

revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

# Movimento como inscrição no espaço:

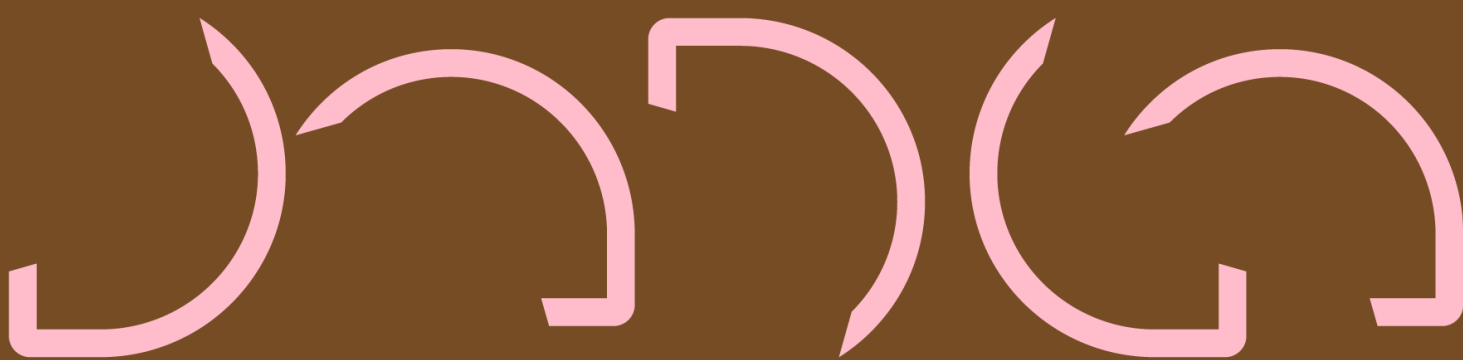
coreografia ou improvisação?

*Movimiento como registro en el espacio:*

*¿Coreografía o improvisación?*

Ludmila de Almeida Castanheira

CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. Movimento como inscrição no espaço: coreografia ou improvisação? *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 407-423, 2024.1.



## RESUMO

O texto a seguir refere-se à criação de “Um metro e meio”, trabalho realizado pela CED - Cia Experimental de Dança, no ano de 2022, com os André Miranda, Leonardo Fabiano, Ludmila Castanheira e participação da *videomaker* Ana Rodes e do percussionista Fernando Ponce. Trata-se de um vídeo dança com objetivo de pesquisar a movimentação corporal a partir de medidas milimetricamente estabelecidas, bem como a mobilidade do corpo em espaços restritos. Entre as referências para a elaboração desta pesquisa estão os “objetos coreográficos, de William Forsythe (1949-), a noção de rede desenvolvida por Wlad Lima (1961-) e os trabalhos de grupos musicais como Barbatuques e Stomp. Este vídeo dança só existe pela integração entre dança e outras linguagens artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** vídeo dança; espaço; interdisciplinaridade.

## RESUMEN

El siguiente texto se refiere a la creación de “Um metro e meio”, obra realizada por CED - Cia Experimental de Dança, en 2022, con André Miranda, Leonardo Fabiano y Ludmila Castanheira y la participación de la cineasta Ana Rhodes y lo percussionista Fernando Ponce. Es un video de danza cuyo objetivo es investigar el movimiento corporal a partir de medidas milimétricamente establecidas, así como la movilidad del cuerpo en espacios restringidos. Entre los referentes para la elaboración de esta investigación se encuentran los “objetos coreográficos, de William Forsythe (1949-), la noción de red desarrollada por Wlad Lima (1961-) y las obras de grupos musicales como Barbatuques y Stomp. Este video de danza solo existe por la integración entre la danza y otros lenguajes artísticos.

**PALABRAS CLAVE:** video de danza; espacio; interdisciplinariedad

# Movimento como inscrição no espaço: coreografia ou improvisação?

Ludmila de Almeida Castanheira (UFBA)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É bacharel em interpretação teatral pela Universidade Estadual de Londrina e tem se dedicado à criação a partir do corpo. É integrante da “CED - Companhia Experimental de Dança” desde 2018, com a qual atuou nos espetáculos “Trauma”, “Fôlego” e “Morada”, contemplados pelos prêmios municipais “Aniceto Matti” de Incentivo à Cultura, e “Convite à Dança”. Há nove anos é professora no curso de Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro, na Universidade Estadual de Maringá e, junto à instituição, desde 2014 organiza os “Bastardas: performance e táticas pedagógicas”, eventos nos quais estudantes realizam suas produções em performance, além de contarem com a presença de performers convidadas para a troca de ideias sobre processos de criação. Como performer, apresentou-se nas unidades SESC (Palmas - TO, Santos - SP e Campinas - SP), junto ao grupo La Pocha Nostra, no II encuentro latinoamericano de Investigadores/as sobre cuerpos y corporalidades en las culturas (Bogotá - Colômbia), e tem acompanhado iniciativas independentes como a SEU (Semana Experimental Urbana - Porto Alegre - RS), Ruído.Gesto Ação&Performance (Rio Grande - RS), Corpus Urbis (Macapá -AP) e p.ARTE (Curitiba - PR). Lançou, pela editora Appris, o livro “Performance Arte: modos de existência”, resultado de sua tese de doutorado, defendida pela UNICAMP. Entre fevereiro e junho de 2022, organizou e fez a curadoria de “Malditas – Mostra de Performance Feminista”, que reuniu artistas mulheres de cinco estados brasileiros, além de selecionar artistas locais.

E-mail: ludmilacastanheira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7480-3090>

## Introdução

Quando a CED - Companhia Experimental de Dança - começou a pensar sobre o trabalho que hoje chamamos de “Um metro e meio”, a mudança vertiginosa ocorrida no mundo entre os anos de 2020 e 2021 promovia acúmulos de incertezas. As mortes ocasionadas pela pandemia do vírus Covid-19, a instabilidade econômica, o distanciamento social, nos colocaram em situações das quais apenas começamos a sentir as consequências.

Afora todos estes fatores que têm nos modificado profundamente, no âmbito da criação, os anos pandêmicos impuseram a nós, artistas do corpo e da presença, a lida com a ação mediada pela tela: em meses, até aqueles de nós menos internautas, fomos levados a aprender mesmo que o básico em captação, edição, transmissão de vídeos.

Em 2021, quando começávamos a ter a vacinação massiva e a esperança de voltar a ocupar os teatros e espaços de arte, nos quais o público estaria presente, sabia-se que os tais protocolos de segurança envolvendo o uso de máscaras, álcool em gel e a manutenção da distância entre as pessoas, seriam exigidos.

À época, a despeito da maneira genocida como o Governo Federal lidou com todo o contexto da pandemia de Coronavírus, algumas Prefeituras e iniciativas autônomas chegaram a fazer campanhas educativas quanto a observância dos espaços entre as pessoas. Foi desta determinação que surgiu a ideia de “Um metro e meio”.

As restrições espaciais foram uma realidade constante, dado que todo o elenco da CED é também professor, e teve de lidar com as aulas práticas ministradas remotamente, nas quais, muitas vezes, as pessoas estudantes não tinham mais que um pequeno corredor para executar os movimentos propostos. Assim, pensando nas filas em espaços públicos e nos cubículos domésticos, nos sobreveio a vontade de pesquisar o corpo se movendo a partir de contenções.

Começamos por tirar nossas medidas: pé, perna completa, joelho ao pé, joelho ao quadril, tronco, antebraço, braço, braço completo, ombro a ombro, cabeça e mão. E a partir delas, pensamos

no tamanho máximo de movimento no espaço que ainda tornasse nossa movimentação desafiadora: um metro e meio, uma medida aproximada daquela postulada pelos protocolos de biossegurança. Depois pensamos no menor espaço que poderíamos ocupar com os nossos corpos em movimento: trinta centímetros. E, por fim, estabelecemos uma média entre o maior e o menor espaço estabelecidos: sessenta centímetros.

Em cada medida do espaço (30, 60, 150 centímetros), só poderíamos mover as partes dos nossos corpos que correspondessem a elas. Por exemplo: na marca dos 30 cm, somente nossas mãos, cabeças e pés se moveriam. Em 60 cm, além daquelas partes permitidas na marca dos 30cm, poderíamos acrescentar, talvez, a depender das medidas de cada intérprete, antebraços, do pé ao joelho... E assim por diante, até podermos mover todas as partes do corpo, mas nos restringindo ao espaço máximo de 1,5m.

Para fins de visualização e entendimento das restrições e liberdades de movimento, construímos um cubo no qual as medidas fossem visíveis, e passamos a dançar dentro dele. Mais adiante, disponibilizaremos uma imagem deste cubo.

As movimentações foram exploradas de modo que os nossos corpos a acessassem tanto mais prontamente, porém, não estabelecemos uma coreografia, ao menos como o senso comum tende a compreendê-la: sequência de movimento a ser executada sem modificações. Esta escolha, assim como a de trabalhar dando ênfase nos espaços – dos corpos intérpretes e externo – nos colocou em contato com o pensamento/criação de William Forsythe (1949 -). O multiartista nos oferece entendimentos alargados da noção de coreografia, inscrevendo-a como um ato do pensamento: decisões tomadas de forma concreta, criando composições (SOUZA, 2019, p. 59). Além do que, sua obra e, especificamente os chamados Objetos Coreográficos, trazem à baila questões que nos interessam sobremaneira, tais como a de que pensamos fisicamente.

O aspecto de integração entre dança e musicalidade<sup>2</sup>, inscrito no pensamento/criação de Forsythe nos provocou positivamente, fazendo com que se tornasse imprescindível em nossa pesquisa de movimento a presença instigadora da música. A fim de criar junto com a CED, convidamos para o processo de investigação o músico percussionista Fernando Ponce, que compôs e executou a trilha sonora original, produzindo sonoridades a partir dos canos de PVC dos quais foi feito o cubo onde dançamos. Esta perspectiva corrobora a de Forsythe sobre a “materialidade do movimento em lugar da aura de efemeridade tão comumente associada à dança” (Op. Cit., p.54), no sentido de que a música provém do material com o qual os corpos que dançam colocam-se em embate.

Ainda que o contexto pandêmico nos tenha imposto certa urgência quanto ao domínio das câmeras e telas, e esta condição tenha nos chegado como limitadora da nossa criação, muito antes de que pudéssemos devanear sobre um contexto mundial desta estirpe, Wlad Lima (1961-), já postulava a Rede Teatro d@ Floresta (2010). A multiartista, no contexto da Amazônia Legal<sup>3</sup>, região isolada do resto do país e vista apenas como um eldorado de onde se podem extrair riquezas a qualquer custo, a pesquisadora pensou numa espécie de rede social de artistas que habitavam esta região.

Estariam burladas as chamadas distâncias amazônicas<sup>4</sup> e o ciberespaço compreendido como uma nova materialidade: um *locus* a ser ocupado artisticamente. Para tal, o compartilhamento dos registros de processos de criação de artistas da cena e a hibridação com as novas tecnologias formariam, na perspectiva de Wlad Lima, uma cibercultura artístico-científica (ABRACE 11.1, 2010, sp.).

A ideia de rede Wlad Lima nos auxilia a vislumbrar as possibilidades expansivas contidas no compartilhamento de “Um metro e meio” como documentário na rede internacional de computadores. Da mesma forma, contribuiu para que tivéssemos mudado de

---

<sup>2</sup> <http://www.wikidanca.net>. Acesso em 20 de junho de 2022.

<sup>3</sup> A Amazônia Legal é formada pelos estados: Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, e parte do Estado do Maranhão. Mais do que uma divisão territorial, esta é uma circunscrição do Governo Federal criada para atender econômica, social e financeiramente estados que, historicamente, têm vivido condições semelhantes.

<sup>4</sup> Embora a Região Norte esteja assim agrupada, a distância territorial entre os estados que a compõe é, muitas vezes, um impeditivo para a ocorrência de trocas entre as culturas que ali habitam. Deste modo, a criação de redes cibernéticas, fundação de rádios indígenas e outras ferramentas de comunicação é fundamental.

paradigma quanto à criação para o meio digital, o Motion Bank de William Forsythe, cujo objetivo é criar um banco de dados a ser acessado pela internet, formando uma biblioteca de movimentos on-line alimentada por artistas do mundo todo, a ser acessada tanto por leigos quanto por dançantes<sup>5</sup>.

Assim, a CED convidou a *videomaker* Ana Rodes para capturar as imagens que tornariam possível a partilha de nossa pesquisa capturada em vídeo. Estivemos dançando para a câmera, assim como ela, mais do que acompanhar os nossos movimentos, também dançou conosco. Dividimos este trabalho on-line, assim como temos acessado, pela mesma via, trabalhos de artistas de Maringá e de localidades que não nos seriam possíveis acessar senão virtualmente. Nosso intuito é contribuir com as trocas artísticas que tem nos alimentado dentro e fora do contexto pandêmico.

### **Problemas de movimentação**

Há pouco menos de um ano, as apresentações artísticas presenciais não podiam ocorrer, modificando a troca entre artistas e público, agora intermediada pelas telas. Finalmente, graças ao trabalho coordenado das diversas instâncias, pudemos ter a retomada do contato presencial com o público e a possibilidade de trabalhos feitos fora de nossas casas.

Um metro e meio foi a distância aproximada que fomos educados a respeitar nas filas de supermercado, bancos ou outros lugares a que tivéssemos obrigatoriamente que frequentar e onde estivéssemos em grupos. Contrariando a irresponsabilidade com a qual o nosso governo tem lidado com os desdobramentos da pandemia, algumas iniciativas municipais e outras autônomas fizeram campanhas educativas repisando a necessidade de observar a distância entre os corpos, como ilustra a imagem a seguir:

---

<sup>5</sup> <http://www.wikidanca.net>. Acesso em 20 de junho de 2022.



**Figura 1:** campanha educativa. Fonte: Instagram (@saudeealegria)

A irreverência de estabelecer medidas equivalentes ao peixe amazônico, que chega a medir até três metros na fase adulta, teve o objetivo de que a população aderisse pelo humor, à distância segura, estabelecida por profissionais de saúde. Por um processo semelhante, este de dobrar situações difíceis de modo que se tornem ao menos suportáveis, a CED deu início às investigações que culminaram em “Um metro e meio”.

Porque somos um elenco todo de professores-artistas, também buscamos jeitos de fazer com que nossas aulas remotas de dança fossem interessantes, apesar de termos aprendido a compartilhá-las presencialmente. Este processo de reaprendizagem da prática professoral-artística imposto pela pandemia também nos inspirou à criação de “Um metro e meio”: as pessoas para quem ministramos aulas, na maior parte das vezes não dispunham de mais do que o pequeno corredor entre a cama e o armário para fazer aulas. E as nossas proposições haveriam de caber ali.

Os encontros da própria companhia se deram mediados pelas telas durante muitos meses, e nós chegamos a criar um trabalho em vídeo dança<sup>6</sup> fazendo aquilo que nos era possível no momento: dançar a casa. De modo que, pouco a pouco, o imaginário

<sup>6</sup> A CED criou, em dezembro de 2020, uma obra de vídeo-dança chamada Morada, em que os intérpretes se captaram dançando nos seus lugares preferidos de suas casas. Nos anos que se seguiram, a companhia deu prosseguimento à pesquisa sobre a simbologia da casa, baseada nos textos de Bachelard (1884 – 1962). Em maio de 2022 a companhia trouxe a público um espetáculo homônimo, dirigido por Ludmila Castanheira, dançado em quatro casas habitadas, todas distantes



em torno da sala de dança – ampla, com piso adequado, espelhos... – foi dando lugar aos cubículos cotidianos. A restrição espacial se impôs e dela nós fizemos o tema de nossas investigações.

Começamos por medir as partes do nosso corpo, de modo que obtivemos a tabela a seguir:

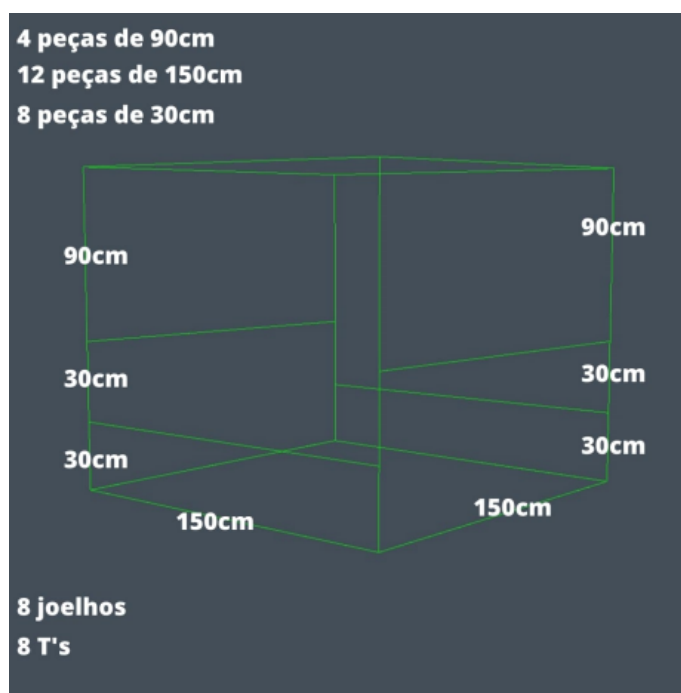
	André	Leonardo	Ludmila
Pé	27 cm	27 cm	22 cm
Perna completa	99 cm	80 cm	80 cm
Joelho ao pé	51 cm	40 cm	39 cm
Joelho ao quadril	48 cm	46 cm	40 cm
Tronco	59 cm	60 cm	40 cm
Antebraço	33 cm	20 cm	24 cm
Braço	42 cm	40 cm	28 cm
Braço completo	65 cm	60 cm	52 cm
Ombro a ombro	52 cm	50 cm	46 cm
Cabeça (circunferência)	59 cm	58 cm	56 cm
Mão	20 cm	19 cm	17 cm

**Tabela 1:** medidas de partes dos corpos dos intérpretes

A princípio, dançávamos sem delimitação espacial visível, ocupados em mover em cada marca somente as partes do corpo que correspondessem a ela. De modo que, se nossas mãos, pés e, talvez, antebraços medissem até trinta centímetros, somente estas partes poderiam se mover na primeira marca estabelecida (baixa). Na marca dos sessenta centímetros, além das partes do corpo que medissem até trinta centímetros, poderíamos mover aquelas que estivessem dentro de sessenta centímetros (média). Por fim, na marca de um metro e meio poderíamos nos mover quase que livremente, desde que o todo de nossa movimentação não ultrapasse a medida máxima de movimento (alta).

Estes “problemas de movimentação” mais resgatados de nossa vivência em dança que inventados exclusivamente para este trabalho, nos davam, além da óbvia mudança de níveis ou planos de movimento (LABAN, 1978), a urgência de pensar com o corpo em estratégias que envolviam desde de a decupagem do que tínhamos a realizar de modo contínuo, até a redescoberta da face enquanto corpo que dança: piscar os olhos, retorcer a boca, “fechar” e “abrir” as expressões faciais não ultrapassa a marca dos trinta centímetros, logo, converteu-se movimentação estratégica.

Em determinado estágio da pesquisa, tornou-se imprescindível contarmos com alguma estrutura que delimitasse o espaço em que dançaríamos para que os obstáculos fossem concretos, além de imaginários. Assim procedemos à construção de um cubo desmontável, feito de canos de PVC, conforme se pode observar no esquema a seguir:



**Figura 2:** esquema de cubo/espaco delimitador

O cubo foi fundamental para o desenvolvimento de nossa movimentação porque nos dava limites visuais do quanto poderíamos nos mover. Mesmo assim, por vezes embalados pelos ritmos

produzidos por Fernando Ponce, acabávamos por cruzar as linhas de 30, 60 ou 150 cm. Não raro, observávamos uns aos outros dançando dentro do cubo e dizíamos recorrentemente “Passou” ou “Cabeça”, “Pé”, nos referindo às partes do corpo que, porventura, extrapolavam as marcas estabelecidas.

No decorrer dos meses, fomos reiterando certo vocabulário de orientações, além do recurso de ouvir e reagir enquanto dançávamos. Passamos por fases em que era desconfortável nos movermos dentro do estabelecido, e chegamos a certa familiaridade entre o desafio e as estratégias criadas para cumpri-los. Não definimos sequências coreográficas, ao menos não como tendemos a compreendê-las: fixas, com o objetivo de execução preciso e não variável.

### **Movimento como inscrição no espaço: coreografia ou improvisação?**

A improvisação atravessa diferentes linguagens artísticas: da música à dança, passando pelo teatro e as artes visuais, o fascínio pela efemeridade, pelo momento presente e suas contingências têm movido artistas ao longo do tempo. Talvez pela consciência da morte, e do tempo que, inevitavelmente nos encaminha para ela, nós, animais humanos, busquemos essa alegria criativa traduzida na sensação de, ao menos momentaneamente, capturar o tempo em nossas obras. Ou, ainda, permitir que nossas criações sejam alteradas pelas condições que se presentificam: avançamos na corda bamba entre controle e espontaneidade.

Entre as muitas figuras célebres dedicadas ao tema, Umberto Eco (1932-216) escreveu “A obra aberta” (1962), descrevendo a ação artística que se diferenciaria da “obra fechada”. A primeira considerando e promovendo a possibilidade de leituras múltiplas pelo espectador, mais do que funcionando, como a segunda, a partir de uma condução autoritária da percepção alheia.

Na dança, uma discussão semelhante opôs os modos de criação coreográfica aos de improvisação. Com Isadora Duncan (1877-1927), Rudolph Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886 –

1973), a dança se afastava da construção pela técnica e repetição provenientes do *ballet* clássico e seu vocabulário estabilizado ao longo de séculos, para modos de se mover que primavam pela expressividade. Ao invés da notação coreográfica, descreviam-se possibilidades de movimento calcadas em espaço, peso, tempo.

O movimento anatômico trazia no seu bojo uma liberdade tal que dele decorreriam propostas como as de Steve Paxton (1939) e o que se chamou de Contato Improvisação: uma dança orgânica, feita não de passos ensaiados, mas da atenção ao que emerge na relação entre os corpos que se dispõem a praticá-la. Neste contexto, surge uma nomenclatura que transita por variados universos artísticos: *performer*. Alguém que se relaciona com o espaço, o outro, as possibilidades de composição que seu corpo oferece e, sobretudo, o momento presente. Lisa Nelson (1949-), Tina Landau (1962-) e Anne Bogart (1951-) elaboram os “pontos de ajuste” roteiros, tarefas, limites: procedimentos que auxiliam e promovem uma dança atenta e predisposta ao acaso, e que se dá a partir das subjetividades em jogo.

Em 2019, justamente quando a dança que fazemos orbitava pela captura do momento presente, o SESC Pompeia (SP) trouxe ao Brasil a exposição “Objetos coreográficos”, de William Forsythe. Foi nesta ocasião que pudemos fazer contato com o pensamento/obra do coreógrafo. Desde lá, nos chamou a atenção sua abordagem do espaço em que se dança. A exposição, composta por vídeos e proposições que convidam o público a dançar, expressa algumas inquietações do multiartista que nos são caras.

Os “Objetos coreográficos” são uma série de Forsythe que, desde 1990, transbordam o palco e instigam ao movimento. Esta série, na qual a relação com o espaço é primordial, é atualizada a cada galeria ou museu que a recebe, buscando assimilar as características dos locais onde é instalada, assim como não interferir neles a ponto de modificá-los radicalmente.

Um dos objetivos das obras que formam a exposição é colocar o corpo em movimento a partir de estímulos prévios. Como

maneira de concretizá-lo, os trabalhos são acompanhados de instruções escritas ou faladas, e convidam o público a se mover<sup>7</sup>.

Entre as obras que mais nos chamam a atenção está “Em nenhum lugar e em todos os lugares ao mesmo tempo”, criada em 2015 e reelaborada em 2019, para o espaço do SESC Pompeia. A instalação tem cerca de quatrocentos pêndulos em movimento, pendurados em uma área de 300 metros quadrados. A instrução que a acompanha sugere ao público atravessar a área sem esbarrar nos pêndulos. Para o que, na visão de Forsythe, são elaboradas coreografias: atos do pensamento:

Ao convocar os espectadores à performance, através da situação problema apresentada por cada obra, Forsythe assume que eles serão capazes de pensar fisicamente, em forma de movimento, para a sua solução. Ao fazer isso, o espectador performa, compõe, dança, confrontando-se com suas habilidades e limitações corporais, dando-se conta da materialidade do movimento em lugar da aura de efemeridade tão comumente associado à dança. Essa provocação tensiona o que se entende de corpo, visto aqui como uma estrutura pensante, capaz de criar estratégias de relação com os materiais e...dançar. Com essas obras, Forsythe investiga a coreografia como um ato de pensamento (DE SOUZA, 2019, p.54).

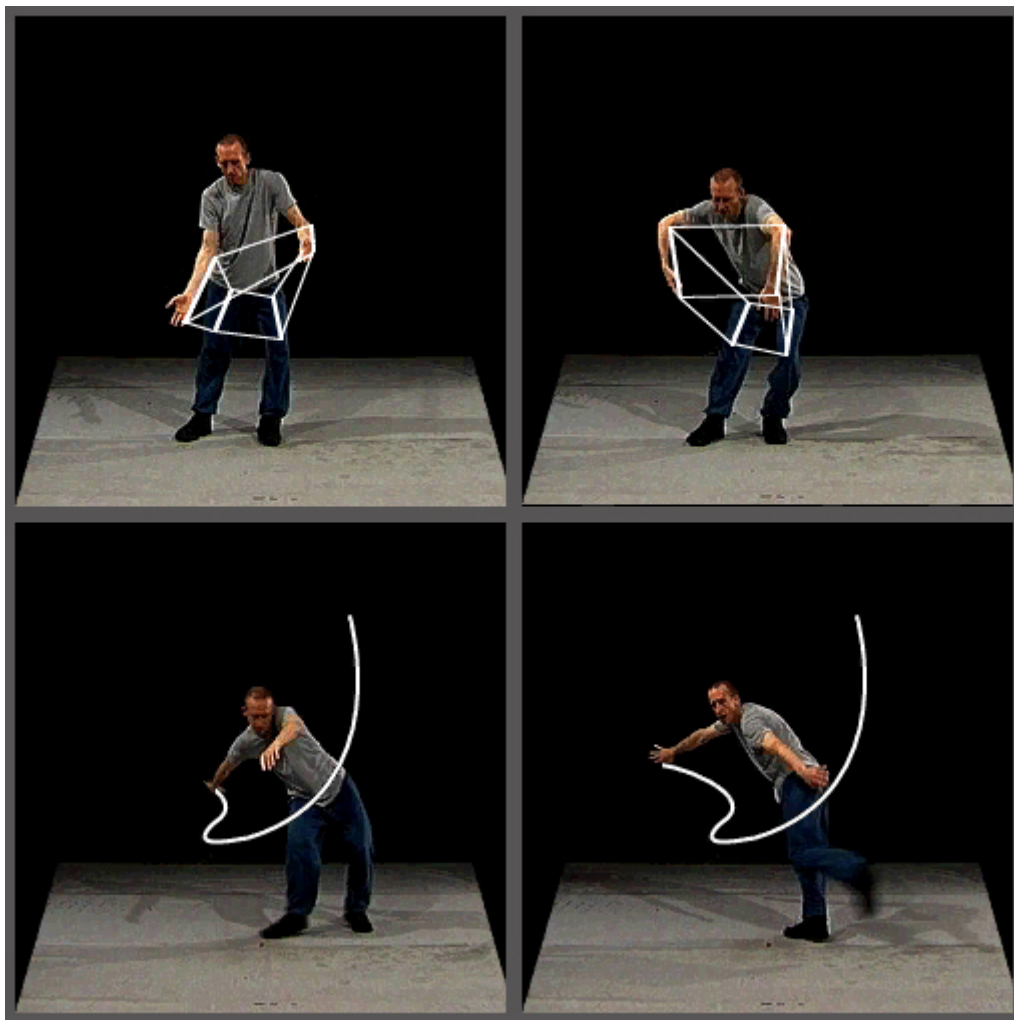
A partir desta obra, assim como de outras da mesma série, somos levados a pensar tanto no espaço quanto na noção de coreografia de maneira estratégica, aberta às contingências próprias do encontro com os materiais e contextos. Esta pulsão interessa sobremaneira à criação de “Um metro e meio”, na medida em que nos dispomos a nos relacionar com as limitações espaciais de modo propositivo.

Toda a série “Objetos coreográficos”, em maior ou menor grau, tensiona a ideia de coreografia. A obra “Lectures from improvisation technologies” (Palestras a partir de tecnologias de improvisação – 2011) exemplifica esta tensão. Criado como aporte didático para os bailarinos da companhia de Forsythe, o vídeo oferece uma perspectiva sobre a abordagem do coreógrafo com relação à im-

---

<sup>7</sup> Conectedance: <https://conectedance.com.br/diaadia/william-forsythe-objetos-coreograficos-marca-a-primeira-exposicao-brasileira-de-um-dos-mais-instigantes-coreografos-da-danca-con-temporanea/>. Acessado em 20 de junho de 2022.

provisação. Nele, linhas de animação e outros efeitos gráficos ilustram as sequências, reforçando que, para Forsythe, algumas classes de movimento podem ser analisadas como geometricamente inscritíveis – um desenho formal do corpo no espaço.



**Figura 3:** Lectures from improvisation technologies, extraída do site do artista:  
[williamforsythe.com](http://williamforsythe.com)

Inspirados neste trabalho, nós, da CED – Companhia Experimental de Dança, buscamos investigar o movimento como geometricamente inscritível. Enquanto Forsythe lança mão dos efeitos gráficos para tornar esta inscrição visível, nós utilizamos o cubo e as réguas sobrepostas ao vídeo, na lateral direita e na parte inferior. Estes recursos têm o propósito de dividir com quem assiste a espécie de curto-circuito pelo qual passa o corpo no processo de aprender o novo/abrir mão do já sabido/experimentar espontaneamente/manter o acordo sobre a dimensão espacial permitida para

a movimentação. Estão retomados, assim, as proposições que remontam àquelas feitas por Laban, passando por Paxton, Landau e tantas outras que contribuem para que possamos ter vocabulário e experimentar uma dança orgânica. Nesta abertura de pensamento em dança engendrado por um grupo de artistas ao longo da história, e para a qual Forsythe também contribui, estão ainda mais borradas as proposições que costumamos ver como opostas: coreografia e improvisação. Consequentemente, turbilhona-se também a própria noção de dança:

Coreografia não está necessariamente ligada à dança, assim como a dança não está estritamente ligada à coreografia – ‘você pode simplesmente levantar e dançar’ (Forsythe apud Respini, 2018:12). Com essa fala Forsythe irá explicitar seu entendimento de que dança e coreografia são coisas distintas. Para o artista, coreografias são esquemas constituídos a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional. Estão implicadas com a presença de uma alta complexidade organizacional e possuem uma qualidade estratégica. Quando as duas coisas coincidem, a coreografia se oferece como um canal para o desejo de dançar e para que a dança se torne uma realidade (DE SOUZA, 2019, p.57).

Dissociar coreografia e dança pode soar como uma provocação para quem tenha apego aos requisitos formais da dança. Mas também denota certo pendor a investigar o que move o movimento: o desejo. O corpo provocado dentro do espaço seguro da sala de aula, ou no contexto da vida diária, reage ou antecipa-se ao que lhe afeta. Alguns pesquisadores/artistas vão tratar este recurso como dança, expandindo a coreografia até indistinguí-la da improvisação, não porque sejam sinônimas, mas porque há outras urgências em dança que deveriam nos mobilizar mais do que a ocupação em categorizar. Como, por exemplo, a responsabilidade do sujeito que dança em rasgar espaços em que a autonomia possa se dar.<sup>8</sup>

Neste sentido, a CED desobriga-se de inscrever “Um metro e meio” nesta ou naquela polaridade para fluí-lo nos entremeios, buscando acompanhar a abertura do pensamento/criação em

---

<sup>8</sup> Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercer a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados (LEPECKI, 2011, p.56).

dança daqueles e aquelas que nos precedem e permitem que possamos fazer nosso trabalho à maneira como o fazemos hoje.

### **A dança em vídeo: alimentar a rede**

Uma década antes da pandemia de Coronavírus que, dentre consequências ainda imensuráveis, impôs a nós, artistas da presença, a mediação das telas entre nossos trabalhos e o público, Wlad Lima já articulava a Rede Teatro d@ Floresta. O objetivo primordial era o de agregar artistas da cena habitantes da Amazônia Legal, partilhando trabalhos e processos criativos.

A artista/pesquisadora partiu, naquele momento, do que chamou de “escritura” o material artístico produzido para a rede internacional de computadores: textos, imagens, blogs, sites, vídeos. Segundo ela, estes materiais formariam um ciberespaço atualizado pelos usuários a cada clique, e proporcionariam a partilha criativa, promovendo a troca tanto de trabalhos prontos quanto de pesquisas criativas em andamento:

Essa nova cena já tem um espaço, uma via, uma infovia: é o ciberespaço. Ao desterritorializarmo-nos, como artistas da cena, em sites - que farão de nossas escrituras possibilidades de novas reterritorializações criativas - re-visitamos nossas criações para desconstruí-las em nova materialidade, produzindo novas criações. Tudo isso de forma sempre coletivizada, pois a cada novo acesso, é a mão do usuário que, também cria e do artista que recria. Exercício fundamental para todos nós (LIMA, 2010, sp.)

Lima pensa, ainda, sobre a partilha *on-line* como capaz de criar uma espécie de banco de dados especializado, e avança as perspectivas de empenho destes materiais nas mais diversas frentes: entre grupos artísticos, como suporte didático, como forma de viabilizar a revisão de ideias surgidas no decorrer dos trabalhos artísticos.

É interessante fazer o exercício de saltar dez anos no tempo e perceber como lidamos com a obrigatoriedade de transportar nossos trabalhos para o vídeo e as telas. As *lives* como possibilidade única de trocas artísticas e, em seguida, teatro, dança, circo,



performance filmados ocuparam o lugar paradoxal de solução paliativa e restrição, marcando um contexto melancólico, saudoso dos espaços de arte, da rua, da reação do público.

Nessa jornada de quase um ano trabalhando virtualmente e em isolamento, nos dedicamos a estudar o suporte do vídeo e mais especificamente, os modos de criação em vídeo dança. Longe de estabelecer equivalências com a dança presencial, essa manifestação artística volta-se para o deslocamento da dança para suportes como a câmera, tela do vídeo/TV ou computador. Assim, o corpo e o movimento passam a participar de novas instâncias significativas: o meio, torna-se interface tecnológica, e a própria mensagem, e sofre a mediação de novos suportes. A linguagem passa por mutações que abrem brechas para diferentes processos de leitura por parte do público (WOSNIAK, 2006, p.57).

### **Música de cano?!**

As inspirações para compor a trilha de “Um metro e meio” foram grupos e músicos que desenvolvem seus trabalhos evidenciando ritmos e possibilidades de timbres, como por exemplo, Stomp; Barbatuques; Blue Man Group; Patubatê e Tom Zé.

O acompanhamento musical desde a montagem da estrutura feita de canos de PVC permitiu a investigação sonora deste material. Desde lá, notamos que, devido a todos os canos terem a mesma espessura, a variação de timbres era ínfima. Por esta razão, quando começamos a formalizar as improvisações, utilizamos canos de outras espessuras, que possibilitaram variações de sonoridades.

A gravação, realizada em parceria com a Produtora Musical Casa Amarela REC, permitiu a sobreposição de diversos fragmentos. O percussionista Fernando Ponce optou por criar diferentes camadas musicais, como se houvessem outros músicos tocando instrumentos suplementares. Dessa forma tornou-se possível preencher harmonicamente e variar as combinações ao longo da música, a fim de garantir maior pluralidade rítmica e melódica, além de criar certa progressão de sons que combinam entre si.

A composição final foi concebida articulando três partes distintas, de acordo com a movimentação dos intérpretes, que ganha espaço a cada período de tempo: a densidade sonora é gradativamente ampliada e as frases musicais vão se tornando cada vez mais longas.

Para a marca dos 30 centímetros de movimentação, foi captada a marcação de tempo em um compasso quaternário. A escolha por essa fórmula de compasso e figura rítmica buscou acompanhar os movimentos dos intérpretes. Conforme a evolução da movimentação, fizemos a gravação de dois compassos, replicados. Para preencher os tempos, acrescentou-se células rítmicas com diferentes combinações de timbres, de forma que elas se complementassem ritmicamente e harmonicamente.

Depois de toda a base construída e gravada, observou-se o espaço para a improvisação musical e este material foi utilizado como melodia. A combinação de ritmos e timbres diferentes deu origem a uma faixa de quase dez minutos que brinca com diferentes alturas e intensidades, conduzindo e preenchendo os movimentos sonoramente.

### **Considerações finais**

A CED tem se dedicado a visitar tanto a pesquisa prática, de movimento, quanto imagéticas e as teóricas. Compreendemos o corpo que dança como uma inteligência multiarticulada, cuja movimentação alimenta e é alimentada pelo imaginário. Neste sentido, temos buscado em diferentes campos por referenciais que alimentem as nossas criações.

A noção de coreografia defendida por Forsythe nos permite compreendê-la de maneira expandida e esta nova compreensão torna urgente o encontro com outros profissionais, neste caso, de vídeo e música. Abdicar do controle, abandonar o estabelecimento de um sentido único para a obra e explorar o processo de criação a partir das materialidades que ele impõe são consequências fortuitas de nossos entendimentos alargados. Assim nós pudemos fazer a câmera dançar, e dançar a sonoridade de canos de PVC.

A liberdade e segurança necessárias para se empreender uma jornada criativa como essa só foram possíveis graças à aprovação de nosso projeto por um edital municipal, oriundo de uma lei federal que destinava determinada verba para a produção cultural. No município de Maringá/PR, essa verba foi distribuída, em parte, para projetos de pesquisa. Desenhar este contexto na conclusão desta pesquisa tem o propósito de repisar a importância de que iniciativas como esta sejam cada vez mais constantes e contínuas, pois muito têm a contribuir para a pesquisa artística nos âmbitos municipais, estaduais e federais.

### Referências

DE SOUZA, Beatriz Adeodato Alves. Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe. **Revista GAMA, Estudos Artísticos** julho–dezembro 2019| semestral issn 2182-8539| e-issn 2182-8725, v. 7, n. 14, p. 51, 2019.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Editora Perspectiva SA, 2016.

LABAN, Rudolph. **Domínio do movimento**. São Paulo, SP: Summus, 1978.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011.

LIMA, Wlad. "Rede Teatro d@ Floresta: Por Uma Biopolítica Construída por Artistas/Articuladores do Teatro da Amazônia." **Anais ABRACE 11.1** (2010).

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

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

Recebido em 20 de julho de 2022.  
Aprovado em 07 de outubro de 2022.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança