

## A DANÇA COMO ARTE VISUAL: INTERFACES ENTRE CORPO E VÍDEO

Roberto Basílio Fialho – PPGDança/UFBA

### RESUMO:

Este artigo parte do pressuposto de que a dança além de ser uma arte específica do corpo é também uma arte visual. Esta idéia está pautada no modo como artistas como Michael Jackson, Merce Cunningham e Trisha Brown relacionaram o corpo que dança como o vídeo. O contexto fértil da pós-modernidade artística norte-americana é o ponto de partida para nossas observações, pois é nesse ambiente que interfaces entre corpo e vídeo se tornam realidade, conferindo à dança o *status* de arte visual.

**Palavras-chave:** Dança; Vídeo; Interface.

### ABSTRACT:

*This article assumes that the dance is a specific body art is also a visual art. This idea is guided in the way that artists like Michael Jackson, Merce Cunningham and Trisha Brown related the dancing body as the video. The fertile context of post-modern American art is the starting point for our observations, it is this environment that interfaces between the body and video come true, giving the dance the status of visual art.*

**Key words:** Dance; Video; Interface.

## INTRODUÇÃO

O ruído em torno da morte do artista pop Michael Jackson, em 25 de junho de 2009, abafou a notícia da morte do coreógrafo Merce Cunningham, que faleceu no dia 26 do mês seguinte. Em um mês, o mundo da arte perdeu duas grandes referências que, cada um a sua maneira, tornaram a dança uma arte visual e pública, menos encarcerada no âmbito daquilo que se convencionou chamar de Belas Artes.

Considerado o Rei do Pop, Michael Jackson se consagrou, a partir dos anos 1980, como um dançarino. Cantor desde os 5 anos de idade e compositor a partir de meados dos anos 1970, Jackson se tornou, com a estética do videoclipe, o “coreógrafo” oficial da juventude dos anos 80. O artista popularizou um tipo de dança cuja origem remonta às comunidades negras dos bairros periféricos dos EUA, as

chamadas danças de rua. Seus movimentos, em sintonia com os avanços tecnológicos de seu tempo, imitavam os movimentos mecânicos que o cinema consagrou como sendo os de um robô. De fato, o próprio artista transformou-se em uma espécie de andróide, em função das diversas alterações pelas quais seu corpo passou nas últimas décadas de sua vida.

Embora tenha sido um astro da música, Jackson immortalizou alguns passos, como o *moonwalk* e o *the lean*<sup>1</sup>, e se tornou também um nome associado à dança, levando para os palcos a dança de rua. Depois de sua apresentação em 1983, quando fez o *moonwalk* pela primeira vez, o artista acabou criando uma legião de *fãs-imitadores*, cujo trabalho consiste não em cantar, o que seria esperado da imitação de um cantor, mas em dançar. Ao comentar a apresentação de Jackson, na cerimônia de comemoração do 25º aniversário da gravadora *Motown*, Ivan Finotti, editor do caderno *Folhateen*, chega a firmar que, a partir dali, “[...] a música de Jackson não era mais para ser apenas ouvida. Era para ser vista”<sup>2</sup>. O fato é que o artista transformou a dança em “coisa de televisão”, em espetáculo midiático (no sentido mais contemporâneo do termo) e popular.

Aludido muitas vezes como “o maior coreógrafo do mundo”<sup>3</sup>, o norte-americano Merce Cunningham costuma ser saudado por suas criações, que aproximavam o corpo da tecnologia. Oriundo da companhia de dança moderna da coreógrafa e dançarina estadunidense Martha Graham, na qual ocupou o posto de solista, mais tarde rompeu com a dança moderna, perdendo a tendência dramática daquela coreógrafa. Na técnica de dança desenvolvida por Cunningham, os movimentos ainda lembram um pouco a movimentação do balé clássico e da dança moderna, mas é totalmente diferente o resultado obtido na movimentação proposta, tanto quanto a sua organização de movimentos e estrutura coreográfica aberta.

Assim, criou sua própria companhia, organizando um pensamento novo sobre a dança, em que arte, vida e tecnologia estavam articuladas e dialogavam diretamente com as transformações sociais e artísticas naquele período. Segundo Santana:

Merce Cunningham retirou a dança de um corpo subjetivo para colocá-la num corpo físico. Isto não destituiu o ser humano de sua magnitude, ao contrário, atribuiu ao corpo que dança não apenas articulações, músculos e gestos, mas a capacidade de pensar, de existir por inteiro, no qual emoção e razão não estão dissociadas. (2002, p.58)

No final da década de 1930, quando Cunningham começou a trabalhar com John Cage (parceria que durou por mais de 50 anos até a morte de Cage, em 1992), ambos queriam desenvolver suas especificidades artísticas de forma independente. No caso de Cunningham, esse projeto se voltou para a liberdade da dança em relação aos outros elementos da coreografia, como cenário, iluminação e figurino, dando assim autonomia e liberdade para a criação de outros artistas, valorizando cada elemento. Também desenvolveram, juntos, um método de composição aleatória, tanto para a música quanto para a dança, o que envolvia a criação de um grande número de “frases de dança”, para que pudessem ser sorteados aleatoriamente momentos antes da apresentação. Os dançarinos só escutavam a música no momento de dançar. Era a estética do acaso que Cunningham trabalhara desde 1951, na qual todos os elementos deveriam coexistir. Em suas estruturas coreográficas, não há uma narrativa linear e não há nada para contar, só há o corpo em movimento. Em colaboração com Cage, David Tudor, Nam June Paik, e Stan VanDerBeek, criou a performance de dança com mediação tecnológica interativa *Varietions V*, que estreou em 1965. O espetáculo de vanguarda foi estruturado a partir de sensores que captavam os movimentos dos dançarinos e produzia sons variados. A interatividade afetava diretamente o som e a luz.

As experimentações de Cunningham, no campo do que chamamos de tecnologia<sup>4</sup> (a utilização da câmera, por exemplo, e, um pouco mais tarde, do computador) são, portanto, marcos nos processos artísticos em que corpo entrou, no contexto daquilo que reconhecemos como “uma estética pós-moderna”.

Esse contexto, comumente assinalado pelas condições que possibilitaram a emergência de uma reconstrução cultural, abrange fenômenos que vão da implantação do programa de subsídio federal para as artes, pelo presidente Kennedy, até a consolidação dos meios de comunicação de massa como produto cultural “genuinamente” norte-americano.

Não por acaso, esse também é o contexto que tornou possível um fenômeno como Michael Jackson. Assim como Cunningham, Jackson foi considerado revolucionário em relação às artes visuais e performáticas – sobretudo por ser um cantor/compositor geralmente lembrado como dançarino. Ambos transportaram para o corpo a centralidade da sua arte. Segundo nossa leitura, Jackson levou esse

projeto tão a sério que entregou o próprio corpo para as transformações estéticas de seu tempo, algumas das quais inspiradas por ele.

Tendo as experiências de Jackson e Cunningham no horizonte de nossa observação da arte contemporânea, além de algumas considerações sobre o trabalho da coreógrafa Trish Brown, o presente artigo pretende abordar a dança como uma forma de arte que, embora tenha sempre habitado o campo da visualidade, vem alcançando uma outra esfera da estética visual. Trata-se de compreender o momento em que a dança, em *interface* com o vídeo, começa a se reconfigurar como realidade artística.

### **Corpo, interface e contexto**

No campo da Informática, a noção de *interface* tem sido pensada a partir de alguns aspectos conceituais, como as idéias de *elo* (“elemento que proporciona uma ligação física ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não poderiam ser conectados diretamente”), *limite* (“fronteira compartilhada por dois dispositivos, sistemas ou programas que trocam dados e sinais”), *interação* (“meio pelo qual o usuário interage com um programa ou sistema operacional[...]”). Para a Geofísica o termo se define a partir da idéia de *separação* (“superfície que separa as camadas sísmicas da Terra”). A idéia de *fronteira* aparece ainda no modo como a Física aborda o termo (“superfície definida pela *fronteira* entre dois sistemas ou duas fases”)<sup>5</sup>.

No início do século XX, o movimento Futurista, por exemplo, já priorizava o dinamismo e a simultaneidade introduzidos pela chegada da luz elétrica. A valorização da máquina e a beleza da velocidade são associadas à exaltação da técnica e da ciência, configurando assim uma nova atitude estética e política, baseada na velocidade dos meios de comunicação. Entretanto, propostas de criação artística partindo do uso de máquinas não constituíam uma realidade ainda em 1954, período no qual se desenvolvia a teoria da cibernética de Wiener, que, entre outras questões, alegava que:

[...] a sociedade só pode ser compreendida através de um estudo das mensagens e das facilidades de comunicação que disponha; e de que, no futuro desenvolvimento dessas mensagens e facilidades de comunicação, as mensagens entre o homem e as máquinas, entre as máquinas e o

homem, e entre a máquina e a máquina, estão destinadas a desempenhar papel cada vez mais importante. (1954, p.16)

As idéias de Weiner (1954) convergiram em uma perspectiva teórica que possibilitou pensar sobre novas experiências de interatividade entre humanos e máquinas, através, por exemplo, da arte interativa, em que homem e máquina se comunicam a partir de aspectos de funcionamento análogos. A percepção humana pode ocorrer através da interação com algo, tem sentido cinestésico, o que implica ação da musculatura corpórea. Aparelhos eletrônicos de uma forma geral também possuem sensores, que, como os sentidos humanos, captam mensagens que vêm do universo exterior e reagem de diversas formas aos diferentes comandos, construindo múltiplas possibilidades de relações. As operações realizadas por essas máquinas podem ser simples ou complexas, pois elas também funcionam através de seus membros sensórios que desempenham suas ações.

[...] o funcionamento físico do indivíduo vivo e o de algumas máquinas de comunicação mais recentes são exatamente paralelos no esforço análogo de dominar a entropia através da realimentação. Ambos têm receptores sensórios como um estágio de seu ciclo de funcionamento, vale dizer que em ambos existe um instrumento especial para coligir informação do mundo exterior a baixos níveis de energia e torná-la acessível na operação do indivíduo ou da máquina [...] (WEINER, 1954, p.26)

Na relação entre corpo e a máquina, o acesso e o diálogo inauguram um espaço de interface – um espaço que agrega arte e tecnologia, através da relação entre corpo e máquinas, trazendo novo sentido à sua comunicação.

Nossa tentativa é esclarecer o entendimento sobre a aproximação entre o corpo que dança e as tecnologias digitais de imagem. A interatividade é a forma como o corpo se relaciona com a imagem e reinventa seu modo de dançar, de permanecer se modificando, de se estruturar com as tecnologias do seu tempo. Isso traduz uma importante característica para novas possibilidades de criação estética para a dança.

Desde os anos 1990, essas questões podem ser pensadas a partir do que propõe o filósofo Steven Johnson, para quem o problema não se situa mais na necessidade de afirmar que “o meio é a mensagem”, mas de tentar ver “[...] esses vários desenvolvimentos como exemplos de uma idéia mais ampla, uma nova forma cultural que paira em algum lugar entre e mensagem, uma metáfora que vive no submundo entre o produtor e o consumidor de informação” (2001, p.33). Para Johnson, “o desenvolvimento de interfaces melhora a troca de informações entre

máquinas e humanos. Segundo ele “a interface é uma maneira de mapear esse território novo e estranho, um meio de nos orientarmos num ambiente desnorteante” (2001, p.33). Tais questões podem ser flagradas, entretanto, bem antes da sistematização da idéia, bem antes, portanto, dos anos 1990: em 1945, os Estados Unidos ainda se recuperavam do fim da II Guerra Mundial, mas gozavam de verba para investir. A nação passaria por mudanças drásticas até o assassinato de seu então presidente da república, John F. Kennedy, em 1963. Nessa década ainda, o movimento feminista levou as mulheres a conclamar independência e essa troca de posição social da mulher marchando pelos direitos civis foi uma alteração de paradigma muito forte na cultura norte-americana. Foi ainda aí que surgiram manifestações encabeçadas por movimentos estudantis em prol da paz e contra a bomba atômica e a Guerra do Vietnã. Os negros também reivindicam direitos iguais.

Seja pelos fenômenos socioculturais e políticos, seja pela relevância que esses fenômenos alcançaram no âmbito acadêmico, o fato é que o contexto do pós-Guerra norte-americano instaurou um clima de necessidade de transformação na sociedade. O “sonho americano” era gozar de liberdade e abundância; havia uma expectativa boa para o futuro. A era pós-Guerra-pós-industrial encheu os cofres americanos e próprio governo começou a financiar arte, com a construção de vários museus e salas de espetáculos. Assim, as artes visuais ganharam destaque entre as novas produções em 1963, o presidente Kennedy implanta um programa federal de subsídio federal para as artes.

Entre 1960 e 1970, Nova York torna-se o centro mundial da arte contemporânea; a cidade vive os *happenings*, a consolidação da *performance* como linguagem artística, o minimalismo, a arte pop, a arte conceitual, a *action painting*, a *body art* e a *anviroment art*.

O período foi para as artes também um momento de ruptura: o mundo já estava impregnado demais com conceitos que pareciam já inadequados frente a tantas mudanças sociais às quais a população norte-americana estava exposta. O bairro de Greenwich Village tornara-se abrigo de artistas, jovens independentes de classe média e boêmios, fundindo arte de elite e arte popular e influenciados por outros artistas mais velhos, como John Cage, Merce Cunningham, Maya Deren, Duchamp, entre outros. Esse panorama é descrito por Banes em **Greenwich Village 1963**:

Havia um espírito de compromisso, de confiança, de prazer e também de transgressão. Foi na temporada de 1963-64 que a Pop Art explodiu; que o Judson Dance Church chegou a ser mais prolífico e o Living Theater mais produtivo; e que o Judson Poet’s Theater ganhou cinco prêmios Obie (com a distinção do ‘Village Voice’ para o teatro Off-Broadway). Foi nessa temporada que Andy Warhol apresentou o cinema pop de Kenneth Anger ‘Scorpio Rising’ (A ascensão do escorpião) e o filme de Jack Smith ‘Flaming Creatures’ (Criaturas ardentes) foram feitos, e proibidos; que Charlotte Moorman organizou o Primeiro Festival de Vanguarda. (BANES, 1999, p.19)

O movimento artístico pós-moderno emerge desse momento histórico, motivado por suas experiências diárias, transitando entre a cultura popular e a vanguarda<sup>6</sup>, caracterizado por ser um movimento de contracultura que incentivou a transgressão e introduziu a primeira geração de artistas pós-modernos na cena cultural. Nesse contexto “utilizaram os computadores e a televisão, colaboraram com engenheiros e levaram as técnicas de comunicação de massa para dentro da galeria de arte” (BANES, 1999, p.20). Os artistas daquela época deram um novo rosto para a cultura norte-americana.

As artes tomaram rumos inesperados, propondo, por exemplo, uma nova forma de representar a família, a partir da noção de comunidade (ao mesmo tempo em que difundiram largamente uma imagem de família tradicional degradada, como ocorreu no teatro – aqui “comunidade” evoca uma imagem não tradicional de família). Nasceram as comunidades alternativas, mudando as relações de poder nos grupos, propondo novos papéis sociais, trazendo intimidade fora da família.

O modelo tradicional da família norte-americana propunha que, em algum nível, existisse algum tipo de vínculo em comum, como religião, trabalho, família. As comunidades alternativas e artísticas eram formadas por grupos que se reuniam em torno dos mais diferentes interesses, propondo que suas obras condissessem com os ideais de liberdade que pregavam. Essas comunidades construíram um bom nível de engajamento na vida pública e nas políticas das artes. Segundo Banes (1999), o segredo do sucesso dessas redes colaborativas era a estrutura coletiva de participação, o que criava responsabilidade e autonomia.

### **Merce Cunningham e Trisha Brown, fronteiras borradas entre dança e vídeo.**

Aquilo que imediatamente interessa à nossa pesquisa, no trabalho de Merce Cunningham, é o tipo de relação que ele constrói entre o corpo e a imagem, a partir

da *interface* com o vídeo. Essa relação abriria um mundo de possibilidades dentro da cultura visual.

Para Cunningham, a dança deveria ser fruto do corpo do dançarino. Assim, a dança produzida por ele procurava respeitar tanto a fisicalidade limitada quando as particularidades desenvolvidas, não precisando de outros estímulos – como a música ou o figurino – para dançar. Esses aspectos deveriam ser interdependentes, pois, para ele, arte e vida não estavam separadas.

O coreógrafo trabalhou com importantes nomes do vídeo, como Charles Atlas, Eliot Caplan e Nan June Paik. Em meados da década de 1970 iniciou uma exploração entre vídeo, filme e dança. Segundo relato do próprio Cunningham:

O espaço da câmera apresentava um desafio. Ele tem limites claros, mas também proporciona oportunidade de trabalhar com a dança de modo que não era viável no palco, a câmera capta uma visão fixa, mas pode ser movimentada. Existe a possibilidade de ser cortado para uma segunda câmera, que pode modificar o tamanho do bailarino, o que, a meu ver, também afeta o tempo, ou seja, o ritmo do movimento. Ela pode também mostrar a dança de uma forma que nem sempre é possível no palco, isto é, o uso de detalhes que, no contexto amplo do teatro, não aparece. Trabalhar com vídeo e filme também me deu a oportunidade de repensar certos elementos técnicos. (CUNNINGHAM apud SANTANA, 2002, p.62)<sup>7</sup>

Assim, o coreógrafo poderia recorrer à imagem para criar movimentos, a partir do recorte da câmera, fosse na concepção, fosse apenas para registrar a performance. Cunningham ainda surpreenderia a todos com o uso do computador em suas criações artísticas. Entre o final da década de 1980 e o início de 90, inseriu o computador como ferramenta de suas criações em dança, utilizando o *software Life Forms* que foi desenvolvido em parceria com o Departamento de Dança e Ciência da Universidade Simon Fraser em British Columbia.

A ferramenta tecnológica era utilizada como memória para a criação de seqüências coreográficas. Primeiro o movimento era criado no computador, através do próprio programa, que simula o corpo humano em três dimensões; em seguida era animado digitalmente. Assim, pela tela do computador, podia apreciar o melhor ângulo que lhe chamava atenção. E, finalmente, os movimentos criados digitalmente eram adaptados e apreendidos pelos dançarinos. Para o coreógrafo, o uso do *software* ampliava e enriquecia a pesquisa corporal, constituindo um novo jeito de estruturar a dança. Isso representou uma mudança



de pensamento a respeito de criação artística voltada para o corpo. Com este *software*, Cunningham criou o espetáculo *Trackers*, de 1991. O principal interesse de Cunningham, sempre foi, declaradamente, a descoberta. Daí a proposta constante, dentro de sua trajetória artística, de sempre pensar o corpo, apesar de utilizar a tecnologia como princípio de organização.

Assim como Cunningham, a coreógrafa Trisha Brown também carregou em sua obra um tipo de pensamento em relação ao uso da imagem. Ambos pensaram um outro tipo de visualidade para o corpo, a partir da relação com o vídeo – a idéia de *corpoinerface*, que constitui o centro de nossas atuais inquietações, vem sendo pensada, a partir de sugestões advindas dos trabalhos desses coreógrafos.

Trisha Brown graduou-se em Dança no ano de 1958 pelo Mills College, depois freqüentou cursos de verão com *Louis Horst* no *American Dance Festival* até se mudar para Nova York em 1961. A partir desse período e atuando nos coletivos Judson Dance Theater<sup>8</sup>, Grand Union, Fluxus e em eventos como os *Happenings*, criados por Robert Witman. Brown, uma das fundadoras desses coletivos, ganhou projeção e reconhecimento profissional. Estes grupos levaram às últimas conseqüências algumas das idéias de John Cage, para quem um ruído incidental poderia transformar-se em uma trilha sonora. As criações artísticas coletivas propostas pelos grupos e permeadas por uma mistura de linguagens emergiram também em meio a um contexto político e social de mudanças e transformações.

A coreógrafa desenvolveu sua carreira em dança de maneira eclética, preocupada com questões sobre técnica para dança. Sua relação com as outras artes, sobretudo com o uso do espaço e a instabilidade, firmou-se na cultura universal contribuindo para a diversidade da dança. Para ela, o espaço é uma condição que emerge da experiência. Em *Man walking Down de side of a building*, de 1970, seus dançarinos andavam nas laterais das paredes sustentados por cordas, numa tentativa de subverter o uso do espaço.

Em 1966, com a colaboração de Robert Whitman criou *Homemade*, uma performance híbrida de dança e artes visuais, na qual Trisha Brown dança com um projetor de cinema preso as suas costas. As imagens saem do projetor e mancham as paredes do Judson Memorial Church com a luz projetada. Essa imagem constrói

novos imaginários acerca daquele corpo, uma vez que são extensões a alcançar todo o espaço. Ela se movimenta de acordo com a movimentação da dançarina. No registro da obra<sup>9</sup>, as imagens da projeção mostram a própria dançarina realizando os mesmos movimentos, embora recortados pelo olhar da câmera, e dessincronizados enquanto padrão coreográfico moderno.

A coreografia apresentada é um trânsito entre o espaço virtual e o real. O espaço é atualizado<sup>10</sup> pelo corpo – este configura um novo espaço partindo da dança. A parede limita a extensão do corpo, neste caso, mas a imagem não se fixa nesse limite. O corpo corre pelas paredes à medida que a dançarina se movimenta, detalhes do gestual e do corpo são valorizados pela imagem. Visualmente, cria-se uma relação direta entre o corpo presencial e imagem projetada.

Na coreografia *Homemade*, são executados movimentos como mexer os dedos, saltar sobre um par de chinelos ou balançar os braços enquanto se caminha; já na imagem projetada, é possível ver detalhes destas ações. Essa movimentação é também executada pela dançarina, numa coreografia aparentemente ensaiada, filmada e apresentada em conjunto com a projeção. A dança se constitui no corpo, na projeção e no espaço entre eles. Trata-se, pois, de uma dança híbrida, vários meios criando uma só leitura poética.

É importante salientar que o projetor preso às costas da dançarina é quase uma prótese. O objeto que é utilizado na dança faz parte da realização daquela dança e daquele corpo naquele momento. Sem o projetor, a dança não poderia acontecer como acontece.

### **O corpo que dança e a imagem animada: interface e movimento.**

Conforme temos assinalado até aqui, o contexto dos anos 1960 nos parece um momento em que se tornou possível pensar um conceito como o de *interface*, aproximando-o da noção de corpo como um constructo em permanente reelaboração, em trânsito. Trata-se de um momento crucial na história do pensamento sobre a arte, assim como na história da própria produção artística. Fenômenos como Michael Jackson, ou ainda nomes proeminentes da área de dança, como Merce Cunningham e Trisha Brown, são aqui evocados como exemplares desse contexto.

Uma primeira frente de abordagem que propomos como caminho para pensar as *interfaces* entre dança e imagem é a idéia de *movimento*. Aquilo que há em comum entre o corpo que dança e a imagem animada, como contingência estética, é o pressuposto do movimento: tanto a dança quanto o vídeo são regidos pela cinética.

Se voltarmos aos exemplos de Michael Jackson, Merce Cunningham e Trisha Brown, esse tipo de relação tem afetado os modos de produção e de consumo da arte – eles empreenderam um profundo diálogo entre a dança e o vídeo, de modo a alterar certos paradigmas que separavam essas linguagens artísticas, esgarçando seus limites – e, no caso específico de Michael Jackson, transformando essa arte híbrida em “produto” de consumo massivo.

Mesmo os trabalhos de Trisha Brown e Merce Cunningham – provenientes, sem dúvida, de uma área cujo público é mais restrito do que o de um astro pop – podem ser tomados como índices de uma maior popularização da dança. É a noção de *movimento* que nos favorece tal hipótese, sobretudo pelo modo como esses dois artistas problematizam o movimento do corpo que dança.

A dança desenvolvida por Cunningham, na *interface* com o vídeo, parte da possibilidade de um tipo trabalho inviável (segundo o próprio relato do coreógrafo) no palco. É o tipo de movimento que a câmera permite que, para Cunningham, afeta não apenas o trabalho do bailarino como também o tempo e o espaço em que ele se desloca. Ao usar o computador como ferramenta de criação artística, Cunningham propôs uma ampliação nos modos de estruturar a dança, retirando-a de uma certa “rigidez conceitual”. O espetáculo *Variations V* exemplifica bem essa ampliação, sobretudo por ser uma obra de dança exclusivamente criada para o vídeo.

Em *Homemade*, ao deslocar o movimento da dança para a tela, Trisha Brown parece prescindir do suporte corpo. De fato, aquilo que nos chama imediatamente a atenção são as imagens projetadas. Tais imagens, entretanto, apenas exprimem aquilo que o corpo dança. O movimento continua a ser acionado pelo corpo, embora sua exibição seja na tela. A compreensão da dança que ali se realiza só se dá plenamente, conforme nossa leitura, se atentarmos para a relação de *interface*, para a arte híbrida que ali se produz entre o corpo e a imagem.

Tomando, portanto, o *movimento* como operador de leitura para nossa observação dos trabalhos de Cunningham e Brown, podemos inferir que, em ambos os casos, é a própria noção de corpo que se altera. Não se trata, então, de verificar se o lugar da dança é ou não o corpo, mas de investigar que noção de corpo esses dois artistas põem em circulação, ao promoverem um tipo de dança híbrida, com a interação de vários meios criando uma só leitura poética.

Assim, nossa idéia de dança como arte visual perpassa essa outra esfera da visualidade, na qual são requeridas outras formas de ver o corpo que dança, já que esse corpo não está mais circunscrito aos contornos da forma humana – ou melhor, a forma humana continua, mas é recortada pelo olhar do vídeo e este modifica o entendimento dessa forma física. Nesse sentido é que propomos pensar a dança contemporânea a partir da noção de interface, como um espaço em que o corpo, em parte, é humano, e em parte é representado por imagens. Isso não quer dizer que uma parte do corpo desapareça para dar lugar à imagem/prótese, mas que as redes complexas de comunicação unem as duas formas.

Assim, nossa idéia de dança como arte visual perpassa essa outra esfera da visualidade, na qual são requeridas outras formas de ver o corpo que dança, já que esse corpo não está mais circunscrito aos contornos da forma humana. Nesse sentido é que propomos pensar a dança contemporânea a partir da noção de *interface*, como um espaço em que o corpo, em parte, é humano, e em parte é representado por imagens. Isso não quer dizer que uma parte do corpo desapareça para dar lugar à imagem/prótese, mas que as redes complexas de comunicação unem as duas formas.

---

<sup>1</sup> O *moonwalk*, também conhecido como *back-slide* é um passo de dança imortalizado pelo astro pop, embora já aparece no filme “Cabin in the Sky” (1943), realizado por Bill Bailey. O *moonwalk* se tornou mundialmente conhecido depois da apresentação de Jackson, em 1983, quando este dançava e cantava a canção Billie Jean (álbum *Thriller*, 1982). A execução do passo costuma circular na internet, na forma de cursos e instruções para imitadores do artista. De um modo geral, as instruções seguem um modelo de 6 passos: **1** - apóia-se a ponta do pé direito contra o chão, mantendo o pé esquerdo em repouso; **2** - arrasta-se o pé esquerdo alguns centímetros para trás; **3** - realiza-se o mesmo movimento invertendo os pés; **4** - movimentam-se os ombros para trás e o pescoço e a cabeça para frente; **5** - trocam-se as posições, movimentando-se o pescoço e cabeça para trás e os ombros para frente; **6** - alternam-se essas últimas posições, rapidamente, para criar a ilusão de que se desliza para trás. O *the lean* consiste em uma ilusão de que se desafia a gravidade, inclinando-se para frente, sem tirar os pés do chão, em um ângulo de 45°. Cf. Michael Jackson (verbete). In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Jackson](http://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson)>. Acesso em: fev. 2010

<sup>2</sup> FINOTTI. Michael, 50, nunca mais crescerá. **Folha de S. Paulo**, 12/11/08 (Caderno Ilustrada). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1211200809.htm>>. Acesso em: fev.2010.

<sup>3</sup> Cf. Morre aos 90 anos o coreógrafo Merce Cunningham. **O Estado de S. Paulo**, 27/07/09. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,morre-aos-90-anos-o-coreografo-merce-cunningham,409086,0.htm>>. Acesso em: jan.2010.

<sup>4</sup> Vele lembrar aqui que a palavra “tecnologia” (ou mais precisamente a expressão “novas tecnologias”) tem sido usada para designar, de um modo geral, instrumentos técnicos ou recursos advindos dos avanços de áreas como a informática, por exemplo. Daí utilizarmos esse termo, quando nos referimos às ferramentas ou linguagens desenvolvidas nessa área. Cumpre ressaltar, entretanto, que não desconsideramos o fato de que, desde sempre, a comunicação humana exigiu algum esforço tecnológico. Mesmo o desenvolvimento da fala pode ser considerado uma das tecnologias mais complexas já concebidas pelo homem.

<sup>5</sup> Todas as definições aqui apresentadas podem ser conferidas em: DICIONÁRIO HOUAISS: Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=interface&stipe=k>>. Acesso em: fev.2010.

<sup>6</sup> O que aparece como vanguarda aqui é explicado pela historiadora Sally Banes como uma reinvenção das tradições, da comunidade e a mitologia. Cf. BANES, 1999, p.23.

<sup>7</sup> Em Santana, o trecho aparece referenciado a partir de Vaughan, 1997, p.276.

<sup>8</sup> Judson Dance Theater é localizado na Judson Memorial Church, em Nova York. Os artistas que formavam o Judson Dance Theater são considerados os fundadores de uma nova concepção de arte, denominada como “pós-moderna”. Foram vanguardistas, experimentalistas que rejeitaram os limites da dança moderna tanto na prática quanto na teoria. A primeira apresentação do grupo ocorreu em 6 de julho de 1962, com Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex e Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis, Trisha Brown, e Ruth Emerson.

<sup>9</sup> Esse registro pode ser acessado no site de armazenamento e compartilhamento de vídeos **YouTube**, em um vídeo de 4min31seg. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OrrNrfucoB0>>. Acesso em: out.2009.

<sup>10</sup> A noção de atualização é proposta por Pierre Lévy, a partir de sua compreensão do que vem a ser o virtual: “a noção de Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (1996, p.16).

## Referências

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

DICIONÁRIO HOUAISS: Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=interface&stipe=k>>. Acesso em: fev.2010.

HOMEMADE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OrrNrfucoB0>>. Acesso em: out.2009.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

Michael Jackson (verbete). In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Jackson](http://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson)>. Acesso em: fev. 2010.

Michael, 50, nunca mais crescerá. *Folha de S. Paulo*, 12/11/08 (Caderno Ilustrada). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1211200809.htm>>. Acesso em: fev.2010.

Morre aos 90 anos o coreógrafo Merce Cunningham. *O Estado de S. Paulo*, 27/07/09. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,morre-aos-90-anos-o-coreografo-merce-cunningham,409086,0.htm>>. Acesso em: jan.2010.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto*: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Editora Educ; Editora da PUC, 2002.

WEINER, Nobert. *Cibernética e sociedade o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1993.

### **Roberto Basílio Fialho**

Roberto Basílio Fialho é graduado e especialista em Dança pela UFBA, bailarino desde os anos de 1990 e “técnico em dança” pela Escola de Dança da FUNCEB. Membro do Grupo de Pesquisa Ciberdança. Atualmente desenvolve pesquisa, como mestrando, no Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (Bolsa FAPESB 2009/2010), investigando as interfaces entre o corpo e imagens na cena da dança.