

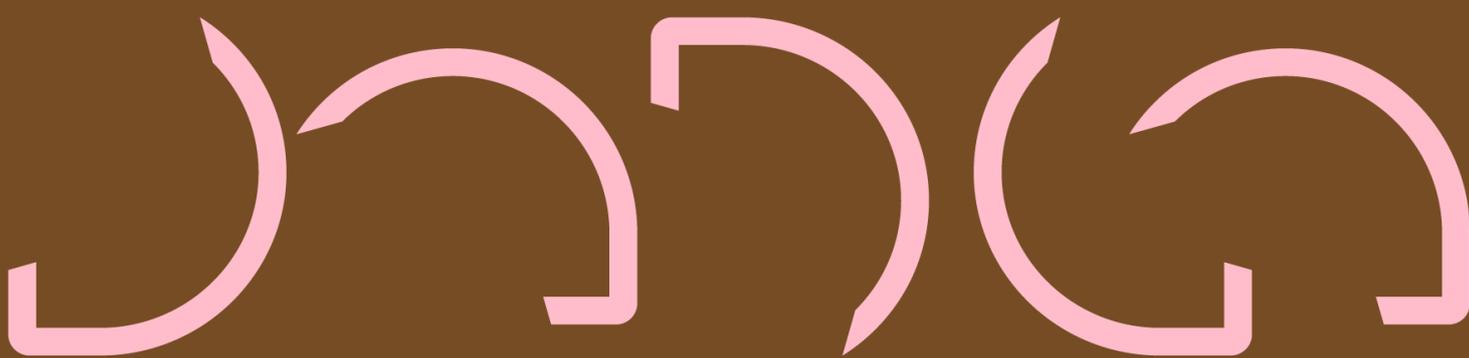


revista
brasileira
de estudos
em dança

*Movimiento como
registro en el espacio:
¿Coreografía o improvisación?*

Ludmila de Almeida Castanheira

CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. Movimiento como registro en el espacio:
¿Coreografía o improvisación? **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, 03(05),
p. 407-423, 2024.1.



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 percusionista 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

Movimiento como registro en el espacio: ¿Coreografía o improvisación?

Ludmila de Almeida Castanheira (UFBA)

Introducción

Cuando la CED – Companhia Experimental de Danza empezó a pensar sobre el trabajo que hoy llamamos “Um metro e meio”, el cambio vertiginoso ocurrido en el mundo entre los años de 2020 y 2021 generaba acumulaciones de incertidumbres. Las muertes en resultado de la pandemia del Virus del COVID-19, a inestabilidad econômica, el distanciamiento social, trayeran situaciones de las cuales solamente comenzamos a sentir las consecuencias.

Además de todos estos factores que han nos cambiado hondamente, en el campo de la creación, los años de pandemia impuso a los artistas del cuerpo y de la presencia el trato con las pantallas: inmediatamente, incluso aquellos que no tenían familiaridad con la red de internet tuvieron que aprender por lo menos lo básico sobre captura, edición, transmisión de videos.

Em 2021, la vacunación massiva trayera la esperanza de volver a los teatros y espacios de arte, em los cuales el público estaria presente. Era conocido que los protocolos de seguridad involucrando el uso de tapabocas, gel alcohólico, mantenimiento de distância entre las personas, serían necesarios.

A pesar de la manera irresponsable como el Gobierno trató con la situación de la pandemia, algunas cámaras municipales y iniciativas autónomas llegaron a lanzar piezas educativas cuanto al cumplimiento de medidas como la distância entre las personas. Fue esta la idea que dio origen a “Um metro e meio”.

Las restricciones espaciales fueran una realidad constante, ya que todo lo grupo de bailarines de la CED también es profesor y tuvo que lidiar con las clases prácticas impartidas a distancia en el que, muchas veces, los alumnos disponían únicamente de un pequeño pasillo para realizar los movimientos propuestos. Así, pensando en las colas en los espacios públicos y en los cubículos

domésticos, sentimos el deseo de investigar el cuerpo en movimiento desde las restricciones.

Empezamos tomando nuestras medidas: pie, pierna completa, rodilla a pie, rodilla a cadera, torso, antebrazo, parte superior del brazo, brazo completo, hombro a hombro, cabeza y mano. Y a partir de ellos, pensamos en el tamaño máximo de movimiento en el espacio que todavía haría desafiante nuestro movimiento: un metro y medio, medida aproximada de lo que postulan los protocolos de bioseguridad. Entonces pensamos en el espacio más pequeño que podíamos ocupar con nuestros cuerpos en movimiento: treinta centímetros. Y, por último, establecimos una media entre el espacio más grande y el más pequeño establecido: sesenta centímetros.

En cada medida de espacio (30, 60, 150 centímetros), solo podíamos mover las partes de nuestro cuerpo que les correspondían. Por ejemplo: en la marca de 30 cm, solo nuestras manos, cabezas y pies se moverían. En 60 cm, además de las partes permitidas en la marca de 30 cm, podríamos añadir, quizás, dependiendo de las medidas de cada intérprete, antebrazos, desde el pie hasta la rodilla... Y así hasta que podamos mover todas las partes del cuerpo, pero restringiéndonos al espacio máximo de 1,5m.

Para visualizar y entender las restricciones y libertades de movimiento, construimos un cubo en el que se veían las medidas y empezamos a bailar dentro de él. Más adelante, proporcionaremos una imagen de este cubo.

Los movimientos fueron explorados sin establecimos una coreografía, al menos como se tiende a entenderla: una secuencia de movimientos para ser ejecutados sin modificaciones. Esta elección, así como la de trabajar con énfasis en los espacios – de los cuerpos interpretantes y del afuera a – nos puso en contacto con el pensamiento/creación de William Forsythe (1949 -). El multiartista nos ofrece comprensiones más amplias de la noción de coreografía, inscribiéndola como un acto

de pensamiento: decisiones tomadas de manera concreta, creando composiciones (SOUZA, 2019, p. 59). Además, su obra, y en concreto los llamados Objetos Coreográficos, plantea cuestiones que nos interesan mucho, como lo que pensamos físicamente.

El aspecto de integración entre danza y musicalidad¹, inscrito en el pensamiento/creación de Forsythe, nos provocó positivamente, haciendo que la presencia instigadora de la música se convirtiera esencial en nuestra investigación del movimiento. Para crear junto con CED, invitamos al proceso de investigación al músico percusionista Fernando Ponce, quien compuso e interpretó la banda sonora original, produciendo sonidos a partir de los tubos de PVC con los que se fabricó el cubo donde bailamos. Esta perspectiva corrobora la de Forsythe sobre la “materialidad del movimiento en lugar del aura de lo efímero tan comúnmente asociado con la danza” (Op. Cit., p.54), en el sentido de que la música proviene de la materia con la que chocan los cuerpos danzantes.

Si bien el contexto de la pandemia nos ha impuesto cierta urgencia en cuanto al dominio de las cámaras y las pantallas, y esta condición nos ha llegado como una limitación de nuestra creación, mucho antes de que pudiéramos soñar despiertos con un contexto mundial de esta cepa, Wlad Lima (1961 -), ya postuló la Red Teatro d@ Floresta (2010). La multiartista, en el contexto de la Amazonía Legal², una región aislada del resto del país y vista solo como un Eldorado del que se puede extraer riqueza a cualquier precio, pensó en una especie de red social de artistas que habitaban esta región.

¹ <http://www.wikidanca.net>. Consultado el 20 de junio de 2022.

² La Amazonía Legal está formada por los estados: Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins y parte del Estado de Maranhão. Más que una división territorial, se trata de una circunscripción del Gobierno Federal creada para asistir económica, social y financieramente a estados que, históricamente, han vivido condiciones similares.

Se burlarían las llamadas distancias amazónicas³ y se entendería el ciberespacio como una nueva materialidad: un locus a ocupar artísticamente. Para ello, la puesta en común de registros de procesos de creación por parte de los artistas de la escena y la hibridación con las nuevas tecnologías formarían, en la perspectiva de Wlad Lima, una cibercultura artístico-científica (ABRACE 11.1, 2010, sp.).

La idea de una red de Wlad Lima nos ayuda a vislumbrar las posibilidades expansivas que encierra la compartición de “Um metro e meio” como documental sobre la red informática internacional. Del mismo modo, el Motion Bank de William Forsythe, cuyo objetivo es crear una base de datos a la que acceder a través de Internet, también ha contribuido a cambiar el paradigma en cuanto a la creación para el medio digital, formando una biblioteca de movimientos en línea alimentada por artistas de en todo el mundo, al que pueden acceder tanto laicos como bailarines⁴.

Así, la CED invitó a la videasta Ana Rodes a capturar las imágenes que permitieran compartir nuestra investigación plasmada en video. Estábamos bailando para la cámara, así como ella, más que acompañar nuestros movimientos, también bailaba con nosotros. Compartimos esta obra a través de internet, así como hemos accedido, por la misma vía, a obras de artistas de Maringá y de lugares a los que no nos sería posible acceder de otra manera que no sea virtualmente. Nuestra intención es contribuir a los intercambios artísticos que nos han alimentado dentro y fuera del contexto de la pandemia.

³ Si bien la Región Norte está así agrupada, la distancia territorial entre los estados que la componen es, muchas veces, un impedimento para que se produzcan intercambios entre las culturas que allí habitan. De esta manera, la creación de redes cibernéticas, fundación de radios indígenas y otras herramientas de comunicación es fundamental.

⁴ <http://www.wikidanca.net>. Consultado el 20 de junio de 2022.

Problemas de movimiento

Hace poco menos de un año, las presentaciones artísticas presenciales no podían realizarse, modificándose el intercambio entre artistas y público, ahora intermediado por pantallas. Finalmente, gracias al trabajo coordinado de las distintas instancias pudimos retomar el contacto presencial con el público y la posibilidad de realizar trabajos fuera de nuestras casas.

Metro y medio era la distancia aproximada que nos educaban a respetar en las colas de los supermercados, bancos u otros lugares a los que teníamos que ir y donde estábamos en grupos. Contradiendo la irresponsabilidad con la que nuestro gobierno ha afrontado las consecuencias de la pandemia, algunas iniciativas municipales y otras autonómicas han realizado campañas educativas reiterando la necesidad de observar la distancia entre cuerpos, tal y como ilustra la siguiente imagen:



Figura 1: campaña educativa. Fuente: Instagram (@saudeealegria)

La irreverencia de establecer medidas equivalentes a los peces amazónicos, que pueden medir hasta tres metros en la edad adulta, tenía como objetivo lograr que la población se adhiriera a través del humor, a la distancia de seguridad, establecida por los profesionales de la salud. Por un proceso similar, el de doblegar situaciones difíciles para que sean al

menos llevaderas, la CED inició las investigaciones que culminaron en “Um metro e meio”.

Debido a que somos un elenco de maestros-artistas, también estamos buscando formas de hacer que nuestras clases de baile remotas sean interesantes, aunque hemos aprendido a compartirlas cara a cara. Este proceso de reaprendizaje de la práctica docente-artística impuesta por la pandemia también nos inspiró para crear “Um metro e meio”: las personas para las que impartimos clases, la mayor parte del tiempo, no tenían más que el pequeño pasillo entre la cama y el armario para tomar clases. Y nuestras proposiciones encajarían allí.

Las reuniones de la compañía estuvieron mediatizadas por las pantallas durante muchos meses, y logramos crear una obra de video danza haciendo lo que nos era posible en ese momento: bailar la casa. Así, poco a poco, el imaginario de la sala de baile -amplia, con suelo adecuado, espejos...- dio paso a los cubículos cotidianos. La restricción espacial se impuso y la hicimos objeto de nuestras investigaciones.

Empezamos midiendo las partes de nuestro cuerpo, así obtuvimos la siguiente tabla:

	André	Leonardo	Ludmila
Pie	27 cm	27 cm	22 cm
Pierna completa	99 cm	80 cm	80 cm
Rodilla a pie	51 cm	40 cm	39 cm
Rodilla a la cadera	48 cm	46 cm	40 cm
Tronco	59 cm	60 cm	40 cm
Antebrazo	33 cm	20 cm	24 cm
Brazo	42 cm	40 cm	28 cm
Brazo completo	65 cm	60 cm	52 cm
Hombro a hombro	52 cm	50 cm	46 cm
Circunferencia de la cabeza	59 cm	58 cm	56 cm
Mano	20 cm	19 cm	17 cm

Tabla 1: medidas de las partes del cuerpo de los intérpretes

Al principio, bailábamos sin delimitación espacial visible, ocupados en mover en cada marca sólo las partes del cuerpo que le correspondían. Entonces, si nuestras manos, pies y quizás antebrazos midieran hasta un pie de largo, solo estas partes podrían moverse en la primera marca establecida (baja). En la marca de los sesenta centímetros, además de las partes del cuerpo que medían hasta un pie, podíamos mover las que estaban dentro de los dos pies (promedio). Finalmente, en la marca de un metro y medio podríamos movernos casi libremente, siempre que el conjunto de nuestro movimiento no exceda la medida máxima de movimiento (alto).

Estos “problemas de movimiento”, más rescatados de nuestra experiencia en danza e inventados exclusivamente para este trabajo, nos dieron, además del evidente cambio de niveles o planos de movimiento (LABAN, 1978), la urgencia de pensar con el cuerpo en estrategias que involucra desde el decoupage de lo que solíamos hacer continuamente, hasta el redescubrimiento del rostro como un cuerpo que baila: parpadear los ojos, torcer la boca, “cerrar” y “abrir” las expresiones faciales no superan los treinta centímetros, por lo que , se convirtió en un movimiento estratégico.

En cierta etapa de la investigación, se hizo imprescindible tener alguna estructura que delimitara el espacio en el que bailaríamos para que los obstáculos fueran concretos, además de imaginarios. Así que se procedió a construir un cubo plegable, hecho con tubos de PVC, como se puede apreciar en el siguiente esquema:

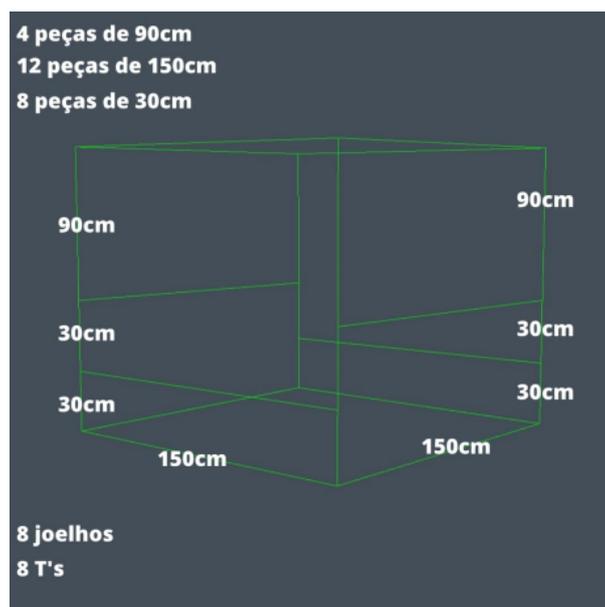


Figura 2: esquema de espacio delimitador/cubo

El cubo fue fundamental para el desarrollo de nuestro movimiento porque nos dio límites visuales sobre qué tan lejos podíamos movernos. Aun así, a veces arrullados por los ritmos que producía Fernando Ponce, terminábamos cruzando las líneas de 30, 60 o 150 cm. No pocas veces nos observábamos bailando dentro del cubo y de manera recurrente decíamos “Salió” o “Cabeza”, “Pie”, en referencia a las partes del cuerpo que, tal vez, extrapolaban las marcas establecidas.

A lo largo de los meses, construimos un vocabulario común, y desarrollamos el recurso de escuchar y reaccionar mientras bailábamos. Pasamos por fases en las que era incómodo movernos dentro de lo establecido, y llegamos a una cierta familiaridad entre el reto y las estrategias creadas para afrontarlo. No definimos secuencias coreográficas, al menos no como solemos entenderlas: fijas, con el objetivo de una ejecución precisa e invariable.

El movimiento como inscripción en el espacio: ¿coreografía o improvisación?

La improvisación cruza distintos lenguajes artísticos: de la música a la danza, pasando por el teatro y las artes visuales, la fascinación por lo efímero, por el momento presente y sus

contingencias ha movido a los artistas a lo largo del tiempo. Quizás por la conciencia de la muerte, y del tiempo que inevitablemente nos conduce hacia ella, los animales humanos buscamos ese goce creador traducido en la sensación de, al menos momentáneamente, plasmar el tiempo en nuestras obras. O incluso dejar que nuestras creaciones se vean alteradas por las condiciones que se presenten: caminamos en la cuerda floja entre el control y la espontaneidad.

Entre las muchas figuras célebres dedicadas al tema, Umberto Eco (1932-216) escribió “La obra abierta” (1962), describiendo la acción artística que se diferenciaría de la “obra cerrada”. La primera considerando y promoviendo la posibilidad de múltiples lecturas por parte del espectador, más que funcionando, como la segunda, desde una conducción autoritaria de la percepción del otro.

En la danza, una discusión similar opuso los modos de creación coreográfica a los de la improvisación. Con Isadora Duncan (1877-1927), Rudolph Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886-1973), la danza se alejó de la construcción a través de la técnica y la repetición del ballet clásico y su vocabulario se estabilizó a lo largo de los siglos, hacia modos de movimiento que sobresalieron en expresividad. En lugar de notación coreográfica, se describieron posibilidades de movimiento basadas en el espacio, el peso y el tiempo.

El movimiento anatómico trajo consigo tal libertad que de él derivarían propuestas como las de Steve Paxton (1939-) y lo que se denominó Contact Improvisation: una danza orgánica, hecha no de pasos ensayados, sino de atención a lo que surge en la relación entre los cuerpos que están dispuestos a practicarlo. En este contexto, surge una nomenclatura que transita por diversos universos artísticos: performer. Alguien que se relacione con el espacio, el otro, las posibilidades de composición que ofrece su cuerpo y, sobre todo, el momento presente. Lisa Nelson (1949-), Tina Landau (1962-) y Anne Bogart (1951-) elaboran los guiones, tareas, límites de los “puntos de ajuste”: procedimientos que ayudan y promueven una danza

atenta y predispuesta al azar, y que tiene en cuenta lugar de las subjetividades en juego.

En 2019, justo cuando la danza que hacemos giraba en torno a la captura del momento presente, el SESC Pompeia (SP) trajo a Brasil la exposición “Objetos coreográficos”, de William Forsythe. Fue en esta ocasión que pudimos tomar contacto con el pensamiento/obra del coreógrafo. Desde entonces nos ha llamado la atención su acercamiento al espacio en el que se baila. La muestra, compuesta por videos y propuestas que invitan al público a bailar, expresa algunas inquietudes del multiartista que nos interesan.

“Objetos coreográficos” son una serie de Forsythe que, desde 1990, desbordan el escenario e instigan movimiento. Esta série, en la que prima la relación con el espacio, se actualiza en cada galería o museo que la recibe, buscando asimilar las características de los lugares donde se instala, así como no interferir en ellos hasta el punto de modificarlos radicalmente. Uno de los objetivos de las obras que componen la exposición es poner en movimiento el cuerpo a partir de estímulos previos. Como una forma de concretar esto, las obras van acompañadas de instrucciones escritas o habladas, e invitan al público a moverse⁵.

Entre las obras que más nos llaman la atención se encuentra “En ninguna parte y en todas partes al mismo tiempo”, creada en 2015 y reelaborada en 2019, para el espacio SESC Pompeia. La instalación cuenta con unos cuatrocientos péndulos en movimiento, suspendidos sobre una superficie de 300 metros cuadrados. La instrucción que lo acompaña sugiere al público cruzar el área sin tropezar con los péndulos. Para qué, en opinión de Forsythe, se elaboran las coreografías: actos de pensamiento:

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

⁵ Conectedance: <https://conectedance.com.br/diaadia/william-forsythe-objetos-coreograficos-marca-a-primeira-exposicao-brasileira-de-um-dos-mais-instigantes-coreografos-da-danca-contemporanea/>. Consultado el 20 de junio de 2022.

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).

Esta obra, así como otras de la misma serie, nos lleva a pensar tanto en el espacio como en la noción de coreografía de manera estratégica, abierta a las contingencias del encuentro con materiales y contextos. Este impulso es de gran interés para la creación de “Um metro e meio”, en la medida en que estamos dispuestos a relacionarnos con las limitaciones espaciales de manera propositiva.

Toda la serie “Objetos choreográficos”, en mayor o menor medida, enfatiza la idea de la coreografía. La obra “Lectures from improvisation technologies” (2011) ejemplifica esta tensión. Creado como una contribución didáctica para los bailarines de la compañía de Forsythe, el video ofrece una perspectiva sobre el enfoque de la improvisación del coreógrafo. En él, las líneas de animación y otros efectos gráficos ilustran las secuencias, lo que refuerza que, para Forsythe, algunas clases de movimiento pueden analizarse como inscritas geoméricamente: un diseño formal del cuerpo en el espacio.

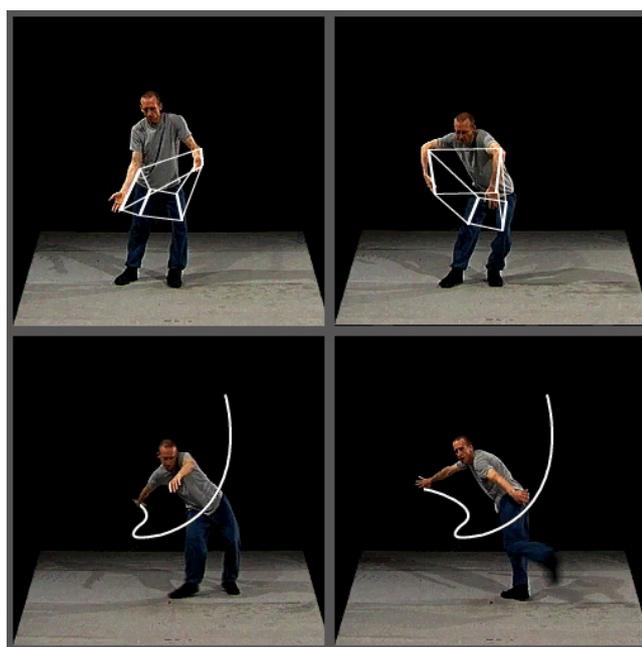


Figura 3: Lectures from improvisation technologies, tomado del sitio web del artista: williamforsythe.com

Inspirándonos en este trabajo, nosotros, en CED – Companhia Experimental de Dança, buscamos investigar el movimiento como algo geoméricamente inscribible. Mientras que Forsythe usa efectos gráficos para hacer visible esta inscripción, nosotros usamos el cubo y las reglas superpuestas en el video, en el lado derecho y en la parte inferior. Estos recursos están destinados a compartir con quienes observan la especie de cortocircuito que atraviesa el cuerpo en el proceso de aprender lo nuevo/renunciar a lo ya conocido/experimentar espontáneamente/mantener acuerdo sobre la dimensión espacial permitida para el movimiento. Así, se retoman las proposiciones que se remontan a las realizadas por Laban, pasando por Paxton, Landau y tantos otros que contribuyen a que tengamos vocabulario y experimentemos una danza orgánica.

En esta apertura del pensamiento en la danza engendrada por un grupo de artistas a lo largo de la historia, y a la que también contribuyó Forsythe, se desdibujan aún más las proposiciones que solemos ver como opuestas: la coreografía y la improvisación. En consecuencia, la noción misma de danza también está en crisis:

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).

Desvincular coreografía y danza puede sonar a provocación para cualquiera que esté apegado a las exigencias formales de la danza. Pero también denota cierta inclinación a

investigar lo que mueve al motor: el deseo. El cuerpo provocado dentro del espacio seguro del aula, o en el contexto de la vida cotidiana, reacciona o se anticipa a lo que le afecta. Algunos investigadores/artistas tratarán este recurso como danza, ampliando la coreografía hasta hacerla indistinguible de la improvisación, no porque sean sinónimos, sino porque hay otras urgencias en la danza que deberían movilizarlos más que categorizar. Como, por ejemplo, la responsabilidad del sujeto danzante de romper espacios en los que pueda tener lugar la autonomía .

Una década antes de la pandemia del Coronavirus, que entre sus aún inconmensurables consecuencias nos impuso a los artistas de presencia la mediación de las pantallas entre nuestras obras y el público, Wlad Lima ya articulaba la Rede Teatro d@ Floresta. El objetivo principal fue reunir artistas de la escena que viven en la Amazonía Legal, compartiendo obras y procesos creativos.

La artista/investigadora partió, en ese momento, de lo que ella llamó “escritura”, el material artístico producido para la red informática internacional: textos, imágenes, blogs, sitios web, videos. Según ella, estos materiales formarían un ciberespacio actualizado por los usuarios con cada clic, y permitirían compartir creatividad, promoviendo el intercambio tanto de trabajos ya hechos como de investigación creativa en curso:

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 - revisitamos 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 también piensa en el intercambio on line como capaz de crear una especie de base de datos especializada, y sugiere las perspectivas para que estos materiales se comprometan en los más diversas frentes: entre grupos artísticos, como apoyo didáctico, como una forma de hacer posible la revisión de ideas surgidas en el curso de las obras artísticas.

Es interesante hacer el ejercicio de saltar diez años en el tiempo y ver cómo lidiamos con la obligación de trasladar nuestro trabajo al vídeo ya las pantallas. Las lives como posibilidad única de intercambios artísticos y luego el teatro, la danza, el circo, la performance filmada ocuparon el lugar paradójico de solución paliativa y restricción, marcando un contexto melancólico, nostálgico de los espacios de arte, de la calle, de la reacción del público.

En este camino de casi un año trabajando de forma virtual y aislada, nos dedicamos a estudiar el soporte videográfico y más concretamente, los modos de creación en el video danza. Lejos de establecer equivalencias con la danza presencial, esta manifestación artística se centra en trasladar la danza a soportes como la cámara, la pantalla de vídeo/televisión o la computadora. Así, el cuerpo y el movimiento pasan a participar de nuevas instancias significativas: el medio, se convierte en interfaz tecnológica, y el mensaje mismo, y sufre la mediación de nuevos soportes. El lenguaje sufre mutaciones que abren brechas para diferentes procesos de lectura por parte del público (WOSNIAK, 2006, p. 57).

¿Música de tubos?

Las inspiraciones para componer la banda sonora de “Um metro e meio” fueron grupos y músicos que desarrollan su trabajo destacando ritmos y posibilidades tímbricas, como Stomp; Barbatuques; Blue Man group; Patubatê y Tom Zé.

El acompañamiento musical a partir del montaje de la estructura de tubos de PVC permitió la investigación sonora de este material. Desde entonces, notamos que, debido a que todos los tubos tenían el mismo grosor, la variación del timbre era mínima. Por eso, cuando empezamos a formalizar las improvisaciones, utilizábamos tubos de otros espesores, que permitían variaciones en las sonoridades.

La grabación, realizada en sociedad con la productora musical Casa Amarela REC, permitió la superposición de varios fragmentos. El percusionista Fernando Ponce optó por crear diferentes capas musicales, como si hubiera otros músicos tocando

instrumentos complementarios. De esta manera, se hizo posible completar armónicamente y variar las combinaciones a lo largo de la canción, para garantizar una mayor pluralidad rítmica y melódica, además de crear una cierta progresión de sonidos que se combinan entre sí.

La composición final fue concebida articulando tres partes diferenciadas, de acuerdo con el movimiento de los intérpretes, que gana espacio con cada lapso de tiempo: la densidad del sonido se incrementa gradualmente y las frases musicales se vuelven cada vez más largas.

Para la marca de 30 centímetros de movimiento se captó la marcación del tiempo en una medida cuaternaria. La elección de este compás y figura rítmica buscó seguir los movimientos de los intérpretes. En la medida en que el movimiento evolucionó, registramos dos medidas, replicadas. Para completar los tiempos, se agregaron celdas rítmicas con diferentes combinaciones de timbres, de modo que se complementaran rítmica y armónicamente.

Luego de construida y grabada toda la base, se observó el espacio para la improvisación musical y se utilizó este material como melodía. La combinación de diferentes ritmos y timbres dio lugar a un tema de casi diez minutos que juega con diferentes alturas e intensidades, dirigiendo y llenando de sonido los movimientos.

Conclusión

La CED se ha dedicado a visitar tanto investigaciones prácticas, de movimiento, de imágenes y teóricas. Entendemos el cuerpo danzante como una inteligencia multiarticulada, cuyo movimiento se alimenta y es alimentado por el imaginario. En este sentido, hemos buscado en diferentes campos referentes que alimenten nuestras creaciones.

La noción de coreografía defendida por Forsythe permite entenderla de forma ampliada y esta nueva comprensión hace urgente el encuentro con otros profesionales, en este caso, del vídeo y la música. Abdicar del control, abandonar el establecimiento de un sentido único para la obra y explorar el proceso de creación

desde las materialidades que impone son consecuencias fortuitas de nuestras comprensiones ampliadas. Así podíamos hacer bailar a la cámara, y bailar al son de los tubos de PVC.

La libertad y seguridad necesarias para emprender un camino creativo como este solo fue posible gracias a la aprobación de nuestro proyecto por medio de un aviso público municipal, derivado de una ley federal que destinaba un monto determinado a la producción cultural. En el municipio de Maringá/PR, ese valor fue distribuido, en parte, para proyectos de investigación. Delinear este contexto al final de esta investigación pretende enfatizar la importancia de que iniciativas como esta sean cada vez más constantes y continuas, ya que tienen mucho que aportar a la investigación artística a nivel municipal, estatal y federal.

Referencias

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.

Recibido el 20 de julio de 2022.

Aprobado el 07 de octubre de 2022.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança