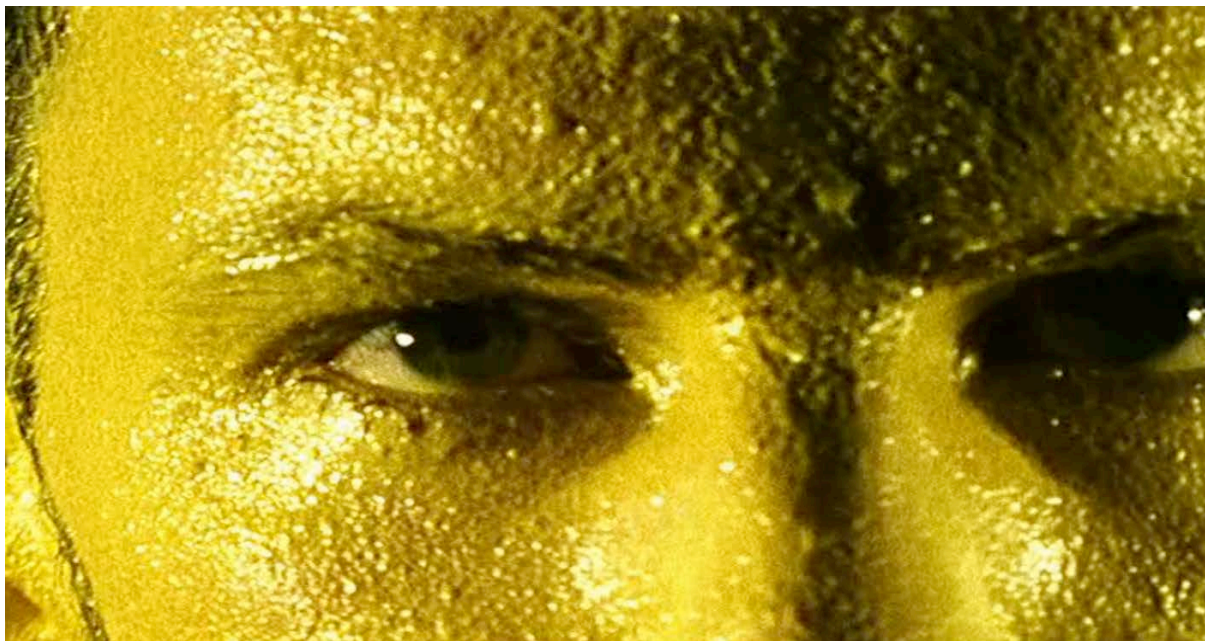
### 3.5.1 Qualidade da imagem

O desenvolvimento e aumento na produção de videodança, em uma certa medida, ocorre das facilidades técnicas do vídeo e cruzamento com os recursos digitais (simplificação, acesso e barateamento dos equipamentos e a disponibilidade dos recursos infográficos para produção e finalização). Mas, em outra medida, também se deve à qualidade da imagem gerada pelo meio eletrônico do vídeo que se afina com a busca de uma identidade estética da videodança.

A qualidade da imagem videográfica, diferentemente da imagem cinematográfica, é carregada de ruídos, interferências e instabilidade. Segundo Machado (2002), o que se percebe hoje é uma tendência de hibridização entre as imagens, tirando inclusive proveito dessas diferenças imagéticas. “Muitos filmes produzidos nos últimos anos chegam a dar evidência estrutural a esse hibridismo fundamental do audiovisual contemporâneo, na medida em que mesclam formatos e suportes, tirando partido da diferença de texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas” (p. 215).



**Imagem 35** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus.



**Imagem 36** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus.

Com o vídeo constrói-se um “corpo de imagens” com características estéticas e formais próprias. São imagens instáveis, recortadas, sobrepostas e passíveis de inúmeras intervenções digitais, qualidades estas que atendem aos discursos contemporâneos em arte e se enquadram nos discursos poéticos de vários coreógrafos e bailarinos que, em suas pesquisas, tematizam a fragilidade, dor, precariedade, limites e incertezas do corpo.

James Elkins, em *Pictures of the Body* (1999), havia evidenciado que os corpos são expressivos de dois modos amplamente opostos: Alguns agindo sobre o corpo do observador engendrando pensamentos sobre sensação, dor e até mesmo a morte; e outros atuando sobre a mente do observador conjugando pensamentos sobre projeção, transformação e metamorfose. O que está em questão são as diferentes representações do corpo, entendido como objeto não sistematizável e as imagens que são geradoras a partir de respostas não conhecidas, sobretudo as viscerais, as não verbais e aquelas que buscam possíveis formas de coerência racional no corpo. Ele acaba mostrando que dor e metamorfose têm sido os principais geradores de conceitos no mundo contemporâneo (GREINER: 2005, p. 20).

### 3.6 POSSIBILIDADES DO GESTO

As técnicas e qualidades que a linguagem audiovisual transfere para a dança no espaço da tela propõem novos paradigmas no campo sensorial, e a videodança opera a todo momento mudando a percepção de corpo, espaço, tempo, lugar e sentidos. O movimento terá que ser re-

significado na imaginação de quem assiste. A performance corporal que habita uma videodança exige uma outra recepção<sup>6</sup>.

Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (ZUMTHOR: 2007, p. 18).

O corpo reduzido, enquadrado, cortado e transformado em uma imagem bi-dimensional dentro da videodança requer, de quem assiste, uma percepção diferente da percepção exigida para se vivenciar a dança cênica. Entendida por TOWNSEND (1997), como uma operação complexa que envolve todos os sentidos, a percepção é mais do que o olhar e ver, escutar e ouvir o que percebemos é também afetado por aquilo que esperamos ver e nos predispomos a ouvir e, ainda, pela maneira como processamos os dados sensoriais.



**Imagem 37** - *Intempéries* (1998) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté.

---

<sup>6</sup> Aqui a palavra recepção está relacionada à comunicação da obra dentro do entendimento de que a comunicação é princípio fundamental para que exista a experiência estética. Assim, o que o artista afirma com a obra é presumivelmente algo que, segundo TOWNSEND (1997) é “compreendido por algum público no sentido lato de <<afirmar>> e <<compreender>>” (p. 218).



Diferentemente da dança cênica na qual o enquadramento de quem assiste é fixo em relação à localização que ocupa na platéia, os corpos em geral mantêm o mesmo tamanho e proporções e os pequenos detalhes não podem ser acentuados, na obra videografada a articulação de várias tomadas, seqüências e ângulos de filmagem dão flexibilidade ao espaço, os corpos podem ser mostrados em diferentes tamanhos, com ênfase nos detalhes gestuais, em locações diversas, quebrando, assim, toda a lógica espaço-temporal. “Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito.” (GIL: 2005, p.14).



**Imagem 38** - *Intempéries* (1998) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté.

*Intempéries*<sup>7</sup>, por exemplo, é uma videodança na qual os dançarinos se movem por uma rampa íngreme, videografada no mesmo ângulo de inclinação do cenário. O simples ato de andar do dançarino surge repleto de estranheza, pois quando acentuada a angulação natural que o corpo realiza para subir uma rampa, mostrado como se não houvesse rampa, temos a sensação de que os movimentos estão sendo realizados a 45 graus, temos a impressão de que há um limite precário do equilíbrio: o corpo parece mover-se por uma imantação que o prende ao chão e o direciona para frente. Alguém se senta e imediatamente começa a escorregar, tudo muito suave, um rosto aparece em primeiríssimo plano e alguém se move ao fundo e logo some deslizando.

Muda-se, com a videodança, os significantes corporais; pele, respiração, texturas, calor, transpiração, gestos, peso, pulsação e outros atributos da corporalidade humana são afetados. O sentido e fluência do movimento, o volume do corpo, o espaço e o tempo farão parte de uma abstração que irá se concretizar na tela.

São possibilidades e atributos físicos que a videografia inventa para o corpo e, com isso, muda a nossa percepção sensorial em relação ao movimento e nos leva a lugares que só podem existir plenamente dentro do espaço fílmico. Para MERLEAU-PONTY (2004), “a experiência cinematográfica será percepção” e possibilita ao espectador viver e experimentar “a unidade e a necessidade do desenvolvimento temporal e uma bela obra irradiante” em seu espírito (p. 62).

### 3.6.1 Fluência do movimento

A mudança de velocidade para frisar uma ação ou um gesto, quando utilizada com a intenção de ampliar a percepção do movimento, mostra aquilo que naturalmente o olho não consegue ver. Alterar a velocidade da cena dá o tempo necessário para que a imagem se revele. São possibilidades trazidas pelos aparelhos tecnológicos e que estão dentro dos

---

<sup>7</sup> Realizada pela companhia belga Mossoux - Bonté de dança contemporânea, merecedora dos prêmios Communauté française du meilleur scénario original – Bruxelas e Carina Ari de la Création pour les Média – Paris, ambos em 1998. *Intempéries* ainda se destaca pelo cuidado em relação a todos os elementos compositivos de cenário, figurino, música, luz e partitura coreográfica, que é composta por movimentos suaves e realizados sem esforço físico aparente.

discursos contemporâneos a respeito da imagem. “As imagens atuais têm tempo? Teriam elas história, a possibilidade de evidenciar o passado? Seriam capazes de durar mais, de não passar tão depressa?” (PEIXOTO: 1996, p. 179).

No vídeo, segundo DUBOIS (2004), a câmera lenta nos conduz para a ordem da pesquisa e para perguntas sobre a “imagem, os gestos e os corpos representados, sobre o que resta de acontecimento no olhar que podemos lançar para as coisas”. A diminuição da velocidade não quer mostrar isso ou aquilo, mas sim diminuir para ver se há algo para ser visto.



**Imagem 39** - *FF* (2007) Videodança direção: Karenina Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile dançarinos: Letícia Nabuco e Marcello Stroppa.

Pela mudança de velocidade, o que se mostra são os pequenos gestos e acontecimentos, detalhes do corpo desacelerando, decompondo e recompondo os movimentos cotidianos e extra cotidianos que compõem uma dança. “Quase parar” para se deixar ver. Oferecer a imagem, olhar e pensamento afinados no mesmo tempo. “Desacelerar também como operação de pensamento: não se deixar levar, resistir, esvaziar, ruminar, ver *como se vê*”, construir a imagem única, precisa no momento da construção da imagem, o momento no qual nasce a imagem. Perceber um *frame* após o outro (revelar o fotográfico da imagem videográfica) perdendo-se, escapando ao gosto do movimento (PEIXOTO: 1996, p. 210).

Características próprias da linguagem videográfica, a fusão, a sobreposição, a incrustação, a coloração e outras possibilidades de se manipular a imagem, são recursos que discutem, acima de tudo, as inquietudes e urgências dos acontecimentos contemporâneos.

Toda essa facilidade de efeitos que o encontro entre os recursos digitais e o vídeo proporciona – “é possível fazer qualquer coisa com uma imagem eletrônica” (MACHADO: 1995 p. 162) –, são bem vindas quando utilizadas para dar sentido, ampliar ou proporcionar uma qualidade diferente nos gestos que compõem a dança. Esses e outros atributos do ambiente digital, quando utilizados na confecção de uma videodança, oferecem infinitos caminhos para se apresentar o corpo e a dança.

### 3.7 CORPO DIGITAL

Dentro do sistema digital promovido pelo computador, as imagens tornam-se modelos matemáticos lógicos, envolvidas em atributos simulatórios. Nessa repaginação do mundo real, a performance que o dançarino executa, dentro do computador, torna-se uma matriz, “uma trama de relações numéricas” passiva de inúmeras intervenções e mudanças.

O modelo que o computador armazena sob forma de um programa pode gerar uma imagem em qualquer posição, de qualquer tamanho, colorida com quaisquer das cores disponíveis no sistema e iluminada com os mais variados efeitos de luz (MACHADO: 1995, p. 140).



**Imagem 40** - *Body, Body, On The Wall* (1997) Videodança direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino: Wim Vandekeybus.

Para o corpo que está presente na videodança tudo é possível. Ele pode ser revestido de texturas e cores improváveis, os movimentos e gestos da dança apresentados podem ser vistos com detalhes e em velocidades alteradas, os recortes e colagens de imagens realizados

sugerem diferentes acontecimentos e situações, as sobreposições e fusões de imagens transportam o acontecimento para diferentes lugares simultaneamente.

A relação das cores no vídeo e suas possíveis variabilidades passam pela ordem da tentação. Buscar a maneira de como e o que a cor exprime é a essência dessa virtualidade com a cor. “Com um equipamento eletrônico digital obtemos exatamente o que queremos: a qualquer momento pode-se acrescer, retirar, modificar a cor da imagem ou de uma parte dela”. A manipulação digital da imagem permite tornar a realidade muito mais maleável: “pode-se, com isso, individualizar a matéria filmica e transportar as massa de cor [...] fazendo com que os personagens percam a sua ‘corporeidade’, mantendo apenas os contornos, sinais luminosos num contexto real” (BELLOUR: 1997, p. 217).

Os recursos que o meio eletrônico proporcionam de manipulação de cores das imagens, para o cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que utilizou as possibilidades de controle cromático dos sistemas digitais para trabalhar os recursos expressivos da cor em seus filmes provocam “uma pulverização, uma desnaturalização, por uma simbolização da cor” e, manipulando por esse artifício a imagem, confere a ela um excesso de realidade (Idem, p. 218).

### 3.8 VAZIOS E CHEIOS NA TELA

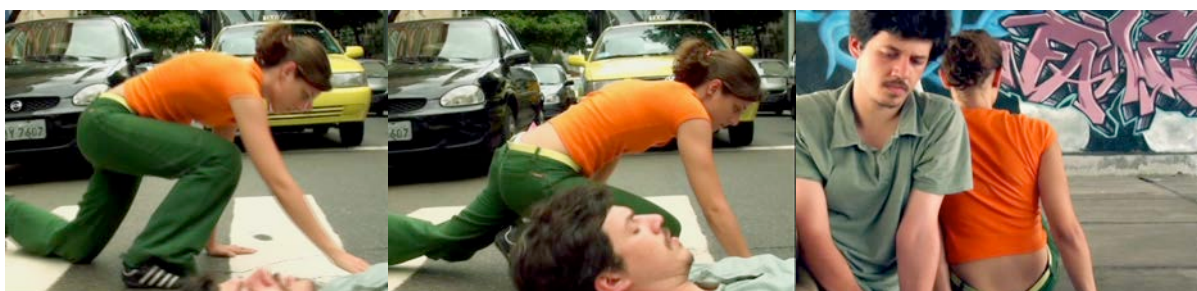
O desejo de realizar, fazer e invadir o espaço da tela com o corpo resulta em uma videodança. Para CUBAS (2007): “Videodança é o que os artistas fazem colocando em jogo o vídeo e a dança”. Colocar o corpo e todas as suas inquietudes dentro, usar a linguagem corporal da dança sobre outro suporte, bidimensionar o corpo e explorar a expressividade do movimento no movimento do quadro a quadro do vídeo.

Enquadrar o corpo para definir o espaço, mostrar aquilo que é necessário. Afirmar a vontade e o pensamento do texto de imagens que aparece para ampliar e redefinir a fluência da ação. “Penso no enquadramento como uma fronteira que demarca, porém não limita a



ação”. Desrespeitar os limites do quadro assim como a dança avança sobre os limites da gravidade, do gesto, da imaginação, da construção e desconstrução do corpo.

A horizontalidade da videodança *FF* (2007), com direção-geral de Karenina de los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile, rompe com os limites da tela colocando a verticalidade do corpo em cheque.



**Imagem 41** - *FF* (2007) Videodança direção: Karenina Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile dançarinos: Letícia Nabuco e Marcello Stroppa.

Nessa videodança dois dançarinos cruzam diferentes cenários da cidade com movimentos suaves e lentos, quase que rastejando pelo chão. São movimentos que, reforçados pela trilha sonora, apresentam-se num *continuum*: “seguimos um casal que nos leva com eles em seu trajeto. Em um curto lapso de tempo parece que percorremos dias, meses” (Idem, 2007, p.146). O horizonte fica muito mais próximo, o horizonte é o corpo em primeiro plano, depois as imagens verticais (o poste, o prédio, os pés de um banco de rua). A verticalidade da cidade ao fundo.

Consegue-se assim uma mudança de percepção que atinge quem assiste. Com a horizontalidade insistente dos corpos em primeiro plano perde-se os limites do enquadramento. Com o movimento quase rastejado e continuado sobre as calçadas e asfaltos da cidade explode a expectativa de ver um corpo em seu estado de (quase) sempre. A simples e cotidiana imagem de alguém se movendo pela cidade, ereto, na dinâmica do andar.



**Imagem 42** - *Sensações Contrárias* (2007) Videodança direção: Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha dançarinos: Alici Iannitelli, Andrei Moura, Matheus Rocha, Daniella de Aguiar, David Iannitelli, Fábio Osório Monteiro e outros.

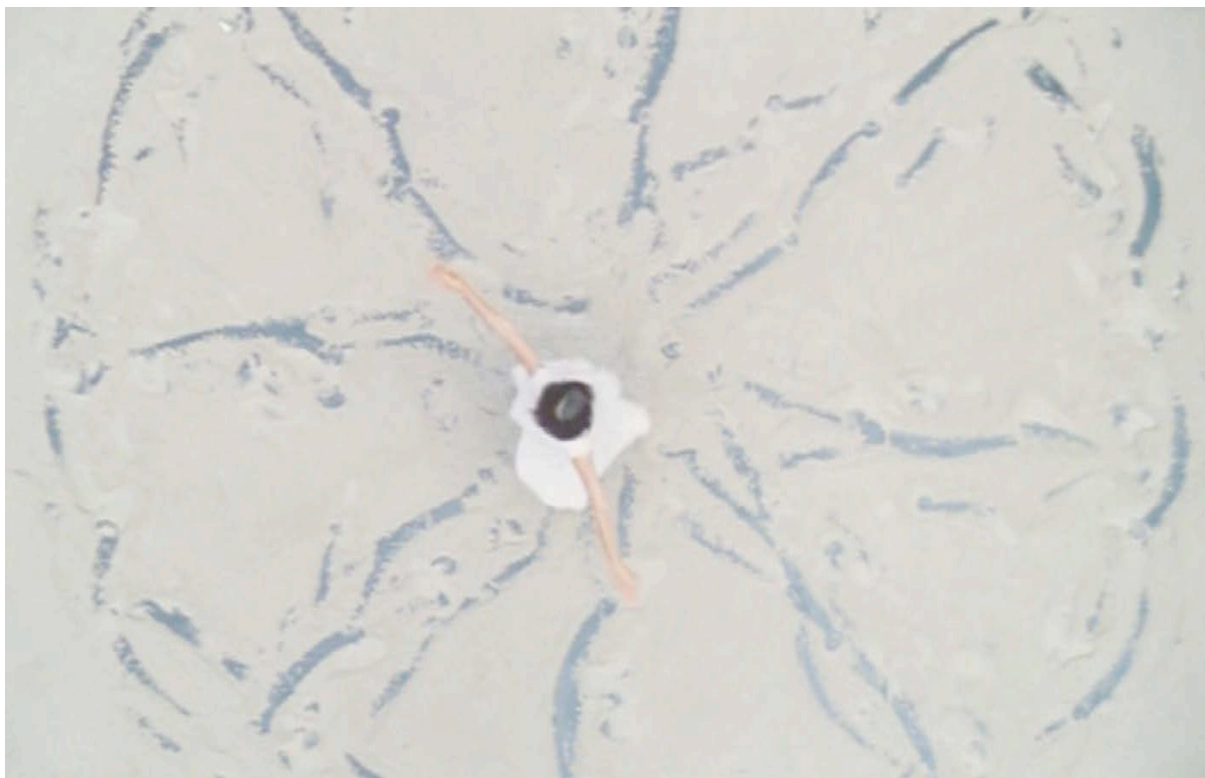
Na videodança *Sensações Contrárias* (2007), dirigida por Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha, o mesmo enquadramento que impõem um limite ao olhar em algumas obras, gera uma zona de tensão que aguça a imaginação e explode com esse limite. Está tudo acontecendo em espaços próximos, mas nada se conversa, nada se afina, são universos que surgem e morrem sem que possamos saber o porquê. Mas isso não é um prejuízo para o nosso interesse na obra, são ações de duplo sentido que nos prendem. As imagens vão se sucedendo em oposição, com contrastes de cor, texturas, volumes, direções de movimentos pelos diversos ambientes em que foi videografada.

Na segunda parte do vídeo, a câmera adquire um movimento constante e fluido, levando-nos por diversos cômodos, justo quando as coreografias dos bailarinos estão em seu ponto mais alto de deslocamento. Tudo é instável, tudo é movimento, nada é previsível; quando parece que vai começar, termina, sem permitir encontrar o equilíbrio. (CUBAS: 2007, p. 146).

Para PEIXOTO (1996), como linguagem “O vídeo instaura o fluir da imagem”, e com isso vemos a cor, o calor, a água, a lama, o cheiro, os olhos, o suor, e os outros elementos deixando rastros luminosos. Dentro da videodança (tudo) vira cor e texto corporal luminescente e gera sentidos que se afirmam na passagem entre uma imagem e outra: “o vídeo opera por acoplamento e fusão: é passagem” (p. 197). São imagens que se estabelecem, colocadas com poder de permanência, que levam tempo para serem esquecidas.

As imagens singulares de corpos vistos e revistos por ângulos outros, atitudes diferentes, volumes impróprios, propriedades estranhas (tecido, tendões, ossos que não estão

nos seus devidos lugares) são as imagens que expandem os limites da corporeidade. São acordos íntimos da dança com o vídeo que se manifestam na videodança.



**Imagem 43** - *Rosas-Fase* (2002) Videodança direção: Thierry de Mey dançarinas: Michele Anne de Mey e Anne Teresa De Keersmaeker.



#### 4 VIDEODANÇA NO AMBIENTE DIGITAL: AÇÃO NO CORPO PLURAL

Parte das manifestações artísticas que emerge da *cibercultura* coloca em exposição o corpo com suas potencialidades, inquietudes e limites. São ações que atendem às urgências e necessidades expressivas de coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e *videomakers* e ocupam lugares centrais dentro dos discursos gerados pelas novas ordens e desígnios das tecnologias digitais e os seus rebatimentos no corpo.

A imagem de vídeo tem eletricidade, som, movimento e capacidade de reproduzir algo que está se sucedendo, enquanto que a pintura se converteu em algo estático no nosso século. Essa é a razão de tão grande mudança. Agora trabalhamos com eletricidade, eletricidade humana em uma performance real, a eletricidade da imagem [...] (ABRAMOVIC. 1998, p. 79).



**Imagem 44** - *Sobressaltos* (2002) Videodança direção: Antonio Stickel e Karina Ka dançarinos: Gisele Penafiere, José Romero, Karina Ka e Sheila Alvarenga.

A videodança, que definitivamente vem se apropriando dos recursos computacionais e videográficos digitais, coloca em evidência várias questões que afloram do encontro entre o corpo e o ambiente digital como simulação, representação, realidade virtual e precariedade. Isso acontece na medida em que a videodança carrega, para dentro de seus domínios, a imagem de um corpo treinado para o movimento expressivo, corporificado por técnicas das mais diversas, que torna-se uma simulação, um decalque, um empréstimo imagético concedido pelo ambiente real ao ambiente digital.

Ao se (des)corporificar no ciberespaço, o corpo age como um limiar entre dois mundo: entre as três dimensões dos objetos e as n-dimensões do pensamento. Se a dança é o pensamento do corpo, este mesmo corpo adquire o

estatuto de corpo virtual. Pode ir além de si mesmo, despindo-se de seus limites espaço-temporais. (WOSNIAK: 2006, p. 17).

#### 4.1 PLURALIDADE NO CORPO DIGITAL

Construído por dados matemáticos, o corpo se transforma, se replica, se converte em novos dados, estabelece um discurso pluridirecional, desvinculado de sua origem, rompendo com modelos culturais de “seqüencialidade e centralidade do discurso, assim como de originalidade (ou irreprodutibilidade da obra)” marca as transformações do agora “inerentes ao processo tecnológico e, em especial, ao de digitalização” (GIANNETTI: 2006, p. 104). Um corpo plural passa a manifestar-se com novos atributos, concretudes e estranhamentos corpóreos. Surge outro paradigma para perceber, entender e sentir o corpo como núcleo de significações, gerador de espaço e platô de todas as experiências vividas e imaginadas.



**Imagem 45** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela.

Um corpo transformado, múltiplo, simultâneo, diverso, feito de uma materialidade luminosa, estabelecendo novas relações temporais e espaciais para a experiência motora e sensorial. Rápido, fluido na entropia<sup>8</sup> da velocidade contemporânea, trafegando pelas redes de comunicação, é um corpo de luz que se projeta para o espaço vazio, o abismo sem fim do ambiente virtual, e deixa como rastro apenas uma lembrança do corpo original (único) que representa. Desprovido de sujeito, será uma representação da representação do corpo. “O nosso próprio corpo é já ele próprio um objeto e por conseguinte, merece o nome de representação. Com efeito ele é apenas um objeto entre outros objetos” (SCHOPENHAUER<sup>9</sup>. [19--], p. 10). Objeto glorificado pelo caráter mágico das imagens, o corpo nos territórios virtuais é uma superfície articulável que adquire formas e dimensões com uma existência efêmera no curto espaço de tempo que separa a tela da retina de quem vê.

As imagens virtuais não estão presentes em parte alguma em ato. Em determinado instante de sua existência, elas aparecem efetivamente em sua tela ou em sua retina por meio de um colimador ou de um capacete virtual, mas a imagem que aparece naquele momento não passa de um elo em um processo que só pede para ter prosseguimento. A imagem virtual está latente não só no modelo, como também na interação que você pode desenvolver com esse modelo. E o próprio modelo só pede para evoluir também. É uma espécie de hibridação meio monstruosa que não tem igual, até o momento, na história da representação humana. (QUÉAU: 1996, p. 119-120).

Mediatizada pelas vias tecnológicas, a videodança traduz, por meio das imagens, uma maneira de ser no mundo. Diferentemente da dança que acontece dentro do que chamamos de acontecimento real, nas suas localidades existe um corpo manipulado que adquire novas formas, um objeto-corpo que pode ser um e todos ao mesmo tempo, destituído de sua origem e singularidade. O objeto-corpo dentro da obra é singular, sua imagem mantém os contornos e formas corpóreas, é simultâneo e plural “sujeito e o objeto das representações”, e realiza, percebe e memoriza “as maneiras de interpretar aquilo que experimenta” (JEUDY: 2002, p. 20).

As tramas do ambiente digital, estruturadas em rede, são localidades de acesso e conexão, são mais que entradas e saídas, formam verdadeiras transfusões de onde as combinações e recombinações ocorrem a partir de múltiplos encontros. Nesses ambientes, o corpo não se desloca como um material coeso, fixo, ele se dá como milhares de combinações que se tramam para que a imagem simulada do que reconhecemos como corpo, apareça.

<sup>8</sup> FLUSSER define entropia como “tendência a situações cada vez mais prováveis” (2002. p. 77).

<sup>9</sup> Foi sugerido pela banca de qualificação uma incursão pela obra *O Mundo como Vontade e como Representação* do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) para estimular o enfrentamento com os abismos do pensamento crítico.

Flutuando no ciberespaço, o corpo, desprendido do cordão umbilical que o une à experiência material, cumpre um caminho de experiências diversas e imprecisas. Destituído da tristeza, dor e da morte se afasta dos lugares mais agudos da corporalidade. Um corpo numérico, sem alma, um objeto sem sujeito, que não se reveste do que lhe é humano .

A dança que se mostra foi articulada, recortada, teve o tempo do movimento alterado e invertido, dentro de uma estratégia de simulação e representação que o ambiente digital proporciona, quebrando e modificando nossa percepção de corpo e movimento. “Acreditar que a virtualidade tecnológica em nada mudou nossas formas clássicas de percepção nos parece, no mínimo, ingênuo” (JEUDY: 2005, p.75).

A rapidez e intensidade com que os corpos são tratados, triturados, destruídos e modificados constrói novas corporeidades. O antagonismo entre vida e morte, novo e velho, bom ou mal, somem, uma vez que, dentro da paisagem tecnológica, a representação do corpo e as ações corporais não estão presas à realidade do dado corporal. “Já não se trata da falsificação do objeto ou da reprodutibilidade, mas da simulação de um sistema onde tudo é informação e tem sua representação em um sistema binário cuja expressão é a existência virtual” (ROSALEN: 2002, p. 322).



**Imagem 46** - *Exp. 01* (2006) Videodança criação: Artur Cole, Eduardo Cole, Fernanda Rapisarda e José Romero.

A paisagem tecnológica propõe seus caminhos e nos conduz para abismos, constrói novas imagens, transforma a nossa percepção de mundo, metamorfoseia radicalmente a essência dos sistemas simbólicos e de representação. “No momento em que os diversos sistemas de representação tradicionais estão a ponto de perder sua ‘perfectibilidade’, suas capacidades específicas de evolução e mudança” (VIRILIO: 1994, p. 52).

Intermediada pela máquina, do registro inicial até a finalização no computador, a videodança é a imagem de um corpo com novas qualidades e significados. São tensões corporais distantes das que exalam da materialidade do corpo, dentro do que chamamos de realidade. Pela tela explodem corpos que já não existem. “Existir é alterar-se e ser alterado: por existir, é sempre outro” (FLUSSER: 1998, p. 161). São corporalidades fixas no tempo e no espaço, que não se alteram e das quais podemos duvidar. O que se vê não está preso às marcas da existência, não vive o envelhecimento, as instabilidades, desejos, vontades e a angústia da morte.

O mundo virtual, mesmo admitindo-se que não pode mais ser equiparado ao real e que adquiriu autonomia, não se separa de nossa organização simbólica tradicional. A ruptura que ele introduz – e que não é das menores – deve-se ao fato de que essa mesma organização simbólica, ao se tornar fruto de nossa inteligibilidade, pode ser tomada pelo objeto de nossa gestão mental (VIRILIO: 1994, p.74).

Esse corpo que se pluraliza suscita questões de várias ordens, sejam filosóficas, antropológicas, biológicas e outras que possam subsidiar, problematizar as pesquisas e fazeres atuais da arte, em especial a videodança, que segue na direção de aprofundar as discussões sobre a existência e performance do corpo nos ambientes eletrônicos e digitais dentro da obra de arte contemporânea.

## 4.2 TECNOLOGIA DIGITAL COMO INTERAÇÃO DOS MEIOS

Na videodança, o meio tecnológico atua como um meio interativo na construção do fato fílmico. O equipamento videográfico e o aparelho computacional desenvolvem uma relação intrínseca com a dança realizada. “Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho” (FLUSSER: 2002, p. 18).

O equipamento videográfico e o seu manuseio são determinantes na obtenção do resultado desejado. Se outrora ele foi utilizado com a intenção de registrar a dança efetuada, ou comportadamente filmar a coreografia com um olhar distante servindo-se de um roteiro pré-estabelecido, em inúmeras realizações atuais, na videodança, o equipamento videográfico é mais um elemento compositivo, agindo ativamente, atuando e revelando a dança executada. Mudança de intenção que é determinante para que a videodança, que busca uma fusão entre a

dança e o vídeo sem preponderância, se firme como linguagem. Qualquer ação, para Joseph Beuys, “por menor que seja” ou atitude em relação à obra é “parte integrante da obra, compõem uma linguagem” (apud BORER: 2001, p. 14).

A mudança de intenção acontece no momento em que o equipamento videográfico atua como um olhar que dança. Assim, ao invés de apenas registrar os movimentos e a coreografia, atua no sentido de provocar a dança no corpo do dançarino, modificando o espaço a cada novo enquadramento que propõe.

Aproximando a lente do corpo, realizando tomadas de ângulos diferentes, buscando os detalhes do gesto e outras variações, o movimento do *videomaker* une-se ao movimento do dançarino, e ambos determinam trajetórias e fluências tanto para a dança como para a imagem filmada.



**Imagem 47** - *Rien de réel* (1994) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté.

O espectador atento facilmente se apercebe que os inúmeros “ângulos” lhe proporcionam uma visão sintética do espaço. Espaço visual – que é cada vez mais espaço sonoro; espaço tátil; sensações cinestésicas, geradoras de um espaço motor, através do qual o filme, por vezes, se aproxima da música e da dança; confrontações de espaços tão diferentes, como o espaço pensado pelo autor que imaginou o argumento, o espaço que os técnicos concretizam, o espaço que a câmera concretiza materialmente, o espaço de que o espectador se apercebe O espaço fílmico é plural, concreto e abstratamente (FRANCASTEL: 1983, p. 170).



Essa intromissão, esse espaço que o vídeo invade, essa impertinência resultará em uma interação dos meios. O dançarino ali exposto, invadido por lentes que vasculham seus gestos e estados físicos, é instigado a aceitar o jogo, é levado a abrir espaço, deixando que a lente passe pelos seus movimentos; não é possível esconder nada, tudo se torna visível. A imagem filmada são todos os olhares dentro do recorte realizado pelo enquadramento. Cada enquadramento é um gerador e multiplicador do espaço, espaço vivenciado e percebido pelo dançarino e pelo *videomaker* que será rebatido no corpo do espectador.

### 4.3 EXTENSÕES PARA O CORPO

Tratando sobre a obra do artista australiano Sterlac, SANTANA (2006a) afirma que o artista entende a tecnologia como “extensão do corpo humano, uma parte distinta do corpo, mas que o amplifica em suas competências”. Ao corpo são agregadas novas e definitivas qualidades de ação, intenção e percepção, e, assim, a tecnologia é algo que passa a pertencer ao corpo no momento em que ambos são modificados. “Corpo e tecnologia são reconfigurados por completo e não apenas anexados um ao outro” (p. 46-47).



**Imagem 48** - Exp. 08 (2008) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab.

Firmando o entendimento de que a tecnologia não é simplesmente uma ferramenta, mas um meio no qual os acontecimentos se estabelecem e se modificam devido à



contaminação recíproca, o dançarino dança e simultaneamente mostra, pelos olhos da câmera, as diferentes geografias corpóreas e, por meio da tecnologia videográfica, reescreve as ações gestuais da dança em seu corpo.

O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está na sua potencialidade de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta. Não tendo a função definida e sendo um manipulador de informações com propósito gerais, as novas mídias possibilitam uma outra possibilidade de relação entre a arte e a tecnologia, uma parceria mais dinâmica que trazia formas diferenciadas e inéditas de utilizar a percepção (Idem, p.104).

A imagem registrada pelo olhar tecnológico do aparelho no corpo, vai ser reconfigurada pelas articulações realizadas dentro do computador São transcodificações (transformações) definitivas que não podem ser mais separadas.

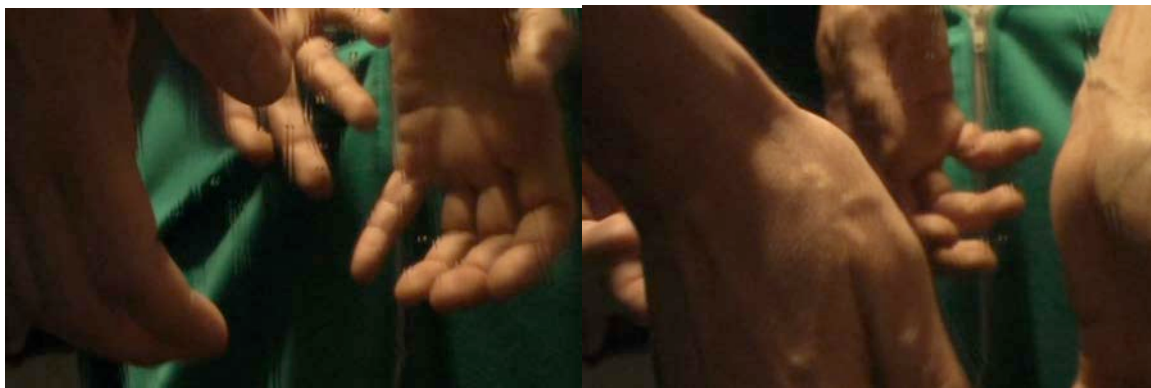
Se algumas funções cerebrais já começam a ser executadas nos níveis do olho e do ouvido, todos esses papéis também se incorporam aos aparelhos. Os aparelhos foram feitos pra simular o funcionamento de um órgão sensório. Conforme McLuhan, prolongamentos e extensões dos órgãos dos sentidos simulando seus funcionamentos. Mas, ao simular esse funcionamento, os aparelhos extensores [...] viriam provocar modificações profundas na própria paisagem do mundo (SANTAELLA: 2003, p. 200).

São novas formas de se pensar e entender o corpo em relação aos aparelhos, conseqüentemente uma nova produção de conhecimento surge, interfaceado por aquilo que é próprio do humano e passa a reverberar na função e no funcionamento do dispositivo tecnológico.

Não se trata, portanto, de margens ou fronteiras rompidas, de sistemas ladeados (por hífen), mas de meios reconfigurados com outras propriedades. Isso significa que não é possível demarcar onde estão as partes pertencentes ao computador, onde estão as partes das mídias (SANTANA: 2006a p. 23).

### **4.3.1 Corpo-Máquina**

Inserido dentro das novas ordens tecnológicas o corpo ganha outras funcionalidades e amplia suas possibilidades expressivas. A tecnologia como um prolongamento traz o entendimento de que o corpo tomado por aparatos tecnológicos torna-se algo com melhores e especiais qualidades para transcrever o mundo. Constrói-se, assim, um corpo que já não é mais só orgânico, que não é natural.



**Imagem 49** - *Exp. 06* (2008) Videodança criação: José Romero.

Na perspectiva clássica (mesmo cibernética), a tecnologia é um prolongamento do corpo. É a sofisticação funcional de um organismo humano, que lhe permite igualar-se à natureza e investir contra ela triunfalmente. De Marx a Macluhan, a mesma visão instrumentalista das máquinas e das linguagens: são intermediários, prolongamentos, *media*-mediadores de uma natureza idealmente destinada a tornar-se o corpo orgânico do homem. Nesta perspectiva racional, o próprio corpo é apenas um *médium* (BAUDRILLARD: 1991, p. 139).

As especiais qualidades trazidas pelos acoplamentos tecnológicos ao corpo criam um corpo-máquina. Reconfigurado para receber o equipamento tecnológico de registro como um órgão que amplia a percepção visual, auditiva e sensorial para acompanhar e instigar o movimento na videodança, o corpo-máquina é ao mesmo tempo agente ativo e passivo, estabelecendo um fluxo conectivo entre as ações que são decididas a cada instante.

Pela hibridização do corpo com as novas tecnologias computacionais, o organismo se estende, se expande, se reconfigura por meio das extensões bio-maquínicas. Trata-se dos pressupostos do século XXI e a evolução das artes corporais que assumem que a vida do corpo e seus ambientes externos e mesmo internos estão cada vez mais mediados pelas máquinas, potencializando desta maneira, sua capacidade expressiva. (WOSNIAK: 2006, p. 17)

Reflexo da incorporação entre corpo e máquina, as distâncias e as diferenças tendem a desaparecer. Todos os jogos possíveis, firmados na relação entre o homem e a máquina, estão abertos em um mundo de limites cada vez mais imprecisos no qual o corpo, sem as extensões tecnológicas, se apaga.

Sob a égide do desmantelamento do corpo, as fronteiras entre humanidade e máquina confundem-se. “A mutação mais espetacular que provoca uma reviravolta em nosso universo é com certeza a reificação do homem”, escreve Philip K. Dick, mas essa mutação é acompanhada no mesmo tempo de uma humanização recíproca do inanimado pela máquina. Não podemos mais opor as categorias puras do vivo e do inanimado, e isso vai ser tornar nosso paradigma. (BRETON: 2003, p. 194).

A videodança, assim como outras manifestações de arte, sempre em mudança, criando potencialidades sígnicas entre a máquina e o humano, atua diretamente “como espaços/tempos da subjetividade, como campo de experiência” para seus realizadores e se firma dentro do contexto contemporâneo artístico como uma “oportunidade de operar alguns dos muitos trânsitos e cruzamentos entre o homem e a máquina” (MELLO: 2002, p. 227).

#### **4.3.2 Existência Dança e Corpo Digital**

O aparelho videográfico acoplado ao corpo promove a extensão da percepção, do gesto, do movimento e sensações; a máquina computacional é o aparelho de extensão do pensamento no qual os dados de registro transformam-se em linguagem. No momento em que o conteúdo é importado e articulado no ambiente computacional, ele ganha forma. São as imagens definitivas, com volume, cores, texturas, luz e som, amparadas nas intenções e abstrações do movimento dançado.

Percorrendo espaços remotos na hiper-dimensionalidade do ciberespaço, o corpo orgânico desdobra-se em suas extensões virtuais, abrindo-se para um mundo aleatório de experiências mediadas de dentro e de fora do corpo [...] o corpo virtual em sua dança ciberespacial, torna-se permeável e sem fronteiras, desestruturando as antigas e estáveis relações binárias. (WOSNIAK: 2006, p. 17).

Essas imagens modeladas como objeto de arte, se estendem pelas telas e redes de comunicação de maneira autônoma; um hipercorpo<sup>10</sup> que se desvincula do seu referencial de origem, que é o sujeito, sem perder, contudo, a imanência corpórea.

Videodança é uma ação que se desprende do corpo em suas subjetividades e necessidades, aquilo que os sentidos experimentam e nos transportam a lugares nunca antes habitados. Afeta diretamente o corpo de quem a realiza e modifica a quem assiste, se desprende das pesquisas corporais e estéticas dos realizadores da cena contemporânea de dança e volta a ela, na medida em que a utilização de imagens previamente videografadas são cada vez mais comuns dividindo o espaço cênico com os dançarinos.

---

<sup>10</sup> “O hipercorpo é um imenso corpo híbrido e mundializado por conexões de nosso corpo com outros corpos pelas redes digitais” (LÉVY: 2003, p. 25).

Defenitivamente estamos diante de uma aproximação do dançarino ao corpo supranumerário do espaço cibernético; a crescente utilização da tecnologia dentro da dança, que historicamente sempre esteve intimamente ligada ao corpo e à sua essência exclusivamente humana, já constitui um indício dessa necessidade da tecnologia para que a criação nessa localidade artística (corpo, dança e tecnologia) alcance outros patamares de reflexão, compreensão, comunicação e complexidade.

#### 4.4 OLHO NO CORPO PLURAL



**Imagem 50** - *Roseland* (1990) Videodança Cia Ultima Vez direção: Wim Vandekeybus.

O olho pode ser o próprio corpo, a câmera colada, incrustada, um apêndice no corpo que olha e conduz a dança. Esse apêndice do corpo oferta uma tecnologia de lentes que se aproximam e se distanciam da pele, dos pêlos, ossos e fluidos corporais. É um olho *cyborg*<sup>11</sup> em outras localizações do corpo que, ao diminuir os espaços e reduzir o acréscimo de informações, revela a luz que reflete nas peles do corpo a corpo. “Quanto mais aperfeiçoada a tecnologia dos robôs e dos *cyborg*, mais são eles passíveis de aproximação com a química sutil dos corpos humanos” (LIRA: 2002, p.18).

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto, apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e

---

<sup>11</sup> Para LE BRETON (2003) *cyborg* constitui-se em um paradigma que “alimenta um fascínio da máquina inteligente e quase viva com o sentimento compensatório da obsolescência do homem, do anacronismo de um corpo cujos elementos se degradam e exibem uma temível fragilidade com relação à máquina” (p. 207).

recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado (XAVIER: 1984, p. 15).

Revelam-se outros olhares sobre o dado corpóreo. “Este olho é que decupa no espaço e fixa no tempo quadros inimitáveis, que *eterniza* o minuto fugido em que a natureza se mostra genial... este olho é o da objetiva” (Émile Vuillermoz apud VIRILIO: 1994, p. 41). A câmera colada ao corpo do *videomaker* esfacela o enquadramento, que já não pode mais existir como o conhecemos, pois ele está atuando agora no território do improvável. Um olhar que registra o acontecimento flutuando entre os corpos. “Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas” (FLUSSER: 2002, p. 8).

São outros olhares que se formam para inscrever a sintaxe da videodança dentro do universo das imagens contemporâneas; o equipamento transformado em órgão e tecido humano que se move na pulsação de quem o opera, transfere aos corpos e objetos estranha corporalidade e gera uma profusão de imagens que a sua efígie imóvel lhes subtrai. Surge, assim, um conjunto significativo e expressivo de imagens que nascem do gesto de tatear o relevo do corpo com o equipamento óptico acoplado ao corpo do *videomaker*.

#### **4.4.1 Câmera Expressiva**

A câmera expressiva coloca o olhar dentro do quadro, estabelece uma conversa íntima entre as partes, reduz a um mínimo necessário a consciência da mediação do equipamento tecnológico ao utilizá-lo como um olho que vai escolhendo o que vê. O olhar da câmera se humaniza como se aquelas escolhas estivessem sendo feitas naquele momento. São imagens que não se acomodam com o tempo. “O aparelho (videográfico) está dotado de uma inteligência sensível, na medida em que corporificam um certo nível de conhecimento teórico sobre o funcionamento do órgão que elas prolongam” (SANTAELLA: 2003, p. 199).

Ao oferecer um olhar que se move no fluxo do movimento do corpo e, por isso, torna-se mais natural, diferentemente da câmera que é posicionada, as imagens ganham um fator de

espontaneidade, gerando surpresas em relação ao que pode vir depois e depois; o espaço de enquadramento passa a ser o todo que está em volta. “O movimento de câmera é um dispositivo tremendamente reforçador da tendência à expansão. Concretamente, ele realiza esta expansão e, como diz Burch, transforma o espaço ‘fora da tela’ em espaço diretamente visado pela câmera” (XAVIER: 1984, p. 15).



**Imagem 51** - Exp. 08 (2008) Videodança criação: José Romero e Luciano Bussab.

Assim cria-se, para quem assiste, uma outra relação espacial em relação à cena, e abre-se um leque maior de possibilidades sensoriais para se perceber a dança. No movimento dos corpos do *videomaker* e do dançarino é que o olhar de cada um vai se acomodando. Como se naquele momento estivesse acontecendo uma próxima experiência de dança sendo compartilhada.

Explicitar e compartilhar o olhar com o espectador é outro acontecimento que uma câmera expressiva proporciona na intenção de aproximar os universos do dançarino e do espectador. Diferentemente do filme convencional que sempre *finge*, continuamente, que não está sendo visto, aqui um olhar direto para a câmera nos toma de empréstimo as *performances* do palco e essa interpelação direta acolhe, aproxima e é sempre bem-vinda ao promover um

movimento duplo de naturalização/incorporação. Quebra-se assim a proibição de olhares e, com isso, abrem-se novas perspectivas para se perceber a videodança.

A videografia digital, com seus aparelhos compactos, leves e anatômicos, suas lentes que flutuam entre o olhar e o objeto, realiza um ato em que o corpo do *videomaker* já está íntima e intrinsecamente envolvido na condição de autor.

O ato de videografar não pressupõe um distanciamento entre as partes. As atenções e as intenções já estão abertas para novos rumos e direções. Fazer e refletir acontecem imediatamente juntos, os corpos pensam e se organizam em um mesmo intervalo de tempo e espaço. A ação está nos gestos, nos pequenos desequilíbrios dos corpos. Usar o movimento e a pulsação do corpo para subverter o aparelho, desviar do uso habitual para o qual foi pensado e programado automaticamente, invadir com a gestualidade humana o aparelho e avançar contra o modelo que produz imagens que se replicam. “Os aparelhos são de fato gigantesco, pois foram produzidos para sê-los. E de forma nenhuma são super-humanos” (FLUSSER: 2002, p. 69).



**Imagem 52** - *Chaconne* (2004) Videodança realização: Olivier Simola e Benjamin Millepied dançarino: Benjamin Millepied.

Recolhimento e expansão da coluna, flexão das pernas, projeção dos braços, encaixe do quadril, o avançar pelas costas. O corpo do *videomaker* já é a grua, o *travelling*, o *steadycam*, o *doley in* e *out*. Estabelece-se, desta forma, imediatamente um trio: *videomaker*, dançarino e o aporte tecnológico videográfico. Colocar a câmera como olho do corpo no espaço. Tratando dessa qualidade videográfica em relação a trabalhos de artistas contemporâneos MELLO (2002) afirma:



E é por conta desse tipo de atitude exercida e pela imagem ser registrada em movimento, possibilitando a inserção de todo o processo criativo, do tempo e da ação contínua, que esses trabalhos conseguem expor seus esgarçamentos, seus percursos gestuais, suas contundências, seus corpos limítrofes, estranhos de serem absorvidos. (p. 222).



**Imagem 53** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela.

Explorar o movimento da dança com uma filmadora entre as mãos, riscando o destino, é também aceitar que o “erro técnico” – falta de foco, tremer, perder o objeto que se filma – cria uma verdade: “qualquer erro tem um motivo veraz e nasce de uma combinação arbitrária de coisas legítimas em si mesmas” (CROCE: 2001, p.178). Faz parte da vertigem, que a filmagem em movimento provoca, procurar no desconhecido as imagens abertas e sem memória, construir “diante do que possa vir, uma outra potência, a do inexplorado, a derrota do saber técnico, uma poética da errância, do inesperado” (VIRILIO: 1994, p. 49).

Navegar pelos feixes de luz que o registro videográfico vai inscrevendo, ocasionar um acidente poético que avance sobre a faixa de segurança do entendimento e nos faça ter que pensar sobre a imagem projetada na tela, para que reste pouco mais que uma sensação, algo que estraçalhe a representação corriqueira de um corpo na dança e os códigos ali já constituídos.



**Imagem 54** - *Íris - La Musique adoucit lès moeurs* (2004) Videodança direção: Philippe Decouflé.

#### 4.5 CORPOVIDEODANÇA NA CIDADE

As videodanças realizadas dentro do contexto da cidade tomam um caráter coletivo e social, se inscrevem em um mesmo roteiro pré-indefinido e aberto aos acasos apresentados pelos espaços públicos, um acordo de errância, sem destino, sem porto de chegada. São impulsos com vibrações de cores, sons e gestos, pautados em estímulos sensoriais que se envolvem com os acontecimentos que estão ao redor. Os músculos dos ventos que torcem as árvores, as luzes solares que se amalgamam no corpo, arquitetura, espaço e os sons que se projetam na memória conduzem o acontecimento. São ações e sentidos trazidos pelo ambiente que se articulam à obra no tempo e espaço da existência, dentro do discurso poético que vai se configurando.

Construída ao sabor do devir e ambientada no invisível que a visão da objetiva revela no correr do espaço-tempo do registro, a trama videográfica vai sendo constituída pelo toque sensível e intuitivo de seus realizadores: “[...] espaço tempo são *formas de intuição* que não

podem mais ser separadas de nossa consciência assim como os conceitos de forma, cor, dimensão etc.” (VIRILIO: 1994, p. 42).



**Imagem 55** - *Exp. 07* (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab.

Marcar os corpos com as inscrições dos lugares. Remodelar a paisagem que se modifica a cada segundo, adentrar pela janela que se abre, olhar na velocidade dos carros, atentar para a mudança de luz nas paredes dos edifícios e se deixar invadir pelos olhares que cruzam o espaço. A cidade como protagonista do acontecimento.

A relação estética que nós mantemos com o mundo, ou que o próprio mundo provoca nessa relação movimentada, sempre incerta, tem como origem a experiência cotidiana na cidade. E nosso corpo ora se inscreve no espaço público, ora joga com certa distância desta pluralidade de pontos de vista. Pois é exatamente ele – o nosso corpo – que não pára de construir anamorfozes na cidade, ao se dispor a suportar alguma perturbação em seus hábitos de representação (JEUDY: 2005, p. 84).

No corpo que dança os rebatimentos e espelhamentos do espaço coletivo, os gestos e movimentos dançados são canais por onde passam as relações perceptivas e intuitivas. Refletir sobre o acontecimento no momento em que ele surge, refletir no próprio corpo as imagens que se formam, mostrar um labirinto de imagens entre postes, ruas, máquinas e pessoas. Recuperar as imagens do corpo com vida, com saúde, vivendo e aceitando a cidade como ela se fez. Antagonizar frente às imagens estéreis e catastróficas da cidade que emerge da cena midiaticizada. Buscar a poesia da poeira, das cinzas dos pretos dos *homeless* em suas cavernas urbanas. Buscar nessas cores e corpos estímulos para se “corpovideografar” a cidade. Vagando pelos vãos dos edifícios e ruas, desmaterializando a imagem no metal dos carros, a imagem videográfica realoca o corpo junto aos mistérios que conduzem a novas pertinências e traduzem e reativam a força das ações corporais coletivas.

Na velocidade que a cidade imprime é mostrado o acontecimento que ainda não se fixou na retina, e já passou. Um vazio que está preenchido pela atenção e intenção que o corpo instaura, “vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe” (GIL: 2005, p. 16). Esse corpo que em estado de dança insere na cidade um novo estranhamento artístico, é único, marca o seu trajeto, e modela uma afetividade com o espaço público. Esse corpo que em estado de dança insere na cidade um novo estranhamento artístico, é único, marca o seu trajeto, e modela uma afetividade com o espaço público.



**Imagem 56** - *Exp. 03* (2008) Videodança criação: José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela.

Escaneando o espaço, o olhar eletrônico vê a dança que circula pela cidade, buscando outras referências nos signos que se apresentam, criando novos interesses e vontades para que o corpo possa se colocar de maneira única no ambiente, todo ato de vontade que se manifesta é necessariamente ao mesmo tempo um movimento de rebatimento no corpo de modo que a ação do corpo nada mais do que o ato da vontade objetivado. São os desejos e os acordos de vontades que se estabelecem entre o gesto do dançarino, a ação livre do *videomaker* e o espaço coletivo da cidade que projetam a criação da videodança em direção ao aberto da obra de arte.





**Imagem 57** - Exp. 07 (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab.

#### **4.5.1 Corpovideodança - Corpo Plural**

A imagem de dança coletivizada pelo encontro com os outros seres, sobreposta aos prédios, carros e ruas, revela uma outra possibilidade de existência e ocupação do ambiente urbano e modifica os espaços de troca e compartilhamento da cidade “ Um corte na anatomia urbana que deixa à mostra os seus sistemas vasculares” (PEIXOTO: 1996, p. 331). São registros de corpos em ações e atitudes de caráter político que mostram a dimensão social da arte. Deitado no meio fio, equilibrando-se em muros e *guard-rails*, o corpo é também a borracha dos pneus, o óleo do asfalto, o cheiro de combustível, o ruído dos motores, o calor dos gases e, no entanto, aquilo nada tem de corporal, nada de humano; a fragilidade do corpo possui o contorno da fatalidade. A ação que se desenvolve nos espaço da cidade ocupada por carros, resíduos, entulho e todo o resto que já não serve mais para as pessoas, é uma ação política e de resistência, alicerçada no fazer artístico que comunica uma outra possibilidade de se ocupar e acolher o espaço coletivo. “Um corpo crítico, político, que questiona a sua própria condição” parte em direção ao choque com o espaço público e “descontrói-se à nossa frente,

insubordinado às convenções vigentes de linguagem e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõem como sendo natural e aceitável” (MELLO: 2002, p. 226).



**Imagem 58** - *Exp. 07* (2008) Videodança criação: Ciro Godoy, José Romero e Luciano Bussab.

A cidade arranhando a pele. Carro, edifício, muro, rua, chão, cimento são asperezas que não pulsam, não respiram, são coisas e artefatos que precisam se poetizar com a arte que brota do corpo para se livrarem dos seus destinos funcionais. A pulsação, o olhar, a respiração, os rios da corrente sanguínea a sustentar na energia aquosa do corpo humano um espaço de segurança, riscar com os gestos da dança uma rota de fuga para construir um espaço de imaginação e fluir por novas possibilidades estéticas e poéticas proporcionadas pela ação videodança. Nesse ambiente, lançado no espaço, íntegro de intenção, o corpo é uma fortaleza, sujeito do discurso que opera, um grito que transforma os seus referenciais de precariedade em plenitude, um afeto do corpo-plural que se propaga nos espaços de plurais que ele ocupa na cidade.

## 4.6 EXPERIMENTAÇÕES COM VIDEODANÇA



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

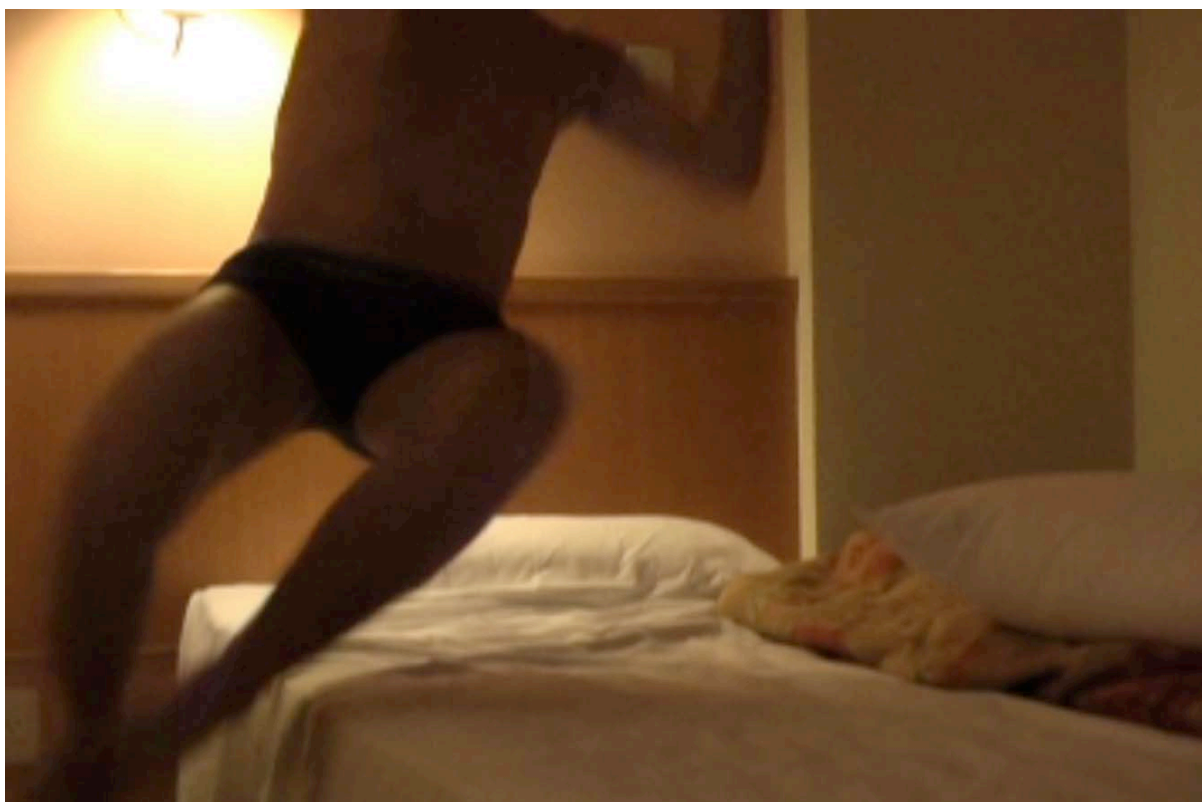
No desenvolvimento da pesquisa *Videodança: movimento no corpo plural*, a intenção primeira foi buscar os elementos e características próprias e singulares da videodança e procurar descrever essa manifestação artística como uma ação autônoma, com vocação interdisciplinar, que possui uma situação singular de comunicação e de linguagem, ligada intrinsecamente aos postulados tecnológicos da Cultura Digital.



**Imagem 59** - *Rien de réel* (1994) Videodança Cia Mossoux-Bonté direção: Nicole Mossoux, Patrick Bonté e Michel Jakar.

Perceber a videodança como linguagem artística e propulsora de uma outra ordem artística, que não é dança nem vídeo, foi uma das hipóteses desencadeadoras e um dos eixos principais dessa pesquisa. Esse entendimento, que perpassa pelos capítulos e pelo DVD que compõem essa dissertação, serviu de inspiração para aprofundar as questões ligadas diretamente à arte da videodança, como a sua característica investigativa, a recepção às diferentes experimentações e formatos, as novas relações estéticas e os meios de apresentar, pensar e construir identidades especiais para o corpo. Para atingir esse objetivo, autores que tecem seus estudos sobre a videodança foram recrutados e elementos estéticos de algumas obras, analisados.

Paralelamente à posição de observador da obra de outros artistas, realizei pequenas experiências artísticas em videodança, com a intenção de investigar sobre a linguagem e pesquisar a videografia digital no corpo. O resultado videográfico dessas experiências está contido no DVD que acompanha essa dissertação, e o cabedal de imagens ali reunidas serviram para maior inflexão sobre o tema, e, sobretudo, para fundamentar algumas questões que foram desenvolvidas no terceiro capítulo dessa dissertação como o aparelho videográfico usado como extensão do corpo do *videomaker*, a câmera em movimento que acompanha a ação do dançarino e a relação entre a videodança e o espaço público, tendo a cidade como suporte para a realização da obra de arte.



**Imagem 60** - *Exp. 05* (2008) Videodança criação: Eduardo Cole, Geórgia Lengos, José Romero, Luciano Bussab e Maristela Estrela.

Outra hipótese que foi amplamente debatida nessa pesquisa surge do entendimento de que a videodança é uma manifestação artística que possibilita uma mediação tecnológica do corpo treinado para a performance da dança no ambiente digital. Nesse sentido, a intenção foi demonstrar que a sua aparição realoca as fronteiras entre a dança e tecnologia, promovendo novos discursos e entendimentos sobre a corporeidade, tecnologia digital e cultura digital.

Assim foram abordados temas como a pluralidade corpórea nos ambientes digitais, instabilidade e extensões tecnológicas do corpo, identidade estética gerada pelas novas tecnologias, mudança de percepção, e a videografia digital como um meio interativo entre dança e tecnologia.

Com base no que foi debatido dentro desse estudo, que procura contribuir com a produção de conhecimento que se junta ao volume crítico, tão imprescindível à comunidade artística, científica e em específico à área de Comunicação, é possível dizer que a videodança encena um espelhamento do corpo, abre, dentro do território poético das artes contemporâneas, novas formas de representação e simulação e apresenta outras corporalidades. Constrói simbologias e metáforas para o movimento dançado, descortina horizontes estéticos singulares e ajusta a relação entre o humano e a máquina. Concede, ainda, um tempo para que se possa contemplar e apropriar-se das imagens de dança, tempo preciso para evitar o risco de se compreender depressa demais como o corpo em movimento reage, de que maneira a máquina funciona, de que forma o discurso se coloca. Os Saberes da videodança vem da intuição, percepção, da apropriação dos meios tecnológicos digitais e dos sentidos que emergem da arte da dança e do vídeo. São imagens do agora ancoradas no presente, que se moldam no espaço-tempo do gesto dançado.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ABRAMOVIC, Marina. *El Puente*. Milão: Charta, 1998.

ARISTARCO, Guido. *O Novo Mundo das Imagens Electrónicas*. Lisboa: Edições 70, 1985.

AUGUSTO, Rosana van Langendonck. O Processo Criativo em Dança. In: SILVA Anthonio (org.). *Encontros Estéticos*. São Paulo: Conjunto Cultural da Caixa, 2005.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Estética do Cinema*. Campinas: Papirus, 1994.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunção, Disjunção, Transmutação da Literatura ao Cinema e a Tv*. São Paulo: Annablume, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Video*. Campinas: Papirus, 1997.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

BOOKS, Virginia. De Méliès ao Streaming Vídeo: um século de imagens móveis da dança. In: *Dança e Foco*. Vol. 01. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRETON, David Le. *Adeus ao Corpo*. Campinas: Papirus, 2003.

CANTON, Kátia. *E o Príncipe Dançou*. São Paulo: Ática, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-Coreografias entre o vídeo e a dança. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel. (org.). *Dança em Foco*. Vol. 02, Rio de Janeiro: Instituto Oi Futuro, 2007. (Coleção Arte e Tecnologia.).

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 2001.

CUBAS, Tamara. O Corpo no Olho - danças para o corpo do vídeo. in: *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELLMERICH, Luis. *História do Balé*. São Paulo: Record, 1964.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

FRANÇA, Rafael. Videoarte. In: BOUSSO, Vitória D. (org.). *Intimidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

GARCIA, Wilton. *introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume, 2000.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital - Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GREINER, Christine. *O Corpo - pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho Das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Corpo Como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Campinas: Papyrus, 2003.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São Tantas as Verdades*. São Paulo: SESI, 1995.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LIRA, Bernadette. A Dama de Vermelho. In: LIRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema e Pós Cinema*. Campinas: Papyrus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os Primórdios do Cinema 1895/1926*. São Paulo: Observatório, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Robert; SOTER, Silvia (orgs.) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

MATUCK, Artur. *O Potencial Dialógico da Televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor*. São Paulo: Annablume, 2000.

MARQUES, Ivani. *Ensino de Dança Hoje*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MACLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MELLO, Christine. Corpo em tempo real. In: LIRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (orgs.). *CORPO & IMAGEM*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes. 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac-Marca D'água, 1996.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O Corpo Como Suporte da Arte: piercing, implante, escarnificação, tatuagem*. São Paulo: Senac, 2005.

PIRET, Suzanne; BÉZIERS, Marie Madaleine. *A Coordenação Motora*. São Paulo: Summus, 1992.

QUÉAU, Philippe. Novas imagens, Novos olhares. In: SCHEPS, Ruth (org.). *O Império das Técnicas*. Campinas: Papirus, 1996.

RIBEIRO, Antonio Pinto. *Por Exemplo a Cadeira-Ensaio sobre as Artes do Corpo*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.



ROSALEN, Rachel. *Corpus em Fuga Imagens da Cidade - corpus em dissolução + imagens em estado de sítio-imagens de corpus: fragmentos de corpos; metrópolis*. In: LIRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (orgs.). *CORPO & IMAGEM*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

ROSENBERG, Douglas. *Notas sobre Dança para a Câmera e Manifesto*. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel. (org.). *Dança em Foco*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006. (Coleção Arte e Tecnologia).

ROSINY, Claudia. *Videodança*. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel. (org.). *Dança em Foco*. Vol. 02, Rio de Janeiro: Instituto Oi Futuro, 2007. (Coleção Arte e Tecnologia.).

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arte & Cultura*. São Paulo: Cortez, 1990.

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: Edufba, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Esqueçam as Fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital*. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel. (org.). *Dança em Foco*. Vol. 01, Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006b. (Coleção Arte e Tecnologia).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e como Representação*. Porto: RÉS, [19--].

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TOWNSEND, Dabney. *Introdução a Estética*. Lisboa: edições 70, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

VALERY, Paul. *A ALMA E A DANÇA e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Palavra-Chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### **Teses e Dissertações**

MELIM, Regina. *Incorporações - Agenciamento do corpo no espaço relacional*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.

BELLINI, Magda. *O Corpo que Dança e a Arte Contemporânea: multiplicidade e fragmentação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000.

BRAVI, Valeria Cano. *Os processos criativos observados: os atores dançarinos e suas invenções culturais. Um olhar sobre a incorporação estética do movimento*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. *Dança, Cine-Dança, Vídeo-Dança, Ciber-Dança Dança, Tecnologia e Comunicação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2006.

COLE, Ariane Daniela. *Notas Sobre a Linguagem Cinematográfica*. Trabalho Programado do Curso de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo 2003.

## Videodanças

*BODY, BODY, ON THE WALL* (1997) direção: Jan Fabre e Wim Vandekeybus coreografia: Jan Fabre e Wim Vandekeybus dançarino Wim Vandekeybus música: Charo Calvo (7 min). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min): color. .

*BLUSH* (2005) direção: Wim Vandekeybus dançarinos: Laura Aris Alvares, Elena Fokina, Jozef Frucek, Ina Geerts, Robert Hayden, Germán Jauregui Allue, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert e Wim Vandekeybus música: David Eugene Edwards (52 min). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min.): color. .

*DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN* (1990) direção: Davin Hinton criação: Lloyd Newson e DV8 Physical Theatre. Performers: Lloyd Newson, Nigel Charnock, Russel Maliphant e Douglas Wright música: Sally Herbert (48 min.). Produção de Nigel Wattis. Londres: Millenium Production - DV8 Theatre realizado para London Weekend Television - LWT, 2005. 1 DVD (128 min.): color.

*CHACONNE* (2004) direção: Olivier Simola e Benjamin Millepied dançarino: Benjamin Millepied música: J. S. Bach. (14'30min). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004.1 DVD (113 min.): color.

*ENTER ACHILLES* (1996) direção: Clara Van Gool criação: Lloyd Newson e DV8 Physical Theatre. Performers: Gabriel Castillo, Jordi Cortes Molina, David Emanuel, Ross Hounsow, Jeremy James, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Liam Steel e Robert Tannion. Musica: Adrian Jonston (50 min.). Produção de David Stage Londres: DV8 Films pra BBC em associação com a RM ARTS, 2005. 1 DVD (128 min.): color.

*FF* (2007) direção-geral: Karenina de los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile, Intérpretes: Letícia Nabuco e Marcello Stropp. Direção de fotografia: André Lavaquial trilha: José Luis Vieira, Marcelo Mattos e Wagner Souza (6 min.). Realização Itaú Cultural - São Paulo: Itaú Cultural, 2007.1 DVD (60 min.): color.

*IN SPITE OF WISHING AND WANTING* (2002) direção: Wim Vandekeybus dançarinos: Nordine Benchorf, Said Gharbi, Benoit Gob, Germán Jauregui Alleue, Igor Paszkiewicz, Ali Salmi, Giovanni Scarcella, Piotr Torzawa Giro, Wim Vandekeybus e Gavin Webber música: David Byrne (50 min.). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min.): color.

*INTEMPÉRIE* (1998) direção: Nicole Mossoux e Patrick Bonté dançarinos: LÍlian Bruinsma, Jean Fûrst, Sébastien Jacobs, Isabelle Lamouline, Mauro Paccagnella, Ives Thuwis e Érika Zueneli. cenário: Nicole Mossoux (20 min.). Produção: Benoit Jacques de Dixmude (RTBF - Service Musique Danse) Bruxelas: Parallèles Productions 2006 1 DVD (90 min.): color. .

*IRIS - La Musique adoucit les mœurs* (2004) direção: Philippe Decouflé coreografia: Philippe Decouflé e Olivier Simola dançarino: Olivier Simola. (5 min.). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004. 1 DVD (113 min.): color.

*JORNADA AO UMBIGO DO MUNDO* (2007) roteiro direção e coreografia: Alex Cassal, Alice Ripoll. Intérpretes: Ana Poubel, Camila Magalhães, Camila Moura, Fernando Klipel, Guilherme Stutz, Jamil Cardoso, Marcela Donato e Michelle França trilha sonora: Lóis Lancaster (10 min.). Realização Itaú Cultural - São Paulo: Itaú cultural, 2007. 1 DVD (60 min.): color.

*LA MENTIRA* (1992) direção: Walter Verdin e Wim Vandekeybus dançarinos: Grace Bellel, Lenka Floy, Octavio Iturbe, Peter Kern, Lieve Meeussen, Branko Potocan, Nienke Reehorst, Simone Sandroni, Carlo Verano e Wim Vandekeybus música: Charo calvo, Carlo Verano e Peter Vermeersch (48:30 min.). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min.): color.

*LA VOIX DES LEGUMES* (1982) realização: Philippe Decouflé, M. Guerini, E. Grattery. Coreografia: Philippe Decouflé dançarinos: Aida Minoset, Françoise Grolet, Frédérique Orst, Marjo Zurfluh, Pascale Henrot, Veronique Ros de la Grange, Kostuns Aqvavit Pinson, Marc Poidevin e Jan-Fran Bernigot trilha: E. Thibierge. (7 min.). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004. 1 DVD (113 min.): color.

*LE P'TIT BAL PERDU* (1994) direção: Philippe Decouflé elenco: Pascale Houbin, Anne Lacour e Philippe Decouflé música: Robert Nyel e Gaby Verlor. (4:20 min.). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004. 1 DVD (113 min.): color.

*LES TOURNESOLS* (1991) direção: Dominique Petit e Claude Val coreografia: Dominique Petit dançarinos: Kader Zeghari, Sabby Saadaoui, Dominique Petit, yan Marussich, Nasser Martin Gousset, Frédéric Lescure, Giovanni Cedolin e Rodolfo Araya. Produzido por Lieurac production. Amsterdã: Éditions à Voir, 1991. 1 VHS (22min.): color.

*RIEN DE RÉEL* (1994) direção: Nicole Mossoux, Patrick Bonté e Michel Jakar dançarinos: Isabelle Lamouline, Tatiana Ivanova, Isabelle Dumont, Anastásia Riabova, Carine Peeters, Valentina Nikalenko, Nicole Mossoux, Natacha Smirnova e Pascal Crochet (22 min.). Produção: Benoit Jacques de Dixmude (RTBF - Service Musique Danse) Bruxelas: Parallèles Productions 2006 1 DVD (90 min.): color.

*ROSAS - FASE: four movements to the music of Steve Reich* (2002) direção: Thierry De Mey coreografia: Anne Terese De Keersmaecker. Dançarinas: Anne Terese De Keersmaecker e Michele Anne De Mey música: Steve Reich - Piano Phase, Come Out, Violin Phase, Chapping Music. Produzido por Éditions à Voir. Amsterdã: Boosey & Hawkes and Universal Edition AG, 2002. 1 DVD (58 min.): color.

*ROSELAND* (1990) direção: Walter Verdin e Wim Vandekeybus dançarinos: Assumpta Arques Surinach, Jabi Bustamente, Nicolas Crow, Charo Calvo, Maria Grazia Noce, Muriel

Herauld, Peter Kern, Shannon Mcmurchy, Eduardo Torroja e Wim Vandekeybus música: Thierry de Mey e Peter Vermeerssch (46 min.). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min.): color.

*SENSAÇÕES CONTRARIAS* (2007) direção e roteiro: Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha elenco: Alici Iannitelli, Andrei Moura, Bruno Serravalle, Daniel Moura, Daniella de Aguiar, David Iannitelli, Fábio Osório Monteiro, Fernando Passos, Leda Muhana, Lia Lordelo, Lucas Valentim e Vanessa Mello (7 min.). Realização Itaú Cultural - São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 1 DVD (60 min.): color.

*SILVER* (2001) direção: Wim Vandekeybus dançarinos: Nordine Benchorf, Jonh Campbell, Carlos de Haro Flores, Lorenza Di Calogero, Lieve Meeussen, Rasmus Ölme e Isabelle Schad música: Thierry de Mey (15 min.). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs. (280 min): color. .

*SOLO CINÉMA; DUO CINÉMA; TRIO CINÉMA* (2003) direção: Philippe Decouflé dançarinos: Olivier Simola, Christophe Waksman, Érika Nowada e Anne Holzer. (8 min.). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004. 1 DVD (113 min.): color.

*STRANGE FISH* (1993) direção: David Hinton. Performers: Kate Champion, Nigel Charnock, Jordi Molina, Wendy Houstoun, Melanie Pappenheim, Diana Payne-Myers, Lauren Potter e Dale Tanner música vocal: Jocelyn Pool música instrumental: Adrin Johnston (54 min.). Produção de David Stacey. Londres: DV8 Films pra BBC em associação com a RM ARTS, 2005. 1 DVD (128 min.): color.

## **Internet**

[www.fabricademovimentos.pt](http://www.fabricademovimentos.pt) - pesquisado em 16.out.2007.

[www.dancaemfoco.com.br](http://www.dancaemfoco.com.br) - pesquisado em 15.nov.2007.

[www.youtube.com](http://www.youtube.com) - pesquisado em 24.nov.2007.

[www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br) - pesquisado em 26.jan.2008.

[www.fid.com.br](http://www.fid.com.br) - pesquisado em 5.fev.2008.

[www.ultimavez.com](http://www.ultimavez.com) - pesquisado em 12.fev.2008.

[www.merce.org](http://www.merce.org) - pesquisado em 16.fev.2008.

<http://houstondance.org/DSH/2005%20reviews.html> - pesquisado em 23.fev.2008.

[www.artandculture.com](http://www.artandculture.com) - pesquisado em 9.mar.2008.

[www.projectovideolab.com](http://www.projectovideolab.com) - pesquisado em 16.mar.2008.

[www.billviola.com](http://www.billviola.com) - pesquisado em 26.mar.2008.

[www.paikstudios.com](http://www.paikstudios.com) - pesquisado em 26.mar.2008.

[www.dorishumphrey.or](http://www.dorishumphrey.or) - pesquisado m 8.abr.2008.

[www.topfoto.co.uk](http://www.topfoto.co.uk) - pesquisado em 8.abr.2008.

[www.filmfestival.gr/.../2001/filmindex\\_uk.html](http://www.filmfestival.gr/.../2001/filmindex_uk.html) - pesquisado em 12 de jul. 2008

[www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com) - pesquisado em 10. ago. 2008.