

Relatório Final de Iniciação Científica

Gesto Interativo na Arte do Movimento com Suporte Tecnológico

Orientando (a): Andreia Ferreira Yonashiro (IA – UNICAMP)
Orientador: Prof. Dr. Adolfo Maia Júnior (IMECC – UNICAMP)

Grupo Interdisciplinar De Teatro e Dança (GITD) - UNICAMP
Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) - UNICAMP

Resumo

Este relatório final descreve os resultados da pesquisa de Iniciação Científica realizada no período de 07/2003 a 06/2004. As atividades previstas no cronograma foram realizadas e os objetivos previamente estabelecidos foram atingidos. Estudamos os aspectos históricos da relação arte-ciência no sentido de uma contextualização da nossa pesquisa. Nesta etapa tivemos a colaboração da Prof. Dra. Eugenia Cassini Ropa da Universidade de Bolonha (Itália) com uma série de seminários realizados e documentados pelo GITD/NICS. Fizemos um levantamento de referências bibliográficas sobre a literatura a respeito do desenvolvimento da Arte do Movimento. Aprofundamos o estudo da bibliografia básica listada no nosso projeto assim como o estudo da obra de Willian Forsythe. Como um subproduto da nossa pesquisa, fizemos uma tradução preliminar de um artigo de P. Baudoin e H. Gilpin sobre a obra de Forsythe para ser utilizado por alunos de graduação. Tivemos uma participação intensa no GITD e no Laboratório de Interfaces Corporais (LIC) no Departamento de Artes Corporais dirigido pela Profa. Joana Lopes. No LIC foi estudado um repertório de movimentos corporais básicos explorando os conceitos de espaço dinâmico e relatividade do observador. Utilizamos parte deste repertório na criação da obra com suporte tecnológico denominada **re(PER)curso** de Jônatas Manzolli, com coreotopologia de Joana Lopes e que foi apresentada na V Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (BIMESP) em 2004. Finalmente propomos alguns aspectos essenciais e preliminares de uma peça coreográfica como objeto artístico (e estético) que contenha o estudo desta pesquisa.

1. Introdução

Do ponto de vista geral, esta pesquisa alcançou o objetivo de transformar o gesto do bailarino a partir do estudo do espaço como elemento dinâmico na performance possibilitando que este passe a interagir como interface, agente co-criador da obra que executa atuando diretamente no controle da organização da dança no espaço e interagindo com tecnologias modernas, no nosso caso, ambientes sonoros.

No nosso projeto estabelecemos em detalhe seis principais objetivos os quais foram todos atingidos:

- Estudar os aspectos históricos da relação arte-ciência, envolvendo conceitos científicos e artísticos desenvolvidos ao longo do século XX, necessários para a contextualização da pesquisa. Colaboração coma Profa. Dra. Eugênia Cassini-Ropa, do DAMS, Universidade de Bolonha.
- Realizar uma pesquisa bibliográfica sobre a literatura do movimento no que tange ao gesto corporal.
- Estudar trabalhos de Forsythe [8] e Cunningham [7] que esclareçam ou reforcem aspectos já pesquisados e publicados pelo GITD, NICS [1,2].
- Estudar as possibilidades de novos gestos corporais induzidos por estruturas físicas e/ou estruturas abstratas, que serão desenvolvidas dentro de um projeto maior da colaboração GITD/NICS denominado Elementaridades II.
- Provar algumas técnicas criadas no GITD utilizadas no ensino e no estudo da dança às necessidades coreográficas contemporâneas.
- Propor uma peça coreográfica que contenha aspectos estudados na pesquisa (estudos preliminares).

Nas seções seguintes detalhamos cada um destes itens em sua realização neste período.

2. Detalhamento da pesquisa

2.1 Pesquisa bibliográfica (Atividade R1 do cronograma)

Além da bibliografia listada no nosso projeto fizemos um levantamento de livros nos quais são tratadas questões relevantes para a nossa pesquisa. Veja Anexo 1. Concentramos nossa leitura na bibliografia básica para obter um bom entendimento do problema de pesquisa. Estudamos os três artigos sobre Elementaridades [1,2,6], “Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento” [3], “Domínio do movimento” [5] e o artigo de Baudoin e Gilpin sobre o trabalho de Forsythe [8].

Traduzimos (com a colaboração da pesquisadora do GITD Carolina Siqueira) o artigo de Baudoin e Gilpin sobre o trabalho de Forsythe (veja Anexo 2) com o intuito de disponibilizar para outros estudantes e pesquisadores material teórico, uma vez que este é muito escasso na língua portuguesa. Observamos que a tradução é preliminar e será revisada para posterior uso dos alunos de dança.

2.2 Colaboração com a Professora Eugênia Cassini Ropa (Atividade R3 do cronograma)

A Profa. Dra. Eugênia Cassini Ropa é considerada hoje uma pesquisadora das mais importantes na área de historiografia da dança. Ficamos felizes de interagir com esta renomada pesquisadora. A professora Cassini Ropa proferiu uma série de seminários no Instituto de Artes da UNICAMP, dos quais participaram, além de alunos e professores da UNICAMP, vários outros pesquisadores externos a nossa comunidade. Participamos ativamente dos seminários (os quais foram realizados no período 28 /10/2003 a 31/10/2003), inclusive na parte de documentação em vídeo, hoje inserida no acervo do GITD / NICS. Neste seminário apresentamos a peça Elementaridades como resultado de nossa pesquisa para os participantes do seminário.

Seus seminários revelam a continuidade histórica da relação homem/máquina (e tecnologia) e seu reflexo no desenvolvimento da Arte do Movimento durante o último século evidenciando as possibilidades da relação: Arte e Ciência. Dos seminários e da nossa interação pessoal com Cassini Ropa podemos resumir nosso aprendizado nos seguintes tópicos:

1. Dança de Isadora Duncan como mimese da própria natureza.
2. Biomecânica de Meyerhold: corpo como mimese da própria “máquina humana”.
3. Dança de Ivone Rainer.
4. Trisha Brown: dança e tecnologia com o intuito de mudar a percepção sensorial do mundo tanto dos bailarinos como dos espectadores.
5. Merce Cunningham e Alvin Nikolais: dança liberta-se de um espaço teatral determinado e da relação de total subordinação com a música.
6. Forsythe: desconstrução do espaço geométrico.
7. Stalack: corpos inacabados ou vazios, ligados à máquinas e fios, grandes próteses que acrescentam braços ao corpo, seja na indústria, na mesa cirúrgica ou na arte: filhos da tecnologia, andróides, robôs assexuados.
8. O corpo transita entre o orgânico e o inorgânico, gerando novas estéticas.
9. O corpo real passa a ser aquele que a partir do movimento aciona dispositivos tecnológicos e assim cria realidades estéticas.

2.3 Estudo aprofundado da bibliografia básica (Atividade R1 do cronograma)

A partir da leitura dos artigos sobre Elementaridades [1,2], de Laban [5], e do estudo prático do vídeo: “Improvisação” de 1994 e o CD-ROM “Improvisation Technologies”, ambos de Forsythe, aprofundamos o estudo da bibliografia básica. Os tópicos estudados foram os seguintes:

1. Ao introduzir o conceito de Arte do Movimento, Laban sistematiza uma forma de analisar e notar o movimento. Ele reduz o movimento a conceitos fundamentais, o Espaço, o Tempo, a Fluência e o Peso organizados em um diagrama master. No entanto, em Laban o Espaço é ainda considerado homogêneo e não interagente.
2. Fizemos uma desconstrução da coreografia de Forsythe “Improvisation”. Observamos que obras contemporâneas da Arte do Movimento trazem novas experiências que levam à necessidade de uma nova forma de sistematizar o movimento em um espaço não-homogêneo.

2.4 Experimentos na Arte do Movimento (Atividade R2)

Os estudos teóricos citados acima nos levaram, na nossa prática corporal, a novos gestos. Abaixo descrevemos nossos experimentos.

- 1- A física das partículas elementares forneceu um modelo para a relação corpo/espço na Arte do Movimento e que gerou a obra Elementaridades [1]. Esta é uma peça didática que possibilita introduzir na dança o conceito de espaço dinâmico (não-homogêneo). Verificamos, na prática, com o grupo de bailarinos do GITD/LIC, a implementação de princípios de movimento identificados no microcosmo para o movimento humano. Esta implementação foi denominada por nós Transferência Simbólica, inspirada no conceito de Functores, como descrito nas referências [1] e [2] da bibliografia.

É importante ressaltar que procuramos nesta transferência simbólica, apenas os princípios dinâmicos do movimento, a qualidade do movimento no espaço não-homogêneo. Não se trata de representar “fielmente” o movimento das partículas elementares.

2. A peça Elementaridades é dividida em cinco seções: **Baryons, Leptons, Gyros, Chaos e Cosmogênese** e nelas encontramos os seguintes princípios de movimento derivados da dinâmica das partículas elementares:

- liberdade assintótica
- confinamento
- fragmentação
- spin (giros) e suas interações
- choques elásticos e inelásticos

Estes conceitos foram explorados no GITD/LIC com várias oficinas de trabalho (uma vez por semana). Veja o item 2.5 abaixo para detalhes destes experimentos. Veja Anexo 3,

registro em vídeo da peça Elementaridades que foi realizado com a colaboração de pesquisadores do GITD.

3. Outra experimentação feita foi a de incorporar o conceito da relatividade do observador quanto aos eventos que ocorrem no espaço. Isto é, dois observadores de uma mesma performance podem diferir em suas leituras objetivas. Também exploramos, na prática, o conceito de Espaço-tempo como uma arena dinâmica (ou interagente), isto é ela se modifica ao longo do tempo. Isto é percebido pelo bailarino como uma modificação espontânea (não intencional) quando este age em determinadas regiões do espaço.

2.5 Estudos de novos gestos corporais (Atividade R2)

Foram realizadas oficinas de trabalho semanais no LIC sob a direção da Profa. Joana Lopes. Esta foi a parte prática do trabalho que relacionou os estudos de Elementaridades I [1] e II [2] com as possibilidades corporais do bailarino. Experimentamos corporalmente os conceitos labanianos de *cinesfera* e *esforço*. Pesquisamos através do Gesto Relacional Ampliado (GERA) [3] a significação do movimento ligada a uma ação corporal, seguindo o estudo de alavancas, ritmo, oposição, harmonia e simetria. Estudamos a peça para Arte do Movimento Elementaridades I e os conceitos de espaço dinâmico e relatividade do observador apresentados em Elementaridades II. A seguir, estão relacionadas as principais questões que surgiram nos nossos estudos e experimentos LIC.

- 1- A questão do espaço homogêneo nos conceitos labanianos está intimamente ligada à organização corporal durante a realização do movimento. O centro de massa, origem dos impulsos, está fixado no centro do corpo. Com o conceito de espaço não-homogêneo e interativo, o gesto passa a incluir centros de massa que se deslocam pelo corpo e pelo espaço.
- 2- São apontadas duas qualidades do corpo de acordo com os princípios da liberdade assintótica e do confinamento. No primeiro caso, o corpo é flexível, suas articulações são completamente livres e o movimento tende a caoticidade. Já no confinamento, encontramos um corpo cujo impulso (e velocidade) é bastante diminuído em certas regiões do espaço, levando o corpo a um impulso nulo na fronteira destas regiões. Na prática, o corpo é confinado a certas regiões do espaço.
- 3- A relação entre os princípios da liberdade assintótica e do confinamento possibilita diferentes qualidades de esforço e assim determinam regiões inacessíveis no espaço a partir de diferentes dinâmicas de movimento.
- 4- Confinamento gera tensões e atrações entre dois corpos, cuja resposta é um equilíbrio instável.
- 5- Surgem possibilidades de ritmos complexos de deslocamento da massa determinados pela interação do equilíbrio instável com o espaço não-homogêneo.
- 6- São definidos conceitos de dança topográfica ou topológica. A topografia se baseia em um espaço com uma métrica definida. Mede-se o próprio movimento. Na topologia o conceito importante é o de vizinhança que por não ter uma conotação métrica, é mais flexível.

Como resultado deste experimento, foram criados 14 gestos corporais, matrizes de movimentos que podem ser utilizadas para criação de uma performance onde bailarino integra o controle corporal a um espaço dinâmico, não homogêneo inspirada na moderna tecnologia, com incorporação de máquinas.

2.6 Gestos criados em R2 e R3 em performance Cênica (Atividade R4)

Parte dos 14 gestos corporais foram utilizados na obra Re(PER)curso de Jônatas Manzolli com Coreotopologia de Joana Lopes que foi apresentada no dia 10 de junho de 2004, no SESC Ipiranga (São Paulo) na V Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (BIMESP). Neste trabalho fica evidente a figura do bailarino como interface-corporal e como novos dispositivos e/ou ambientes de performance levam a novas propostas de criação. A realização desta obra contou ainda com a participação da bailarina-pesquisadora Ângela Nagai na área da Dança Tradicional Nô. Veja Anexo 4, (documento em vídeo) com registro de alguns aspectos significativos desta peça. Seu processo de criação será descrito a seguir:

1. A partir dos gestos criados nesta pesquisa, foram selecionados quatro deles que foram levados ao estúdio e gravados como gestos sonoros produzidos a partir da interação da bailarina com um tapete interativo que possui diversos sensores piezoeletrônicos. De acordo com a pressão exercida sobre o tapete, diferentes sons são gerados e gravados.
2. O compositor então organiza uma primeira versão da música e esta é levada ao ensaio.
3. A Coreotopologia vai sendo construída conforme as qualidades dinâmicas do movimento vão sendo definidas de acordo com regiões inacessíveis no espaço.
4. Após confronto do som gerado pelo movimento no tapete em tempo real com a composição no ato da dança, o compositor volta a re-trabalhar na composição.
5. Os ensaios passam a ter como objetivo trabalhar a precisão dos movimentos do bailarino de forma coerente com a composição sonora e coreotopológica, o que traz a tona a questão do espaço dinâmico e de um novo perfil corporal.

Algumas questões foram levantadas após a experiência:

- Quando a performance cênica incorpora elementos tecnológicos, como no nosso caso o tapete, o bailarino tem que ter uma preparação especial. Por exemplo, os sensores do tapete são muito sensíveis à temperatura ambiente. Dependendo do lugar em que se encontra e da temperatura, a relação dos sensores com o som é modificada. O bailarino tem que ter além do conhecimento sobre a obra, uma acuidade perceptiva para que a realização da mesma seja possível.

- A íntima relação entre a realização do movimento e a geração do som, além de trazer um novo sentido estético para o observador, permite que o bailarino perceba de forma mais evidente como o seu movimento se relaciona diretamente com seu corpo e o espaço que

responde automaticamente, no caso, com sons. O som gerado pelo movimento deflagra como todo o corpo administra seu deslocamento no espaço e se apóia no chão (tapete). Devido à sensibilidade do tapete articulada com a performance do bailarino, o som também passa a ser movimento materializado e assim ambos (som e movimento) trazem em si um sentido de espaços dinâmicos.

2.7 Proposta de uma peça coreográfica (Atividade R6)

A partir desta pesquisa, propomos a criação de uma peça em Arte do Movimento seguindo novos paradigmas para a dança. A originalidade passa a ser buscada nos processos de geração de movimentos elementares os quais são utilizados como blocos constitutivos de um discurso artístico. Ao mesmo tempo em que qualidades de movimentos são determinadas, a espontaneidade é permitida. Assim a criação da dança e o perfil corporal do dançarino passam a estar integrados em um só ato artístico.

Elementaridades [1,7] incorporou os conceitos de significado do espaço (com um papel de agente dinâmico e interagente) do tempo e o papel do observador na concepção da dança e seu significado (relativo). A este tipo de estudo da arte do movimento num espaço modificado denominamos de **Coreotopologia**. Portanto, no escopo de nossa pesquisa, a proposta de uma obra em Arte do Movimento, ao invés de ser classificada como coreografia, traz o modelo da Coreotopologia como um novo modelo na qual relações métricas são substituídas por relações mais flexíveis de vizinhança.

O dançarino é então inserido como **executante** de uma série temporal de movimentos em um espaço dinâmico (interagente) resultando em uma criação artística com, possivelmente, novos valores estéticos.

Em colaboração com a Profa. Joana Lopes e os compositores Raul do Valle e Jônatas Manzolli propomos a criação de uma peça que será denominada **Eólitos**, na qual as características dinâmicas do espaço são modificadas e percebidas pelo **dançarino-executante** espontaneamente através de seu movimento quando este ocorre em determinadas regiões do espaço. Claramente, a experiência com a peça **re(PER)curso** foi extremamente esclarecedora, para esta nova proposta. Os movimentos da peça **Eólitos** serão derivados de combinações de elementos do vocabulário básico gerado nesta pesquisa.

3. Conclusão

Neste um ano de pesquisa de Iniciação Científica (Artística) fomos desafiados a alargar nossos conceitos sobre os princípios físicos da dança, entendida como Arte do Movimento. Neste contexto, destacamos um conjunto grande de leitura sobre a dança moderna, principalmente, com suporte tecnológico, principalmente com vista em modificar as características do espaço tornando-o um arena interativa e não homogênea. Nossa interação com a Profa. Dra. Eugenia Cassini-Ropa da Universidade de Bolonha foi extremamente importante. Seus seminários sobre história da Dança e sua relação com tecnologia foram bastante esclarecedoras. O evento teve a participação de vários pesquisadores de outras instituições e nossa interação com eles foi também bastante produtiva.

A apresentação pública da peça **re(PER)curso** permitiu que aplicássemos muitos dos princípios teóricos aprendidos, e nos permitiu uma experimentação com vista a criação de uma obra em Arte do Movimento em colaboração com pesquisadores do GITD/NICS.

Observamos ainda que nossa pesquisa (ainda em estágio bastante preliminar e antes de ser submetida como projeto de Iniciação Científica) foi mencionada no artigo “Tocadores de Laptop” da revista FAPESP, Julho de 2003, no.89 ([Veja Anexo 6](#)), um pouco antes do início da bolsa de IC, quando já tínhamos algumas idéias preliminares.

Por fim queremos ressaltar que a bolsa de IC foi fundamental para a concretização de todas as idéias propostas e nos ajudou a manter nosso entusiasmo pelo estudo da Arte do Movimento. Agradecemos ao CNPq o apoio recebido.

4. Referências

- [1] Maia Jr., Adolfo, Raul do Valle, J. Manzolli, Joana Lopes, **ELEMENTARIDADES: An Labanian Representation of Matter's Structure in the Universe**", Progetto "L'Ombra dei Maestri. Rudolf Laban: gli spazi della danza", 30/11 - 06/12 1999, Bologna, Italia.
- [2] Maia Jr., Adolfo, Raul do Valle, J. Manzolli, Joana Lopes, **Elementaridades II**, O espaço-tempo dinâmico na arte do movimento, Anais do Congresso Laban 2002 , Rio de Janeiro, 2002.
- [3] Lopes, Joana; **Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento**, GITD/NICS – UNICAMP, 1998.
- [4] Lopes, J., **A Arte do Movimento e a Coreodramaturgia**, Congresso Bolonha 2000.
- [5] Laban, Rudolf v., **The Mastery of Movement on the Stage**, 1950.
- [6] Manzolli, J., Valle , R. T. O. do, Maia Jr., A, **Elementaridades**, peça musical para Arte do Movimento inspirada no movimento das partículas elementares, em 5 movimentos (Baryons, Leptons, Gyros, Chaos, Cosmogênesis), 2000.
- [7] Pierce, Anne, **Merce Cunningham's Living Sketchbook**, em <http://hotwired.lycos.com/kino/95/29/feature/index.html>. Veja ainda sobre Merce Cunningham em <http://www.merce.org>
- [8] Baudoin, P., Gilpin,H., **Proliferation and Perfect Disorder: Willian Forsythe and the Architecture of Disappearance**, em <http://www.frankfurt-ballet.de/artic1.html>. Veja também sobre Willian Forsythe em <http://www.sk-kultur.de/tanz/forsythe>.

ANEXO 1 – Bibliografia Seleccionada

- AA. VV., Automi, marionette e ballerine nel teatro d'avanguardia, Skira, Milano 2000
- Ball, H., Die Flucht aus der Zeit, München-Leipzig 1927
- Banes, S., Tersicorein scarpe da tennis: La post-modern dance, Ephemeria, Macerata 1993
- Barba, E., La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale, il Mulino, Bologna 1995
- Barrett, W., The illusion of Technique. A search for meaning in a technological Society, Garden City, N.Y. 1978
- Barrett, W., Irrational man: Existentialism and the crisis of our time, Garden City, N.Y. 1958
- Baxmann, I., Mythos Gemeinschaft. Körper und Tanzkulturen in der Moderne, Fink, München 2000
- Bentivoglio, L., Il teatro di Pina Bausch Ubulibri, milano 1991
- Bernard, M., L'expressivité du corps, Chiron, Paris 1986
- Brandstetter, G., Völkers, H., (a cura di), Re Membering the body Ostfildern 2000
- Burt, R., Alien Bodie, London & New York, 1998
- Cage, J., Silence: lectures and Writings Middletown Conn. 1961
- Capucci, P.L., (a cura di), Il corpo tecnologico, Baskerville, Bologna 1994
- Carandini, S., Vaccarino, E., (a cura di) La generazione danzante, Di Giacomo, Roma 1997
- Cassini Ropa, E., La danza e l'agitprop, il Mulino, Bologna 1998
- Cassini Ropa, E., (a cura di), Alle origini della danza moderna, il Mulino, Bologna 1990
- Copeland, R., Postmodern dance/postmodern architecture/postmodernism, "Performing Arts Journal", 1983
- Craig, G., On Movement and dance, Dance Books, London 1978
- Cruciane, F., Falletti, C., (a cura di), Civiltà teatrale nel XX secolo, il Mulino, Bologna 1985
- Cunningham, M., Changes: Notes on choreography, New York 1968
- Daly, A., Done into dance: Duncan in America Bloomington & Indianapolis 1996
- De Marinis, M., Il nuovo teatro. 1947-1970 Bompiani, Milano 1995
- Duncan, I., Lettere dalla danza, La casa Usher, Firenze 1980
- Feldenkrais, M., Body and mature behaviour, tel-Aviv 1949
- Franko M., Dancing Modernism/Performing politics, Bloomington & Indianapolis 1995
- Galimberti, U., Il corpo, Feltrinelli, Milano 1990
- Gropius, W., Il teatro del Bauhaus, Einaudi, Torino 1975
- Laban, R., Die Welt des Tänzers, Stuttgart 1922
- Laban, R., Lawrence, F.C., Efford, McDonald & Evans, London 1947
- Laban, R., L'arte del movimento, Ephemeria, Macerata 1999
- Liotard, J.f., The postmodern condition: a report on Knowledge, Minneapolis 1984
- Klein, G., Frauen Körperanz, Quadriga, München 1992
- Markard, A., (a cura di), Kurt Jooss, Marsilio, Venezia 1981
- Mejerchol'd, V., L'attore biomeccanico, Ubulibre, Milano 1993
- Misler, N., (a cura di), In principio era il corpo, Electa, Milano 1999
- Rosenberg, H., The anxious object: Art today and its audience, New York 1964
- Schlicher, S., L'avventura del Tanztheater, Costa & Nolan, Milano 1998

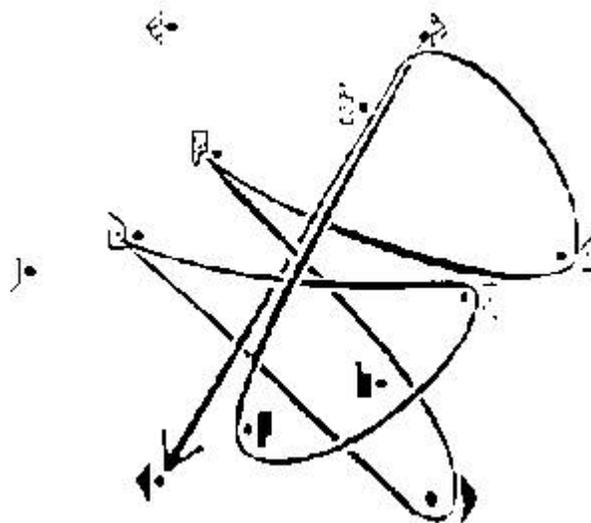
Shawn, T., Every little movement, Lee, Massachusset 1959
Siegel, M., The shape of change. Images of american modern dance, Boston 1991
Sontag, S., Contro l'interpretazione, Mondadori, Milano 1967
Sorel, W., Storia della danza: arte, cultura, Società il Mulino, Bologna 1994
Stanislaviskij, K., Il lavoro del'attore su se stesso, Laterza, Rome-Bari 1993
Vaccarino, E., La musa dello schermo freddo, Costa & Nolan, Milano 1995
Vaccarino, E., (a cura di), Gianina Censi, Danzare il futurismo, Electa, Milano
1998
Wigman, M., Die Sprache des Tanzes, Oldenburg, Stuttgart 1963

Proliferação e Desordem Perfeita: William Forsythe e a Arquitetura do Desaparecimento

PATRICIA BAUDOIN & HEIDI GILPIN
Tradução: ANDREIA FERREIRA YONASHIRO

Em “Esperando Godot” Samuel Beckett nos alerta: sendo espectadores estamos seguros quanto as nossas expectativas de eventos dramáticos. Beckett traz a cena o que não acontece e nos deixa esperando. William Forsythe encena o que não achamos que aconteça, mas acontece: ele fragmenta a unidade ilusória que existe na realização do movimento e explode-a em um território que acreditamos conhecer. Separa cuidadosamente impulsos, movimentos residuais, para oferecer-nos novas formas. Ele estuda as ligações, transições de movimentos, como divisões e momentos de invisibilidade. Contudo, não há uma prescrição para descobrir qualquer uma dessas formas. Forsythe começou com o sistema de Rudolf Von Laban (pioneiro na análise de movimento) e continua investigando as múltiplas opções sugeridas pelas teorias de Laban. Ele também se aproxima dos desenhos e escritos do arquiteto deconstrutivista Daniel Libeskind que expõe as possibilidades de inscrição no espaço. As explorações de Forsythe são questões que permanecem sem resposta. Em seu trabalho a ausência de movimentos adquire uma forma cuja representação desqualifica o invisível e re-valoriza a abstração da descontinuidade.

No começo do século vinte, R.v. Laban, um dos percussores da “Ausdruckstanz” (junto de Mary Wigman e Kurt Joss) desenvolveu um sistema para entender e notar o movimento humano. Em seu trabalho intitulado “Corêutica” ele desenvolve sua idéia de “Raumlehre” (literalmente uma instrução, organização espacial) e elabora o sistema de notação a qual referimos hoje como Labanotation. Usando uma série de símbolos geométricos cuidadosamente organizados, este sistema foi desenvolvido para possibilitar a notação de forma precisa de movimentos, seja de um bailarino, de uma mulher dando à luz, ou até de um operário de uma linha de produção.



Rudolf von Laban, Corêutica

Apesar de Laban ser um pioneiro de sua própria forma de “dança livre” (free dance) ele parte da tradição e das limitações do Ballet Clássico. As premissas teóricas de seus sistemas são influenciadas de forma significativa pelo modelo de “eixo” presente no Ballet. Sua noção de Raumlehre se apóia na metáfora que aproxima o movimento humano à arquitetura:

Movimento é, assim posso dizer, uma arquitetura viva – viva tanto no sentido da mudança de “locais” como da mudança de coesões.
A arquitetura é criada pelo movimento humano e é formada por trajetórias, figuras traçadas no espaço, o que poderíamos chamar de “formas traçadas”.

Desta forma, assim como na arquitetura é preciso que tenhamos uma “planta-baixa” para notar o movimento, com pelo menos dois planos para que seja possível trazer a mente uma imagem do todo tridimensional.

A pedra fundamental do sistema de Laban é a kinesfera - o espaço esférico ao longo do corpo determinado pelo alcance natural suas extremidades sem mover o ponto de apoio (um pé) do lugar. Transpassar os limites da kinesfera onde encontramos o “resto” do espaço envolve transportá-la para um novo lugar. Para Laban a kinesfera continua a estabelecer uma relação fixa com o corpo que de forma constante viaja (se desloca) com ele.

A fim de representar a kinesfera, Laban a aproxima de um cubo que cerca o corpo por todos os lados: frente, trás, direita, esquerda, em cima, em baixo. Este modelo considera a estabilidade de um ponto singular centrado no corpo do qual todo movimento emana e no qual todos os eixos se encontram; e assim ele se desdobra virtualmente em um número infinito de planos delimitado pelos eixos que atravessam o corpo neste ponto central. Laban afirma que “a descrição multilateral do movimento observada por diversos ângulos, é a única forma que de se aproximar da complexa realidade fluida do espaço”.

O modelo de Laban se relaciona particularmente bem com o vocabulário de movimentos do Ballet Clássico, uma vez que ambos admitem um ponto central no corpo como um elemento estrutural. Mas, e se um movimento não emana do centro do corpo? E se há mais de um centro? E se a fonte do movimento for todo um plano ou eixo e não simplesmente um ponto?

O estudo da Corêutica inspira tais questões. Ao re-conhecer estas premissas do Sistema Labaniano, W. Forsythe explode-o ao re-ordenar infinitos centros por todo corpo. Forsythe assume toda uma organização de kinesferas que podem expandir e retrair totalmente. Por exemplo, umas infinidades de divisões de eixos emergentes e rotacionais podem ter seus pontos centrais no calcanhar do pé direito, na orelha esquerda, no ombro direito ou até em toda uma linha periférica do corpo. No desmembramento e suspensão do modelo labaniano qualquer ponto ou linha no corpo ou no espaço pode se tornar o centro kinesferico de um determinado movimento. Um modelo similar pode ser gerado em qualquer ponto dentro ou fora da kinesfera. E esta está permeada por infinitos pontos de origem os quais podem aparecer simultaneamente em múltiplos lugares do corpo.

O modelo de Laban é decididamente importante no sentido pedagógico. É interessante que ao evidenciar as possibilidades de movimento do corpo humano ele nunca articulou seu modelo como uma fonte de desestabilizar o movimento. Em seu estudo da Corêutica ele imagina, sonha, movimentos que não ultrapassam o limite do equilíbrio:

“a arquitetura dos sonhos pode negligenciar as leis do equilíbrio. Assim podem os movimentos dos sonhos: mesmo assim, um senso de equilíbrio nos acompanharia até mesmo nas aberrações mais fantásticas da realidade”.

Porém, Forsythe busca exatamente este momento de uma super kinesfera quando os limites são transgredidos, quando o “estar caindo” é iminente. Como seu projeto essencial, ele oferece a queda como meio de manter o “equilíbrio”. Laurie Anderson nos traz este estado:

“Você está andando... e nem sempre percebe, mas está sempre caindo. Em cada paço, você cai. Você cai e percorre um pequeno caminho e aí se segura em si mesmo. Incessantemente, está caindo e se recuperando. Você continua caindo e recuperando, é assim que você está andando e caindo ao mesmo tempo”.

Na coreografia de Forsythe a limiar tensão do desequilíbrio é um estado que emerge de infinitas operações que desmantela as configurações do corpo que foram historicamente estabelecidas. É um ato de concentração quase que meditativo de descobrir os pontos em que o equilíbrio se esvai e a queda começa. Este estado revela o que está sempre em processo de desaparecer (ausência). A dança evidencia os contínuos momentos efêmeros do movimento.

O arquiteto deconstrutivista Daniel Libeskind também se concentra no momento de desequilíbrio de uma forma que também podemos identificar no método de Forsythe: “Este espaço de não equilíbrio - este lugar de onde tanto a liberdade parte como caminha em “direção de”, em um caminho sem volta - constitui um lugar no qual a arquitetura se vê ao mesmo tempo como princípio e como fim”. Libeskind se volta para o conceito do desaparecimento, da ausência da presença, quando ele descreve as três máquinas (*The reading machine*, *The memory machine* e *The writing machine*) criadas para a terceira Bienal Internacional de Arquitetura em 1985.

“o que é revelado em pontos distintos e de formas distintas são as lacunas entre momentos no tempo”.

As partes que realmente possibilitam a continuidade são partes que não podem ser mostradas, pois estão faltando... Eu acho que se deve voltar ao profundo a fim de experienciá-lo, não só seus símbolos, mas as experiências que os engendraram. Então, encontraremos como constituinte das lacunas do profundo, o evento da criação.



Daniel Libeskind, “Vertical Horizon”

Para manter o estado vertiginoso Forsythe trabalha com diversos procedimentos explorando as regras e limites dos Jogos de expressão (mimicry), jogos de competição (agon), jogos de azar (alea), jogos de vertigem (ilynix), entre outros. Depois de suspender e dispersar o modelo labaniano, Forsythe permeia a estrutura resultante com uma rede de terminologias. Termos (de quantidade, ordem, mudanças, formas, dimensões, movimentos entre muitos outros) cuidadosamente selecionados como entre resíduos de seu constante trabalho diante de um léxico, são as bases para uma escrita universal. É a operação motriz por trás do desdobrar de todas as outras operações realizadas nos movimentos por Forsythe e pelos bailarinos.

A escrita universal é uma “contínua re-designação de esforço e forma. Com a lógica de uma estética residual, a perda da rigidez da categorização permite o surgimento de qualquer forma através de uma aleatoriedade desejada. Como por exemplo os componentes lineares do alfabeto a serem escritos de forma a ligar termos em e com qualquer parte do corpo. Forsythe descreve a “escrita universal como tendo uma qualidade refratária ; o objeto dispersa o material em proliferação e desordem perfeita. Operações de comparação atualmente incluem arcos e eixos, cruzar e passar, entubar e vídeo scratch. Muitos são descritivos, atos miméticos que utilizam a re-organizações do movimento e obscurecem os limites entre instrumento e inscrição. As operações são construídas não para que seus resultados específicos tenham uma prioridade visível, mas a fim de gerar o inevitável e inesperado movimento residual. Forsythe diz: “Eu não quero saber o que vai acontecer. Eu quero ser emboscado pelo resultado”. No fim, Forsythe cria um sistema que origina uma infinita reprodução de sistemas de trabalho que em troca e regenerado em variações. Libeskind evidentemente está consciente de questões similares, pois ele também reflete algumas questões reconhecidas como essenciais ao trabalho de Forsythe, em suas próprias palavras: “Na verdade, o resultado deste processo na maioria das vezes, é a geração de formas produzidas a partir da pesquisa, ao invés da apreensão autêntica do fenômeno em si”.

Libeskind escreveu extensivamente sobre os méritos de perceber a forma espacial do mundo “ que de modo permanente produz um movimento desestabilizado, diríamos eterno, de imperfeição e diferença”. Tanto Libeskind como Forsythe (talvez para surpresa de algumas pessoas) estão mais preocupados em expor as complexidades e dificuldades do processo do que oferecer ao público um produto finalizado e tornado em fetiche. Para Libeskind os produtos são resíduos desinteressantes de uma “experiência participativa” a qual ele define como “emblema da realidade do fazer”. Para Forsythe a experiência participativa envolve des-cobrir formas ao trabalhar com dançarinos através de sistemas operacionais complexos como descrito a cima.

Com certeza, a crítica de produtos do tipo fetiche tem fundamento atual em debates culturais. Libeskind e Forsythe, como outros artistas, estão também questionando a impaciência, o zelo e a facilidade com a qual categorizamos, classificamos e rotulamos processos. Tal codificação fixa o processo como um produto ao invés de disponibilizá-lo a apontar outras possibilidades. O que é essencial tanto para Libeskind quanto para Forsythe é que, nas palavras de Libeskind, “assim que a linguagem cai e hesita, o aberto é aberto, a possibilidade é possível”.

Ao invés de recuperar e reproduzir as formas do Ballet clássico, que são registros fixos de movimento, Forsythe rompe estas formas para que momentos previamente encobertos no Ballet possam ser plenamente visualizados. O movimento e a forma ganham uma nova vida e novas possibilidades, assim como de forma geral o próprio Ballet. O fracasso e a queda, por exemplo, são re-vistos e revalorizados como intrinsecamente necessários e igualmente como componentes estruturais válidos na dança clássica. Assim como foi colocado por Dana Caspersen, uma das dançarinas do Ballet de Frankfurt: “a validade de um movimento não é determinada por sua correlação com um sistema historicamente estabelecido, mas sim se há no próprio movimento um significado”. Libeskind e Forsythe vão a direção de expandir os domínios de suas respectivas disciplinas que são aparentemente imutáveis devido a sanções históricas. No trabalho de Libeskind perde-se de vista a linearidade quando o modelo arquitetônico rompe-se: “A grade racional e ordenada na verdade revela na sua constituição uma série de espaços descentralizados”. De forma similar Forsythe nos mostra que o corpo que dança é enganador e ilusório.

A fim de sustentar as vibrações do desequilíbrio e da ausência em seus trabalhos, Forsythe e Libeskind estão sempre trazendo a tona a questão da impermanência. Seus trabalhos contem traços de impermanência na própria natureza dos processos que escolhem explorar.

A arquitetura não tem a intenção de ser vivida como uma atividade cujo objetivo é claramente definido. Como foi dito anteriormente, o que importa para Libeskind é a experiência do processo: “o ato é a experiência. o objeto está simplesmente documentado, a máquina não é sobre o objeto, , e sobre a experiência que se tem no ato participativo.”

A instabilidade permeia a obra de Forsythe. Ao dizer para os bailarino “sustentar as os registros das formas, ele está tentando manter o estado de vibração, momento de uma trêmula falta de estabilidade, falta de permanência. Ele também se utiliza da improvisação para expor a impermanência: “ a questão mais importante de se utiliza a improvisação é a de encenar o desaparecimento”. E finalmente, Forsythe constantemente joga com detalhes, muda seções e até estruturas inteiras (como no caso de “the ville parody of adress” seis versões radicalmente diferentes de algo que foi criado). Na estréia no Paris Opera House de “in the middle”, “somewhat elevated”, ele reorganiza a ordem da o seqüências e avisa os

dançarinos pouco antes de começar a dança. Durante sua turnê americana em 1989, Forsythe deixa que as “formações lineares” desintegrem, apenas horas antes da performance de “Behind the china dogs”. Ele deixa de propósito todos (dançarinos, público e ele mesmo) na beira do limite sempre pronto para esperar o inesperado.

A reprodutibilidade é a anátema em todas suas manifestações. Nem Forsythe nem Libeskind estão interessados na sobrevivência de seus trabalhos como objetos; isto seria tornar em fetiche o trabalho como objeto finalizado, categorizável e possível de ser reproduzido sem se alarmar com o desaparecimento de um dos livros únicos de sua *reading Machine*, por exemplo, Libeskind inclui algumas páginas em branco na publicação que acompanhava a obra “a fim de registrar o desaparecimento (ao reinscrever a presença da ausência). Forsythe se porta de forma similar, uma vez que suas coreografias, ao contrário do Ballet Clássico, não podem ser registradas utilizando o Labanotation. Um especialista em Labanotation confirmou que as operações realizadas, no movimento de forma geral, podem ser registradas, mas é impossível notar as seqüências de movimento em si”.

A “explosão” dos modelos que tanto Forsythe e Libeskind usam encorajam seus públicos a se confrontarem com conceitos de linearidade, espaço e finalmente da linearidade da história. Libeskind descreve suas três máquinas como sendo três episódios que “não são movimentos na história, espaço ou qualquer outra linearidade”. Libeskind e Forsythe se concentram nos momentos de ruptura e descontinuidade e participa do tipo de história sobre a qual Michel Foucault escreve a “descontinuidade era o estigma do deslocamento temporal e era tarefa dos historiadores removê-la da história. Agora se tornou um dos elementos básicos da análise histórica”.

Para ter certeza, o trabalho de Forsythe revela um compromisso com a tradição do Ballet Clássico. Porém, Forsythe também está imerso em um esforço para interromper os mecanismos da Sintaxe do Ballet Clássico. Em fim, a questão da representação está em jogo. As camadas obscuras que geram movimento podem ser representadas na performance? Podemos aprender e mostrar as camadas invisíveis que carregamos sem saber até em nossos gestos mais prosaicos? Quais orientações formais não resistirão a vertigem? O trabalho de Forsythe oferece formas e deslocamentos residuais gerados por operações nos movimentos. Ele representa as frestas das formas que são multiplicamente inscritas pelo e no corpo. Os elementos esquecidos de seqüências construídas de forma “enganosa” são re-arranjadas no espaço. O dançarino, performer se torna um agente; de uma só vez é inscrito e transcrito, ele apresenta operações que desfazem a estrutura lógica e esperada. A performance fracassa quando esquece sua própria história de descontinuidade e ausência. Desta forma, a coreografia, objeto memorizado, fixo, tornado fetiche, desaparece.

Obs da tradutora: O artigo original em inglês pode ser encontrado na INTERNET, no endereço eletrônico: <http://www.frankfurt-ballet.de/artic1.html>

ANEXO 3 – Documento em vídeo

Peça didática Elementaridades.

Ficha Técnica

Bailarinos pesquisadores do GITD

Carolina Siqueira

Juliana Franca

Marcus Lindner

Marília Coelho

Melina Scialom

Renata Fernandes

Registro em vídeo

Danielle Laetano (pesquisadora de GITD)

ANEXO 4 – Documento em vídeo

Registro de alguns aspectos da peça **re(PER)curso**.

ANEXO 5 – Roteiro do vídeo

A- Peça Didática Elementaridades

1) Baryons : 0'

Princípios: Liberdade Assintótica e Confinamento

3 bailarinos representam movimentos de quarks dentro dos protons

3 bailarinos representam movimentos de anti-quarks dentro de um anti-próton

2) Colisões : 2'45''

Choques inelásticos para formar mesons (2 quarks)

3) Mezsos : 3'02''

Princípios: Liberdade Assintótica e Confinamento

3 duplas de bailarinos, cada dupla é um meson

4) Leptons: 4'28'' (possíveis choques elásticos)

2 bailarinos são leptons

4 bailarinos são neutrinos

5) Gyros (Spin): 6'30''

3 bailarinos giram no sentido horário (+) (spin =1)

3 bailarinos giram no sentido anti-horario (-) (spin = -1)

Dinâmica dos encontros (duplas de pin):

- - aumenta velocidade no sentido anti-horário (spin = -2)
- + + aumenta velocidade no sentido horário (spin = +2)
- + anula movimento giratório (spin = 0)

6) Chaos:8'32"

Choques elásticos e inelásticos

Fragmentação

Movimentos dos bailarinos sem direção ou velocidade preferencial

B – Aspectos da peça re(PER)curso

Início: 11'52"

Fim: 19'36"

ANEXO 6 – Imagens do artigo “Tocadores de Laptop” da revista FAPESP de julho de 2003, no. 89.

Este Anexo se encontra junto com a fita de vídeo que foram entregues para secretaria do CNPq PIBIC na UNICAMP