

que nada mais são do que impulsos elétricos codificados. O vídeo,

por conseqüência de sua própria constituição, é a primeira mídia a trabalhar concretamente com o movimento (isto é, com a relação espaço-tempo), se considerarmos que o cinema permanece na sua essência uma sucessão de fotogramas fixos. (p. 43).

Mas para Philippe Dubois, como a imagem do vídeo não existe como objeto, nem como unidade mínima visível (à semelhança do fotograma), então considera que "a imagem não existe no espaço, mas apenas no tempo" (2004, p. 64), opinião também partilhada por Nam June Paik,¹⁰ "o vídeo não é nada mais do que o tempo, somente o tempo". (apud DUBOIS, 2004, p. 64).

É também necessária a distinção entre a imagem do cinema e a do vídeo, no que se refere ao tamanho. Roy Arnes (1999) atenta para o fato de que tradicionalmente as imagens no cinema são filmadas para serem projetadas em telas grandes (imagens maiores que a vida real) enquanto no vídeo a escala as posiciona em tamanho menor do que as

dimensões humanas. O que é afetado nessas escalas e dimensões é o próprio corpo, ou seja, a noção de representação do corpo:

Passamos a lidar com um corpo que é imagem(nse) e apenas imagem: podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo superfície, sem órgão; ao mesmo tempo (e esta é a força da reversibilidade da figura), é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo. (DUBOIS, 2004, p. 89).

Quanto à noção de montagem de planos, discutida anteriormente, opõe-se o texto videográfico ao cinematográfico, visto que a linearidade, a continuidade, a narrativa lógica com personagens verossímeis, a crença do espectador, etc. não constituem o discurso dominante do vídeo.

À profundidade de campo (transparência¹¹ cinematográfica) opõe-se a noção videográfica de espessura ou opacidade¹² de imagem. Em vídeo,

não pode haver "profundidade de campo", pois sua resolução é baixa e os detalhes da imagem vão se dissolvendo à medida que se deslocam para o fut-

¹⁰ Nam June Paik é considerado o papa do videoarte. Segundo Santana (2002, p. 88), ele é um "artista coreano radicado nos Estados Unidos, revolucionou conceitos de arte na década de 1950, ao apresentar a videoarte como forma de expressão, transformando-se num guru da era eletrônica e numa referência para outros artistas. Paik já atuou com figuras mitológicas das mais diversas formas de expressão artística, como Allan Kaprow, o fundador do *happening*, e o mito alemão [performance] Joseph Beuys." Criou para Merce Cunningham o videoarte *Merce by Merce* (1978), onde distorce e modifica a imagem convencional da televisão.

¹¹ Pode-se dizer que a tela do cinema é *transparente*, porque "ela própria se torna invisível ao espectador, forçando-o a identificar o designante com o designado, a representação com a 'realidade'." (MACHADO, 1997, p. 57-58). Possui um alto poder de definição. Caracteriza-se por ser um meio quente.

¹² Pode-se dizer que a tela da TV/vídeo é *opaca*, de modo que "ao contemplá-la o espectador se defronta, antes de mais nada, com a sua materialidade, seus pontos e linhas de varredura, seus *lags*, 'rabos de cometa' e todos os demais traços identificadores de sua natureza reticulada". (MACHADO, 1997, p. 57-58). Seu poder de resolução é baixo. Considera-se, portanto, a tela da TV/vídeo como um meio frio, exigindo a "intervenção construtiva do espectador, [...] as situações consistem, com maior freqüência, em processos abertos que reclamam o preenchimento do decodificador. Assim como suas imagens carecem de definição e suas figuras de recorte, a televisão não tem recursos simbólicos suficientes para controlar de forma acabada suas mensagens ou para programar de forma rígida o impacto de seus produtos. Falta-lhe o poder de verossimilhança, da **transparência** (grifo nosso) plástica, a hipnose da sala escura, o efeito de janela da tela ampla e a concentração do olhar cativo e exclusivo". (MACHADO, 1997, p. 92).

do e no mesmo sentido, não há mais uma imagem única (nem espaço único, nem ponto de vista único, etc.), mas várias. Embutidas umas sobre as outras,¹³ umas ao lado das outras,¹⁴ umas nas outras.¹⁵ (p. 86).

E se, por acaso, utiliza-se a montagem no vídeo, ela é interior ao espaço da imagem, dentro do quadro, fator esse que leva Philippe Dubois (2004) a opor o conceito de montagem de planos (estética cinematográfica) à mixagem de imagens (estética videográfica).

A mixagem permite enfatizar o princípio 'vertical' da simultaneidade dos componentes. Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta. (p. 90).

A maioria dos parâmetros usados para definir a imagem cinematográfica (escala de planos, montagem, profundidade de campo, etc.), portanto, segundo Dubois (2004), são inteiramente deslocados nos

campos contextual e estético do *medium* vídeo. O vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema de imagens. Com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética. E, nesse contexto, como a dança se faz *texto*?

O exato momento em que a dança atinge a tela de vídeo é ainda objeto de discussão. Em sua edição de agosto de 1997, Elisa Viccarino, em artigo para a revista alemã *Ballet/Tanz*, focalizando as relações entre dança e tecnologia, cuidadosamente sugere que o nome "**videodança**" tenha sido cunhado em 1988 em relação a uma performance no Centro Georges Pompidou, na França. Também na Inglaterra, durante os anos 80, a série de dança de Michael Kustows, "Channel 4", começou a apresentar adaptações de trabalhos originalmente feitos para teatro para, logo em seguida, encomendar novos trabalhos especificamente feitos para o meio, identificados como "**videodança**". (MIRANDA, 2000, p. 118-119).

Desde então, a assimilação do vídeo-dança como forma híbrida tem se desenvolvido ao longo do tempo, focalizando um novo estado do olhar para essa forma que pensa a dança, ao mesmo tempo

¹³ A **sobreimpressão** é uma das grandes figuras de "mescla de imagens" usadas em alguns vídeos de criação. Segundo Dubois (2004, p. 78-79), "visa sobrepor duas ou mais imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Por um lado, efeito de transparência relativa: cada imagem sobrepõe e como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folhado de imagens. Recobrir e ver através. Questão de multiplicação da visão."

¹⁴ As **janelas** (recortes e justaposições) são algumas das grandes figuras de "mescla de imagens", usadas em alguns vídeos de criação. Segundo Dubois (2004, p. 80-82), "o trabalho com as janelas eletrônicas [...] permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro. [...] As janelas operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) e por confrontações ou agregados 'geométricos' destes segmentos (ao sabor das formas-recortes da janela). Não mais um sobre o outro, mas um ao lado do outro. [...] Esta, a um só tempo, reenquadra e desenquadra, retira e acrescenta, subdivide e reúne, isola e combina, destaca e confronta."

¹⁵ A **incrustação** (textura vazada e espessura da imagem) é uma das grandes figuras de "mescla de imagens", usadas em alguns vídeos de criação. Segundo Dubois (2004, p. 82-83), "esta terceira figura de mescla de imagens é certamente a mais importante por ser a mais específica do funcionamento eletrônico da imagem. [...] A incrustação consiste, como na figura das janelas, em combinar dois fragmentos de imagem de origem distinta: a incrustação só conhece como linha de recorte entre as duas partes, uma fronteira flutuante, móvel ao sabor das variações da cor ou da luz do real: é a linha isolando tudo o que é azul (ou vermelho, ou branco...) na imagem inicial que fará o recorte no corpo eletrônico da imagem-fonte e permitirá assim que elementos de outra imagem venham se embutir ali".

que influencia e transforma o movimento em imagem-movimento do movimento.

Vídeo-dança: um estado do olhar / uma forma que pensa a dança

Desde que surgiu, o vídeo propôs questões, (anti)definições, em busca de uma identidade ou especificidade: forma de arte ou comunicação? Imagem ou dispositivo? Obra-produto ou processo? Técnica ou linguagem? Não vendo respostas conclusivas à questão, Philippe Dubois é levado a propor: "O vídeo é e continua sendo, definitivamente, uma questão. E é neste sentido que é *movimento*." (2004, p. 23).

Dubois propõe, ainda, o vídeo como forma de imagem e de pensamento, não só processo, mas como um "estado do olhar" e do visível, uma maneira de ser das imagens:

o "vídeo" não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um estado. Um estado da imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens. (DUBOIS, 2004, p. 23).

Uma forma que pensa, propõe uma escritura, uma linguagem e uma leitura. Ultrapassando o mero terreno do visível, o vídeo e especificamente o vídeo-dança, apresenta a imagem como "presentificação". Em outras palavras,

ela existe como estado, não como objeto. Esta imagem-presença se sustenta não tanto por seus "efeitos" ou "motivos", quanto por seu ser.

Um ser-vídeo fundado no múltiplo e na *velocidade*. Um ser-vídeo que agita "tudo em um", sem *dialética* (DUBOIS, 2004, p. 102).

Permite-se, dessa forma, pensar a imagem (bloco de espaço e tempo) como dispositivo e o dispositivo como imagem, indissociavelmente.

Considerações finais

Vídeo-dança: obra aberta à intervenção do espectador que coloca em ação a articulação de sentidos; obra de mensagens múltiplas e fragmentárias... A significação do meio e da mensagem requer outros pressupostos para uma possível (e não infalível) leitura.

"A arte do vídeo tende a se configurar mais como *processo* do que como *produto*, e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário. [...] Há uma certa margem de autonomia na "leitura" efetuada pelo espectador, que torna até inúteis quaisquer tentativas mais ambiciosas de *controlar* a mensagem dentro de limites muito definidos. (MACHADO, 2002, p. 199).

Encerra-se este artigo com o fato de que a imagem no vídeo-dança oferece-se ao espectador como um **texto** a ser lido e decodificado e não como um mero **pretexto** para ações dançantes dentro de uma narrativa diegética. A dança mediada torna-se um novo **texto**, um novo discurso (esferas artística e midiática) com código e linguagem específicos – uma signagem – decorrente das possibilidades de interação e de diálogo com as interfaces das novas tecnologias de comunicação.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Wagner Corrêa. O cinema dança. *Revista Dançar*, São Paulo, ano V, n. 21, p. 14-15, 1987.
- ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. Trad. de George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papius, 1995.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen, 1985.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MIRANDA, Regina. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org.). *Ligões de dança 2*. Rio de Janeiro: Universidade, 2002, p. 112-142.
- OLIVEIRA, Denise. A imagem na cena de dança contemporânea. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org.). *Ligões de dança 3*. Rio de Janeiro: Universidade, 2002, p. 53-76.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTANA, Ivani. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: Educ, 2002.
- SPANNGHERO, Maira. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itau Cultural, 2003.
- VIEIRA, João Luis. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.