

Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança

Beatriz Cerbino *

Leandro Mendonça **

Resumo Este texto parte das aproximações entre dança, videodança e cinema para discutir a questão de autoria. A partir de uma breve historiografia desses fazeres artísticos, aponta possíveis entendimentos para os desdobramentos atuais acerca do hibridismo nas artes, e as perspectivas de Vilem Flusser, Roland Barthes e Walter Benjamin para se pensar a obra de arte.

Palavras-chave autoria; dança; cinema; videodança.

Considerations on the relationship between authorship, dance, film and videodance

Abstract This text looks into the similarities among dance, videodance and cinema to discuss the matter of authorship. From a brief historiography of these artistic manifestations, it suggests possible understandings of hybridity on current developments in the arts, and the perspectives of Vilem Flusser, Roland Barthes and Walter Benjamin to think about the art work.

Keywords authorship; dance; cinema; videodance.

Introdução

A aproximação entre vídeo e dança tem sido alvo, nas últimas décadas, de intensa pesquisa. Uma relação que inaugurou novos suportes para a dança, não apenas por disponibilizar outros meios para sua produção, mas também caminhos distintos para ser pensada como arte. Duas dimensões

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense e professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF) Endereço postal: UFF, PPGCA, Rua Tiradentes, 148, Ingá, Niterói, Rio de Janeiro, CEP. 24210-510. E-mail biacerbino@hotmail.com.

** Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Eca- Usp), professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF e professor do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento (PPED) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço postal: UFF, Centro de Estudos Gerais, Departamento de Cinema e Vídeo, Rua Lara Vilela, 126, São Domingos, Niterói, Rio de Janeiro, CEP. 24210-590, telefone (21) 26299760. E-mail leandro@vm.uff.br.

se entrelaçam nesse processo: a de memória, já que a videodança, de uma maneira ou de outra, preserva imagens, e a artística, no processo de reinvenção da dança (CALDAS, 2009., p. 28-34). Outro aspecto relevante é observarmos uma nova complexidade advinda da unificação de duas expressões que operavam em campos separados. Assim se pode observar um adensamento dos problemas relativos à autoria. Muitas destas “novas questões sobre a autoria” (algumas não tão novas) não serão encontradas somente no campo videodança-cinema, mas espalhadas por todo campo da arte contemporânea.

Em uma visada histórica, a produção do audiovisual e da dança, em termos cênicos, sempre foi afetada pelo advento de novas tecnologias. No caso da dança temos o impacto da iluminação a gás e da eletricidade, que também viabiliza o espetáculo cinematográfico. O próprio audiovisual é, dessa maneira, um fator central de mudança. Deste modo, o jogo de influência e contra influência entre as técnicas e tecnologias, de um modo ou de outro, não apenas alterou a maneira de as expressões artísticas interagirem como explicitou todo um novo campo expressivo e de autoria. Na mesma direção mudaram tanto a forma de se pensar a dança, como a de fazê-la. Um ponto de partida interessante para a reflexão aqui proposta é lançar um olhar, mesmo que breve, sobre determinadas passagens da história da dança em busca de momentos que redimensionaram o diálogo entre corpo, movimento e as categorias tempo e espaço. Esses elementos também são parte essencial da linguagem cinematográfica e este é um dos motivos que disparam interseções tão profundas. Assim parece-nos muito oportuno, mesmo que brevemente, lançar pontes entre a história dos dois fazeres.

Um pouco de história da dança e do cinema

Em meados do século XIX, o desenvolvimento das tecnologias de iluminação, em especial a fornecida a gás, levou a importantes mudanças na cena da dança. O balé *Giselle*,¹ que estreou na Ópera de Paris, em 1841, coreografado por Jean Coralli (1779-1854)² e Jules Perrot (1802-1892),³ é um bom exemplo dessa interação e transformação. Apontada como obra símbolo do balé romântico, *Giselle* é a consolidação do romantismo na dança, não apenas pelo processo de verticalização do corpo, mas também decorrência dos vários recursos utilizados, especialmente os de luz, além do uso de espelhos e equipamentos cenográficos, das máquinas, do *leitmotiv* na música e na coreografia, da pantomima e dos figurinos. Os efeitos da iluminação a gás levaram às modificações estruturais nas encenações teatrais, já que passou a ser possível modular a intensidade da luz no teatro: a plateia mais escura e o palco com maior claridade criaram distintas sensações e experiências cênicas (PEREIRA, 1998, p. 45-46). Por meio da diferenciação da luz, diferentes espaços foram criados que, por sua vez, produziram percepções distintas de tempo.

¹ Balé em dois atos, coreografia de Jules Perrot e Jean Coralli, música de Adolph Adam, libreto de Thèophile Gautier e Vernoy de Saint-Georges, estreou na Ópera de Paris, em 28 de junho de 1841. (CRAINE; MACKRELL, 2000, p. 205)

² Bailarino e coreógrafo francês tornou-se mestre de balé da Ópera de Paris em 1831, permanecendo até 1850, e onde coreografou *La Tempête*, *Le Diable Boiteux*, *La Tarentule*, *Giselle* e *La Peri*. (CRAINE; MACKRELL, 2000, p. 114)

³ Bailarino e coreógrafo francês é considerado um dos mais importantes da era romântica. Além de *Giselle*, criou obras como *La esmeralda* e *Pas de quatre*. Foi bailarino e mestre de balé em São Petersburgo, de 1851 a 1858. (CRAINE; MACKRELL, 2000, p. 367-368)

Nas duas últimas décadas do século XIX, a dançarina norte-americana Loie Fuller (1862-1928),⁴ explorava em *Serpentine dance*, de 1892, a ação da luz e das cores e suas interações com o espaço e o movimento. Nessa coreografia, Fuller apresentava-se envolvida por um longo tecido branco, contando com o recurso de varinhas, escondidas por baixo do pano, que prolongavam o movimento de seus braços, proporcionando aos espectadores a visualização de diversas figuras como pássaros, nuvens, borboletas, flores e labaredas.

Serpentine Dance proporcionava a visualização da trajetória dos gestos no espaço sem, no entanto, o corpo que a carregava. Segundo Anne Suquet, a dança de Fuller trouxe à tona a ideia de “corpo dançante como corpo vibrátil”, concepção relacionada à experiência da visão, que passou por uma profunda reavaliação no século XIX (ROSINY, 2007, p. 19). A percepção do corpo e, em especial, do corpo em movimento foi, fundamentalmente, modificada nesse período. Fuller percebeu que, ao dançar, era possível esculpir a luz. O papel da luz e das cores em sua obra permitiu relações específicas entre movimento e espaço, fazendo emergir uma dança esteticamente influenciada pelos experimentos da época com luz e imagem e, posteriormente, pelo cinema (SUQUET, 2009, p. 509-511)

Uma possível abordagem que equacione a interseção entre cinema e dança pode ser baseada em vários aspectos encontrados no desenvolvimento das duas expressões. A questão da frontalidade, presente tanto na dança com no cinema expõe uma ligação primordial. No século XVII surge, no contexto parisiense, a ideia de atuação como necessária ao artista da dança. Esse fato impõe a essa dança uma direção de olhar comum à atuação teatral. O fato de o público assistir aos espetáculos de balé é correlato ao surgimento do cinema como entretenimento popular. O cinema tem como marco de nascimento exatamente a exibição para uma plateia, seu desenvolvimento dá-se na direção de uma “vista” realística para uma linguagem. O filme exibido pelos irmãos Lumière, *A chegada do trem na estação*, com seus 50 segundos nos demonstra, junto com seu profundo efeito realístico, a absorção dessa frontalidade presente nas formas de apresentação para uma plateia.

Em 1895, uma adaptação da *Serpentine Dance* tornou-se um dos primeiros filmes coloridos da história do cinema. Produzido por Thomas Edison, o filme *Annabelle's Butterfly Dance*⁵ mostra a dançarina Annabelle Moore (1878-1961) executando uma dança similar à de Loie Fuller. No filme, a dançarina permanece todo tempo em cena, dominando com seus movimentos os limites da tela. Corpo e tecido, em constante movimento, esculpem o espaço, criando um lugar onde também observamos a interseção entre dança e cinema. A naturalidade com que se misturam cinema e dança, mesmo neste momento do pré-narrativo denuncia uma continuidade que atravessa a história das duas artes. Faz sentido pensar a mistura permanente entre dança e cinema como uma forma de coerência entre a plasticidade e/ou narratividade dos dois campos.

No século XX, em 1924, o filme *Entr'act*, de René Clair, apresentado no intervalo do balé dadaísta *Relâche*, da companhia *Ballets Suédois*, aponta como a tridimensionalidade do corpo e a bidimensionalidade da tela podem, juntas, criar novas imagens. Enquadramentos diferenciados daqueles mostrados ao vivo, o uso da câmera lenta e cenários transparentes permitiram à dança um redimensionamento da relação espaço-temporal até então usual nos espetáculos cênicos. Em *Entr'act* percebe-se como associação com o cinema coloca em xeque a própria ideia de dança. Coreografado por Jean Borlin e dirigido por Clair, o filme já aponta a questão da autoria. Discussão que a videodança, no século XXI, aprofundará ainda mais.

⁴ Foi uma das dançarinas mais famosas de sua época. Iniciou sua carreira no teatro de *vaudeville*, apresentando-se como dançarina de *skirt sance*. Em 1892, estreou *Serpentine Dance*, uma das suas maiores criações, seguida, alguns anos depois, por suas *Danças luminosas*. (CRAINE; MACKRELL, p. 194)

⁵ O filme pode ser visto em <http://www.edisonfilm.com>

Na década de 1940, a bailarina e cineasta ucraniana Maya Deren (1917-1961) surgiu como uma das pioneiras na interação entre a dança e o cinema. A obra da artista, radicalmente diferente das produções anteriores, apresentava uma interface entre essas duas artes para além do simples registro. Seu filme *A Study in Choreography for Camera*, de 1946, explora a ideia de continuidade de movimento, no corpo do dançarino, combinada à descontinuidade espacial, efeito conseguido por meio da alternância contínua dos cenários. No filme, o dançarino Talley Beatty (1923-1995) inicia um movimento em determinada locação, desenvolve-o em outro lugar, e conclui o mesmo movimento em um novo local, passando por diferentes ambientes no interior de um casarão, alternados com locações externas. Interessa observar que é o corpo em movimento que faz a ligação entre os diferentes cenários, ocupando, ao mesmo tempo, uma dimensão espacial que está além de sua realidade física. Junto a isso encontramos o uso do primeiro plano que empresta ao rosto do bailarino uma importância maior que de seu corpo. As muitas voltas da cabeça do dançarino indicam movimentos de balé que apenas podem ser inferidos.

Outra importante questão é o rompimento da frontalidade que permite o cinema. Claro que a frontalidade está mantida pelo próprio aparato cinematográfico, que implica em si mesmo um determinado tipo de exibição. Porém, perceber toda a movimentação realizada na captação é expor ao espectador, pela via da montagem, um espaço onírico que desestabiliza a extensão físico/arquitetônica enquanto mantém a expressão coreográfica. Segundo Maya Deren, o filme “se move no mundo da imaginação, no qual, como nos nossos sonhos diurnos e noturnos, alguém se encontra, primeiro, em um lugar e então, subitamente, em outro, sem ter que percorrer pelo espaço intermediário”.⁶ A obra apresentou uma concepção espaço-temporal bastante inovadora para a época e pode ser considerada um marco da videodança.

Com o advento do cinema, depois o vídeo e o computador, a condição de permanência espaço-temporal das obras de natureza cênica pôde ser transformada, tornando possível à cena apresentada no palco ganhar outro tipo de duração. Nos filmes ou vídeos de dança é possível observar imagens de dança que não podem ser vistas no palco, redimensionando espaço e tempo, assim como apresentando uma nova narrativa, agora fragmentada e não mais linear. Estabeleceu-se com isso o que o bailarino e coreógrafo Paulo Caldas chama de “dançar o impossível” (CALDAS, 2009, p. 29).

Filmar a dança implica o processo de adequação de um meio para o outro, ou seja, da dança no palco para a dança na tela, fomentando reflexões quanto às possibilidades de criação coreográfica, do corpo e da imagem. Nesta passagem da dança para outros suportes, o corpo e o movimento são resignificados. Não se trata de uma simples transposição, como a aproximação entre dança e vídeo foi muitas vezes pensada, mas de um processo de criação em conjunto, em que os fazeres não são pensados em separado e sim em conjunto.

Em seu texto *Does screendance need to look like dance?* Claudia Kappenberg (s/d) discute um ponto central: videodança precisa se parecer com o que reconhecemos como dança para ser aceito como tal? Essa questão importa por ressaltar como a própria ideia de dança, em sua perspectiva mais tradicional, deve ser deixada de lado, assim como a de dança feita para filme, se a intenção for de fato entender o que atualmente reconhece-se por dança como filme (*dance as film*). Segundo a autora, desde o início da década de 1980 tem havido um esforço, em especial por parte dos artistas, para apreender essa forma de arte não como uma simples aproximação de duas partes diferentes – dança e filme/vídeo - mas como a emergência de uma nova linguagem

⁶ DEREN, Maya *apud* ROSINY, Claudia. “Videodança”. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina. *Dança em foco*, vol. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 22.

artística.

Híbrida por natureza, a videodança, assim como outras formas de arte geradas por processos de hibridações, transita entre identidades flutuantes ou mesmo imprecisas. Uma instabilidade que, longe de gerar indefinições estereis, leva a uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, em que o corpo transborda da sua própria imagem e redimensiona a relação espaço-tempo linear encontrada no palco. Cria-se, com isso, uma dramaturgia das imagens, e nas imagens, em que o que pode ser chamado de efeito dança surge não como objetivo a ser alcançado, mas como consequência (CALDAS, 2009, p. 32).

Os processos de hibridação têm sido objeto dos estudos culturais desde o final do século passado e, na sua maioria, tem tido com objeto questões de identidade cultural. A tentativa de responder quando acontece uma mudança em uma disciplina ou em um campo de conhecimento é uma das motivações principais do conceito e nem por isso se torna fácil a transposição para a análise no campo da arte. O centro do problema da apropriação do termo deve certamente levar em conta que o

atractivo tratar la hibridación como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse. (CANCLINI, s/d)

O uso corriqueiro no campo da análise sócio-cultural não esclarece, imediatamente, as aplicações mais específicas no campo da arte senão pelo significado da palavra em si. A idéia de mistura de espaços expressivos que constroem sua identidade a partir de técnicas e tradições artísticas diferentes é uma das razões para a aplicação do termo. Este tem sido muito utilizado no campo da cibercultura e da arte contemporânea onde designa, em uma visão geral, o espaço comum onde vemos trabalhar unidas mais de uma linguagem. Contém, portanto, uma idéia de fusão de características, de união entre possibilidades expressivas dadas por duas técnicas diferentes e, talvez, com maior importância, em ambientes diferentes. Muitos dos objetos artísticos que servem com ponto de partida para o uso conceitual do conceito de hibridação são produzidos em dois momentos. Num primeiro se utiliza uma técnica (a fotografia, por exemplo) para depois, num segundo momento, passar-se por um procedimento de finalização ou transformação (o processamento da fotografia em um *software*, por exemplo, no Photoshop).

O que se convencionou chamar de “técnica mista”, que pode ser definido como uma ação sequencial, em que aparatos tecnológicos atuam de maneira pontual no âmbito de uma expressão artística determinada, não é suficiente para esclarecer o hibridismo que testemunhamos no campo da videodança. Não apenas pela disjunção criada pela absorção da tecnologia em si, que poderia certamente abrir mão do intervalo espaço/temporal entre ato criativo ↔ processo técnico, mas também pela limpidez com que a vídeodança unifica, em um mesmo objeto, duas obras diferentes.

Na videodança pensa-se o movimento do corpo para a imagem ou a imagem do corpo em

movimento. Como acontece esta articulação, como se estabelece o entrelaçamento de linguagens para criar outra e como o corpo situa-se neste contexto são algumas das questões que a videodança traz para reflexão. Pesquisar sobre essa prática implica em debruçar-se sobre questões referentes às técnicas e tecnologias, ao cinema, à dança, ao vídeo e à videoarte, assim como às primeiras relações da dança com o cinema, do cinema com o vídeo, do vídeo com a dança. Implica em entender, portanto, como tais relações são problematizadas e mostradas na tela: seja a partir da perspectiva do corpo filmado, da câmera que filma e/ou da edição que compõe (CALDAS, 2009, p. 32).

Rodrigo Alonso, ao refletir sobre essa produção, afirma que a videodança é mais do que a simples adição vídeo + dança, pois, apesar de se tratar de uma investigação audiovisual, é também a “exploração conceitual e de formulação de relatos. É um meio que projeta as possibilidades do vídeo e da dança, mas também uma arena de reflexão e construção da própria identidade”.⁷

A questão da autoria adensou-se nos últimos 100 anos e demonstrou grande importância dentro do campo da arte contemporânea principalmente através do questionamento desse *locus* onde se estabelece a possibilidade autoral. A fronteira entre duas expressões também é um limite claro entre dois espaços autorais que não podem se misturar na ideia clássica de autoria. Muito além do jogo de subjetividades provocado pela existência de um lugar do autor, o que vemos é uma dissolução real da capacidade de dizer quem é o autor de uma obra. Não que esse espaço já não estivesse artificialmente preenchido pela ideia clássica do autor, nomeadamente o autor literário. Esta opera com duas noções expressas, a de criação *ex nihilo* unida aos usos da própria personalidade como fonte primordial da obra. Como produto, temos a premissa da apropriação de um determinado conteúdo com base na conclusão de ser ele uma parte da substância mesma da pessoa que cria a obra.

A discussão da impossibilidade de uma criação *ex nihilo* apresenta um deslocamento político essencial onde a fruição ou a possibilidade desta se sobrepõe a produção que emana do autor, ou autoridade. Vilem Flusser em opúsculo⁸ nos afirma que

Vou tentar mostrar que não se pode criar nenhuma informação *ex-nihilo*, mas antes que tudo o que fazemos se limita a manipular informações recebidas (Ich werde versuchen zu zeigen, dass keine Information *ex nihilo* geschaffen werden kann, sondern, dass alles, was wir tun, sich darauf begrenzt, erworbene Informationen zu manipulieren, (FLUSSER, s/d, p. 28)

e, nos fala sobre o sentido das palavras

‘autor’ e ‘autoridade’, que derivam do verbo “augere”, que em alemão significa aproximadamente “acumular” (anwachsen). Ressoam, porém, nesse significado não apenas a idéia da multiplicação, mas também a de confiança. (FLUSSER,

⁷ ALONSO, Rodrigo. “Videoarte e Videodança em uma (in)certa América Latina”. In: *Dança em foco*, vol. 2: *Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. P. 50.

⁸ Acessado em <http://poshumano.wordpress.com/2011/05/13/vilem-flusser-autor-e-autoridade/>

s/d)

Essa confiança é transformada pelos aparatos de multiplicação em que

À primeira vista, tem-se a impressão de que não podemos passar sem autores. Pois não são de certo os autores os iniciadores do original, seus fundadores, seus multiplicadores e suas raízes? Portanto: não mais ministros e magistrados, mas sempre ainda Rômulos? Por hora, isso pode ser pelo menos parcialmente correto, mas não por muito tempo. Fotografias podem ser produzidas automaticamente por aparatos. Computadores podem engendrar composições, e processadores de textos podem produzir livros. (FLUSSER, s/d)

Retomando uma questão de Barthes em que o texto é

feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura. (BARTHES, 1998)

Na contemporaneidade se fala não só de uma morte do autor no sentido pós estruturalista, em que uma transformação profunda da noção de sujeito criava uma clivagem histórica localizada nos anos 60 do século XX. Do que se fala aqui é um escorrimento da própria noção de autoria em contraposição a uma noção de autor naturalizada e atemporal, expressa na percepção como um dado, uma verdade no mesmo nível da própria existência do eu. Essa posição se opõe diretamente a pergunta inicial do texto foucaultiano "Que importa quem fala?"(FOUCAULT, 2001, p. 264) onde, logo de partida, nos defrontamos com as duas relações centrais do autor como ente ahistórico; apropriação e atribuição. As duas se estabelecem a partir da noção de obra, essa concreta não só na materialidade como em devir estrutural "em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas"(FOUCAULT, 2001. p. 271).

A problematização dessa noção de obra toca o cerne do embate autoral contemporâneo presente nas fronteiras expressivas entre técnicas, tecnologias, campos expressivos e espaços de criação visíveis na arte. Para além da questão foucaultiana em si, qual seja, dentro da noção de obra o que é ou não é possível dizer que importa saber sobre a fala de um dado autor⁹ temos a obra fruto de muitas autorias e subjetividades mediada por outras tantas possibilidades de fruição e utilização. Aqui a noção usada por Foucault como um último fio que "bloqueia" a desapareição completa da noção de autor, a noção de escrita é exatamente o passo final da impossibilidade de entendermos a autoria em sua posição original iluminista e moderna. Nesta direção é a noção

⁹ "Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"?" (FOUCAULT, 2001, p. 272).

iluminista que permite manter os privilégios do autor sob a salvaguarda de um tipo de *a priori*: ela faz subsistir, na luz obscura da apropriação, um jogo de representações que formaram a imagem do autor que é “dono” de “sua” obra.

A pesquisa em questão coloca em uma perspectiva prática a capacidade de usarmos essa noção de escrita. Uma perspectiva que assume a ideia benjaminiana de que relações sociais são determinadas pelas relações de produção. Algumas perguntas se impõem para traçarmos uma abordagem norteadora dos problemas enfrentados. Propriamente essas questões não são novidade e têm quase um século, pois foram expressas em uma conferência de 1934 de Walter Benjamin. Destacam-se, como núcleo central, três das indagações que podem, naturalmente, nos servir de guia:

- Como se vincula uma obra com as relações de produção de sua época?
- Como trataremos a interdependência funcional entre tendência e qualidade?
- O que está fora do espaço da autoria com o esfumaçamento na distinção entre autor e público?

A figura autor-produtor benjaminiana deve ser trabalhada para enfrentar um dos aspectos mais intrigantes da vulgarização dos meios de produção que é o fim da “distinção convencional entre autor e público” (BENJAMIN, 1985, p. 124). Descritivamente o autor-produtor na visão expressa por Benjamin “está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista - se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções -. ele tem acesso à condição de autor” (p. 125).

O espaço expressivo contemporâneo trouxe à tona exatamente essa característica de disponibilizar os meios e a possibilidade de circulação dos mais diversos conteúdos. No caso da videodança, propôs a mistura de dois campos autorais que estavam separados pela compreensão do que pode ser um autor. Esse contemporâneo afirma, como Benjamin já percebia, que “a capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho”.

Ainda nessa direção encontramos como problema central a mistura da arte com a produção industrial de massa e a própria inserção do texto jornalístico e da publicidade como problemas de autoria. Tudo isso expõe a transformação do autor, que escapa de seu *locus* original burguês e passa a responder a outra dinâmica histórica e social. Colocar os dois “novos autores” fora da autoria de alguma maneira prenuncia um movimento de esvaziamento do conceito de autor quando aplicado no âmbito da cultura de massa.

Quando Goddard nos diz “The *auteur* is dead The future is cut-and-paste movie mashups” (GIBBONS, s/d) ou que o “new cinema will be cut and pasted together in a world beyond copyright, where *droit d’auteur* will soon seem as medieval as *droit du seigneur*” (GIBBONS, s/d), nos empurra exatamente para um mundo onde o fazer artístico não é uma atividade que diferencia uma classe especial de criadores que, de alguma maneira, detém um privilégio criador. O que temos é uma radicalidade. É exatamente no acesso aos meios de criação e na mistura, tanto de referências como de “maneiras de criar” (e aqui a referência é justamente a nova posição ocupada pelo coreógrafo e o diretor de audiovisual na videodança), que surgem não só novos autores, mas também uma nova definição de obra, criatividade e originalidade.

Retomemos as questões apontadas no início desse texto, em especial as relacionadas à videodança. Não causa estranhamento, portanto, o fato do nome desse fazer permanecer ainda sem normatização: videodança, vídeo-dança, vídeo dança, cine-dança, dança para câmera e dança para tela são alguns dos nomes encontrados em português; além das expressões em inglês *screendance*, *dance for câmera*, *videodance* e *camera choreography*. Termos como *hyperdance*, *hypechoreography* e *screendance expanded* também já são encontrados na literatura. Esse amplo espectro de denominações aponta o esforço na construção de um entendimento democrático, a fim de abarcar diferentes percepções. Na apresentação do livro *Dança em foco: videodança*, de 2007, os organizadores comentam que o inventário da variedade de nomeações “daquilo que se passa entre o vídeo e a dança aponta para as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção” (BONITO, BRUM, CALDAS, LEVY, p. 6). Um campo ainda em construção e, por isso mesmo, não fechado a definições.

Importantes questões surgem em relação a esse grande número de nomes: existe uma diferença de significado entre eles? Essas denominações dizem respeito ao mesmo fazer ou referem-se a práticas diferentes? O conhecimento do campo passa pelo mapeamento dessa variedade de nomeações, pois se trata, também, de um entendimento de como ele vem se construindo e elaborando suas práticas.

Nessa diversidade de experimentações, as relações entre corpo e câmera – com toda a gama possível de enquadramentos, cortes, planos e edições – apontam a emergência de produtos esteticamente diferenciados, a partir de tratamentos cine-vídeo-coreográficos em que a escritura do movimento, a cinesse do corpo/câmera, resignifica dança e cinema e vídeo.

Artigo recebido em 12/07/11 e aprovado em 09/08/11.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 70

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 124.

BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina. *Dança em foco*, vol. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

CALDAS, Paulo. “Poéticas do movimento: interfaces”. In: *Dança em foco*, vol. 4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa/Oi Futuro, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacio>

Liinc em Revista, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, p. 348 - 357. <http://www.ibict.br/liinc>

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Dança em foco, vol. 4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa/Oi Futuro, 2009.

DODDS, Sherill. *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*. London: Palgrave, 2004.

FELINTO, Eerick. *Vilém Flusser: Autor e Autoridade - Carpintaria das Coisas* um blog sobre tecnologia, filosofia e as materialidades dos meios

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: *Ditos e Escritos Estética: literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001.

GIBBONS, Fiachra. *The Guardian* - Jean-Luc Godard: 'Film is over. What to do? Acesso em 19/07/2011, em <http://www.guardian.co.uk/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme>

KAPPENBERG, Claudia. *Does screendance need to look like dance?* Acesso em 10/07/2011, em http://www.dvpg.net/docs/CKpaper_DanceasFilm_19May09.pdf

PEREIRA, Roberto. *Luz na dança: contornos e movimentos*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.

ROSINY, Claudia. “Videodança”. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina *Dança em foco*, vol. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 18.

SUQUET, Anne. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.