

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

ROUSEJANNY DA SILVA FERREIRA

Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo
norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994

Goiânia/GO
Junho de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo
norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994

ROUSEJANNY DA SILVA FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Goiânia/GO
Junho de 2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

da Silva Ferreira, Rousejanny

Balé sob outros eixos: [manuscrito] : contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994 / Rousejanny da Silva Ferreira. - 2015.
cix, 109 f.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2015.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. William Forsythe. 2. Improvisation Technologies. 3. Balé. 4. História da Dança. 5. Corêutica. I. Corrêa de Camargo, Robson, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano
William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994

ROUSEJANNY DA SILVA FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Data: 12 de junho de 2015

BANCA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo – Universidade Federal de Goiás (Presidente)

Prof. Dr. Paulo Petronilio – Universidade de Brasília

Prof^a. Dr^a. Silvia Wolff – Universidade Federal de Santa Maria

Prof^a. Dr^a. Suselaine Serejo Martinelli - Instituto Federal de Brasília

Aprovada: (x) sim () não

Local de defesa: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, que, com seu humor agridoce, abraçou esta pesquisa no meio do caminho e tem uma contribuição sem tamanho em cada provocação posta aqui; e à Prof. Dr^a Rosângela Patriota pelas primeiras contribuições e esqueleto deste trabalho.

À *The Forsythe Company*, em especial ao produtor Paul Viebeg, pela gentileza e recepção no Holland Festival (Amsterdã-Holanda) e, claro, ao William Forsythe pela breve, mas deliciosa, conversa e respectiva tietagem.

Aos meus pais, que, mesmo sem entender o que pesquiso, apoiaram plenamente minha carreira.

À minha nova família: Sacha Eduardo, Psiu e Ou, companheiros que enchem minha vida de alegria e sabedoria.

À minha amiga Lina Frazão e ao Geleia (o cão selvagem). Desconheço palavras para agradecer sua imensa ajuda. Obrigada pela escuta, chás, cervejas, queijos, viagens, traduções, leituras, trabalhos, passeios, risadas, acolhida e, claro, amizade.

Aos xuxus mais saborosos do mundo: Danuza, Fernanda e Mariana, amigas do peito pelas quais tenho enorme gratidão.

À professora e amiga Tassiana Staciarinni por seu balé tão cheio de vida. Obrigada, sobretudo, pelos depoimentos e tradução do texto em alemão.

Ao Instituto Federal de Brasília (IFB) – Campus Brasília – e ao Instituto Federal de Goiás (IFG) – Campus Aparecida de Goiânia –, instituições que me ensinaram e ensinam a importância da luta pela dança e que me presentearam com grandes amigos.

Aos meus companheiros acadêmicos Michael Silva e Eloísa Rosa pelos intermináveis papos sobre a mesma coisa.

Aos meus preciosos lugares de passagem: Escola de Artes Veiga Valle, Por Quá? Grupo Experimental de Dança, Nômades Grupo de Dança e Das Los Grupo de Dança.

Aos colaboradores de questões forsytheanas e labanianas: Elisa Abrão, Nina Vallon, Paulo Caldas, Alexandre Tourinho e Roberto de Oliveira.

Para finalizar, meu carinho todo especial ao pesquisador e colega Roberto Pereira (*in memoriam*), que, mesmo depois de lê-lo tantas vezes, ainda me emociona com sua escrita de dança. E por, ainda em 2007, apostar que eu “iria longe com esse balé”. Este trabalho é uma ponta dentro de universos que ainda quero conquistar. Minha eterna admiração por você.

A todos vocês, minha respeitosa reverência.

Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994.

RESUMO

Este trabalho discute os contextos e reformulações no vocabulário do balé propostos pelo coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994. O recorte delimitado na pesquisa compreende o período em que William Forsythe dirigiu o Balé de Frankfurt – Alemanha, sendo considerado por muitos críticos e historiadores da dança e da arte um importante revitalizador dos moldes tradicionais do balé. Para melhor entender os percursos e a importância de Forsythe na transformação desta dança, primeiramente apresento alguns problemas na discussão histórica acrítica do balé e, em seguida, aponto como, em três momentos distintos de sua história, o balé levantou provocações estéticas e políticas sobre seu fazer, chegando, então, ao contexto recente do sujeito aqui pesquisado, William Forsythe. Investigo em seguida as construções sociais, políticas e artísticas traçadas por este coreógrafo para desenvolver suas referências sobre a concepção, atuação e composição de balés na contemporaneidade. Nesta perspectiva, investigo o material que sela este período de sua carreira, o CD-ROM *Improvisation Technologies*. Apresento os estudos da tecnologia e da corêutica labaniana, que influenciaram a criação do material, e a organização do CD, juntamente com a descrição e análise de todas as categorias apresentadas em sua 1ª edição. Este trabalho problematiza o balé como teia de sentidos de nosso tempo, apresentando o bailarino investigador de sua prática coreográfica.

Palavras-chave: William Forsythe; *Improvisation Technologies*; Balé; História da Dança; Corêutica.

Ballet in other axis: contexts and investigations of the american choreographer William Forsythe (1949) from 1984 to 1994

ABSTRACT

This dissertation aims at discussing the contexts and the reformulations on the vocabulary for the ballet proposed by the North American choreographer William Forsythe (1949), from the decades of 1980 to 1990. The excerpt delimited on the research is within the period which Forsythe directed the Frankfurt Ballet, in Germany. He has been considered an important revitalizer of the patterns of traditional ballet by many art and dance critics as well as by historians. For a better understanding of the trajectory and importance of Forsythe in the transformation of this dance, I first present some of the problems of the uncritical historic discussion of ballet. Following that I point out how ballet has raised aesthetical and political provocations about its performing up to the context of the subject here being investigated – William Forsythe. Next I investigate the social, political and artistic constructions which are designed by this choreographer in order to develop his references about the conception, performing and composing of ballet in the contemporaneity. In this perspective I also investigate the material that registers this period of his career: the CD-ROM *Improvisation Technologies*. I present the organization of the CD together with the description and analyses of the technology and the studies developed in the field of Labanian Choreutics as well as the description and analyses of all of the categories presented in its first edition, which has influenced the creation of the material. This work problematizes ballet as a web of meanings of our time, presenting the dancer as researcher of his choreographic practice.

Keywords: William Forsythe; Improvisation Technologies; Ballet; History do dance; Choreutics.

Lista de figuras

Figura 1 – Cinesfera	61
Figura 2 – Primeiro arabesque.....	62
Figura 3 – Planos espaciais.....	62
Figura 4 – Vinte e sete direções no espaço.....	63
Figura 5 – <i>Port de bras</i>	64
Figura 6 – Cruz tridimensional.....	64
Figura 7 – Hexaedro	65
Figura 8 – Octaedro.....	65
Figura 9 – Dodecaedro	65
Figura 10 – Icosaedro	65
Figura 11 – Tela inicial do CD-ROM <i>Improvisation Technologies</i> 1º edição.....	69
Figura 12 – Tarefa U-lines da categoria Writing.....	70
Figura 13 – Inscrição de rotação.....	74
Figura 14 – Mudança de ponto de inscrição.....	75
Figura 15 – Com linhas	75
Figura 16 – Escrita universal.....	76
Figura 17 – Arco e eixo	76
Figura 18 – U-ing	77
Figura 19 – Abordagens em U.....	78
Figura 20 – Linhas em U	78
Figura 21 – O-ing	79
Figura 22 – Operações transformadoras em O	79
Figura 23 – Lugar da escrita	80
Figura 24 – Reorientação espacial 1.....	81
Figura 25 – Reorientação no solo	81
Figura 26 – Compreensão espacial.....	82
Figura 27 – Amplificação.....	83
Figura 28 – Isometrias	84
Figura 29 – Escalas diferentes	84
Figura 30 – Isometrias de movimento	85
Figura 31 – Imaginando linhas	86
Figura 32 – Igualar	86
Figura 33 – Ponte	87
Figura 34 – Desmoronamento de pontos	87
Figura 35 – Inclinação extensão	88
Figura 36 – Transporte de linhas	88
Figura 37 – Queda de curvas	89
Figura 38 – Paralelo absoluto	89
Figura 39 – Introdução	90
Figura 40 – Exercício de atar.....	90
Figura 41 – Torções.....	91
Figura 42 – Evitar a linha	91
Figura 43 – Volumes	92
Figura 44 – Anulação com própria posição do corpo.....	92
Figura 45 – Movimento	93
Figura 46 – Introdução	94
Figura 47 – Projeção no corpo.....	94
Figura 48 – Introdução ao Cz	95
Figura 49 – Cz com trajetória	95

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – Construções do balé: historiografia, história e percepções contemporâneas.....	16
1.1 <i>Balé de contratempos: rupturas e provocações no espaço de certeza</i>	19
1.1.1 Primeira provocação: a dramaturgia de Noverre.....	22
1.1.2 Segunda provocação: a modernidade estética dos Ballets Russes de Diaghilev	25
1.1.3 Terceira provocação: William Forsythe e os pressupostos contemporâneos da dança	29
CAPÍTULO 2 – Espaço, tempo e ação de William Forsythe: cruzamentos interdisciplinares.....	35
2.1 <i>Estudos da dança e da performance: uma possível compreensão forsytheana</i>	36
2.2 <i>Esgotamento da modernidade, coreopolítica e suas implicações ao balé</i>	38
2.3 <i>Mapeando tempos e lugares</i>	42
2.4 <i>Identificando pensamentos: provocações para um balé atual</i>	50
CAPÍTULO 3 – <i>Improvisation Technologies</i> : software para o estudo do movimento.....	55
3.1 <i>Entre a dança e a tecnologia: ferramentas para a análise do movimento</i>	56
3.2 <i>A geometria do espaço: investigações a partir da corêutica</i>	58
3.2.1 Aproximações entre a corêutica e o <i>Improvisation Technologies</i>	66
3.3 <i>Improvisation Technologies: análise do método</i>	69
3.3.1 Descrição das tarefas:	71
3.3 <i>Impressões a partir da análise do método <i>Improvisation Technologies</i></i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Analiso no presente trabalho as transformações ocorridas no balé nos últimos tempos a partir das intervenções do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949), diretor do Balé de Frankfurt entre os anos 1984 e 1994, e de seu método de investigação do movimento *Improvisation Technologies – A tool for the analytical dance eye*, proposto para esta companhia.

O balé é uma dança pertencente a um grupo da erudição clássica das artes que vem construindo sua tradição desde a criação de sua escola oficial, a Academia Real de Dança (França), em 1661. Porém, apesar de seu tempo de existência, dos inúmeros sujeitos e das transformações ocorridas neste meio, o balé é uma dança que ainda carece de análises sobre seus fazeres, principalmente em nossa língua portuguesa.

Tratar sobre o balé aqui é justamente uma tentativa de levantar questões relacionadas à sua complexa construção histórica, teórica e composicional para, em seu cerne, compreender suas nuances, liminaridades, crises e diferentes identidades. Por muito tempo, estas questões se mantiveram à sombra de sua legitimidade resguardada pelas instituições clássicas, desembocando na deflagrada crise de renovação artística que o balé atravessa nas últimas décadas. Esta pesquisa é um olhar de quem vivenciou pessoalmente – em corpo e discurso – as rejeições aos endeusamentos do balé e as variadas facetas da relação antagônica e ainda confusa sobre os modelos replicados de sua sistematização didática e compreensão artística.

Desde muito cedo, o balé faz parte da minha vida. Filha primeira, nascida em Goiânia de pais recém-chegados da cidade de Bom Jardim, no Maranhão, acompanhada de quatro tios que vieram para o centro-oeste “tentar a vida” em 1982. Fui, despretensiosamente, uma aposta artística de minha família de trabalhadores rurais, que até então não tinha apresentado nenhum interesse ou envolvimento com manifestações artísticas, mas que tinha visto algumas apresentações de balé e jazz pela televisão. Minha primeira festa de aniversário, aos quatro anos, teve como temática uma coisa que eu nem sabia muito bem o que era: uma bailarina estampada no convite, no bolo e, claro, no meu figurino tipicamente rosa e de tule.

Aos sete anos, por desejo de minha mãe (e principalmente de minha madrinha, Marilene), iniciei meus estudos de balé na Escola de Artes Veiga Valle, atualmente Instituto Tecnológico de Goiás – Artes – Basileu França – na cidade de Goiânia, e não

quis mais desligar-me desse universo. Desde o ano de 1967, esta escola oferece ensino gratuito de diversas formas de dança, além do ensino de música, teatro, circo e artes visuais. Estudei lá até meus dezoito anos, passando por experiências diversas de dança: balé clássico, balé moderno, dança moderna, jazz e dança contemporânea; e participei de diversos festivais de dança pelo Brasil. Dentre os professores que passaram pela minha formação, tive a intensa e marcante convivência com Flaviane Ksandex – professora de balé e dança contemporânea –, que foi fundamental para a minha permanência na dança durante a adolescência. Muitas vezes sem dinheiro para viajar, ou mesmo sem condições de retornar ao meu lar nas madrugadas depois de nossas apresentações, ela me acolhia em sua casa e sempre encontrava alguma saída financeira para que eu pudesse participar de todos os eventos e viagens da escola. Convivemos por sete anos e, com certeza, seu cuidado e respeito pela dança e por meus colegas ajudaram a construir a profissional que sou atualmente. A cada dia me envolvia com mais descobertas, danças inimagináveis, metodologias de ensino de dança e questões que, sem entender o porquê, atiçavam minha curiosidade. E esse é o ponto que me move: a curiosidade.

Formar-se numa escola ou academia de dança implica em escolhas, e assim como em qualquer espaço de formação, há um norte educacional e artístico (entre coerências e contradições) delimitado por seus gestores e professores. Aprende-se muito e criamos nossas “gavetas” de conhecimento, olhos que se abrem para muitas coisas e que se fecham totalmente para outras. Em meio a esse conflito, decidi investir na dança como carreira e fazer graduação em Educação Física, curso que, para a realidade da minha cidade, possibilitava a continuidade neste meio. A entrada Faculdade de Educação Física – ESEFFEGO-UEG –, em 2003, foi um ponto liminar em minha relação com a dança. As discussões relacionadas ao corpo, cultura, política e educação e, principalmente, o ingresso no ¿POR QUÁ? – Grupo Experimental de Dança, dirigido pela professora Dr.^a Luciana Ribeiro (1975) – foram faíscas que iluminaram uma nova forma de pensar e compreender este campo. No ¿POR QUÁ?, passei a pesquisar e discutir teoricamente os processos educativos e criativos em dança e experimentar formas de dançar que não partiam de uma técnica sistematizada. Processo doloroso, de complexas descobertas e embates, que resultaram em olhares mais críticos sobre o balé e a dança contemporânea, dois movimentos que cruzam fortemente minha formação.

Surgiu daí o início de minhas pesquisas acadêmicas, tendo sempre o balé como foco. Mesmo ainda sem saber como fazer, ou que rumo tomar, acreditava que de

alguma forma ou em algum lugar era possível construir ou descobrir outros saberes sobre esta dança secular. Provocada pela força política, estética e artística que o balé exerce no cenário da dança, me instigava investigar o porquê da resistência em discutir e rever seus feitos artísticos, históricos, sociais e pedagógicos. A partir disso, algumas perguntas me guiaram: quais os poderes estéticos do balé? O que se faz em nome da manutenção do status “clássico”, ou da chamada tradição? Por que não problematizar o balé em suas várias esferas? O que ele produz artisticamente na atualidade? Ele se faz somente com as glórias dos balés de repertório do século XIX? Tudo já foi feito neste meio? Existe hoje um balé, ou seriam vários?

Tais curiosidades já geraram alguns frutos na área. Em minha monografia de conclusão do curso de licenciatura plena em Educação Física, pesquisei os trajetos do ensino do balé em paridade com as teorias da educação e como isso reverberou na formação de professores de cinco escolas de balé da cidade de Goiânia. A monografia foi intitulada “Formação do professor de balé em Goiânia: considerações sócio-histórico-artísticas da dança” (2008). Na especialização em Filosofia da Arte – IFITEG (2008-2010) –, a investigação passou pelas estéticas de balé desenvolvidas no século XX, com os debates da arte moderna e os intercâmbios do balé com a filosofia, artes visuais e cinema. O trabalho teve como título: “Para desequilibrar o balé: uma análise estética da constituição do balé” (2010). Abordei as propostas de reformulação do balé desenvolvidas pela companhia *Ballets Russes de Diaghilev* (1909-1929, França), a coreografia Ballet Triádico de Oskar Schlemmer para a Escola de Bauhaus (1922, Alemanha), o filme *Entre'Acte*, dirigido por René Clair (1924, França), e as releituras de repertórios clássicos do coreógrafo Mats Ek (1945, Suécia) para o Cullberg Ballet (1985-1993, Suécia).

Permanecendo na investigação das transformações mais recentes do balé, no curso de especialização em Pedagogias da Dança – PUC-GO (2010-2012) –, pesquisei as propostas do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949), que, entre as décadas de 1980 e 1990, dirigiu e coreografou nos Balés de Stuttgart e Frankfurt, ambos na Alemanha. Principalmente nestas décadas, compôs importantes obras e desenvolveu um método de investigação do movimento e improvisação chamado *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye* (1994). Meu trabalho na especialização teve como título: “Configurações de um novo balé: as desconstruções de William Forsythe” e desencadeou o desejo de aprofundamento deste estudo no programa de mestrado em Performances Culturais – UFG – no mesmo ano.

Forsythe acendeu o debate sobre os conceitos, narrativas e estéticas do chamado “balé clássico”, denominação dada por suas escolas clássicas¹ (francesa, italiana, dinamarquesa, russa e inglesa), que priorizaram a preservação e disseminação dos balés de repertório entre o final do século XVIII e início do século XX. Por conta da repercussão internacional do trabalho de Forsythe e das questões lançadas à estrutura do balé, foram abertas novas problematizações sobre as feições do balé na atualidade.

Diante da escassa bibliografia a respeito do balé e de Forsythe, recorri a diversos materiais em língua inglesa e espanhola, elegendo alguns autores como norteadores da escrita. André Lepecki (1965, Brasil – Estados Unidos) e Mark Franko (s/d, Estados Unidos) deram o tom do cenário internacional do balé e da teoria da dança, abordando importantes questões de ordem social e artística. Dentre os pesquisadores nacionais, remeto-me principalmente às publicações de Roberto Pereira (1965-2007), aos artigos de Thereza Rocha (s/d) e às críticas de jornal da pesquisadora Helena Katz (s/d), que também me possibilitaram traçar importantes cruzamentos com a história, o balé e a dança contemporânea.

No primeiro capítulo, aponto algumas fragilidades da escrita da história e teoria do balé, que o colocam como uma dança acrílica e de continuidades bucólicas. Em seguida, confronto este senso comum da concordância histórica apresentando três zonas de tensão concebidas ao longo de seu desenvolvimento: a significância dramaturgicamente valorizada pelo coreógrafo e teórico da dança Jean Georges Noverre (1727-1810, França); a renovação estética feita pela companhia *Ballets Russes de Diaghilev* (1909-1929, França); e a cena artística da dança a partir da década de 1980, em que o

¹ **Escola francesa:** provavelmente o mais antigo de todos os métodos, fundamentou as primeiras bases do balé, como as posições de braço e perna e a nomenclatura da grande maioria dos passos, que até hoje se preservam na língua francesa.

Escola italiana: até o final do século XIX a Itália teve grandes maestros de dança, como Carlo Blasis (1795-1878) e Enrico Cecchetti (1850-1928), que convencionalmente estabeleceram a Escola italiana de balé.

Escola dinamarquesa: vem da fusão entre as escolas francesa e italiana e foi inicialmente sistematizada por Vincenzo Galeotti (1733-1816) e Auguste Bournonville (1805-1879), que deram prosseguimento e popularidade ao método.

Escola russa: organizada pela bailarina e professora Agrippina Vaganova (1879-1951). Em 1948, assinou o livro *Basic Principles of the Russian Classical Dance*, que delineou sua técnica e método de treinamento de dança clássica.

Escola inglesa: nomeada como *Royal Academy of Dance* (RAD), foi fundada em 1920 por um grupo de profissionais do balé reunidos por Phillip Richardson, editor do jornal *Dancing Times*. A Academia combina métodos e técnicas de balé francês, italiano e russo, formulando uma didática dividida em *Syllabus* repetidos e aprimorados a cada aula. Com mais de quinze mil membros em 82 países diferentes, é uma das maiores e mais influentes organizações de ensino e prática de dança do mundo.

Fonte: Disponível em: <www.wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9>. Acesso em: 03 mar. 2015.

coreógrafo William Forsythe se aproxima de alguns conceitos postos à dança contemporânea e os transporta ao balé, seu universo de investigação.

No segundo capítulo, trago os estudos da performance e da dança, campos de pesquisa interdisciplinares entre humanidades e artes, como norteadores para a discussão dos contextos sociais, políticos e artísticos que atravessaram o desenvolvimento da abordagem de balé proposta por Forsythe. Tomando como principal referência as teorias de esgotamento da modernidade e de coreopolítica propostas por André Lepecki, discuto as rachaduras e encobrimentos políticos e estéticos que atravessaram as estruturas do balé e de que forma William Forsythe ilumina algumas destas questões.

No terceiro capítulo, investigo seu método *Improvisation Technologies*, lançado em CD-ROM no ano de 1994. Parto das estreitas relações entre dança e tecnologias digitais, ocorridas na década de 1990, e dos estudos da Corêutica de Rudolf von Laban (1879-1958, Eslováquia), relacionando suas categorias à organização do balé e à forma como Forsythe referencia-se nisto para a criação de seu método. Trago ainda a tradução para o português, a análise das sessenta e cinco “tarefas” criadas para a primeira edição do CD-ROM e de que forma tal método colaborou para diferentes percepções do movimento na dança, seja ele do balé ou não.

CAPÍTULO 1
**CONSTRUÇÕES DO BALÉ:
HISTORIOGRAFIA, HISTÓRIA E PERCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS**

“Os corpos são atravessados ou atingidos
pelo que fazem ou pelo que aprendem.”
(Laurence Louppe)

A escrita da história da dança ocidental destinada à cena artística formulou, afirmou e forjou negociações e tramas que legitimaram e obscureceram seus entendimentos. Para que se entenda a organização histórica do balé e como Forsythe dialoga com as continuidades e rupturas desta dança, apresento algumas características que consolidaram a escrita e a tradição clássica do balé ao longo da história. Em seguida, sinalizo rachaduras no terreno das continuidades discursivas do balé para, enfim, compreender melhor as propostas do coreógrafo que norteia esta dissertação: William Forsythe.

Nas últimas décadas, as pesquisas em dança têm delineado diversos entendimentos e leituras a fim de problematizar os traços filosóficos, sociais e artísticos, entre outros aspectos, que constituem seu passado, presente e, por que não, futuro. A preocupação com os caminhos determinados pela sistematização artística da dança, no caso aqui abordado, as ligações e relações entre o balé, as danças modernas americana e alemã e a dança contemporânea, promoveram a reflexão acerca dos conceitos e propósitos de estruturas sistematizadas como o balé e sua abordagem clássica/tradicional.

Diante disso, os fazedores da dança têm buscado remexer o passado para investigar quem, por que e como se formularam determinadas interpretações, imposições e poderes delineadores de vieses históricos e suas respectivas verdades. Voltando-se para a produção bibliográfica iniciada em solo brasileiro, temos, a partir da segunda metade do século XX, um pequeno conjunto de autores – geralmente vindos da formação como bailarinos, coreógrafos ou críticos de dança – que assumiram a função de pesquisadores e escritores na tentativa de documentar, popularizar e sistematizar os conhecimentos sobre a dança acadêmica, ainda incipiente nesta época. Isso, de fato, é louvável pelo desejo de organizar registros em uma área de conhecimento que, no Brasil, até a década de 1980, possuía uma tímida bibliografia, escassas traduções,

apenas um curso superior de dança² e pouco chamava a atenção de campos como a teoria da arte ou as ciências humanas.

De acordo com o crítico e historiador da dança Roberto Pereira (2007), os primeiros registros de dança no Brasil surgiram com a proposta de formação de uma tradição, no intuito de fomentar um público que acompanhasse e pensasse as feitura artísticas da dança, que começava a formular-se nacionalmente. Tanto a crítica jornalística³ quanto o registro histórico feito por bailarinos e professores foram importantes no estabelecimento do projeto cultural e educativo que norteava o que poderia ser uma dança de/para teatros que atendesse principalmente às elites nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, Pereira ressalta que tais publicações apresentavam diversas fragilidades referentes aos preceitos e preconceitos que norteiam a dança, já que apontavam muito mais uma afinidade e gosto pessoal do autor do que uma reflexão ou investigação dos traços estéticos e culturais que a constituíam. Dentre os principais e mais populares livros publicados, temos: “A dança e a escola de ballet” (1956), escrito pelo professor de balé Pierre Michailowsky, “Pequena História da Dança” (1986), do crítico e professor Antônio José Faro, “História da Dança” (1989), da jornalista Maribel Portinari, e “História da Dança: Evolução Cultural” (1999), da professora de balé e história da dança, Eliana Caminada.

Entretanto, a fragilidade da escrita da dança não se restringia às terras brasileiras. Ainda no ano de 1953, nos Estados Unidos, a pesquisadora em filosofia da arte Susanne Langer (1895-1985, Estados Unidos) apontou, em seu livro *Feeling and Form: A Theory of Art* (Sentimento e Forma [1953] 1980), a limitação da bibliografia norte-americana da dança, apontando-a com os mesmos sintomas encontrados na literatura brasileira de dança: “acrítica, pseudo-etnológica e pseudo-estética”, argumentando que “conduzia o observador à mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos” (LANGER, 1980, p. 177). Langer foi uma das primeiras teóricas da modernidade a provocar a escrita sobre a dança produzida até aquele momento, convocando os historiadores e críticos da dança – como área de

² A Universidade Federal da Bahia foi a primeira a oferecer o curso superior em dança no Brasil, no ano de 1956. O segundo curso só surge em 1984, na Faculdade de Artes do Paraná, num convênio entre a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

³ Ver CERBINO, Beatriz. **Jaques Corseuil e a crítica de dança no Brasil**, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1792/1455/>>.

conhecimento com suas próprias especificidades⁴ – a assumirem e discutirem seu lugar enquanto arte.

Com o desafio de traçar uma leitura histórica do balé que aborde suas relações políticas e estéticas diante das transformações da sociedade e da arte, investigo-a como campo expressivo que se posiciona criticamente frente aos seus desafios e posturas. Esta postura escapa ao reforço de dogmas e preconceitos que ainda dominam sua historiografia e colaboram para sua manutenção como uma prática da obediência e subserviência, de concordâncias e sistemas inalteráveis. Para esta escrita, elegi três pontos de ruptura estética entranhadas logicamente nas relações políticas, sociais e artísticas de seus respectivos tempos. É certo que, ao longo de mais de quatrocentos anos de construção, os sujeitos do balé criaram e transformaram várias de suas concepções, mas, por uma delimitação pontual desta pesquisa, destaco os seguintes momentos: a significância dramaturgica valorizada pelo coreógrafo e teórico da dança Jean Georges Noverre; a renovação estética dos *Ballets Russes de Diaghilev*; e a cena artística da dança após a década de 1980, em que esteve investido o coreógrafo William Forsythe, que transporta alguns conceitos da dança contemporânea para o balé.

Mesmo citados em algumas bibliografias da área no Brasil, os pontos elencados aqui costumeiramente não se apresentam nestes livros como momentos cruciais para o desencadeamento de reflexões artísticas do balé. Observo que, em grande parte da produção a esse respeito, reforça-se apenas um recorte histórico delineado entre o período romântico e os balés narrativos da primeira metade do século XX que, mesmo valorado, traz poucas aberturas à discussão e outros desdobramentos. Tal leitura encobriu as transformações desta dança ocorridas na modernidade e contemporaneidade, que agregaram ou transformaram a proposição do balé legitimada como “clássica”. Daí a importância em debater profundamente os suportes que abrigam a ideia de tradição, história e ideologias da feitura do balé nas últimas décadas e, mais do que isso, irromper a noção de continuidade passiva e apolítica que se perpetua sobre seus processos.

⁴ Como descreve a pesquisadora argentina Susana Tambutti (2008), a dança nos séculos XVII a XIX era considerada uma atividade de ilustração da palavra, secundária, dependente das áreas dos encaminhamentos da orquestra e da ópera. A partir do século XX, com a dança moderna, a dança começou a ser reconhecida como área de fato, com suas próprias especificidades, procurando-se discutir e sistematizar os pontos cruciais de suas práticas.

1.1 Balé de contratempos: rupturas e provocações no espaço de certeza

A partir das questões levantadas no tópico anterior, problematizo alguns pontos iniciais da dança na corte francesa do século XVI – com seus princípios sociais e finalidades –, chegando à criação do balé e suas recentes transformações conceituais e estéticas, para compreender como as dinâmicas culturais e artísticas de cada período abordado aqui dialogam com as rupturas e provocações ocorridas no balé.

Em seus primeiros esboços, o balé desenvolveu-se entre o fim do período denominado Idade Média e o início do Renascimento, tendo França e Itália como países que orientavam os moldes sociais e artísticos europeus. Dentre tais moldes, a educação galante do corpo, representada nos modos de caminhar, comer, ocupar o espaço do castelo etc., foram princípios norteadores das danças da nobreza (como a pavana, os balletos e os minuetos) posteriormente replicados na estrutura consolidada como escola de balé.

Estas e outras danças europeias, tanto de caráter popular como nobre, tiveram influências de artistas de rua – muitos advindos do oriente –, que colaboraram indiretamente para elaboração de passos, formação de estruturas e desenhos coreográficos. Porém, antes de chegar à nobreza, as danças populares passavam pelo apuro de um profissional chamado “mestre de baile”, responsável pela pesquisa, criação e ensino da dança aos nobres. Tais mestres escreveram diversos tratados e manuais, popularizando por grande parte da Europa técnicas, passos de dança da corte e regras de etiqueta como cumprimentos, reverências etc. Dentre as importantes publicações deste período, estão: *Libro sull'arte del dansare* (Cornazano, 1455); *L'Art et Instruction de bien danser* (Toulouze, entre 1496 e 1501); *L'Orchesographie* (Arbeau, 1589); *Ballets anciens et modernes* (Menestrier, 1682); *Choreographie ou L'Art décrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs* (Feuillet, 1699). A França, por exemplo, contratou vários mestres de baile e investiu na formação e profissionalização de sua dança, fato que a colocou como principal referência na criação de balés entre os séculos XVII e XVIII.

Os mestres de baile estavam a serviço da corte com a função de organizar as estruturas de danças realizadas em par e em conjunto, seguindo o padrão de requinte e regras coerentes a tal classe. Deste modo, transformavam o caráter improvisado e tido como desorganizado das danças populares numa representação social minuciosamente

coreografada. A pesquisadora Marianna Monteiro, importante estudiosa deste período do balé, discute este aspecto:

Independente da mudança temática, a dança, como prática de uma elite, já vinha se desenvolvendo no bojo de um processo de refinamento das condutas sociáveis, como atestavam, largamente, os manuais para a educação dos nobres, em circulação no período. Danças, bailes ou balés implicavam educação do corpo e do gesto. O controle pulsional se dava em função da dinâmica social e política da vida nas cortes. As danças camponesas subiam ao castelo; lá, refinavam-se e elaboravam-se, tornando-se material diferenciador a ser dominado pelo homem discreto e, necessariamente, ignorado pelo vulgar. Era, portanto, elemento constitutivo de uma trama de relações hierárquicas. (MONTEIRO, 1999, p. 171)

Foi pela dança que muitas relações sociais se estabeleceram e, por isso, ela teve papel fundamental tanto na definição de comportamentos quanto nas relações políticas, culturais e colonizadoras de diversos países, inclusive no Brasil. A interpretação de narrativas saudosistas ao governo vigente, a expressão corporal dos artistas como representação dos modos sociais a serem seguidos e a escolha do balé como dança representante dos Estados foram os princípios que nortearam o início da cena artística da dança no ocidente.

Segundo Monteiro (1999, p. 172), o balé desenvolvido na corte era uma forma teatralizada e simbólica de organizar tais relações, com a função de atender a um repertório de refinamentos das condutas sociais em que o nobre é educado para reproduzir padrões de civilidade e harmonia que o tornariam distinto de outros povos e outras classes. Portanto, o balé, assim como as danças agregadas à corte, era entretenimento abarcado de ideologias e estruturas organizacionais que estabeleciam visual e coreograficamente o cotidiano gestual desta camada hierárquica. Neste momento, o principal impulsionador do balé foi o rei Luís XIV (1638-1715, França).

Como grande apreciador e praticante da dança, acreditava que a exibição de grandes espetáculos era uma forma eficiente de propaganda de seu governo e manipulação da opinião pública. De acordo com o historiador Peter Burke (2009, p. 16), o rei Luís XIV remonta à Antiguidade para estreitar relações entre arte e política e, assim, usou *Glória* como uma palavra-chave para a apresentação de diversas peças, criação de monumentos públicos e para dar aos estrangeiros “uma impressão extremamente vantajosa de magnificência, poder, riqueza e grandeza” (BURKE, 2009, p. 17).

Seu reinado investiu maciçamente no refinamento e especialização das formas artísticas. Sua mais famosa representação na dança, o “Rei Sol”, compunha o balé de corte *Ballet de la nuit* (1653) e foi uma importante demonstração da força francesa e do poder do rei. De acordo com Eliana Caminada:

Luís XIV foi associado ao astro-rei desde o seu nascimento, quando cunhou-se uma medalha que o proclamava “O Sol nascente da Gália”; o próprio balé citado mostrava que o personagem desempenhado pelo rei tinha uma razão de ser política e importante; nele, o Sol adentrava o salão, com a finalidade de clarear e livrar uma casa em chamas (a França) de saqueadores (o povo), que assim agiam protegidos sob a escuridão da Noite. Com ele também entravam a Honra, a Graça, o Amor, a Riqueza, a Vitória, a Fama e a Paz. (CAMINADA, 1999, p. 104)

Luís XIV deu um passo fundamental para a sistematização, registro e ensino da dança no Ocidente, criando em 1661 a primeira escola oficial de balé: a Academia Real de Dança (*Académie Royale de Danse*), conhecida atualmente como Ópera de Paris. A criação desta escola fortaleceu o pensamento da arte como espelho do governo e o aperfeiçoamento dos estudos em dança, iniciando um período de sistematizações formativas e artísticas que desembocou na profissionalização/especialização de bailarinos e na conseqüente seleção de corpos mais aptos para esta.

A partir de então, o balé criou uma estrutura escolar destinada à formação de padrões técnicos e notações coreográficas.⁵ De acordo com Caminada (1999, p. 105), coube à escola francesa “sistematizar o ensino do balé, desenvolvendo um esquema básico e rígido de posições de cabeça, tronco, braços e pernas, sob orientação de Pierre Beauchamps (1631-1705)”, importante mestre de baile desta academia. Nesta escola formalizaram-se as posições básicas⁶ de perna e braço que regem todo o princípio de movimento no balé e a codificação de seus passos na língua francesa, tradição mantida até os dias de hoje independentemente do país em que se ensine o balé.

⁵ Notações coreográficas são instrumentos de escrita da dança em forma de símbolos, desenhos e palavras. O primeiro mestre de dança da era moderna a sistematizar uma nomenclatura foi Raoul Feuillet (1653-1710, França), no livro *Chorégraphie* (1700). Feuillet ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, quem escrevia danças era um *choreographer* (coreógrafo) e quem criava danças, o mestre da dança (*Le maître un danser*). Ver: TRINDADE, Ana Lígia. **A Escrita da dança** - a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica. Canoas: ULBRA, 2008.

⁶ No balé há cinco posições fundamentais de braço e perna, além de algumas posições auxiliares. Ver: PAVLOVA, Ana. (Org). **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

O balé segue no século XVIII desenvolvendo-se como uma elaboração corporal simétrica dirigida à beleza, racionalidade⁷ (proporções e medidas ideais), disciplina, autocontrole e equilíbrio. Refletindo tais parâmetros, a pesquisadora argentina Susana Tambutti afirma que, ao centrar-se na beleza corporal e na criação de um cânone, a dança elaborada no século XVII e XVIII empregou princípios de concentração e integração e categorias como ordem, medida, proporção e harmonia organizadas geometricamente (TAMBUTTI, 2008b). Chegou-se, então, à idealização do corpo jovem e eficiente e à elaboração de movimentos que pudessem se aproximar de uma ilusória “perfeição”. Estes traços marcaram a produção artística da dança desde este momento e permanecem como principal referência em muitos espaços de ensino e atuação profissional, mesmo que o cenário da dança no último século tenha se tornado plural em seus conceitos, objetivos e formas de existir.

Os questionamentos à estrutura do balé monárquico e o florescimento de algumas mudanças apareceram quase cem anos após a criação da Academia Real de Dança, tomando corpo com as provocações de Jean Georges Noverre. Técnica, expressividade e natureza são as reflexões que permeiam o primeiro ponto de ruptura das estruturas do balé.

1.1.1 Primeira provocação: a dramaturgia de Noverre

No século XVIII, o balé afirmou-se como referência de dança europeia, fortalecendo um tipo de espetáculo denominado ópera-balé,⁸ uma série de atos de dança interligados à ópera. Duas questões ganham destaque neste momento: o incômodo dos artistas sobre a interferência da monarquia na definição de temáticas dos espetáculos e o convencional uso de máscaras (*personna*) pelos bailarinos, uma influência direta da *commédia dell'arte* para a identificação do papel do ator.

Tais questões confluem na discussão sobre a importância da dramaturgia como elemento construtor de sentidos e narrativas de uma manifestação artística. Neste

⁷ De acordo com a pesquisadora Ana Márcia Silva (SILVA, 1999, p. 10), a Modernidade – iniciada entre os séculos XVII e XVIII – é definida pela “destruição das ordens antigas”, pelo “triumfo da racionalidade subjetiva ou instrumental” e pelo “processo de subjetivação” que se forma no interior do individualismo, todos esses termos amparados por uma tendência inédita à universalização de seus valores e normas, levando a uma ocidentalização do mundo. Em uma sociedade que se mostra altamente racional e ainda alicerçada no predomínio das atividades mentais, o corpo ganhou notoriedade junto a tudo mais o que diz respeito à aparência a ser apresentada em público.

⁸ Entre os famosos “ópera-balé” desta época, estão: *L'Europe galante* (1697); *Les éléments* (1721); *Les Indes galantes* (1735) e *Les fêtes d'Hébé* (1739).

sentido, Jean Georges Noverre, mestre de dança formado pela Academia Real de Dança, encabeçou um movimento de contestação dos padrões temáticos e cênicos do balé, reivindicando-o como expressão e comunicação comprometida com o real e sua natureza e abandonando as artificialidades temáticas e as submissões ao Estado. Noverre defendia:

Renúnciai a essa imitação servil que reconduz progressivamente a arte a seu berço. Vede tudo o que pode ser relevante para o vosso talento. Sede originais. Fazei um gênero novo segundo os estudos que haveis feito. Copiai unicamente a natureza, é um belo modelo, jamais se perderá quem o seguir exatamente. (NOVERRE, 1760 apud MONTEIRO, 1998, p. 212)

Suas provocações chegam até os dias de hoje por quinze cartas de sua autoria, publicadas com o título de *Lettres sur la danse* (1760) e traduzidas para o português por Mariana Monteiro no livro “Noverre – Cartas sobre a dança” (1998). A autora fez uma extensa pesquisa sobre os sistemas de formas simbólicas da dança neste período e apresenta, na primeira parte do livro, uma análise do balé a partir da filosofia e da antropologia; na segunda parte, apresenta a tradução das quinze cartas. Esta obra é muito importante para o entendimento dos processos de transição dos aspectos técnicos, narrativos e cênicos da dança, sendo uma das poucas referências em língua portuguesa sobre este assunto.

Noverre traz em seus escritos diversos descontentamentos: a estrutura rígida e descontextualizada dos espetáculos, os processos didáticos e criativos do balé, o uso das máscaras para encobrir a falta de expressividade dos bailarinos, a exacerbada valorização técnica e como tudo isso prejudicava o estudo da dramaturgia da dança. Ao contrário disso, o autor defende que “todos os nossos movimentos são meramente automáticos e não significam nada se o rosto mantém-se mudo, se de alguma forma não os anima e vivifica” (NOVERRE, 1760 apud MONTEIRO, 1998, p. 136). Noverre encabeça então, uma reforma na estrutura do balé com a retirada das máscaras – para que os bailarinos alcançassem estados expressivos fidedignos em suas interpretações – e o aprimoramento técnico da dança – com trabalhos corporais específicos para cada personagem. Dessa forma, expressividade e técnica deveriam equivaler-se no treinamento do bailarino, já que através deste equilíbrio chegariam ao que Noverre denominou como uma dança capaz de “falar à alma” (NOVERRE, 1760, apud MONTEIRO, 1998, p. 117). Para isso, sugere a criação de um novo tipo de balé: os balés de ação (*ballet d'action*).

Os balés de ação agregavam a expressão gestual à pantomima, a fim de enfatizar o que, para Noverre, era o verdadeiramente belo da imitação da natureza e desvinculado dos interesses da monarquia. Estes princípios foram desenvolvidos em consonância às discussões da época tecidas pelos filósofos Jean-Jacques Rousseau (1712-1778, Suíça) e Denis Diderot (1713-1784, França) sobre o fortalecimento do espírito liberalista, a ascensão burguesa e a Revolução Francesa, que já tomava seus primeiros impulsos. Por isso a defesa de Noverre por um balé que tratasse e fosse reconhecido pelo burguês imbuído pela liberdade e naturalidade (a seu modo) para a criação artística.

A arte consiste em disfarçar a arte. Não prego a desordem e a confusão; quero, ao contrario, encontrar regularidade em meio a própria irregularidade. Procuo grupos engenhosos, situações fortes, mas sempre naturais, uma maneira de compor que esconda dos olhos todo o esforço do compositor. Quanto às figuras, só tem direito de agradar se apresentadas com rapidez e desenhadas com gosto e elegância. (NOVERRE, 1760 apud MONTEIRO, 1998, p. 189)

A partir do contexto noverriano e das preocupações artísticas do século XVIII, a produção de balés passou a abordar as relações entre homem, natureza e contextos do camponês europeu, como, por exemplo, a peça ainda hoje remontada *La fille mal gardée* (1786, França), do discípulo de Noverre, Jean Dauberval (1742-1806, França). É salutar destacar que as questões de Noverre não se esgotam no seu tempo e que estes mesmos dilemas permanecerão em discursos da modernidade e da contemporaneidade da dança. A valorização exacerbada da técnica, a falta de dramaticidade e a resistência em estabelecer diálogos críticos no balé são alguns dos componentes que permaneceram em muitas obras coreográficas, instituições de dança e, conseqüentemente, quem escreve sobre ela.

Para Noverre:

Essa arte permaneceu na infância porque limitou seus efeitos aos fogos de artifício, feitos simplesmente para divertir os olhos. Embora goze com os melhores dramas do privilegio de poder interessar, emocionar e cativar o espectador com o encanto da mais perfeita ilusão, não se suspeitou que pudesse falar à alma. (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p. 186)

E ainda segue:

O balé, como sinto e tal qual deve ser, pode com justa razão ser chamado balé; aqueles que ao contrário são monótonos e sem expressão, que só apresentam cópias mornas e imperfeitas da

natureza, apenas podem ser chamados de divertimentos tediosos, mortos e inanimados. (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p. 206)

As cartas de Noverre permanecem como importante referência para as discussões artísticas da dança. As questões relacionadas à dramaticidade e o descompasso da valoração técnica já alertavam problemas por vir no desenvolvimento do balé. Suas pontuações foram relevantes ao desestabilizar zonas de certezas e refletir o papel artístico e social que o balé vinha exercendo. Como afirma a pesquisadora Rosa Maria Hércoles, a mais contemporânea das ideias de Noverre é o fato de que na ação do corpo se constrói o significado de uma dança (HÉRCOLES, 2005). Que sentidos e significados a dança cria? Quais são seus usos políticos e artísticos? A quem ela atende? Como ela poderia “falar à alma”? Observar suas feitura e reflexos, a partir deste momento, tornou-se fundamental. E o balé continua...

1.1.2 *Segunda provocação: a modernidade estética dos Ballets Russes de Diaghilev*

Na segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX, o balé formulou grandes feitos de ordem técnica e estética que fixaram a imagem clássica que se tem sobre ele. Neste período, surgiram os famosos balés narrativos, comumente denominados “balés de repertório”: obras coreográficas divididas em atos, com estrutura narrativa clara e geralmente com temáticas relacionadas ao amor, aos contos de fadas e às lendas dos povos europeus. Este formato popularizou-se em vários países da Europa e desenvolveu-se principalmente na Rússia, que passou a investir no ensino e na formação de companhias profissionais.

Caracterizado pelo uso de *tutus*,⁹ sapatilhas de ponta,¹⁰ corpos esguios e potencialmente acrobáticos, os balés de repertório deslumbravam não só pela atmosfera encantada dos espetáculos, mas principalmente pela potência técnica dos bailarinos, tendo como grande marco desta estrutura a realização dos 32 *fouettés* (giros contínuos sobre uma perna) executados em famosos balés como “Cinderela” (1893) e “Lago dos

⁹ Saia usada pelas bailarinas desde o século XVIII. Há dois modelos de tutus: o romântico, feito de várias camadas de tule que chegam a cobrir até a área do tornozelo, e o tutu clássico, ou popularmente chamado de tutu bandeja, que são as saias que se alongam na horizontal e deixam à mostra as pernas da bailarina. A saia do balé encurtou e tomou outro formato devido a dois pontos cruciais: o aprimoramento da técnica da dança, que não poderia ter vestimentas que atrapalhassem a execução de giros e grandes saltos, e a posição social da mulher nesta dança. Os homens de maior poder aquisitivo sentavam-se nas primeiras fileiras do teatro, o que lhes permitia ver as pernas das bailarinas e assim constituir relações para além dos palcos.

¹⁰ Sapato de balé com a parte anterior coberta de gesso, o que possibilita que a bailarina se equilibre na ponta dos pés.

Cisnes” (1895). A composição do ideal clássico junto à fórmula de dança que vinha agradando plateia e coreógrafos criou um modelo de balé eleito como favorito e oficial. Hércules (2005) afirma que os desejos de voo, leveza e graça do balé tornaram-se atributos indispensáveis para a composição de uma dança transcendental que levasse à imaterialidade do corpo. Este contexto norteou a estrutura composicional e temática das obras, fixando o que seriam as bases elementares para sua construção.

No entanto, a sistemática do balé, por mais visualmente encantadora que fosse, não se sustentou totalmente num período de intensas mudanças na arte e na sociedade como o final do século XIX e o início do século XX. A ânsia pela “modernidade” desencadeou crises estéticas contrárias ao encantamento e à supremacia das grandes companhias e conservatórios de balé. O desenvolvimento das danças modernas americanas e alemãs construiu outras sistemáticas para o corpo, como a improvisação, o dançar com os pés descalços, os movimentos em direção ao chão e, em muitos casos, a busca de sentidos espirituais para a dança, impulsionadas principalmente pela bailarina norte-americana Isadora Duncan (1877- 1927).

Assim, a organização do balé foi novamente questionada e a cena artística da dança – que era predominantemente balética – multiplicou-se por várias linhas de corpo/pensamento. Como segundo ponto de reflexão sobre os fazeres desta dança, trago a companhia francesa *Ballets Russes de Diaghilev*, criada em meados de 1909. A companhia dirigida pelo mecenas Sergei Diaghilev reuniu bailarinos e artistas de diferentes áreas interessados na criação de formas modernas de balé e nas discussões filosóficas da arte para a dança, questões que até este momento não ocorriam com tanta ênfase. Como afirma o filósofo José Sasportes (1937, Portugal) em seu livro “Pensar a Dança” (1983), “agora não é da bailarina que se fala, mas sim do balé e o que pode se fazer com ele. Era preciso encará-lo como algo que ultrapassava o brio do virtuosismo” (SASPORTES, 1983, p. 88).

Inicialmente, os *Ballets Russes* defendiam a renovação das fórmulas tradicionais de criação dos balés. Os bailarinos da companhia vinham de uma sólida formação clássica, mas questionavam os moldes artísticos e o extremo rigor das escolas e companhias, principalmente as russas. Diaghilev e seu núcleo artístico viam nos ideais modernistas a possibilidade de reformar a estrutura coreográfica e construir repertórios que potencializassem o balé como estética da provocação. Como afirma Hércules:

O corpo que dança precisava explorar as possibilidades de existência formal das questões temáticas que estava tratando; não bastava contornar o corpo com adereços para que este fim se realizasse. Era, portanto, imperiosa a configuração de um corpo plasticamente capaz de transmitir as reações que nele se processavam durante o ato de dançar. (HÉRCOLES, 2005, p. 80)

Alguns coreógrafos, como Michael Fokine (1880-1942, Rússia) e Vaslav Nijinsky (1890-1950, Ucrânia), apostaram na revisão das narrativas e técnicas clássicas como elementos de contraposição para fundamentar seus trabalhos. A recepção do público nem sempre foi calorosa, já que geralmente as composições não seguiam estritamente o vocabulário e enredo consolidado pelo balé clássico. No entanto, o que alimentava o momento era o fervor de jogar com os próprios elementos que o balé produziu e provocar a beleza clássica instituída. Dentre importantes obras produzidas neste momento, destaco duas que representam esta transição: *The dying swan* (“A morte do cisne”, 1905), de Michel Fokine, e *Le sacre du printemps* (“Sagração da primavera”, 1913), de Vaslav Nijinsky.

Em “A morte do cisne”, a bailarina Anna Pavlova (1881-1931, Rússia) faz do cisne uma representação da morte do balé romântico construído até o final do século XIX. Fokine acreditava que uma nova maneira de construir balés só seria possível com a “morte” deste antigo modelo. Ao longo de seu trabalho na companhia, propôs mudanças não só na atuação dos bailarinos, mas também em figurinos e na música, buscando a reinvenção constante do balé. Ele escreveu um importante manifesto, publicado no dia 6 de julho de 1914 no jornal *The Times* (Inglaterra), no qual elenca os fundamentos que norteiam seus trabalhos empenhados numa modernidade balética:

1) Conceber, para cada coreografia, movimentos que correspondam ao tema, período e música e não apenas formular combinações de passos tradicionais; 2) Gestos e mímicas só têm sentido no ballet moderno quando a serviço da ação dramática; 3) O corpo do bailarino deve ter expressividade da cabeça aos pés, sem pontos considerados mortos. No ballet moderno, os gestos de dança clássica somente se justificam quando o estilo o requer; 4) O conjunto não é meramente ornamental; a expressão corporal é necessária tanto nos solistas quanto no conjunto e na totalidade dos participantes que se movimentam em cada cena; 5) A dança deve permanecer em condição de igualdade com os demais fatores do ballet. Estes não devem mais se impor à dança nem deve a dança ser independente. Música de “ballet” não mais existe, mas simplesmente música, boa música. Eliminem-se “tutus”, sapatilhas e malhas cor de rosa, sem sentido cênico ligado à obra. Tudo deve ser inventado a cada instante, ainda que as bases da invenção estejam estabelecidas numa tradição centenária. (CAMINADA, 1999, p. 167)

Fokine reformulou os protocolos coreográficos ao abandonar a ideia de bailarina principal, ornamentos e mímica, criando a partir de escolhas e referências eleitas pelo próprio coreógrafo e não mais por um modelo de repertório. Foi neste âmbito que ocorreu uma das obras mais polêmicas da história do balé: “A sagração da primavera”, de Vaslav Nijinsky.

Nijinsky foi um importante bailarino e coreógrafo desta companhia e construiu alguns trabalhos ao longo da curta, porém brilhante, carreira: *L’après midi d’un faune* (1912), *Jeux* (1913), *Le sacre du printemps* (1913) e *Till Eulenspiegel* (1916). Polêmico e portador de esquizofrenia, Nijinsky criou coreografias desprendidas do vocabulário formalizado do balé, apostando no retorno aos instintos primitivos e no abandono da exacerbação técnica que impregnava os trabalhos das companhias tradicionais. De acordo com Sasportes (1983), Nijinsky é um marco revolucionário do balé na modernidade:

Nijinsky prova que é possível organizar a dança fora das leis do Bailado clássico. Abandona os princípios em que se formou. Decide a abolição de graciosidade das curvas e do gesto redondo; quebra o equilíbrio artificial do corpo de baile em torno do eixo central da cena; introduz o princípio de assimetria profunda; faz o Bailado desertar do mundo dos contos de fadas e encontrar a voz poderosa que ressoa em cada corpo desde tempos imemoriais. (SASPORTES, 1983, p. 104)

“A sagração da primavera” (1913) foi um balé-ritual que apontou características contrárias ao estabelecimento do balé clássico: os pés eram torcidos para dentro na posição *en dedans*,¹¹ o peso do corpo era direcionado para o chão, em contraposição à leveza do corpo clássico, e a música, composta pelo músico Igor Stravinsky (1882-1971, Rússia), possuía uma estrutura dissonante e perturbadora para os padrões de musicais do início do século XX. Há relatos de que essa obra – dança e música – foi tão polêmica que, em sua estreia no dia 29 de maio de 1913, houve um misto de aplausos, vaias e agressões verbais aos artistas durante toda a apresentação.¹² A dança de Nijinsky incomodou e levantou reflexões sobre a necessidade do balé voltar ao chão, à vida real, ao processo ritualístico do corpo e ao que constitui a natureza humana. É um balé pedindo chão, é uma dança lutando por uma nova história.

¹¹ Rotação coxo-femural. A posição elementar para a movimentação no balé clássico é o *turnout*, popularmente chamado também de *en dehors*, ou seja, para fora.

¹² Este acontecimento foi remontado no filme “Coco Chanel e Stravinsky” (2009).

A novidade da Sagração da Primavera é a renúncia a esse molho dinâmico, é o regresso do corpo, ao esforço para atingir o âmago dos movimentos naturais, para escutar as suas indicações mais imediatas. O movimento é forçado à obediência; é constantemente reconduzido ao corpo, apanhado e puxado para trás, como alguém que se segura pelos cotovelos e se impede de escapar. (SASPORTES, 1983, p. 97)

O movimento modernista trouxe novos atributos ao balé, que não se colocava mais confortavelmente frente aos moldes conservadores e repressores formulados em nome de uma tradição clássica das grandes companhias e conservatórios. Os *Ballets Russes*, assim como a corrente das danças modernas americanas e alemãs – que se desenvolviam paralelamente – buscaram na invenção pessoal, nos porquês do corpo, da dança e do mundo, os sentidos para o que construíam como movimento artístico. O grupo atuou até meados de 1930 e constituiu um dos discursos contra-hegemônicos mais expressivos da história oficializada do balé. Os bailarinos e coreógrafos dos *Ballets Russes*, assim como outros sujeitos desta dança no século XX, continuaram criando novos traços artísticos e modos ímpares da estética nesta dança. E o balé continua se modificando...

1.1.3 Terceira provocação: William Forsythe e os pressupostos contemporâneos da dança

A cena da dança da década de 1980 trouxe novas perspectivas de organização, espaço, corpo e, conseqüentemente, outras compreensões artísticas. Após a eclosão do movimento da dança pós-moderna¹³ norte-americana na década de 1960, surgiram vários grupos pautados na mistura de estilos, técnicas corporais (não necessariamente oriundas da dança) e corpos cada vez mais distintos dos padrões estéticos das tradicionais companhias de balé e danças modernas americanas. Nesta década surgiram ou despontaram importantes companhias, como *LaLaLa Human Steps* (Canadá), *DV8 Physical Theatre* (Inglaterra), *Trisha Brown Dance Company* (Estados Unidos) e o *Frankfurt Ballet* (Alemanha).

¹³ Uma iniciativa importante para o início da pós-modernidade na dança foram os encontros na *Judson Memorial Church*, no Greenwich Village – Nova Iorque, EUA – entre os anos de 1962 e 1964. Lá ocorriam encontros entre vários segmentos artísticos, alimentados pela cooperação, reflexão e pela busca de novos apontamentos para as artes. O movimento ligado à dança, o *Judson Dance Theater*, reuniu artistas importantes como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown, que tinham o intuito de provocar a plateia, e explorar corporeidades ainda não visitadas pelo balé e pela dança moderna. Ver: BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Algumas qualidades do trato contemporâneo com a dança percorrem estas companhias: a descentralização da figura do coreógrafo, formações heterogêneas em dança, o lançamento de proposições estéticas que pudessem provocar sua operacionalização e o desprendimento das formalidades até então instituídas pelas técnicas formais de dança. À vista disso, assim como em outros tempos, os desafios gerados pelo que se pretendia como contemporaneidade modificaram as relações arte-mundo e a própria ideia do que seria dança. Pulsa então, uma intensa discussão do corpo como lugar político, autogerado, contaminando e sendo contaminado pelas relações com outros corpos, linguagens, lugares e mídias.

A pesquisadora Laurance Louppe (1938-2012, França) discute este momento em seu artigo “Corpos Híbridos” (2000), no qual afirma que dança da década de 1980 caracteriza-se justamente pela perda de linhagens, ou seja, a formação de bailarinos e coreógrafos deixou de partir exclusivamente de escolas e mestres de dança que legitimavam a prática artística para cruzar outras fronteiras. Este foi um período marcado pelas miscelâneas das práticas corporais que desagregaram linhagens formativas e criaram uma nova cultura coreográfica: o *corpo eclético*, que, segundo Louppe, “é um sistema de desnudamento de seus próprios elementos constitutivos, de confisco das práticas e dos saberes – sobretudo em relação à modernidade – que parece estar bem instruído” (LOUPPE, 2000, p. 34).

Neste cenário de transformações, emerge em solo alemão o coreógrafo William Forsythe, que investigou possíveis cruzamentos que a tradição do balé poderia desenhar numa conjuntura contemporânea da dança. Propondo pesquisas sobre os percursos do movimento no balé, ações antagônicas como aceleração/desaceleração, mudanças bruscas de direção para passos já estabelecidos e a exploração dos desequilíbrios e falhas no ato coreográfico, Forsythe atiou reflexões acerca dos conceitos e da criação coreográfica no balé. Estes pontos me levam a indicá-lo como terceiro momento de ruptura na história do balé e pesquisá-lo neste trabalho.

William Forsythe nasceu em 1949 na cidade de Nova Iorque e, ao ingressar na *Jacksonville University*, iniciou seus estudos formais em dança, com aulas de balé e dança moderna. De acordo com a crítica e pesquisadora da *University of Chichester* (Inglaterra) Ann Nugent (2000), para aprimorar-se, seguiu para a *Joffrey School*¹⁴ e em

¹⁴ A *Joffrey Ballet School*, localizada em Greenwich Village, na cidade de Nova Iorque, foi fundada em 1953 por Robert Joffrey e Gerald Arpino para desenvolver e treinar bailarinos profissionais e mantém-se na vanguarda do ensino da dança americana. Vários alunos formados na escola atuam em grandes

1971 ingressou na companhia da escola, o *Joffrey Ballet*. No mesmo ano, teve uma lesão no joelho que acarretou numa pausa em seus trabalhos como bailarino, momento este em que se aproximou das leituras do estudioso do movimento Rudolf Laban. Dentre as pesquisas labanianas, Forsythe interessou-se pelo livro *Choreutics* (1966), que discute o centro de equilíbrio do corpo e as relações espaciais do movimento. De acordo com esta teoria, é possível explorar movimentos em níveis, planos e qualidades distintas agregando jogos e improvisações às ações coreográficas. Deste modo, Forsythe começou a investigar como tais possibilidades poderiam se dar com o vocabulário que lhe era familiar: o balé.

Prosseguindo na carreira, ingressou no *Stuttgart Ballet* (Alemanha) como bailarino em 1973 e em 1976 iniciou seus trabalhos como coreógrafo residente. Seu primeiro balé foi um *pas de deux*¹⁵ chamado *Urlich* (1976), e continuou como *freelancer* por companhias da Europa e Estados Unidos até 1981. No *Stuttgart Ballet*, um trabalho de grande repercussão foi *Gange* (1982), que já apontava algumas nuances experimentais com o vocabulário de balé e sua forma de composição. Os críticos de dança Roland Langer e Richard Sikes (1986) analisam o trabalho como uma importante contribuição para a dança da época:

Trabalho multimídia, no qual a estrutura discursiva e gramatical é tão importante quanto os passos de dança convencionais... Ele lidava com a relação do bailarino com a sociedade, mostrando as raízes fundamentais da dança e como a imagem do bailarino mudou nos tempos modernos. (LANGER & SIKES 1986 apud NUGENT, 2000, p. 62, tradução da autora¹⁶)

Gange despertou a curiosidade dos gestores da cultura de Frankfurt (Alemanha), pois o governo estava interessado na renovação do modelo da companhia de dança da cidade, o Balé de Frankfurt. Em 1984, William Forsythe aceitou o convite para dirigir e reformular o trabalho da companhia com o compromisso de lançá-la no cenário internacional da dança. Forsythe modificou os processos criativos da companhia, o perfil dos bailarinos e a estética dos trabalhos, projetando-se a partir dali como reformulador dos códigos e conceitos do balé e tornando-se um dos principais nomes da

companhias de balé clássico, dança moderna e contemporânea, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior.

¹⁵ Coreografia executada por um casal.

¹⁶ Multimedia work, in which speech and grammatical structure play as important a part as conventional dance steps... it dealt with the relationship of the dancer to his society, showing the fundamental roots of dance and how the image of a dancer had changed in modern times.

dança contemporânea mundial. Sobre os moldes da companhia, Nugent (2000) afirma que:

Forsythe não está interessado em selecionar dançarinos porque eles se encaixam um molde predeterminado, nem, quando um dançarino o deixa, ele procura um substituto com aparência e talentos semelhantes. Ele está preocupado com os indivíduos. Não há bailarinos “clonados” em sua companhia - nem, aliás, existe uma organização pedagógica associada à produção de um suprimento constante de aprendizes recém-formados, como há na maioria das companhias de balé tradicionais. Os bailarinos encontram o caminho para o Frankfurt Ballet, por meio de “boatos” sobre a natureza do trabalho e como a companhia funciona. (NUGENT, 2000, p. 70, tradução da autora¹⁷)

Em 1994, ainda na direção do Balé de Frankfurt, Forsythe teve a oportunidade de publicar um CD-ROM com a sistematização do método que estava criando: o *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye*. Com a divulgação deste trabalho, Forsythe reforçou sua notoriedade no território da dança e o CD tornou-se um marco em sua carreira, permanecendo na direção do Balé de Frankfurt até o ano de 2004. Dentre seus principais trabalhos à frente da companhia estão *Artifact* (1984), *Enemy in the figure* (1989), *Limb's theorem* (1990), *The loss of small detail* (1991), *Self meant to govern* (1994) e *Eidos: Telos e Solo* (1995). Em 2005, criou a *The Forsythe Company* com o apoio de financiadores das cidades de Dresden e Frankfurt, onde dirige trabalhos coreográficos, performances, instalações e, além disso, é professor na *Cornell University* (Estados Unidos) desde 2009.

Ao longo de vários anos de pesquisa, William Forsythe abordou pontos importantes referentes à condução artística e aos princípios que norteiam a história e a estética do balé.¹⁸ Por assumir uma posição questionadora e construir coreografias que colocavam em xeque certezas legitimadas de tal estrutura, recebeu muitas críticas pelo caráter experimental e deslocado das matrizes clássicas do vocabulário balético. Entretanto, em entrevista cedida à crítica de dança Helena Katz para o jornal “O Estado de São Paulo” em 10 de junho de 2003, Forsythe assinala: “Nós precisamos saber usar as instituições a nosso favor, tirar delas o que precisamos e não simplesmente cumprir

¹⁷ Forsythe is not interested in selecting dancers because they fit a predetermined mould nor, when a dancer leaves does he search for a replacement with similar looks and talents. He is concerned with individuals. There are no "cloned" dancers in his company - nor, incidentally, is there an associated pedagogical organisation producing a steady supply of newly trained apprentices, as there is with most conventional ballet companies. Dancers find their own way to the Ballet Frankfurt, hearing on the 'grapevine' about both the nature of the work and how the company operates.

¹⁸ Estas pontuações serão aprofundadas nos tópicos: 2.3 Mapeando tempos e lugares; e 2.4 Identificando pensamentos: provocações para um balé atual.

estatutos” (FORSYTHE apud KATZ, 2003b). Por tal entendimento, Forsythe acredita que o balé possa traçar diferentes conexões com o que está posto à discussão na filosofia, literatura, artes etc. e, assim, manter-se ativo como experiência estética. Pensando em conexões mais sólidas, aproximou-se dos estudos do movimento de Rudolf Laban, das discussões sobre descentralização do filósofo Jacques Derrida, das relações entre corpo e poder levantadas por Michael Foucault e da arquitetura desconstrutivista do arquiteto Daniel Libeskind.¹⁹ O ponto em comum entre tais referências é o interesse pelo rompimento de arquétipos e a busca por outras estratégias de ocupação do espaço/corpo contemporâneo. Como Katz apontou ainda em 1996: “ainda é balé, mas não é mais, é Forsythe” (KATZ, 1996).

O pesquisador Mark Franko (Estados Unidos) exalta o trabalho de Forsythe no artigo *Splintered encounters: the critical reception to William Forsythe in the United States, 1979-1989* (2011), afirmando que sua injeção de teoria crítica no universo do balé conduziu a técnica e a coreografia a uma notável e complexa conjunção que provocou seus alicerces e lançou-a na contemporaneidade. Sobre este ponto, o autor ressalta três pontos: a dificuldade da crítica especializada em dança e, principalmente, a crítica do balé, em ampliar e se ater às recentes transformações da arte; como a permanência em certezas do passado corroborou seu engessamento; e o entendimento equivocado de proposições artísticas que escapam ao padrão canônico. Segundo Franko:

A questão não é a intelectualização da dança, mas o papel do intelecto na criação coreográfica e o papel do intelecto na discussão e na crítica das obras de balé. Essa foi precisamente a função intelectual que a crítica americana negou ao balé: não pense, dance! Essa foi a mensagem. Forsythe, contudo, apontou e continua apontando como dançarinos pensam e a instrumentalização do pensamento na dança. (FRANKO, 2011, p. 41, tradução da autora²⁰)

O balé apresenta-se aqui como uma experiência não tem como foco primordial a beleza do movimento coreográfico ou permanência de códigos tradicionais elucidados em seu período áureo (séculos XVIII e XIX). Diferente disso, Forsythe afirma à jornalista e crítica de arte Ismene Brown (Inglaterra) que “a estética do balé está lá por

¹⁹ Reconheço a influência destes pesquisadores na construção do pensamento forsytheano; no entanto, não entrarei em debates do campo filosófico e arquitetônico.

²⁰ The subject, then, is not the intellectualizing of dance but the role of intellect in the creation of choreography and the role of intellect in the discussion and critique of ballet performance. It was precisely the intellectual function that American criticism would deny to ballet. Don't think: dance! Was the message. Forsythe, however, addressed and continues to address how dancers do think, and the instrumentality of thinking to dancing.

várias razões complexas, não apenas para entreter ou agradar” (FORSYTHE apud BROWN, 2009, tradução da autora²¹). Estas razões complexas aproximam-se do que Louppe (2012) denomina como *valores*. A autora afirma que a dança disposta na contemporaneidade compromete-se principalmente com o questionamento de valores atrelados a ela. Tais valores podem tanto manter a dança em sua zona de certezas e saberes constituídos quanto explorar outras leituras, por isso a preocupação com os *valores* – inclusive morais – produzidos por esta. Neste caso, alguns apontamentos para reconhecer esta dança são, segundo a autora: “a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não arrogância, a exigência de uma solução justa e não somente espetacular, a transparência, o respeito por diligências e processos empreendidos” (LOUPPE, 2012, p. 45).

Evoca-se para este balé, uma compreensão de dança que extrapole as exclusividades ou padronizações de pensamento e/ou movimento. Para Forsythe, coreografar ou investigar as ações deste vocabulário não implica em recitar seu vocabulário já sistematizado e sim em alimentar formas de existir do balé. Neste raciocínio, defende que “o vocabulário clássico nunca será velho, a sua escrita que é datada” (FORSYTHE, 1990 apud SPIER, 1998, p. 136). Reelaborá-lo surge como um desafio que engloba o modo de lidar com estereótipos e hierarquias construídas no discurso de quem produz e escreve sobre esta dança.

Nos últimos trinta anos, a cena artística da dança tem priorizado experiências partilhadas que possam, entre outras questões, desencadear novos arranjos coreográficos e releituras; Forsythe é um dos coreógrafos que assume esta empreitada. Finalizando, neste trabalho, os pontos de provocação traçados nas estéticas do balé, compartilho do pensamento da pesquisadora Thereza Rocha, que afirma: “A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí” (ROCHA, 2009, p. 5). É pelo não saber do porvir do balé e apostar em sua potência dialógica com outros campos de conhecimento que parto para a investigação dos estudos e relações que nortearam os estudos de Forsythe para o balé e desencadearam na construção do método *Improvisation Technologies*.

²¹ The aesthetics of ballet are there for very complex reasons, not just to entertain or please.

CAPÍTULO 2
**ESPAÇO, TEMPO E AÇÃO DE WILLIAM FORSYTHE:
 CRUZAMENTOS INTERDISCIPLINARES**

“(...) há tudo ainda a ser visto, sim;
 há tudo ainda a ser percebido, sim;
 tudo ainda a ser dançado”.
 (André Lepecki)

Neste capítulo, estabeleço um diálogo sobre as redes constituídas no tempo, lugar e ação do coreógrafo William Forsythe. Traço referenciais teóricos a partir dos estudos da performance, da dança e da economia para analisar de que forma seus fazeres e discursos propiciaram e abriram diferentes possibilidades de entendimento do balé na atualidade, o que, segundo a crítica de arte Roslyn Sulcas, “estendeu o vocabulário da dança num caminho que ultrapassa e muito o mundo do balé, assim como afetou as próprias possibilidades desta forma” (SULCAS, 2011, p. 04, tradução da autora²²). Tal extensão desencadeou partilhas coreográficas pelas vias da improvisação, estudos sobre o vocabulário do balé e relação com outras manifestações artísticas como instalações e *performance art*, abordagens estas que não serão tratadas aqui.

Forsythe questiona o uso dos padrões catedráticos do balé, instigando pesquisas de movimento que perpassem a relação entre memória corporal do bailarino e o jogo com sua estrutura vocabular. O coreógrafo esclarece que: “eu uso o balé porque utilizo bailarinos e eu utilizo o conhecimento em seus corpos. Eu penso que o balé é uma ideia muito, muito boa que frequentemente é desconsiderada” (FORSYTHE apud DRIVER, 2011, p. 53, tradução da autora²³). Tal aspecto é a mola propulsora para que eu investigue algumas perspectivas políticas de sua pesquisa.

²² Forsythe has extended the vocabulary of dance in a way that goes well beyond the world of ballet, even as he radically affected the possibilities of that form.

²³ I use ballet, because I use ballet dancers, and I use the knowledge in their bodies. I think ballet is a very, very good idea that often gets pooh-poohed.

2.1 Estudos da dança e da performance: uma possível compreensão forsytheana

A partir da década de 1920, principalmente nos Estados Unidos, a dança começou a estabelecer-se como área de conhecimento acadêmico, traçando pontes com os estudos culturais, antropologia e outras áreas já consolidadas, formando então, um campo denominado “estudos da dança” (*dance studies*). Este campo impulsionou a produção/discussão de aspectos políticos, sociais, antropológicos, somáticos etc. relacionados à dança, ao corpo e ao movimento, atraindo importantes pensadores da dança, como Sally Banes (1949, Estados Unidos), Alexandra Carter (s/d, Inglaterra), Helen Thomas (s/d, Inglaterra), Ramsay Burt (s/d, Inglaterra), Mark Franko (s/d, Inglaterra), Randy Martin (s/d, Estados Unidos) e André Lepecki (1965, Brasil-Estados Unidos).

Este é um campo de estudos relativamente novo, ainda hoje – principalmente no Brasil –, e tem como premissa investigar a dança como expressão simbólica que incorpora e produz sentidos de ser e estar no mundo. Esta abordagem tem sido essencial para fomentar reflexões que perpassam o campo social do balé, que, de certa forma, limitava discursos e produção bibliográfica aos pertencentes às escolas e instituições pares de seu entendimento.

Na década de 1980, também nos Estados Unidos, sistematizou-se uma abordagem interdisciplinar denominada de “estudos da performance” (*performance studies*), que no Brasil fixou como termo Performances Culturais. De acordo com Robson Corrêa de Camargo (2013) um dos importantes fomentadores destes estudos no Brasil, as performances têm como norte uma:

proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. (CAMARGO, 2013, p. 01)

As performances integraram pesquisas das ciências humanas e das artes no intuito de alargar as discussões que se apresentam a partir dos espetáculos, rituais e aspectos da vida cotidiana. Richard Schechner (1934, Estados Unidos), diretor de teatro, antropólogo e fundador do programa de estudos da performance *Tisch School of the Arts*, da Universidade de Nova Iorque, juntamente com o antropólogo Victor Turner

(1920-1983, Escócia), foram alguns dos principais propulsores da área, investigando as relações entre teatro e antropologia.

Eles debruçaram-se sobre os processos e condições das formas simbólicas, experiências e vivências, investigando os atos em sua completude, ou seja, a percepção do que se passa antes, durante e depois do ato performático, os contextos que o permeiam e as simbologias que regem tal ato. Camargo (2012) define que performances culturais são formas de pensamento construídas pela humanidade que possibilitam distintas experiências pessoais, carregando tensões, modos de ser e ver, desejos e esquecimentos. De acordo com este autor:

As performances se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas. Performances Culturais, mais uma vez sempre no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do “essencial” de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. (CAMARGO, 2012, p. 19)

As discussões paritárias entre os estudos da dança e da performance impulsionaram questões que ultrapassam o crivo artístico, sendo salutar investigar de que forma as políticas de identidade, raça e condições neo ou pós-coloniais interferem e constituem a produção de uma obra/artista. Entre os renomados autores da área da dança que se inserem nesta perspectiva, destaco e utilizo como referência para este trabalho André Lepecki e Mark Franko, que atualmente trabalham nos departamentos de estudos da performance da Universidade de Nova Iorque e Universidade da Califórnia. Ambos fazem alusão ao antropólogo Richard Schechner para investigar como as performances efetuam-se diante de contextos históricos e sociais, convenções, usos e tradição.

De acordo com Schechner (2006), no artigo “O que é performance?”, relacionar-se com a performance é:

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações. (SCHECHNER, 2006, p. 31)

Para o autor, estas relações são constantes rejeições e reposições que modelam o comportamento humano em sua qualidade liminal e processual, ao mesmo tempo em que desvelam seus caminhos obscuros e libertadores. As performances são o ponto de partida para o entendimento de teorias e práticas sociais num âmbito dialógico e complexo de sua conformação. Da mesma forma, Lepecki (2013), em palestra “Seminário documentos movimentos | Panorama 2013”, na cidade do Rio de Janeiro, afirma que, à medida que produzimos coisas, também somos produzidos por elas, e, por isso, “a performance é um ponto de convergência”.

Por esta convergência, os estudos de dança e performance têm se conectado e formado uma recente, porém significativa, bibliografia, que tem como pontos de partida cruzamentos entre dança e filosofia, dança e história, dança e antropologia, entre outros. Este é um caminho para que o balé – ainda tão repleto de posturas conservadoras e restritas – coloque-se ativamente frente às discussões de dança do nosso tempo e desvele relações adormecidas sobre seus fazeres. Como destaca Lepecki (2008), a dança deve recuperar seu lugar no mundo, atentando-se a quem e ao que serve, o que é ser e fazer dança e de que forma ela afeta as pessoas.

Para discorrer sobre tais problemáticas, elejo dois pontos de análise dos estudos de Lepecki para este trabalho: a dança como ponto de exaustão na modernidade e a coreopolítica. Apesar de André Lepecki referir-se principalmente aos trabalhos de coreógrafos relacionados ao movimento *no-dance*,²⁴ trago suas problemáticas para os desafios atuais do balé justamente por considerá-lo um importante impulsionador das reflexões para a contemporaneidade da dança.

2.2 Esgotamento da modernidade, coreopolítica e suas implicações ao balé

De acordo com Lepecki (2008), o esgotamento da ideia moderna da dança iniciou-se na década de 1960 a partir de alguns grupos e artistas da dança europeia e, principalmente, estadunidense, com o movimento da *Judson Dance Theater*, movimento da dança vinculado a uma esfera maior de produção artística que envolvia dança, música, performance, teatro e musicais. Localizado no bairro Greenwich Village e abrigado na Igreja Protestante Judson Memorial Church, a dança pós-moderna ali se

²⁴ Movimento de dança desencadeado na Europa na década de 1990. Questiona a importância exacerbada dada ao movimento na dança e, em contraposição, propõe uma estética do não movimento codificado e suas políticas de ação. Importantes coreógrafos como Jérôme Bel, Xavier Le Roy e João Fiadeiro fazem parte do *no dance*, também chamado de dança conceitual.

desenhava e produziu, entre 1962 e 1964, cerca de duzentas danças. Este movimento questionava a hipervalorização da potência física dos bailarinos e a espetacularização que a dança atingiu com os balés de repertório e as companhias de dança modernas. Dentre os artistas que participaram deste processo de contravenção estão os norte-americanos Yvone Rainer (1934), Trisha Brown (1936) e Steve Paxton (1939), que lançaram valiosos questionamentos para as discussões relacionadas ao corpo, espaço, dança e recepção. Em suma, esta dança, denominada pós-moderna por este próprio grupo de feitores, desejava construir estéticas distanciadas dos códigos formalizados do que seria um “movimento de dança” e discutir as formas de dominação intrínsecas às configurações da cena artística da dança.

De que forma o balé – também alvo destes questionamentos – poderia refletir seus fazeres? As provocações artísticas e sociais poderiam atingir a sistematização do vocabulário clássico a ponto de provocar mudanças? Os princípios de técnica sistematizada, relação mestre-súdito, conjuntos uniformemente coreografados e a hierarquia das companhias de dança teriam relevância na atualidade? Estas são algumas provocações geradas a partir daí.

Em *Agotar la danza*, Lepecki (2008) afirma que a ideia de coreografia²⁵ deu-se paralelamente ao pressuposto da modernidade cinética (harmonia, ritmo, dinâmica) vinculada aos ideais de agitação e constante mobilidade. Desde o período renascentista e da conseguinte busca pela autonomia das artes, a dança teve, na exibição espetacular e frenética do movimento, as bases para sua formatação estética. O surgimento da coreografia – como cadência de passos organizados – criou um corpo disciplinado que, segundo o autor, age de acordo com ordens de escritura e colonização reféns da lógica capitalista. Tais políticas históricas norteiam os preceitos de corpo e valores que a dança sustenta desde a modernidade pela determinação de hierarquias que estabelecem seus lugares e fazeres.

Para Lepecki, a modernidade:

É um projeto de longa duração (...) no qual o sujeito privilegiado do discurso é sempre marcado como homem heteronormativo, indicado como pertencente à raça branca e que experimenta sua verdade como (e dentro de) um incessante impulso a favor de um movimento

²⁵ O termo “coreografia” foi intitulado pelo mestre e notador de dança francês Thoinot Arbeau (1519-1595) em 1589. O nome é a junção das denominações gregas escrita (graphie) e dança (orchesis).

autônomo, automotivado, interminável e espetacular. (LEPECKI, 2008 p. 33, tradução da autora²⁶)

É necessário atenção às políticas coreográficas reproduzidas, já que por elas acionam-se domínios raciais, locais e estéticos analisados para além da simples geração de movimentos dançados. Neste contexto, os determinismos técnico-estéticos constituídos nas práticas artísticas e sociais do balé foram e permanecem questionados por pesquisadores contemporâneos da dança por pretenderem (direta ou indiretamente) colonizar os meios artísticos da dança, por exemplo, a ratificação de que esta é uma dança essencial para a formação de bailarinos ou seu modo de organização da cena: passos previamente decorados, grupo homogêneo e padronização de corpos. Tais implicações muitas vezes reverberam num entendimento e produção de dança arbitrária, que restringe ou determina a produção e circulação de outras estéticas da dança.

Para tanto, a dança que se faz contemporaneamente engaja um projeto de reorientação conceitual a fim de romper sua aliança com a coreografia e, assim, estafar os paradigmas modernos. De certa forma, William Forsythe corrobora os princípios lepeckianos e levanta a questão coreográfica em um dos poucos textos de sua autoria, chamado *Choreographic objects* (2011). Segundo Forsythe, a coreografia reside no campo das ideias, sendo um canal de transição que serve como desejo para a dança. Sendo o balé uma inscrição geométrica no espaço, sua investigação e repertório devem servir como ferramentas para alcançar a dança em sua inteireza, o que não significa determinar suas feitura. De acordo com o coreógrafo:

Não há coreografia, pelo menos, esta não deve ser entendida como um exemplo particular, como representando uma norma universal ou padrão. Cada época, cada instância de coreografia, está idealmente em desacordo com suas encarnações anteriores enquanto se esforça para dar testemunho da plasticidade e riqueza de nossa capacidade de reconfigurar e nos desapegar das posições de certeza. (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução da autora²⁷)

Este tem sido um desafio para grande parcela do balé, que ainda restringe-se aos ideais modernistas de dança e, de certa forma, desconsideram as críticas que o

²⁶ La modernidad se entiende como un proyecto de larga duración (...) donde el sujeto privilegiado del discurso es marcado como hombre heteronormativo, señalado como perteneciente a la raza blanca y que experimenta su verdad como (y dentro de) un movimiento autónomo, automotivado, interminable, espectacular.

²⁷ There is no choreography, at least not as to be understood as a particular instance representing a universal or standard the term. Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to reconceive and detach ourselves from positions of certainty.

envolvem. Lepecki (2008) defende a problematização da dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência que deflagra novos mapeamentos do corpo como ser social e cita William Forsythe, no ano de 2013, como um coreógrafo que rejeita a relação do corpo laboral, emudecido e submetido às estruturas de comando do balé. Além do mais, ressalta a urgente necessidade de debates sobre os jogos políticos que mantêm o balé no convencionalismo da ética e dificultam seu prosseguimento como uma dança ativa e provocadora de seu tempo.

Um dos instrumentos para a operacionalização disto é o método de investigação do movimento e composição coreográfica *Improvisation Technologies*, lançado por Forsythe no ano de 1994 e que já está em sua quinta edição. O método traz outras ordens à coordenação do passo do balé tradicional e formula lógicas distintas para o percurso do movimento, tomando como referência formas geométricas, escritas e ações cotidianas. Este esquema dispõe-se como uma ferramenta político-coreográfica para rebater os modos já hierarquizados e reprodutores de padrões de movimento da dança, o que Lepecki (2012) denomina como políticas do corpo, ou *coreopolítica*.

Coreopolítica é o repensar da coreografia como uma ação política capaz de perturbar a formatação dada de gestos e percepções, sendo a coreografia uma construção estética/política manifestada no corpo e, principalmente, emanada dos contextos sociais em que é desenvolvida. Isso se dá a partir do que Lepecki (2012, p. 47) denomina como *política de chão*, ou seja, o modo como as coreografias fincam os pés nos chãos que as sustentam e o estabelecimento das relações políticas e artísticas na dialética dança-lugar. Sobre isso, Lepecki afirma que:

Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele, escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (LEPECKI, 2012, p. 56)

Pela leitura coreopolítica, as fissuras das práticas sociais e estéticas percebem o corpo como processo dinâmico capaz de desbloquear movimentos e abrir-se para um por vir. Forsythe potencializa tais forças ao propor que seus bailarinos construam seus próprios processos coreográficos modificando a relação hierárquica do balé entre coreógrafo (referenciado como criador) e bailarino (tido como executor) para a construção de investigações particulares de movimento. É um balé que constantemente

transforma-se a partir de impulsos e provocações que, segundo a coreógrafa Senta Driver (1942, Estados Unidos), “trata[m] as premissas da linguagem técnica clássica como uma linguagem capaz de um novo significado, em vez de uma coleção de frases e passos ligados pela tradição e que mantêm regras, formas e conteúdos tradicionais apenas para reorganização” (DRIVER, 2011, p. 52, tradução da autora²⁸).

Portanto, busco aqui um balé que mude lugares, que escape à delimitação reprodutiva que o atingiu e provoque rachaduras em seu chão liso de certezas e sujeições. Por isso, torna-se oportuno desvelar as forças históricas que penetraram o corpo e provocaram a rigidez e excessiva definição de passos que estacaram o movimento do balé. O intervalo, a pausa, a reflexão, seriam estratégias para desacelerar o tempo linear-progressista da modernidade e proporcionaria novos canais de composição e reflexões da dança.

A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra polis, de uma outra política – de uma *coisa* outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (LEPECKI, 2012, p. 57)

Acredito numa dança sensível aos olhares e problemáticas de seus tempos e lugares. O conservadorismo, disfarçado de tradição, muitas vezes distancia o balé de um potencial fazer e pensar artístico integrado e colaborativo, que reclama por leituras singulares e imbricadas de suas próprias histórias e questões. Diante disso, ascendo às perguntas sobre quais configurações locais e políticas colaboraram para o desenvolvimento dos trabalhos de William Forsythe na Alemanha desde sua chegada a este país na década de 1970.

2.3 Mapeando tempos e lugares

Uma trama de relações conduz Forsythe à Alemanha, ao Balé de Frankfurt e à sua posterior saída da Companhia. Como dito no primeiro capítulo, William Forsythe foi para Stuttgart (Alemanha) em 1973 por uma audição que o *Stuttgart Ballet* – na

²⁸ Treats the premises of classical technique as a usable language capable of new meaning, rather than as a collection of phrases and traditionally linked steps that retain traditional rules, shapes, phrases and content subject only to rearrangement.

época dirigido pela consagrada bailarina brasileira Marcia Haydée²⁹ (1937) – realizara durante uma temporada da companhia nos Estados Unidos. Naquele momento, a Alemanha vivia uma situação peculiar: o território estava dividido em duas distintas organizações políticas e econômicas delimitadas concretamente pelo Muro de Berlim, que marcava a divisão entre a Alemanha federal (Ocidental) e Alemanha democrática (Oriental).

A cidade de Stuttgart localizava-se em território ocidental, era regida pelo capitalismo neoliberal e tinha como um dos principais investidores os Estados Unidos, que exerciam nesta uma forte influência comercial, social e cultural. Esta rede de influências teve início na década de 1950, período pós-guerra em que o governo norte-americano ofereceu ajuda à Alemanha – derrotada na Segunda Guerra Mundial –, desde que pudesse intervir em sua organização social e leis de mercado. De acordo com Amanda Marinho (2010), em sua monografia “Alemanha reunificada: seu desenvolvimento econômico”, os Estados Unidos desempenhavam o papel de Estado regulador e reestruturador dos países vencidos, aplicando nestes o modelo liberalista. Devido a este controle, a Alemanha Ocidental conseguiu recompor rapidamente sua economia; no entanto, isso interferiu drasticamente nos rumos de sua sociedade após a década de 1960: influências incisivas determinavam os gostos e conduções para um formato norte-americano de sociedade, influenciando diversos aspectos culturais e artísticos.

Tal interferência/intervenção cultural fez parte da política de fortalecimento das relações exteriores, promovida pelo chanceler e ministro das Relações Exteriores Konrad Adenauer (1876-1967, Alemanha) com o intuito de incluir a porção capitalista alemã às políticas estadunidenses e vislumbrá-la como uma potência internacional. Anterior a isso, também foi lançado o Plano Marshall (1947), plano europeu de recuperação econômica financiado pelos Estados Unidos, que implantou e proporcionou o “milagre econômico” nas duas décadas seguintes. Segundo o economista político Alexandre Guimarães:

A Alemanha apresentou nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial uma performance econômica muito favorável: a taxa de crescimento anual foi de 8,2% entre 1950 e 1960 e de 4,4% entre 1960 e 1973 (Coates, 2000:05). A produtividade também subiu

²⁹ No início da década de 1960, Márcia foi para o *Stuttgart Ballet* e, sob a direção de Jhon Cranko, foi revelada como uma grande intérprete e bailarina. Após a morte de Cranko, na década de 1970, Márcia assumiu a direção da Companhia. Atualmente é diretora do Ballet de Santiago, Chile.

significativamente: 5,9% ao ano entre 1950 e 1973. Apesar do seu tamanho limitado, a Alemanha tornou-se o maior país exportador do mundo, com uma pauta muito diversificada, demonstrando capacidade de competição em vários setores. Esses resultados foram alcançados ao lado de indicadores sociais também muito positivos: salários elevados, distribuição de renda entre as melhores do mundo desenvolvido, taxas de pobreza e criminalidade muito baixas, um abrangente *Welfare State* e desemprego praticamente nulo. (GUIMARÃES, 2006, p. 23)

Com os desdobramentos da Alemanha Ocidental, o processo de internacionalização e o fortalecimento do Estado resultaram na apropriação de alguns costumes e tradições. O balé – dança que não tinha visibilidade no país e era alvo de várias críticas da corrente modernista da dança alemã – passou a receber investimento financeiro e visibilidade internacional. De acordo com Suzanne Franco, professora da Universidade de Salerno (Itália), em seu artigo *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradiment* (Ausdruckstanz: tradição, tradução e traições [2005] 2010), na Alemanha Ocidental o balé teve monopólio quase que exclusivo às reivindicações do projeto de internacionalização cultural de Adenauer. Este fator foi o grande impulso para a formação das companhias estatais de balé, que “além de divertir o público era capaz de restituir a essência da germanidade, feita de solaridade e energia física” (FRANCO, 2010, p. 12).

Nesta configuração, Forsythe vai para Stuttgart levando traços da cultura do balé norte-americano, fortemente caracterizado pelo estilo coreográfico de George Balanchine (1904-1983, Rússia), principal referência do balé neoclássico ao longo do século XX e coreógrafo referência na *Joffrey Ballet*, escola na qual Forsythe realizou sua formação artística. Caracterizado pelo estudo geométrico do movimento, do espaço e da mobilidade dos quadris, o estilo balanchiniano rejeita cenários e figurinos e estabelece coreografias em que a narrativa é o próprio movimento, pontos estes que Forsythe também explora ao longo de sua carreira.

De acordo com o historiador da dança Paul Bourcier (França):

Balanchine inventa uma arquitetura intemporal do corpo, que experimenta suas relações espaço-tempo, donde a consequência de a arte de Balanchine nada deve à moda, mas deve tudo a inteligência, que nos leva a aceitar seus rigores, graças a um extremo refinamento do gosto. Concede à dança o “ligado” da música: os característicos “espirais balanchinianos” mostram a linha ondulante da melodia; um trabalho muito elaborado dos braços e dos pés, cuja rapidez exige um influxo nervoso excepcional dos executantes, revela os ritmos. (BOURCIER, 1987, p. 238)

Muitos críticos e pesquisadores da dança apontam Forsythe como um continuador do balé neoclássico balanchiniano pela dinâmica espacial adotada e estilo coreográfico. A pesquisadora norte-americana Susan Au (2010) afirma que Forsythe adere às organizações de movimento e espaço balanchiniano, optando por palcos sem cenários ou elementos que possam desviar a atenção do público, já que toda a atenção deve ser dada ao bailarino e seus movimentos. Da mesma forma, Nugent (2000) aponta que Balanchine está indiretamente nos trabalhos de Forsythe e relata que, em 1988, quando este foi convidado a coreografar para o *New York City Ballet* – companhia fundada por Balanchine –, críticos indicaram nítidas influências do mentor ao trabalho do ainda emergente coreógrafo. Em concordância com as autoras acima, percebo o traço de Balanchine em obras de Forsythe, em seu manejo com a técnica, informalidades com o enredo e figurino, a continuidade de uma pesquisa geométrica do espaço e o anseio pela revisão do vocabulário do balé.

Voltando à discussão sobre a fixação de Forsythe no território alemão, destaco o momento em que inicia sua carreira como coreógrafo. No ano de 1976, houve um programa interno de incentivo a novos criadores no *Stuttgart Ballet* para desenvolver, entre os próprios bailarinos, variadas experiências de balé e dança moderna, já que a companhia mantinha seu trabalho ligado principalmente aos balés de repertório. Com isso, William Forsythe, que atuava como bailarino da companhia, lançou algumas propostas para o grupo, dentre elas, os trabalhos: *Urlicht* (1976); *Daphne* (1977); *Bach Violin Concerto in A minor* (1977); *Flore* (1977); *In Ensloser Zeit* (1978); *Traum des Galilei* (1978); *Aria de la Folia* (1978); *Orpheus* (1979); *Love Songs* (1979); *Time Cycle* (1979); e *Trancredi + Clorinda* (1981).

Em seus primeiros trabalhos, Forsythe toma como um dos impulsos as discussões artísticas relacionadas ao Expressionismo Alemão,³⁰ movimento que envolveu a dança moderna alemã a partir de 1918, com artistas como Kurt Jooss (1901-1979, Alemanha) e Mary Wigman (1886-1973, Alemanha), até o reconhecimento internacional da dança-teatro da coreógrafa Pina Bausch (1940-2009, Alemanha) a partir de 1976. A pesquisadora Maria Cláudia Guimarães, em sua dissertação de mestrado “Vestígios da dança expressionista no Brasil – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss” (1998), ao definir os princípios do Expressionismo, coloca-o como um desestabilizar-se, uma consciência política da arte:

³⁰ De acordo com Guimarães (1998), o termo Expressionismo veio em contraposição à corrente Impressionista de arte e estabeleceu-se como vertente artística no ano de 1913 em Paris.

Por meio da deformação, do desequilíbrio, da desarmonia, da aparência caótica das obras expressionistas, vemos revelada a paixão pelo arcaico e primitivo, a fé na integração cósmica dos seres, e a tensão entre liberdade e agrilhoamento, individual e coletivo, vazio e instinto, idealismo e anarquia. Nenhuma outra tendência artística neste século teve uma preocupação tão grande em expressar os conflitos humanos em geral perante a sociedade, a política, a natureza, o espiritual. (GUIMARÃES, 1998, p. 11)

Como um movimento artístico que defende a não linearidade, os expressionistas criticavam as estruturas capitalistas que mutilavam, distorciam e fragmentavam a natureza humana. Como afirma Guimarães (1998, p. 27), “o artista expressionista assumiu uma posição idealista de visionário profético, cabendo-lhe não só a função de expressar a maneira como essa realidade era sentida, como também de combatê-la e transformá-la por meio de sua arte”, atentando-se, portanto, aos conflitos humanos – psicológicos, sociais e políticos – e apresentando uma realidade negatizada e decadente da arte e da sociedade. Na dança, o Expressionismo revelou-se por indagações levantadas pela dança-teatro, principalmente no território alemão que enfatizou a dança como uma ação política, seja nas formas de lidar com o corpo, no ensino da dança ou na contestação de normas sociais e artísticas.

Forsythe aproximou-se dos preceitos da dança-teatro indagando os bailarinos durante os laboratórios de criação e com exaustivas horas de improvisação. Como afirma Nugent (2000), Forsythe fez uma mistura de Formalismo, Expressionismo e cultura pop que desencadeou numa estética de balé ainda não vista na Alemanha da época. Em decorrência do rápido sucesso como coreógrafo, foi convidado pelo Ministro da Cultura de Frankfurt a assumir a direção do Balé de Frankfurt em 1984. Na direção da companhia, teve autonomia para desenvolver pesquisas relacionadas aos processos de investigação e composição do balé e aproximar-se de outras áreas – como a arquitetura –, que colaboraram para a formação da nova estética da companhia. Entre aplausos e crises, Forsythe desenvolveu um repertório próprio, colocou a companhia dentre as principais do mundo e lançou o CD-ROM *Improvisation Technologies*, que também consolidou sua fama internacional.

Neste período, a Alemanha atravessava um bom momento econômico, o que ocasionou num sólido investimento público em cultura. Os teatros estatais investiram em projetos, formação, contratação de equipe especializada e circulação internacional de companhias, o que permitiu que o trabalho de vários artistas fosse reconhecido para além do território alemão. Para compreender o regime e distribuição dos recursos

públicos à cultura neste país, recorro aos documentos da *Deutscher Bühnenverein* (2014) – Associação dos Teatros Alemães. Segundo a associação, o Estado alemão vê como sua atribuição o financiamento maciço da cultura através da manutenção de teatros oficiais e centros de formação. A entidade federal adota uma parte dos gastos, sendo responsabilidade dos estados e municípios aproximadamente metade dos valores aplicados à cultura.

Os Balés de Stuttgart e de Frankfurt compõem a rede de teatros públicos (teatro multigênero, repertório e conjunto), sendo que a categoria “teatro multigênero” engloba os elencos de teatro, teatro musical (ópera / opereta / musical) e dança, classificados como teatros de nível A, B ou C, de acordo com a quantidade de componentes da orquestra. Entre as décadas de 1980 e 1990, em meio à queda do muro de Berlim e reunificação da Alemanha, o Balé de Frankfurt consolidou-se numa atmosfera de ampla prosperidade econômica do país – terceira maior economia do mundo, assim como a mais rica e populosa da União Europeia. Por financiar grande parte dos teatros, o governo exigia, como contrapartida das companhias, o cumprimento de uma cota anual de serviços e apresentações artísticas determinadas por instâncias maiores das administrações dos teatros.³¹ No entanto, nas últimas décadas muitos artistas têm reivindicado a mudança deste sistema, já que a gerência do Estado muitas vezes limita os profissionais das artes a projetos que não manifestam seus reais desejos de trabalho. No comando do Balé de Frankfurt, Forsythe, assim como a coreógrafa Pina Bausch (1940-2009, Alemanha) com o *Tanztheater Wuppertal*, foi considerado exceção dentre os profissionais de dança, pois tinha liberdade coreográfica e administrativa da companhia sem a interferência direta do governo.

Esta mudança de paradigma começou a mudar a partir dos anos 2000: a economia caiu e isso afetou significativamente o investimento público na cultura. Os teatros tiveram redução orçamentária e foram condensados por regiões geográficas e não mais por cidades, o que gerou diversas demissões.³² O trabalho de William Forsythe foi diretamente afetado por esta crise no ano de 2002: foi proposto a ele um corte na metade do elenco – de 30 para 15 bailarinos – e a redução dos investimentos em projetos da companhia; além disso, uma forte pressão do governo e de uma parcela da

³¹ Conversa com a professora de balé e diretora da Das Los grupo de dança – GO – Tassiana Staciarianni, que viveu vinte anos na Alemanha trabalhando como bailarina nas companhias *Altenburg-Gera Theater GmbH* – Gera –, de 1996 a 2000, e *Schleswig-Holsteinisches Landestheater* – Flensburg –, de 2000 a 2004.

³² Conversa por telefone com Alexandre Tourinho, coreógrafo e movimentador cultural residente na cidade de Dresden – Alemanha.

classe artística à volta da estética dos balés clássicos. Como último apelo, Forsythe mandou um e-mail para colegas e imprensa:

Amigos, os políticos da cidade de Frankfurt pretendem fechar o Ballet de Frankfurt. Desejam montagens de balés de repertório tradicional. Estou tão atônito que não sei o que pensar ou sentir. Por favor, espalhem a notícia pelo mundo todo e, por favor, peçam às pessoas para enviarem cartas para Fran Petra Roth, a prefeita da cidade de Frankfurt, no fax 49 69 212 37 177, ou pelo endereço <http://www.sign.de/forsythe>. É muito importante. Muito obrigado. (FORSYTHE apud KATZ, 2002)

De nada adiantou o movimento pró-Forsythe. Em meados de 2004, ele saiu da companhia e iniciou projetos independentes, dentre eles seu próprio grupo, a *The Forsythe Company*, que divide sede entre as cidades de Frankfurt e Dresden. A companhia é mantida com recursos da iniciativa privada, modelo pouco comum num país com a cultura prioritariamente financiada pelo governo. Apesar disso, o cenário tem se modificado nos últimos anos e o financiamento privado, ainda que tímido, vem ganhando espaço. De acordo com a *Deutsche Bühnenverein* (2014), isso representa em torno de um por cento do investimento, já que as empresas têm sido bastante cautelosas e seletivas neste tipo de apoio.

A redução da contribuição/subsídio público para os Teatros vem conduzindo, nos últimos tempos, para um agravamento considerável das condições de trabalho para muitos representantes da arte. Mais e mais atores, cantores e bailarinos, por causa da redução destes subsídios, não recebem mais contratos permanentes de trabalho destes órgãos públicos, como as companhias das cidades (municipais) e dos estados (estaduais), assim como as federais, ao contrário, são frequentemente contratadas com contratos de curto prazo e para um número determinado de apresentações ou ainda, contratados para somente uma única produção. A quantidade deste tipo de contrato aumentou nos últimos 20 anos para mais de 22.000 contratos por ano. Antigamente este dado correspondia a um valor de aproximadamente 8.000 contratos por ano. E também, quem estiver com um contrato para uma ou mais temporadas de trabalho, terá que pagar o preço de cada vez mais se sacrificar e aceitar simultaneamente, um paralelo aumento de trabalho. Numerosos artistas recebem atualmente, somente uma tarifa de remuneração mínima de 1.600 euros brutos por mês, para uma elevada carga de trabalho. O mesmo é válido para funcionários que não atuam, como: assistente de direção, educadores de teatro (professores) ou dramaturgos. Em vários teatros os funcionários até renunciaram ao acordo coletivo referente aos cachês/honorários a favor da manutenção das vagas de trabalho. No fundo este desenvolvimento foi exigido publicamente nos anos 90 e mudanças estruturais foram realizadas. Estas medidas econômicas com corte de verba pública no valor anual de 360 milhões de euros

implicaram na redução de cerca de 6.000 empregos. Sem essas mudanças estruturais, devido ao corte de verba oriundo dos fundos públicos, muitos teatros não teriam sobrevivido. A Associação dos Teatros alemães (*Deutscher Bühnenverein*) sempre salientou que qualquer redução de custos atingiria diretamente aos empregados (ao corpo empregatício, equipe de empregados). A situação é ainda mais tensa em muitos teatros privados e na cena independente. (DEUTSCHER BÜHNENVEREIN, 2013, tradução de Tassiana Staciarinni)³³

De acordo com o professor de relações internacionais Paulo Visentini (2009), a crise econômica e sua repercussão na cultura deu-se por alguns fatores: a reunificação do Estado alemão, a instabilidade econômica, a especulação financeira desenfreada e o alto índice de desemprego, que desafiaram a promessa de prosperidade do país. O autor faz uma análise do país vinte anos após a queda do muro, pontuando os desencadeamentos das políticas adotadas nas últimas décadas:

Num país onde havia falta de mão de obra (94% das mulheres adultas trabalhavam), passou a haver um desemprego duas vezes maior que o ocidental, que também cresceu (em alguns *länder* do leste chega a 30%). O resultado foi o colapso do avançado modelo social do leste e um forte desgaste do ocidental, que era dos mais desenvolvidos do mundo capitalista. Os custos da unificação e a “colonização interna” logo fomentaram um surdo antagonismo entre os *wessis* e *össis* (ocidentais e orientais) e o surgimento de uma (*n*)*östalgie*, a nostalgia pela vida bucólica e sem sobressaltos para o cidadão comum da RDA, desde que não assumisse uma atitude de contestação aberta ao regime. Os orientais se encontraram totalmente despreparados para viver sob a cultura capitalista semiamericanizada de individualismo, competição e materialismo consumista da RFA, além da criminalidade e das drogas. (VISENTINI, 2009, p. 19)

³³ Die Kürzungen der öffentlichen Zuschüsse für die Theater haben in den vergangenen Jahren zu einer erheblichen Verschlechterung der Arbeitsbedingungen für viele darstellende Künstler geführt. Immer mehr Schauspieler, Sänger und Tänzer erhalten in den öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheatern sowie Landesbühnen wegen dieser Kürzungen keine festen Ensemble-Verträge mehr, sondern werden oft nur noch mit kurzfristigen Verträgen für wenige Auftritte oder eine einzelne Produktion beschäftigt. Die Anzahl solcher Verträge ist in den letzten 20 Jahren von früher etwa 8.000 auf heute über 22.000 pro Jahr gestiegen. Aber auch, wer einen auf eine oder mehrere Spielzeiten befristeten Vertrag bekommt, muss zunehmend Einbußen bei gleichzeitiger Arbeitsverdichtung in Kauf nehmen. Zahlreiche darstellende Künstler erhalten bei hoher Arbeitsbelastung nur die tariflich garantierte Mindestgage von zurzeit monatlich 1.600 Euro brutto. Das Gleiche gilt oft für nicht darstellende Mitarbeiter wie Regieassistenten, Theaterpädagogen oder Dramaturgen. In vielen Theatern wird von den Mitarbeitern sogar auf die in den Flächentarifverträgen vereinbarten Gagen zugunsten der Erhaltung von Arbeitsplätzen verzichtet. Hintergrund dieser Entwicklung sind die seit den 1990er Jahren öffentlich geforderten und durchgeführten Strukturveränderungen. Diese haben Rationalisierungseffekte in Höhe von jährlich ca. 350 Millionen Euro ausgelöst und hatten den Abbau von über 6.000 festen Arbeitsplätzen zur Folge. Ohne diese Strukturveränderungen hätten jedoch viele Theater die Kürzung der öffentlichen Mittel nicht überstanden. Der Bühnenverein hat allerdings stets darauf hingewiesen, dass jede kostensparende Strukturveränderung auf Kosten des Personals geht. Besonders angespannt ist die Situation in vielen Privattheatern und der freien Szene.

Talvez a crise do governo alemão e no Balé de Frankfurt tenha propiciado a Forsythe mais “independência” ao que acreditava como modelo de companhia, pesquisa artística e abertura para outras parcerias. Minimizando as fronteiras entre a dança e as outras artes e remontando seus repertórios para companhias de várias partes do mundo, Forsythe segue com novas criações e venda de seus célebres trabalhos do passado. Diante destas identificações políticas e sociais que o rondaram neste período, perpasso a seguir pelos entendimentos de arte e dança contemporânea que atravessam a compreensão do coreógrafo em seu trato com a dinâmica do balé.

2.4 Identificando pensamentos: provocações para um balé atual

Contrapondo uma visão antagônica entre tradição e ruptura, William Forsythe estabelece importantes pontes entre os conhecimentos já produzidos no balé e as reflexões sobre o fazer artístico atual, alimentando reflexões como: o desafio a narrativas estáveis, o questionamento às culturas modelares e a desestabilização de cânones. As definições estanques de procedimentos artísticos são postas em revisão num momento em que o menos interessa são respostas que correspondam às necessidades imediatas: qual a definição de arte? O que caracteriza algo como dança? O que define um estilo? Mais que encontrar uma resposta que sane os constantes conflitos em torno da dança, compreendo a condição de pergunta como uma recusa política e alimentadora destas respostas. Diante da divergência de nomenclaturas para nominar o momento atual da arte e da sociedade (hipermodernidade, pós-modernidade e contemporâneo), dialogo com alguns autores que leem nossa época em paridade com as perspectivas de Forsythe para o balé observando a arte como um processo indefinido, heterogêneo e em permanente busca de seus sentidos.

Observo que os questionamentos apontados para a arte na atualidade muitas vezes conduziram à negação ou estranhamento às produções historicamente sistematizadas (escolas, métodos e técnicas), principalmente de trabalhos ligados às escolas clássicas e conservatórios; no entanto, analiso as fissuras do tempo por um olhar mais contributivo e reflexivo. As artes sempre reclamam por transformações e isso não implica em suprimir tradições artísticas e seus elementos fundantes. Os artistas atuais, muitos inclusive vindos de escolas tradicionais, buscam, justamente na tradição e nos códigos artísticos, elementos para construir, contrapor e reelaborar as artes a seu modo. O passado posto em condição presente sem o peso das nostalgias e articulado a

diferentes leituras da tradição é um dos aportes para a construção artística do nosso tempo. Estas reflexões tecem diálogos com a visão do professor Eduardo Coutinho (2008), que também afirma que “nesse tipo de narrativa, o passado é resgatado não mais como documento portador de verdades incontestáveis, mas como texto, como discurso, e é conscientemente abordado com o olhar do presente” (COUTINHO, 2008, p. 166).

O balé, como uma das técnicas formatadas por métodos e escolas ao longo da história, é um exemplo, na contemporaneidade, dentre a gama de produções artísticas retomadas por diferentes formas de percepção. Seria o que a pesquisadora Cássia Navas (Brasil) denomina como *religare*, uma religação da dança entre os “estados de ruptura”, em busca do desvelamento pessoal por “improvisações, onde ossos, músculos e nervos guiam direções e aléias de cada descoberta” (NAVAS, 2006, p. 01) e permanecem como anseio da dança ao longo de sua modernidade e contemporaneidade. Tal religação desencadeia usos e desusos dos estados da arte, tornando-se ilusória a concepção de que a tradição e os códigos artísticos permanecem inatos e insensíveis ao tempo. A dança permanece em tradição ao mesmo tempo em que permanece em ruptura, numa tensão entre o já criado e o por criar, como salientado por Rocha:

Teríamos que inventar, portanto, uma dança que fosse sempre contemporânea de si, de seu gesto inaugural. E é mesmo isso que entrevemos em toda a arte contemporânea: o artista debatendo-se com a pergunta: “Como começar?”. Como começar a partir do não-ser; não partindo de nenhuma assunção primeira, de nenhuma garantia, portanto, de que tanto aquela arte, quanto a Arte sejam? Uma vez começado o decurso do processo que o levará à composição, como continuar? Como continuar repetindo o gesto de perguntar “Como começar?” Na obra de arte, há sempre uma tensão entre o *já criado* e o *por criar*: é este jogo que explica o movimento da própria obra (o sentido da composição) pedindo pelo próximo gesto. (ROCHA, 2009, p. 06)

No balé, a tensão sobre suas premissas futuras ainda revela muitas incertezas, pois se o balé não for feito nos moldes clássicos, o que ele será? De que forma se dá o por criar numa estrutura modelar e legitimada? De acordo com Franko (2011), Forsythe traz algumas pistas ao encabeçar o desejo de um novo balé, agregando discussões relativas à tradição em seu estado de pergunta e provisoriedade e utilizando as condições dadas como ferramentas para manipular e reordenar sua construção. Em sua condição atual, o balé requer mais que a reprodução de regimentos técnicos e/ou padrões estabelecidos, por isso, mais relevante que tentar responder se o que Forsythe constrói faz parte ou não do crivo do balé é perceber a importância de suas discussões

para esta área. Como afirma o estudioso de teatro e dança contemporânea Gerald Siegmund (1963, Alemanha), o que Forsythe produz é a tomada de consciência da possibilidade de escrever balés de outro modo:

Quando Forsythe irrefutavelmente diz: ‘Eu falo a linguagem. Eu não recito a linguagem’ de balé, ele deixa perfeitamente claro que não está contente com uma simples releitura dos clássicos pelo soletrar correto desse vocabulário. Forsythe sabe que não pode mais ‘escrever desta forma’. (SIEGMUND, 2011, p. 129, tradução da autora³⁴)

Forsythe não propõe o abandono ou negação das construções artísticas desenvolvidas no balé, mas enxerga-o como uma conexão cinética com o mundo, entendendo-o como uma potência técnica e conceitual que tem como norte a constante pesquisa de movimento. Para isso, desenvolve com o *Improvisation Technologies*, ferramentas e estímulos que revelam uma infinidade de ações encobertas no arcabouço do vocabulário sistematizado do balé: resíduos de movimento, formas escondidas e falhas que revelam pontos de tensão velados no arcabouço clássico para resguardar a imagem direita e livre de incoerências desta dança.

De acordo com Sulcas (2004):

Forsythe parece sempre acreditar que quando faz balé qualquer coisa é possível, tanto técnica quanto conceitualmente. É apenas uma ideia, mas uma ideia grandiosa. Isto significa que nada – seja em outro campo como a geografia ou a matemática, mitologia ou a própria história da dança – está fora do limite do processo de criação e do palco. (SULCAS, 2004, p. 89, tradução da autora³⁵)

Dessa forma, reconsidera-se o vocabulário do balé que, com Forsythe, acontece pelos instrumentos da escrita geométrica e investigação pessoal de repertórios, clássicos ou não, e disponibilizados à reescrita. Balé como ideia. Balé como ponto de partida. Balé como ficção. Proposições que alimentam os anseios de um coreógrafo que lança novos desafios em terrenos marcados por certezas, pois:

Quando você fala sobre vocabulário de dança clássica, você está falando sobre ideias. Você diz, isto é um lugar que o corpo humano pode ocupar. Eu uso o balé por que eu uso bailarinos de balé, e o

³⁴ When Forsythe somewhat apodictically states: ‘I speak the language. I don’t recite the language’ of ballet, he makes it perfectly clear that he is not content with a simple re-reading of the classics by spelling its vocabulary correctly. Forsythe knows that he cannot ‘write like that’ anymore.

³⁵ Forsythe seems always to have believed that when making a ballet anything was possible, both technically and conceptually. This is a simple idea, but an enormous one. It means that nothing – whether in another field like geography or mathematics or mythology, or the history of dance itself – is out bounds in the creative process and onstage.

conhecimento em seus corpos. (...) eu vejo o balé como um ponto de partida – isto é um corpo de conhecimento, não uma ideologia. (FORSYTHE, 1990 apud SPIER, 1998, p. 136, tradução da autora³⁶)

O balé existe como ideia, como princípio norteador que continuamente se remodela no corpo, instigando a desconstrução e descoberta de novas saídas ou resoluções de movimento já codificados. Forsythe exemplifica tal procedimento com o *arabesque*,³⁷ passo conhecido ao vocabulário clássico: “Você não faz um arabesque, o arabesque existe como ideia. O que você faz é processar o arabesque, mover-se por ele, e se sustentar pela maior ou menor parte do tempo” (FORSYTHE apud SIEGMUND, 2011, p. 28, tradução da autora³⁸).

Neste sentido, falar de arabesque ou qualquer outro passo indica que cada bailarino tem um modo singular de realizar o movimento e que é permissível investigar diferentes sentidos e formas de acessá-lo. O fato de pautar-se numa minuciosa codificação não pode ser argumento para o esgotamento de investigações de outras resoluções de movimento e, numa esfera maior, para o engessamento de suas construções estéticas e pensamento de dança. Ao afetar o estereótipo das perfeições do passo de balé e do corpo do bailarino, Forsythe desequilibra um estado de conforto de coreógrafos e pesquisadores certos do esgotamento das discussões sobre o ensino e a criação das formas baléticas. De fato, o balé não está como forma estabelecida, visível aos olhos, mas abstraído e descontinuamente organizado sobre suas bases técnicas. Como afirma Siegmund (2011), é a mudança de propósitos que saem da ideia ilusória de perfeição para a concordância que as falhas e abstrações também compõem o estado do balé e precisam ser assumidas e valorizadas como instrumento de pesquisa. De acordo com o autor:

No passado, bailarinos de balé tentaram incorporar a ideia de balé pelo esforço da perfeição, dando origem a um completo sistema de julgamento: esta bailarina faz arabesque melhor ou mais próximo da perfeição do aquela bailarina, por exemplo. Para Forsythe, arabesque é uma ideia que não tem equivalência no mundo real, o que significa que todo bailarino que tentar inevitavelmente falhará, porque seu

³⁶ When you speak about vocabulary of classical dance, you're talking about ideas. You say, this is a place the human body can occupy. I use ballet, because I use ballet dancers, and I use the knowledge in their bodies. [...] I see ballet as a point of departure – it's a body of knowledge, not an ideology.

³⁷ Posição que bailarino cria uma longa linha, desde a ponta dos dedos da mão à dos dedos dos pés, enquanto apoiado apenas numa perna reta, vertical, ou demi-plié, com o braço estendido para a frente e cima e o outro braço e perna estendidos para trás. No método Cecchetti, os principais arabesques são cinco; na escola russa Vaganova, quatro; e na francesa, dois (PAVLOVA, 2000, p. 30).

³⁸ You cannot do arabesque – arabesque exists as an idea. You can approach arabesque, and move through arabesque, and sustain yourself there for a greater or lesser time.

corpo individual lhe traz imperfeições que o deixam entre a ideia e a realização. (SIEGMUND, 2011, p. 28, tradução da autora³⁹)

A partir destes e de outros referenciais, William Forsythe tem colaborado para a discussão do balé, provocando-o como uma dança inquieta que pensa contemporaneamente seu fazer. É a dinâmica histórica da dança provocada a dizer mais, lidando com a tradição e o desenvolvimento de abordagens presentes que, ao seu modo, pretende contribuir para a ampliação do campo de conhecimento da dança.

³⁹ In the past ballet dancers have tried to embody the idea of ballet by striving for perfection, giving rise to a whole system by which to judge it: this ballerina does arabesque better or more perfectly than that ballerina, for example. For Forsythe arabesque is an idea that has no equivalent in the real world which means that every dancer who tries it must inevitably fail because his or her individual body gives it slants and imperfections that stand between the idea and its realization.

CAPÍTULO 3
IMPROVISATION TECHNOLOGIES:
SOFTWARE PARA O ESTUDO DO MOVIMENTO

“Bem vindo àquilo que deseja ver”
(William Forsythe)

Neste capítulo, investigo o *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye* (1994), método elaborado por William Forsythe que norteou a pesquisa e criação de suas coreografias, sendo também uma importante referência para o estudo do movimento no balé e algumas pesquisas em dança contemporânea. Investigo o método a partir da corêutica, estudo desenvolvido por Laban, analisando também como ocorreu a aproximação da dança às ferramentas digitais na década de 1990, momento em que o CD-ROM do método foi lançado. A descrição e análise do método basearam-se na observação do CD-ROM *Improvisation Technologies* 1ª edição, na participação no curso de *Improvisation Technologies* ministrado por Andrea Tallis (Inglaterra), ex-bailarina de Forsythe e professora de balé, durante o Ateliê Internacional de Dança – Fortaleza, em julho de 2013, e na oficina de Improvisação realizada com o coreógrafo Luiz Fernando Bongiovanni (Brasil), também pesquisador do método *Improvisation*, no 1º Ateliê Internacional da São Paulo Companhia de Dança, na cidade de Piracicaba, em 2014.

William Forsythe reúne aspectos importantes para a análise do movimento e seus usos na improvisação e composição coreográfica. Seu método não se restringe a pessoas com experiência em balé, alcançando também outras vivências corporais ou vocabulários de dança, mas aqui eles não serão abordados. Partindo da manipulação de passos estruturados do balé e tornando ações cotidianas em elementos coreográficos, Forsythe conduziu o balé à descentralização da imagem formalmente concebida de seus movimentos, aguçando diferentes estados motores e visuais nos bailarinos que o vivenciam. A visualidade agregada ao suprimento tecnológico foi uma peça elementar para a criação do *Improvisation*, por isso, inicio esta discussão investigando como o desenvolvimento de softwares e a aproximação da dança de tais pesquisas abriu caminho para a criação e publicação do método.

3.1 Entre a dança e a tecnologia: ferramentas para a análise do movimento

Na década de 1990 aconteceram diversas pesquisas relacionadas a tecnologias computacionais e mídias digitais por interessados no uso destas para o ensino da dança, uso cenográfico e suporte para composição coreográfica. Entre as ferramentas exploradas, estavam: lasers, scanners, câmeras e sensores, que passaram a compor os processos de investigação e/ou a fazer parte de espetáculos; softwares e hardwares criados especificamente para análise e pesquisa de movimento na dança; e a invenção de corpos virtuais manipuláveis que pudessem ultrapassar as possibilidades anatômicas do corpo humano real.

Tudo isso fomentou novas propostas relacionadas a métodos de ensino-aprendizagem do bailarino, já que, anteriormente, os tradicionais manuais de ensino de dança (livros, tratados, vídeos de aula) produzidos para o balé e as danças modernas direcionavam modelos de como se mover, ou seja, determinavam ações precisas, com início, percurso e fim de cada ação. Diferente disso, em meados da década de 1990, a expansão da dança contemporânea e o desejo de criação autoral de grande parcela dos bailarinos requisitou outras formas de pesquisa e a tecnologia tornou-se uma dessas pontes.

O diálogo entre dança e tecnologia expandiu nas últimas décadas e reflete o interesse dos artistas em investigar dança por outros canais e estabelecer novas feitura. Uma das pesquisadoras que investiga estas relações é Maíra Spanghero (Brasil), que, no texto “O romance da dança com a matemática: primeiras notações” (2009), afirma que a dança passou a buscar em outras áreas de conhecimento elementos para ampliar as suas possibilidades e, por isso, a ligação entre artes e ciência resultou em tarefas, coreografias e pesquisas de movimento que partiam de ações que o corpo virtual e real poderiam realizar. Segundo a autora, o uso das novas mídias tecnológicas foi um dos pontos que modificaram a relação da ciência com as artes e, principalmente, deslocaram a ideia de que a dança poderia se dar somente no corpo real e palpável.

Explorando a relação dança e matemática, Spanghero define três eixos proximais:

Quando começamos a mapear as áreas de pesquisa artística e científica surgidas a partir das relações entre a dança e a matemática identificamos de imediato três grandes eixos: 1) o ensino da matemática com o emprego de recursos do corpo e da dança; 2) experiências/projetos artísticos e científicos (obras coreográficas,

processos baseados em *motion capture*, *softwares* para criação, projetos artísticos com utilização de vídeos e sensores etc) e; 3) projetos de notação do movimento analógicos e digitais (desenvolvimento de interfaces e *softwares* específicos). (SPANGHERO, 2009)

Esta dança desenvolvida matematicamente explora formas, ângulos, escritas e desenhos criados a partir do corpo e sua relação com o espaço, jogando com as potencialidades de corpos reais e virtuais, duplamente contaminadores e contaminados. Ao longo da década de 1990 desenvolveram-se importantes projetos que tiveram a dança como mote, por exemplo: o *Improvisation Technologies: a tool for the analytical dance eye* (1994), desenvolvido pelo coreógrafo William Forsythe em parceria com ZKM (Centro de Artes e Tecnologias de Mídia da Alemanha); a coreografia *Ghostcatching* (1999), criada digitalmente por Paul Kaiser (1956, Alemanha) e Shelley Eshkar (1970, Estados Unidos), dois artistas multimídia, em parceria com o coreógrafo e bailarino Bill T. Jones (1952, Estados Unidos); a criação de alguns softwares, como o *LifeForms* (1999), desenvolvido a partir das pesquisas do coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009, Estados Unidos); o *LabanWriter* (1998), programa que copia, edita e formata os símbolos do sistema de notação de Laban; no Brasil, o Nota-Anna (1998), desenvolvido pela bailarina Analívia Cordeiro.

Estreito tais relações para o lugar de William Forsythe nesta esfera tecnológica. Ao desenvolver seu material, Forsythe parte da noção de exploração de movimentos via tecnologias e para improvisação, por isso o título *Improvisation Technologies; e a tool for the analytical dance eye*, descrito como uma ferramenta de inscrição, análise e manipulação de vocabulários de movimento, tendo como foco o sentido da visão. No ano de 1994, Forsythe estava trabalhando neste projeto e Paul Kaiser, ligado ao ZKM, sugeriu a publicação de um CD-ROM com a compilação do que estava acontecendo em seus processos de criação. Este material, no qual o próprio Forsythe narra e demonstra as leituras de movimento, visualiza-se por pontos e linhas (*Point-to-Point-Line*), gráficos e animações que trazem uma forma operacional para geração de improvisações e construções coreográficas.

Esta pesquisa foi também pensada em decorrência da rotina de trabalho do Balé de Frankfurt e das frequentes viagens que Forsythe realizava, fato que impossibilitava um acompanhamento diário e presencial das pesquisas dos bailarinos da companhia. À vista disso, Forsythe esquematizou uma dança interativa para que seus bailarinos pudessem investigar a dança independentemente de sua presença, suscitando neles a

capacidade de construir sua própria pesquisa de movimento a partir das tarefas exemplificadas na mídia do CD-ROM. Ele afirma para o jornal O Estado de São Paulo (1996) que “o ponto forte do programa é a animação porque em vez de falar, você mostra, dissecar o movimento” (FORSYTHE apud KATZ, 1996). Ainda tratando sobre o processo de construção de seu programa, discorre:

Comecei a imaginar uma espécie de movimento serial e, mantendo certas posições de braços do balé, descobri que podia treinar pessoas a se mover por esse modelo ou a reorganizar esse modelo com o que elas sabiam de balé. (...) Passei a produzir séries infindáveis de movimento – não puramente clássico, mas movimento que é, na sua forma pura, intrinsecamente e essencialmente balé, apesar de sua organização ser essencialmente diferente. (FORSYTHE apud KATZ, 1996)

Localizando a manifestação do método nos trabalhos coreográficos deste período, vejo o *Improvisation Technologies* inicialmente em dois espetáculos do Balé de Frankfurt: *Self to govern* (1994) e *Eidos: Telos* (1995). Em *Self to govern*, há trechos do CD-ROM utilizados em algumas coreografias; em *Eidos: Telos*, Forsythe utiliza um programa chamado *binary ballistic ballet*, onde uma câmera capturava as imagens dos bailarinos e as mixava com letras que apareciam numa tela colocada no palco. São as referências partilhadas entre a geometria do espaço e os elementos que a compõem, que dão volume para a investigação desta tecnologia. E nisso, as pesquisas de Rudolf Laban nos são muito preciosas ao detalhar a organização espacial do movimento e suas valências para a dança.

São as referências que exploro a seguir, associando estes estudos à estrutura tradicional do balé e, posteriormente, suas relações com o *Improvisation Technologies*.

3.2 A geometria do espaço: investigações a partir da corêutica

Rudolf Laban foi um importante estudioso do movimento – seja ele visto como ação cotidiana ou princípio de dança – na primeira metade do século XX e seu trabalho tornou-se uma referência para a investigação dos estudos em dança. As pesquisas labanianas são compiladas na coreologia, três áreas de estudos que, mesmo sistematizadas em partes, mantêm uma estreita ligação: a corêutica, a eukinética,⁴⁰ e o

⁴⁰ Estudo do ritmo e das dinâmicas do movimento que aborda a energia da ação e das dinâmicas que estão intimamente relacionadas à intencionalidade e individualidade. A variação das qualidades expressivas, mesmo que singelas, dão outra conotação e definem um estilo pessoal de se mover. Dentro da eukinética,

sistema de notação de movimentos conhecido como labanotation.⁴¹ Os estudos da corêutica são referenciais para as categorias desenvolvidas por Forsythe para o *Improvisation Technologies*, já que Laban estruturou importantes orientações para definir pontos, direções, planos, volumes, eixo e a organização e ocupação do espaço. Por esta razão, atendo-me aos estudos da corêutica, teoria à qual Forsythe se reporta para a criação de seu método.

Segundo a pesquisadora Lenira Rengel (Brasil), autora do livro “Dicionário Laban” (2003), a corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos, no qual o próprio bailarino concebe e administra formas num determinado espaço, explorando planos, níveis, dimensões e direções (RENGEL, 2003). Neste espaço, desenvolvem-se escalas⁴² que direcionam o estudo do movimento, possibilitando leituras particulares de estruturas ou direcionamentos. O estudo da corêutica engloba a cinesfera, os níveis espaciais (alto, médio e baixo), as dimensões (vertical, horizontal e sagital), os planos (sagital, frontal e horizontal), as direções (frente, diagonais, lados e trás) e as formas cristalinas, ou sólidos geométricos, com suas respectivas escalas.

Laban era arquiteto de formação, participou da cena da dança moderna alemã em seu período emergente (primeira metade do século XX) e estava imbuído por ideais de dança que explorassem a capacidade autoral de exploração em dança, assim como a identificação sistêmica da ação e reação que cada movimento gerava. Neste contexto, a abordagem sobre o corpo pautava-se na exploração de suas potências, na relação movimento-espaço e nas orientações geradas a partir da geometria euclidiana.⁴³

Laban delimitou e expandiu o estudo do esforço. Laban elencou quatro fatores de movimento a fim de analisar as possibilidades expressivas do corpo: peso, espaço, tempo e fluência (BARBOSA, 2011, p. 57).

⁴¹ Sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento em sua direção, nível, tempo e as partes do corpo que se movem. Os diagramas de labanotation são representados por linhas verticais, horizontais e diagonais tracejadas ou cheias. Possui princípios gráficos dos *maîtres* Beauchamp e Feuillet, que viveram entre os séculos XVII e XVIII.

⁴² Séries graduadas de movimento organizadas em forma lógica básica. O treinamento das escalas tem a função de realizar com o corpo a ideia espacial de Laban. Estas séries de movimento que atravessam o espaço em uma ordem definida representam um esquema específico de relações direcionais, espaciais, criando referências para o corpo em movimento. A execução das escalas propõe a experiência de se delinear trajetórias dentro de poliedros regulares imaginários (RENGEL, 2003).

⁴³ A geometria euclidiana ocupa-se do estudo das formas e das ligações algébricas conectadas a elas. Fundamenta-se na ideia intuitiva de ponto, sendo que a partir dele formam-se as ideias de retas e planos. As retas e os planos nada mais são que um conjunto de pontos, sem limitar-se a um fim, ou seja, são infinitos em ambas as direções. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/geometria-plana/>>. Acesso em: maio 2015.

Dentro do contexto da *geometria plana* estudam-se as formas geométricas planas, tais como quadrado, triângulo, retângulo, losango, círculo, trapézio, paralelogramo, ou seja, polígonos regulares e irregulares, todas as suas propriedades e todas as relações existentes entre eles.

Para Laban, mais louvável que a demonstração de “passos de dança” para uma frontalidade predeterminada são as possibilidades de distintas conexões entre o corpo, o movimento e o espaço. No intuito de identificar os elementos que compõem a corêutica e traçar uma conexão entre este estudo e o vocabulário do balé clássico, apresento suas categorias a seguir.

Cinesfera

A cinesfera é a esfera pessoal de movimento dentro dos limites espaciais ou alcance dos membros. Ela pode direcionar-se para várias orientações no espaço, no entanto, é necessário um ponto que determine o centro do corpo. De acordo com Laban:

Cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio”(algumas vezes chamado de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com os nossos pés tanto quanto com nossas mãos. (LABAN, 1976 apud FERNANDES, 2002, p. 165)

A cinesfera sofre variações de acordo com o espaço, circunstâncias e personalidade do indivíduo. De acordo com a teoria labaniana, a esfera pessoal é influenciada por situações criadas e vivenciadas no meio habitado e isso influencia diretamente a formulação do modo de caminhar e lidar com determinadas situações, definindo, inclusive, sua personalidade. A pesquisadora Ciane Fernandes (Brasil), em seu livro “O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas” (2002), define três variações aproximadas de cinesfera: pequena (alcance próximo); média (alcance mediano); e grande (alcance máximo que o corpo pode atingir). A Figura 1 representa a estrutura da cinesfera, com seu ponto de apoio no centro do corpo e as possibilidades de extensão a partir deste eixo.

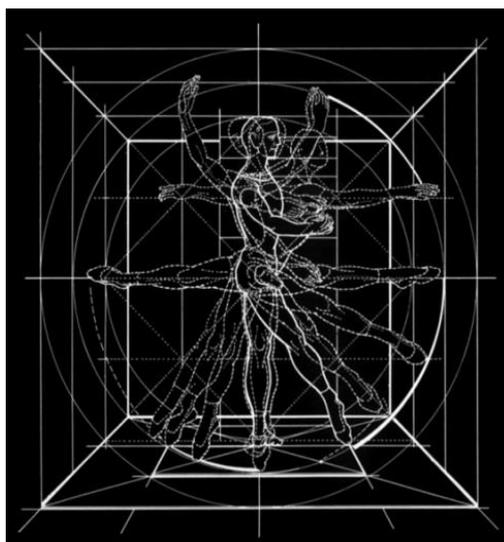


Figura 1 – Cinesfera. Fonte: Secretaria de Educação do Paraná⁴⁴

Para o balé clássico, braços e pernas são partes periféricas do corpo que devem mover-se a partir do domínio da estrutura do tronco e controle do eixo. Como uma dança que prima pelos pontos máximos de alcance do corpo, enfatiza a cinesfera grande, como, por exemplo, os movimentos de *arabesque* ou *developé*.⁴⁵ O interessante a se frisar aqui é que nestes passos o centro de equilíbrio mantém-se inalterado abaixo do umbigo, criando uma linha vertical/horizontal que suporta a estrutura dos quadris em rotação coxofemoral para fora (*turnout*) e o tronco como centro de energia do corpo.

Níveis espaciais

Segundo Rengel (2003), o nível espacial pode ocorrer em duas instâncias: de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento ou do corpo todo em relação a um objeto ou ao espaço geral. Tomando como exemplo o corpo em relação ao espaço geral, a ação de deitar, ajoelhar etc. refere-se ao nível baixo; o nível médio remete a ações no nível mediano no espaço, como movimentos em quatro apoios, ou o corpo numa posição transversal; e no nível alto o corpo assume a posição vertical. Na estrutura do balé, os passos foram formulados essencialmente no nível alto, como demonstrado na Figura 2, portanto, giros, saltos e deslocamentos se projetam para cima

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=262>>. Acesso em: nov. 2014.

⁴⁵ Desenvolvido. Designa uma evolução em que a(o) bailarina(o) começa o movimento puxando a perna para cima, esticando-a lentamente para uma posição en l'air (no ar) e dominando essa posição com perfeito controle. (PAVLOVA, 2000).

e o uso de pequenas flexões, como os *pliés*,⁴⁶ geralmente servem como propulsores de alguma elevação.



Figura 2 – Primeiro arabesque. Fonte: Mundo bailarínstico⁴⁷

Planos

Plano espacial é a junção das dimensões quando ocorre a ligação dos extremos, sendo eles: sagital, a união das direções frente-trás; transversal, lado-lado; frontal, cima-baixo. No balé, a predominância se dá no plano sagital, pois enfatiza a profundidade dos movimentos e, como afirma Rengel (2003, p. 94), “neste plano é possível experienciar movimentos com os membros superiores e inferiores e a capacidade da coluna de arquear e arredondar, para frente e para trás”.

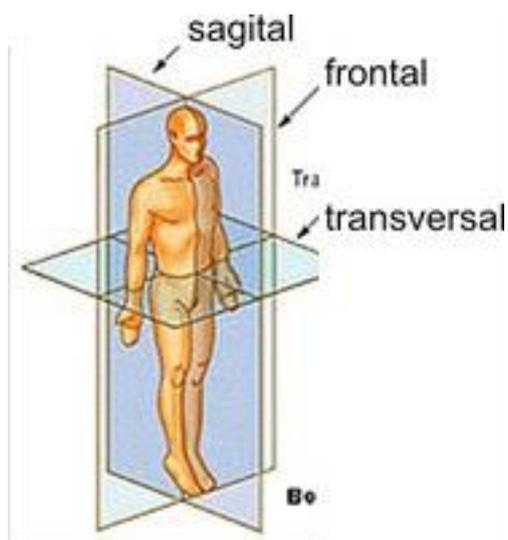


Figura 3 – Planos espaciais. Fonte: Pilates São Caetano do Sul⁴⁸

⁴⁶ Dobrado. Refere-se a uma flexão do joelho ou dos joelhos. São dois os *pliés* principais: o *grand plié* e o *demi-plié* (PAVLOVA, 2000).

⁴⁷ Disponível em: <www.mundobailarinistico.com.br/2013/07/arabesques.html>. Acesso em: nov. 2014.

Direção

Direção são pontos delimitados no espaço que estabelecem relações de orientação nos poliedros, ou sólidos geométricos. Assim como na dimensão, as direções espaciais partem do centro do corpo e indicam a direção do movimento, totalizando vinte e sete orientações espaciais (Figura 4), sendo nove em cada nível. O movimento acontece quando há transferência do corpo ou de suas partes de uma posição espacial para outra e a ligação entre estas posições é a trajetória deixada no espaço.

No vocabulário do balé, estas orientações espaciais são criteriosamente definidas em ângulos de braços e pernas, como, por exemplo, uma sequência de *port de bras* (Figura 5), no qual os braços percorrem as direções lugar embaixo; frente-médio; lugar em cima; lado médio; retornando ao lugar embaixo. Uma peculiaridade posta aqui é que nos estudos labanianos a referência direcional parte do corpo, independentemente do ponto de frontalidade deste no espaço. Já no balé, o que determina a direção é o local definido como frente, lugar este ocupado pela plateia.

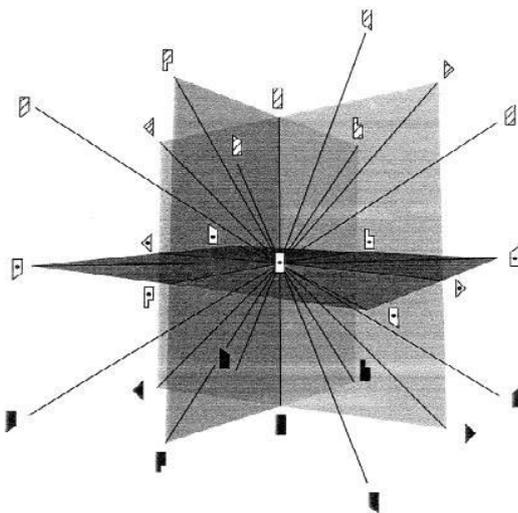


Figura 4 – Vinte e sete direções no espaço. Fonte: Rengel (2003, p. 39)

⁴⁸ Disponível em: <<http://pilatessaocaetanodosul.blogspot.com.br/2011/04/os-planos.html>>. Acesso em: nov. 2014.

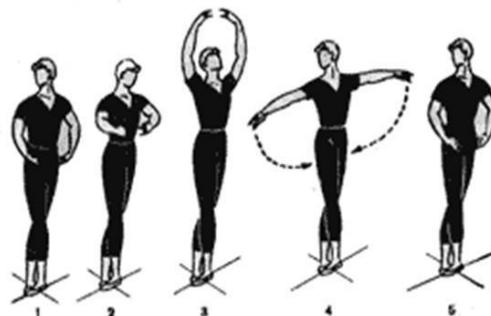


Figura 5 – *Port de bras*. Fonte: Centro de dança corpo livre⁴⁹

Dimensões

Dimensão é o encontro entre duas direções opostas. A Cruz Tridimensional (Figura 6) apresenta a intersecção entre as três dimensões do movimento: vertical (cima-baixo), horizontal (lado-lado) e sagital (frente-trás). As direções irradiam do centro do corpo para estas seis direções.

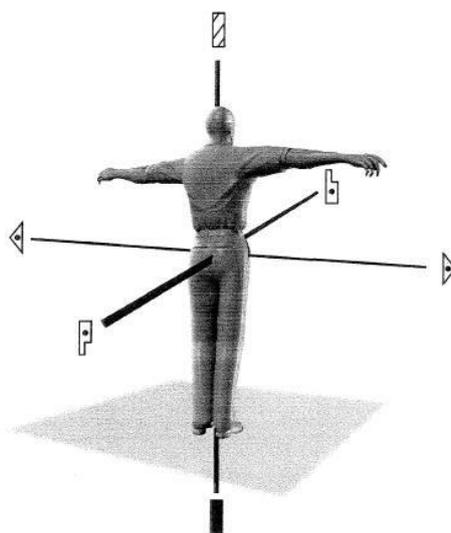


Figura 6 – Cruz tridimensional. Fonte: Rengel (2003, p. 40)

A verticalidade é predominante no balé, já que seus movimentos são orientados pelo jogo cima-baixo e sua relação com o fator Peso. Segundo Rengel (2003), as ações espaciais que facilitam a sensação cinestésica nesta dimensão são emergir e afundar.

⁴⁹ Disponível em: <<http://corpolivrebauru.com.br/portbras.htm>>. Acesso em: nov. 2014.

Poliedros

O estudo da corêutica foi projetado a partir de poliedros, também chamados de formas cristalinas ou sólidos geométricos. A função do poliedro é localizar o movimento no espaço a partir de sua geometria e estabelecer relações entre espaço e ação corporal de forma clara. Os estudos labanianos geralmente usam os poliedros de seis faces (hexaedro) (Figura 7), oito faces (octaedro) (Figura 8), doze faces (dodecaedro) (Figura 9) e vinte faces (icosaedro) (Figura 10).

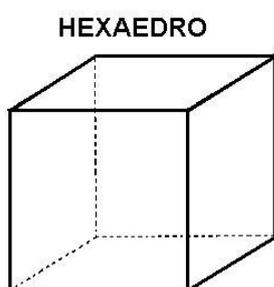


Figura 7 – Hexaedro.
Fonte: Instituto de matemática UFRGS⁵⁰

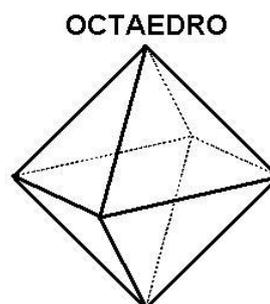


Figura 8 – Octaedro.
Fonte: Instituto de matemática UFRGS⁵¹

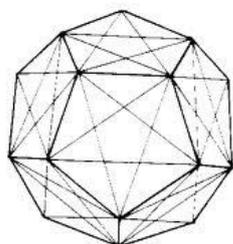


Figura 9 – Dodecaedro.
Fonte: Mundo da leitura⁵²

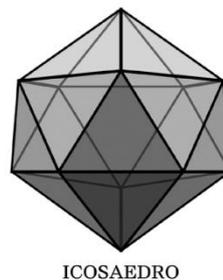


Figura 10 – Icosaedro.
Fonte: Aulete digital⁵³

De acordo com Rengel (2003), as superfícies dos poliedros são faces, os lados são arestas e os pontos em que as arestas se encontram são vértices. Para Laban (1966 apud BARBOSA, 2011), as formas estão intimamente conectadas ao movimento. Cada movimento tem sua forma, que é simultaneamente criada com e através do movimento. Esta mesma estrutura de ângulos retos e correspondentes é utilizada para localizar e definir os movimentos do balé, fundamentos na proporcionalidade e equilíbrio das

⁵⁰ Disponível em: <euler.mat.ufrgs.br/~ensino2/alunos/06/index.htm>. Acesso em: nov. 2014.

⁵¹ Disponível em: <zeutomasi.blogspot.com.br/2013/04/dodecaedro-o-poder-da-criatividade.html>. Acesso em: nov. 2014.

⁵² Disponível em: <euler.mat.ufrgs.br/~ensino2/alunos/06/index.htm>. Acesso em: nov. 2014.

⁵³ Disponível em: <aulete.com.br/icosaedro>. Acesso em: nov. 2014.

formas e vetores. Todavia, estudos recentes sobre o método Laban conduziram a outras lógicas de movimento que não a exatidão dos sólidos geométricos, aproximando-se da geometria não-euclidiana (formas circulares, paralelas ou ângulos retos) para investigar outros pontos de partida e valência para o movimento. No *Improvisation* há estruturas que partem tanto dos sólidos geométricos euclidianos quanto das formas inexatas, que exploram, por exemplo, investigações sobre as linhas que formam as impressões digitais do polegar, ou a imagem da sombra do corpo do bailarino, aproximações estas que explano no tópico sobre a análise do método.

3.2.1 Aproximações entre a corêutica e o Improvisation Technologies

Um dos principais pontos abordados no *Improvisation* é a referência espacial como norte para identificar e reconfigurar o movimento do balé. Forsythe concebe a dança e sua materialização no espaço como:

Dançar é uma forma de pensar. É uma forma de inscrição tal como escrever, desenhar, como cortar, embrulhar ou rasgar... Para observar uma dança, você precisa aprender a lê-la. Porque o que se tem são formas materializadas que se manifestam na mente dos bailarinos de acordo com as coisas que eles conhecem. Eles selecionam coisas que conhecem e tentam reescrevê-las... Você pode compreender as coisas como compostas por elementos abstratos. Olho para um cachimbo e digo que são quatro coisas: dois círculos e duas linhas... A origem do movimento não é importante porque é a visão do intérprete, a sua habilidade em manifestar o que estava lá para ele, no momento da inscrição, algo que era antes de intensa materialidade. (FORSYTHE apud KATZ, 2002)

A abordagem forsytheana impulsiona pesquisas autorais baseadas na relação corpo-espaço-ação, levando a composições assimétricas e desorganizadas, se tomado como referência o vocabulário tradicional do balé e sua organização corporal. As pesquisas do coreógrafo focam nos efeitos que uma determinada ação pode causar em movimentos já preestabelecidos, interessando-se nos borrões gerados pela desestabilização dos passos e descoberta de soluções para tais “imprevistos”. Esta proposta, segundo Katz (1999, s/p.), revela “uma sintonia incomum com as discussões mais quentes da contemporaneidade e uma capacidade única de traduzi-las em dança”.

Tomando principalmente como referência as direções espaciais (Figura 4), Forsythe explora movimentos nos três planos de ação (Figura 3). Os movimentos geralmente partem das pernas e braços – partes do corpo mais fáceis de manejar –,

desenhando linhas retas e curvas nos pontos estabelecidos; todavia, isso pode ser transportado a outras partes do corpo, respeitando as limitações articulares. O estabelecimento de figuras imaginárias – ligadas aos poliedros, linhas, zigue-zague etc. – é importante para delinear os percursos do movimento, criar barreiras ou mesmo anular o desenho proposto espacialmente. Estas mudanças também englobam a exploração de todos os níveis (alto, médio e baixo), o que, para uma dança como o balé, predominantemente executada no nível alto, provoca bruscas alterações. Tais alterações também afetam o uso do “passo” de balé, pois aqui ele é utilizado como propulsor do movimento, o que não implica executá-lo em seu sentido literal ou seguir as estruturas postas numa composição coreográfica convencional desta dança.

Sobre tal relação, o professor Peter Boenisch (Inglaterra) afirma que:

A compreensão de espaço de Forsythe... não é mais o espaço original do balé da geometria Euclidiana e da pintura em perspectiva. Para ele, espaço é um conceito inclusivo que integra até mesmo o interior do corpo, a respiração, e, mais essencialmente, a propriocepção; todos esses fatores tornam-se interface para resposta artística e a criação. Por conseguinte, Forsythe nunca esteve interessado em “desconstruir” o balé, ao contrário disso, ele atualizou e redesenhou o código do balé em uma forma de dança do século XXI que, eventualmente, dissolve o acoplamento tradicional do corpo e da subjetividade. Dentro de uma teia dinâmica de energias físico-espaciais, não faz mais sentido pensar o corpo como uma entidade discreta projetada naquele espaço, ou como um agente expressivo à frente de um fundo de espaço. Em vez disso, o corpo é espaço, e o espaço é justamente o corpo que está sendo coreografado. (BOENISCH, 2007 apud VASS-RHEE, 2011, p. 45, tradução da autora⁵⁴)

Um ponto claro de divergência entre a leitura de Laban e a de Forsythe é a ação da cinesfera. Ao contrário de Laban, que defende o centro do corpo como ponto fixo da região do umbigo, Forsythe acredita que a cinesfera pode localizar-se em outras partes do corpo ou ainda, ser múltipla e, portanto, o centro do corpo pode sofrer variações de acordo com o espaço e o movimento realizado. Sobre isso, Patrícia Baudoin e Heidi Gilpin (2012) defendem que:

⁵⁴ Forsythe’s understanding of space is... no longer the original balletic space of Euclidean geometry and perspective painting. To him, it is an inclusive concept that even integrates the interior of bodies, breath, and most essentially proprioception; all of these factors become interfaces for artistic response and creation. Consequently, Forsythe has never been interested in ‘deconstructing’ ballet, but he has, much rather, thoroughly updated rewired, and redesigned the ballet code – into a dance form for the twenty-first century that eventually dissolves the traditional coupling of body and subjectivity. Within a dynamic web of physio-spatial energies, it makes no longer sense to think of the body as a discrete entity projected into that space, or as an expressive agent in front of a background of space. Rather, the body is space, and space is the inclusive body that is being choreographed.

(...) Embora reconhecendo o compromisso do sistema Laban, William Forsythe o explode reorientando seus centros através do corpo. Forsythe assume toda uma série de cinesferas, ou seja, cada uma é totalmente desmontável e expansível. Uma infinidade de divisões que possibilitam a rotação do eixo pode ter como seu centro o calcanhar do pé direito, a orelha esquerda, o cotovelo direito, ou um membro inteiro, por exemplo. Na desarticulação e suspensão do método Laban realizadas por Forsythe, qualquer ponto ou linha no corpo ou no espaço pode tornar-se o centro da cinesfera de algum movimento em particular. Um movimento semelhante pode ser gerado em qualquer ponto dentro ou fora da cinesfera; e a cinesfera é permeada de infinitos pontos de origem que podem aparecer simultaneamente em vários pontos no corpo. (BAUDOIN; GILPIN, 2012, p. 03, tradução da autora⁵⁵)

Deslocar o eixo central e criar outros pontos de foco são elaborações que afetam o balé em seus aspectos técnicos, estéticos e culturais, desvelando instabilidades e percepções não tão comuns à sua prática. Vejo que a multiplicação de eixos e a consequente ruptura da centralidade corporal desafiaram as estruturas dos manuais e vocabulários de balé: eles tornaram-se questionáveis num ambiente de invenções que deixa vir à tona as instabilidades e os imprevistos encobertos pela certeza de sua razão técnica:

Ao invés de recuperar e reproduzir as formas de balé clássico que são entradas fixas na lista de movimentos, Forsythe rompe com esses formulários para que momentos antes escondidos nos movimentos de balé tornem-se claramente visíveis. Ao fazê-lo, não só o movimento e a forma ganham nova vida e um novo conjunto de possibilidades, mas o balé em geral. Fracassar e cair, por exemplo, são ações recuperadas e revalorizadas como componentes estruturais intrinsecamente necessários e igualmente válidos da dança clássica. Como Dana Caspersen, uma das bailarinas do Balé de Frankfurt, afirmou: ‘a validade de um movimento não é determinado por sua relação com um sistema historicamente estabelecido, mas por se ele tem importância em si mesmo’. (BAUDOIN; GILPIN, 2012, p. 06, tradução da autora⁵⁶)

⁵⁵ (...) While acknowledging the promise of Laban's system, William Forsythe explodes it by reassigning its centers infinitely throughout the body. Forsythe assumes a whole array of kinespheres, as it were; each is entirely collapsible and expandable. An infinity of emerging rotating axial divisions may have as their centers the heel of the right foot, the left ear, the right elbow, or an entire limb, for example. In Forsythe's dismantling and suspension of Laban's model, any point or line in the body or in space can become the kinespheric center of a particular movement. A similar model can be engendered at any point inside or outside the kinesphere; and the kinesphere is permeated with an infinite number of points of origin which can appear simultaneously in multiple points in the body.

⁵⁶ Rather than retrieving and reproducing classical balletic forms that are fixed entries in the roster of movement, Forsythe bursts open these forms so that previously hidden moments in balletic movements are made plainly visible. In doing so, not only are movement and form given a new life and a new set of possibilities, but so is ballet in general. Failure and falling, for example, are retrieved and revalorized as intrinsically necessary and equally valid structural components of classical dance. As one of Ballett

Quando Forsythe borra os traços dos movimentos, apresenta um território do imprevisível que não pretende reforçar a categorização da perfeição do passo e o esgotamento da exploração de valências da dança; são estes desejos que aproximam Laban e Forsythe. Dançar, para ambos, é colocar-se disponível para os diálogos e interferências que se dão artística e politicamente nos modos de lidar com o corpo. São as expectativas de autonomia e reflexão da dança que me levam a crer que o *Improvisation Technologies* seja, nos dias de hoje, uma possibilidade de construção e debate dos fazeres da dança e, em especial, do balé.

3.3 *Improvisation Technologies*: análise do método

O CD-ROM *Improvisation Technologies* 1ª edição é um material que abrange 65 vídeos apresentados por William Forsythe e organizados em quatro grandes categorias de ação: *Writing* (Escrita), *Reorganizing* (Reorganização), *Lines* (Linhas) e *Additions* (adicionais). Além disso, conta com um link chamado *Solo*, que dá acesso a uma coreografia realizada por William Forsythe baseada no método apresentado. A imagem a seguir (Figura 11) é a tela inicial do programa, que apresenta as categorias definidas por Forsythe.



Figura 11 – Tela inicial do CD-ROM *Improvisation Technologies* 1ª edição.
Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *Writing* (Escrita), Forsythe traz várias operações desencadeadas em linhas e letras articuladas nos três planos, explorando ações entre partes do corpo em suas

Frankfurt's dancers, Dana Caspersen, has put it: "the validity of a movement is not determined by its correlation to a historically established system, but by whether it has significance in itself."

dimensões e dinâmicas de movimento. As subdivisões desta categoria são: Inscrição de Rotação, U-ing e O-ing, Lugar de escrita e Em geral. A categoria *Reorganizing* (Reorganização), explora as diferenças e multiplicidades em torno de um mesmo material, como as diferenças entre um mesmo movimento realizado na posição horizontal (solo) ou vertical e as recuperações de movimentos e pesquisas relacionadas à isometria. Ela se subdivide em: Reorientação Espacial, Recuperação Espacial, Compreensão e Isometrias.

Já em *Lines* (Linhas), o princípio é a união das partes do corpo por pontos de linhas articulares e manipuladas nas categorias propostas. Esta categoria se subdivide em Ponto-ponto-linha, Operações complexas, Evitar a linha e Em geral. Por último, as *Additions* (Adicionais), compostas por tarefas independentes das três categorias anteriores. São elas: Representação Anatômica e Cz.

A exploração tridimensional dos movimentos ocorre pela divisão das ações em *tarefas*, nome dado a cada ação dentro das categorias citadas. Ao clicar em uma das categorias, abre-se uma tela com todas as tarefas pertencentes àquela especificidade e ainda um link de exemplo com uma breve composição coreográfica representado pela letra **e** (Figura 12). Forsythe inicia cada categoria tratando de tarefas mais simples e fundamentais e, ao longo do processo, aprofunda estas mesmas tarefas, explorando os manejos das articulações e os vetores entre pontos do corpo e do espaço para resolver caminhos propostos.

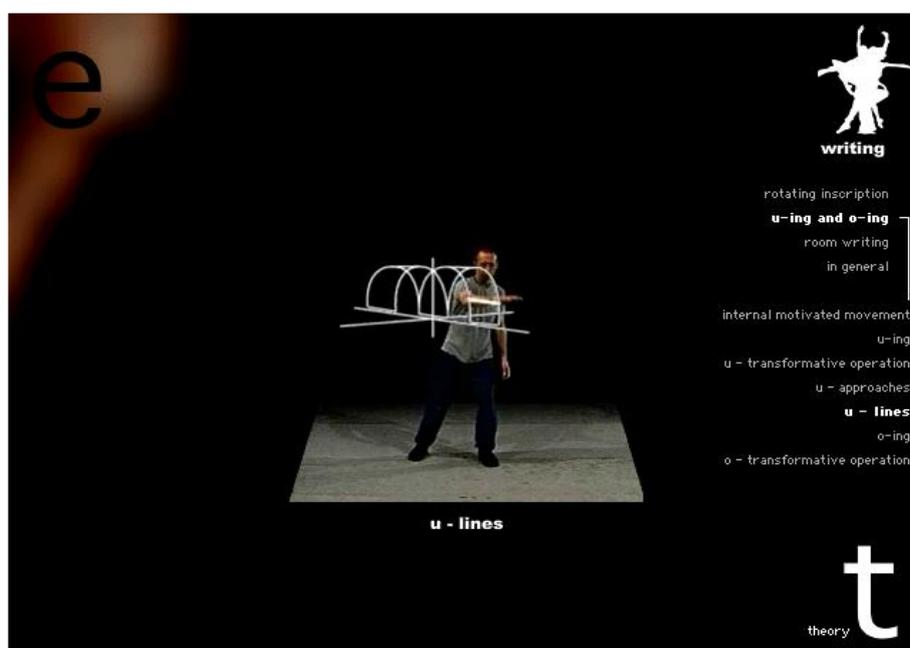


Figura 12 – Tarefa U-lines da categoria Writing. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

De acordo com Paulo Caldas (2012), este trabalho com linhas e curvas é importante para desenvolver domínios mais arriscados e menos convencionais para o corpo organizado no vocabulário do balé. Para formular uma composição coreográfica, são ligadas duas ou mais tarefas, procedimento denominado por Forsythe como “processos algorítmicos”, ou seja, combinações de tarefas que possibilitam infinitas combinações composicionais. A exploração das tarefas mais complexas e a formação de processos algorítmicos podem, todavia, desencadear movimentos em outras partes do corpo que inicialmente não estavam programadas nas tarefas solicitadas. Isso recebeu o nome de “movimento residual” e geralmente ocorre na junção de duas ou mais tarefas ou em ações mais complexas. A seguir, descrevo as tarefas apresentadas no CD-ROM, analisando como elas se conectam aos estudos corêuticos e ao vocabulário do balé, percebendo como a visualidade proporcionada pelos recursos computacionais colabora com o entendimento do *Improvisation Technologies*.

3.3.1 Descrição das tarefas:

1 – Writing

- a) Rotation inscription (Inscrição de rotação)
 - Rotation inscription (Inscrição de rotação)
 - More than one Limb (Mais de um membro)
 - Shift point of inscription (Mudança de ponto de inscrição)
 - With lines (Com linhas)
 - Universal writing (Escrita universal)
 - Arc and axis (Arcos e eixos)

- b) U-ing and O-ing (U-ing e O-ing)
 - Internal motivated movement (Motivação interna para o movimento)
 - U-ing (U-ing)
 - U-transformative operation (Operação transformadora em U)
 - U-approaches (Abordagens em U)
 - U-lines (Linhas em U)
 - O-ing (O-ing)
 - O-transformative operation (Operação transformadora em O)

Room writing – Demonstration (Escrita do lugar – demonstração)

c) In general (Em geral)

Inscriptive modes (Modos de inscrição)

Writing and wiping (Escrever e apagar)

2 – Reorganizing

a) Spatial reorientation (Reorientação espacial)

Room reorientation 1 (Reorientação espacial 1)

Room reorientation 2 (Reorientação espacial 2)

Floor reorientation (Reorientação no solo)

Assignment to a line (Atribuição a uma linha)

b) Spatial recovery (Recuperação espacial)

Fragmentation (Fragmentação)

Spatial recovery (Recuperação espacial)

Reverse temporal order (Ordem temporal inversa)

c) Compression (Compressão)

Spatial compression (Compressão espacial)

Time compression (Compressão de tempo)

Floor brushing (Escovar o chão)

Amplification (Amplificação)

Adjectival modification (Modificação adjetiva)

d) Isometries (Isometrias)

Introducion (Introdução)

Different scales (Escala diferentes)

Movement isometries (Isometrias de movimento)

Sensibility (Sensibilidade)

As Floor pattern (Padrão de chão)

3 – Lines (Linhas)

- a) Point point line (Ponto ponto linha)
 - Imagining lines (Imaginando linhas)
 - Extrusion (Extrusão)
 - Matching (Igualar)
 - Folding (Dobra)
 - Bridging (Ponte)
 - Dropping points (Desmoronamento de pontos)
 - Collapsing points (Queda de pontos)
 - Complex movements (Movimentos complexos)

- b) Complex operations (Operações complexas)
 - Inclination extension (Inclinação extensão)
 - Transporting lines (Transporte de linhas)
 - Dropping curves (Queda de curvas)
 - Parallel shear (Paralelo absoluto)

- c) Approaches (Abordagens)
 - Introducion (Introdução)
 - Angle and surface (Ângulo e superfície)
 - Knotting exercise (Exercício de atar)
 - Torsions (Torções)

- d) Avoidance (Evitar a linha)
 - Line (Linhas)
 - Volumes (Volumes)
 - Own body position (Própria posição do corpo)
 - Movement (Movimento)

- e) In general (Em geral)
 - Back approach (Abordagem das costas)
 - Lower limbs (Membros inferiores)
 - From simple to complex (Do simples ao complexo)

4 – Additions (Adicionais)

a) Anatomical representation (Representação anatômica)

Introducion (Introdução)

Anatomical knowledge (Conhecimento anatômico)

On projected body (Projeção no corpo)

Soft-body-part exercise (Exercício com as partes macias do corpo)

b) Cz

Introducion (Introdução)

With trajectory (Com trajetória)

In general (Em geral)

Performance (Apresentação)

Slow motion (Movimento lento)

Full screen (Tela cheia)

1 – Escrita

Inscrição de rotação

Inscrição de rotação é a habilidade de escrita virtual com qualquer parte do seu corpo, abordando os aspectos tridimensionais do movimento. A coordenação de um passo codificado pode ser reconfigurada de várias formas e gerar outras geometrias ou combinações com novos resultados. Na Figura 13, Forsythe demonstra a habilidade de desenho com o ombro, percorrendo os três níveis do movimento.



Figura 13 – Inscrição de rotação. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Utiliza-se *mais de um membro* para a formação do desenho, ou seja, o movimento pode iniciar por uma parte do corpo e multiplicar-se por outros membros. Isso se complementa com a tarefa seguinte, que aborda a *mudança de ponto de inscrição* (Figura 14), em que um movimento pode começar por uma parte do corpo e finalizar em outra. Na imagem, Forsythe desenha o movimento com o cotovelo e, em seguida, realiza outras variações do mesmo desenho com outras partes (quadril e pé), ressaltando a importância das dinâmicas de trajetórias de movimento.



Figura 14 – Mudança de ponto de inscrição. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Já na tarefa *com linhas*, Forsythe introduz o uso das linhas presentes no corpo, geralmente localizadas entre duas articulações. Há, por exemplo, na Figura 15, uma linha estabelecida entre o punho e o cotovelo que passeia pelo espaço gerando desenhos maiores.

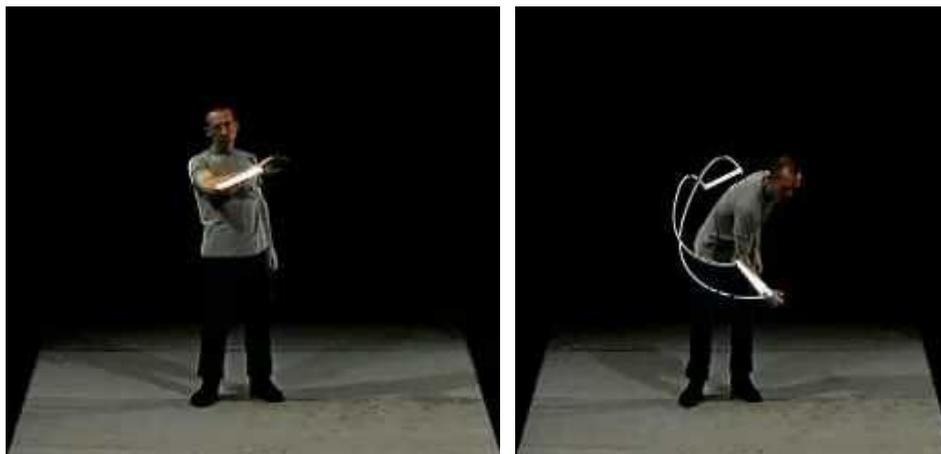


Figura 15 – Com linhas. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

A *escrita universal* (Figura 16) é uma tarefa bastante usada no *Improvisation Technologies*. Ela explora maneiras de escrever letras do alfabeto no espaço, sejam de

maneira cursiva ou de fôrma. Elas podem ser realizadas de modo aleatório ou organizadas em palavras e o ponto de escrita pode partir de qualquer parte do corpo.



Figura 16 – Escrita universal. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *arco e eixo*, aborda-se a importância da percepção e trajetória dos movimentos realizados. A inscrição de uma linha descreve um eixo (Figura 17), ou seja, a definição da figura no espaço – seja uma linha ou um círculo – é usada como elemento deslocador do eixo central para explorar saídas nos espaços vazios deixados pelo desenho, formando, assim, outros eixos.

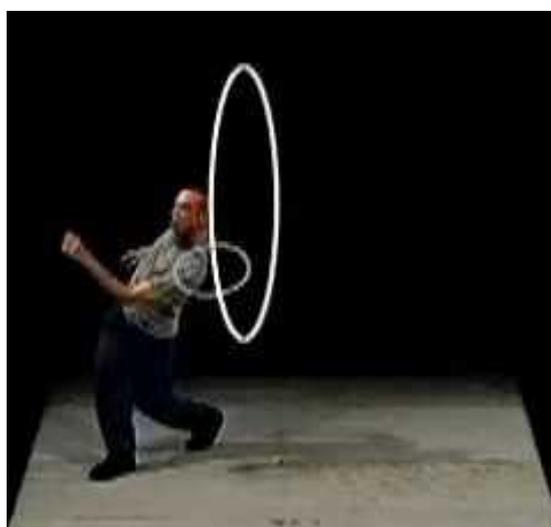


Figura 17 – Arco e eixo. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Escrita em U-ing e O-ing

Na categoria *escrita em U-ing e O-ing*, destacam-se os movimentos a partir das letras U e O em suas diversas formas. A letra U pode aparecer inclinada para os lados ou para baixo, assim como a letra O pode vir inteira ou em forma de semicírculo. A

pesquisa se estende por todas as partes do corpo, abrangendo os movimentos em suas direções, dimensões e níveis.

A tarefa *motivação interna* enfatiza a importância da clareza da escrita e a delimitação precisa da articulação usada como ponto de partida. É preciso notar que, por mais que pareçam visualmente semelhantes, um círculo que tem como ponto de partida o punho forma um desenho diferente de um círculo que tem como eixo o ombro. A consciência de cada movimento é fundamental para a compreensão e diferenciação das tarefas desenvolvidas no *Improvisation*.

Em *U-ing* são realizadas ações em vários níveis e direções do movimento, estendendo-se, por exemplo, pelos ombros, quadris e joelhos. Nesta tarefa, emprega-se o conceito de cinesfera múltipla, pois o princípio é o transporte do eixo pelo espaço, usando como referência a parte do corpo escolhida. Na imagem a seguir (Figura 18), Forsythe desenha escalas no espaço para demonstrar o ponto do eixo corporal e como seus deslocamentos ocorrem.

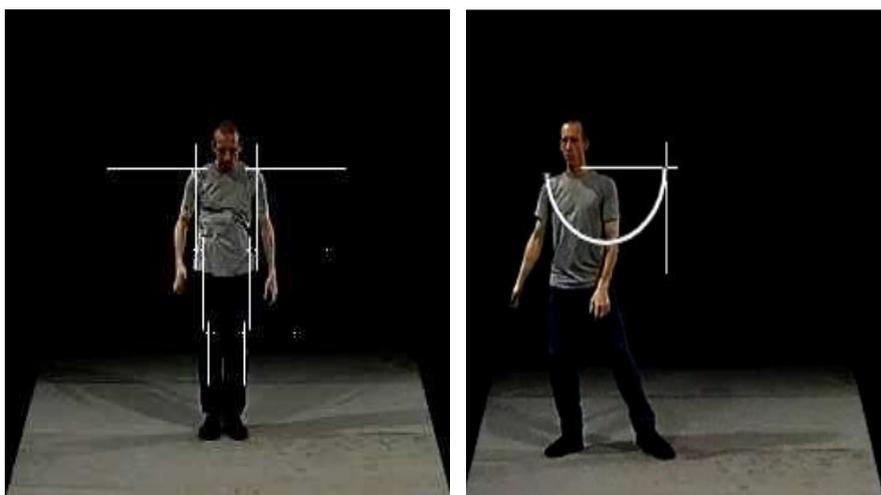


Figura 18 – U-ing. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *operações transformadoras em U*, o princípio é a escrita do U partindo de posições estabelecidas, como, por exemplo, a quarta posição de pernas do balé.⁵⁷ O ato de deslocar-se do eixo e trocar as pernas é feito a partir do U com o quadril, ação diferente da tarefa anterior, em que a escrita partia das escalas de U no espaço.

⁵⁷ Rotação coxofemoral para fora na posição em que os calcanhares estejam perpendiculares um à frente do outro. A distância dos pés não deve ser menor do que um pé, mas eles também não podem ficar muito distantes. Precisa ser uma posição estável. Disponível em: <<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/10/regras-basicas-sobre-as-posicoes-dos-pes.html>>. Acesso em: dez. 2014.

As *abordagens em U* (Figura 19) são a junção da escrita em *U-ing* e das ações transformadoras em *O-ing*. Forma-se a escala, delimitando a articulação que será trabalhada e, a partir disso, exploram-se alternativas de movimento em U nos planos sagital e frontal; a letra de forma deitada, horizontal, dupla etc. É possível combinar duas partes do corpo, como, por exemplo, os dois ombros, e observar as combinações, coordenações e dificuldades quando a escrita do U envolve ações mais complexas.

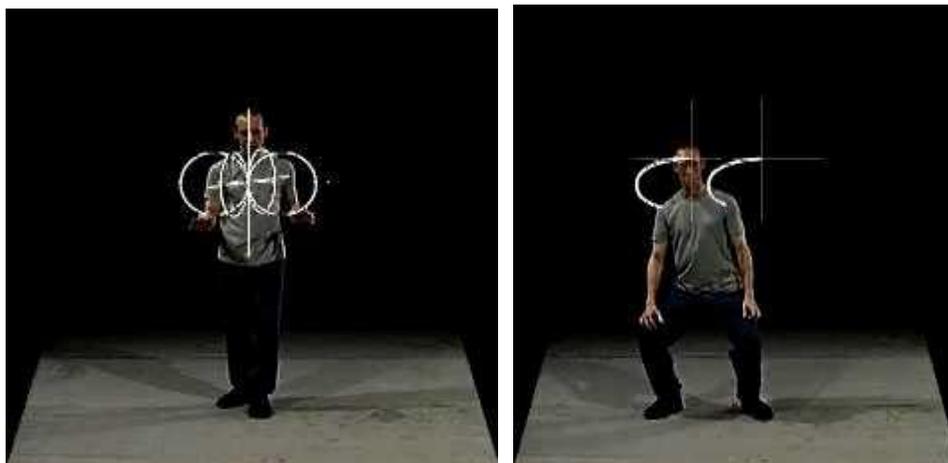


Figura 19 – Abordagens em U. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Nas *linhas em U* (Figura 20), criam-se duas linhas (uma na vertical e outra na horizontal) que cortam os planos frontal, sagital e transversal. O movimento em U e/ou O é transportado por estas linhas, seguindo o formato de conexão entre as articulações definido na tarefa *escrita com linhas* (Figura 21).

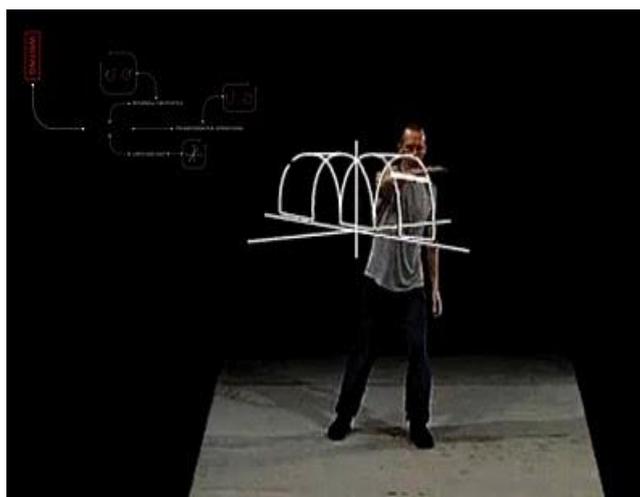


Figura 20 – Linhas em U. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *O-ing*, Forsythe imagina eixos circulares. Determina-se um eixo em alguma articulação e exploram-se movimentos em círculo a partir deste (Figura 21). Esta tarefa

pode desencadear movimentos residuais por causa da formação de círculos em articulações mais restritas. No entanto, é necessário manter a sensibilidade e a consciência do membro focado na ação para que as valências não se tornem confusas.



Figura 21 – O-ing. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Nas *operações transformadoras em O* (Figura 22), o ponto de partida é a articulação que forma a escrita no espaço. A partir da escrita do O, as articulações constroem outras formas, como o triângulo ou a letra S, por exemplo. É possível englobar, simultaneamente, várias articulações, sendo uma operação transformadora porque é capaz de transformar a operação e a mecânica dos movimentos usualmente utilizados.

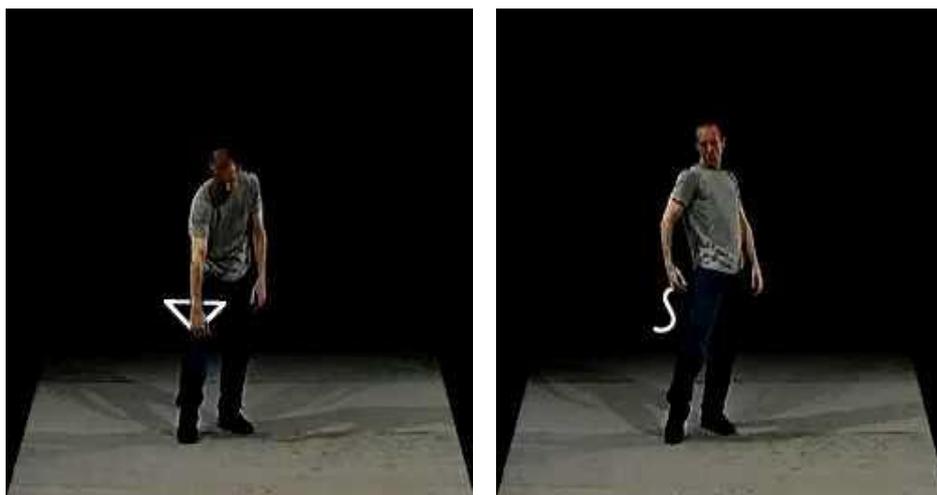


Figura 22 – Operações transformadoras em O. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Lugar da escrita analisa o contexto geométrico da arquitetura do movimento. Forsythe usa como exemplo um círculo (Figura 23), imaginado como uma maçaneta que é empurrada ou arremessada para trás. Aqui, ele começa a ampliar o uso do espaço

e a utilizar imagens cotidianas para demonstrar que ações comuns podem ser usadas como tarefas para a dança.

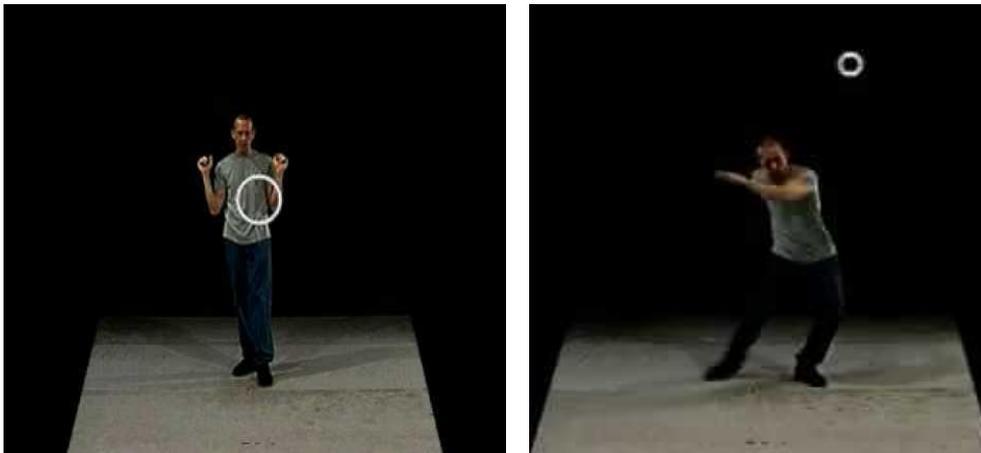


Figura 23 – Lugar da escrita. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em geral

Em *modos de inscrição*, Forsythe exemplifica formas de escrever uma linha no espaço. É possível construir linhas em zigue-zague, rastejo dos pés, saltitos e pontilhados tanto na dimensão vertical quanto horizontal. Geralmente usam-se, como demarcação de linha, as mãos ou os pés, no entanto, qualquer articulação do corpo pode ser o ponto de partida. Já na tarefa de *escrever e limpar*, a intenção é desenhar a figura pelo espaço e retornar a ela apagando seus rastros. O ato de apagar pode ser criativamente explorado por ações de escape, deslizes ou outra forma que o bailarino quiser explorar.

2 – Reorganização

Reorientação Espacial

A *reorientação espacial 1* aborda os planos de movimento. A forma que o corpo ocupa o espaço modifica a relação com os planos e as orientações disponíveis (Figura 24). Isso merece atenção em todas as tarefas, já que interfere diretamente em sua realização. Já em *reorientação espacial 2*, é necessária atenção ao plano de referência (sagital, frontal e horizontal) e ao posicionamento do corpo. A alteração no plano de alguma parte do corpo pode modificar a ênfase do movimento inicial ou provocar a ação de dois planos numa mesma tarefa, o que amplia suas orientações e transições.



Figura 24 – Reorientação espacial 1. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

A *reorientação no solo* apresenta as mudanças de um movimento em sua relação vertical e horizontal. Forsythe traz como exemplo a ligação entre o joelho – que está apoiado no solo – e os braços em primeira posição do balé (Figura 25). Ao ficar na posição de pé, o joelho – referência primeira desta tarefa – muda da orientação horizontal para a vertical, alterando sua conexão com o solo.



Figura 25 – Reorientação no solo. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *atribuição a uma linha*, é possível usar uma pequena composição coreográfica já existente para estipular a ela uma direção, plano ou nível de execução. Há possibilidade de diversas combinações e direcionamentos, combinando tal ação com sua forma inicial ou mesmo desencadeando outros usos desta no espaço delimitado.

Recuperação espacial

Fragmentação é o estudo dos ângulos formados pelo corpo no decorrer do movimento. Um simples movimento do balé, como o *developé*, pode ser uma referência para visualizar as alterações e variedades de ângulos que um movimento pode formar.

A *recuperação espacial* é mais uma tarefa que joga com o espaço. A partir de uma sequência coreográfica pré-estabelecida, o bailarino pode fragmentá-la e tirá-la da ordem original. O que acontecia num ponto inicial pode ser recuperado numa variação completa em outro ponto do espaço. Dessa forma, é possível classificar e pontuar a pesquisa para variações espaço-temporais, recuperando a sequência coreográfica original.

Em *ordem temporal inversa*, o movimento é recuperado no espaço, mas sem a necessidade de voltar à direção pré-estabelecida anteriormente, ou seja, tal tarefa propõe o domínio de um movimento em percurso para que este finalize sua trajetória pelo seu inverso, em outras direções ou partes do corpo.

Compreensão

A *compreensão espacial* é um modo de complexar movimentos usuais criando situações não usuais. Para isso, estabelece-se uma pequena sequência de movimentos e estes são direcionados para outras dinâmicas no espaço e no corpo. A pesquisa pode ficar ainda mais clara se outras partes do corpo forem isoladas. No exemplo do CD-ROM, Forsythe demonstra com o ombro como a geração de movimentos mais complexos ou precários alteram sua dinâmica.



Figura 26 – Compreensão espacial. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Compreensão de tempo é a ação de abreviar os movimentos de uma sequência coreográfica previamente criada. Forsythe enfatiza a necessidade de percepção das dinâmicas ou qualidades de movimentos quando se faz um mesmo movimento de maneira curta, abreviada e extremamente rápida.

Em *escovar o chão*, os vetores são direcionados para o solo. Os movimentos podem ocorrer tridimensionalmente, formando várias escritas, escovações ou escapes. Forsythe associa esta tarefa com os movimentos de escrever e virar páginas e com rabiscos feitos pelo pé.

Amplificação explora as variações da dimensão. Um pequeno movimento com uma parte do corpo pode crescer, tomar grandes amplitudes e inclusive partir para outros níveis. Ações como girar, torcer e flexionar e combinações com várias partes do corpo têm a capacidade de alterar a dinâmica do movimento. Na Figura 27, Forsythe demonstra como um movimento com o braço cresce, afeta todo o corpo, atinge a dimensão vertical e progride para a horizontal.

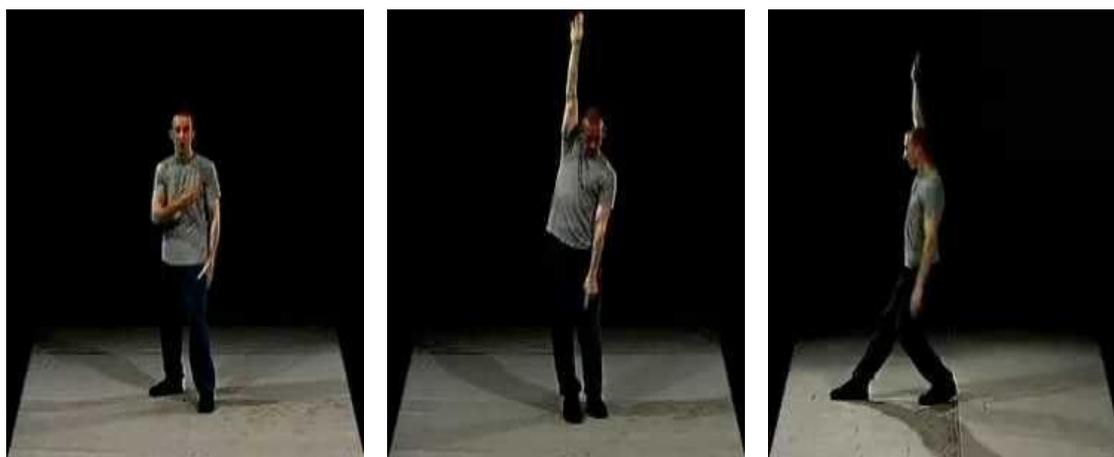


Figura 27 – Amplificação. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

A *modificação adjetiva* é a aplicação de um adjetivo ou palavra numa combinação de movimentos já existente. Os focos desta tarefa são as mudanças provocadas pela quebra de fluxo e de que maneira a tarefa se altera com a inclusão de outros elementos, como espasmos, saltos ou outra ação que altere a dinâmica do movimento.

Isometrias

Forsythe aponta o trabalho de *isometrias* como um dos pontos mais importantes de sua pesquisa. As isometrias, para Forsythe, são as relações entre as partes do corpo e

a geometria do movimento, ou seja, como uma articulação pode manter seu estado de movimento (forma) caso seja transferido para outras direções ou partes do corpo. Na Figura 28, ele demonstra uma isometria de ombro, na qual a figura do braço permanece a mesma e a alteração parte da rotação do ombro, que o eleva para o nível alto.

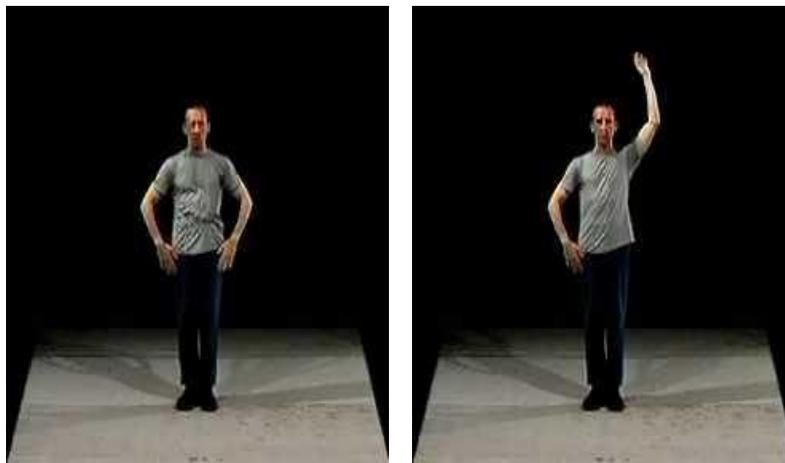


Figura 28 – Isometrias. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em diferentes níveis e dimensões, criam-se eixos maiores ou menores que abrangem todo o corpo ou parte dele. Isso é chamado de *escalas diferentes* (Figura 29), pois constroem movimentos em diferentes referências de eixo (maiores e menores). Forsythe explora a composição utilizando o eixo central (abaixo do umbigo) ou colocando o centro em outras partes, como o ombro, jogando, assim, com a ideia de cinesferas múltiplas.

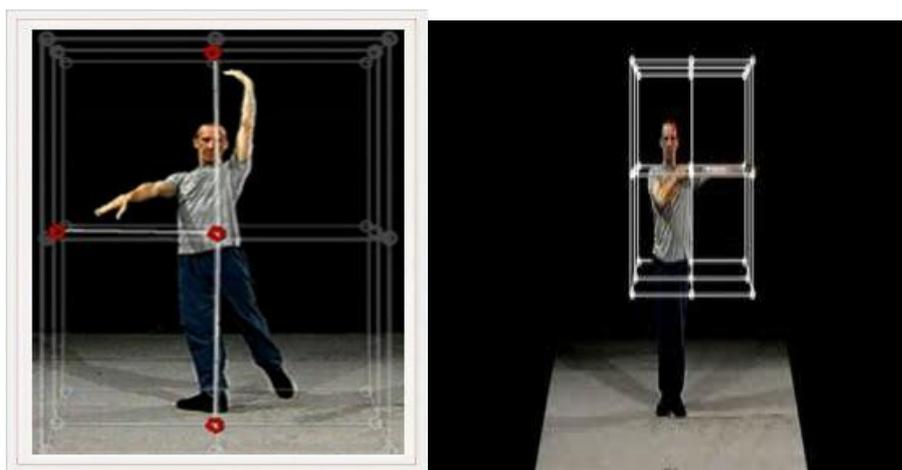


Figura 29 – Escalas diferentes. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

As *isometrias de movimento* transferem a força para diversas partes do corpo – seja de forma alternada ou simultaneamente –, preservando o fluxo de energia e sua forma. Forsythe usa como exemplo o movimento de arrastar ao mesmo tempo o braço

esquerdo e a perna direita, enfatizando a necessidade de controle e coordenação de movimentos iguais em partes do corpo diferentes.



Figura 30 – Isometrias de movimento. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *sensibilidade*, ressalta-se a importância da percepção da direção e o formato dos movimentos, pois, com o desenvolvimento dessa tarefa, é possível transformar movimentos simples em mais complexos sem grandes dificuldades. Já a tarefa que aborda *padrão de solo* consiste em levar movimentos formulados no nível alto para o nível baixo. É salutar recordar que desenhos criados no espaço vertical têm a possibilidade de acontecer também no espaço horizontal e esta mudança gera outras dinâmicas de movimento.

3– Linhas

Ponto-ponto-linha

As linhas abordadas por Forsythe geralmente partem do esquema ponto-ponto-linha, portanto, ao desenvolver uma linha no espaço, sempre há uma delimitação do local em que ela inicia e termina. Na tarefa *imaginando linhas* (Figura 31), o direcionamento é ocupação da linha no espaço ou no próprio corpo. Dessa forma, a linha ocupa uma forma no espaço, sendo possível movê-la por várias direções, deslizar ou girar sobre.



Figura 31 – Imaginando linhas. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *extrusão*, uma linha ou ponto são retirados do seu plano de origem (o chão, por exemplo) e postos no plano vertical. Dentro da mesma tarefa, a linha ainda pode ser torcida, achatada ou girada. *Igualar* é a tarefa que une duas partes do corpo. Como mostrado na Figura 32, duas linhas podem se unir e formar uma só linha, que é girada ou torcida pelo cotovelo, ou ainda a união das mãos com os pés formando dois pontos.



Figura 32 – Igualar. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

A *dobra* trata das possíveis flexões e extensões articulares e os ângulos formados a partir desta. Na tarefa *ponte*, ocorre a ligação entre dois pontos do corpo, o que ocasiona a formação de uma ponte. Um exemplo disso é a ligação entre o antebraço e os dois joelhos (Figura 33).



Figura 33 – Ponte. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *desmoronamento de pontos*, Forsythe estabelece vários pontos de conexão do corpo a partir de uma determinada posição de balé. Tomando a posição *tendu devant* como exemplo (Figura 34), ele demonstra as ligações existentes entre mão–cabeça, mão–joelho, pé de base e pé de ação etc. A delimitação destes pontos auxilia a pesquisa e o reconhecimento de outros movimentos, partindo, por exemplo, do vocabulário do balé.



Figura 34 – Desmoronamento de pontos. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *queda de pontos*, os pontos formados são direcionados ao chão como quedas de partes do corpo. Forsythe afirma que esta tarefa é diferente do *desmoronamento de pontos* porque aqui as curvas e retas sempre se direcionam ao chão, enquanto no *desmoronamento* há uma aproximação entre dois pontos. Em *movimentos complexos*, Forsythe demonstra uma sequência de movimentos que engloba todas as tarefas abordadas nesta categoria de linhas. É possível observar em sua dança a ação dos movimentos residuais e das linhas imaginárias rascunhadas no espaço.

Operações Complexas

Na subdivisão Operações Complexas, como o próprio nome indica, exploram-se ações mais complexas que envolvem os estudos das linhas. Na tarefa *inclinação extensão*, posiciona-se uma linha criada no corpo juntamente com uma linha delimitada no espaço (Figura 35). O corpo é posicionado num comprimento específico da linha e sua trajetória fica restrita, em todos os níveis, a este espaço. Isso é chamado de “trajetória de inclinação”.



Figura 35 – Inclinação extensão. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *transporte de linhas*, uma linha desenhada no espaço é conduzida pelos planos e níveis. Ao levar o corpo para o nível baixo, por exemplo, a linha não altera sua forma inicial, sendo que outras partes do corpo devem se esforçar para preservar a forma.



Figura 36 – Transporte de linhas. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Já *queda de curvas* é uma tarefa mais específica: é a realização de curvas no espaço com a finalização direcionada ao chão (Figura 37). Tais curvas podem partir de qualquer nível e envolver torções, giros ou deslocamentos.

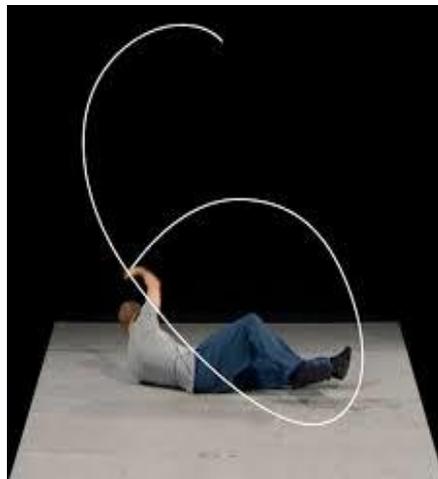


Figura 37 – Queda de curvas. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

No *paralelo absoluto* (Figura 38), forma-se o desenho de linhas paralelas que ligam os antebraços ao tronco e às pernas. Forsythe afirma que deve haver clareza nas linhas formadas entre os braços e sua relação com as coxas, a fim de manter o paralelismo entre as partes como uma situação de atração e pulsão entre braços e pernas. O desafio é deslocamento e exploração dos níveis mantendo o formato do paralelo.



Figura 38 – Paralelo absoluto. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Abordagens

As abordagens agrupam tarefas trabalhadas até o momento. Em *introdução* (Figura 39), Forsythe traz dois exemplos de linhas retas: um na horizontal e outro na

vertical, utilizando os braços e pernas como referenciais para desenvolver ações de torção, rotação de partes de corpo e deslocamentos pelo espaço.

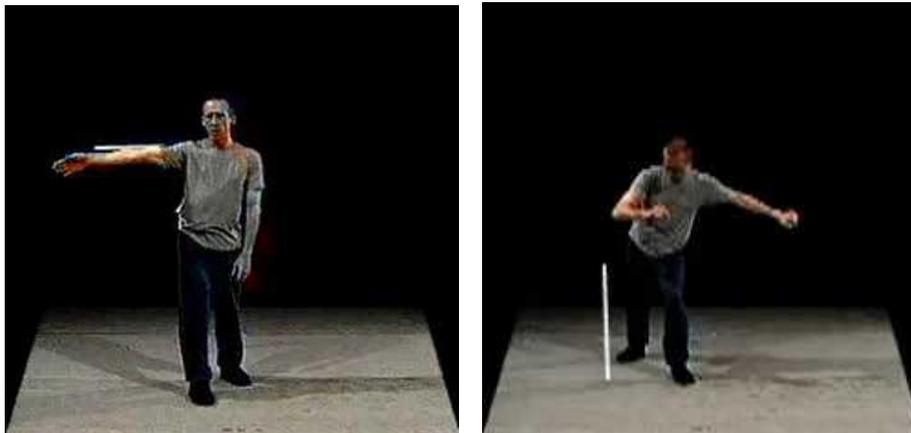


Figura 39 – Introdução. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Ângulo e superfície abordam os ângulos possíveis para determinada articulação, sendo delimitadas linhas no espaço em que o bailarino explora as possibilidades de rotação do membro em torno desta. É importante estar atento à angulação mais próxima possível da linha delimitada. A tarefa *exercício de atar* traceja uma ou mais linhas no chão (Figura 40) e movimentos de um membro selecionado são explorados sobre esta. No entanto, Forsythe frisa que a pesquisa de movimentos realizada no nível baixo também pode ser realizada no nível médio e alto e a combinação destas ações geralmente desencadeia movimentos residuais.



Figura 40 – Exercício de atar. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

As *torções* (Figura 41) exploram os ângulos do movimento de torção realizados por uma articulação tanto em linhas retas quanto curvas. Forsythe usa como referência as direções no espaço (Figura 4) para delimitar os caminhos possíveis para cada membro.



Figura 41 – Torções. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Evitar a linha

Neste tópico, Forsythe explora maneiras de evitar linhas postas no espaço. A tarefa *linha* (Figura 42) pesquisa o movimento em torno das linhas estabelecidas, evitando o contato com ela. É possível esquivar ou mover-se ao redor do desenho, que pode estar em diagonal, vertical ou horizontal. Pular ou passar por baixo também são possibilidades de ação.



Figura 42 – Evitar a linha. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *volumes* (Figura 43), acontece a mesma ação, porém, ao invés de uma linha, delimita-se um volume, geralmente representado por formas geométricas, como um cubo ou um cilindro. Exploram-se movimentos não só ao redor da forma geométrica, mas também em sua parte superior e inferior.



Figura 43 – Volumes. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

A tarefa de evitar a linha com *própria posição do corpo* mantém a mesma característica de evitar, só que utiliza a própria forma do corpo como ponto de anulação e retorno. No CD-ROM, Forsythe estabelece uma forma convencional de balé – *tendu devant* (Figura 44) –, desloca-se e cria formas em torno da imagem criada, havendo possibilidade de retornar ou não à posição inicial. É importante ressaltar que isso pode ser feito a partir de qualquer posição ou forma do corpo e não somente os movimentos pertencentes ao vocabulário do balé.



Figura 44 – Anulação com própria posição do corpo. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em *movimento* (Figura 45), a ação envolve evitar parte do espaço que o corpo ocupa. A ação é sair do caminho criado, provocando desvios rapidamente. Isso acontece quando se desenha em determinado espaço e escapa-se dele.

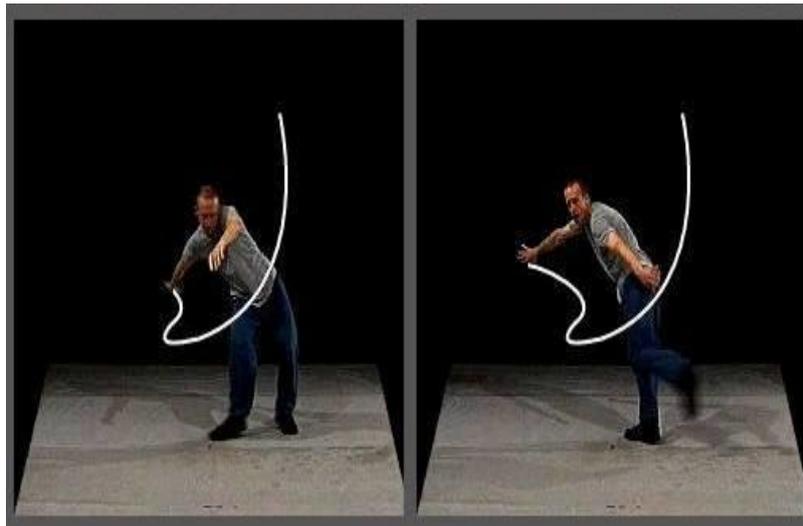


Figura 45 – Movimento. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Em geral

Para finalizar, nos aspectos gerais das linhas, Forsythe aborda três tarefas distintas. A primeira é *abordagem das costas*, na qual ressalta que os movimentos não devem partir somente da frontalidade do corpo – parte mais visível e geralmente mais utilizada –, dando atenção também às de trás do corpo, principalmente às costas, praticando assim todos os tipos de coordenação.

A tarefa *membros inferiores* destaca que os desenhos criados com os membros superiores apresentam possibilidades também nos membros inferiores. Os desenhos realizados com os braços podem ser feitos com as articulações e linhas do joelho e do pé, por exemplo. Para encerrar, Forsythe afirma que é necessário acessar todas as modalidades e dificuldades de operação, partindo *do simples para o complexo* e vice-versa para atingir diferentes qualidades de movimento. Para isso, é necessário programar e combinar as tarefas de pontos, linhas e curvas, explorando diferentes partes do corpo em todos os níveis e planos.

Adicionais – Representação Anatômica

Introdução aborda a descrição de formas com partes do corpo que estabelecem conexões inversas, como, por exemplo, o pé direito e a orelha esquerda (Figura 46). Exploram-se as direções e o caminho de retorno para o mesmo movimento em ambos os casos.



Figura 46 – Introdução. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

O *conhecimento anatômico* enfoca a consciência e exploração dos tecidos moles e as partes ósseas a partir da percepção criada por cada um. Já em *projeção no corpo*, replica-se a imagem do corpo deitado no nível baixo (Figura 47) . O que se requisita aqui é a descrição das partes do corpo imaginário com o pé ou outra parte do corpo real. Este corpo pode estar em qualquer direção do espaço e a habilidade desta pesquisa é justamente desenhar, descrever os contornos e detalhes de um corpo imaginário no solo.



Figura 47 – Projeção no corpo. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

No *exercício com as partes macias do corpo*, Forsythe explora os traços formados no próprio corpo; como exemplo, ele usa os desenhos formados pelas impressões digitais de seu dedo polegar, o formato do coração e, da mesma forma, outros órgãos internos. A proposta é manter os formatos originais das partes sugeridas e, caso isso não seja possível, o corpo deve fazer os ajustes necessários para realizar o que é imaginado.

CZ

A tarefa *introdução ao Cz* é a ação de pressionar um membro sobre o outro, desencadeando rotações, conexões e torções o quanto for possível. Forsythe afirma que a pressão de um membro sobre o outro provoca alterações mecânicas no esqueleto, alterando as conduções do movimento. A Figura 48 demonstra a pressão do punho esquerdo sobre o direito e como uma pressão pode desencadear outros movimentos.

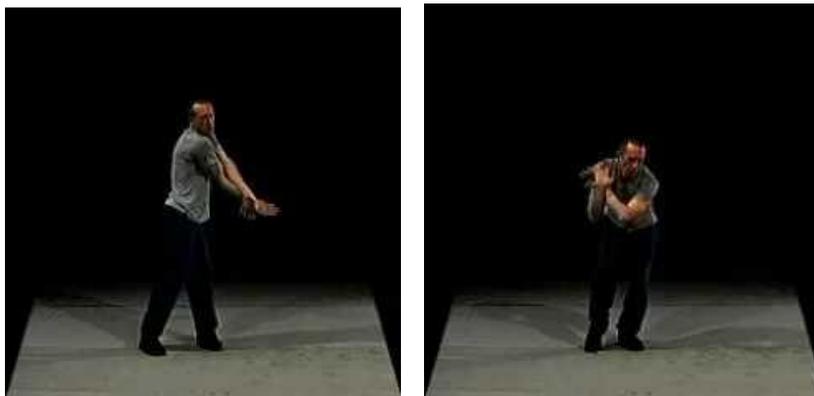


Figura 48 – Introdução ao Cz. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Com *trajetória* aborda a pressão da tarefa anterior com a geração de deslocamentos e ângulos mais complexos. As partes macias do corpo se tocam, gerando retrações ou empurrões. Novamente usando o punho como exemplo (Figura 49), Forsythe demonstra a habilidade de desenhar os desvios no espaço a partir desta pressão.



Figura 49 – Cz com trajetória. Fonte: print screen do CD-ROM *Improvisation Technologies*

Na última tarefa, chamada *em geral*, Forsythe continua tratando das partes moles do corpo (gorduras e músculos), abordando elementos de pressão e toque destas partes.

Os manejos proporcionados pelas rotações articulares realizam-se com variações de intensidade e podem refletir no próprio membro ou em outras partes do corpo, o que provoca, novamente, movimentos residuais. Em *performance*, Forsythe apresenta uma pequena coreografia com a junção destes elementos, que pode ser vista em velocidade normal ou em tempo lento (*slow motion*), além do modo *tela cheia*.

3.3 Impressões a partir da análise do método *Improvisation Technologies*

A organização das tarefas no *Improvisation Technologies* possibilita um rico material de exploração de movimentos. O que pode notar com a investigação do CD-ROM e a experiência prática de alguns de seus conteúdos é o estímulo à coordenação e capacidade motora e a infinidade de relações possíveis. Concordo com Caldas:

Sua consistência decorre exatamente do fato de tratar-se de um inventário que é duplamente incompleto: porque elenca apenas parcialmente os materiais acumulados e, sobretudo, porque é – por princípio – virtualmente infinito. Mais fundamentalmente trata-se de uma máquina de alteridade. (CALDAS, 2012, p. 114)

O jogo de dança elaborado por Forsythe contesta uma repetição mecânica dos movimentos já moldados no corpo, que, muitas vezes, transformam-se em ações pouco conscientes de sua natureza. Como no *Improvisation* a criação se dá na ação presente e na estreita relação do bailarino com o movimento gerado, é fundamental a decodificação dos trajetos e a clareza das tarefas pretendidas são valências sempre requisitadas. A dança de Forsythe tece uma desorganização organizada que provoca desde sutis a bruscas mudanças no ensino e entendimento do balé. Cria-se o jogo, mas não as regras, e lança-se para o bailarino o desafio de rearranjar sua dança. Forsythe afirma: “Tento desconstruir neles (os bailarinos) a preconcepção de idealizar qualquer figura de autoridade. Penso que isso é inibidor... Eu sou um provocador, e isso é delicioso – aquele que inventa o jogo, mas não necessariamente as regras” (FORSYTHE apud LITTLER, 1991 apud NUGENT, 2000, p. 77, tradução da autora⁵⁸).

O *Improvisation Technologies* constitui uma das zonas fronteiriças entre o vocabulário do balé e o experimentalismo da dança contemporânea, já que estimula memórias corporais a diferentes contornos e imprevisibilidades. A inventividade, como meio para o ensino e composição coreográfica, é um dos fatores determinantes que

⁵⁸ I try to deconstruct their (the dancers) pre-conception of over-idealizing any authority figure. I find that disabling... I'm an initiator, and that's delightful - he who invents the game but not necessarily the rules.

alimentam a produção de sentidos e significados para o corpo que dança e que fala sobre ela. Dessa forma, a apreensão de vocabulários do balé deve conduzir o artista à autonomia criativa e tomada de consciência de seu poder como agente ativo nos processos estéticos e sociais de sua dança, que traz em si densa bagagem de tradição e reflexão.

Falando em reflexões sobre o ensino do balé, seria equivocado encerrar esta pesquisa sem citar um dos expoentes provocadores do ensino desta dança em solo brasileiro: Klauss Vianna (1928-1992), importante artista da dança moderna brasileira que estreitou laços entre o balé, as práticas somáticas, o teatro e a expressão corporal.

Ativista por uma dança expressiva e integrada a outras artes e questões que alimentam a vida do bailarino, Klauss via a sala da dança como espaço de recriação do mundo e das relações interpessoais. Assim como Forsythe, Klauss debruçou-se sobre as experiências de aprendizagem do balé e pontuou diversas críticas ao ambiente inóspito e apático replicado por gerações no universo do balé. Sem meias palavras, Klauss afirma:

Uma sala de aula não pode ser isso que vemos, onde a disciplina tem algo de militar, onde não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. Com isso a tradição do balé se perde em repetições de formas, onde todo o trabalho é feito aleatoriamente [...] A sala de aula, dessa forma, se torna apenas uma arena para a competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para a comparação [...] A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo. O corpo de baile tem que ser constituído por pessoas completamente diferentes, para que os gestos saiam semelhantes: a intenção é o que importa. (VIANNA, 1990, p. 24)

Além disso, é necessária uma discussão mais madura sobre os impactos da tradição e suas implicações na denominação “balé clássico”, que afetam diretamente a manutenção dos espaços profissionais e de formação em balé. Forsythe potencializa o desejo de um balé autoral, impulsionando arquétipos mais interessados em explorar brechas e acordos de movimentos em vez de seguir a fidelidade da tradição dos passos e conceitos do balé. Não se trata da negação do já feito, mas de uma tentativa de incluir mais tonalidades a um sistema de dança tido por muitos coreógrafos e pesquisadores como esgotado em possibilidades de reestruturação de seus códigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir balé é um ato de insistência. Insistência porque a dança mudou, o balé se transformou, mas sua formação e pressupostos teóricos ainda permanecem em longos adágios guiados por conservadorismos que só alimentam os abismos entre o balé e uma leitura crítica e atual sobre este, principalmente no Brasil. Discussões relacionadas a técnicas, metodologias, composição coreográfica e o que impulsiona a permanência/existência do balé em nosso tempo precisam ser amplamente fomentadas e, principalmente, experimentadas nas práticas artísticas.

Os recortes de provocação estabelecidos no Capítulo 1 fazem parte da minha insistência em dispor o balé como uma dança politicamente reflexiva e atenta a seus caminhos, assim como ao mundo a sua volta. Afinal, uma dança que atravessou séculos, construiu características distintas em vários países, formou escolas, métodos e estéticas e estabeleceu complexos elos políticos desde sua elaboração pode nos trazer muitas questões para discutirmos os caminhos e interesses da dança atual.

Entre tantas questões levantadas ao longo deste trabalho, observo que o peso da chamada “tradição clássica” é um dos principais estigmas que dificultam a visibilidade de diferentes formas de ser balé. Poderes estéticos mantidos pelas instituições, festivais, escolas e seletivas internacionais determinam os caminhos mais “prudentes”, alimentando uma cadeia de formação com discursos conservadores sobre o que pode o balé e o bailarino, além de vícios corporais e relacionais que beiram a neurose. Precisamos reavaliar as esferas do balé. Precisamos dos desequilíbrios dos conceitos de clássico, tradição e balé para formular possíveis respostas e novas perguntas para o que se faz atualmente e, assim, incitar a eclosão de novas obras e coreógrafos, ou seja, distintas formas de ser balé.

Creio que este seja um bom momento para descobrir outros eixos, no sentido literal da palavra: tirar o que está encoberto, desnudar. Eixos tortos, desequilibrados e velados afirmados por André Lepecki e os estudos da performance, que costuram a teia histórica, geográfica, política e analítica deste trabalho. Com base nisto, entendo que descobrir as feições e fatores do balé trazem-nos possibilidades de reconhecê-lo onde ainda não o víamos, assim como de duvidar do já visto. É esta retroalimentação

performática das convergências dos saberes que nos proporcionam a formulação de díspares lentes para os sujeitos ou objetos pesquisados. Formulações complexas, processos e aplicações ainda mais.

Deste modo, atendo-me aos arquétipos de balés que arriscam o terreno poroso entre o uso da tradição e o anseio por renovações estéticas e formativas; por isso, debrucei-me no trabalho de Forsythe. Ao propor reformulações aos princípios do balé, Forsythe o colocou como um projeto sujeito à revisão, que lê e relê os códigos e estéticas produzidos, interferindo, jogando ou contradizendo o que estava posto.

As proposições de Forsythe para o balé estão longe de configurar a certeza de um novo pensamento a respeito dessa dança e, assim, quase nada garante a continuidade de seu projeto, já que, por enquanto, isso não refletiu enfaticamente nos espaços de formação em balé e no olhar de grande parte de sua crítica. Na última década, o coreógrafo distanciou-se destas discussões e tem investido na carreira acadêmica e trabalhos artísticos ligados a *performance art*, instalações e trabalhos experimentais, mas ainda com alguns convites para montagem e remontagem de suas célebres obras. Por isso, continua sendo uma possibilidade de entendimento do balé por vias não canônicas, um ponto de luz que talvez, em gerações seguintes, ressoe em variados formatos e lugares.

A criação do *Improvisation Technologies* é uma referência para a pesquisa do vocabulário do balé por apresentar a imensidão de manuseios possíveis em terrenos já cimentados e transportar para o bailarino a autoridade de sua dança, a investigação de seu balé, processo que, a meu ver, deveria ser estimulado durante toda sua formação. Por diversos fatores (que dariam outra dissertação), a aplicabilidade do *Improvisation Technologies* atualmente é mais enfática nos processos de investigação de grupos de dança contemporânea que em processos de composição de balé. Talvez a digestão demore um pouco mais, ou, sendo um pouco mais pessimista, o método seja um sopro no tempo sem espaço no ensino e composição coreográfica balética dominantes.

O possível afastamento de Forsythe por outra referência de balé pode ser uma condição extemporânea que desperte outras articulações continuadas a partir de seus referenciais ou de outras teias que caminham pelas bordas do balé. É uma política de persistência e paciência que ainda tem muitos, muitos caminhos a trilhar para balés conscientes e propositores de estéticas, técnicas e histórias que desejem sempre mais e além.

Sigo curiosa...

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Ballet: uma arte**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

AU, Susan. **Ballet and modern dance**. Londres: Ed. World of art, 2010.

BALLET, why and how? On the role of classical ballet in dance education. Holanda: ArtEZ Press, 2014.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant garde, performance e o corpo efervescente**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Terpsícore en zappatilhas de deporte: introducción. In: NAVERÁN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo y (Orgs.). **Lecturas sobre danza y coreografía**. Madrid: Artea Editorial, 2013, p. 1-34.

BARBOSA, Vivian. **Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BAUDOIN, Patricia; GILPIN, Heidi. **Proliferation and perfect disorder: William Forsythe and the architecture of disappearance**. Disponível em: <<http://www.hawickert.de/ARTIC1.html>>. Acesso em: 05 jan. 2012.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. Martins Fontes: São Paulo, 1987.

BRANDSTETTER, Gabriele. Defigurative choreography – from Marcel Duchamp to William Forsythe. **Drama review**. Cambridge, v. 42, n. 4, 1998, p. 37-55.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID, 2008.

BROWN, Ismene. **The radical american choreographer speaks ballet – Q&A special: Choreographer William Forsythe over time 2009**. Disponível em: <www.theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-william-forsythe-over-time>. Acesso em: 10 mar. 2012.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Trad. Maria Luiza X. Borges. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CALDAS, Paulo. **O movimento qualquer**. Disponível em: <<http://viladasartes.fortaleza.ce.gov.br/revista/o-movimento-qualquer/>>. Acesso em: 02 ago. 2013.

_____. William Forsythe: dispor, indispor. In: GONÇALVES, Thaís et al. (Orgs.). **Seminário dança teatro: Educação – Docência – Artista do Artista**. Docente. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012, p. 98-119.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise, 2013. **KARPA 6**, Journal of Theatricalities and Visual Culture. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em: maio 2015.

_____. **Performances Culturais**: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise, 2012. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2014.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

_____; ARAGÃO, Vera. **Programa de ensino de ballet** – uma proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

CERBINO, Beatriz. **Jaques Corseuil e a crítica de dança no Brasil**, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1792/1455>>. Acesso em: jan. 2014.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.) **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 159-172.

COUTO, Clara Rodrigues. Uma leitura histórica dos balés de corte no tratado *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre* (1682), de Ménéstrier. In: Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH- SP. Campinas, 2012, p. 01-11.

DEUTSCHER Bühnenverein. **Kulturpolitische Papiere Resolution des Deutschen Bühnenvereins bei der Jahreshauptversammlung**, 2013. Disponível em: <<http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-papiere.html?printpage=1&det=352>>. Acesso em: jan. 2014.

DRIVER, Senta. Nijinsky Heir: a classical company leads modern dance. In: **William Forsythe and practice of choreography - it start from any point**. New York: Routledge, 2011, p. 51-53.

_____. The life, so far. In: **Choreography and dance**: William Forsythe. Oxon: Routledge, 2004, p. 9-12.

ELLMERICH, Luís. **História da dança**. São Paulo: Ricordi, 1964.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

_____. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, Rousejanny da Silva. **Configurações de um novo balé: as desconstruções de William Forsythe**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2012.

_____. **Formação do professor de balé em Goiânia: considerações sócio-históricas da dança**. (Monografia), Universidade Estadual de Goiás, 2008.

_____. **Para desequilibrar o balé: uma análise estética da constituição do balé**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização), Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, 2010.

FORSYTHE, William. Choreographic objects. In: SPIER, Steve (Org.). **William Forsythe and practice of choreography** – It start from any point. New York: Routledge, 2011, p. 90-92.

_____. **Suspense**. Alemanha: JRP, 2008.

FRANCO, Suzane. Ausdruckstanz: tradição, tradução e traições. Trad. Renata Fernandes. In: FERNANDES, Ciane (Org.). **Cadernos GIPE-CIT: Estudos em Movimento IV: Dança-teatro, voz e diferença**. Salvador: Escola de Teatro/Escola de Dança – UFBA: 2010, p. 38-50.

FRANKO, Mark. **Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe**, 2011. Disponível em: <<http://hhs.sagepub.com/content/24/4/97.abstract>>. Acesso em: out. 2013.

_____. Dance and the political: states of exception. In: LEPECKI, André (Org.). **Dance** – Documents of Contemporary arts. Londres: Whitechapel Galery, 2012, p. 145-148.

_____. **Dance as text: ideologies of the baroque body**, 1995. Disponível em: <<http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=div2facpubs>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

_____. Given moviment. In: LEPECKI, André (Org.). **Of the presence of the body: essays on dance and performance**. Middletown: Wesleyan University, 2004 , p. 113-123.

_____. Splintered Encounters: the critical reception to William Forsythe. United States, 1979-1989. In: SPIER, Steve (Org.). **William Forsythe and practice of choreography** – it start from any point. New York: Routledge, 2011, p. 38-50.

GASTÓN, Enrique. **Sociología del ballet** – fundamentos racionales y sociológicos de la danza. Espanha: Seminário de Cultura Mexicana, 2008.

GUIMARÃES, Alexandre Queiroz. **O capitalismo coordenado alemão: do pós-guerra à agenda de 2010**, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n66/29083.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2014.

GUIMARÃES, Maria Cláudia. **Vestígios da dança Expressionista no Brasil** – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1998.

HÉRCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo** – novas cartas sobre a dança. Tese (Doutorado), PUC/SP. São Paulo, 2005.

HOMMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo** – uma história do ballet. Portugal: Edições 70, 2012.

KATZ, Helena. **Ballet de Frankfurt corre o risco de fechar**, 2002. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41219157853.jpg>>. Acesso em: 29 out. 2014.

_____. **Ele é o maior gênio da era pós Balanchine**, 1999. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91220023791.jpg>>. Acesso em: 29 out. 2014.

_____. **Forsythe dá Aula sobre o absolutamente novo**, 2003a. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61218035259.jpg>>. Acesso em: 29 out. 2014.

_____. **Forsythe traz sua dança engajada ao Brasil**, 2003b. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31141327291.jpg>>. Acesso em: 29 out. 2014.

_____. **William Forsythe analisa o movimento**, 1996. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31142363637.jpg>>. Acesso em: 29 out. 2014.

KISSELGOFF, Anna. The sound and the flurry of William Forsythe. **The New York Times**, 19 jul. 1987.

LANGER, Susanne. Poderes virtuais. In: **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance**. Trad. Sandra Mayer, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

_____. **Agotar la danza: performance y política del movimiento**. Trad.: Antonio Fernandez. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2008.

_____. **Coreopolítica e Coreopolícia**, 2011. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em 04 jan. 2014.

_____. Insccribing dance. In: _____. Middletown: Wesleyan University, 2004, p. 124-139.

_____. **O síndrome de Stendhal (I): corpo colonizado**, 2006. Disponível em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. Presence and body in dance and performance theory. In: LEPECKI, André (Org.). **Of the presence of the body: essays on dance and performance**. Middletown: Wesleyan University, 2004, p. 01-09.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Orgs.) **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 27-40.

_____. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARINHO, Amanda. **Alemanha reunificada: seu desenvolvimento econômico**. Trabalho de Conclusão de Curso, Centro Universitário de Belo Horizonte Uni-BH, Belo Horizonte, 2010.

MENDES, Miriam. **A dança**. São Paulo: Ática, 1985.

MICHAILOWSKY, Pierre. **A dança e a escola de ballet**. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

_____; GRABÍNSKA, Vera. **A dança – arte educadora do corpo e do espírito**. Rio de Janeiro: s/ed. 1960.

MIDGELOW, Vida L (Org.). **Reworking the ballet – counter-narratives and alternatives bodies**. New York: Routledge, 2007.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Orgs.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 169-190.

_____. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

NAVAS, Cássia. Dança, estado de ruptura e inclusão. In: **Anais do IV Congresso da ABRACE**, Editora UNIRIO, 2006. Disponível em: <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/danca_estado_de%20ruptura_e_inclusao.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2013.

NUGENT, Ann. **The architexts of Eidos: Telos: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe**. Tese (Doutorado), University of Surrey, Surrey, 2000.

ODENTHAL, Johannes. A conversation with William Forsythe on the occasion of the premiere of Forsythe's Ballet – As a garden in this setting. **Revista Ballet Internacional**. Seelze, v. 2, p. 33-37, 1994.

PATRICIO, Alvaro Dias. **Novíssimo e completo manual de dança**, tratado theorico e pratico das danças de sociedade. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.

PAVLOVA, Ana (Org.). **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. Entre o céu e a terra. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Orgs.) **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 55-80.

_____. **Giselle, o vôo traduzido** – da lenda ao balé. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

_____. Livros de história da dança no Brasil: porque eles merecem ser lidos. In: NORA, Singrid. (Org.) **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 43-54.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

REIMER-TORN, Susan. Experimentation Is William Forsythe Forte. **The New York Times**, 5 jul. 1987.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Luiz Dario T. **1989, o colapso da modernidade**. Disponível em: <seer3.fapa.com.br/index.php/arquivos/article/download/22/17>. Acesso em: 27 fev. 2014.

ROCHA, Thereza. Balé sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo. In: **Seminários de dança de Joinville: A dança clássica: dobras e extensões**, 7 ed. Nova letra: Joinville, 2014, p. 27-41.

_____. Dança|Filosofia: verso e reverso de um dizer. **Revista de estudos em Artes Cênicas**, n. 19, 2012. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/danca_filosofia.pdf>. Acesso em: jan. 2015.

_____. Dançar é esquecer. In: **Seminários de dança de Joinville – O que quer e o que pode ser (ess)a técnica**. Joinville: Letradágua, 2008, p. 55-89.

_____. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade**, 2011. Disponível em: <revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/217>. Acesso em: out. 2012.

_____. **Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade**, 2009. Disponível em: <seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/754>. Acesso em: 10 out. 2012.

SANTOS, Marcela Mendes. **O ballet no século XIX: declínio e ascensão na Europa das revoluções e dos impérios**. Monografia, Universidade de Brasília, 2011.

SASPORTES, José. **Pensar a dança: a reflexão estética, de Mallarmé a Cocteau**. Portugal: Imprensa Nacional, 1983.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” In: **Performance studies: an introduction**, 2º edição. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51. Trad. Almeida, R. L. 2011. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: maio 2015.

_____. Performers e espectadores: transportados e transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: mar. 2014.

SIEGMUND, Gerald. **Making the impossible: William Forsythe's decreation and human** writes, 2007. Disponível em: <http://archive.kfda.be/2007/en/node/197/index.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. The space of memory: William Forsythe's ballets. In: SPIER, Steve. (Org.) **William Forsythe and practice of choreography – it starts from any point**. New York: Routledge, 2011, p. 128-137.

SILVA, Ana Márcia. Elementos para compreender a modernidade do corpo numa sociedade racional. **Cadernos Cedex**, v. 19, n. 48, Campinas, 1999.

SOUZA, Ricardo Timm de. A filosofia e pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae. (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 85-100.

SPANGHERO, Maíra. **O romance da dança com a matemática: primeiras notações**, 2009. Disponível em: <http://idanca.net/o-romance-da-danca-com-a-matematica-primeiras-notacoes/>. Acesso em: 10 out. 2013.

SPIER, Steven. Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballet Frankfurt. **The journal of architecture**, 1998. p. 135-146. Disponível em: <dx.doi.org/10.1080/136023698374251>. Acesso em: 07 out. 2011.

_____. Inside the knot that two bodies make. In: SPIER, Spier (Org.). **William Forsythe and practice of choreography – it starts from any point**. New York: Routledge, 2011, p. 101-110.

SPURR, Sam. **Chance encounters between body and buildings: new technologies in arquitetura and dance**. Disponível em: <http://epress.lib.uts.edu.au/dspace/bitstream/handle/2100/496/Spurr_Chance%20encounters.pdf?sequence=>. Acesso em: 18 dez. 2012.

STERN, Carrie. **Bringing William Forsythe's "Improvisation Technologies" to a new generation**, 2009. Disponível em: <theartofdance.wordpress.com/2009/12/16/bringing-william-forsythes-improvisation-technologies-to-a-new-generation/>. Acesso em: 13 ago. 2013.

STUART, Isabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Orgs.) **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 191-204.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Fundação Nacional de Artes Cênicas, Ministério da Cultura, 1988.

SULCAS, Roslyn. Watching Paris: 1988-1998. In: DRIVER, Senta (Org.). **Choreography and dance: William Forsythe**. New York: Routledge, 2004, p. 87-102.

_____. Watching the Ballet Frankfurt, 1998-2009. In: SPIER, Steve (Org.). **William Forsythe and practice of choreography**. New York: Routledge, 2011, p. 4-19.

_____. **William Forsythe**. Berlim: Ballettanz, 2002, p. 46-53.

_____. William Forsythe: the poetry of disappearance and the great tradition. **Dance Theatre Journal**, v. 9, n. 1, 1991.

TAMBUTTI, Susana. **Danza o el imperio sobre el cuerpo**, 2008a. Disponível em: <<http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

_____. **Danza y pensamiento moderno**, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/57706295/Danza-y-to-Moderno-Por-Susana-Tambutti>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

_____. **Itinerários teóricos de la danza: La autonomia como relato abarcador**, 2008b. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835001.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

TRINDADE, Ana Lígia. **A escrita da dança – A notação do movimento e a preservação da memória coreográfica**. Canoas: ULBRA, 2008.

_____. **A escrita da dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento**. Disponível em: <<http://idanca.net/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento>>. Acesso em: mar. 2014.

VASS-RHEE, Freya. **Audio-visual stress: Cognitive Approaches to the Perceptual Performativity of William Forsythe and Ensemble**. Tese (Doutorado), University of California, 2011.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **De Berlim a Nova Iorque, 1989-2009: a queda do muro socialista e do muro financeiro (Wall Street)**, 2009. Disponível em: <<http://seer3.fapa.com.br/index.php/arquivos/article/view/25/21>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

WOLFF, Silvia Susana. William Forsythe e a dessacralização do ballet no espaço urbano. **Cena 9: Dossiê Dança e desdobramentos**. Programa de pós-graduação em Artes – UFGRS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20834/12934>>. Acesso em: 08 ago. 2012.

XAVIER, Jussara Janning. **Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas**. Tese (Doutorado) Udesc. Florianópolis, 2012.

Sites consultados

BALÉ: Disponível em: <www.wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9>. Acesso em: 03 mar. 2015.

CINESFERA: Disponível em: <http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=262>. Acesso em: nov. 2014.

DODECAEDRO: Disponível em: euler.mat.ufrgs.br/~ensino2/alunos/06/index.htm. Acesso em: nov. 2014.

DICIONÁRIO Aulete. Disponível em: www.aulete.com.br/icosaedro. Acesso em: nov. 2014.

ELEMENTOS estruturantes da dança. Disponível em: <http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=262>. Acesso em: nov. 2014.

GEOMETRIA plana. Disponível em: <http://www.infoescola.com/geometria-plana/>. Acesso em: mai. 2015.

ICOSAEDRO: Disponível em: aulete.com.br/icosaedro. Acesso em: nov. 2014.

HEXAEDRO: Disponível em: euler.mat.ufrgs.br/~ensino2/alunos/06/index.htm. Acesso em: nov. 2014.

OCTAEDRO. Disponível em: zeutomasi.blogspot.com.br/2013/04/dodecaedro-o-poder-da-criatividade.html. Acesso em: nov. 2014.

PRIMEIRO ARABESQUE: Disponível em: www.mundobailarinistico.com.br/2013/07/arasbesques.html. Acesso em: nov. 2014

PÉS, Posição. Disponível em: <http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/10/regras-basicas-sobre-as-posicoes-dos-pes.html>. Acesso em: dez. 2014.

PLANOS. Disponível em: <http://pilatessaocaetanodosul.blogspot.com.br/2011/04/os-planos.html>. Acesso em: nov. 2014.

PORT Bras. Disponível em: <http://corpolivrebauru.com.br/portbras.htm>. Acesso em: nov. 2014.

SÓLIDOS de Platão. Disponível em: <http://euler.mat.ufrgs.br/~ensino2/alunos/06/index.htm>. Acesso em: nov. 2014.

THE FORSYTHE Company Coreografien. Disponível em: <http://www.theforsythecompany.com>. Acesso em: mar 2015.

Vídeos

COREO-POLÍTICA e coreo-polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano. André Lepecki, Palestra, Auditório Manoel Maurício do CFCH da UFRJ (Campus Praia Vermelha), 1'49". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM>. Acesso em: 10 jan. 2014.

FORSYTHE, William. **CD Room Improvisation Technologies**: a tool for the analytical eye. Alemanha: ZKM Digital Arts Editions, 1994 e 2012.

_____. **From a classical position** – Just dancing around? (Documentário) 1'18''
Alemanha: Kultur, 2007.

SEMINÁRIO DOCUMENTOS MOVIMENTOS | PANORAMA 2013. André Lepecki, Palestra, Museu de Arte do Rio, 1' 47''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>>. Acesso em: 10 jan.2014.