

Videodança Como Campo Dialógico: Uma análise baseada na obra Roseland de Wim Vandekeybus, Walter Verdin e Octavio Iturbe

Jaqueline Vasconcellos

Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia
Especialista: Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.
Produtora Cultural, atriz e dançarina.

Resumo: Este artigo parte da pesquisa realizada para a construção da monografia Videodança como campo dialógico: uma análise baseada na obra Roseland de Wim Vandekeybus, Walter Verdin e Octavio Iturbe, resultado da especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, com orientação da Dr^a Lenira Rengel (PPGDança-UFBA). Pretende-se aqui discutir acerca das implicações das referências utilizadas para esta pesquisa, no processo de reconfiguração dos pressupostos de construção e análise crítica do campo Videodança.

Parte-se do pressuposto em ser este campo híbrido, resultado de processos de compartilhamento, portanto, com resultados artísticos que propõem-se como dialógicos, pois se estabelecem por meio dos processos criativos de vários autores: os diretores audiovisuais, o coreógrafo e os criadores-intérpretes.

Propõe-se com isto que ao entender Videodança como arte híbrida torna-se a pesquisa teórica acerca das suas estruturas discretas, definição proposta por Nestor Canclini (2003) aos elementos estruturantes do objeto híbrido, uma ferramenta necessária para a construção de obras expressivas que corroborem para a estruturação e o reconhecimento desta vertente em arte contemporânea no meio artístico e acadêmico.

Foram analisados referenciais teóricos que perpassam as áreas da Dança, da Comunicação e do Audiovisual, para estruturar o conceito de que os processos compartilhados ou como descritos no entendimento corrente, colaborativos, constituem artefatos de criação de obras híbridas que originam outras codificações, díspares das pertencentes ao ponto de partida da criação.

A obra de Videodança, portanto, seria um objeto dialógico entre as configurações de movimento em Dança e em Audiovisual, cuja expressividade dá-se por meio da pesquisa do Código e do medium destas áreas. Se não houver este entendimento de compartilhamento entre profissionais destas áreas, o resultado torna-se inócuo.

A partir da década de 1970, segundo Maíra Spanguero (2003, p. 33), surge outra forma de videoarte: o videodança. Este artigo ocupa-se de entender o videodança como

objeto híbrido e não como uma variação da videoarte - que aqui é entendida como uma forma de arte nascida da videografia e, portanto, objeto das artes audiovisuais¹.

Porém, ao definir como arte híbrida o Videodança, afirma-se aqui que este passa a configurar como campo resultante do cruzamento² entre outras áreas do conhecimento artístico. Para entender este objeto como híbrido, faz-se necessário discutir de que forma ele é contaminado pelas áreas artísticas de onde partiu, entendendo como se torna uma nova estrutura, como proposto por Nestor Canclini (2003) ao definir que o hibridismo sociocultural é resultante da união ou mestiçagem de práticas discretas que geram novas estruturas e objetos, com características específicas.

O que se identifica hoje é a construção de obras de Videodança, que se configuram como uma dança contaminada por audiovisual, ou uma obra audiovisual com elementos de dança, não propondo, em seu resultado, a hibridação que este campo conclama para si.

O que este estudo se propõe é discutir acerca das implicações das configurações de movimento³ no Videodança que se formatam no diálogo entre como estes aspectos são estruturados pela Dança e pelo Audiovisual tendo como o objeto de pesquisa a análise da obra *Roseland* de Wim Vandekeybus, Walter Verdin e Octavio Iturbe, videodança produzido em 1990, pela companhia *Ultima Vez*, com direção destes três artistas. Esta obra corrobora com a proposição deste estudo de que o videodança é um objeto dialógico, ou seja, resulta do diálogo entre áreas do conhecimento artístico, entrópico⁴ e aberto, pois não se estabelece um único conceito-significado.

Os elementos que cercam a composição em Dança e em Audiovisual, como a construção dramaturgica⁵ do corpo ou o processo de decupagem⁶ são configurações

¹ Audiovisual aqui é entendido como o campo de conhecimento artístico que reúne as obras realizadas na linguagem cinematográfica e videográfica, ainda que haja diversidade em sua forma de confecção.

² Este termo aqui é utilizado com o significado de rede de compartilhamento (Rengel, 2008).

³ Entendidas aqui como “ação” segundo a terminologia proposta por Laban, onde ele a define por “sequencia de movimentações onde uma atitude interna do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento” (Rengel, 2003).

⁴ Termo aqui provindo da definição de Humberto Eco (1991, p. 102): “A entropia é também identificada com um estado de *desordem*”. Assim, o sistema entrópico é imprevisível, posto que é desordenado. Os grifos na citação são do próprio autor.

⁵ Aqui abordo a questão acerca da dramaturgia do corpo sublinhando duas abordagens propostas por Rosa Hércules, onde ela afirma que pensar na dramaturgia do corpo implica em reconhecer que a construção da ação se dá pelo movimento, ainda que não exclusivamente e que a formação do movimento de dança pressupõe a busca de uma forma de expressão específica e adequada para cada composição.

⁶ Que significa relatar os passos necessários à confecção do objeto audiovisual, realizada através da estruturação do roteiro.

acerca do acontecimento do movimento. Tentaremos sugerir as congruências que se identificam entre os movimentos como apresentados pela Dança e pelo Audiovisual.

A utilização das ferramentas audiovisuais contribui para a configuração de movimento, já que propõem formas no tempo-espaço audiovisual. Este entendimento acerca da composição audiovisual reorganiza a maneira de entender as ferramentas como efeitos ou como possibilidades. Sob este prisma, elas passam a ser a própria configuração da signagem⁷, pois influem diretamente no conceito da obra.

Nosso objeto de reflexão é que, por identificá-la integrante de outro campo de conhecimento, o artista propositor da obra de videodança precisa entender sobre seus elementos estruturantes e saber como utilizar as ferramentas de ambas as formas artísticas para criar. A obra de videodança passa a ser, portanto, resultado do processo compartilhado entre criadores. Em videodança, a autoria é conjunta. O resultado não é mérito exclusivo de um coreógrafo que pensou um objeto para vídeo ou de um videoartista que capturou imagens de dança, e sim do trabalho conjunto entre criadores.

Ao tratar da área Videodança, por vezes se falará da Dança e do Audiovisual, mas descreveremos o que se percebe como norteador de criação deste campo. Aqui voltamos ao movimento como elemento estrutural desta área artística.

Acreditamos que por ser uma obra fragmentada, resultado de três coreografias anteriores a ela, Roseland, apresenta um “conceito” na proposição trazida pelo elemento audiovisual presente na obra, por meio do uso das suas ferramentas, que criou diálogos possíveis entre as dramaturgias de cada espetáculo.

Apresentarei abaixo algumas imagens para ilustrar a sequência de cenas audiovisuais escolhidas para estudo.



⁷ Décio Pignatari cunha o termo signagem para definir estruturas de comunicação cuja interpretação dos signos dá-se por meio de uma “cadeia de significantes”. Dentro desta perspectiva estão as estruturas não-verbais. Por isso afirma Pignatari: “Sei que o uso já consagrou expressões como ‘linguagem musical’, etc. Mas, na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções. Por essa razão, utilizo *signagem* em lugar de linguagem”.

Figura 01



Figura 02

Figura 03



Figura 04

Figura 05

Vemos nestas imagens a escolha dos diretores audiovisuais quanto aos planos⁸ das imagens, tratamento de cor⁹, enquadramento¹⁰ e leitura do “olhar da câmera” que aqui é apresentado como “subjetivo”. (Machado, 2007).

Observemos que a dança cênica propõe uma disputa entre os corpos. Esta disputa se inicia pelo “território” do outro no espaço cênico, como percebido na Figura 03. No entanto, ela se amplia ao tornar a ação de disputa numa relação com o corpo do outro modificando o eixo desta ação. Com esta mudança, o espaço torna-se o próprio “outro” e a disputa circunscreve-se no ato de querer possuir pedaços deste outro, como visto na Figura 04.

As ferramentas audiovisuais foram usadas para reforçar esta disputa. Quando o “olhar” da câmera adentra a ação, participando dela como um terceiro corpo, tal como visto na Figura 02, a sensação visual que temos é ativa, estamos “dentro” da cena. Esta opção visual traz ao (tele) espectador um “terceiro dançarino”. Podemos então propor que diretor audiovisual e o editor são tão coreógrafos e propositores como quem organizou as sequências coreográficas deste videodança.

Observamos, por exemplo, movimentos diretos, firmes, como definidos pelos fatores de movimento¹¹ de Laban (Rengel, 2003), que são destacados pelas opções em trabalhar com planos detalhe, *Figura 04*. Quando propomos que determinadas cenas da obra são representativas de um esforço direto, firme partimos de sua representação

⁸ Recorte escolhido do corpo “captado”.

⁹ Variação de cor da cena, criada na edição do material, através de softwares específicos para este fim.

¹⁰ Recorte da cena retirado do todo, ou seja, parcelada realidade a ser captada do campo visual.

¹¹ Os fatores de movimento são definidos por Laban, como descrito por Rengel, como: “Componentes que foram identificados por Laban como fluência, espaço, peso e tempo ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento”.

visual para tentar entender a signagem desta forma comunicacional e artística, relacionando-a com o que entendemos por tenso, direto, firme.

Esta outra abordagem sobre a análise das obras de videodança sugere que os mecanismos até então desenvolvidos para nomear e qualificar objetos resultantes desta signagem artística são ineficazes, pois se postulam em conceitos que pouco contribuem para o entendimento do processo de criação que cerca este campo de conhecimento.

Consideramos escassos os estudos acerca do Videodança. As experimentações nesta área estão ocorrendo em paralelo à sua análise. Participar ativamente desta construção intelectosensóriomotora¹² sobre Videodança é entendê-lo como campo de conhecimento.

Isto propiciará o surgimento de materiais teóricopráticos e metodologias de ensino para este campo do conhecimento artístico e possibilitará que a fruição de suas obras esteja baseada no que é oferecido pela obra enquanto híbrida, e não mais em expectativas de identificação de suas estruturas discretas.

Referências:

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: USP, 2003.

ECO, Humberto. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.- (Coleção Debates).

KATZ, Helena e GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Arquivo PDF. São Paulo: PUC, 2005.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. – (coleção Campo imagético)

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Os temas de Movimento de Rudolf Laban**: modos de aplicação e referências (I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII). São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. Tese de doutorado. Orientação: Profª Drª Helena Katz. São Paulo: PUC, 2007.

¹² Esta aglutinação entre termos foi replicada do entendimento dado a noção de “corponectivo”, ambiente que é o próprio corpo, onde os processos corporais acontecem juntos e ao mesmo tempo. (Rengel, 2007)

SPANGUERO, Máira. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.