



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

LUIZ FERNANDO BONGIOVANNI MARTINS

WILLIAM FORSYTHE: CONTATO E TRADUÇÃO PARA CONSTRUÇÃO DE
AUTONOMIA EM DANÇA

Campinas

2017

LUIZ FERNANDO BONGIOVANNI MARTINS

WILLIAM FORSYTHE: CONTATO E TRADUÇÃO PARA CONSTRUÇÃO DE
AUTONOMIA EM DANÇA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção de título de Mestre em Artes da Cena, na área de concentração Teatro, Dança e Performance

Orientadora: Prof^a. Dra. Marisa Martins Lambert

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO LUIZ FERNANDO BONGIOVANNI MARTINS ORIENTADO PELA PROFESSORA DRA. MARISA MARTINS LAMBERT

Campinas

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

ORCID: <http://orcid.org/http://orcid.org/ht>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M366w Bongiovanni Martins, Luiz Fernando, 1970-
William Forsythe : contato e tradução para construção de autonomia em dança / Luiz Fernando Bongiovanni Martins. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marisa Martins Lambert.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Forsythe, William, 1949-. 2. Dança contemporânea. 3. Improvisação na dança. 4. Coreografia. I. Lambert, Marisa Martins, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: William Forsythe : contact and translation for construction of autonomy in dance

Palavras-chave em inglês:

Forsythe, William, 1949-

Contemporary dance

Improvisation in dance

Choreography

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Marisa Martins Lambert [Orientador]

Lenira Peral Rengel

Daniela Gatt

Data de defesa: 16-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MERSTRADO

LUIZ FERNANDO BONGIOVANNI MARTINS

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. MARISA MARTINS LAMBERT

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARISA MARTINS LAMBERT
2. PROFA. DRA. LENIRA PERAL RENGEL
3. PROFA. DRA. DANIELA GATTI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 16.02.2017

*Para meus filhos Chico e Vini,
dois meninos que me ensinam tanto...*

AGRADECIMENTOS

Para minha orientadora, Prof^a. Dra. Marisa Martins Lambert, pela paciência, incentivo, confiança, respeito e grande amizade que se fortaleceu ao longo desse processo de trabalho.

À Banca Examinadora - Titulares: Prof^a. Dra. Lenira Rengel e Prof^a. Dra. Daniela Gatti. Suplentes: Prof^a. Dra. Cássia Navas e Prof^a. Dra. Inês Bogéa.

Para minha irmã, Prof^a. Dra. Luciana Bongiovanni Martins Schenk, que nas horas vagas, e não tão vagas, me ajudou muito, me lembrando constantemente do meu próprio percurso, das minhas palavras, e me insuflou força quando eu já não teria coragem de seguir mais.

Para o Leandro Schenk, meu irmão postiço, pela ajuda em tantos âmbitos que não seria possível elencar aqui, mas especialmente pelos desenhos tão sensíveis que ilustram este trabalho.

Para todos os artistas que fizeram parte do elenco do Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias, mas em especial para o elenco do Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas: Carolina Franco, Carolina Verzolla, Caroline Zitto, Flávio Coelho, Hermano Cioruci, João Bicalho, Julia Lima, Lara Lioi, Luana Nery, Lucas Lopes, Nayara Saez, Raissa Tomasin, Robson Ledezma, Rodrigo Castelo Branco, Shamara Bacelar, Valdir Zeller. E a todos da equipe técnica e de produção.

Para Paulo Caldas pela conversa engajada e pela sua generosidade na etapa inicial deste mestrado, quando me disponibilizou muitos textos a respeito de Forsythe em um momento em que eu não tinha absolutamente nada, a não ser uma ideia vaga de pesquisa.

Para Robson Lourenço, que lá atrás me disse que eu deveria desenvolver minha pesquisa dentro da academia e me sugeriu entrar em contato com a Prof^a. Dra. Marisa Martins Lambert. Que palpite mais acertado!

Para Vanessa Macedo por me apresentar *O Mestre Ignorante* de Rancière. Foi ela que percebeu um caminho pedagógico semelhante.

Para Ana Cristina Colla pelo carinho e pela ajuda em momentos determinantes desse caminho.

Para o grupo de estudos Prática com Pesquisa, em especial à Prof^a. Dra. Silvia Geraldi e à Prof^a. Dra. Ana Terra, além de minha orientadora, a Prof^a. Dra. Marisa Martins Lambert. Sem me esquecer nem por um momento dos colegas Fernanda Pimenta, Hariane Eva e Luciana Hoppe; e também Elias Pintanel, Erica Stoppel, Geraldo Rodrigues, Helena Cardoso, Nathalia Góes, Suzana Bayona.

Finalmente, para Andrea Araújo que me ajudou em tantos momentos, discutindo, corrigindo o português, provocando, insistindo, confortando... e proporcionando um diálogo sempre efervescente para que este trabalho finalmente encontrasse seu destino final. Obrigado do fundo do coração.

RESUMO

A presente dissertação busca elaborar conhecimento a respeito do tema construção de autonomia em dança. Para isso utiliza-se como ponto de partida a própria experiência profissional do autor, sua vivência transformadora com o universo do coreógrafo William Forsythe – iniciada com sua participação como elenco em remontagens das obras *Artifact/II* e *Enemy in the Figure*, no GöteborgsOperan Danskompani –, seguindo pelo desenvolvimento de sua trajetória como criador-interprete, coreógrafo de companhias de dança e professor que busca incentivar um modo de dançar singular e emancipador.

A dissertação se divide em dois territórios principais: *Contato* e *Tradução*. O primeiro território - *Contato* - apresenta William Forsythe e a contextualização inicial de seu desenvolvimento profissional, formação artística enquanto jovem, relações com Balanchine e Laban, início da carreira até assumir a direção do balé de Frankfurt. Passa então a investigar determinados aspectos do trabalho de William Forsythe, uma vez que este criador desenvolveu aparatos muito específicos no encaminhamento de seus trabalhos e tem sido apontado como um artista que contribuiu para a renovação e atualização do *ballet*. Enfatiza-se o binômio ferramenta-tarefa, enquanto estratégia de criação, e argumentando-se sobre como estes dispositivos se articulam para que os artistas com os quais Forsythe trabalha passem a ser reais colaboradores das obras. O pensamento forsytheano, aponta-se, trabalha com a construção dialógica entre coreógrafo e artista da dança.

O segundo território - *Tradução* - propõe apresentar e aprofundar um campo de referências, procedimentos e metodologias que possam nortear processos pedagógicos e artísticos de pesquisadores em dança. Tais conhecimentos foram construídos em desdobramentos do contato do autor com o artista mencionado. A experiência pessoal com o repertório forsytheano e a vivência profissional com colaboradores de William Forsythe são o ponto de partida dessa reflexão e proposição, que é levada adiante a partir da atuação artesanal do autor como docente e coreógrafo no Brasil e no exterior. Neste território são apresentadas duas ferramentas paradigmáticas: *Abordagem de Pontos* e *Escrita Universal*. Ambas são estratégias desenvolvidas para que os artistas possam compor perspectivas pessoais e pensamento singulares oriundas de uma proposição pedagógico-artística. Por último apresenta-se um relato e análise do trabalho *Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas*, do Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias dirigido pelo autor, produção que serve de campo de testes e aferição a respeito da metodologia apresentada.

— Em ambos territórios há uma articulação do pensamento forsytheano com outros pensadores contemporâneos. Por uma perspectiva sociológica e filosófica Zygmunt Bauman e Byung-Chul Han e por outra, pedagógica, como Rancière e Freire.

ABSTRACT

The present dissertation aims to elaborate knowledge about the theme: autonomy construction in dance.

For this the starting point is the author's own professional practice, his transformative experience with the universe of the choreographer William Forsythe - began with his participation as a cast in *Artifact/II* and *Enemy in the Figure*, in the GöteborgsOperan Danskompani -, followed by the development of his trajectory as creator-interpreter, choreographer of dance companies and teacher who aims at a singular and emancipatory way of dancing.

The dissertation is divided into two main territories: *Contact* and *Translation*. The first territory - *Contact* - presents William Forsythe and the initial contextualization of his professional development, artistic formation as a young man, relations with Balanchine and Laban, beginning of his career until taking the direction of the Frankfurt Ballet. He then goes on to investigate certain aspects of the work of William Forsythe, since this creator has developed very specific apparatus in the direction of his works and has been appointed as an artist who contributed to the renovation and updating of the *ballet*. It emphasizes the binomial *tool-task* as a strategy of creation, arguing on how these devices are articulated so that the artists with whom Forsythe works become real collaborators of the works. Forsythean thought, it is pointed out, works with the dialogical construction between choreographer and dance artist.

The second territory - *Translation* - proposes to present and deepen a field of references, procedures and methodologies that can guide pedagogical and artistic processes of dance researchers. Such knowledge was built in unfolding of the author's contact with the mentioned artist. The personal experience with Forsythean repertoire and the professional experience with collaborators of William Forsythe are the starting point of this reflection and proposition that is then taken further in the development of an artisan labor of the author as teacher and choreographer in Brazil and abroad. In this territory two paradigmatic tools are presented: Points Approach and Universal Writing. Both are strategies developed so that artists can compose individual personal perspectives and thinking, starting from a pedagogical-artistic proposition. Finally, a report and analysis of one work is presented: *Brief Compendium for Small Joys and Tiny Satisfactions*, from the Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias, directed by the author, production that serves as a field of tests and benchmarking regarding the presented methodology.

In both territories there is an articulation of Forsythean thought with other contemporary thinkers. From a sociological and philosophical perspective: Zygmunt Bauman and Byung-Chul Han, and on the other, pedagogical, with: Rancière and Freire.

Lista de Ilustrações de Leandro Schenk

Ilustração 1	p. 15
Ilustração 2	p. 16
Ilustração 3	p. 26
Ilustração 4	p. 27
Ilustração 5	p. 46
Ilustração 6	p. 68
Ilustração 7	p. 69
Ilustração 8	p. 85
Ilustração 9	p. 109
Ilustração 10	p. 136

Lista de desenhos esquemáticos

Desenho 1 - Possibilidades de deslizamentos	p. 80
Desenho 2 - Quadrado	p. 94
Desenho 3 - Cubo	p. 96
Desenho 4 - Pontos Espaciais e Pontos Corporais	p. 97
Desenho 5 - Linhas Internas 1 e 2	p. 98
Desenho 6 - Linhas Externas e Mistas	p. 99

Lista de fotos (crédito nas legendas)

Composição fotográfica 1	p. 122
Composição fotográfica 2	p. 123
Composição fotográfica 3	p. 124
Composição fotográfica 4	p. 129
Composição fotográfica 5	p. 131
Foto 6	p. 135
Foto 7	p. 142

Lista das tabelas

Tabela 1	p. 101
Tabela 2	p. 102
Tabela 3	p. 103
Tabela 4	p. 104
Tabela 5	p. 121
Tabela 6	p. 126

SUMÁRIO

Introdução	17
Território 1: Forsythe	26
Território 1 Recorte 1: William Forsythe - uma apresentação	28
Território 1 Recorte 2: Ferramentas & Tarefas - Proposições metodológicas	47
Território 2: Traduções	68
Território 2 Recorte 1: Contato com o universo forsytheano	70
Território 2 Recorte 2: Construção de Metodologia & Procedimentos	86
Território 2 Recorte 3: Estudos de caso	110
Conclusão	137
Referências	147
Anexo 1	153
Anexo 2	157
Anexo 3	159
Anexo 4	169

William Forsythe:

contato e tradução para construção de autonomia em dança



Introdução



Introdução

William Forsythe: contato e traduções para construção de autonomia em dança

Neste texto de abertura apresento a força motriz dessa pesquisa - sua origem e o lugar de onde escrevo, o percurso realizado - para discorrer e ponderar sobre o assunto central deste mestrado: a construção de autonomia em dança. Apresento também a perspectiva geral dessa dissertação de modo a possibilitar a exposição da estrutura construída a partir da conjunção de vários pontos de vista ou *Recortes* sobre o tema em questão.

Segundo Henri Bergson (1859-1941), memória é criação¹. O desenvolvimento dessa dissertação relaciona-se ao desejo de produzir e de compartilhar conhecimento a partir de experiências pessoais, assim como a pesquisa e percepção do contexto maior no qual essas experiências se inserem. Ao revisitar memórias, evidencia-se a rede de investigação que compõe o objeto desta pesquisa.

Por um lado, refiro-me à experiência como bailarino profissional em companhias oficiais² na Europa e, neste período, ao contato com criadores e artistas que inspiraram fortemente meu percurso, especialmente William Forsythe, também bailarino e coreógrafo, e os modos de produção e pensamento em dança. Por outro, ao trabalho como coreógrafo e professor na área de dança em companhias oficiais, como por exemplo o Balé da Cidade de São Paulo, o Balé Guaíra, o Balé do Teatro Castro Alves, o Balé da Cidade de Niterói, a São Paulo Companhia de Dança, o Ballett Hagen e o Ballett am Revier em Gelsenkirchen. E por último, como coreógrafo residente e diretor do Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias, sediado na cidade de São Paulo.

¹ Em *Matéria e Memória* (1939), Bergson se lança ao desafio de desvendar a dualidade corpo e espírito. Nesta obra, a memória representa exatamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria. A memória é a contemplação das imagens, o fruto da experiência e, neste sentido, a imagem é condição de possibilidade, latência.

² Pelo termo companhia oficial entende-se um lugar e um modelo de trabalho em dança que é custeado pelo governo. São companhias vinculadas à instituições públicas, geralmente articuladas a uma estrutura semelhante a de um teatro municipal ou organização cultural estadual, como no Brasil. Em sua maioria são grupos que possuem tanto o treinamento diário quanto o desenvolvimento de repertório ancorado na técnica de balé clássico, mesmo que o repertório não seja estritamente clássico. No âmbito deste trabalho, parte significativa das reflexões se insere no contexto específico desse tipo de companhia de dança, geralmente associada a um lugar tradicional e à sua preservação.

O desejo de conhecimento torna-se imprescindível para revisitar memórias e nesta pesquisa de Mestrado, levou-me ao retorno à academia, o meio pelo qual o conhecimento empírico é transformado e ampliado à luz de outros aprendizados, que se agenciam com os adquiridos. Isto é, visando aprofundar-me em um modo próprio de fazer arte, confronto a vivência artístico-pedagógica ora por uma ótica mais ampliadora, contextualizando-a frente a outras proposições do pensamento contemporâneo, ora afunilando o olhar para distinguir referências específicas, que atravessam a constituição de suas estratégias criativas.

A memória é recriada à medida que se avança no estudo e na pesquisa, e neste movimento é percebido um contexto mais amplo e outras implicações naquilo que, passado e presente, a experiência produz

Na trajetória de trabalho como bailarino, o intervalo de 1993 a 2003 marcou um período de engajamento em companhias oficiais de dança na Europa - período em que tive contato e conheci o trabalho do coreógrafo americano William Forsythe. Fui elencado para dançar duas peças do coreógrafo: *Artifact* e *Enemy in the figure*. As duas remontagens não contaram com a presença de Forsythe e todo meu relacionamento com o coreógrafo se deu tão somente a partir das suas obras e o contato, esse sim pessoal e intenso, com colaboradores de longa data, como Anders Hellstrom, Andrea Talis, Ana Cataluña, Thomas McManus, Jacopo Godani, Pascal Touzeau e Maurice Causey, que assumiram papéis de remontadores, ensaiadores ou coreógrafos.

Os encontros - obra e colaboradores - configuraram-se como uma experiência verdadeiramente transformadora. A partir de então, desenvolvimentos singulares importantes aconteceram. Esses contatos marcam de maneira emblemática a questão central dessa dissertação: *a construção de autonomia em dança*. Até aquele momento, os sistemas de trabalho experimentados estavam essencialmente articulados a uma prática tradicional no ambiente das companhias oficiais de dança: a interpretação. Um bailarino recebia a coreografia, os passos que deveria memorizar e executar, e sua tarefa artística primordial era a interpretação dos passos ou movimentos de dança recebidos. Todavia, a partir desse encontro, outro universo se descortina, um modo de produção que requeria do bailarino a participação da criação foi-me apresentado e com ele, uma série de implicações decorrentes.

William Forsythe desenvolveu sua carreira na Alemanha por 30 anos à frente de duas companhias, o Balé de Frankfurt (1984-2004) e depois a Forsythe Company (2005-2015), além de trabalhar como coreógrafo *freelancer* e de remontar peças em várias companhias pelo mundo todo. Forsythe opera alterações profundas no modo como os trabalhos, que têm como base o balé clássico, são percebidos e dançados, extrapolando o ambiente da tradição e tornando-se referência para inúmeros outros artistas. Seu nome está associado a procedimentos que colocam o bailarino na condição de participante dos processos de criação. O desenvolvimento tardio de Forsythe, as obras em que o balé clássico deixa de ser o ponto de partida ou mesmo o desenvolvimento, não são contempladas nestas reflexões. Entretanto, é importante salientar que não existe uma “evolução” em direção às peças que abandonam o balé. A obra de Forsythe, sempre em desenvolvimento, é eclética. Como um malabarista, mantém vivo o escopo de sua obra em várias direções, de trabalhos ancorados na tradição do balé clássico a peças em que a movimentação não possui nem mesmo o eco dessa tradição, como por exemplo, as instalações e performances, além de um conjunto de trabalhos desenvolvidos no intervalo entre os dois pólos.

Esta dissertação, seguindo o projeto de pesquisa original, está dividida em duas partes principais, dois territórios denominados *Forsythe* e *Traduções*. Os territórios estão organizados por agrupamento de recortes escritos de modo mais ou menos independente, mas com conteúdos complementares. O intuito é que cada Recorte contribua inicialmente para o esclarecimento do território do qual faz parte. O Recorte pode operar por uma contemplação individual ou, em outros casos, pode operar pela contiguidade, justaposição ou sobreposição aos outros recortes.

Dessa forma, a construção textual se dá pela expectativa de que os recortes ofereçam uma leitura ampla e não linear dos diferentes aspectos e relações presentes nas temáticas centrais desta investigação. Por último, há a possibilidade de uma leitura transversal, na qual recortes de um território e outro possam trabalhar em cooperação para a compreensão de determinado aspecto do trabalho. Daí a repetição de certas informações, que embora apontadas em outro Recorte, necessitam aparecer novamente para que haja sentido naquele momento.

O Território *Forsythe* se ocupará, como o nome indica, do bailarino e coreógrafo de projeção internacional William Forsythe. Os dois recortes construídos

apresentam em linhas gerais: o coreógrafo do ponto de vista cronológico-bibliográfico; estratégias de instrumentalização; uma análise da composição e do conceito de coreografia em Forsythe e as noções de ferramenta e tarefa com as quais o coreógrafo trabalha.

O território *Traduções* apresenta e aprofunda um conjunto de referências, procedimentos e metodologias desenvolvidos por mim desde 1996 até o presente momento, período em que o contato vital com a produção e com colaboradores de Forsythe se desdobra em procedimentos e reflexões próprias. Os Recortes apresentam: o contato indireto e direto com o universo forsytheano; o contexto e posterior desenvolvimento de um caminho próprio, que se articula com formas de pensar e fazer dança em Forsythe; e finalmente, um estudo de caso de uma peça coreográfica que realizei, em que a construção de autonomia permeia o projeto desde a concepção até as apresentações.

De fato, a questão aqui explicitada diz respeito a um contato que posteriormente toma forma de tradução e norteia processos pedagógicos e artísticos que realizei ao longo dos últimos quinze anos. Tradução aqui é tomada não apenas como simples versão em outro registro linguístico, mas como em Haroldo de Campos em sua Teoria da Transcrição, isto é, a tradução - assim como a memória em Bergson - é entendida como ato de criação.

Os Recortes tratam de experiências pessoais relacionadas ao universo forsytheano e de como elas provocam a potencial construção de uma metodologia. A configuração desse Território sistematiza informações de uma pesquisa em desenvolvimento e tem a intenção de contribuir com processos correlatos.

Há uma relação de grande importância, elemento pivô que articula os dois campos territoriais desse projeto de pesquisa. O que enlaça e une ambos os Territórios é a mencionada questão da construção de autonomia em dança, isto é, uma reflexão acerca da elaboração de um caminho pelo qual o bailarino redefina suas atribuições como artista-intérprete, tornando-se colaborador em trabalhos coreográficos.

Portanto, no primeiro Território a proposta é apresentar o coreógrafo e oferecer pistas para que se possa compreender o que nos leva a articular o nome de William Forsythe à ideia de construção de autonomia, em uma investigação que

transcende a figura do coreógrafo e busca compreender a rede de relações e de contatos articulados à temática da autonomia criativa em dança.

O segundo Território tem como perspectiva fundamental apresentar uma possível tradução realizada a partir do contato com a poética e metodologia de William Forsythe, tendo a perspectiva de ancorar essa tradução em um horizonte específico: os processos pelos quais se procura instrumentalizar um artista para que ele se torne colaborador nos processos artísticos.

Esse objeto se origina da percepção da existência de conexões entre o trabalho deste pesquisador com o universo do artista mencionado. Reflexões, procedimentos e perspectivas foram incorporadas ao trabalho a partir da experiência e somente após determinado período de trabalho como professor e coreógrafo, no Brasil e no exterior, cerca de quinze anos, pareceu pertinente investigar de modo aprofundado e crítico as memórias encarnadas e seus desdobramentos.

Em um contexto pedagógico mais amplo, proponho articulações da metodologia forsytheana e da minha própria, com Rancière e depois Paulo Freire. Ambos autores desenvolveram suas reflexões pedagógicas amparadas em princípios que refutam a transferência de conteúdos. Ao longo da exposição espero tornar claro que tanto no caso de Forsythe quanto no meu, se apresentam proposições para que os próprios artistas e alunos adquiram conhecimento a partir das experiências realizadas.

O termo colaborador, recorrente na linguagem do próprio Forsythe, é utilizado em sentido mais direto: torna-se indicativo de um trabalho a ser realizado em conjunto. As transformações pelas quais passa o mundo Europeu no começo do século XX - descobertas em diversas áreas de conhecimento, tensões e guerras e a conseqüente alteração na vida da sociedade - reverberam nas artes e na dança. Acompanhando um momento mais amplo de transformações e inserido no contexto do surgimento da dança contemporânea, Forsythe faz a crítica do balé e, a partir da maneira como trabalha, redefine o papel do artista da dança que atua em suas montagens. As relações hierárquicas criadas pela prática do balé, situações disciplinares baseadas na relação de obediência, não cabem no mundo contemporâneo e o artista americano sabe disso. E é para esse *outro* que Forsythe desenvolve suas práticas; é para o parceiro de trabalho que todas as reflexões são endereçadas.

É importante fazer uma nota a respeito dos termos que designam o bailarino. São muitos: bailarino, dançarino, intérprete, intérprete-criador, artista da dança, artista-pesquisador, pesquisador, colaborador. Apesar de todos se relacionarem com um mesmo campo, a dança, cada um deles tem uma especificidade que pode variar ao longo do tempo e do tipo de trabalho que se está desenvolvendo. Em inglês o termo *dancer* e em francês *danceur* parecem mais neutros que o termo bailarino e podem ser usados de modo genérico. Quando necessário, em inglês, incorpora-se o termo balé - *ballet dancer*, passando a referenciar um artista específico de determinado tipo de dança. Em português há o termo dançarino, entretanto, em alguns meios ele tem conotação negativa e optei por não usá-lo.

A tradução para o português de Portugal da obra *Poética da Dança Contemporânea*, de Laurence Louppe (1938-2012), utiliza o termo bailarino, mesmo quando menciona um artista contemporâneo (LOUPPE 2000). Nesta pesquisa uso o termo bailarino quando há forte afiliação com o balé clássico, seja em termos de formação, de tipo de repertório dançado ou mesmo noções mais abstratas que se articulam com um tipo de dança em que a forma codificada é vital. Os outros termos são utilizados com as especificidades que os mesmos indicam. O intérprete se diferencia do intérprete-criador pela função criativa; o artista da dança, termo que me parece mais abrangente e que se relaciona com o pensamento de Laurence Louppe (2001, p. 69), o qual define bailarino como aquele que “[...] escolhe o corpo e o movimento do corpo como instrumento de saber, de pensamento e de expressão”. E por vezes utilizo apenas o termo artista, de forma mais ampla e geral.

O pesquisador é aquele que, imerso no trabalho, busca respostas ou soluções às proposições, sejam de outro artista, sejam dele mesmo. Por fim, colaborador é um termo que uso quando há trabalho conjunto envolvido ou quando há a demanda de que ele se torne um coautor do trabalho. São utilizações dos termos que faço a partir da minha experiência pedagógica e artística.

A construção de autonomia se relaciona de modo muito profundo com esses termos e ao longo da história da dança, percebemos as alterações de nomeação que surgem, desaparecem e se transformam para atender ao propósito de definir a atuação do artista que tem a dança como seu campo de trabalho. Acredito que as metodologias apresentadas neste mestrado, tanto do coreógrafo

William Forsythe, quanto os apontamentos dos caminhos que tenho desenvolvido e que proponho para os artistas, são estratégias para incentivar todos a serem colaboradores.

Outra questão relevante é que William Forsythe trabalha, sobretudo no início de sua carreira, dentro de um determinado ambiente, as companhias oficiais. Primeiro ele dança em Stuttgart, depois assume a direção em Frankfurt. Este é um universo de dança com muitas especificidades. Na Alemanha, durante a segunda guerra, as manifestações de dança expressionista foram desincentivadas. A arte, de modo geral, voltou-se para o clássico e neoclássico. A dança não foi exceção, e todos os teatros oficiais tinham o balé como norma. Mesmo depois da queda do Reich, os teatros mantiveram essa orientação. Contudo, após a segunda guerra mundial, qualquer questão germânica relembra o holocausto. Seguiram-se anos até que a manifestação de uma cultura própria se manifestasse (PEREIRA, 2007).

Nas instituições de dança oficiais alemãs, o balé clássico no pós-guerra era predominante e é neste ambiente que Forsythe se move. Extrapolando o contexto germânico, pode-se perceber que o balé também se tornou predominante na Europa como um todo e mesmo em outros continentes, como o Americano. As questões decorrentes desse fato indicam que a maior parte das companhias tinha um ideário semelhante: preocupação com a técnica clássica e com a forma, harmonia, controle, uma fisicalidade e um biotipo específico, enfim, um universo homogêneo, em que não havia espaço para individualidades ou singularidades. Havia um cânone do que era ou não bom e o trabalho era orientado para que esse ideal fosse atingido. É vital compreender esse contexto para se perceber a transformação da qual Forsythe participa.

O contexto específico deste trabalho é o das companhias oficiais, seja o Frankfurt Ballet ou o Balé da Cidade de São Paulo e, paralelamente, busca-se compreender as relações desse contexto específico da dança com outro maior, fora das instituições oficiais. Quando me refiro à *tradição* é a esse primeiro contexto mencionado que me refiro. São costumes, características e práticas da dança clássica ou de enraizamento clássico, institucionalizados.

Em relação ao material de pesquisa, é preciso mencionar a escassez de publicações específicas sobre o coreógrafo em língua portuguesa. Mesmo em outros idiomas, não há bibliografia extensa que se ocupe de William Forsythe ou de sua

metodologia. Tal fato se revela na lista bibliográfica, que se apoia em poucos livros editados, em algumas dissertações de mestrado e em teses de doutorado realizadas no Brasil e no exterior. Uma fonte mais extensa está nas coletâneas de críticas de jornal e periódicos nacionais e internacionais. Além disso, existe uma grande quantidade de materiais disponíveis por meio das novas tecnologias de informação. São registros de Forsythe em entrevistas, bate-papos depois de espetáculos, seminários de instituições culturais e artísticas, documentários e depoimentos. Esses relatos, ainda que informais, são documentos que expandem a discussão do tema em perspectiva nesta dissertação, tornando as análises mais amplas e plurais. Essa variedade de fontes contribuiu para que uma estratégia multifacetada de composição da investigação, uma vez que cada Recorte é uma fonte de informação que, no seu conjunto, ilumina o objeto da pesquisa.

Por fim, há duas referências vivas: a experiência particular deste pesquisador com o universo forsytheano e o contato pessoal com colaboradores que estiveram no Balé Frankfurt ou na Forsythe Company, as duas companhias dirigidas por Forsythe nos últimos 30 anos.

As ilustrações deste trabalho foram realizadas por Leandro Schenk, amigo de longa data, arquiteto e artista plástico. A dissertação de mestrado dele é sobre croquis e como o desenho é uma instância fundamental da confecção do projeto, desenhar para ele é pensar. Os desenhos que ele faz tem essa característica que salta aos olhos: são desenhos móveis. Leandro acompanha minha carreira desde 1991 e essa proximidade fez com que, também durante o mestrado, estivesse ciente do assunto e do meu percurso, tanto pedagógico quanto artístico. As ilustrações foram encomendadas porque percebo que o texto necessita pausas, momentos de recolhimento e reflexão, e encontrei nos desenhos um auxílio na construção desses movimentos de ação e repouso, tão característicos da própria dança. As ilustrações foram realizadas em papel canson a partir de referências fotográficas variadas e depois tratadas digitalmente. Curiosamente, após a realização dos desenhos e apresentação à orientação, me foi apontado a semelhança estilística entre esses desenhos e os que ilustram a obra de Laban. Desenhos que se movem.

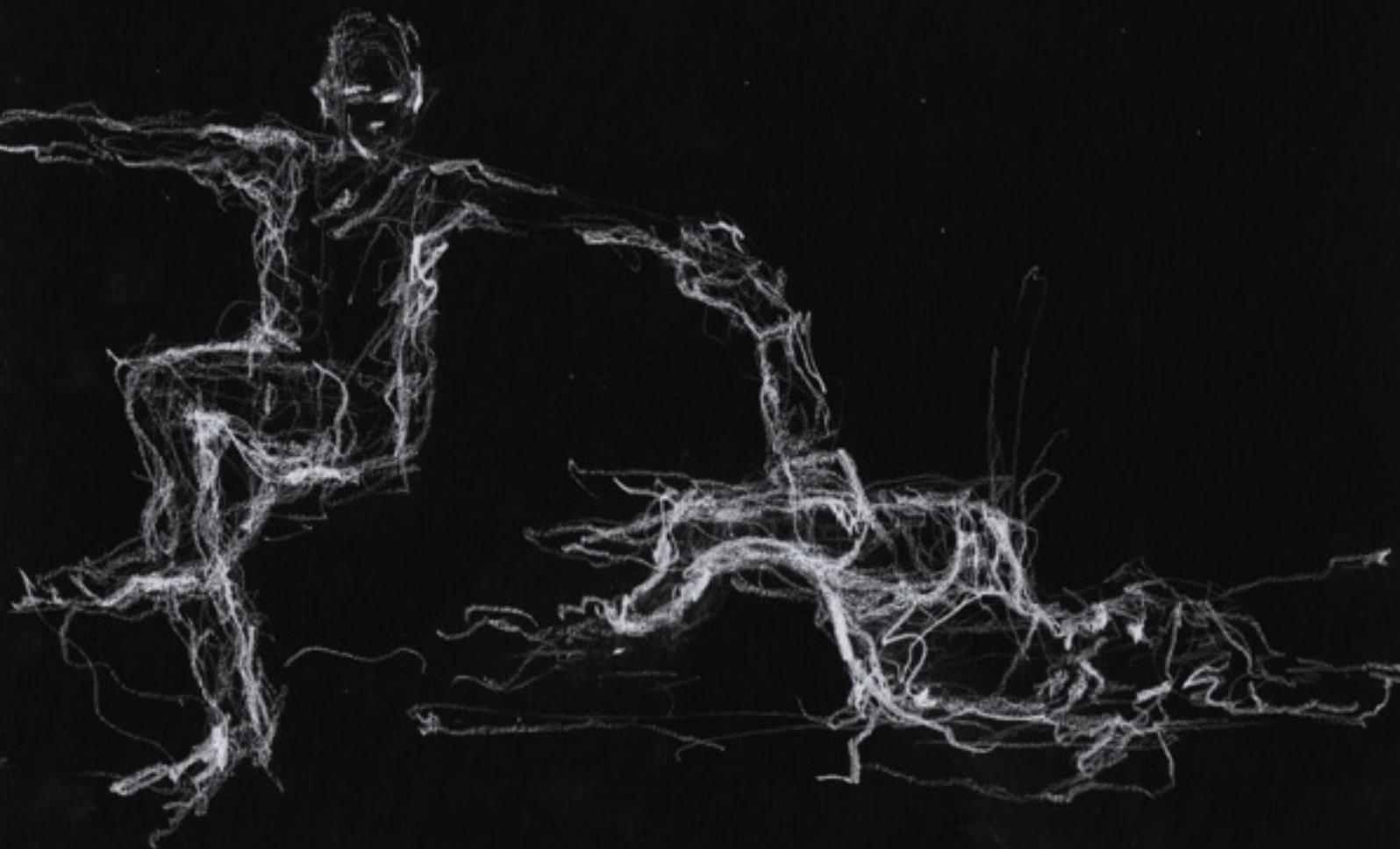
Os materiais anexos, e que compõem esta dissertação, foram elencados tendo-se em vista a necessidade de apresentação ou esclarecimento de algum

ponto. No próprio anexo encontra-se, quando necessária, uma pequena explicação da sua presença no trabalho.

Território 1



Território 1 Recorte 1
William Forsythe - uma apresentação



Território 1 Recorte 1

William Forsythe - uma apresentação

Neste Recorte apresento o coreógrafo William Forsythe sob uma perspectiva bibliográfica e cronológica, conjugando-o ao Recorte 1 Território 2, relato pessoal sobre minha experiência com o repertório do artista, constrói-se um panorama a respeito do coreógrafo.

William Forsythe, que atualmente produz e vive na Alemanha, trouxe imensas colaborações e transformações para a dança. Num primeiro momento, relacionadas ao universo no qual se move: a dança enraizada no balé clássico, mas posteriormente articuladas à área da dança de modo mais amplo, abrangendo no conjunto de suas contribuições a discussão de assuntos relacionados à composição, improvisação e *performance*; o papel do coreógrafo; o sentido na coreografia; e em particular, no que concerne a este trabalho, transformações relacionadas à autonomia criativa dos bailarinos ou, como Forsythe costuma denominá-los, colaboradores.

A presente pesquisa procura identificar no trabalho do coreógrafo características que impulsionam e se associam com as mudanças de comportamento ocorridas nas atribuições do artista da dança nas últimas décadas no mundo, decorrentes dos desdobramentos que a função de intérprete ganhou ao longo do tempo. Nesse contexto, o bailarino deixa de ser apenas aquele que executa o movimento, tornando-se também investigador de linguagem e em muitos casos, passando a ser designado como intérprete-criador.

Este trabalho, portanto, busca iluminar como a visão de dança e maneira de trabalhar de Forsythe se relacionam intimamente com a passagem ou transformação de um modo de produzir para outro, centralizando a reflexão na figura do bailarino³, que se torna participante do processo criativo. Tendo a experiência artística desse pesquisador como alicerce, parte-se da premissa de que, em algum momento do desenvolvimento histórico da dança tradicional de base clássica, mais precisamente no âmbito das companhias oficiais, é solicitada a colaboração dos

³ O termo *bailarino* aqui empregado reforça o aspecto cronológico das mudanças propostas por Forsythe. No começo de sua carreira como coreógrafo, ele trabalha sobretudo com bailarinos de formação clássica, isto é, artistas que estão operando dentro da tradição do balé clássico.

bailarinos na criação artística, sendo do interesse desta investigação encontrar elementos que possam tornar mais compreensíveis os caminhos dessa mudança.

No final do século XIX e início do XX, novas reflexões passam a permear os campos artísticos e intelectuais contrapondo-se aos hábitos e costumes. No campo da dança surgem pautas que radicalmente contestam formas de dançar que se apoiam em noções de hierarquia, que colocam o mestre, coreógrafo ou professor no centro do conhecimento e o bailarino como um mero reproduzidor de passos. O modelo mecanicista posto em prática pela pedagogia tradicional do balé é contestado pela proposição de novas alternativas (LAMBERT, 2010). É na herança deste contexto turbulento, que ocorrem o nascimento e a formulação das danças modernas e contemporâneas⁴ e anos depois, na década de 70, William Forsythe principiaria o desenvolvimento de sua obra. Um momento em que o balé, como parte de um conjunto de tradições, vinha sendo criticado como anacrônico, mas que ao mesmo tempo configurava-se como uma das principais técnicas formadoras de artistas da dança.

As alterações pelas quais o mundo passa transformam o pensamento, a sociedade e, conseqüentemente, a arte e a dança. Louppe indica uma série de valores que passam a fazer parte da dança contemporânea. Mesmo sob intensa variação, esses valores aparecem nos trabalhos de vários artistas. Note-se que não são princípios estéticos, mas valores que permeiam a obra de inúmeros coreógrafos: a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo prévio; a produção do gesto a partir de si mesmo em contrapartida à reprodução de algo replicável por todos; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação da forma; a importância da gravidade; e ainda, questões de ordem ética e moral como respeito pelo próprio corpo e do outro, modéstia, exigência de solução justa e não apenas espetacular, transparência e respeito por diligências e processos empreendidos (LOUPPE, 1997, p. 45).

Das características elencadas por Louppe, algumas se articulam com o trabalho de William Forsythe. Outras são implementadas nos processos e obras à medida que o tempo passa e o trabalho do coreógrafo se altera. Percebe-se que a

⁴ Laurence Louppe (1997) não faz distinção entre o moderno e o contemporâneo enquanto movimentos artísticos da dança, mas indica que há uma permanência de *valores* a partir de determinado momento. Este trabalho compartilha desta perspectiva e coloca William Forsythe entre os artistas que trabalham também com estes outros *valores*, que serão apresentados no momento oportuno.

singularização da dança, um dos pontos fundamentais apresentados por Louppe em suas reflexões, passa a fazer parte do *modus operandi* de William Forsythe, no princípio de maneira mais pontual e nos últimos trabalhos, de modo mais disseminado.

Outro ponto importante é a relação que procuro estabelecer entre sua produção e o universo de Zygmunt Bauman⁵ (1925). Em retrospectiva aos anos de trabalho do coreógrafo e encenador na Alemanha, é possível tecer relações entre o trabalho de Forsythe com a *Modernidade Líquida* proposta por Bauman. A estratégia de se referir ao tempo presente, usando o *líquido* como qualidade fundamental, ancora sua perspectiva de que vivemos em um momento de liquidez, fluidez, volatilidade, incerteza e insegurança.

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros, invadem ou inundam seu caminho. [...] Essas são razões para considerar „fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase. (BAUMAN, 2001, p. 8).

Essa característica fundamental de nosso tempo, de acordo com a percepção de Bauman, produz uma série de consequências que podem ser articuladas ao trabalho do coreógrafo de muitas maneiras.

A primeira obra de Forsythe que assisti e que me impactou foi um filme de 6:40 minutos intitulado *Solo* (1997). Eu fiquei muito impressionado e ao mesmo tempo incomodado. Havia algo perturbador, ansioso e nervoso naquele trabalho. Em preto e branco, *Solo* se desenrola no ambiente de um palco tradicional, em que Forsythe entra e sai de quadro ou da luz, movendo-se constantemente. Muitos movimentos nascem de impulsos súbitos em apenas uma parte do corpo, sendo que as outras partes se reorganizam sem tempo para se acomodarem a um final possível, já que outro impulso novamente desestabiliza todo o sistema-corpo. Essa dinâmica segue por muito tempo até que, no minuto final, o enquadramento se altera para um plano americano e vendo de perto o artista, escutamos uma voz recitando

⁵ Zygmunt Bauman (1925) é um sociólogo polonês que iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia. Após ser afastado da Universidade em 1968, por razões políticas, reconstruiu sua carreira no Canadá, Estados Unidos, Austrália e Grã-Bretanha, onde se tornou professor titular de Sociologia por 20 anos. Seu nome é mencionado frequentemente com relação à criação do conceito de pós-modernidade e de modernidade líquida.

palavras que parecem instruções. Então, finalmente, ele faz um último gesto lento e diz: *Stop* (Pare).

Foi somente anos depois, quando li Bauman, que o *Solo* adquiriu um sentido mais preciso. Até então eu apenas havia tido uma percepção forte da peça: um incômodo profundo. Contudo, a partir de Bauman, passei a pensar que o *Solo* refletia muito do que o sociólogo afirmava em suas reflexões, como por exemplo, a imprevisibilidade e a ausência de forma definida que os líquidos têm como características.

O diagnóstico que o sociólogo faz do mundo contemporâneo, seu desmoronamento e erosão, desarticulação e liquefação, produziram em mim o mesmo incômodo. Bauman nos faz perceber mudanças que acontecem lentamente, algo que, muitas vezes por estarmos imersos, leva-se tempo para entender: a alteração de um modo de existência para outro. O que parece emergir na obra do coreógrafo americano, além do incômodo mencionado, são elementos da pós-modernidade apontados por Bauman, mas em sentido amplo e, às vezes, oposto.

A obra de Bauman se ocupa dos efeitos nefastos dessas transformações, sobretudo no que se refere a impossibilidade de emancipação e liberdade do sujeito, o que parece ser uma questão paradoxal dadas as condições para a liberdade de expressão do indivíduo, as políticas relacionadas às minorias, as cotas, os direitos individuais. É justamente na descrição dos efeitos colaterais dos processos de individualização, que estabeleço a relação com o trabalho de desconstrução que Forsythe realiza no corpo e na dança dos artistas com os quais colabora. É no bojo deste desenvolvimento individual e singular, que revela a vida em paradoxo e em suas tensões, que se apresenta o contexto no qual se inscrevem os dispositivos individuais de dança com os quais Forsythe trabalha.

Em 2015, William Forsythe completou 31 anos de trabalho na cidade de Frankfurt. De 1984 a 2004, esteve na direção do Balé de Frankfurt e, posteriormente, de 2005 a 2015, na direção da Forsythe Company. O coreógrafo se desligou da Forsythe Company, rebatizada Dresden Frankfurt Dance Company, e atualmente trabalha em diferentes projetos, pedagógicos e artísticos, além de gerenciar seu legado como coreógrafo. Trabalha ainda como coreógrafo convidado,

sobretudo remontando peças realizadas originalmente pelo Balé de Frankfurt ou pela Forsythe Company.

Em vários textos de apresentação, que consideram os mais de trinta anos de produção, Forsythe é apontado como um dos grandes coreógrafos de nosso tempo. A seguir dois excertos que, a guisa de introdução, podem auxiliar a construção de uma rede de informações que serão propícias ao estabelecimento e compreensão do trabalho deste artista e das reflexões decorrentes de seu modo de produção.

O primeiro texto é um extrato da página do *site* alemão do Instituto Goethe⁶, em uma sessão dedicada aos 50 coreógrafos mais representativos da dança contemporânea na Alemanha. O segundo foi recolhido e transcrito do material impresso por ocasião da abertura da exibição *The Fact Of Matter*, no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, que ocorreu de 17 de outubro de 2015 a 13 de março de 2016⁷.

William Forsythe é considerado um dos coreógrafos mais importantes do mundo. Seu trabalho é reconhecido por reorientar a prática do *ballet*, de sua identificação com o repertório clássico, para uma forma dinâmica de arte do século 21. O profundo interesse de Forsythe pelos princípios fundamentais da organização levou-o a produzir uma grande variedade de projetos incluindo instalações, filmes e criação de conhecimento baseado na web⁸. (Tradução do autor).

A exposição *The Fact of Matter* marca o início de um novo capítulo na obra coreográfica de William Forsythe (nascido em Nova Iorque, 1949) e tem um olhar programático no limiar entre as artes visuais e a coreografia. Nas últimas décadas, o artista de renome internacional criou um inigualável universo de dança: Forsythe desenvolveu

⁶ O Goethe-Institut é um Instituto Cultural da República Federativa da Alemanha atuante em todo o mundo. Tem como objetivo promover o conhecimento da língua alemã no exterior e estimular a cooperação cultural em esfera internacional. Transmite uma visão abrangente da Alemanha por meio de informações sobre a vida política, social e cultural do país. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/uun/ptindex.htm>. Acesso em: 24/12/2015.

⁷ Site da Exposição. Disponível em: http://mmk-frankfurt.de/de/ausstellungen/ausstellung-details/article/the_fact_of_matter/?no_cache=1&cHash=9dba20ac1b5b15a6711423eff2f2b5e9 Acesso em: 12/12/2016

⁸ "William Forsythe is recognized as one of the world's foremost choreographers. His work is acknowledged for reorienting the practice of ballet from its identification with classical repertoire to a dynamic 21st century art form. Forsythe's deep interest in the fundamental principles of organization has led him to produce a wide range of projects including installations, films and web-based knowledge creation." Disponível em: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/ag/for/enindex.htm> Acesso em: 23/08/2015.

coreografias inovadoras para o balé, peças de dança experimentais, partituras de dança digitais e instalações espaciais específicas, que inesperadamente transformam os espectadores, eles próprios, em protagonistas. Ele é considerado um inovador dentro da prática do balé e influenciou gerações de dançarinos em um nível jamais alcançado por nenhum outro artista da área⁹. (Tradução do autor).

Contudo, se hoje William Forsythe goza de reputação e prestígio tão grandes, qual o percurso que consolidou esse *status*? O que esse percurso implica em termos de inovação e singularidade? São perguntas que me movem nesta pesquisa e que pretendo desenvolver.

Ann Nuggent, no capítulo 3 de sua tese de doutorado intitulada “William Forsythe and the Ballet Frankfurt”, apresenta a infância do coreógrafo da seguinte maneira:

William Forsythe nasceu em Manhasset, Long Island (Estado de Nova York) em 30 de dezembro de 1949. Ele cresceu numa casa cheia de livros e música, numa atmosfera de mentes inquiridoras e gostos católicos. A dança popular esteve entre as influências mais precoces e ele reconhece que desde jovem se tornou consciente da importância da cultura física - e da dança em particular - na América contemporânea¹⁰. (NUGGENT, 2000, p. 54 – tradução do autor).

No documentário *Just Dancing Around*¹¹ de Mike Figgis (1995), Forsythe relata que na infância vivia dançando em casa, fazendo pequenos *shows* para seus pais e amigos. Conta, com certo orgulho, que ainda na escola ganhou um concurso de *Mashed Potato*, um estilo de dança da época. A influência da dança popular, seu gosto por ela e o fato do seu primeiro contato com a dança ter acontecido por esse

⁹ Este texto foi coletado e transcrito do folder de apresentação da exposição: “The exhibition The Fact of Matter marks the beginning of a new chapter in the choreographic oeuvre of William Forsythe (b. New York City, 1949) and takes a programmatic look at the threshold between the visual arts and choreography. Over the past decades, the internationally renowned artist has created an unequalled dance cosmos: Forsythe has developed ground-breaking ballet choreographies, experimental dance pieces, digital dance scores and space-specific installations that unexpectedly turn the viewers into protagonists themselves. He is considered an innovator within the practice of ballet and has influenced generations of dancers to a degree matched by virtually no other artist in the field.” Material coletado no dia 18 de outubro de 2015.

¹⁰ “William Forsythe was born in Manhasset, Long Island (New York State) on 30 December 1949. He grew up, in a home filled with books and music, in an atmosphere of enquiring minds and catholic tastes. Popular dance was among his earliest influences, and he recognizes that from a young age he became aware of the importance of physical culture - and dance in particular - to contemporary america.”

¹¹ *Just Dancing Around* é um documentário de 50 min. realizado por Mike Figgis em 1995, depois de cinco semanas filmando com William Forsythe e o Balé de Frankfurt durante os ensaios e apresentações de um novo programa da companhia. Disponível em: <https://vimeo.com/31326678>. Acesso em: 27/10/2015

viés, antes da chegada de um treinamento formal, é algo que parece ter se integrado ao percurso do coreógrafo.

A dança que Forsythe produziu, e produz até hoje, se tornou conhecida ao longo do tempo, entre outras características, por uma cinestesia particular. Essa particularidade pode ser observada tanto nas peças que Forsythe atuou como bailarino, quanto na dança que ele produziu com seus colaboradores. É uma dança que está além do que comumente se pode chamar dança institucionalizada, apesar da filiação com o balé clássico e da utilização do vocabulário da técnica clássica. A despeito dessa herança, seu trabalho é conhecido, em especial, pelo estilo absolutamente pessoal, idiossincrático, que ele evoca dos artistas com os quais trabalha em processos de criação.

Notadamente, a busca por aquilo que é próprio, singular, é incentivada por Forsythe a partir de estratégias, ferramentas, procedimentos, ideias e reflexões desenvolvidas durante o percurso de seu trabalho e que, nesta dissertação, se configuram como pedra fundamental na construção da autonomia criativa dos colaboradores, isto é, na possibilidade de desenvolvimento de uma série de capacidades e habilidades que possibilitam a participação ativa na criação da obra artística. Não seria falho arriscar que Forsythe, a partir de seu modo de trabalho, provoca a produção de subjetividades.

A respeito desse modo de trabalho, que se aparta dos desenvolvimentos coletivos, centrando-se no indivíduo, percebo a articulação com o pensamento da *Modernidade Líquida* de Bauman novamente:

Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” - ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social. A nossa é, como resultado, uma versão individualizada e privatizada da modernidade [...]. (BAUMAN, 2000, p. 14).

Bauman indica um movimento que em última instância é o processo de descolamento do indivíduo de seu grupo, seja ele no âmbito do trabalho, da família, da nação, etc. Na sociedade pós-moderna, o indivíduo passa a operar de modo mais autônomo e também isolado. É importante salientar que a articulação com o pensamento de Bauman não é da ordem da crítica, que permeia a obra do sociólogo, mas de um movimento de conquista de autonomia do indivíduo, para o bem e para o mal, na sociedade atual. O que Forsythe realizou nestes anos de

desenvolvimento artístico, como um possível espelhamento das forças pós-modernas em ação, foi ter paulatinamente empoderado o indivíduo e trabalhado cada vez mais com a ideia de uma dança pessoal, além das outras modalidades de organização coletiva que essa dança proporciona.

Nos anos de juventude, além da cultura e da dança americanas, destacam-se ainda duas grandes referências na formação do artista: George Balanchine (1904-1983) e Rudolf von Laban (1879-1958). Cada um a seu modo inspira e informa o coreógrafo, passando a fazer parte do pensamento de dança desenvolvido por Forsythe ao longo de sua carreira.

Forsythe começa seu treinamento formal em dança durante a graduação em Ciências Humanas e Teatro na Universidade de Jacksonville, Flórida, por volta de 1969. Se por um lado é indicado que sua grande aptidão de movimento, entusiasmo pelos musicais e consciência da dança popular influenciaram seu modo de dançar e coreografar, por outro, Leon Danelion, seu primeiro mestre de *ballet*, se configurou como referência de pensamento em dança, renunciando um vínculo que perduraria por muitos anos. Ex-bailarino da companhia de Balanchine, em seus ensinamentos estava mais ocupado com a investigação da natureza do balé, em particular com a relação espaço e tempo. Leon Danelion instigou o jovem artista a fixar a atenção em algo que estava além do formalismo do balé, além do rigor e da obediência às regras. Ele introduziu Forsythe no universo do mestre e coreógrafo George Balanchine, do qual assimilou dois traços fundamentais: o apreço pela estrutura organizacional e o prazer pela dança. Nas declarações subsequentes que Forsythe oferece ao longo da carreira, fica evidente que a conexão com Balanchine foi vital (NUGENT, 2000).

Balanchine se destacou no mundo da dança clássica por inúmeras razões. Curiosamente esse ícone da dança é, assim como Forsythe, um artista que opera uma fusão de informações. Depois de imigrar para a América (1933), Balanchine mistura a formação acadêmica Russa tradicional com outras escolas de dança, ação desenvolvida no período que trabalha como coreógrafo na Broadway e em Hollywood. Seu nome é associado ao trabalho com a dança clássica e a sua relação essencial com a música. Foi o fundador do New York City Ballet e é considerado por muitos o pai do balé americano. Sobre ele nos informa Paul

Bourcier, no seu *História da Dança no Ocidente* (1987), após uma passagem na qual enfatiza o caráter íntimo da relação dos balés de Balanchine com a música.

[...] Daí o aspecto muitas vezes abstrato de seus balés. O domínio predileto de Balanchine é a dança pura, e suas construções corporais inspiram-se fielmente em construções musicais. Dentro destas, inventa uma arquitetura intemporal do corpo, que experimenta suas relações com o tempo-espaço, donde a consequência de a arte de Balanchine nada dever à moda, mas dever tudo à inteligência, que nos leva a aceitar seus rigores, graças a um extremo refinamento do gosto. (BOURCIER, 1987, p. 238).

Tanto o caráter abstrato dos balés quanto a relação corpo e espaço - a “arquitetura intemporal do corpo” mencionada por Bourcier - são pontos de ancoragem de reflexões forsytheanas. Como se verá no desenvolvimento desta dissertação, parte das ferramentas que Forsythe propõe para a investigação e geração de movimento concerne a uma perspectiva de organização espacial ou a uma arquitetura do corpo específicas.

Ainda a respeito da relação com Balanchine, John Tulsa pergunta a Forsythem em uma entrevista à BBC Radio, que ocorreu no dia 2 de fevereiro de 2003: qual é a natureza de Balanchine que interessa a você? Ao que o coreógrafo responde:

Bem, você sabe, eu gosto da mecânica da dança. Como você se sente e como você pensa sobre isso. Eu fui ensinado por alguém que dançava em sua primeira companhia americana, e alguém que ele confiava como um professor de seu estilo. O que era, pelo menos como eu me lembro e experienciei, uma espécie de euforia, sim, que vem através da identificação com uma espécie de matemática, que é o que o balé é. É um testemunho extraordinário de como intuimos, vamos dizer, que as leis universais da física estão por toda parte - não há espaço sem elas¹². (Tradução do autor).

O prazer de dançar, referido anteriormente, é essa euforia. Talvez a crítica posterior que Forsythe faz à tradição clássica seja fruto da constatação de que essa característica fundamental, o arrebatamento proporcionado pela dança balanchiniana nos seus anos de formação, não se encontra mais presente no que

¹² “Well, you know, I like the mechanics of dancing. Like how it feels and how you think about it. I was taught by someone who danced in his first company in American and someone he trusted as a teacher of his style. What it was, at least as I remember and experienced it, was a kind of euphoria, yeah that comes through identification with a kind of a mathematic, which is what ballet is. It is an extraordinary testament to how we intuit, let’s say, the universal laws of physics that are everywhere - there is no space without it.” Disponível em : <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncb2w> . Acesso em: 23/09/2015.

ele identifica como o universo do balé clássico. A influência de Balanchine fica mais evidente no momento da entrevista em que Forsythe afirma que queria se mover “por meio de” Balanchine e não “para além” dele. Percebe-se que é uma escolha interessante de léxico: *mover-se para além de* Balanchine significaria ultrapassá-lo, com toda a implicação de valoração aí existente. Todavia, a escolha do termo indica uma relação distinta de superação, nota-se uma atitude respeitosa para com o mestre e a tradição construída. *Se mover por meio de* é ter no coreógrafo russo um modelo, uma referência estética.

Forsythe afirma que foi importante no momento em que começava a coreografar, que ele pudesse exercitar-se nesse idioma, aprendendo pela imitação. Seus primeiros trabalhos eram construídos assim, pois estava inserido na tradição do aprendizado pela imitação; um sistema pedagógico que se baseia na absorção e reprodução de códigos pré-estabelecidos como etapa necessária a um desenvolvimento posterior.

Uma bolsa do Joffrey School de Nova York deu prosseguimento aos estudos do coreógrafo após a Universidade Jacksonville. Neste período, 1971, sofreu um acidente no qual lesionou o joelho, obrigando-o a ficar em repouso por oito semanas. É neste período que outro nome da dança se torna presente. Forsythe entra em contato com o trabalho de Rudolf von Laban (1879-1958) e as teorias sobre *Space Harmony* (Harmonia Espacial) expressas em seu livro *Choreutics* (1966). Seguem duas citações, nas quais se pode aferir o contato entre o pensamento de Laban e o coreógrafo americano:

Em 1971, Sr. Forsythe aprendeu notação em dança, estudando no New York's Dance Notation Bureau, que propaga ideias centrais de Laban, o teórico do movimento da Europa Central e pai da dança Expressionista Alemã, durante a Primeira Guerra Mundial e depois. A estirpe abertamente expressionista no trabalho do Sr. Forsythe é, portanto, mais estreitamente relacionada com a fonte do que aparenta. Em uma conversa telefônica, o Sr. Forsythe disse que suas leituras das teorias labanianas do *space-harmony* foram um fator decisivo na sua abordagem coreográfica de *Time-Cycle*. “Eu estava interessado numa orientação teórica para o espaço e *Time-Cycle*

foi quase puramente construída a partir daquilo”¹³. (KISSELGOFF, 1982 – tradução do autor).

Em outro momento, em entrevista concedida à Helena Katz, em 1996, o coreógrafo comenta a respeito da influência das teorias de Laban:

“Era quase o equivalente das teorias de Schönberg, era como perceber por um corpo orientado no espaço axial com um texto puro que não necessitava de contexto”, diz. “Comecei a imaginar uma espécie de movimento serial, mantendo certas posições de braços do balé; descobri que podia treinar pessoas a se moverem por esse modelo ou a reorganizarem esse modelo com o que elas já sabiam de balé”, afirmou. “Passei a produzir séries infindáveis de movimento - não puramente clássico, mas movimento que é, na sua forma pura, intrinsecamente e essencialmente balé, apesar da sua organização ser completamente diferente”¹⁴. (KATZ, Jornal Estado de São Paulo, 1996).

As duas passagens, uma de 1982 e a outra de 1996, indicam maneiras diferentes de se relacionar com o legado de Laban. A primeira estabelece uma relação mais direta, na qual as teorias de Laban foram empregadas e a partir delas, um trabalho de pesquisa e composição foi desenvolvido. No segundo caso, uma relação menos direta parece indicar que o coreógrafo leva adiante certas reflexões de Laban e propõe um modo próprio de trabalho. No texto percebe-se o contato inicial, a descoberta de um sistema no qual Forsythe, oriundo do universo da dança clássica, encontra elementos de contato e posterior desenvolvimento. Na entrevista concedida à Katz, a partir das teorias labanianas, o coreógrafo desdobra aspectos dessa teoria, deles se apropriando como algo pessoal. Poder-se-ia pensar em uma tradução¹⁵.

¹³“In 1971 Mr. Forsythe learned dance notation, studying at New York’s Dance Notation Bureau, which propagates key ideas of Laban, the Central European movement theorist and the father of German Expressionist dance during World War I and after. The overtly Expressionist strain in Mr. Forsythe’s work is thus more closely related to the source than once apparent. In a telephone chat, Mr. Forsythe said his reading of Laban’s theories on “space-harmony” were a key factor in his choreographic approach to “Time Cycle”. “I was interested in a theoretical orientation to space and ‘Time Cycle’ was almost purely constructed from that.” KISSELGOFF, Anna. *Forsythe’s ‘Say Bye-bye’ Startles and Excites in New York Times*. 1 August, 1982. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1982/08/01/arts/dance-view-forsythe-s-say-bye-bye-startles-and-excites.html?pagewanted=all>. Acesso em: 23/09/2015.

¹⁴ KATZ, Helena. William Forsythe analisa o movimento. *Jornal O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 22 de julho, 1996. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midiahelenakatz31142363637.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2015.

¹⁵ A palavra *tradução*, como dito antes, é entendida não como simples versão em outro registro linguístico, mas como em Haroldo de Campos na Teoria da Transcrição, isto é, a *tradução* como ato de criação. Essas reflexões serão desenvolvidas, quando os procedimentos forsytheanos forem apresentados.

No Joffrey Ballet, Forsythe se destacou o suficiente para participar da segunda companhia, a de aprendizes, e aos poucos também das apresentações com a companhia principal. Nessa época, em turnê do Stuttgart Ballet em Nova York, fez audição e foi o último bailarino aceito por John Cranko¹⁶ (1927-1973). Entretanto, ao chegar à Alemanha para trabalhar no Stuttgart Ballet, Cranko havia falecido. Para o grupo, agora sem seu líder, foi importante manter vivo os preceitos e orientações do mestre, em especial, a produção de novos trabalhos e a atmosfera criativa da companhia. É neste contexto que Forsythe recebe incentivo para realizar seus primeiros trabalhos composicionais e, subsequente, é convidado a se tornar um dos coreógrafos residentes da companhia (NUGENT, 2000).

Muitas dessas informações são corroboradas por Freya Vass-Rhee, da Universidade de Kent, em sua tese de doutorado: *Estresse Audio-visual: Abordagens Cognitivas para Performatividade Perceptiva em William Forsythe e Ensemble*, de dezembro de 2011. Ela oferece informações sobre a saída do coreógrafo dos Estados Unidos da América.

Três anos mais tarde, ele foi convidado por Cranko para se juntar ao Stuttgart Ballet, onde fez seu primeiro balé, um dueto intitulado *Urlicht*, para a mostra de jovens coreógrafos, em 1976. Imediatamente depois, Márcia Haydée (1937), que assumira a direção da companhia, o indicou como coreógrafo residente, posição que manteve até 1981 enquanto também se estabelecia como coreógrafo *freelancer* em grandes companhias na Europa e nos Estados Unidos¹⁷ (VASS-RHEE, 2011, p. 20 – tradução do autor).

Forsythe aproveitou as ocasiões em que coreógrafos aspirantes tinham a chance de mostrar seu trabalho; essa prática é tradição europeia dentro das grandes companhias, nas quais os novos talentos são identificados e incentivados a participar. Em oportunidades anteriores, Stuttgart havia revelado nomes como John Neumeier, Uwe Scholz e Jiri Kylian (SULCAS, 1995). Em 1976, Forsythe produz seu primeiro trabalho, *Urlicht* (Primordial, em alemão), para o *workshop* de Novos Coreógrafos da Sociedade Noverre. O trabalho obteve sucesso e no ano seguinte foi

¹⁶ John Cranko foi um coreógrafo com o Sadler's Wells Ballet (que mais tarde se tornou o Royal Ballet) e o Stuttgart Ballet.

¹⁷ "Three years latter he was invited by John Cranko to join the Stuttgart Ballet, where he made his first ballet, a pas de deux titled *Urlicht*, for a 1976 showcase of young choreographers. Immediately afterward, Marcia Haydee, who had assumed directorship of the company, appointed him Hauschoreograph (resident choreographer), a position he held until 1981 while also establishing himself as a freelance choreographer with major companies in Europe and the U.S." (VASS-RHEE, 2011, p. 20).

incorporado ao repertório da companhia, fazendo com que Forsythe se tornasse um dos três coreógrafos residentes. Embora o arranjo não alterasse sua condição profissional na companhia, a posição possibilitou que o recém-nomeado coreógrafo criasse três peças por ano para o grupo.

Orpheus foi uma coreografia dessa época que nos indica uma perspectiva diferente em relação à dança que se fazia em Stuttgart. Esse trabalho, que ocupava uma noite inteira, foi criado por um grupo no qual Forsythe era o coreógrafo, atuando em parceria com o compositor alemão Hans Werner Henze e com o escritor inglês Edward Bond. Esse foi seu oitavo engajamento profissional, que teve um difícil processo de produção por uma série de dissensos do time. Forsythe, segundo Freya Vass-Rhee (2011), sentia-se numa encruzilhada: por um lado, seus balés sempre se baseavam em ideias, mas nesse se viu confrontado com dois homens que queriam que ele fizesse um comentário social. Raramente balés exerciam essa dimensão crítica, elaborando sobre questões sociais. Apesar de sua produção nessa época ser pautada por outros temas, seus companheiros de criação, Henze e Bond, demandavam dele algo que até aquele momento era pouco explorado. Apesar de todas as dificuldades envolvidas na produção, ao final, a criação desses comentários foi o maior interesse do coreógrafo na peça (VASS-RHEE, 2011).

As críticas recebidas indicam que nessa peça Forsythe fez uma mistura de formalismo, simbolismo, expressionismo e cultura *pop*, num esforço por buscar uma ruptura com as convenções e com a tradição da dança à época. A mudança de paradigma que se iniciava afetaria não apenas o coreógrafo, mas também os bailarinos e o que se esperava deles. Os relatos encontrados¹⁸ sobre os primeiros anos de formação de William Forsythe e sobre seus primeiros trabalhos indicam um artista que, por um lado, está inscrito na tradição clássica, sobretudo no que se refere às influências de Balanchine e ao vínculo com o universo da técnica clássica, e por outro lado, evidencia-se uma inquietação e um desejo de pesquisa pouco comum nesse universo de origem. A inquietação pode ser indicada tanto pelas

¹⁸ As referências desse período são de Anna Kisselgoff e Roslyn Sulcas, ambas críticas do New York Times; além de Ann Nugent e Freya Vass-Rhee, pesquisadoras com teses de doutorado sobre o trabalho de William Forsythe.

leituras¹⁹ realizadas pelo coreógrafo e consequente emprego de princípios da dança não clássica, quanto pelo modo como o coreógrafo agrega às suas criações diferentes elementos da cultura *pop*, do *rock and roll* ou da teatralidade que ele desenvolve de modo pessoal. Laban é a principal influência para a transformação da perspectiva do coreógrafo sobre a estrutura organizacional da dança - este é um tema a ser desenvolvido em reflexões futuras.

Orpheus marca simbolicamente a fusão das referências apresentadas neste Recorte: cultura *pop* americana, Balanchine e Laban. Segundo Tony Rizzi²⁰ (1966), colaborador de longa data de Forsythe, numa declaração muito posterior a esse período, diz: “A coisa mais importante que Bill me ensinou, é que qualquer coisa pode combinar com qualquer coisa²¹”. Esse é um traço marcante na produção do coreógrafo, que o relato da crítica de *Orpheus* indica como presente desde os primeiros trabalhos.

Essa característica, que se poderia designar como ecletismo, seria elaborada numa *ausência de preconceito* que possibilitaria uma atitude, recorrente em Frankfurt, sintetizada na pergunta “E se?” (*What if?*), tão cara ao coreógrafo. *E se?* tornou-se uma ferramenta metodológica no momento em que passa a produzir desdobramentos possíveis a partir de um determinado dado, seja ele coreográfico, espacial, temporal, etc. “E se você fizesse ao contrário?”, “E se você fizesse tudo no chão?”, “E se você fizesse o reverso em linha reta?”²² *E se?* passa a fazer parte do conjunto de características atuantes em sua produção²³ (MEY, 2006).

¹⁹ Rudolf von Laban, Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes são alguns dos autores mencionados por Forsythe na entrevista realizada pela crítica Anna Kisselgoff. Há, ao longo das entrevistas e do texto, menções aos hábitos de leitura de Forsythe. Antônio Pinto Ribeiro, por exemplo, no seu livro *Dança Temporariamente Contemporânea*, afirma que Forsythe é um “leitor permanente” de Foucault, Derrida e Lyotard.

²⁰ Antony Rizzi nasceu em West Newton (EUA), estudou na Escola de Ballet de Boston e dançou no balé de Frankfurt. Ao longo dos últimos vinte anos, se tornou um dos mais importantes colaboradores e assistentes de William Forsythe. Ele também é coreógrafo *freelancer* (Staatsballett München, The Boston Ballet e The Pennsylvania Ballet) e professor convidado de balé e de improvisação. Em seus cursos utiliza os métodos que desenvolveu com Forsythe durante o tempo em que trabalharam juntos no Ballet de Frankfurt.

²¹ “The most important thing Bill taught me is that anything can go with anything.” SULCAS, R. *Watching the Ballet Frankfurt, 1988-2009*. 2011, p. 5 (Tradução do autor).

²² Interpolações minhas a partir da experiência com o repertório forsytheano para que fique mais claro a implicação da utilização do termo *What If?* como ferramenta metodológica de exploração.

²³ *William Forsythe interviewed by Thierry de Mey* (2006). Documentário disponível em: <https://vimeo.com/36635217>. Acesso em: 13 de julho de 2016

Após seu sucesso como coreógrafo residente em Stuttgart e dos trabalhos realizados como *freelancer* em outras companhias, Forsythe recebe a oferta de dirigir o Balé de Frankfurt, subvencionado pelo município, e nessa função permanece por 20 anos, de 1984 a 2004. Após este período, negocia com sucesso a criação de uma companhia menor, a Forsythe Company, sediada em dois Estados (Saxônia e Hessen), sem as implicações artísticas e administrativas de uma *Operahouse*²⁴. Na Forsythe Company o coreógrafo trabalhou por dez anos, de 2005 a 2015, ano em que indica Jacopo Godani como novo diretor da agora nomeada *Dresden Frankfurt Dance Company*.

Pode-se notar que são 30 anos de trabalho ininterruptos em Frankfurt. Os primeiros 20 anos com a companhia da cidade, o *Balé de Frankfurt*, com aproximadamente 40 bailarinos, dentro de uma estrutura estatal, uma *Operahouse* na Europa ou, para o Brasil, o equivalente a um Teatro Municipal como o de São Paulo ou do Rio de Janeiro. De uma organização como esta, no exterior, decorre um sistema complexo e burocrático, com uma série de implicações administrativas para o seu cargo de intendente da área de dança. Há nessa situação as vantagens da autonomia e de haver um grande volume de recursos à disposição, mas em contrapartida, a sobrecarga de trabalhos administrativos, negociações burocráticas constantes e, acima de tudo, menos tempo no estúdio desempenhando o papel de direção e condução criativa.

Os 10 anos seguintes, com a *Forsythe Company*, ele forja uma melhor perspectiva. É uma companhia menor, com apenas 20 bailarinos. É ainda e sobretudo uma companhia estatal, mas de orçamento misto, subsidiado pela cidade de Dresden e o Estado Livre da Saxônia, assim como pela cidade de Frankfurt am Main e o Estado de Hessen. A companhia tinha duas residências, uma em Hellerau, Centro Europeu para as Artes em Dresden, e outra no Bockenheimer Depot, em Frankfurt. Nessa estrutura, Forsythe conquistou autonomia suficiente para poder trabalhar livremente, sem os compromissos e amarras de uma instituição pública do porte de uma *Operahouse*.

²⁴ O término do Balé de Frankfurt e a criação da Forsythe Company é um capítulo à parte na história do coreógrafo. Num primeiro momento, a cidade decide não renovar o contrato de Forsythe, gerando uma onda de protestos pelo mundo todo em favor da companhia. Mesmo depois dos responsáveis pelo orçamento e gestão cultural da cidade voltarem atrás e formalizarem uma oferta, William Forsythe decide que é o momento de mudar (VASS-RHEE, 2011).

Somando cada uma dessas oportunidades artísticas, William Forsythe criou mais de cem peças²⁵, além de instalações, filmes e material multimídia. Levou o balé de Frankfurt para se apresentar em todos os continentes e participou da maioria dos grandes festivais de dança contemporânea. Os dados mostram a profusão artística deste criador, que repetidas vezes menciona a colaboração dos artistas como elemento fundamental de suas criações.

Conforme afirmado anteriormente, uma das diretrizes de pesquisa deste mestrado propõe entender como Forsythe faz a transição de um tipo de produção coreográfica em que os bailarinos não participam da criação, como foi durante o início de sua carreira, para uma forma colaborativa em que os artistas são convidados a atuarem como coautores da obra, como ocorreu tanto no *Balé de Frankfurt* como na *Forsythe Company*.

A possibilidade de participação do artista da dança nos processos de criação e na produção de pensamento em arte, que William Forsythe proporcionou desde seus trabalhos de juventude até hoje, se consolidou aos poucos e lentamente por meio de uma série de etapas desenvolvidas ao longo da carreira. Em um primeiro momento, um tipo de colaboração que se referia mais à pesquisa e geração de movimento; posteriormente, se constitui uma verdadeira parceria, que vai além da mera construção de movimentos ao incorporar o bailarino como colaborador e torná-lo parte ativa e fundamental do processo de criação das peças. Essa característica, a criação da própria dança, predominante na dança contemporânea em geral e presente na dança europeia fora das instituições estatais (LOUPPE, 1997), passa a se configurar também no interior de uma Operahouse, o Balé de Frankfurt. Interessa à pesquisa apresentar um pouco desse processo de subjetivação, ocorrido dentro de uma estrutura oficial e com artistas da dança de formação essencialmente clássica, ou seja, é um recorte específico que tem o intento de colaborar com o esclarecimento numa perspectiva maior, que é o contexto da dança contemporânea em suas múltiplas expressões.

A perspectiva do processo coreográfico como ocorre em companhias estatais e os desdobramentos desse modelo estão, desde os primeiros momentos, fundamentalmente vinculados a uma elaboração entre coreógrafo e artistas da

²⁵ Em anexo, um levantamento das peças de William Forsythe.

dança²⁶. Neste sentido, a articulação é sobretudo entre Forsythe e o outro artista com o qual ele compõe a obra, com a outra voz com a qual conversa. Forsythe declara em entrevista concedida a Thierry de Mey, em 2006, que o processo coreográfico é um *diálogo* com outro artista, que se baseia em proposições e nas alterações que essa proposição inicial pode ter.

Eu acho que cada peça é uma proposição. E você está trabalhando com outros artistas inteligentes. Você diz a eles: o que você acha dessa ideia? Eu acho que ela faz coisas como esta. Que tipo de coisas você acha que essa ideia faz? Bem, talvez se você pensar nisso desta maneira - olha Bill - isso aqui iria surgir. Oh, isso é interessante! Ok, e se aquilo for aquilo outro? Então, isto é tão somente um diálogo constante e, de repente, eu falo: Isso é incrível! Obrigado, isso é maravilhoso, eu nunca teria pensado nisso, nem um milhão de anos!²⁷. (MEY, 2006 – tradução do autor).

Sob uma perspectiva histórica, percebe-se uma transformação na natureza do ofício de bailarino. Nessa pesquisa, essa alteração é focalizada pela perspectiva do aumento de autonomia proporcionado por estratégias de trabalho específicas, realizadas - sobretudo em sua gênese - na forma de proposições e soluções das proposições. O bailarino forsytheano, que se torna colaborador, percorre um caminho que é construído a partir do seu engajamento nesta dinâmica de trabalho.

Fora das instituições oficiais, em geral, o papel do bailarino se transforma muito, se levarmos em conta um momento inicial que está ligado à interpretação de uma linguagem e seu vocabulário mais ou menos estável. Entretanto, não é objetivo deste trabalho ponderar sobre essa questão. Interessa-nos o bailarino no percurso que o move para além do lugar inicial e a dança singular que ele produz decorrente deste deslocamento, que passam a ser elementos vitais nas produções de dança.

Sobre esse bailarino contemporâneo, herdeiro de tantas tradições e escolas, escreve Louppe:

²⁶ Fora das instituições estatais e das grandes companhias oficiais que desenvolvem o trabalho de modo mais tradicional, muitas vezes essas duas posições coincidem e o coreógrafo é também o artista que realizará a dança.

²⁷“I figure every piece is a proposition. And you're working with other intelligent artists and you say to them: what do you think of this idea? I think it does stuff like this. What kind of stuff do you think this idea does yourself? Well, perhaps if you thought of it this way, watch Bill, that would emerge. Oh that's interesting! Okay, what if that was that? So this is just as constant dialogue and suddenly I go, that's amazing! thank you, that's wonderful, I'd never would had thought of that in a million years!.” William Forsythe interviewed by Thierry de Mey. Disponível em: <https://vimeo.com/36635217> Acesso em: 25/11/2015.

As vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar um corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular. (LOUPPE, 1997, p. 70).

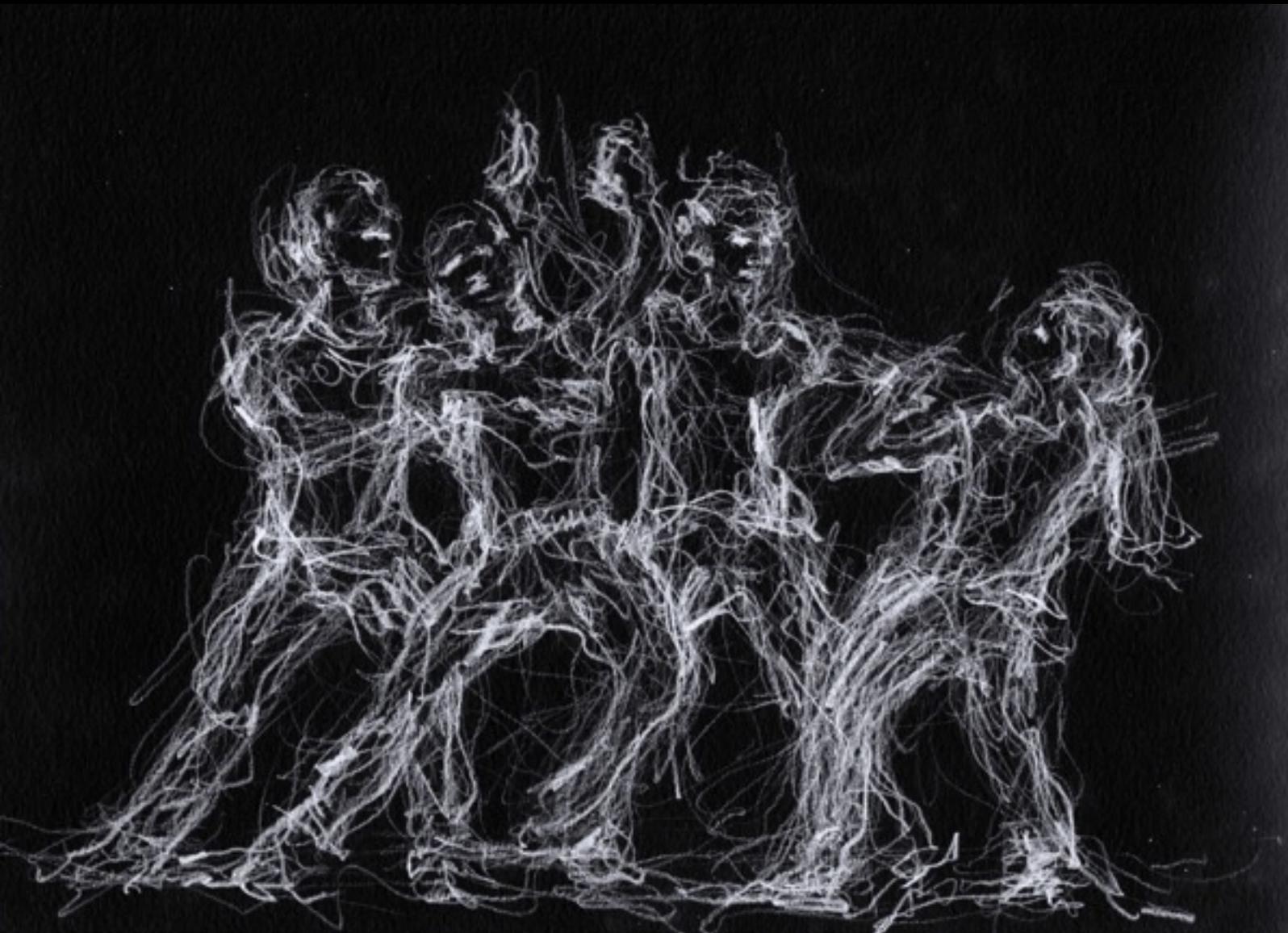
Podemos perceber que, historicamente, esse sujeito passa a atuar de um modo singular, em que a pressão de um ideal exterior cede espaço para uma perspectiva pessoal. Há um paralelo direto entre o modo de atuação descrito e o que William Forsythe propõe ao longo dos anos. Sua perspectiva de produção forja esse tipo de colaborador. Suas proposições e práticas, seu modo de trabalho, seus direcionamentos engendram e desenvolvem nos artistas com quem trabalha esse diálogo possível.

A transformação ocorre no ambiente da dança e também do pensamento contemporâneo, como se percebe, por exemplo, em Bauman e os processos de individualização mencionados. Na dança, é sobretudo fora das instituições oficiais que o movimento se inicia, desde o final do século XIX. Artistas contrapõem-se à tradição criando danças que não estejam subjugadas pelo ideal mecanicista decorrente de séculos de supremacia do pensamento cartesiano e positivista (LAMBERT, 2010, p. 19-21).

Forsythe está inserido neste momento de reflexão, no contexto multifacetado do século XX, em que convivem tradição e modernidade. Declarado leitor de Foucault, que teoriza extensivamente sobre formas de aprisionamento e obstáculos à emancipação, Forsythe trabalha com corpos disciplinados ao longo de anos de prática de balé tanto para ampliá-los a limites não conhecidos, quanto para desfazer as expectativas induzidas por um passado disciplinador (FRANKO, 2011).

Território 1 Recorte 2

Ferramentas & Tarefas - Proposições metodológicas



Território 1 Recorte 2

Ferramentas & Tarefas - Proposições metodológicas

Em 5 de dezembro de 1984 estreou *Artifact*, espetáculo que ocupava a noite toda, dividido em quatro partes e com aproximadamente três horas de duração. Era a primeira produção realizada por Forsythe como diretor da companhia de Frankfurt e também o começo de sua carreira como diretor. A peça pode ser identificada como um *ballet*²⁸, todavia, apresentando uma série de diferenças em relação ao que era habitual nesse tipo de dança. *Artifact* exhibe além do vocabulário do balé clássico, um elaborado repertório gestual, a presença de novos registros expressivos como falas extensivas, além de sessões nas quais a dança é o elemento principal, sem adornos ou contextos externos ao próprio movimento, como figurinos de determinada época ou uma dramaturgia para os personagens.

Nessa peça, que ainda hoje é dançada por companhias ao redor do mundo, as configurações das posições próprias à técnica clássica são alteradas (por exemplo, os braços um tanto alterados em relação às tradicionais posições determinadas pelo cânone clássico); algumas transições convencionais entre os passos são evitadas ou, então, deliberadamente enfatizadas. A velocidade e a organização muscular da coreografia desafiam os solistas que atuam em dois duos. A fim de alcançar os extremos físicos do movimento, os bailarinos são constantemente testados em sua destreza nos *balances*, mudanças de peso súbitas, expondo o risco e o jogo das forças envolvidas. Há na coreografia um fluxo de movimento e de ações, sem a distinção de um lugar privilegiado no palco.

Segundo a tradição clássica, há sempre uma preparação para que um movimento seja executado, estabelecendo uma lógica de que se há uma preparação, há uma preparação para que *algo* importante aconteça. Em *Artifact*, esse *algo* não tem uma importância maior previamente estabelecida: um giro ou uma posição predeterminada e fixa do léxico composicional do balé, não é mais valorada que um outro movimento. Ocorre uma reorganização dessa lógica, um novo modo de pensar no qual todo e qualquer passo tem valor próprio, subvertendo a hierarquia dos princípios do balé (NUGGENT, 2000, p. 64).

²⁸ O termo *ballet* indica uma peça de dança em que a base do trabalho está vinculada ao balé clássico. Neste caso, não pela questão dramática, mas pela utilização da técnica de dança clássica.

Artifact tornou-se emblemático no percurso do artista e faz parte de um grupo de trabalhos classificados pelo próprio Forsythe em seus depoimentos como um *ballet ballet*, em menção a um conjunto de trabalhos, intimamente ligados a uma estética, que tem como articulador fundamental a técnica de balé clássico.

Paradoxalmente, Forsythe repetidas vezes apontou o balé clássico como uma atividade fútil, asseverando que como forma artística, talvez tivesse chegado ao seu limite (SPIERS, 2011, p. 128). Sobre o balé como manifestação artística e corroborando Forsythe, afirma Gerald Siegmund:

O Balé hoje não tem escolha a não ser exibir dolorosamente a perda de um modelo de estrutura hierárquica da sociedade, exatamente a ordem que era constitutiva de seu nascimento. Ele não pode deixar de lamentar a perda da perspectiva linear, o dispositivo que criou seus próprios sujeitos, distribuindo-os ao longo de linhas de visibilidade no século XVIII, como Michael Foucault mostrou em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1975). Assim, o uso do espaço no balé corresponde ao modelo do poder disciplinar aplicado em escolas e prisões. Finalmente, após a convulsão social e científica do século vinte, não pode mais contar com o modelo do corpo ereto, um corpo seguro em seu eixo e verticalidade como aquele que indica a razão (SIEGMUND, 2011, p.129 – tradução do autor)²⁹.

William Forsythe é notadamente um artista que se insere no universo da dança clássica, entretanto, ao mesmo tempo também compartilha da reflexão acima, que aponta o ballet como uma manifestação artística descolada de seu tempo. O que estava em curso naquele momento era a percepção de uma forma artística anacrônica e o fato de Forsythe não romper com esse universo indica a perspectiva de um projeto e a ambição de atualização do *ballet*. Sua potencial sobrevivência torna imprescindível o seu desmonte. Em Forsythe, esse desmontar implicou uma investigação realizada a partir daquilo que foi considerado pelo coreógrafo como seu elemento fundamental: os movimentos. *Artifact* é uma produção que revela um coreógrafo que rigorosamente se aproxima, mas também se afasta da tradição; essa quase subversão é responsável por criar as frestas, fissuras que, ao desmontar a tradição, renovariam a forma balé.

²⁹ “Ballet today has no choice but to painfully exhibit loss of a hierarchically structure model of society, exactly the order that was constitutive for its birth. It cannot help but mourn the loss of linear perspective, the device created it very subjects by distributing them along lines of visibility the eighteenth century, as Michael Foucault has shown in *Surveiller et punir* (Foucault, 1975). [...] Thus ballet’s use of space correspond to the disciplinary model of power enforced in schools and prisons. Finally, after the social and scientific upheaval of the twentieth century, it cannot rely on the model of the upright body anymore, a body secure in its axis and verticality as one that denotes reason.” (SIEGMUND, 2011, p.129).

Gänge (1983) – espetáculo realizado em Frankfurt com Forsythe ainda na posição de coreógrafo convidado - em conjunto com *Artifact* são trabalhos que apresentam referências diretas ao pensamento de dois teóricos com os quais Forsythe dialogará por um período extenso de sua carreira, Rudolf Laban³⁰ e Roland Barthes³¹.

O contato inicial de Forsythe com Laban aconteceu em 1971 por meio do texto *Choreutics*, no qual Laban desenvolve seu pensamento sobre a Harmonia Espacial. No sistema labaniano, o corpo pode ser visto em relação a vinte e sete pontos que definem um cubo tridimensional ao seu redor. Forsythe propõe outras utilizações do sistema apresentado em *Choreutics*, por exemplo, expandindo o modelo de modo a torná-lo muito maior do que a cinesfera labaniana ou encolhendo-o e com isso, transformando a cinestesia corpo-espaco proposta por Laban. Um dos grandes diferenciais propostos é a alteração da centralidade.

Forsythe desdobra o modelo original, alterando a centralidade corpórea ao atribuir esta posição a outras partes do corpo e também ao corpo ocupar outros espaços que não o centro. Isto é, no primeiro caso, ao invés de assumir o centro do corpo como o ponto relacional fundamental para exercícios ou coreografias, esse centro é deslocado e imaginado, por exemplo, no ombro. A investigação toma a proposta original, tensionando-a ao se valer dela de forma pouco ortodoxa. Essa outra maneira de usar o modelo labaniano associada às estratégias de desenvolvimentos seriais, constitui o cerne de uma pesquisa realizada pelo corpo (SULCAS, 1995).

Em comunicações orais com Andréa Tallis, que trabalhou com Forsythe de 1984 a 1999, a artista relata que em várias ocasiões profissionais do Laban Center de Londres estavam presentes no estúdio naquele período, observando e, de alguma maneira, dialogando com Forsythe. As relações entre Forsythe e Laban são

³⁰ “Rudolf Laban (1879-1958) nasceu na Austro-Hungria. Dançarino, coreógrafo e teórico da dança e do movimento corporal. Um dos fundadores da dança moderna europeia, seu trabalho foi estendido por meio de seus colaboradores mais célebres, Mary Wigman, Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Através de seu trabalho, Laban elevou o *status* da dança como forma de arte e suas explorações teóricas e práticas da dança e do movimento corporal transformaram a natureza da dança.” Retirado do *site* oficial do Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance. (Tradução do autor). Disponível em: <http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban> . Acesso em: 7/01/ 2016.

³¹ Roland Barthes (1915-1980), ensaísta francês, crítico social e literário cujos escritos sobre semiótica (o estudo formal dos símbolos e sinais desenvolvidos por Ferdinand de Saussure) ajudaram a estabelecer o estruturalismo como um dos principais movimentos intelectuais do século XX.

muitas, mas escassamente explicitadas. Uma fonte bibliográfica importante é Heidi Gilpin, que trabalhou com Forsythe como dramaturga de 1989 a 1996. Ela nos oferece algumas perspectivas dessa relação.

Descobrimo as possibilidades de composição de movimento, o método de trabalho de Forsythe se relaciona significativamente com o trabalho de Rudolf Laban, um dos pioneiros do movimento do início do século vinte, que concebeu um sistema para entender e gravar as possibilidades do movimento humano. (GILPIN, 2011, p. 118 – tradução do autor)³².

Um dos pilares do sistema labaniano é a ideia de kinesfera, ou cinesfera, o espaço dentro do qual todo movimento acontece. Ela é o espaço ao redor do corpo; seu limite é dado pelo alcance dos membros estendidos para longe do corpo, tendo seu centro coincidente ao do corpo. A relação da kinesfera com o corpo se mantém constante, fazendo com que ela se mova como uma carcaça junto a ele. (RENGEL, 2001, p. 37).

O que Forsythe parece fazer é desdobrar as utilizações da ideia da kinesfera labaniana, produzindo questionamentos como: E se o movimento não emanar do centro do corpo, mas de suas extremidades, como a orelha ou a crista ilíaca? E se houver mais de um centro operando simultaneamente, como o ombro e o pé esquerdo? E se a fonte do movimento, ao invés de um ponto, for uma linha ou plano inteiro?

A orientação da kinesfera é vertical, mas Forsythe propõe a alteração dessa verticalidade, reorganizando-a na horizontal ou em diagonais, a fim de investigar a gravidade e os efeitos dinâmicos que advêm desse tipo de alteração. Um pouco mais sobre o modo como Forsythe trabalha será desenvolvido em outro momento desta dissertação, mas é importante apontar para o fato de que as reflexões e análises de Laban são um dos territórios de partida importantes para as investigações forsytheanas (GILPIN, 2011).

O outro teórico com o qual Forsythe dialoga, Roland Barthes, um dos expoentes do pensamento estruturalista na literatura e na cultura, oferece, através da Teoria Semiótica, uma perspectiva fundamental para coreógrafo repensar sua produção. Ao ler sobre a origem da narrativa, Forsythe passa a refletir como seus

³²“In uncovering possibilities of movement composition, Forsythe’s working methods draw significantly from the work of Rudolf Laban, one of the movement pioneers of the early twentieth century, who devised a a system to understand and record the possibilities of human movement.”

trabalhos poderiam ser organizados sob essa perspectiva; a questão da narrativa torna-se relevante (KISSELGOF, 1982). Em seu ensaio de 1971, “De l’œuvre au texte” (Da obra ao texto), Roland Barthes indica a ideia de um certo prazer inerente à noção de *texto*. Esse prazer difere do prazer da tão somente leitura, que ele indica como mero consumo do texto, mas abarca também o prazer da produção. Para Barthes o texto se define como uma atividade que constantemente se escreve e reescreve e as próprias relações entre o trabalho, o autor e o leitor se redefinem nessa atividade (SIEGMUND, 1991, p.128). A partir do estudo da obra de Barthes, Forsythe redireciona a perspectiva do balé para outro registro, o da linguagem.

A história de ruptura com a narrativa tradicional da dança clássica, isto é, o balé como uma estória que se conta com começo, meio e fim, estabelece um momento de inflexão. Já haviam sido realizadas experiências relacionadas tanto a essa ruptura quanto à proposição de trabalhos em que movimento e música não possuíam vínculo narrativo. Contudo, dentro das estruturas oficiais de dança, nas companhias públicas pouco havia sido proposto. O que Forsythe passa a elaborar nesse momento de criação dos balés *Gänge* (1983) e *Artifact* (1984), é a possibilidade de existência de uma narrativa que não se dá exteriormente, mas internamente aos movimentos. Não se trata de algo que os movimentos ilustram - estória ou música -, mas daquilo que está gravado diretamente, sem mediações, na sequência dos movimentos. A diferença que emerge em relação aos seus colegas da dança, que empreendem pesquisas semelhantes fora das instituições oficiais, é que Forsythe decide realizar tal empreitada dentro de um ambiente que tem, pelo menos inicialmente, a técnica clássica como base. O que ele propõe é uma investigação da narrativa em outro registro, que não literário ou musical, mas a partir do contexto da técnica clássica.

Em contraponto à perspectiva da falência da tradição clássica, Forsythe propõe a construção do balé como linguagem, assim como a decorrente possibilidade de se desvencilhar de uma série de elementos que condicionavam a dança clássica a paradigmas passados. Com essa perspectiva, o coreógrafo promove a atualização dessa forma artística, inserindo-a em contexto diferente do de sua origem. O movimento torna-se o motor dessa linguagem, que passa a ser investigada metodologicamente por meio de uma constante desconstrução e

reconstrução. A estratégia de investigação direta do movimento do corpo desvenda novos arranjos e significados.

Forsythe transforma o modelo original labaniano subvertendo-o e nesse desdobramento encontra novas perspectivas de criação.

O que eu comecei a fazer, diz ele, foi imaginar uma espécie de movimento serial e, mantendo certas posições do braço de *ballet*, me mover através deste modelo, orientando o corpo em direção aos pontos externos imaginários. É como *ballet*, que também orienta passos em direção a pontos exteriores (*croisé, efface...*), mas importância igual é dada a todos os pontos, movimentos não lineares podem ser incorporados e diferentes partes do corpo podem mover-se em direção aos pontos em diferentes variações temporais³³. (SULCAS, 1995, p. 4 – tradução do autor).

O salto que transforma a narrativa, o descolamento que torna o balé algo que não se limita mais a “uma estória para contar” ou a “uma música expressa em movimento”, está fundamentado na possibilidade de compreendê-lo como linguagem. O método desenvolvido pelo coreógrafo americano parte de Laban, desdobrando-o à luz de teóricos da linguagem como Barthes. Por essa outra abordagem do movimento, Forsythe cria uma estratégia inicial de criação de novos movimentos. Ele inventa e testa novas estratégias que tensionam a tradição clássica na gênese.

Artifact proporciona uma reflexão sobre a natureza do balé, possibilitando a investigação dos limites dessa tradição, afinal, um movimento pode ser desconstruído o suficiente até que não reste dele nenhum traço da intenção ou forma original e por meio desse procedimento, são questionados e se estendem os limites do que é ou pode ser balé. Nesta pesquisa proponho a hipótese de que no momento em que se identificam os anacronismos da dança clássica tradicional, as noções de *ferramenta (tool)* e *tarefa (task)* são engendradas no trabalho de Forsythe como uma possibilidade de atualização do balé.

O bailarino clássico é treinado para realizar passos codificados conhecidos, ele é incentivado a dominar um vocabulário. Cada um desses movimentos-vocábulos é aprendido e repetido até que sua forma esteja de acordo

³³“What I began to do, he says, was imagine a kind of serial movement and, maintaining certain arm positions from ballet, move through this model, orienting the body toward the imaginary external points. It's like ballet, which also orients steps toward exterior points (*croise, efface ...*), but equal importance is given to all points, nonlinear movements can be incorporated, and different body parts can move toward the points at varied rates in time.” (SULCAS 1995, p. 4)

com o cânone. Os movimentos são então encadeados e o bailarino, para a sua atuação em cena, treina exaustivamente uma sequência determinada, uma coreografia fixa, a fim de que no espetáculo produza a melhor forma possível, isto é, a forma mais próxima do vocábulo canônico. Forsythe propõe um desafio ao artista treinado dessa forma: que encontre alternativas para o que realiza costumeiramente. Por exemplo, elevar o braço esquerdo de uma posição relaxada para a quinta posição do balé clássico, uma posição onde a ponta dos dedos esquerdos estão acima da sua cabeça e seu braço faz uma leve curva ascendente. Tradicionalmente, o bailarino realizaria aquilo que é proposto: um *port de bras en dehors* ou *en dedans*³⁴. Porém, o intuito do coreógrafo é criar uma situação que instigue o artista colaborador a encontrar diferentes possibilidades para realizar o que propõe o cânone; neste caso, a simples tarefa de levar a mão de uma determinada posição no espaço até outra. No exemplo, o artista tem dois pontos de ancoragem conhecidos, a posição inicial e a final e ele precisa criar um “caminho” para a mão, diferente do que costumeiramente faz.

Nesse tipo de proposição, todos são incentivados a buscarem soluções individuais, de acordo com suas vivências e experiências. Para esta investigação, significa que adquirem consciência das muitas possibilidades que se adequam à concretização da *tarefa (task)* proposta. O exemplo é simples e serve para ilustrar o princípio, mas poderia ser requerido do bailarino uma série de condições para a sua realização. Poder-se-ia pedir que o movimento fosse realizado enquanto o bailarino se senta, ou enquanto ele cruza o espaço no sentido longitudinal, ou então, que o caminho da mão fosse angular ao invés de sinuoso ou que o seu joelho espelhasse o caminho da mão, etc.

A ideia de *tarefa* como um objetivo a ser realizado ou alcançado é uma estratégia que pauta o bailarino no sentido de *o que fazer*, mas ao invés de direcioná-lo para uma relação hierárquica de poder, na qual ele seria orientado de modo específico a executar um movimento proposto, a *tarefa* abre a possibilidade da escolha entre múltiplas possibilidades de movimento. Quando esse deslocamento acontece, torna-se possível a construção de autonomia e subjetivação; a *tarefa* pressupõe o processo de reflexão e escolha por parte do bailarino, algo que ultrapassa o modelo tradicional da dança clássica. Um bailarino que trabalha em

³⁴ Termos do balé que indicam dois modos tradicionais de mover os braços, para fora (*en dehors*) ou para dentro (*en dedans*), em relação ao eixo central do corpo.

uma instituição oficial - e em especial no contexto em que Forsythe está trabalhando no início de sua carreira com o coreógrafo - por convenção, está submetido às diretrizes do coreógrafo, professor ou ensaiador, cabendo a ele tão somente a interpretação daquilo que lhe é proposto. *Artifact* inaugura esse outro procedimento, que se estabelece ao longo do tempo como uma estratégia recorrente nos processos de criação de Forsythe. Nessa perspectiva, o indivíduo e suas escolhas adquirem uma importância que antes era muito menor e, em vários casos, submetida ao cânone.

É interessante pensar no que Zygmunt Bauman nos diz a respeito da individualização da sociedade. É como se William Forsythe estivesse manifestando nos seus procedimentos, algo que na esfera da vida e da sociedade vem se configurando. Bauman nos diz que a Modernidade fez as sociedades se individualizarem, que ao invés de se pensar: a qual comunidade se pertence, a qual nação se pertence, a qual movimento político se pertence, as pessoas tendem a redefinir o significado da vida, seu propósito, felicidade, enfim, tudo para a esfera pessoal, para o que está acontecendo com a própria pessoa.

Há uma questão vital na *Modernidade Líquida* que é a da *identidade*, a construção de uma identidade em oposição à herança de uma identidade³⁵. É fato que o sociólogo aponta para a questão de modo que se pode inferir identidade articulada aos termos indivíduo e individualidade. Um dos projetos da Modernidade era a constituição do indivíduo (sujeito que é senhor de suas reflexões e atos), mas não do individualista. Todavia, a articulação com Bauman que nos interessa aqui está na questão da constituição dessa identidade do indivíduo, como condição para uma manifestação artística que seja, ela também, individualizada. Em dança, essa construção de identidade - mutável e móvel em oposição a uma identidade fixa e herdada - pode ser associada à ideia de confecção de uma dança pessoal, ao modo como cada artista criador desenvolve sua cinestesia de modo a tornar sua dança um depoimento pessoal. A dança contemporânea tem essa característica - singularidade - como um de seus fundamentos principais (LOUPPE, 1997).

O outro termo, *ferramenta*, é o modo como a *tarefa* será desempenhada. Se ela se articula com um *o quê*, a *ferramenta* está relacionada com um *como*.

³⁵ Zygmunt Bauman em entrevista ao programa Fronteiras do Pensamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A> Acesso em: 20/01/2015.

Forsythe, desde *Artifact*, desenvolve modos específicos para a realização das tarefas que propõe, mas é em uma produção posterior que se encontra a documentação daquilo que pode ser indicado como uma de suas primeiras ferramentas.

Um espetáculo considerado seminal na construção forsytheana de estratégias, que contribuem para a construção da autonomia do bailarino, foi *Die Befragung des Robert Scott* (1986). Muitos dos ensaios desse período passam a não ter o foco exclusivo na criação de passos de dança, pois também usavam o tempo para conversas, atividades de desenho, trazendo um pouco da vida dos artistas para a dança que seria construída. Essas eram ações pouco ortodoxas para companhias de balé pertencentes a estruturas públicas européias, embora essas práticas estivessem acontecendo no âmbito da dança contemporânea fora das instituições oficiais³⁶.

Forsythe desenvolve, nesse contexto de investigação e criação, uma noção que possibilita imaginar diversas relações geométricas entre diferentes partes do corpo em movimento. A isso nomeou *kinect isometries* (isometrias cinéticas). A partir dessa formulação e do tipo de movimento que era identificado e gerado, percebeu-se que seria possível criar uma linguagem própria, que representasse o que estava sendo desenvolvido em Frankfurt, em colaboração com o elenco (SULCAS, 1995).

Segundo Forsythe, o balé pode ser tomado como uma forma de inscrição geométrica (*geometric inscription*) no espaço. Enquanto se movem, o corpo e suas partes possuem a habilidade de desenhar o espaço em um sistema complexo de linhas, arcos, pontos e formas (VASS-RHEEE, 2001, p. 25). É também dessa época a proposição de que um bailarino não poderia realizar um passo de dança clássica chamado *arabesque*. Isto é, *fazer um arabesque* não era um modo adequado de nomear o que estava acontecendo, uma vez que o passo existiria apenas e tão somente como diretriz para o movimento. O que se propunha era *abordar um arabesque*, mover-se por um *arabesque* e se sustentar nesse lugar por um determinado período de tempo. Na perspectiva geometrizada, as linhas e formas imaginárias estão em todo espaço. O modo como Forsythe pensa o balé, em

³⁶ É importante mencionar que havia exceções, como por exemplo Pina Bausch que desde a década de 70, apesar de subvencionada pelo governo, trabalhava em outro registro, a partir de perguntas e respostas e desde o princípio ancorada nas questões pessoais que seu elenco proporcionava. Todavia a grande maioria das companhias oficiais trabalhava de modo semelhante ao descrito aqui.

especial no que se refere à relação entre o corpo e os passos, se assemelha muito à teoria da participação platônica em que o que existe no mundo extenso é uma manifestação no espaço-tempo de algo que existe primordialmente no mundo das ideias (CALDAS, 2013, p. 9).

Esse modo de operar, isto é, imaginar uma forma e corresponder com o corpo a ela, é uma habilidade que o bailarino clássico busca desenvolver e tornar-se exímio. Essa perspectiva é o que permite a geometrização do corpo e do espaço e possibilita o desenvolvimento de noções como as *isometrias cinéticas*.

Em outras palavras, não há ruptura, mas desdobramento. Forsythe percebe que a investigação dar-se-ia sobre a própria base da formação tradicional do bailarino; a matéria-prima recebe uma proposta de transformação. Por exemplo, um bailarino clássico sabe o que é um *ronde jambe* - um movimento no qual um dos pés realiza um semicírculo no solo, ao redor do eixo central do corpo -, ele pode então transportar esse *ronde jambe* para os membros superiores e realizar um outro movimento, desdobrado daquele que ele conhece, algo que poderia ser nomeado como um "*ronde bras*". Em tese, um movimento que desenha um semicírculo com uma das mãos no espaço, ao redor do eixo central do corpo. Não há no contexto forsytheano um "*ronde bras*" correto, mas um estímulo para que o bailarino se mova assim.

Algo semelhante se deu em seu contato com Laban, especificamente na relação com a ideia de *traço-forma*. Segundo a pesquisadora Lenira Rengel, no verbete 177 do *Dicionário Laban*, o *traço-forma* é indicado como a forma traçada no espaço ou a forma que se configura no espaço pelo movimento do corpo ou partes dele, durante uma trajetória (RENGEL, 2001, p. 128). A articulação entre a ideia de *traço-forma* em Laban e o que Forsythe indica como *kinectic isometries* é estreita. Um diálogo entre Forsythe e Gerald Siegmund, em entrevista realizada em 1999 para a revista *Dance Europe*, revela essa proximidade:

GS: Eu estava realmente pensando em termos de arquitetura. Algo na direção das linhas de "Spurformen", das quais Rudolf Laban fala em seu livro *Corêutica*, os traços que um dançarino deixa cada vez que se move para criar um espaço arquitetônico em torno dele.

WF: Esse é um grande livro e a base para um monte de coisas que fazemos. Os traços são valiosos, especialmente no que chamamos de "modalidades geradoras", o que significa que, se estamos usando

traços em tecnologias de improvisação, então, provavelmente vamos usá-los para gerar movimento pela reatribuição deles para alguma outra parte do corpo e não para a parte em que eles foram originalmente gerados³⁷. (SIEGMUND, 1999, s/p – tradução do autor).

Laban desenvolve no *Choreutics* a noção de *Spurformen* (*Spur*, em alemão, pode ser traduzido como traço ou pista e *Form*, como forma). Os traços que os bailarinos descrevem em seus movimentos são capazes de gerar espacialidades. A distinção disso em Forsythe ocorre no uso que ele faz dessa potencial arquitetura de traços. Em Frankfurt, a experimentação com os traços, no âmbito da pesquisa e geração de novos movimentos, dá-se na reatribuição ou na reorientação dessas linhas para outras partes do corpo ou do espaço, subvertendo o traço original. Por exemplo, se um bailarino move o braço, seja numa coreografia ou improviso, e a atenção dele recai sobre a trajetória do cotovelo no espaço, essa linha identificada - seja ela reta, curva ou sinuosa - poderia ser reproduzida em outro espaço ou com outra parte do corpo, ou ainda, por ambos (SIEGMUND, 1999).

O desenvolvimento dessa concepção, que percebe o corpo e o espaço como um conjunto de linhas e pontos, acrescido da identificação das formas ou rastros deixados no espaço, herdada das reflexões labanianas, estão na base daquilo que se desenvolverá posteriormente nas *isometrias cinéticas*, ferramenta fundamental para a realização de pesquisas de movimento e *tarefas* de improviso realizadas no estúdio ou em cena.

Com base na visualização, escolha ou produção de uma forma geométrica, Forsythe propõe ferramentas que possibilitam a transformação das figuras iniciais. No primeiro significado do verbete *ferramenta* do dicionário Michaelis encontra-se: “qualquer instrumento ou utensílio empregado nas artes ou ofícios”; em Forsythe, uma ferramenta é um *meio com contornos de ideia*, ou ainda, uma *ideia-instrumento* que pode ser empregada para um determinado fim. A noção de ferramenta pode ser observada naquilo que se tornou mais conhecido pelo público

³⁷ “GS: I was actually thinking in terms of architecture. Something along the lines of “Spurformen” Rudolf von Laban talks about in his book *Choreutics*, the traces a dancer leaves every time he moves to create an architectural space around him.

WF: That’s a great book and the basis for a lot of things we do. The traces are valuable specially in what we call “generative modalities”, which means that if we are using traces in improvisation technologies then we are probably going to use them to generate motion by re-assigning them to some other part of the body and not to the part they were generated originally.”

em geral, a respeito da metodologia do coreógrafo americano, o *cd-rom Improvisation Technologies*, abordado adiante.

As isometrias cinéticas, ferramenta principal desse período, possibilitam não apenas a identificação das relações entre as formas, mas a sua manipulação. Ao bailarino é apresentada uma série de procedimentos de transformação das relações geométricas percebidas ou geradas: transporte, alteração da orientação no espaço, alteração de tamanho, ação de dobrar e desdobrar, entre outras. A partir da ideia fundamental de relação geométrica entre as partes corporais, são geradas condições para que os bailarinos e o coreógrafo criem um novo e original vocabulário de movimentação, possibilitando que partes corporais inesperadas e inusuais atuem como protagonistas dos movimentos. Esse deslocamento da diretriz convencional, além de provocar o aparecimento de movimentos fora da ordem comum, dissolve a origem da movimentação a partir de um passo discernível. A pesquisa deste período estava no limiar entre uma linguagem conhecida e uma linguagem que estava sendo gestada e inventada naquele momento.

A complexificação da pauta anterior, iniciada em *Artifact*, é exposta pela multiplicidade e ampliação das operações passíveis de realização pelos bailarinos, algo bastante diferenciado da prática da dança clássica. O grau de liberdade torna-se maior e com isso cresce a necessária participação do artista. A coreografia entendida como um conjunto de movimentos preestabelecidos e fixos, dá lugar ao material que passa a ser criado, treinado ou improvisado, tendo como encaminhamento tarefas específicas.

Em duas produções dessa época, *Limb's Theorem* (1990) e *The Loss of Small Detail* (1991), Forsythe indica outras ideias que se tornam motores geradores de investigação: *reading externally* (lendo externamente) e *internally refractes coordination* (coordenações internamente refratadas). *Ler externamente* é usar a percepção visual, tátil, auditiva para traduzir eventos externos em movimento; as

coordenações internamente refratadas são percepções de movimentos direcionadas para partes do corpo diferentes das originais³⁸.

Em *Limb's Theorem*, a orientação *ler externamente* sugeria que os bailarinos não só lessem, mas relessem um objeto escolhido e, então, o “escrevessem” múltiplas vezes com movimentos. As práticas indicadas apontavam para o desenvolvimento de outras ferramentas, que articulavam o binômio leitura-tradução. Seria possível ler a própria digital ou qualquer outro objeto tridimensional para que ele servisse de causa à movimentação. O bailarino deveria encontrar formas de traduzir sua leitura. Poder-se-ia encontrar uma representação bidimensional do que havia sido lido de modo tridimensional, por exemplo, a digital tornar-se-ia uma trajetória projetada no chão. Aos poucos, ao longo de muitas improvisações, foi-se percebendo que objetos ou estímulos visuais diversos geravam muitos materiais diferentes. Para os bailarinos que participavam desse contexto de criação, a habilidade de pensamento tornara-se tão importante quanto a habilidade física. A agilidade mental seria tão necessária para o desenvolvimento desta dança quanto a agilidade física. A ideia contida nas *coordenações internamente refratadas* possibilitava um contraponto em relação à determinação tradicional de que braços e pernas se organizam ao redor de um torso ereto, com as pernas comandando o movimento. Forsythe propõe uma ideia alternativa, na qual outras partes do corpo poderiam gerar o impulso para o movimento. Passa a ter valor a exploração do início dos movimentos, sem a preocupação de vislumbrar o seu arco de execução completo e, em particular, o seu desfecho, aspecto muito importante da prática do balé tradicional.

Um impulso original pode ser refratado, termo utilizado em Frankfurt, para outra parte do corpo do bailarino e depois outra sucessivamente. O processo de redirecionamento de impulsos e respostas se articula em grande parte a uma tentativa de tradução da cinestesia particular que o artista americano possui e que

³⁸ Dana Casperson, bailarina de longa data com o Balé de Frankfurt e da Forsythe Company explica: “A dança de Bill é extremamente complexa e orgânica, e a chave para se entender como fazer sua coreografia reside em descobrir que pontos do seu corpo estão iniciando o movimento e quais estão respondendo à iniciação (CASPERSON, 2000, p. 27). Essas transições rápidas entre micromovimentos são como “refrações [de] luz delimitadora entre as superfícies” (tradução do autor). “Dana Casperson, long-standing dancer with the Frankfurt Ballet and the Forsythe Company explains: “Bill’s dancing is extremely complex and organic, and the key to understanding how to do his choreography lies in figuring out which points on his body are initiating movement and which are responding to the initiation” (CASPERSON, 2000, p. 27). These quick transitions between micromovements are like “refractions [of] light bouncing between surfaces” (2000, p. 27). *Inflexions*. No.2. “Nexus” (December, 2008). Disponível em: www.inflexions.org 32 Acesso em: 22/12/2015

pautou o desenvolvimento das ferramentas (CASPERSON apud MANNING, 2008, p. 27).

As *coordenações internamente refratadas* desdobraram-se em algo que ficou conhecido como *disfocus* (desfocar). A ferramenta desfocar propunha uma espécie de cegueira física do bailarino, refratando o foco do olhar de fora para dentro, algo que implicava mudança do eixo vertical do corpo, intensificação da propriocepção e alteração da percepção de equilíbrio. O detalhe que se perde, em referência ao título da peça *The Loss of Small Detail*, é a própria orientação (SIEGMUND, 1999; SULCAS, 1999). O resultado é um tipo de movimentação indicada como transparente, etérea, sem ossos. É como se a movimentação não fosse realizada ativamente, mas como se uma série de processos internos estivessem passando pelo corpo. A sensação é de que o corpo está se desintegrando e se reconfigurando na evocação de algum tipo de pré-dança (SULCAS, 1995).

O testemunho dessa experiência, a imagem descrita, evoca fortemente a liquidez proposta por Bauman como metáfora para endereçar o tempo presente. Ao invés de um corpo sólido e decidido, que assume formas estáveis, o corpo transita entre várias formas que se tornam efêmeras e sugestivas apenas. Forsythe comenta sobre a fragilidade dessa qualidade de movimento:

Em termos de dança, quanto mais você puder abdicar de seu controle e se entregar a uma espécie de transparência no corpo, mais você será capaz de compreender formas e dinâmicas diferenciadas. Você pode se mover muito rápido nesse estado e não haverá impressão de violência. É como tentar despojar o seu corpo de movimento³⁹. (SULCAS, 1995, p. 6 – tradução do autor).

As estratégias de construção coreográfica, que proporcionam e demandam autonomia, apresentadas nesses relatos são proposições que se manifestam de forma particular em cada colaborador. Por meio das noções oferecidas, Forsythe provoca o bailarino a encontrar manifestações corporais que respondam ao estímulo dado, distanciando-se do modelo tradicional no qual se indica ao bailarino um passo codificado. Na tradição, o modelo opera pela relação mestre-pupilo e cria um vínculo, que no ensino e prática da dança clássica é

³⁹ "In terms of dance, the more that you can let go of your control, and get it over to a kind of transparency in the body, the more you will be able to grasp differentiated forms and dynamics. You can move very fast in this state, and it won't give the impression of violence. It's like trying to divest your body of movement." (SULCAS, 1995, p. 6).

predominantemente de obediência hierárquica. No caso de Forsythe e do modo como a metodologia é desenvolvida, é requerido do colaborador a participação e o engajamento de maneira a promover uma atitude completamente diferente, que resultará numa ação de construção dita compartilhada.

Esses desenvolvimentos culminaram em 1994 na produção de uma ferramenta interativa digital chamada de *Improvisation Technologies*, produzida em colaboração com o *Zentrum des Kunst und Media* (Centro de Arte e Mídia) ZKM, de Karlsruhe. A elaboração de uma ferramenta metodológica digital tinha uma razão específica. Havia um descompasso de informações entre os bailarinos que estavam no Balé de Frankfurt há alguns anos e os novos artistas que chegavam. Ensinar aos novos bailarinos todo o conteúdo de reflexão, conceituação e procedimentos em dança desenvolvidos ao longo dos anos era tarefa desafiadora, ainda mais com a rotina de apresentações de uma companhia que fazia turnês constantemente. A solução não havia se apresentado até a noite em que Forsythe encontra Paul Kaiser:

Eu conheci William Forsythe em sua cozinha em Frankfurt em 1994. A primeira coisa que Bill fez foi tentar explicar como ele procede sobre a criação de novos movimentos. Ele começou a desenhar formas imaginárias no ar, e em seguida, passava seus membros através desta geometria complexa e invisível. Como um não-dançarino eu estava completamente perdido. Mais tarde naquele ano, eu sugeri que ele usasse animação por computador sobreposta aos vídeos dele mesmo explicando a teoria e tornando esta geometria visível. Juntamente com Chris Ziegler e Volker Kuchelmeister no Centro de Artes e Tecnologia de Mídia (ZKM), em Karlsruhe, Forsythe criou um trabalho de multimídia ao longo destas linhas intitulado *Improvisation Technologies*. (KAISER, 1999, p. 1 – tradução do autor⁴⁰).

Com uma técnica chamada de rotoscopia⁴¹, as linhas, pontos, traços, formas e volumes geométricos, com os quais Forsythe vinha trabalhando virtualmente, poderiam finalmente ser vistos: “Subitamente era possível perceber o movimento de uma forma completamente diferente” (SOMMER, 1999, p. 11).

⁴⁰ *I first met William Forsythe in his kitchen in Frankfurt in 1994. The first thing Bill did was to try to explain how he goes about creating new movements. He started drawing imaginary shapes in the air, and then running his limbs through this complicated and invisible geometry. As a non-dancer, I was completely lost. Later that year, I suggested that he use computer animation superimposed on videos of himself explaining them to make this geometry visible. Together with Chris Ziegler and Volker Kuchelmeister at the Center for Art and Media Technology (ZKM) in Karlsruhe, he created a multimedia work along these lines entitled *Improvisation Technologies**

⁴¹ Rotoscopia é uma técnica de animação na qual se desenha sobre o filme.

A primeira versão do *Improvisation Technologies* deu-se na forma de um protótipo de *cd-rom* com o mesmo nome de uma das peças da companhia: *The Loss of Small Detail*. Esse projeto era uma ferramenta interativa organizada de modo semelhante ao que existe hoje, com a possibilidade de seu usuário acessar o conteúdo apresentado aleatoriamente da maneira que quisesse, ou seja, com autonomia. Nele havia a gravação dos últimos 14 minutos da peça mencionada, realizada a partir de três câmeras. O bailarino poderia escolher de que ângulo gostaria de visualizar a peça e também era possível selecionar algo diretamente no filme e abrir algumas abas de material adicional, como clipes da cena realizados em ensaios ao longo do ano ou em outras apresentações. Após a gravação do balé, havia uma fala de Forsythe comentando elementos individuais do movimento e a adição dos elementos geométricos realizados por roscopia com o efeito antecipado por Paul Kaiser. Para a equipe de desenvolvimento do projeto, algo extraordinário havia sido alcançado - era como se fosse possível visualizar a imaginação do bailarino. O protótipo nunca foi lançado comercialmente, mas a ideia prosperou.

A segunda versão foi uma instalação multimídia interativa que ficava na sala de ensaio do Balé de Frankfurt. Os novos integrantes da companhia eram incentivados a utilizar o sistema para se familiarizarem com termos, ideias e procedimentos desenvolvidos na rotina do grupo. A partir do protótipo, o coreógrafo teve certeza do que ele queria: uma ferramenta de treinamento para os profissionais de Frankfurt, uma escola de dança interativa que apresentasse a metodologia forsytheana e, principalmente, atendesse à necessidade de transmissão de conhecimento para os novos bailarinos: *uma ferramenta de autoaprendizagem*.

Essa versão teve a inclusão de vários clipes do coreógrafo, explicando e demonstrando conceitos, que mais tarde receberiam tratamento gráfico para a visualização de traços e percursos de pontos corporais. Um colaborador, Nik Haffner, foi responsável pela estruturação do material e das mais de 100 pequenas sequências gravadas e selecionadas em áreas temáticas e capítulos. Em outro momento, seria também incluída a gravação de um balé realizado nesse período, *Self Mean to Govern* (1994), com seis câmeras, em que procedimentos semelhantes aos do protótipo anterior haviam sido complexificados. Essa versão se tornou pública e foi apresentada em vários festivais, simpósios e exposições pela Europa.

Atualmente há uma versão do protótipo no *Deutsche Tanzarchiv Köln* (Arquivo de Dança Alemã em Colônia).

Com o grande interesse despertado pela versão anterior, o desenvolvimento tecnológico proporcionado com o passar do tempo, o contato com um grupo de artistas versados em novas mídias no Centro de Arte e Tecnologia de Mídia e também com um olhar para a possibilidade de compartilhar o desenvolvimento dos processos criativos da companhia, o projeto do *cd-rom* prosperou.

Em entrevista do dia 15 de março de 2014 para Freya Vass-Rhee, Forsythe afirma que tanto o *cd-rom* quanto o *site Synchronous Objects*⁴² eram ações realizadas para auxiliar as pessoas a *lerem* melhor a dança produzida em Frankfurt, tornando a plateia mais *instruída* - algo que ele acreditava ter acontecido: “Era o primeiro passo em direção a uma escola de dança que na realidade tornou-se uma *escola de ver*” (SOMMER, 1999, p. 11).

A versão lançada em *cd-rom* em 1999 recebeu o título de *Improvisation Technologies - A Tool for the Analytical Dance Eye*. Ela difere da versão anterior em especial pela quantidade de informação que possui, uma vez que o protótipo com instalação em disco rígido não apresentava problemas de tamanho. Nessa nova versão seria necessária uma adequação para o novo suporte. Os capítulos passaram de seis para quatro; os clipes originais não foram conservados na íntegra, mas selecionados em torno de 60, considerados mais significativos; o documentário da *performance* foi retirado em favor da ilustração de algumas noções por membros da companhia que comentavam sua própria dança; e há também nessa versão um filme em que Forsythe dança, intitulado *Solo* - o mesmo que eu havia assistido e que

⁴² O *site Synchronous Objects* foi desenvolvido na universidade do Estado de Ohio, pelo Departamento Avançado de Computação para Artes e Design (ACCAD), sob a liderança de diretores de criação William Forsythe, Maria Palazzi e Norah Zuniga Shaw. No *site* há um texto de introdução que diz: “Da dança aos dados aos objetos, os Objetos Síncronos investigam o sistema interligado de organização na coreografia de William Forsythe, *One Flat Thing Reproduced* (2000). Esses sistemas foram quantificados através da coleta de dados e transformados em uma série de objetos - objetos síncronos - que trabalham em harmonia para explorar essas estruturas coreográficas, revelar padrões e reimaginar o que mais poderiam ser. Nosso objetivo na criação desses objetos é envolver um público amplo, explorar a pesquisa interdisciplinar e estimular a descoberta criativa tanto para especialistas como para os não-especialistas.” (Tradução do autor). Disponível em: <http://synchronousandobjects.osu.edu/content.html> Acesso em: 11/11/2016 Original: “*From dance to data to objects, Synchronous Objects investigates the interlocking systems of organization in the choreography of William Forsythe’s One Flat Thing, reproduced (2000). Those systems were quantified through the collection of data and transformed into a series of objects - synchronous objects - that work in harmony to explore those choreographic structures, reveal their patterns, and reimagine what else they might look like. Our goal in creating these objects is to engage a broad public, explore cross-disciplinary research, and spur creativity discovery for specialists and nonspecialists alike*”

me causou tanto impacto - que possibilita a identificação de várias das ideias apresentadas em uma utilização mais complexa.

Segundo Astrid Sommer, editora-chefe do Instituto: *“Improvisation Technologies* nos leva para o começo, para a dança grau zero, o ponto onde é possível começar a observar e a entender o movimento“ (SOMMER, 1999, p. 11)

O material é dividido em quatro áreas temáticas ou assuntos: *Writing* (Escrevendo), *Reorganizing* (Reorganizando), *Lines* (Linhas) e *Additions* (Adições). Cada um deles se desdobra em capítulos que apresentam ferramentas articuladas, as quais remetem à designação da área principal. Uma lista completa dos assuntos e da divisão de capítulos encontra-se no anexo I, ao final da dissertação.

A seguir, apresentamos um exemplo ilustrativo de como o *cd-rom* funcionaria a partir de um assunto selecionado. Ao escolher *Writing* (Escrevendo), um submenu surge e nele as opções: *Rotation inscription* (Inscrição de rotação) ou *U-ing and O-ing* (os dois termos são neologismos que apontam para algo como fazendo Us ou fazendo Os). Selecionando *Rotation inscription*, outro submenu aparece e pode-se escolher *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). Os capítulos não abrem automaticamente, é preciso selecionar cada um deles, mas aqui, apresentamos a sequência de todos os itens do assunto *Writing*.

Ao selecionar *Rotation Inscription*, um pequeno vídeo-aula mostra Forsythe apresentando ao observador a noção escolhida. Neste caso, ele indica que essa ferramenta é uma habilidade de *escrever virtualmente* no espaço, isto é, escrever com qualquer parte do corpo no espaço.

No tópico seguinte, *More than one Limb* (Mais de um membro), o coreógrafo incita a experimentação com outras partes do corpo próximas ao centro. Depois passa a explicar *Shift point of inscription* (Mudança de ponto de inscrição), na qual mais de um membro pode ser envolvido na construção da figura desejada, começando com uma parte corporal e terminando com outra e, por demonstração, estimulando o bailarino a mudar o ponto de inscrição da frente para trás, do nível baixo para o alto, da parte externa para a interna do corpo. Fala-se, ainda em *With Lines* (Com linhas), acerca da diferença de inscrição a partir de um ponto escolhido,

por exemplo, o cotovelo ou uma extensão, como o antebraço todo, alertando que diferentes pontos de inscrição geram diferentes tipos de mecânicas corporais. Em *Universal Writing* (Escrita universal), Forsythe explica que se pode utilizar *Rotation Inscription* para abordar um grupo de objetos identificáveis, as letras tanto no modo cursivo como de forma. Por último, ainda na categoria *Writting* (Escrevendo), no capítulo *Arc and Axis* (Arco e Eixo), a ferramenta *Rotation Inscription* pode ser valiosa quando se identifica em algum movimento a presença de Arcos ou Eixos e a possibilidade de reescrevê-los com outra parte do corpo.

Este exemplo nos parece suficiente para se compreender como o procedimento com o *cd-rom* opera de maneira semelhante à investigação que o coreógrafo realiza em sala de ensaio. Forsythe apresenta meios pelos quais o bailarino pode proceder à investigação, sem que em nenhum momento o direcione para *o que fazer*. Há, entretanto, uma apresentação e ilustração de *como* fazer, o que importa no caso do *cd-rom* não é *o quê*, mas *o como*.

As *ferramentas* são o primeiro bloco de construção na progressão que levará a uma investigação de movimento ou a uma improvisação. Sabe-se que produções posteriores do coreógrafo muito se apoiaram nas tecnologias de improvisação, utilizando as ferramentas para a composição de *tarefas* que seriam exploradas em cena.

A *tarefa*, como mencionado anteriormente, é um passo distinto na estruturação da metodologia forsytheana. Nela aparece uma determinada proposição com carácter teleológico, que indica ao bailarino um *o quê* fazer e espera dele uma resposta. Enquanto a *ferramenta* possibilita investigações infinitas, a *tarefa* foca numa concretude objetiva, demandando do bailarino a solução para uma proposição definida. O binômio *ferramenta* e *tarefa* - que se articula a outros termos presentes na metodologia forsytheana, como *proposição* (proposition), *atribuição* (assignment) e *partitura* (score) - é composto por termos que apontam para pedagogias que seguem procedimentos distintos do tradicionalmente aceito e praticado pela dança clássica.

O filósofo Jacques Rancière na obra *O mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*⁴³, escrita em 1987, apresenta um caminho pedagógico alternativo ao método habitualmente utilizado para ensinar, o qual atribui um peso maior ao saber do professor, dando mais poder a suas explicações do que ao potencial de compreensão do aluno. Esse sistema, dito explicativo, por meio do qual o professor transmitiria conhecimentos enquanto o aluno os receberia passivamente, pressupõe uma mente que sabe e uma que depende do saber do outro. Essa pedagogia, dita tradicional, está fundamentada numa premissa de desigualdade e talvez por assimilação dessa ideia, as pedagogias de ensino de dança clássica também se incluem nisso. Diz o autor: “Explicar uma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreender por si só” (RANCIÈRE, 1987, p. 23).

A *lógica explicadora* divide o mundo em sábios e ignorantes, maduros e imaturos e assim por diante, criando um mundo onde existiriam duas inteligências, uma superior e outra inferior. Este é o elemento que Jacotot, personagem de Rancière, indica como o princípio do embrutecimento. Ensinar de forma explicativa seria, portanto, um ato de embrutecimento do aluno. Procede, então, Rancière ao desenvolvimento de um método que una as inteligências e as identifique como semelhantes e que inscreva a vontade como seu grande motor: é o desejo de aprender que ativa a inteligência e a coloca a serviço da instrução. Essa reflexão colocada em prática promove o aluno a agente de seu próprio aprendizado, da sua transformação. Tal pedagogia tem como palavra central a *emancipação*.

⁴³ A sinopse realizada pela professora Vera Pallamin serve de referência para aqueles que não conhecem o texto. “O livro nos conta a aventura intelectual do francês Joseph Jacotot, professor de retórica, línguas antigas, matemática e direito, nascido em 1770. Após a revolução de 1789 e com a restauração da monarquia, ele foi exilado nos Países Baixos, onde passou a lecionar, no início do século 19. Sem conhecer o holandês e com a tarefa de ensinar francês, ele estabeleceu um “elo comum” com seus alunos, utilizando o livro intitulado *Telêmaco*, publicado em Bruxelas, em edição bilingue, de 1699. Essa obra, da autoria de François de Salignac de La Mothe, também chamado *Fénelon*, conta as aventuras de Telêmaco, filho de Ulisses, o herói grego. Por meio de um intérprete, Jacotot solicitou aos jovens alunos que aprendessem o texto francês, apoiando-se na tradução. Ao chegarem na metade do livro primeiro, ‘mandou dizer-lhes que repetissem sem parar o que haviam aprendido e, quanto ao resto, que se contentassem em lê-lo para poder narrá-lo’. Assim preparados, ele pediu-lhes, em seguida, que escrevessem, em francês, o que pensavam sobre o texto. Tendo em vista a total ausência de suas explicações prévias sobre a língua, Jacotot ficou esperando por erros grosseiros ou até pela impotência de seus alunos. O resultado, no entanto, foi absolutamente surpreendente: eles se saíram notavelmente bem diante dessa difícil tarefa. Essa experiência provocou uma revolução no pensamento de Jacotot sobre o ato de ensinar, já que seus alunos tinham aprendido sem que ele lhes tivesse dado nenhuma explicação sobre a língua e seus fundamentos. Esse fato é de importância capital: eles, por si mesmos, ‘haviam buscado as palavras francesas que correspondiam àquelas que conheciam e aprendido a combiná-las para fazer frases, cuja ortografia e gramática tornavam-se cada vez mais exatas à medida em que avançavam na leitura do livro’ [...].” (PALLAMIN, 2008, p. 55).

É possível articular a metodologia forsytheana, amparada nas estratégias fundamentais de *ferramentas e tarefas*, à pedagogia que Rancière propõe no *Mestre Ignorante* nos anos 1980, período coetâneo aos desenvolvimentos realizados por William Forsythe.

Algo semelhante pode ser dito da pedagogia de Freire. O desejo de saber, de investigar para se conhecer, é uma condição comum tanto ao pedagogo quanto ao coreógrafo. Para Forsythe é preciso se mover para saber. Não há soluções para as proposições se o artista apenas pensar nelas e é tão somente a partir das tentativas de resposta das proposições - viáveis ou frustradas - que se encontram possibilidades e ao mesmo tempo conhecimento de si mesmo. Essa curiosidade em saber quais tipos de movimento poderiam satisfazer uma proposição, esse desejo de experimentação, se articula com a curiosidade epistemológica⁴⁴ que Freire oferece:

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (FREIRE, 1996, p.15)

O procedimento pergunta de Forsythe, *What if?*, implica no equivalente da curiosidade epistemológica para o artista, seu desejo de saber é o guia.

Embora fosse dito que estivesse constantemente no estúdio dançando com os bailarinos, Forsythe não *ensinava* os movimentos, ele instigava atitudes, provocando a curiosidade pela experiência com o corpo, ou ainda, o desejo desta experiência. O resultado é o conseqüente desenvolvimento de uma linguagem singular, que reflete a conquista de autonomia de cada artista, objeto de investigação dessa pesquisa.

⁴⁴ Freire aponta a curiosidade epistemológica em contraponto com a curiosidade ingênua. Ela tem mais rigor e método, é essa a curiosidade que gera a possibilidade de conhecimento.

Território 2



Território 2 Recorte 1

Contatos



Território 2 Recorte 1

Contatos

Neste Recorte relato minhas experiências com o universo forsytheano de duas formas: primeiramente, através de trabalhos com artistas afins ao método de produção conduzido pelo coreógrafo e, depois, como intérprete em duas peças do repertório de Frankfurt coreografadas por William Forsythe, *Artifact* e *Enemy in the Figure*.

A primeira experiência ocorre no *Scapino Ballet*, em Rotterdam, na Holanda (verão de 1996). No ano em que ingressei no *Scapino*, Antony Rizzi⁴⁵, bailarino de Frankfurt, havia coreografado um trabalho para a companhia chamado *Nothing Original* (1996). Por razão desse contato e da afinidade de parte do elenco, certo modo de pensar e de se mover se incorporara ao grupo.

No elenco do *Scapino* havia alguns bailarinos em contato direto com o Balé de Frankfurt. Eles frequentavam os espetáculos, faziam aulas com a companhia e acompanhavam ensaios com o intuito de se familiarizarem com as ideias do coreógrafo. Nessa época, Frankfurt era uma Meca para onde se fazia peregrinação. A fama de William Forsythe e da companhia fazia com que muitos artistas procurassem o grupo e o coreógrafo em busca de uma oportunidade de trabalho. Em uma das ocasiões que meus colegas foram a Frankfurt, integrei-me ao grupo, oportunidade em que assisti pela primeira vez a um trabalho de Forsythe, *Second Detail* (1991).

O contato dos artistas do *Scapino Ballet* com as atividades particulares de Frankfurt fez com que muitos de nós tivéssemos, indiretamente, a oportunidade de nos relacionarmos com uma perspectiva de trabalho diferente. Os bailarinos que frequentemente iam a Frankfurt eram: Georg Reischl, Amâncio Gonzales, Inma Larubio e Tânia Sternberg. Todos se tornaram mais tarde integrantes da companhia de Frankfurt ou colaboradores em projetos do próprio Balé de Frankfurt ou da

⁴⁵ “De 1985 a 2003, Antony Rizzi, um americano de origem italiana de Boston, foi solista e conselheiro artístico de William Forsythe no Balé de Frankfurt. Ele tem ensinado balé e improvisação desde 1987, primeiro para o Boston Balé e desde então para o Wuppertal Tanztheater, Balé de Munique, La Scala Balé, Pennsylvania Balé e Balé de Frankfurt, entre outros.” Disponível em: http://www.marameo.de/gd_antony_e.php Acesso em: 27/07/2015 (Tradução do autor). “From 1985 – 2003, Anthony Rizzi, an Italian American from Boston, was soloist and artistic advisor to William Forsythe at the Frankfurt Ballet. He has taught classical ballet and improvisation since 1987, first for the Boston Ballet and since then for the Wuppertal Tanztheater, Münchner Ballett, La Scala Ballet, Pennsylvania Ballet and the Frankfurt Ballet, amongst others.”

Forsythe Company. À época, a dança desses bailarinos assimilava particularidades do pensamento e estética forsytheanos e de alguma forma, terminava por imprimir um determinado estilo também ao grupo na Holanda.

Nesse ambiente, tive a oportunidade de realizar experiências intensas com o pensamento e prática de William Forsythe, em dois momentos específicos. O primeiro se deu em um *workshop* de novos coreógrafos em que trabalhei com Georg Reischl, coordenador do projeto. Havia nesse trabalho, e pela primeira vez na minha carreira, uma orientação ou proposição coreográfica ao invés de uma coreografia. Isto é, recebi uma instrução e a partir dela era necessário investigar e gerar movimentos em tempo real, ao invés de memorizar uma sequência predeterminada de movimentos. O coreógrafo indicou que a proposição era, primeiro, caminhar pelo perímetro do palco, sempre virar por ângulos retos e desenhar o contorno retangular do palco. Essa ação seria determinada como *modo caminhar*, usado em todos os momentos em que se quisesse descansar ou se necessitasse de tempo para pensar.

Além dessa primeira orientação, outras se seguiram. Havendo um *insight* de movimento, alternava-se para o *modo tarefa*. A tarefa consistia em jogar⁴⁶ com linhas imaginárias desenhadas no espaço, as linhas poderiam ser realizadas com qualquer parte do corpo. Além de desenhá-las e, conseqüentemente, se mover no processo de criá-las, era possível alterá-las de várias maneiras: em relação ao tamanho e ângulo, desenhando-as novamente no espaço ou no chão com outras partes escolhidas do meu corpo; era permitido dividir essa linha em duas partes; realizar operações como abandonar-retomar etc.. A partir do que a imaginação propusesse, a indicação era que se procurasse um modo de realizar o imaginado, sem a preocupação de tornar isso visível para outras pessoas, apenas usando essas informações para se mover. Cada uma das instruções propostas ativava a motricidade com um propósito bastante definido.

Poder-se-ia descrever, de modo pormenorizado, como cada uma das operações de transformação poderia ocorrer, todavia a intenção desse exemplo é, por meio de um relato de memórias, indicar o procedimento para que eu me movesse e introduzir um conceito importante na metodologia forsytheana: a *tarefa*. A ênfase da composição se dava na ideia de uma *tarefa* recebida que para atendê-la,

⁴⁶ Tradução de play, que pode ser tanto jogar como brincar.

seria necessário mobilizar algo pessoal e não a partir de um repertório de movimentos ensaiados de antemão. Os ensaios consistiam em sessões nas quais se realizavam esses procedimentos e os *feedbacks* que o coreógrafo fornecia, indicando o que para ele era desejável ou não. Era um processo pouco usual na minha carreira até então, porque a *praxe* era o repertório fixo, uma sequência de passos que era sempre a mesma treinada exaustivamente para que fosse realizada do melhor modo possível. Essa experiência produziu uma transformação na compreensão de vários conceitos, tanto para mim, quanto para meus colegas. O que era então coreografia? E quem era o coreógrafo? Qual deveria ser meu treino diário para esse tipo de trabalho?

A memória desse período é vívida, me possibilitando relembrar a surpresa por trabalhar com esse tipo de procedimento. A experiência pessoal da dança até aquele momento se construía em dois lugares, ora numa narrativa, seja releitura ou não de uma obra literária, libreto ou peça de teatro; ora numa peça musical. Uma dramaturgia teatral ou uma dramaturgia musical. A primeira, geralmente ligada a um texto, procurava de alguma forma endereçar o conteúdo do texto e na maior parte dos casos, havia um desejo ou ambição de que a plateia pudesse perceber, de maneira mimética, a história que se desenrolava. A dramaturgia musical, por sua vez, estava articulada a uma obra musical, geralmente de cunho erudito, que o coreógrafo intencionava manifestar visualmente, ou possibilitar uma redescoberta da obra via percepção visual, através do corpo.

Essas pareciam ser as vias costumeiras de trabalho tanto para mim como para outros colegas. Porém, o contato com os procedimentos que nosso grupo experimentava a partir do universo forsytheano, nos colocava sob novas perspectivas, fazendo com que nem a dramaturgia teatral, nem a musical conseguissem explicar o que estávamos realizando. Apesar disso, os exercícios despertavam grande prazer pelo desafio. Tratava-se de uma prática que proporcionava um modo de se mover que “engajava também a cabeça”, assim como nos remetia a um tipo de jogo que pela sua natureza, envolvia os participantes.

Eu pouco conhecia à época o que desde há muito tempo havia sido feito com esse tipo de procedimento. No final dos anos 20, na América do Norte e na Europa, aparece o que ficou conhecido como “nova dança”, uma manifestação que não se importa mais com o que parece (*What it look like?*), mas com o que é dito

(*What does it say?*). E essa mudança de pergunta, que indica uma mudança de pensamento e de percepção, opera transformações profundas. Inicia-se um movimento que se ramifica em muitas direções, muitas linhagens, muitos artistas pioneiros. A perspectiva histórica é emocionante, não há outro termo. O artista da dança opera nesse momento uma transformação profunda no sentido de emancipação e de liberdade. Naquele mesmo período Isadora Duncan afirma: “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (apud LOUPPE, 1997, p.52). Só existe uma possibilidade, uma verdade, a dança de cada um. E com isso, é claro que não haveria uma história ou técnica unificada, pois elas se pulverizam entre os artistas, entretanto, algo comum pode ser dito após tantos anos e com a vantagem da observação do passado recente:

As técnicas contemporâneas, tão eruditas e de difícil integração, são antes de mais instrumentos de conhecimento que conduzem o bailarino a esta singularidade. O bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto às suas próprias forças. (LOUPPE, 1997, p. 52).

Eu estava em contato, pela primeira vez na vida, com uma perspectiva histórica na qual iria me inserir e permanecer para sempre.

Uma segunda experiência com o universo forsytheano aconteceu na ocasião de dividir um papel com Georg Reischl em uma das peças do repertório do Scapino: *Schliemann Pieces*, do coreógrafo residente Ed Wubbe. Nós dois faríamos o mesmo papel em noites alternadas. A maior parte dele havia sido criada com e por Georg, por isso uma fisicalidade muito particular foi impressa nesse papel. O coreógrafo do Scapino indicou que Georg me treinasse e meu colega me instruiu de acordo com a sua perspectiva.

Como descrever uma *maneira* de se movimentar? Talvez a tônica do que pode ser compartilhado seja a questão da presença. Muito do que se dançava no ambiente das companhias oficiais, de modo geral, estava consolidado em movimentos repetidos à exaustão, a fim de alcançar-se precisão na realização de um roteiro de movimentos, a despeito de qualquer interferência. O material produzido por Georg tinha uma característica que o tornava menos controlado, era um movimento constantemente lançado e no momento em que era recuperado, era lançado novamente por outra parte do corpo. Dessa forma, percebiam-se ajustes constantes entre uma recepção e outra. O material não era previsível, nem

constante; havia sempre uma sensação de *microexplosões*, que em seguida eram controladas e detonadas novamente, e assim sucessivamente. Surpresas constantes. O material não era importante pelas formas que gerava, mas pelo fluxo complexo que instaurava. A movimentação com a qual eu estava entrando em contato era distinta do que eu havia feito até aquele momento, havia algo profundamente instigante nessa experiência.

Esse outro modo de se mover parecia espontâneo. Ele primava pela sensação de estar vivo e que tudo estava sendo decidido naquele instante. Na época não foram realizadas muitas considerações a esse respeito, mas em retrospectiva, a impressão que tenho é que questões relativas à *performatividade*⁴⁷ estavam em jogo. Esse material coreográfico não havia sido memorizado, ele estava se manifestando naquele momento preciso. Georg me disse que esse tipo de trabalho era frequente em Frankfurt, o que era memorizado era a estrutura da proposição e não os movimentos que gerava.

Esses foram os primeiros contatos com algo que reconheci anos mais tarde como característica do trabalho de William Forsythe, e esse modo de trabalhar permeou os anos em que estive no *Scapino Ballet*. Não por acaso, cinco dos bailarinos do *Scapino* foram para o Balé de Frankfurt no ano seguinte (2000), e três lá permaneceram até o final da Forsythe Company, em 2015, alguns ainda continuam parceiros de Forsythe em projetos e oficinas que ele desenvolve como *freelancer*.

Após a vivência com o *Scapino*, o engajamento profissional seguinte foi em Gotemburgo, na Suécia, onde um ex-bailarino da companhia de Frankfurt, Anders Hellström, se tornara diretor. Essa foi minha primeira experiência com o repertório de William Forsythe propriamente dito: dancei um dos duetos centrais de *Artifact*. O trabalho com o *GoteborgsOperan* se concentrou apenas na segunda parte desse trabalho de noite inteira, mencionado anteriormente. Renomeado *Artifact II*, consistia fundamentalmente da dança de dois casais homem-mulher que aconteciam ladeados por todos os artistas da companhia.

⁴⁷ O termo é empregado segundo o pensamento de Josette Féral que destaca a noção de ação, ou seja, o “fazer” em cena, antes da representação. O que está em jogo nas ações performativas é estar em presença. Das muitas características que a performance possui, Josette Féral identifica três: a manipulação do corpo; a manipulação do espaço; e o estabelecimento, pela performance, de relações entre artista e espectador, este e a obra de arte, e entre a obra e o artista (FERAL, 1982, p. 171).

A moça calçava sapatilhas de ponta, ambos vestiam malha tradicional de balé amarelo terra, música de Bach - a *Chacona* para violino solo - e a interrupção ocasional pela porta corta-fogo do teatro, que fechava e abria ao longo da peça. Os dois duetos não saem de cena, permanecendo rodeados pela companhia, que repetia os movimentos minimalistas de uma figura que ficava no centro do palco, no proscênio, de costas para a plateia, nomeada *Mud Woman* (Mulher de Lama). Mais tarde em uma declaração, Forsythe falaria do fechamento da porta corta fogo como uma *cesura*, originalmente uma instrução musical que sinaliza uma interrupção abrupta do fluxo musical e que o coreógrafo utilizou para recortar intervalos da música e da percepção visual da plateia.

Aos poucos percebi que, apesar das sapatilhas de ponta da minha colega, não havia muito de trabalho tradicional clássico, quer dizer, em linhas gerais manter uma forma sustentada por determinado tempo, trabalhar com controle e precisão a harmonia de formas simétricas. A questão principal desse dueto era a sensibilidade para adequar, constantemente, as variações que ocorriam nos impulsos que a garota utilizava para se movimentar. A artista que trabalhava comigo era Heidi Vierthaler, excelente bailarina, que tinha intimidade com o universo do coreógrafo e conhecia o repertório e o tipo de movimentação do grupo de Frankfurt.

Recordo de uma musicalidade, no sentido de um modo da dança se relacionar com a música, inscrita em outro registro. Era mais solta que o de costume, ou seja, havia acentos ou certas passagens musicais aos quais era necessário vincular os passos, mas de maneira geral tínhamos intervalos musicais em que podíamos nos mover de modo mais singular, por vezes mais rápido, outras mais lentamente, contanto que estivessemos nos *check points* em determinados momentos da música. Era possível utilizar o intervalo de modo diferente em cada oportunidade, dependendo de como os movimentos fossem realizados, pois nesses momentos os artistas tinham essa responsabilidade.

O dueto era complexo e difícil, ainda mais porque a orientação do diretor do Balé da Ópera de Gotemburgo, Anders Hellström, era para que nós tivéssemos uma relação dialética e viva. A proposta era que investigássemos os limites de extensão, eixo não vertical, velocidade, o quão súbito um movimento poderia ser realizado, tudo isso na maior quantidade de vezes possível dentro da estrutura coreografada da peça. Os bailarinos colaboravam para que o material não se

estabilizasse em repetições. Dessa forma, o dueto se tornava imprevisível, apesar de uma partitura fechada, isto é, de uma coreografia específica. A satisfação era exatamente essa: a de perceber nesse jogo, o quão longe era possível ir.

O processo dos ensaios se dava, primeiramente, com o aprendizado da sequência de movimentos para, depois proceder à descoberta do que poderia ser explorado. Costumeiramente o balé clássico tem um fluxo que em vários momentos é interrompido, para que a bailarina componha uma posição conhecida, mostrando controle e elegância. Em *Artifact II*, o fluxo parecia ser a tônica. Mais que pausas, ocorriam desacelerações nas quais a velocidade era reduzida até quase parar o movimento, mas apenas para recomeçar novamente. Isso acontecia, por exemplo, nos movimentos *off-balance* (fora do eixo), movimentos em que a bailarina, neste caso em conexão com o bailarino, promovia a completa subversão do seu eixo tradicional vertical. As questões se colocavam sempre no sentido de investigações de situações limites: E se eu estiver fora do eixo assim? Quão súbito é possível realizar determinado movimento? E se eu buscasse um deslocamento máximo neste passo? Questões desse tipo e as decorrentes práticas, conduziam o treinamento para o balé, ao invés de buscar um desempenho preciso, resultado da repetição, buscava-se a habilidade de trabalhar no limite e de se manter conectado ao outro o tempo todo para poder jogar.

Cada espetáculo era único. Na verdade em dança sempre é assim, mas a sensação nesse caso era diferente. Ao invés de procurarmos uma constância, buscávamos algo diverso a cada espetáculo. Era necessária concentração extrema para que ninguém se machucasse ou que nenhum acidente ocorresse. Preparava-se uma boa dose de fúria contida para ser canalizada nos movimentos e um estado de alerta que ultrapassava o comum. A descarga de adrenalina aos primeiros acordes da *Chacona* de Bach era esperada, a aventura começava e a sensação ao final, quando um espetáculo tinha êxito, era inigualável; aos poucos passei a admirar o coreógrafo, celebrado por tantos artistas e pela crítica. Essa experiência se articulava de algum modo ao que eu havia vivenciado anos antes no *Scapino* - um modo de dançar que não se limitava à memorização, aos passos aprendidos, mas antes de tudo estava aberto ao presente.

Outro trabalho do período de Gotemburgo marca a experiência direta com o universo de Forsythe, *Enemy in the Figure* (originalmente de 1989). Tínhamos uma

remontadora oficial, Ana Cataluña, que havia dançado por anos com Bill, como muitos de seus colaboradores o chamam. Curiosamente uma situação se apresentou e tornou a remontagem algo distinto do que ocorria normalmente. Havia na companhia três pessoas que tinham dançado em Frankfurt, o bailarino Maurice Causey, a assistente de direção Andrea Talis e o diretor Anders Hellström. Além disso, a companhia recebeu nesse momento a visita de Thomas McManus, que também trabalhou como ensaiador. Ou seja, havia entre nós cinco pessoas que estiveram na montagem, no elenco original de *Enemy*.

Os processos de remontagem podem ser mais ou menos criativos dependendo do tipo de peça que se trabalha. Uma coreografia clássica ou que tenha ênfase num aspecto formal pressupõe, na maior parte das vezes, aprender os passos, memorizar e encontrar uma interpretação para sua execução. Mas o tipo de repertório que estávamos trabalhando pressupunha outra dinâmica: era preciso trabalhar o elenco para que ele pudesse gerar a própria coreografia.

A remontagem se iniciou com uma oficina que apresentava aos bailarinos uma série de *ferramentas (tools)*, que Forsythe, conjuntamente com eles, desenvolvera ao longo dos anos em Frankfurt. Essas ferramentas eram ideias que estabeleciam parâmetros de como um bailarino poderia se mover. Na maior parte dos casos, as ferramentas se apoiavam numa visão ou perspectiva, em que o corpo era percebido como um conjunto de pontos e linhas. Os pontos geralmente eram as articulações e as linhas, os ossos. Além disso, era importante trazer a atenção para outra questão específica: as trajetórias percorridas no espaço por partes corporais. Essas trajetórias, chamadas de traços ou desenhos, eram objeto de identificação e investigação.

O pressuposto geométrico, do corpo e dos traços, era a base para que muitas das ferramentas apresentadas operassem. Essas eram treinadas em contextos simples, nos quais se investigava que tipo de movimento poderia ser gerado a partir dessa ou de outra ideia. As pesquisas eram individuais e periodicamente a assistência nos incentivava a compartilhar os resultados. Era possível e instigado que assimilássemos modos de utilização da ferramenta que outros bailarinos encontrassem. Assim, o grupo criava um repertório próprio.

No contexto final, isto é, na peça coreográfica, as ferramentas eram utilizadas em conjunto, compondo uma *tarefa* específica para cada cena. Foi-nos

explicado que o trabalho se apoiava em tarefas e não numa coreografia como trabalhávamos normalmente, isto é, numa sequência de movimentos fixos.

Uma tarefa designada para mim, para um solo inicial, configurava-se em três instruções:

1. Deslocamento específico;
2. Atribuição de uma proposta específica para os membros inferiores;
3. Atribuição de um conjunto de três ferramentas para os membros superiores.

Do princípio ao fim, o deslocamento deveria ocorrer em um intervalo musical determinado e havia sido indicado que eu soubesse prever musicalmente o início e o fim desse intervalo. A trajetória do deslocamento percorreria uma diagonal que começava no centro do palco, atrás de uma parede cenográfica, e se deslocaria até um dos vértices do retângulo que formava o palco. Havia uma parede de madeira ondulada de cerca de 7 metros, posicionada na diagonal do palco e isso fazia com que a primeira parte do solo fosse observada apenas por aqueles que se sentassem nos lugares mais altos da plateia.

A segunda orientação, para os membros inferiores, indicava que pés e joelhos deveriam ser utilizados para se “desenhar” no chão. Esses desenhos deveriam compor-se de segmentos de linhas retas, curvas e pontos, sendo possível desenhar também ângulos. Fazia parte da segunda orientação utilizar a música ou o ritmo de modo regular e não regular, quer dizer, era importante que eu fosse percebido dançando com a música, em particular com o pulso que estabelecia um ritmo, ou então de modo que se criasse um ritmo interno que não se vinculava necessariamente à música.

A última instrução era trabalhar os membros superiores a partir de três ferramentas específicas - emparelhar, deslizar e rotacionar⁴⁸, que no seu conjunto estabeleceriam um parâmetro e com isso, um modo específico de se mover. A seguir descrevo de maneira mais aprofundada o que essa instrução implicava.

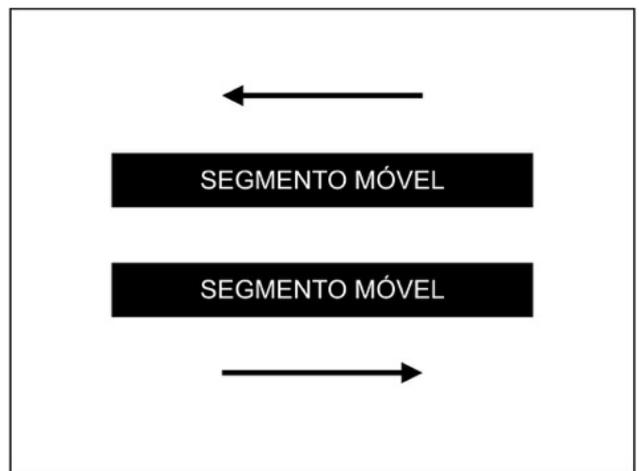
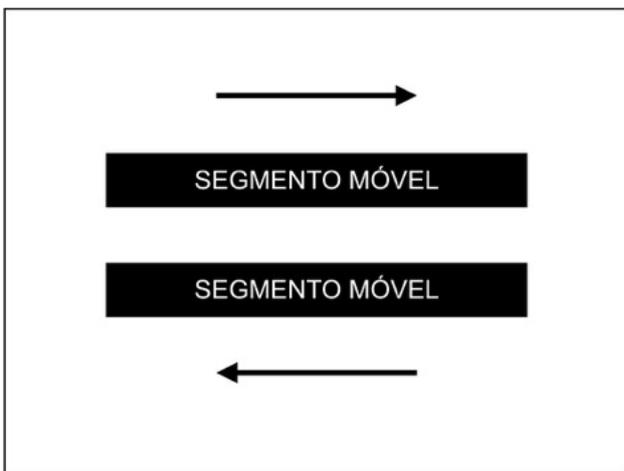
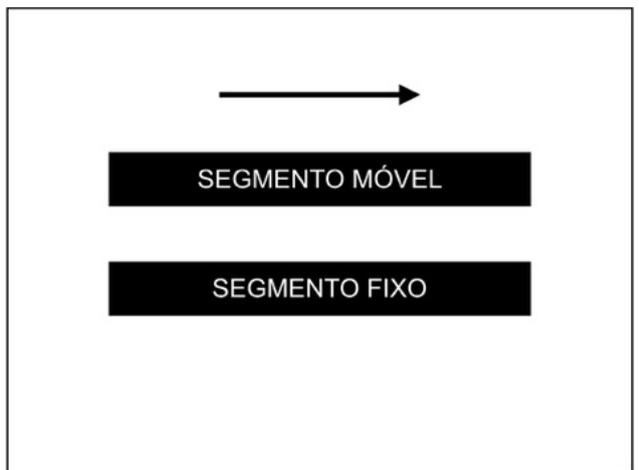
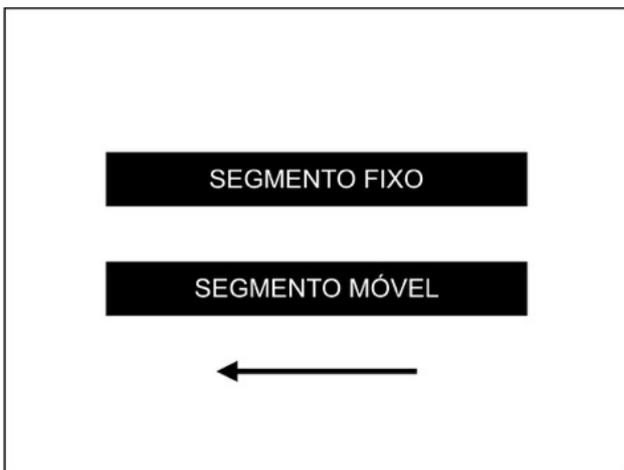
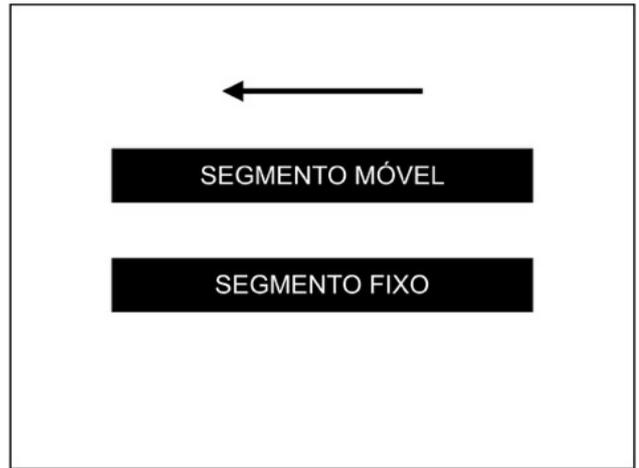
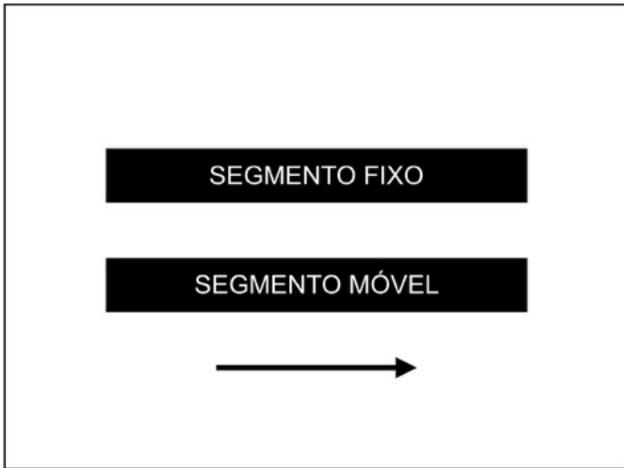
Como mencionado, essas ferramentas operam a partir da perspectiva de que o corpo se compõe de um conjunto de pontos e linhas. Nesse sentido, a

⁴⁸ Os três termos são a tradução de *Match*, *Slide* e *Rotation*, nomes empregados pelo coreógrafo americano para certas noções denominadas ferramentas e utilizadas para a pesquisa de movimento. Cada uma dessas palavras é uma noção particular de como partes do corpo podem se relacionar e nesse processo gerar movimento. Elas constam do *cd-rom Improvisation Technologies*, lançado pelo coreógrafo, no qual os princípios de improvisação desenvolvidos ao longo de 15 anos de trabalho são apresentados.

primeira ferramenta, *emparelhar*, seria uma ação em que se alinham ou se emparelham dois segmentos corporais, que se tomam segmentos de reta. Por exemplo, colocar o antebraço esquerdo paralelo ao fêmur esquerdo. Quando se realiza esse tipo de ação, tem-se a operação *emparelhar*. Note-se que é necessário que o bailarino passe a perceber as proporções corporais, visto que o emparelhamento ocorre entre segmentos de tamanhos semelhantes, por isso a necessidade de utilizar-se do conhecimento de anatomia nesses momentos. Esse emparelhamento pode acontecer entre muitas partes corporais com extensões equivalentes: antebraço, braço, fêmur, tibia, ao segmento de reta que pode ser imaginado entre as duas cristas ilíacas.

A operação *deslizar* ocorre sempre a partir de um emparelhamento e indica que, ao deslizarem, os dois segmentos podem se estender em uma linha reta. Há a opção de mover um ou os dois segmentos de reta escolhidos. No exemplo anterior, do emparelhamento do segmento de reta identificado com o fêmur e o antebraço, dado o ângulo em que o segmento está em relação ao solo e mantendo-se a angulação, é possível imaginar seis opções de deslizamento que gerariam movimentos diferentes na organização geral do corpo. Essas reflexões são o resultado dos desdobramentos que eu realizei, uma vez que cada bailarino desenvolveu uma abordagem pessoal para as ferramentas.

Os seis deslizamentos possíveis seriam conformes às figuras:



Desenho esquemático: Possibilidades de deslizamento
realização Luiz Fernando Bongiovanni Martins

Busquei encontrar o máximo de possibilidades de manifestação a partir da diretriz indicada, como um catálogo de movimentos possíveis e entre as alternativas, eleger uma. Pode-se proceder com a intenção de imobilizar o fêmur e mover o antebraço em ambas as direções, para cima ou para baixo. Pode-se experimentar o contrário, isto é, imobilizar o antebraço e mover o fêmur nas duas direções possíveis. E pode-se finalmente investigar que tipo de movimento se origina quando minha intenção for mover ambos simultaneamente ou quando for movê-los para uma direção ou outra.

A última ferramenta, rotação, que é a ação de *rodar em volta de um eixo*, poderia ser tomada como a alteração do ângulo existente entre dois segmentos de reta. No contexto dessa tarefa, a rotação possibilitava outros tipos de movimentação além do movimento análogo à flexão e extensão⁴⁹, tornando o traço decorrente deste movimento num desenho tridimensional.

As ferramentas apresentadas exemplificam a ideia central de que determinadas noções geram certa classe de movimentos ou, dito de outra forma, que determinados parâmetros produzem movimentações singulares. Cada ferramenta, como proposição específica, orienta os artistas a organizar o corpo e o movimento dentro de certos modos. As tarefas, por sua vez, são estruturas composicionais que agrupam tanto ferramentas como outras proposições.

Muitas seções da peça *Enemy in the Figure* eram compostas por tarefas que pautavam o bailarino como no exemplo mencionado e, dessa forma, incitavam um desenvolvimento pessoal e único dentro de um horizonte proposto. A cada bailarino era franqueada a oportunidade de criar a própria dança.

Havia dois elencos que se reveavam a cada noite e nessa troca de bailarinos para um mesmo papel, era possível verificar as nuances na realização de diferentes abordagens dentro de um parâmetro. Eu trabalhara em parceria com o elenco de Christophe Dozzi. Isso significa que os dois elencos trabalhavam juntos observando-se mutuamente nos ensaios, nas atividades durante o treino e nas apresentações e a partir disso, outros modos de realizar a tarefa tornavam-se possíveis. Compartilhar as percepções e descobertas fazia parte de nosso trabalho na companhia.

⁴⁹ São conceitos complexos para serem apenas descritos e talvez por isso que William Forsythe se utilizou de recursos de computação gráfica para apresentação desses conceitos no *cd-rom Improvisation Technologies*. Pedagogicamente, é a partir do vídeo-explicação, uma pequena demonstração da utilização da ideia, que a compreensão realmente se efetiva.

Paralelamente ao ponto de vista de meu colega de trabalho, o assistente, que neste caso também havia dançado a peça, oferecia-se outra perspectiva - ou dele mesmo, ou de outros elencos que ele havia preparado. O trecho pronto contava com uma multiplicidade de manifestações da ideia proposta por Forsythe, sem que houvesse uma hierarquização de melhor ou pior, apenas o incentivo para que a tarefa fosse explorada profundamente, com rigor e dedicação. Era importante que o material ficasse “vivo”. Muitas vezes isso significava correções, quando um determinado resultado tendia a ser repetido de modo literal, o que não era incentivado. O caminho poderia ser idêntico ou semelhante, mas a manifestação não poderia se basear apenas na memória.

Inicialmente, o trabalho cotidiano para o desenvolvimento do solo foi o estudo da proposição em partes separadas. O treino específico em uma das partes favorecia o foco em apenas uma tarefa, possibilitando o aprofundamento nas possibilidades geradas a partir daquela proposição. Era comum ficar de quarenta a cinquenta minutos explorando modos de deslocamento, que utilizassem o ritmo de maneira complexa, assim como o conceito de traço na forma de linhas retas, curvas e pontos desenhados com os membros inferiores no chão. Em outro momento, exploravam-se as possibilidades do conjunto de ferramentas para os membros superiores: por vezes sentado em uma cadeira ou em pé e, em outras, caminhando pelo espaço, proporcionando à percepção a identificação de alteração no modo como as ferramentas operavam em cada caso. Foram muitas horas de dedicação, reflexão, análise e, claro, prática, para cada uma das instâncias da tarefa.

Depois de determinado tempo, faziam-se sessões em que se articulavam as três partes. Esse tipo de ensaio, como tantos outros, se beneficia do acúmulo de experiências e do tempo de trabalho com o conceito proposto. As primeiras tentativas são desarticuladas e truncadas, não havendo organicidade suficiente para a manifestação adequada das ideias e somente aos poucos é que se desenvolve fluência. Em um primeiro momento, tem-se a impressão de ter esquecido o treinamento realizado anteriormente, mas com o tempo entende-se que isso não acontece. Na verdade, tudo que foi realizado é incorporado no processo, isto é, os modos de organizar o corpo e o movimento são construídos aos poucos e a coordenação entre eles se instaura progressivamente. Na etapa final, a produção reunia os outros artistas que trabalharam com procedimentos semelhantes e havia

uma grande orquestração em que todo elenco e material eram organizados para a peça. Essa experiência me fez perceber, ao final, a construção de um novo padrão de movimento, que se realizava a partir de diretrizes específicas.

A essas duas experiências diretas com o repertório forsytheano se seguiram outras com trabalhos realizados por seus colaboradores, ex-bailarinos de Frankfurt que trabalhavam também como coreógrafos: Pascal Touzeau e Jacopo Godani, este último, hoje, diretor do Dresden Frankfurt Dance Company⁵⁰.

Em ambos os casos havia eco da estrutura ou dos princípios de trabalho apresentados. No caso de Pascal Touzeau em *My Other Hand*, as bailarinas dançavam na sapatilha de ponta e num viés mais articulado com o balé clássico. Estava presente a exploração de limites da dança clássica de maneira semelhante à *Artifact*, com duetos virtuosos que abordavam o eixo vertical, a origem e a forma dos impulsos, bem como a perspectiva linear dessa dança.

O outro coreógrafo, Jacopo Godani, distanciava-se do balé. Em *Digital Secrets*, a ênfase estava na visceralidade da movimentação, assim como em *Enemy*, focava-se o aspecto performático da obra, que a afastava de modos de trabalho em que a estabilidade e repetição dos movimentos eram desejados. O processo de criação, apesar de não envolver diretamente o desenvolvimento de tarefas, se apoiava na perspectiva de uma narrativa geometrizada do espaço e do corpo, e os bailarinos buscavam realizar o que o coreógrafo desejava. O processo dialógico (proposição e solução) assemelhava-se muito aos procedimentos de tarefa e resposta desenvolvidos em *Enemy*.

De modo geral e em retrospectiva das experiências com o universo de ideias proposto pelo coreógrafo William Forsythe, me pareceu interessante a complementaridade que poderia haver entre um improviso livre e um improviso pautado pelas tarefas e ferramentas. O processo que se inicia de modo reflexivo, cerebral, é transformando lentamente em uma intuição para o movimento. O jogo de estímulo e resposta articulado pelo próprio bailarino torna-se instintivo e claro - nas frestas da tarefa se descobre muito a respeito de si mesmo.

Outro aspecto desse modo de trabalho é a questão performativa que ele aponta. O que se manifesta na coreografia e na cena ao final do processo é o resultado do acesso visceral à tarefa proposta, mesmo que com preparação para a

⁵⁰ Antiga Forsythe Company.

sua realização, e esse é um acontecimento único que não se repetirá. É uma noção de trabalho bastante distinto da tradição clássica, que busca reprodutibilidade, constância e precisão no seu desenvolvimento, pautando muitas vezes o *modus operandi* para muitas criações das companhias oficiais.

As experiências com o repertório de William Forsythe e seus colaboradores possibilitaram reflexões e aprendizados sobre personagens e elementos da área da dança. Considerações sobre o papel do coreógrafo; do artista da dança; de como esses personagens dialogam; as dinâmicas de trabalho de criação; a coreografia; o treino para os artistas; etc.. Ao contrário de fragilizar o *status* do coreógrafo, o qual deixa de ser o único centro de inteligência criativa e passa a compartilhar essa função com os colaboradores, o que se percebe é a transformação do seu papel. O coreógrafo passa a desempenhar a função de propositor, provocador ou mesmo de *inventor de regras do jogo*; além disso, é ele que vai organizar uma vasta quantidade de informações para que a peça seja apresentada. A participação do artista da dança e do seu *input* criativo tornam-se fundamentais para a existência e qualidade da obra, com a respectiva responsabilidade implicada nessa nova configuração. Em decorrência do novo papel, é preciso refletir sobre o escopo da sua preparação, agora não apenas centrada no seu desempenho físico. Por fim, a coreografia nesse contexto, tende a não se configurar mais como uma composição de movimentos preestabelecidos, repetidos e encadeados para a apresentação, mas torna-se um conjunto de ideias que organizam os corpos, o espaço e o tempo.

Território 2 Recorte 2
Construção de Metodologia & Procedimentos



Território 2 Recorte 2

Construção de Metodologia & Procedimentos

Este recorte apresenta o contexto em que se desenvolve a construção de uma metodologia própria, forjada a partir dos desdobramentos de conceitos forsytheanos.

No dia 22 de agosto de 2004 *Resenhas do Improviso* estreou no Teatro Municipal de São Paulo. Dançado pela então Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo e com coreografia desenvolvida por mim em parceria com os bailarinos do elenco. Segue um relato acerca do processo de produção dessa peça que é identificada por mim como o momento em que passo a produzir uma metodologia pessoal.

Eu havia voltado da Europa em agosto de 2003 e fui chamado pela diretora do Balé da Cidade de São Paulo, à época Mônica Mion, para realizar um trabalho com a Cia.2 do Balé. Esse grupo havia sido idealizado pela diretora anterior, Ivonice Satie, nos moldes do NDT3 da Holanda, uma companhia que congregou bailarinos maduros, com mais de 40 anos, os quais haviam dedicado suas carreiras à companhia principal. Eu havia trabalhado com a maior parte do grupo cerca de 10 anos antes, eles eram as estrelas do elenco, que tanto haviam me inspirado. Em *Resenhas do Improviso* nós estávamos envelhecidos - eu tinha 33 anos e eles mais de 40.

Do período que dancei na Europa (1993-2003), os últimos anos foram essenciais para o desenvolvimento de um modo de trabalho verdadeiramente contemporâneo, isto é, que procurava uma manifestação artística mais singular e individualizada. Essa dança pessoal, por sua vez, tornou-se característica fundamental dos procedimentos coreográficos que eu conduzia. Passei a elaborar a criação de movimentos a partir de ferramentas e tarefas desenvolvidas para cada criação coreográfica. Nesse período eu ainda trabalhava de um modo em que criava o material coreográfico e, então, ensinava-o para o elenco. Trabalhava sozinho no estúdio com os procedimentos aprendidos e com outros que passava a inventar, confeccionava material coreográfico e apenas o material pronto era compartilhado.

Apesar do talento do elenco, no início do processo era perceptível uma grande dificuldade por parte deles. O material “estrangeiro” que eu produzia não

fazia o menor sentido em outro corpo que não fosse o meu. Eu estava repleto de ótimas intenções, passando horas no estúdio criando o que conseguia conceber de melhor, mais elaborado, virtuoso, complexo, afinal o elenco era composto por bailarinos excelentes que muito admirava e eu estava recém-chegado da Europa cheio de energia, vigor e vontade. Queria fazer o máximo que pudesse para esta criação. Contudo, o tempo mostrou que não seria possível trabalhar a peça dessa forma, isto é, criar material coreográfico e depois ensinar ao elenco.

Muitas questões surgiram. A relação que se estabelecia era de hierarquia vertical, em que eu-coreógrafo sempre *saberia mais que o bailarino*; estabelecia-se um trabalho que me colocava como o centro criativo e de decisões, algo que não desejava. A especificidade do material que eu produzia era muito grande, os movimentos eram pessoais demais, seria necessário muito mais tempo de ensaio para que houvesse uma apropriação satisfatória daquele material, com uma série de implicações que eu poderia resumir na questão: seria esse material o melhor para esse artista? Por último, em muitos casos era perceptível que as qualidades individuais dos bailarinos não eram acessadas. O que um artista tinha a oferecer de pessoal e singular por vezes permanecia oculto sob a coreografia.

Ficou evidente que o ambiente de desenvolvimento da carreira dos bailarinos do Balé da Cidade e o meu proporcionaram experiências completamente distintas e era a partir dessas vivências que cada um de nós percebia a dança e os modos de criar movimento. O histórico distinto produzia reflexões, pensamentos, habilidades e concepções diferentes. Era necessário, portanto, alterar a estratégia e somar os elementos, compartilhar, e não substituir uma experiência por outra.

Na Europa, parte das estratégias que as companhias implementam para que os bailarinos exercitem sua criatividade e potencial inventivo são os ateliês e oficinas de criação coreográfica, atividades nas quais os bailarinos trabalham uns com os outros. O fato de se estar na mesma companhia, em contexto semelhante, fazia com que procedimentos, em que o coreógrafo desenvolvesse material coreográfico individualmente e depois o compartilhasse com o elenco, acontecessem aparentemente sem tantos percalços. Foi nesse tipo de ambiente que comecei a desenvolver trabalhos coreográficos. Um ambiente semelhante auxiliaria a escolha desse procedimento, o que não era o caso no momento de criação para o Balé da Cidade.

Era preciso alterar o modo de trabalho e a opção foi partilhar todo o processo e não apenas o seu final. Foi uma experiência de compartilhamento das estratégias de criação que haviam pautado a pesquisa e seleção dos movimentos. Passei a trilhar outro caminho, em que cada bailarino deveria se apropriar de uma ideia para desenvolver materiais próprios. Essa foi, fundamentalmente, a razão para se desenvolver uma metodologia alternativa que instrumentalizasse os bailarinos, tornando-os colaboradores do processo de criação.

A Cia.2 trabalhava há algum tempo com a colaboração do próprio elenco nas peças do repertório. Era algo que a direção da companhia instigava e mesmo cobrava do elenco, algo que se colocava como um diferencial em relação à companhia principal que o Teatro Municipal também abrigava. Os artistas da Cia. 2 fizeram parte da geração em que o paradigma se alterou, eles eram originalmente e acima de tudo intérpretes, mas no meio de suas carreiras, tornaram-se, ou pelo menos incentivou-se que se tornassem, intérpretes-criadores. Naquele momento havia novidades para todos nós: para eles a colaboração pautada em tarefas específicas de pesquisa e geração de movimento; para mim, ceder para os bailarinos a criação dos movimentos. Lembro-me que durante o processo eu me perguntava: Mas se eles criarem todos os movimentos, o que eu faço? Faço a minha tarefa: criar as proposições de acordo com uma visão específica da obra e refinar o meu olhar para o material que eles criavam e assim, propor organizações e leituras possíveis.

Hoje sei que a mudança de *modus operandi*, que eu e os bailarinos da Cia.2 do Balé da Cidade vivemos, implicou uma alteração que ultrapassa o âmbito do trabalho realizado ali. Foi uma mudança que perpassou todo o campo da dança contemporânea e relaciona-se ao fenômeno da subjetivação na dança, com desenvolvimentos que levaram-na a se tornar algo pessoal.

A alteração de vocabulário para designar artistas da dança no Brasil, de intérpretes para intérpretes-criadores, está fundamentalmente ligada aos modos de produção, tentando dar conta de uma transformação profunda. Percebe-se que os treinos requeridos para um intérprete e para um intérprete-criador são diferentes. Então, passa-se a discutir o que treinar e por que. Explora-se a opção por alternativas que incentivem os artistas a encontrarem personalidade na dança; os jogos e as artes marciais passam a fazer parte dos treinos. Esse contexto gera outro

tipo de agremiações, a natureza do trabalho realizado pelo artistas se altera para um perspectiva coautoral, com todas implicações e responsabilidades decorrentes.

No caso da Companhia 2 do Balé da Cidade, em que traços ou elementos característicos da dança contemporânea foram assimilados, algumas dinâmicas se alteraram: minha proposta de treino de improviso; relação mais horizontal entre todos nós; respeito à individualidade e especificidade de cada um; e a ideia de pesquisa que não antecipa o resultado final ou formal.

Resenhas do Improviso teve como argumento *O Ente e a Essência* de Thomas de Aquino⁵¹ (1225-1274); o tema parecia auspicioso para o momento, pois o texto se articula com o Ser e o Estar, o perene e o transitório. A ideia era transpor o texto para uma perspectiva que investigaria o que é fundamental e o que não é. O que *sou* e o que *estou*. A ênfase na dimensão temporal entre *Ser* e *Estar* foi o mote para uma reflexão sobre como a expressão artística pode ser gerada a partir de uma mobilização interna e a decorrente individuação e outra, criada externamente.

Apresenta-se a seguir, as etapas do processo de instrumentalização dos colaboradores para a construção do trabalho. A primeira questão, fundamental, referia-se ao treino diário. O balé clássico sempre foi considerado uma panaceia dentro das instituições oficiais. Ouvia-se frequentemente: “Você pode dançar o estilo que quiser, mas é importante ter uma base clássica”; “O balé dá a base para dançar qualquer tipo de dança”; “É preciso não só vontade, mas técnica” (clássica); entre outras. Entretanto, era notório para todos nós no processo de trabalho, que esse pensamento, embora válido *em certa medida para um determinado tipo de repertório*⁵², tinha limites. Esta pesquisa não se propõe discutir o treino diário do artista da dança, mas vale apontar que, no período da montagem, percebemos que o tempo diário (1h30min.) dedicado ao treino de balé clássico, poderia ser empregado de outras maneiras, para benefício da pesquisa.

O aquecimento diário, geralmente realizado por meio de uma aula de balé, tinha duas funções primordiais. A primeira era preparar corporalmente o bailarino para que ele começasse a ensaiar, ou seja, proporcionar o aquecimento

⁵¹ À época [2004] Jéu cursava a graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, finalizada em 2009.

⁵² Em uma companhia oficial em que o repertório estava ligado ao vocabulário do balé clássico, faz sentido que a aula seja de balé e que os artistas sejam treinados para certas articulações de movimento. É neste contexto, bastante comum nas companhias oficiais das décadas de 80 e 90 na Europa que essa afirmação faz sentido.

progressivo do corpo antes de atividade física mais vigorosa. Além disso, na aula exercitam-se movimentos específicos, coordenações e posturas, que são treinadas e repetidas com o intuito de serem utilizadas posteriormente no repertório dançado.

O problema principal que a aula de balé clássico apresentava naquele momento era o automatismo que ela induzia. Os artistas da companhia haviam feito aula de balé por toda a carreira, salvo algumas exceções pontuais. Era preciso encontrar alternativas para que os corpos pudessem experimentar outras sensações, movimentos e organizações. Com isso em mente, um aquecimento baseado nas minhas experiências pessoais foi proposto. Os objetivos eram dois: alterar o padrão estabelecido pelo balé, composto de repetições e movimentos preestabelecidos e trabalhar um tipo de movimento livre, exploratório, que induzisse o autoconhecimento e *descondicionasse* os bailarinos. Além disso, era importante introduzir no aquecimento certas perspectivas ou chamar a atenção para algumas ideias que seriam utilizadas nas tarefas e ferramentas a serem desenvolvidas pela pesquisa coreográfica, como por exemplo, a visualização do corpo como um conjunto de pontos e linhas, o caminho de partes corporais pelo espaço, a organização da estrutura corporal e o funcionamento das articulações; dessa forma, o aquecimento transbordava o treino puramente mecânico e preparava o elenco para lidar com algumas noções de articulação entre ideia e movimento.

Propus ao grupo que explorassem movimentos partindo da investigação das possibilidades anatômicas de cada articulação. O termo exploração é ideal porque possibilita que o artista - que tem usado determinadas articulações do mesmo modo ao longo de anos - dedique um tempo para descobrir outros movimentos possíveis. Em alguns casos, uma parte corpórea era agrupada à articulação, conforme a lista abaixo:

- Pescoço/Cabeça
- Ombro
- Cotovelo
- Punho/Mão
- Encaixe coxofemoral /Quadril
- Joelho
- Tornozelo/Pé

O procedimento de exploração se desenvolveu em três etapas, que podiam ocorrer separada ou simultaneamente, dependendo do dia e do que eles estavam propensos a fazer: *Exploração Anatômica, Flexão/Extensão e Rotação, Desenho de linhas curvas.*

A *Exploração Anatômica* lida com o conhecimento anatômico da articulação, por exemplo, pode-se tocar a próprio corpo ou do colega ou observar a articulação no modelo esqueleto. A partir dessa experiência, explora-se a possibilidade de movimento que a articulação proporciona, em alguns casos *Flexão e Extensão* e em outros *Rotação*.

Abre-se um espectro grande de possibilidades. A ideia é encontrar o máximo possível de manifestações para uma orientação. Por exemplo, eu pedia que o elenco tentasse isolar uma articulação e que movesse o corpo de forma a identificar o movimento. Em seguida, pedia que eles pensassem que tipo de composição aquele movimento anteriormente isolado poderia ter, como se o primeiro movimento já propusesse algum tipo de organização, que a tentativa de isolamento neutralizava. E a partir de associações livres ou de microestímulos percebidos, o artista procurava compor com as partes corporais que não estavam sendo designadas.

Um exemplo ajudará a elucidar. Se um artista está movendo o braço para que ele perceba a articulação do ombro, ele pode mover o ombro com o braço estendido ou o braço flexionado. Em seguida ele pode perceber, por exemplo, o que acontece com o quadril enquanto ele move o braço. Há duas possibilidades principais aqui: ou ele percebe um microestímulo e colabora com ele para que o movimento, inicialmente apenas do ombro, “esparrame-se” pelo corpo; ou ele não sente e passa a imaginar e compor um movimento articulado do ombro com o quadril. Em ambos os casos, o movimento que se origina no ombro passa a organizar o corpo todo numa composição.

Por último, uma ideia derivada do traço-forma labaniano. É proposto que o bailarino perceba os traços que a parte singularizada pela exploração anterior deixou pelo espaço ao ser movida. No caso do exemplo anterior, trata-se de perceber que tipo de desenho acontece quando movo o braço para perceber o ombro. E finalmente, que ele inscreva formas no espaço com a parte que ele estava sensibilizando até então: o ombro.

Em relação aos traços, há uma série de possibilidades a serem exploradas. Verbalmente é incentivado que os bailarinos percebam ou realizem traços:

- Inscritos à frente, atrás, aos lados, para cima e para baixo, ou seja, em seis direções básicas aferidas a partir do centro eixo tridimensional;
- Inscritos nas diagonais;
- Inscritos em um plano bidimensional: horizontal, vertical ou diagonal;
- Inscritos tridimensionalmente;
- Inscritos de modo próximo ou distante do centro do corpo;
- Inscritos no corpo ou no espaço;
- Pequenos ou grandes (pela definição subjetiva ou a partir da extensão que a articulação alcança);
- Inscritos em níveis mais próximos ou distantes do solo e no solo;
- Inscritos a partir de diferentes faces da articulação.

A progressão das partes que eram mobilizadas se dava de modo distinto a cada aula, evitando-se qualquer tipo de automatismo. As propostas para o mapeamento das articulações poderiam ser:

- *Ascendente*: começando a partir das articulações próximas ao solo;
- *Descendente*: a partir da articulação mais distante do solo;
- *A partir do centro*: começando pelo encaixe coxofemoral e ombros em direção à periferia do corpo;
- *A partir das extremidades*: começando pelo punho/mão ou tornozelo/pé em direção ao centro do corpo;
- *Aleatório*.

A exploração ocorria ainda em diferentes situações. Podia solicitar que o artista procedesse à exploração, ancorado num ponto espacial ou em deslocamento; no nível do solo ou alterando o nível enquanto realiza a exploração; deslocando-se para frente ou então retrocedendo; trabalhando uma parte corpórea por vez, sobrepondo uma à outra no momento da transição ou, de modo simultâneo, com duas ou mais articulações engajadas.

A repetição contínua desse procedimento por cerca de uma hora sem interrupção para explicações ou comentários, os quais acontecem antes e depois da exploração, possibilitava aos bailarinos vivências nas quais eles adquiriam conhecimento a respeito da própria dança e de si mesmo. Por um lado, iniciava-se uma prática de exploração e com ela, a consequente ampliação da consciência das possibilidades corporais associadas à noção de traço e de como ela podia operar. O artista colaborador trabalhava incessantemente a partir da articulação, pautado por uma ideia e o respectivo movimento gerado, possibilitando uma alternativa ou complementaridade aos treinos nos quais a repetição é a grande ferramenta pedagógica, por exemplo, o balé. Por último, esse tipo de procedimento não indicava *como* fazer o movimento, apenas que parte do corpo e a partir de que ideia ele poderia se organizar e com isso, se delegava ao bailarino as escolhas de como realizar a movimentação para satisfazer a proposição apresentada. Esta foi a alteração fundamental: cada artista passava a perceber o seu próprio corpo, seus desejos, suas facilidades, sua energia naquele momento, enfim, abria-se um diálogo dele com ele mesmo.

O aquecimento preparava, principalmente, um elemento fundamental da prática que seria desenvolvida em seguida no processo coreográfico: a utilização do binômio *ferramenta-tarefa*. A tarefa, no caso do aquecimento, é o *que* o bailarino deve realizar: a exploração anatômica e a inscrição de traços no espaço. E a ferramenta são as ideias que possibilitam associações para que o bailarino realize movimentos, o *como* realizar a tarefa.

Ferramenta e Tarefa são duas ideias que o coreógrafo americano William Forsythe utiliza para a condução de seus trabalhos e que após minha experiência pessoal foram incorporadas às minhas práticas pedagógicas e de construção poética, que agora encontram lugar para reflexão no meu trabalho⁵³.

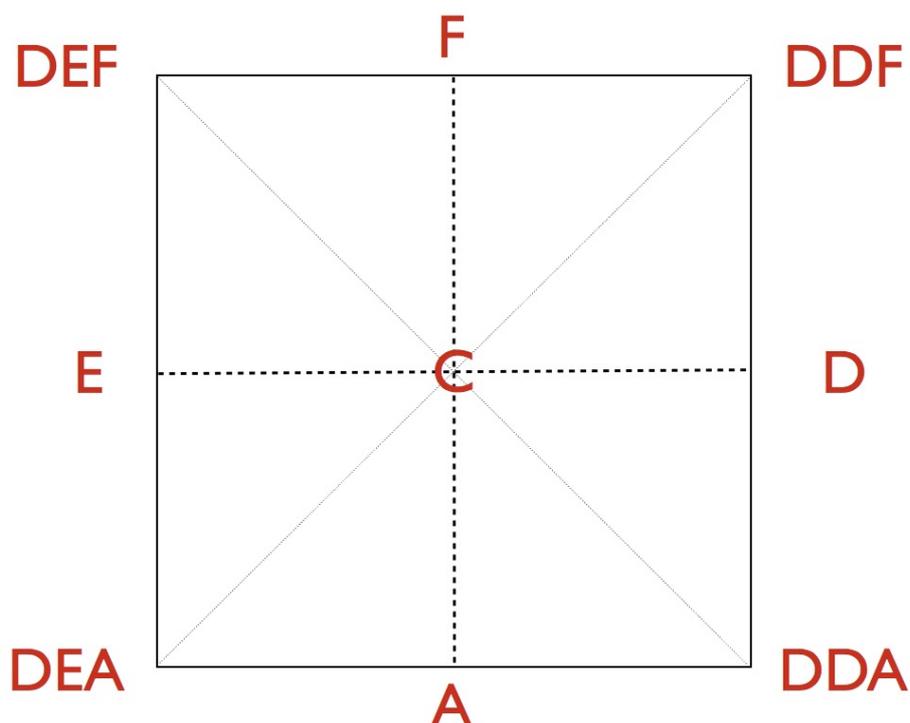
O que percebi no processo com a Cia.2 do Balé da Cidade de São Paulo foi o quanto procedimentos que se apoiam no binômio descrito possibilitam o desenvolvimento de um trabalho, que promove a autonomia e emancipação do elenco e os torna colaboradores do processo. Com isso, se realiza um trabalho autoral, em que os artistas estão engajados de modo pessoal e denotando, em última instância, uma dança produzida em coautoria.

⁵³ O desenvolvimento das ideias de Ferramenta e Tarefa encontram-se com mais profundidade no Território Forsythe, desta dissertação.

Como parte da estratégia de preparação, apresentei aos bailarinos um conceito de espaço labaniano, a kinesfera, representada no cubo de vinte e sete pontos. A falta de conhecimento à época fez com que eu reinventasse o modelo e nomeasse os pontos do modo como pensei ser mais lógico. O contato com a teoria labaniana e o desejo de aprofundamento resultante dessa pesquisa, certamente reorganizariam a nomenclatura e conceitos utilizados a partir de então.

Relato o que foi compartilhado com o elenco⁵⁴. São procedimentos que criei a partir da experiência de visualização dos traços que o movimento poderia deixar pelo espaço, baseado na experiência com o repertório de Forsythe e outros colaboradores de Frankfurt. Nenhuma delas foi utilizada nos processos coreográficos ou no treino com o repertório de forsytheano, embora seguramente derivem dessas vivências. É um território de difícil identificação de autoria compartilhada, que parece muito com o que realizou Forsythe.

Aos artistas é apresentada a seguinte imagem:



Desenho esquemático: Quadrado
realização Luiz Fernando Bongiovanni

⁵⁴ Embora o relato seja referente à época, acho que o intuito aqui é apresentar uma metodologia de trabalho atual. Com isso faço a opção de usar o tempo presente para a explanação. As imagens abaixo são de minha criação.

Essa imagem é uma representação do espaço visto de cima e como uma planta baixa de arquitetura, indica que o espaço poderia ser percebido como um quadrado composto pelos pontos:

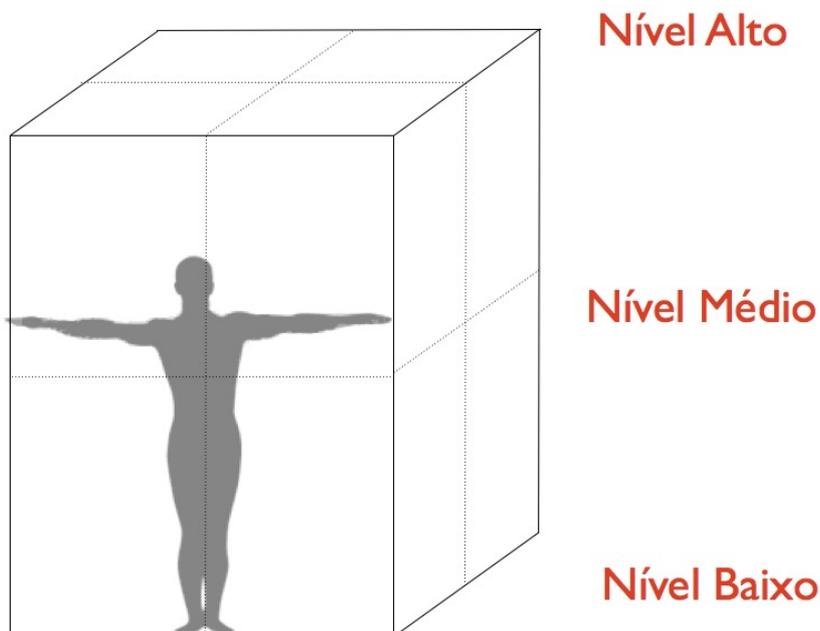
- DEF - Diagonal Esquerda Frente
- F - Frente
- DDF - Diagonal Direita Frente
- E - Esquerda
- C - Centro
- D - Direita
- DEA - Diagonal Esquerda Frente
- A - Atrás
- DDA - Diagonal Direita Atrás

O corpo pode ocupar qualquer posição dentro do quadrado e não apenas o centro. Além disso, essa codificação do espaço fica ancorada no chão, de forma que o artista pode se mover *sem* que a estrutura se mova com ele. É possível virar-se e dar as costas para o ponto designado como Frente (F). Neste caso, apesar de virar-se, o ponto F se mantém na mesma posição, no lugar disposto inicialmente. Os pontos são locações fixas ao redor das quais o corpo pode se mover.

Outra característica dessa estrutura é a possibilidade de se variar o tamanho. O cubo tem sua dimensão alterada, para maior ou menor, segundo as necessidades de cada exercício, com o intuito de investigar o que acontece com uma movimentação quando essa variável - tamanho do quadrado - é alterada. Ou então, desde o princípio, o cubo pode ter dimensões específicas, diferentes do tamanho original; esse tamanho é mais ou menos fixo, embora seja variável para cada pessoa. A construção se dá a partir do segmento *Ponto-Centro* e *Ponto-Frente*, que deve corresponder a “um pouco mais” que a distância de um dos pés esticado à frente, com a perna estendida. Os outros segmentos seguem a mesma proporcionalidade deste.

Nos primeiros momentos, opta-se por desenhar a estrutura no chão com o auxílio de fita crepe para que o artista tenha uma concretude da imagem, para mais tarde desvencilhar-se dela. Em seguida, é apresentado ao colaborador o desdobramento tridimensional da figura inicial. Essa estrutura possibilita ao

colaborador visualizar diferentes níveis em relação ao solo, distribuídos inicialmente em Nível Baixo, Nível Médio e Nível Alto.



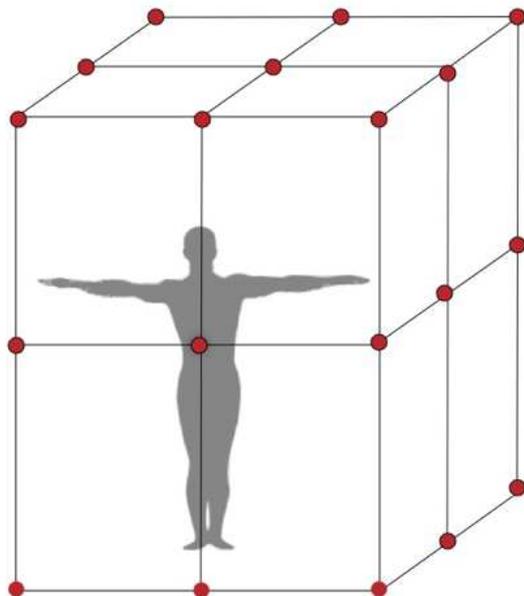
Desenho esquemático: Cubo
realização Luiz Fernando Bongiovanni

A partir da figura humana dentro do cubo, os pontos corporais que são utilizados para a exploração de movimento são trazidos de volta à atenção do bailarino. Há então a possibilidade de identificação de dois tipos de pontos - espaciais e corporais. Os primeiros são fixos e os segundos, móveis.

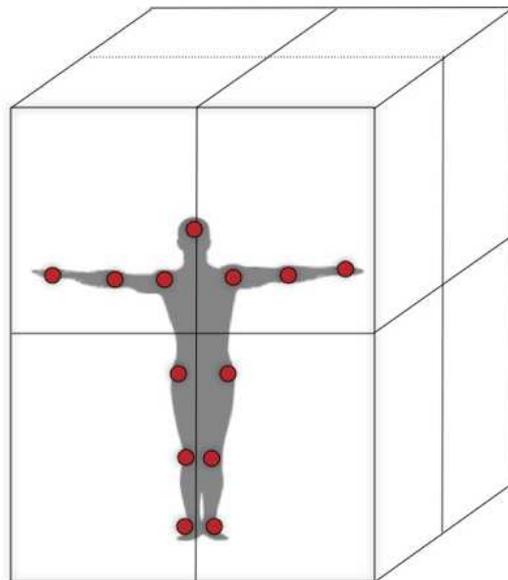
Baseado nos pontos Espaciais e Corporais, é possível identificar linhas (conexões entre dois pontos) de vários tipos: Linhas Externas e Linhas Internas, que se subdividem em duas categorias⁵⁵; e as Linhas Mistas. As linhas são representadas por retas, entretanto, esse é apenas um esquema que possibilita ao colaborador perceber as conexões possíveis. Elas podem ser linhas retas, curvas ou mistas. São apresentadas esquematicamente a seguir:

⁵⁵ As linhas internas podem ser aquelas em que a conexão passa por “dentro” do corpo ou então, aquelas em que a conexão se estabelece “fora” do corpo, conforme o esquema.

Pontos Espaciais

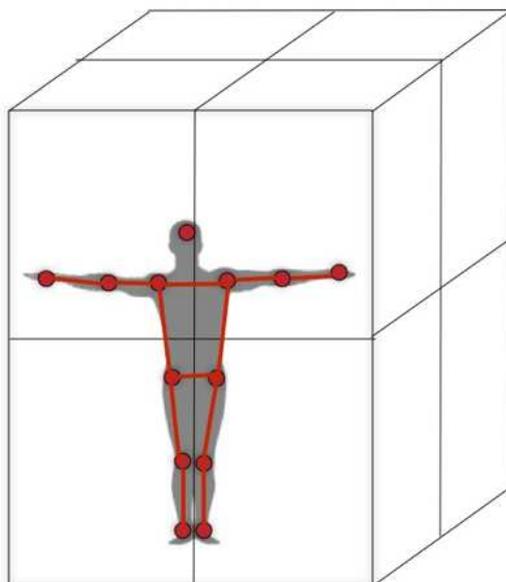


Pontos Corporais

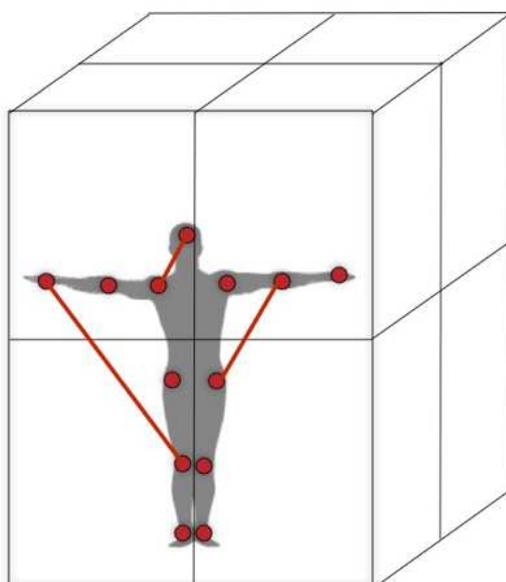


Desenho esquemático: Pontos Espaciais e Pontos Corporais
realização Luiz Fernando Bongiovanni Martins

Linhas Internas 1

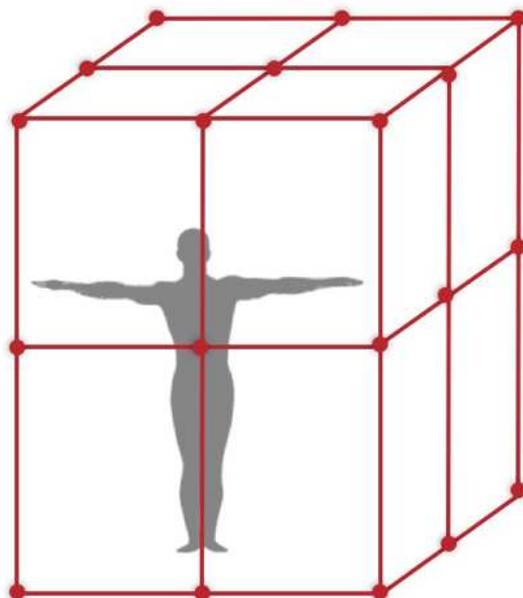


Linhas Internas 2

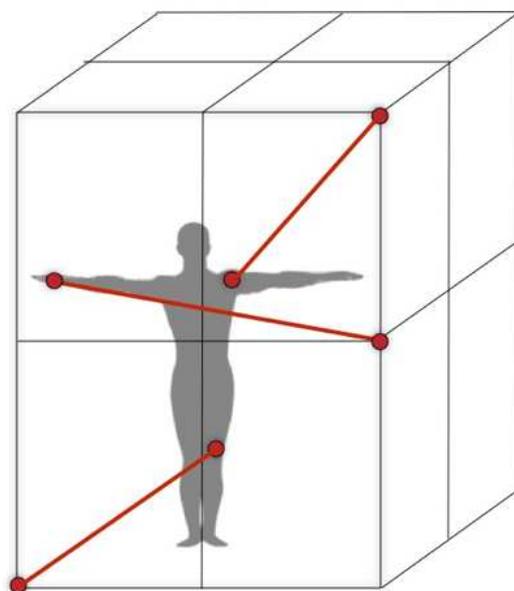


Desenho esquemático: Linhas Internas 1 e 2
realização Luiz Fernando Bongiovanni Martins

Linhas Externas



Linhas Mistas



Desenho esquemático: Linhas Externas & Linhas Mistas
realização Luiz Fernando Bongiovanni Martins

A primeira tarefa proposta para o elenco trabalhava com a Abordagem de Pontos, que consiste em fazer interagir dois deles, um corporal e um espacial. O exercício original, que depois é subvertido, toma como premissa o ponto espacial como fixo e o corporal como móvel. Tendo-se em mente dois pontos quaisquer - como a articulação *Ombro* e o ponto *Diagonal Esquerda Frente, Nível Médio* - o exercício propõe ao bailarino que ele faça uma abordagem do ponto espacial com o ponto corporal. Ou seja: um *O que?* fazer é estabelecido. Em seguida, são apresentados os modos possíveis, ou um *Como?* essa interação ou abordagem poderia ser realizada.

Abaixo uma lista de ideias iniciais. O bailarino é incentivado a aumentar essa lista a partir de sua experiência ou de sua pesquisa. Quando se trabalha com abordagem de pontos, as ações iniciais propostas são:

- *Aproximar;*
- *Afastar;*
- *Tocar;*
- *Indicar;*
- *Passar por;*
- *Carimbar;*
- *Evitar;*
- *Circundar.*

A maior parte das abordagens deriva da análise de ações de uma aula de balé clássico. *Aproximar* e *afastar* estão associados ao movimento do *plié*, à relação de distância que se altera entre o assoalho pélvico e o solo durante esse movimento, assim como *tocar* e *apontar* estão articulados às ações implícitas, como a ponta dos pés no *battement tendu* e no *battement jeté*.

A proposta de composição da tarefa é registrada numa tabela configurada como uma partitura composta por três campos relativos às colunas da tabela: Posição, Corpo, Modo de Interação. A partitura escrita ao invés de memorizada oferece uma tarefa que pode ser desenvolvida de modo lento e gradual, pesquisando-se cada proposição descrita na linha.

No exemplo abaixo, na primeira linha de instrução, o bailarino é incentivado a criar um movimento que faça interagir a parte corporal Punho/Mão

com a posição do cubo Diagonal Direita Frente, Nível Alto (DDF - NA), a partir da ideia de *Tocar*. As proposições são investigadas separadamente para depois se unirem às abordagens propostas em uma *frase* ou *célula de movimento*. O exercício pode operar também, caso seja memorizado, como uma estrutura de Improviso a partir das proposições.

	Posição	Corpo	Modo de Interação
1	DDF - NA	mão/punho	tocar
2	E - NM	pé	indicar
3	DDA - NB	joelho	passar por
4	F - NM	ombro	passar por
5	C - NA	mão/punho	indicar/tocar
6	DEA - NM	cabeça	tocar
7	A - NM	pé	carimbar/indicar
8	DEF - NB	pelve	passar por
9	D - NM	mão/punho	tocar/passar por

Tabela 1
realização Luiz Fernando Bongiovanni

Os procedimentos nesse tipo de exercício basicamente se resumem numa proposição para que o bailarino trabalhe com elementos de corpo e espaço. Cada uma das linhas-proposições pode ser desenvolvida de modo diferente, dependendo das habilidades de cada bailarino. A configuração da tarefa proporciona e incentiva o desenvolvimento de um modo pessoal de resolução, que depende da escolha de movimento que o colaborador faz em cada linha.

Pedagogicamente, num primeiro momento é útil desenvolver o mesmo exercício para o grupo todo. A resolução do exercício sempre difere de um para outro indivíduo e isso aponta para a variedade de abordagens possíveis a partir de uma mesma orientação. É incentivado que os artistas observem essa variedade de resolução da mesma tarefa desenvolvida por eles, analisando os caminhos que

levaram a um determinado movimento distinto daquele que eles mesmos propuseram. Essa rotina leva à ampliação do repertório de ideias e de movimentos e tende a descondicionar movimentos que estão automaticamente engatilhados. Os exercícios de abordagem de pontos também podem ser alterados na tabela, suprimindo variáveis ou de um determinado campo específico, ou aleatoriamente dos três campos: Posição, Corpo, Modo de Interação.

Há uma relação entre o número de variáveis e as especificidades do movimento. *Mais* variáveis tendem a condicionar *mais* o movimento, possibilitando assim a criação de modos mais específicos de organização, tendendo para a criação de material coreográfico que, apesar de desenvolvido de modo distinto por cada colaborador, é capaz de se agrupar em categorias determinadas. Dependendo de como a tarefa é confeccionada, ela tem potencial para gerar um *vocabulário* específico.

	Posição	Corpo	Modo de Interação
1	DDF - NA	livre	tocar
2	E - NM	livre	indicar
3	DDA - NB	livre	passar por
4	F - NM	livre	passar por
5	C - NA	livre	indicar/tocar
6	DEA - NM	livre	tocar
7	A - NM	livre	carimbar/indicar
8	DEF - NB	livre	passar por
9	D - NM	livre	tocar/passar por

Tabela 2
realização Luiz Fernando Bongiovanni

No exemplo acima, o bailarino é incentivado a experimentar várias partes corporais em articulação com um ponto específico do espaço, segundo determinada ideia estabelecida na terceira coluna. Se for um Exercício de Composição, ele tem

um tempo para experimentações, depois realiza escolhas e, então, procede à composição e apresentação do resultado; se o exercício for de improviso, a cada retorno para essa orientação, ele realiza a abordagem de uma parte corporal diferente.

Outra variedade do exercício apresenta lacunas em cada um dos campos, ora suprime-se uma Posição, ora uma Parte Corporal ou um Modo de Interação, um tipo de abordagem. Partes suprimidas são de escolha livre do colaborador, o que propicia mais liberdade, como no exemplo a seguir.

	Posição	Corpo	Modo de Interação
1	-	mão/punho	Tocar
2	E - NM	-	Indicar
3	DDA - NB	joelho	-
4	F - NM	-	Passar por
5	C - NA	mão/punho	Indicar/ Tocar
6	-	cabeça	Tocar
7	A - NM	pé	-
8	-	pelve	Passar por
9	D - NM	-	Tocar/ Passar por

Tabela 3
realização Luiz Fernando Bongiovanni

A resolução dos exercícios também pode ser realizada com a alteração dos parâmetros originais, por exemplo, a questão espacial, um cubo fixo no espaço: é possível propor a alteração da frente do cubo, do tamanho, ou mesmo que o cubo seja transportado a cada abordagem, gerando um material que se desloca pelo espaço.

Nesse tipo de dispositivo, assim como no aquecimento, noções de *consecutividade* e *simultaneidade* podem ser exploradas. No caso da *consecutividade*, cada diretriz de movimento indicada em uma linha pode ser desenvolvida até o final e depois de uma transição livre, é possível abordar outra diretriz. Nesta opção são desenvolvidas estratégias de conexão ou ligação entre as

diretrizes. Na *simultaneidade*, a ideia é complexificar a movimentação, ativando uma nova diretriz antes que a anterior tenha sido realizada até o seu término. Uma possível variação reside em incentivar os bailarinos a resolverem as diretrizes duas a duas, as diretrizes da primeira e segunda linhas simultaneamente, depois a terceira e a quarta e assim sucessivamente. Em todos os casos, a estratégia fundamental reside na perspectiva pessoal que cada um, ao resolver a tarefa, imprime à movimentação. Não existe movimento correto ou errado, essa chave não se aplica. O que existe é o movimento que o artista encontrou e propôs.

Outro procedimento que também opera de modo semelhante, no qual o colaborador pode escolher caminhos possíveis a partir de uma proposição determinada, é a Escrita Universal. Abaixo um exemplo de partitura:

	I	D	E	I	A	S
Forma ou Cursiva	F	F	C	F	C	C
Maiúscula ou Minúscula	m	M	M	m	m	M
Tamanho P/M/G	M	G	P	M	P	G
Plano H/V/D	V	H	D	H	H	V
Parte Corporal 1	cabeça	pé	escápula	crista ilíaca	cotovelo	joelho
Parte Corporal 2	púbis	-	mão	-	-	queixo
Sentido → ← ↔	→	↔	←	↔	←	→

Tabela 4
realização Luiz Fernando Bongiovanni

William Forsythe apresenta a Escrita Universal no seu *cd-rom, Improvisation Technologies*⁵⁶, ferramenta em que o bailarino usa o *Rotating Inscription*⁵⁷ “para escrever letras, cursivas ou de forma, e então explodi-las no espaço”⁵⁸.

Trabalhando com a ideia de partitura, desenvolvi um sistema em que o colaborador tivesse a tarefa em mãos e pudesse trabalhar sem necessidade de memorização imediata da proposta. Propus um grupo de variáveis que alterava e sugeria diferentes modos de visualizar as letras a serem inscritas no espaço. A tarefa se articulava em uma ideia simples - *escrever* com partes do corpo no espaço. A designação de variáveis específicas possibilitava um aprofundamento de modos de se *escrever* e com isso, maneiras diferentes de organizar o corpo no espaço e tempo.

O esforço de criação do procedimento resulta da pretensão de encontrar possibilidades mais sofisticadas de realização dessa escrita aparentemente simples e, sobretudo, ampliar o repertório de movimentos e organizações corpóreas dos artistas. As variáveis e o modo de desenhar as letras poderiam ser:

- em letra cursiva ou letra de forma;
- maiúscula ou minúscula;
- nos tamanhos pequeno, médio e grande;
- nos planos de inscrição horizontal, vertical ou diagonal;
- com uma ou mais partes corporais;
- no sentido convencional da esquerda para direita e no reverso, isto é, da direita para esquerda, ou em ambos os sentidos.

Cada uma das variáveis foi pensada para gerar um tipo de desenho ou uma possibilidade de como este desenho seria realizado. Assim, letras em tipo

⁵⁶ Tecnologias de Improvisação.

⁵⁷ A tradução deste termo é difícil, seria algo como *Inscrição Rotativa*, uma ferramenta semelhante à ideia de traço-forma labaniano, descrito no Recorte 2 do Território 1. Basicamente, é a capacidade que temos de atribuir à partes do corpo, a possibilidade de inscrever formas no espaço, neste caso, letras.

⁵⁸ Palavras do próprio Forsythe na apresentação do verbete Escrita Universal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onU3rsvqkjl> Acesso em: 15/11/2015

cursivo ou de *forma* geram desenhos mais sinuosos ou mais angulares, respectivamente.

A variável - *maiúscula* ou *minúscula* - apresenta alternativas para o formato da letra cursiva; no caso das letras de forma são pouco aplicáveis a não ser em fontes gráficas (Arial, Helvética, etc.) que teriam diferenciação entre minúsculas e maiúsculas.

O *tamanho* pequeno, médio e grande tem duas perspectivas. Uma se relaciona com a amplitude de movimento da parte corporal escolhida. Por exemplo, o ombro desenhando a letra O de forma no plano vertical - o colaborador, sem sair do lugar, poderia desenhar o maior círculo possível (desenho da letra O), o menor possível e, então, algo intermediário. Outra possibilidade para o tamanho ocorre em relação ao deslocamento. Se o bailarino não se desloca no espaço, o tamanho é pequeno. Se ele se deslocar um passo apenas, o tamanho é médio e por último, se ele gera uma trajetória pelo espaço, o tamanho é grande.

Os *planos* de inscrição são os lugares em que os bailarinos desenharam as letras. Todos os planos semelhantes à lousa, à porta e à parede, são planos verticais. Os planos semelhantes ao chão, à mesa e ao teto, são planos horizontais. E os planos diagonais são aqueles em que há inclinação, como no caso de uma mesa com apenas duas pernas ou de uma porta encostada na parede, mas que tenha a base a certa distância da parede. É lembrado ao bailarino que os planos são virtuais, isto é, pode-se atravessar o plano e inscrever a letra, parte de um lado do plano e parte do outro.

As *partes corporais* são as partes utilizadas para inscrever a forma no espaço. Virtualmente, qualquer parte do corpo pode ser designada para a tarefa. E há a possibilidade de se utilizar duas ou mais partes corporais para se desenhar as letras. Com uma caneta azul e vermelha em mãos, tem-se a opção de desenhar a parte de uma letra "A" com uma cor e outra parte com outra. Algumas letras são angulares e é possível encontrar momentos mais propícios para alterar a parte corporal; em outros casos, como no da letra "O", por exemplo, a decisão de encerrar o desenho com uma parte corporal e iniciar a outra é arbitrária.

Por último, o *sentido da escrita* é uma variável que exemplifica um modo de execução. As letras são formas que temos muito claramente na nossa mente, por isso escrever a letra "L" cursiva, maiúscula, de tamanho médio, no plano horizontal,

com o cotovelo, é uma tarefa relativamente fácil do ponto de vista da coordenação motora. Entretanto, quando o colaborador é solicitado a escrever a letra de maneira reversa, isto é, começando pelo que seria naturalmente o fim da escrita, há uma alteração na motricidade. A movimentação tende a ser mais racionalizada, truncada, desorganizada no corpo. É pedido que o bailarino direcione sua atenção para a primeira manifestação que ele realiza da letra ao reverso, e que mantenha a qualidade de movimento gerada na primeira tentativa. A última variável pode ocorrer nos dois sentidos também: fazendo a escrita no sentido tradicional da esquerda para a direita e em seguida, alterando a parte corporal, o plano ou o tamanho, para depois desenhar o seu reverso.

As tarefas consistem em predeterminar as variáveis de modo aleatório dentro de uma tabela que funciona como uma partitura. As orientações ali contidas não preconizam exatamente o que deve acontecer, mas pautam o colaborador de modo claro e propõem investigações de movimento.

Cada letra de uma palavra previamente escolhida é configurada por um conjunto de variáveis preestabelecidas. A grande vantagem de se trabalhar com as letras é a intimidade que todos possuem com o alfabeto e a grafia. Invocar na mente a forma de uma letra é tarefa fácil e repetida por todos nós inúmeras vezes, portanto, a estratégia foi proceder com algum tipo de material que fosse conhecido e de fácil acesso.

Na tabela-partitura apresentada, a palavra escolhida foi *ideias*. As letras da palavra configuram o número de colunas. O preenchimento da tabela é realizado em linha. Defini-se uma determinada categoria como variável, por exemplo, letra cursiva ou de forma, e o colaborador preenche a linha com a legenda correspondente de modo aleatório, no caso, a letra (C) ou (F). Depois, a leitura da tarefa é por colunas.

No exemplo dado pela partitura apresentada, o colaborador, tomando a primeira coluna, é incentivado a escrever o caractere "I" em letra de forma minúscula, tamanho médio, no plano vertical, com duas partes corporais: cabeça e púbis, no sentido tradicional da escrita ocidental, isto é, da esquerda para direita. Ele parte de formulações mais óbvias e literais e é encorajado a encontrar abordagens mais soltas e complexas. Assim como na Abordagem de Pontos, é importante indicar ao colaborador ou se o procedimento for utilizado pedagogicamente, ao aluno que o

que está em jogo não é demonstrar para quem assiste a tarefa, isto é, a letra, mas trocar a instrução por uma ação, real e profunda. Procede-se sucessivamente com as outras colunas, completando o exercício na medida em que ele finaliza todas as letras da palavra IDEIAS, escrita na primeira linha.

Outra modalidade do exercício faz com que o colaborador reescreva a mesma letra várias vezes, com o intuito de esgotar momentaneamente as possibilidades de inscrição da proposta e de ampliar o repertório de manifestação daquela diretriz específica. Este tipo de procedimento visa, sobretudo, que o artista se aproprie das possibilidades indicadas nas variáveis. A realização dos procedimentos permite que posteriormente, nos exercícios de Improvisação, a palavra e as letras possam ser apenas evocadas e o artista intua a partir das possibilidades existentes. Neste caso, assim como na abordagem de pontos, a proposição dialógica visa provocar a busca de soluções pessoais para as propostas. Em momento algum se explica *como* se deve realizar, a indicação da palavra é uma provocação para ele passar a se mover a partir de uma perspectiva interna.

Os processos descritos, tanto do aquecimento como os dois exemplos de exercícios, visam indicar um princípio metodológico em que colaboradores são protagonistas de seu próprio aprendizado. São práticas que proporcionam a instrumentalização para o diálogo criativo e que promovem a emancipação e liberdade dos artistas. Cada artista-pesquisador aprende a partir da sua experiência. Os procedimentos propõem reflexões e escolhas de como se organizar em termos de corpo, espaço e tempo. Essa pedagogia remete-se diretamente ao que Rancière indica no seu texto *O Mestre Ignorante: Cinco lições para emancipação*: “eles haviam aprendido sozinhos e sem nenhum mestre explicador” (RANCIÈRE, 2004, p. 29). A chave está na vontade e em um caminho sugerido ao invés de explicado.

Na criação do trabalho com o Balé da Cidade, o intuito foi partir de algo conhecido e reconhecível para que a transição fosse realizada dentro de um ambiente habitual pelos bailarinos, que em sua maioria tinham formação clássica. As proposições estavam em acordo com as habilidades já exploradas ou então latentes. Ao final, o trabalho realizado proporcionou um momento em que cada artista pôde dançar a dança que ele mesmo havia pesquisado e composto.

Território 2 Recorte 3

Estudo de Caso:

***Breve Compêndio para Pequenas Felicidades &
Satisfações Diminutas***



Território 2 Recorte 3

Estudo de Caso:

Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas

Este Recorte analisa a produção e a apresentação da peça coreográfica *Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas*, do Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias.

Ao fazermos uma retrospectiva do trabalho, desde as concepções iniciais; os desdobramentos que a ideia recebe na forma escrita; as alterações subsequentes; o compartilhamento com outros artistas colaboradores; a pesquisa em si; a formalização de escolhas que dão contorno ao espetáculo; as transformações que ele sofre ao longo das temporadas; e a crítica, percebe-se a articulação com o assunto central desta dissertação, isto é, a construção de autonomia.

A retrospectiva proporciona a consciência do quanto um conceito é algo vivo e que ao longo do tempo vai se transformando, seja pela colaboração dos artistas convidados, seja pelas dificuldades encontradas ou, então, pelas necessidades de produção que se impõem.

Desde muito cedo, na cadeia de eventos que resulta no espetáculo, o projeto tornou central a necessidade de cada artista participar ativamente das reflexões e decisões que o constituíam. A proposta, tinha um vínculo fundamental com a perspectiva de que cada artista iria usar a própria vida e experiência como fontes de conhecimento a respeito do assunto sobre o qual se escolheu pesquisar.

O primeiro momento dessa análise passa pela escolha de elementos de cartografia como apoio para a investigação⁵⁹. Sem pretender me aprofundar nas características do método cartográfico, considero que para a compreensão da análise desse trabalho coreográfico, é preciso salientar alguns pontos. O método cartográfico propõe uma alteração de metodologia em relação ao modo de pesquisa científico:

⁵⁹ A primeira formulação do projeto se configurou no desenvolvimento de um trabalho de conclusão para a disciplina *Pesquisa em Artes - Cartografia, Experimentações*, ministrada pelo professor Dr. Renato Ferracini, IA – Unicamp, no segundo semestre de 2014. A disciplina tinha como objetivo a apresentação de metodologias de pesquisa alternativas à tradição científica e o foco da disciplina foi a Cartografia.

O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método - não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 17).

Esse *caminhar* é primordial para conhecer, pois o processo torna-se pedagógico e é por isso que o método cartográfico proposto pelos autores caracteriza a pesquisa como uma “pesquisa intervenção” (2009).

Ao contrário da pretensa objetividade proporcionada pelo distanciamento entre sujeito e objeto, condição fundamental da metodologia científica tradicional, é incentivado na pesquisa cartográfica que o sujeito se *misture* ao seu objeto de pesquisa. Esse é um passo estratégico para se produzir conhecimento a respeito daquilo que se pesquisa. *Entender* não é *revelar* nem *explicar*. A questão não é centrada em termos de verdadeiro ou falso, o cartógrafo não descobre uma verdade, ele *cria* uma verdade a partir da experiência, ele opera na produção de subjetividade.

Ressalto o vínculo que percebo entre as proposições gerais da cartografia e o assunto desta dissertação - construção de autonomia. O trabalho proposto contempla desde o início um modelo de investigação em que cada artista irá se misturar ao assunto, diferentemente de um projeto no qual os artistas interpretariam uma visão do assunto, elaborada sob a perspectiva de um indivíduo apenas, o coreógrafo ou o diretor. Trabalhar de modo colaborativo - conforme proposto na obra em análise, em que é necessária a participação dos envolvidos, isto é, de cada bailarino - coloca os artistas numa condição de cocriadores, pressupondo desde o início a contribuição de cada indivíduo. No sentido indicado pela cartografia e transposto para esse projeto artístico, o artista-pesquisador passa a produzir a partir de sua própria subjetividade em relação ao assunto que decide abordar, envolvendo nessa investigação todo o coletivo de sujeitos participantes do projeto.

Em meus estudos cartográficos, desenvolvi, em um primeiro momento, um *projeto de pesquisa em dança* nos moldes do edital Klauss Vianna, da Funarte. Na elaboração dessa tarefa, desenvolvi o primeiro rascunho do projeto de pesquisa que resultaria no espetáculo *Breve Compêndio*. A intenção foi escrever um projeto de investigação em dança que tivesse como objeto a *Felicidade*, estabelecendo *como* essa pesquisa seria desenvolvida, seguindo alguns passos da investigação cartográfica.

A inquietação para a escolha do tema vinha de lugares diferentes. Por um lado, a vasta quantidade de publicações de autoajuda, de reportagens de revistas sobre o assunto, *blogs* e *posts* nas redes sociais que ensinavam a “receita” para ser feliz. Havia uma sensação de que o assunto estava na ordem do dia, inclusive para mim que também me questionava sobre o que é possível fazer e que está em nosso alcance para ser feliz. Por outro lado, com um olhar mais pragmático e buscando informações a respeito do assunto, recolhi dados da organização mundial de saúde que indicam que no ano de 2030 a depressão será a doença mais comum do mundo⁶⁰. Além do que aponta o livro do filósofo coreano Byung-Chul Han, *Sociedade do Cansaço* (HAN, 2015), sobre o crescente diagnóstico de doenças neuronais e decorrente consumo de remédios para distúrbios como síndrome do pânico, síndrome de *burnout*, transtorno de déficit de atenção, transtorno de personalidade limítrofe. O desejo de realizar a pesquisa era, genuína e profundamente, entender um pouco melhor o que nos tem feito tão infelizes e o que podemos fazer para sermos felizes.

Apostei na ideia de que uma pesquisa artística poderia proporcionar outro tipo de *insight* para a questão. Ao contrário de uma pesquisa científica, a artística não tem o compromisso com “a verdade universal”, válida para todos por todo o tempo. A verdade científica a respeito da felicidade não me interessava naquele momento - até porque não parece haver consenso científico sobre o tema -, mas aquela que nós mesmos poderíamos encontrar, essa parecia valer a pena buscar. Esse dado é importante porque, antes de quaisquer outras considerações, o projeto se propunha investigar a felicidade a partir do ponto de vista dos artistas do núcleo. Seria, por princípio, um conjunto de reflexões acerca da felicidade para esse grupo específico. E dessa forma, era fundamental que cada um contribuísse com sua experiência e reflexão.

Inicialmente, a opção foi se afastar dos clichês de felicidade e focar em experiências pessoais. O elenco era composto por dez artistas e havia grande variedade humana nessa pequena amostragem, pessoas de diferentes etnias, gêneros, interesse sexual, faixa socioeconômica, enfim, havia a possibilidade de atravessar o assunto por diversos ângulos, o que parecia promissor.

⁶⁰Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/09/090902_depressao_oms_cq.shtml
Acesso em: 15/09/2016.

Os primeiros encontros serviram para que todos voltassem sua percepção para o assunto, deixando a atenção vagar de modo mais ou menos livre, sem focar em algo específico, deixando-a ser atraída quando algo se destacasse, quando algo parecesse auspicioso. As estratégias iniciais eram de pensar individualmente a respeito do assunto, discutir coletivamente, buscar e trazer referências para o grupo, criar oportunidades de conversa, desenvolver um diário de bordo e em determinado momento, iniciar dinâmicas de grupo simples, como sessões de perguntas e respostas:

- O que é a felicidade para você?
- É possível atingir esse estado/sentimento?
- É possível prolongá-lo?
- Como?
- Qual *sua* receita de felicidade?
- O que te faz feliz?

Observei que este primeiro momento trouxe à tona uma felicidade genérica, que serviria para qualquer pessoa, exatamente o clichê que tentávamos evitar. Felicidade que estava associada a amor, dinheiro, posses, família, trabalho, etc. Apesar de frustrante, porque afinal de contas não parecia muito difícil estabelecer que a felicidade possa ser alcançada ao viajarmos para um lugar que desejamos, era importante começar de algum ponto. Propus, então, trabalharmos com duas vertentes que pareciam interessantes: investigar as relações entre (1) a felicidade e os sentidos, e (2) a felicidade e o tempo.

Essas duas ideias derivaram de leituras realizadas em outra ocasião, mas que nortearam muitas de minhas experiências com a dança. A primeira vem da filosofia empirista de David Hume (1711-1776). Na obra *Investigações sobre o entendimento humano* (1748), o filósofo propõe na segunda seção, *Da origem das ideias*, desvendar de onde provém as ideias humanas. A empreitada não é pequena e com bastante elegância o autor nos leva por um caminho em que afirma categoricamente:

Mas, embora nosso pensamento pareça possuir essa liberdade ilimitada, um exame mais cuidadoso nos mostrará que ele está, na verdade, confinado a limites bastante estreitos, e que todo esse poder criado da mente consiste meramente na capacidade de

compor, transpor, aumentar ou diminuir os materiais que os sentidos e a experiência nos fornecem. (HUME, 2004, p. 35).

Hume defende que a potência do pensamento está inevitavelmente vinculada às experiências vividas pelo indivíduo. Conhecimento a partir da experiência parece ser a base de muitos processos pedagógicos, aprende-se sobretudo fazendo e há uma série de capacitações que dependem da experiência, isto é, da prática. Nas discussões que realizamos, era consensual que os sentidos operam em conjunto e a experiência de felicidade era algo em que participavam todos os sentidos. Minha estratégia foi colocar o tema da pesquisa em articulação com cada um dos sentidos corporais separadamente. O que é a felicidade para sua visão? Para o seu tato? Para o olfato? Para a audição? Para o paladar?

Quando os artistas passaram a realizar esse exercício, eles começaram a relembrar situações, ou então a prestar atenção a eventos que estavam acontecendo durante o período da pesquisa. As descrições das situações e eventos para o elenco, em forma oral ou escrita, serviam de motor para que cada participante “sentisse” o que o outro havia vivenciado, mas a partir da sua fantasia, sua capacidade de criar imagens com a descrição do outro. Dessa forma, a nossa lista de eventos felizes, nosso compêndio, passou a ser não apenas de situações ou eventos, mas de sensações. Mais adiante voltaremos ao porquê das sensações terem sido importantes no processo de trabalho.

A segunda tarefa, que vinculava a felicidade ao tempo, se relacionava com a possibilidade de trabalhar especificamente com a memória e a nostalgia, isto é, com a possibilidade não apenas de evocar o que chamamos de memória, mas de reelaborar esse passado. Por outro lado, em relação ao futuro, as possibilidades residiam em trabalhar com as expectativas, as fantasias e os sonhos. Em ambos os casos, a construção do evento-imagem tinha algo que se estruturava na intersecção do real e ficcional, o que também possibilita a geração de uma sensação. O exercício também provocava o artista para que ele relatasse algo do presente, algo concreto que estivesse acontecendo ou que a pessoa pudesse controlar e realizar no momento que decidisse. Quer dizer: o que você *faz* para ser feliz?

Esse *fazer* tinha o objetivo específico de acessar o que cada um dos integrantes sentia ser possível realizar em suas próprias vidas, quais eram as suas potências e o que cada um tinha condições efetivas de empreender. Desde uma

xícara de café quente no silêncio da madrugada, até um concerto de uma banda internacional admirada. Dessa forma, as questões eram: O que é a felicidade no presente, no agora? O que você faz quando quer ser feliz? O que é a felicidade do passado? O que é a felicidade no futuro? - uma aposta ou uma expectativa sobre aquilo que poderia fazer você feliz.

A busca da identificação desses momentos de felicidade serviu para tornar o assunto mais individual ou privado e certamente singularizado. Parecia interessante explorar esse viés porque de certa forma gerava curiosidade e aguçava a percepção dos outros elementos do grupo. Sabemos que, por vezes, o infortúnio de um é a felicidade do outro⁶¹. Mas será que a felicidade de um poderia ser também e sempre a felicidade do outro? Uma situação que faz você feliz, necessariamente faz o outro feliz também? Começaram a surgir diferenças, mas o aspecto mais importante foi que cada artista produziu, a partir dessas estratégias, uma lista de sensações, todas articuladas com o tema da felicidade. Essas sensações tinham um histórico, um modo distinto de existir vinculado a uma vivência, e cada uma delas colocava o artista em um estado diferente.

As questões e os procedimentos passaram a gerar listas e mais listas. Tornou-se um dispositivo sensorial que, semelhante ao exercício sugerido anteriormente, colocava o elenco numa certa disposição. Por vezes começávamos uma lista nova sem querer. Antes de começar o dia de trabalho, alguém comentava algo de seu final de semana, outra pessoa agregava uma contribuição e, então, cada um passava a acrescentar novos itens à lista. Percebemos que as listas se tornavam um *hábito*. Assuntos mais diversos passavam a ser elencados como alegrias relacionadas a muitos assuntos: comidas da casa da avó; brincadeiras de infância; desenhos animados; personagens de história em quadrinhos; heróis e heroínas; amigos favoritos; artistas que levaríamos para conversar no topo de uma montanha; músicas essenciais para namorar; bichos de estimação; LPs; filmes; etc. Daí o título *Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas*. A confecção das listas servia o propósito de carregar a atmosfera de trabalho com uma energia específica, promovendo um estado corporal diferenciado.

⁶¹ A língua alemã tem um termo para isso: *Schadenfreude*, literalmente alegria pelo dano. A palavra deriva do alemão *Schaden* "dano, prejuízo" e *Freude* "alegria, prazer". É o nosso "bem feito".

Paralelamente às listas com objetos, eventos ou ações que alegram – as *portas* - havia as listas dos *obstáculos*: elementos, situações, pessoas, que impossibilitavam a felicidade.

Utilizamos uma reflexão sobre a felicidade elaborada por Espinosa (1632-1677), na sua Teoria dos Afetos e sua reflexão sobre a *alegria*. Segundo ele, a *alegria* e a *tristeza* se contrapõem. Em um âmbito há o que ele designa como um aumento da potência, isto é, um movimento de expansão e crescimento de energia vital. (ESPINOSA, 1973) Pode-se dizer que existem pessoas, objetos ou situações que propiciam e estimulam essa sensação. E há o movimento contrário, isto é, a retração e o declínio dessa energia. Não foi um estudo aprofundado da filosofia de Espinosa, mas uma introdução ao pensamento para o elenco, de forma que eles pudessem colaborar de maneira própria a partir desta proposição.

Percebemos que às vezes é fácil identificar um e outro, em outras ocasiões nem tanto. Em alguns casos, dependendo de uma variável temporal ou espacial, o que é felicidade torna-se seu oposto e vice-versa. Vital nessa fase era o aspecto pessoal sendo compartilhado e a ampliação das nossas percepções sobre o assunto. O que se partilhava não era algo lido em um livro ou que se ouviu falar, mas experiências pessoais, ou então, relatos individuais de uma vivência conjunta pela qual o grupo passava ao longo do tempo de pesquisa, como no caso de uma ocupação urbana realizada na cidade de São Paulo⁶². Tanto em um caso como no outro, o conhecimento vinha da prática, era elaborado a partir de uma informação viva, experienciada por cada um.

Das conversas do grupo e do procedimento de entrevistas⁶³ que realizei, alguns assuntos foram escolhidos para tematizarem exercícios e propostas de jogos em grupo. Um deles se destacou e se tornou uma linha mestra na condução da pesquisa e elaboração do trabalho. Foi uma percepção minha, amadurecida pelo

⁶² Como parte das atividades do edital de Fomento à dança havíamos proposto uma ocupação urbana que servisse ao mesmo tempo de ação artística e laboratório para o tema da felicidade. Essa ocupação teve entre as ações propostas pedir a um transeunte que levasse um balão de hélio até outro ponto do seu trajeto, onde estaria um outro artista do elenco para receber. Foi uma ação que produziu no público que interagiu uma reação que identificamos com uma “pequena felicidade”. Isso nos dava a sensação que a pessoa havia se divertido e que provavelmente aquela memória que ajudávamos a produzir deixava a nós mesmos também felizes. Estudávamos dispositivos de pequenas felicidades e as vivências na ocupação serviram para gerar sensações e conhecimento.

⁶³ Muitas das discussões em grupo eram precedidas de discussões individuais, como por exemplo na tarefa a respeito de felicidade e os sentidos corporais, e da relação felicidade e tempo. Essas entrevistas individuais serviam para que o assunto tivesse a chance de ser elaborado antes de se abrir para o grupo, e dessa forma dar a oportunidade para um direcionamento ou não da conversa.

grupo ao longo do tempo a partir do compartilhamento de relatos realizados pelas proposições.

Um dos caminhos para a felicidade, um dos ingredientes - se é que se pode chamar assim - para uma existência feliz, era o direito de cada indivíduo ser e viver como assim desejasse. Pode parecer uma obviedade, mas muitos de nós sentíamos que isso era um elemento fundamental de uma vida plena e feliz. Refletimos sobre o fato de que as pressões e demandas sobre o indivíduo fazem parte da existência, isto é, elas são naturais. Pressões do meio, da sociedade, do ambiente de trabalho, da família, enfim, pressões externas para que sejamos, ajamos ou nos comportemos de uma determinada maneira. Há uma expectativa que pode se limitar a um espectro de *normalidade*. Contudo, muitas vezes torna-se coerção, constrangimento ou opressão. Em alguns casos, como por exemplo em questões de gênero, etnia e crença, tornam-se fontes de grande aflição. Não se trata, portanto, de uma visada egocêntrica.

Para todos nós, sem necessariamente estarmos conscientes da história da dança contemporânea e de suas pautas de individuação, era fundamental um ponto de vista pessoal. Cada um dos artistas envolvidos compunha, por meio de sua contribuição, uma parte do mosaico de informações, que delineava uma noção clara referente ao nosso tema - a felicidade. A partir dessa reflexão, o assunto se desdobrou em duas categorias, *porta* e *obstáculo*. Dizendo de modo simples: chegamos à conclusão de que a existência de ambiente favorável ao desenvolvimento da personalidade, de acordo com seus potenciais e inclinações, aumenta a probabilidade de felicidade, ao contrário do que ocorre quando este ambiente é hostil ou inexistente. É uma premissa bastante clara: a não aceitação de um indivíduo em algum aspecto de sua personalidade, característica, opção sexual, crença, etnia, cor, etc., é fonte de tristeza.

Essa reflexão gerou o desejo de que o espetáculo incluísse um momento em que os artistas pudessem fazer uma declaração pessoal. Optou-se por um conjunto de solos-depoimentos ao longo do espetáculo: a possibilidade de um *servocê-mesmo* no palco. A lógica do processo indicava que um possível caminho para a felicidade seria a possibilidade de um espaço-tempo de apreciação do seu modo de se mover, da sua dança pessoal. Na pesquisa, *Direito à própria voz* configurou-se

direito ao próprio movimento, um elemento fundamental para a construção e percepção da felicidade.

Paralelamente a este aspecto individual, busquei incentivar o trabalho coletivo como um contraponto possível. O que me traz felicidade ou o que me impede de ser feliz, sob uma perspectiva de intersubjetividade, isto é, com os outros? Assim, procurei articular as categorias *porta* e *obstáculo* num único questionamento. Em quais situações e relações o grupo é responsável pela felicidade ou infelicidade? O elenco passou a trazer a sua atenção para os elementos de agremiação ou de conjunto, que tinham emergido das discussões e reflexões. Os elementos surgiram de propostas minhas, de conversas ou de dinâmicas observadas. Tive o papel de propor organizações e arranjos para que os assuntos se manifestassem em cena.

É importante mencionar que nas funções de coreógrafo e diretor tenho proposto organizações e arranjos para os materiais que surgem a partir das provocações que faço. Muitas dessas proposições são elaboradas com o elenco, em um solo ou duo, e ocorrem menos quando são cenas com o grupo todo. É a partir de um vislumbre, de uma percepção, de uma fresta, que faço as sugestões e as decisões são tomadas sempre em diálogo com o artista ou com o elenco. Frequentemente tenho a impressão de que um trabalho que se encontra no meio do caminho entre *meu* e *seu* é uma estratégia que constrói algo *nosso*. Esse modo pressupõe que o outro possa trabalhar junto, colaborar. E minha percepção é de que esses modos de trabalho favorecem o desenvolvimento de capacidades e habilidades dos artistas para o operarem em conjunto.

Vários assuntos emergiram no processo de escolha e construção ou estruturação de cenas do espetáculo. São temas que se tornaram recorrentes ou que foram marcantes para o elenco: confusão mental por acúmulo de vozes na própria mente; multiplicidade de vontades e conseqüente falta de silêncio e espaço interior; o desejo de delicadeza; as questões de codependência; a vertiginosa velocidade do mundo e os possíveis antídotos; o prazer do corpo e da dança; o destino inexorável; a fresta para mudar, entre outros.

Muitas das questões que o grupo levantou e grande parte do resultado da investigação manifesta no espetáculo estão em sintonia com os escritos de Han (2015), *Sociedade do Cansaço*. A problematização da vida realizada por meio da

pesquisa levou-me a perceber a proximidade com as questões discutidas pelo filósofo; isso aconteceu meses depois da realização da pesquisa e do espetáculo, quando entrei em contato com a obra citada. Essas experiências mostram que a pesquisa em artes tem o potencial para articular conhecimentos semelhantes, que se apresentam em outro registro e por outras vias de percepção.

No terceiro capítulo do livro, o autor indica que parte dos nossos problemas está no excesso de positividade, no excesso de estímulos e consequente mudança no nosso sistema de atenção, que se desdobra da atenção a *um* objeto para *muitos*, o *multitasking* (HAN, 2015). Os assuntos contidos nas *portas* e *obstáculos* para a felicidade estão articulados intimamente com o que o filósofo coreano indica. A confusão mental, a multiplicidade de desejos, a velocidade vertiginosa destacadas na pesquisa do elenco estão articuladas ao excesso de estímulos. Entretanto, para aquilo que o filósofo não se aventura, os antídotos para essas questões, os artistas ensaiam respostas. Eles se propõem soluções como a diminuição da velocidade, a delicadeza, o silêncio, o contato, o prazer da dança. São soluções singulares, que atendem comprovadamente aos anseios dos artistas, mas que talvez, dentro da relação indivíduo-coletivo, particular-universal, possam transcender as resoluções pontuais.

Os assuntos coletivos foram apresentados em testes, jogos e protocenas propostos por mim e, aos poucos, iam se configurando em cenas com arquitetura mais ou menos estável. Há sempre uma tensão na decisão entre compor uma cena e fixá-la ou então, propor uma estrutura mais aberta.

Minha experiência como encenador está articulada ao meu trabalho como bailarino de companhias de dança oficiais da Europa. Por muito tempo trabalhei com estruturas de cena estáveis e fui treinado para que meu desempenho fosse o melhor possível nessa estrutura, me refiro aqui ao período na Europa, anterior ao encontro com William Forsythe. Quer dizer, você produz dentro de um roteiro de movimentos preestabelecidos no espaço e no tempo. Esse modo de produção, em tese, garante um resultado mínimo, sem surpresas, afinal, o espetáculo é sempre o mesmo⁶⁴. Particularmente, percebi que esse modo de estruturar a cena pode desestimular o artista. Muitos não se satisfazem mais com esse tipo de produção porque sentem

⁶⁴ Não é meu desejo discutir questões de presença e muitas outras que se referem ao modo de atuação do bailarino ou ator em uma partitura específica. É patente que o mesmo espetáculo varia muito de um dia para outro, mas a intenção nesta dissertação é contrapor estruturas que são mais estáveis, treinadas pela repetição, a outras que não ancoram o espetáculo na estabilidade.

que o aspecto mecânico e repetitivo dos movimentos os engessa. É como se eles não pudessem escutar a si mesmos no momento em que dançam, uma vez que começam, só há um caminho a seguir. Com isso, busco construir as cenas de modo que sejam balanceados os aspectos preestabelecidos e os espontâneos que serão desenvolvidos na cena a cada vez. Percebo que tenho um anseio claro de levar a plateia a determinados lugares e devido à minha formação e experiência, esse tipo de estruturação de espetáculo tornou-se meu modo de composição.

Para o propósito das questões de construção de autonomia, é importante destacar que ao final do processo de estruturação da encenação, alguns artistas improvisavam mais e outros menos. Cada um atuava de acordo com seus desejos e possibilidades, refletindo a variedade de artistas que partilhavam do processo. Em todo caso, todos se derramaram em seus solos e nas cenas de grupo e, em maior ou menor grau, foram os cocriadores do trabalho.

Nesse sentido é pertinente pensar mais uma vez sobre as técnicas de geração de material coreográfico e o modo como esse material foi utilizado na confecção do espetáculo. Dirijo o núcleo Mercearia de Ideias desde 2009, portanto, algumas práticas e exercícios fazem parte da rotina do grupo. Utilizo dispositivos que têm articulação com minha experiência como bailarino profissional, em especial no que se refere à experiência com o repertório e com o modo de dançar proposto pelo coreógrafo William Forsythe. Como mencionado anteriormente, a experiência é o cerne de muitos processos pedagógicos, assim, entendo que esse modo específico de trabalho me possibilita desenvolver uma metodologia para os processos coreográficos que realizo.

A seguir, alguns procedimentos para geração de material coreográfico que vêm sendo realizados com frequência e que se mostram pertinentes ao contexto desta dissertação. Ao longo do tempo desenvolvi um sistema de partitura para que as tarefas pudessem ser escritas e o artista da dança pudesse ter um suporte físico, visual, que o auxiliasse na memorização e consulta da tarefa. Uma tarefa de abordagem de pontos pode ser escrita conforme a tabela abaixo:

Localização no Cubo	Parte Corporal	Abordagem
DDF - NM	OMBRO	TOCAR

Tabela 5
realização Luiz Fernando Bongiovanni

A tarefa propõe ao artista um *O que* fazer. Nesse caso, inventar um movimento ou conjunto de movimentos que faça o ombro, direito ou esquerdo, tocar um determinado ponto imaginário ancorado no espaço, no cubo que é apresentado aos colaboradores, na diagonal direita frente, na altura do umbigo. A tarefa não indica um *Como* fazer o movimento. E é nesse lugar que o bailarino se coloca.

A proposição, embora clara e direcionada, deixa espaço suficiente para a criação individual. Esse tipo de procedimento estabelece um encontro no meio do caminho entre o coreógrafo e o artista da dança, que se desloca da posição exclusiva de intérprete para a participação como criador. Diferentemente do *modus operandi* tradicional, que ensina a coreografia ao intérprete, isto é, uma sequência de passos que ele deve executar, a tarefa de movimento abre a possibilidade dele se colocar ativamente na criação da sua dança, havendo colaboração no âmbito da geração do material coreográfico.

O procedimento é corriqueiro na nossa rotina de trabalho, com inúmeras possibilidades de alterações. Como a tarefa de Abordagem de Pontos trabalha com três variáveis básicas - Localização no Cubo (por vezes nomeado de Posição), Partes Corporais e Abordagem, as alterações são inicialmente nesse sentido.

É possível mudar as variáveis espaciais: criar com o cubo ancorado num ponto e depois alterar o parâmetro e solicitar uma versão com deslocamento. Se num primeiro momento o material foi desenvolvido em um mesmo lugar no espaço, em outro momento este material pode ser organizado de uma maneira que comece em um ponto do espaço e acabe em outro, com deslocamento em linha reta, curva ou então uma outra trajetória pré-determinada; variações de partes corporais: criar apenas com partes corporais dos membros superiores; e variações de abordagem: utilizar apenas a abordagem *passar por*.

Há ainda proposições relacionadas ao tempo: o menor tempo possível entre o começo e o fim; tempo dilatado e constante; tempo imprevisível; tempo regular; ou alterações entre rápido e lento. São muitas as possibilidades de variação e à medida que o tempo passa, novas possibilidades são percebidas e testadas. As alterações na partitura podem gerar materiais diferentes e tenho me dedicado a perceber o que certas combinações de variáveis tendem a gerar.

Nesses quinze anos de trabalho com este tipo de dispositivo de criação, percebi que a determinação maior das variáveis da tarefa pode induzir ou conduzir o tipo de material que é produzido, sem nunca se saber exatamente como o artista da dança irá executar e o que em última instância ele produzirá. A percepção das ferramentas e tarefas se alterou durante o tempo de trabalho com elas, pois, a cada nova criação novas situações ocorrem.



Exercícios de Composição: Breve Compêndio
Artista da dança: Nayara Saez
Foto: Robson Ledezma

Entretanto, pude constatar que as mesmas partituras utilizadas por colaboradores diferentes tendem a gerar materiais coreográficos diferentes, mas ao mesmo tempo semelhantes. Explico: se a tarefa proposta para o bailarino tem uma configuração, mesmo que os bailarinos sejam absolutamente distintos e que eles façam movimentos diferentes, algo semelhante emerge em termos perceptivos ou expressivos. Por exemplo, é possível que uma partitura demande composições

específicas no que se refere às partes do corpo, tipos de abordagem e desenvolvimento espacial. Com isso, há um tipo de composição que tende a aparecer. Em alguns espetáculos, esse fato gerou partituras específicas para certas partes e mesmo que o elenco precisasse ser alterado, a tônica da cena se mantinha.



Exercícios de Composição: Breve Compêndio
Artista da dança: Lara Lioi
Foto: Robson Ledezma

Produzimos materiais novos diariamente por alguns meses, com a intenção de criar um repertório pessoal de movimentos e de lidar com proficiência no tipo de estímulo que a tarefa proporcionava. Em determinado momento, passamos a filmar as tarefas e a observar o material produzido. Para mim, organizador deste material, tratava-se de perceber o que cada um estava manifestando com a sua dança. Dia após dia observando os artistas, via padrões de movimento emergirem.

Se a tarefa não tem um “pano de fundo”, se ela não tem uma pré-dramaturgia, se ela não ambiciona dizer algo, o que ela diz? Minha conclusão é que quando não se dirige o material, ele tende a falar por si mesmo do estado e das características daquele indivíduo. Você é o que você dança. Secretamente eu ambicionava que as pessoas se revelassem naqueles materiais.

Se eu como diretor não mencionava previamente para que aquela sequência estava sendo confeccionada, se não havia dramaturgia preexistente, nem o desejo intencional de dizer algo, o que este material estava expressando? Minha

intuição, imprecisa no início e mais consistente depois, indicava que o material revelava, de algum modo, a singularidade de cada um dos criadores e intérpretes.

O que essa dança significa? Sempre me pergunto isso quando vejo um artista colaborador no estúdio e sinto que talvez *significação* não seja a chave, mas talvez a percepção. No nosso processo sobre a felicidade, me perguntava quando um artista colaborador, depois de um determinado tempo vivenciando o assunto pesquisado, passa a desenvolver material a partir das tarefas que proponho - o que esse material é? Algo está ali na minha frente e apesar da efemeridade e da fragilidade disso, percebo que este é, em grande medida, o material com o qual trabalho e muitas vezes nesses momentos me parece que não se trata de significado.



Exercícios de Composição: Breve Compêndio
Artista da dança: Robson Ledezma
Foto: Luiz Fernando Bongiovanni

No estudo da genealogia da história da dança contemporânea, Laurence Louppe afirma que no princípio a dança está ligada à “força”, algo que vem da história do corpo, como Foucault propõe ao abordar as regulamentações e disciplinas. A força é o elemento não nomeado no qual incidirá todo trabalho da dança contemporânea.

Além da “força”, a dança contemporânea caracterizar-se-á por um impulso estético fundamental que abrangerá e ultrapassará o poder da visibilidade do “signo”, que concederá à “força”, oprimida pelos limbos da não-significância, o seu próprio acesso ao simbólico. (LOUPPE, 1997, p. 56).

Para mim, os exercícios produzidos com esse tipo de procedimento tendem a revelar a força interna dos seus criadores. Eles são manifestações de si mesmo em dado momento.

Outra operação, em sentido oposto, propunha que selecionássemos materiais dos colegas para praticar. A estratégia servia para desenvolver a capacidade de apreender material que não é gerado por nós mesmos. Passamos a treinar algumas sequências coreográficas escolhidas entre os colegas. Eu antevia a possibilidade de que o material ou a habilidade poderiam ser utilizados em cenas de grupo. O procedimento envolvia algo que me parecia interessante de um ponto de vista ético e também estético. Por um lado ceder ao outro, compartilhar. Realizar o material de outra pessoa, na época em que eu dançava, era algo difícil pra mim, algumas vezes penoso. Contudo é um verdadeiro exercício de alteridade, um material coreográfico que se dança junto é uma partilha. Por outro lado, esteticamente, as possibilidades de composição se ampliam quando os artistas tem material em comum. É uma estratégia tradicional da dança que eu não desejava abrir mão, mas que precisava de reflexão para não trair os pressupostos que havíamos estabelecidos.

Nas criações individuais, cada escolha revelava preferências, desejos, habilidades, características, isto é, algo pessoal. Se nosso desejo era encontrar um tipo de depoimento, a voz própria, esse parecia ser o caminho mais sincero de todos eles: eu sou essa dança. Nos outros materiais, em que aprendiam frases coreográficas dos colegas, eu percebia que alguns tinham facilidade em ceder sua motricidade e apreender outra, outros nem tanto.

Abaixo, a partitura de Escrita Universal, dispositivo utilizado para a confecção do espetáculo utilizado como objeto de inscrição no espaço da palavra *Épico*.

	É	P	I	C	O
Letra de Forma ou Letra Cursiva (F ou C)	F	C	C	F	F
Maiúscula ou Minúscula (M ou m)	m	M	m	M	M
Tamanho Pequeno, Médio ou Grande (P, M ou G)	M	P	M	G	P
Plano Horizontal, Vertical ou Diagonal (H, V ou D)	H	H	V	D	V
Parte Corporal 1	Joelho	Pé	Crista Ilíaca	Escápula	Cotovelo
Parte Corporal 2	Ombro	-	Mão	-	Ísqüio
Sentido →, ← ↔	→	←	→	↔	←

Tabela 6
realização Luiz Fernando Bongiovanni

Neste exemplo, o colaborador deve ler verticalmente a tarefa, seguindo uma coluna da tabela. Assim, a primeira coluna da tarefa propõe que ele inscreva no espaço a letra “E” com o acento tônico, “É”, em letra de forma minúscula, tamanho médio, plano horizontal, utilizando o joelho e o ombro, no sentido tradicional da escrita, da esquerda para a direita. O bailarino tem a tarefa claramente a sua frente, que lhe diz *o que* fazer, mas não *como* deve realizar os movimentos para que a

proposição seja satisfeita. Novamente é nessa pequena ausência de direcionamento que o artista se coloca e que algo próprio se revela. Como no exercício de abordagem de pontos, há muitas variações para esse tipo de procedimento, mas em todos os casos, existe uma instrução geral clara que se manifesta de forma singular e que depende da criatividade e desempenho do artista.

Os dois tipos de dispositivos mencionados, Abordagem e Pontos e Escrita Universal, servem para exemplificar alguns procedimentos utilizados para que os criadores-intérpretes principiarem a se mover e a criar um repertório próprio de movimento. As estratégias serviam para provocar os artistas a pensarem uma composição que não se utilizasse de movimentos previamente estabelecidos por outras técnicas, isto é, um vocabulário conhecido ou um material coreografado por outrem, mas que os exercícios proporcionassem um caminho para que eles inventassem movimentos próprios, linguagem própria, singularidade.

O objetivo dos procedimentos era que eles desenvolvessem um modo pessoal, não apenas de se mover, mas de pensar a dança a partir daquele dispositivo. Os procedimentos estão vinculados ao processo de tomada de decisão, que se torna mais ágil com a continuidade da prática, a rotina de tarefas, a repetição constante. Com o tempo, as decisões eram menos cerebrais. Os artistas desenvolveram a intuição para o movimento que era deles.

A recepção às propostas não é uniforme, independentemente do tipo de provocação, alguns artistas respondem rápido à provocação, outros levam mais tempo. Todavia, os modos de proceder apresentados parecem contemplar satisfatoriamente um espectro extenso de aptidões. Cada um pode trabalhar de modo individualizado com a tarefa já que ela não cobra um desempenho específico. A ideia principal, pedagógica e artisticamente, é que o aluno ou artista possa, a partir dos estímulos, criar algo que seja seu. A importância desse tipo de trabalho, que busca coautoria, colaboração, reside na percepção do artista, que o movimento ou a matriz de movimento é criação dele.

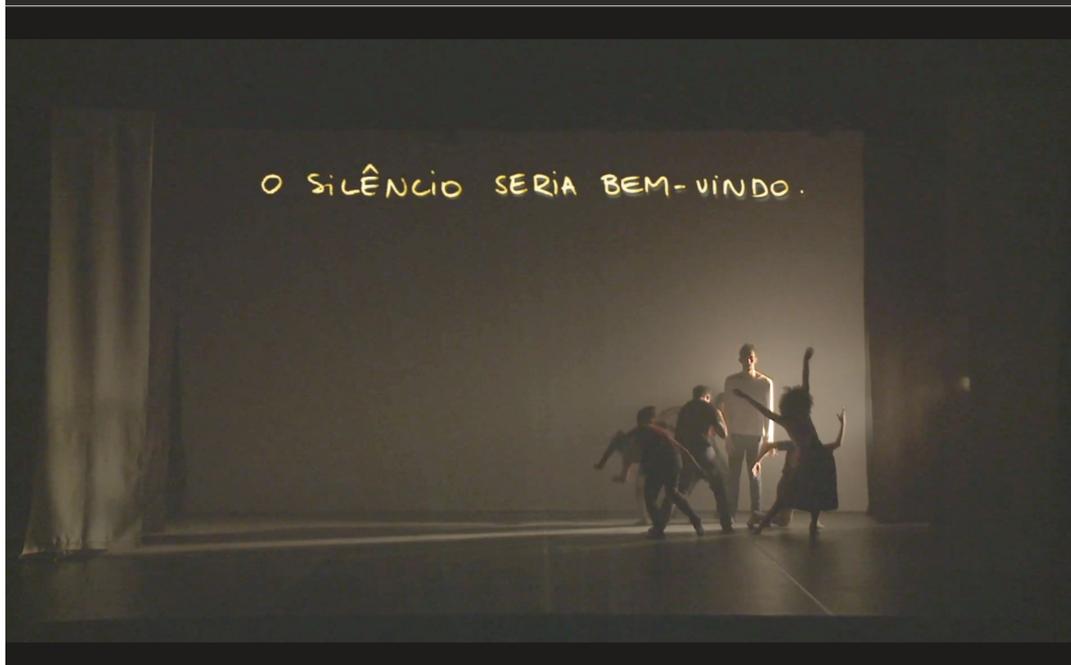
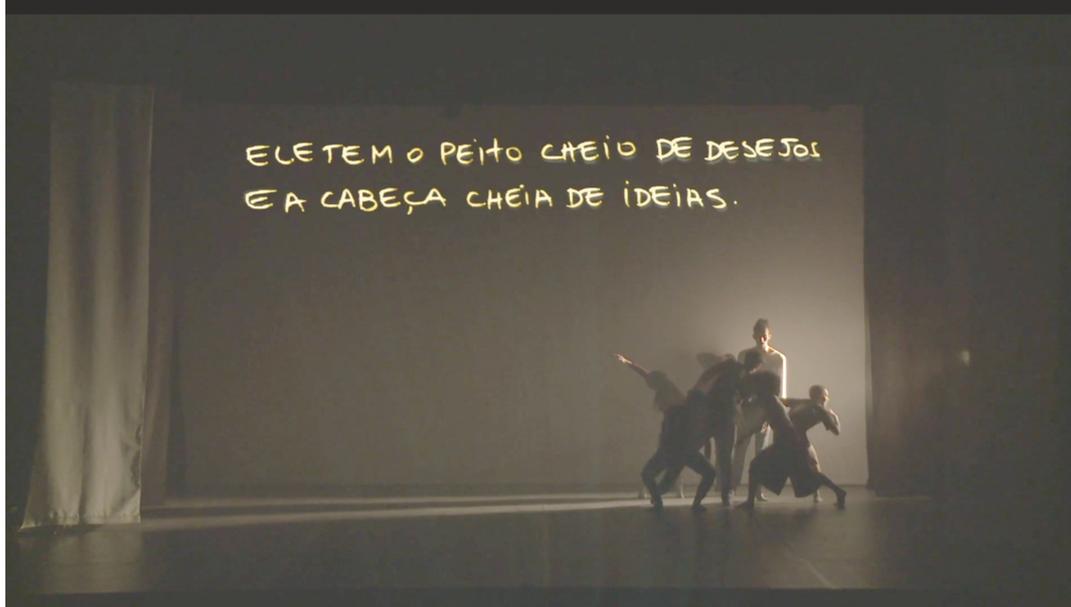
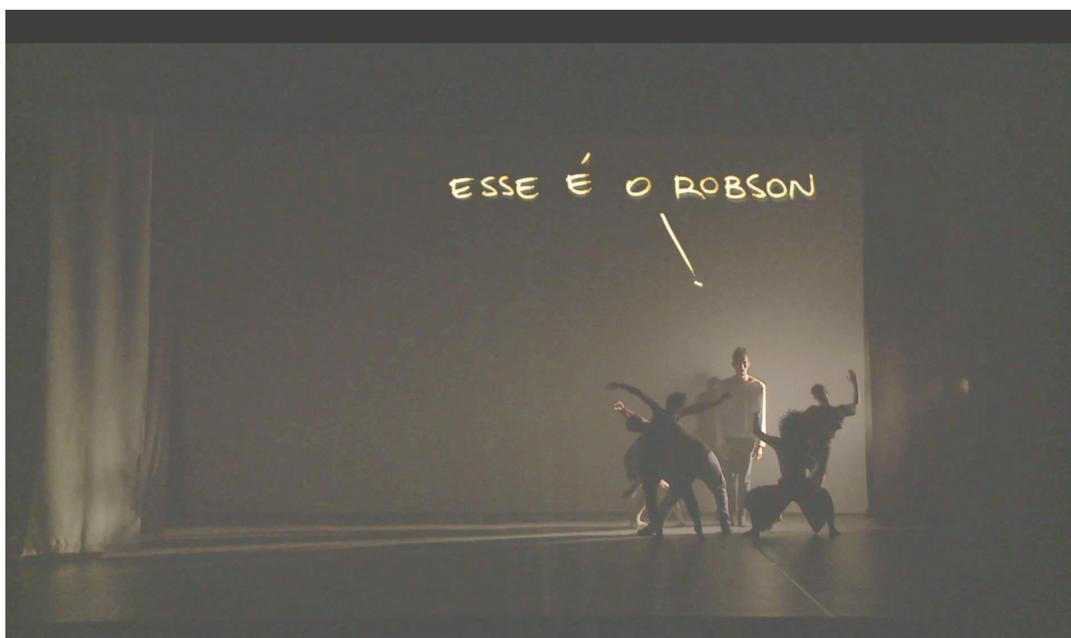
Outro movimento na elaboração do espetáculo foi perceber que tipo de dramaturgia emergia dos exercícios individuais; que questões estavam implícitas ou explícitas ali. O foco dessa observação era entender como o material produzido se associava à pessoa que o havia criado e que questões concretas, relativas ao depoimento, se encontravam ali. A perspectiva era identificar assuntos latentes e

assim trabalhar o material na dinâmica do processo de criação: o material produzia questões ou *insights*, que geravam abordagens e interpretações de movimento, que provocavam outras questões e *insights*, que geravam novas abordagens e interpretações e assim sucessivamente, até a apropriação do material.

As decisões realizadas no improviso e na composição traduzem escolhas, aptidões, dificuldades, características e, aos poucos, o olhar da direção pode chamar a atenção dos criadores para isso e propor conexões, refinar escolhas, salientar decisões, suavizar tendências, identificar preferências, etc.

Este tipo de procedimento - de composição a partir dos improvisos e investigações com partituras - também permitiu considerações a respeito do grau de estabilidade do material, gerando um espectro que vai da coreografia fixa até o improviso, a partir de um tema corporal-temporal-espacial elaborado pela tarefa, em acordo com o que a cena em questão demandasse. Essas ponderações são coletivizadas a fim de se encontrar uma proposição que seja bem-vinda às partes envolvidas: coreógrafo e criador-intérprete.

Um último elemento encerra a apresentação dos solos na construção da encenação. No decorrer da montagem e a partir do significado que os solos encerraram para cada artista do elenco pareceu-nos importante personalizar o artista, quer dizer, apresentá-lo como indivíduo. Por isso, os solos são precedidos por uma vinheta gráfica projetada na cena, que o apresenta pelo nome. O paradigma, por vezes quebrado, são três frases, apresentadas na imagem a seguir:



Sequência de fotos realizada por Luiz Fernando Bongiovanni a partir do vídeo registro de Osmar Zampieri

A primeira frase sempre apresenta o artista pelo nome: “Este é o Robson”. Outras duas indicam alguma questão que emergiu no processo de pesquisa pessoal do artista. São frases-pistas que norteiam uma possível interlocução da plateia com o artista e a sua dança.

Para mim, à época, desenvolver um depoimento pessoal em forma de dança parecia algo relativamente claro em termos de estratégias e procedimentos. Mas como realizar isso em conjunto? Percebi um espelhamento com questões da sociedade, do viver em sociedade, e da dificuldade de construir algo para além de si mesmo, que não fosse massificante ou constrangedor. Foi importante pensar no decorrer da pesquisa em *como vivenciar ou construir o coletivo*. Como realizar uma composição que mostrasse os anseios elencados pela pesquisa de manter a individualidade participando de um grupo. Manter a própria voz no isolamento é relativamente fácil, mas como se faz isso interagindo no mundo?

Uma cena chamada “matilha” se destaca das outras nesse sentido. Seu tema foi designado antes de sua elaboração, ou seja, havia uma dramaturgia preexistente que norteava os desenvolvimentos da tarefa e da composição, era o coletivo. O grupo não estava ciente do assunto até determinado ponto dos processos de construção, mas aos poucos ele foi percebido pelo elenco. Muitas proposições são realizadas sem o conhecimento prévio do elenco e me parece que a vantagem desse modo de trabalhar é que não se corre o risco de deslizar para um território clichê, em que a informação que gostaríamos de ver emergir de modo sutil seja apresentada de uma maneira óbvia ou direta. Isso faz com que o papel da direção seja ativar ou propor determinadas ações e verificar se o resultado desses exercícios preparatórios está de acordo com a ideia que se queria evidenciar.

A cena poderia ser colocada nos seguintes termos: realizar uma composição de dança que tivesse interdependência a maior parte do tempo possível, na qual os movimentos, embora individuais, estivessem vinculados aos movimentos dos companheiros e vice-versa. Uma composição que revelasse que as ações não estão desvinculadas do outro, e mais, que ninguém se move sem levar em consideração o outro. Esse era o objetivo, o norte para a composição.



Fotos Clarissa Lambert
Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas
Artistas: Flávio Coelho, Giovanna Carimati, Lara Lioi, Luana Nery, Naya Moreno, Robson Ledezma, Valdir Zeller

Os artistas desenvolveram alguns materiais individuais para os quais foi solicitado que a arquitetura do corpo, o modo de sua organização, não envolvesse todos os membros para que sempre houvesse uma parte do corpo passível de agenciamento com outra pessoa. A partir dessa composição individual inicial, ou ainda, de um rascunho de composição, todos foram dispostos na sala, com pouco espaço entre eles.

Utilizamos duas estratégias. Realizávamos muito lentamente um, dois ou no máximo três movimentos conjuntamente. Eu pedia que eles negociassem o espaço e os agenciamentos, as conexões com os membros que não haviam sido configurados na tarefa original. Repetíamos o procedimento e novas negociações e repetições até que adquirissem fluência no movimento. Ou então, era solicitado a apenas alguns dos integrantes que fizessem as ações que haviam pensado. Essas ações eram avaliadas pelo grupo: Era possível ficar com o movimento original? Se não, quais possibilidades de transformação poderiam ocorrer? As sugestões iniciais para que executassem o movimento intencionado orientavam a alteração de direção no espaço, mudança de nível, espelhamento do material original etc., até que o pesquisador pudesse encontrar um modo de realizar seu movimento em cumplicidade com o grupo. Era solicitado àqueles que não haviam mostrado suas composições, que participassem do movimento dos colegas, ou seja, que compusessem o movimento próprio com quem estivesse na sua proximidade. As composições seguem algumas orientações caso o artista precise de auxílio, mas por vezes são completamente livres. Criávamos regras para depois subvertê-las.

Este procedimento é extremamente lento e precisa ser repetido muitas vezes. A cada repetição o integrante percebe melhor o seu entorno, tem a oportunidade de transformar o que inicialmente propôs e, em função das muitas repetições, de perceber o movimento dos outros com quem interage direta ou indiretamente.

Inicialmente pensei no mecanismo de um relógio como paradigma e estava prestes a dividir isso com o elenco, quando uma reflexão surgiu me fazendo perceber o fato de que, apesar de uma organização perfeita e admirável, uma peça do mecanismo de um relógio necessita executar suas funções de maneira compulsória. Ela não tem a liberdade de se mover de outro modo. Se a cena se propunha refletir a respeito de como nós gostaríamos que a sociedade operasse; se

nossa reflexão apontava que uma *porta* para a felicidade estava em manter a individualidade mesmo no coletivo, precisaria haver um espaço de liberdade. Com isso em mente, procurei outra imagem e pensei nos ecossistemas. Estruturas complexas, que se autoequilibram em função de alterações pontuais. Depois pensei na simbiose, que pode ser designada como uma relação mutuamente vantajosa para duas ou mais espécies viverem. Sem aprofundar a questão, essa me pareceu ser uma imagem mais adequada e foi compartilhada com o grupo.

Como não havia coerção temporal, nem uma trilha que fosse necessária seguir, o grupo foi encontrando seu próprio tempo, variável, passível de alteração, que implicava num jogo de atenção entre os participantes. Determinamos *check points* nos quais todos precisariam prestar muito atenção para um novo desencadeamento de ações que durariam até o próximo *check point* e assim sucessivamente.

Com esse tipo de composição tivemos a sensação de abordar o assunto de maneira satisfatória. Se por um lado existiam obrigações referentes ao material que os próprios artistas construíram, por outro, havia a liberdade de manifestar esse material com variações a cada vez. Mais que isso e dado o arranjo proporcionado pelos *check points*, havia a noção clara de intervalo, isto é, de uma duração entre um momento e outro, que o artista podia administrar como ele decidisse. Criava-se, assim, uma interdependência entre os integrantes do grupo.

Algumas cenas de grupo foram estruturadas de modo semelhante e provocaram discussões sobre o poder de decisão e sobre a escolha no desenvolvimento do trabalho. Estender ou encurtar uma cena é uma decisão e tanto, e nas discussões, que aconteciam antes ou depois do espetáculo, o elenco debatia essa noção, aprofundando sua percepção.

A temporada de estreia contou com 14 espetáculos em São Paulo, em três teatros diferentes: a sala Paissandu, na galeria Olido, o teatro Alfredo Mesquita e o teatro Flávio Império, todos equipamentos da Prefeitura do Município de São Paulo. A crítica, que está na íntegra nos anexos, foi elogiosa e com isso os próprios artistas atentaram melhor para a questão da potência de suas individualidades.

A narrativa desse compêndio parte do coletivo para depois rever cada um dos intérpretes – seus anseios, histórias e o que têm para mostrar. Robson Ledezma e suas linhas longilíneas; Nayara Saez, a energia; Flávio Coelho e Valdir Zeller, mais velhos, se saem muito bem em duo; a delicadeza de Giovanna Carimati e Luana Nery; e o

brilho de Lara Lioi, que une técnica e interpretação na medida. Ela brinca em cena, fazendo com que pareça fácil voar. (Núcleo investiga a felicidade por meio de coreografia vigorosa (Crítica). *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 11/03/2016). Acesso em: 05/09/16⁶⁵)

A partir do reconhecimento externo, os intérpretes criadores passaram a abraçar suas danças de modo mais profundo. Ou talvez seja a experiência de ir para a cena que tenha realizado essa mudança. Ou ambos. O fato é que o trabalho segue transformando-se até hoje. O espetáculo recebeu o prêmio Denilto Gomes de 2016 e foi indicado para o APCA do mesmo ano.

Por último, vale uma reflexão sobre como tem sido realizada a troca de elenco. Depois da estreia e da temporada de espetáculos, o edital encerrou e com isso, o apoio financeiro que as pessoas receberam ao longo do projeto. Muitos migraram para outros projetos e engajamentos. Felizmente foram para lugares mais bem estruturados, que ofereciam um potencial de desenvolvimento que o Mercearia de Ideias, como núcleo de pesquisa de dança contemporânea da cena alternativa de São Paulo, não tem. Apesar de parecer algo negativo, a sensação é positiva.

Os destinos foram vários: Giovanna Carimati voltou para Buenos Aires, Argentina, para terminar a formação em dança na universidade; Rodrigo Castelo Branco foi para o Balé Guaíra; Carol Franco migrou para os musicais; Nayara Moreno tornou-se *fashion* designer; Lara Lioi voltou a trabalhar na Alemanha; e Robson Ledezma foi aceito para o curso de dança contemporânea na P.A.R.T.S., Bélgica. De acordo com muitos dos colaboradores, a pesquisa, o espetáculo e o trabalho com o Mercearia foram fundamentais para o desenvolvimento ou aprofundamento das suas capacidades.

Nesse sentido, novos elementos, alguns deles já gravitavam ao redor do Núcleo, passaram a integrar o elenco. Os novos elencos, cerca de cinco alterações inicialmente, foram preparados e novos solos foram criados para cada um deles. Foram realizadas preparações que em parte reproduziam o processo de criação original.

É interessante observar o que acontece com os integrantes novos. Como cada um se posiciona frente ao trabalho com esses procedimentos - que o grupo original operava de forma naturalizada – e tem a capacidade de potencializá-lo em

⁶⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1748498-nucleo-investiga-a-felicidade-por-meio-de-coreografia-vigorosa.shtml> Acesso 12/03/2016

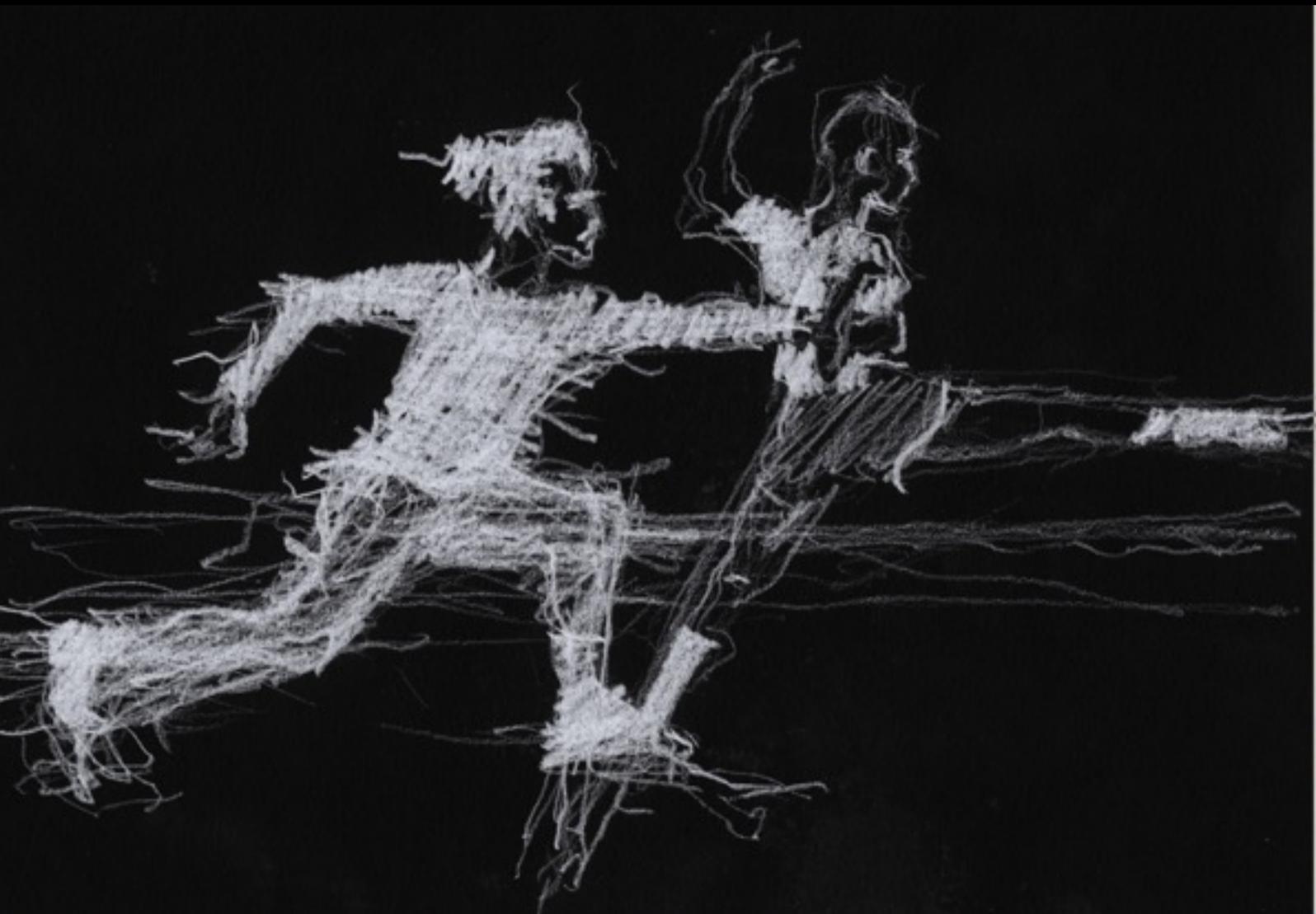
termos de dança pessoal. E o quanto a atmosfera que o grupo gera, na qual cada um é cocriador e corresponsável, faz com que os novos elementos compreendam as questões com maior rapidez e passem a trabalhar de um modo distinto.

Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas segue com agenda de apresentações até hoje e diferentes elencos participando do trabalho. Recentemente, em julho de 2016, criamos um grupo de estudos do espetáculo. Um grupo de 18 pessoas que têm participado da rotina de trabalho do Mercearia de Ideias, pretendendo aprender o espetáculo nos moldes da pesquisa original. Essa experiência mostra que cada um tende a desenvolver o seu lugar no espetáculo de modo singular, cada qual com seu modo e buscando compreender e criar sua própria dança ao longo do tempo.



Fotos Clarissa Lambert
Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas
Artistas: Naya Moreno e Robson Ledezma

Conclusão



Conclusão

Em 1930, Sigmund Freud publica *O mal-estar na civilização*, um livro que aponta o *desconforto* do homem frente ao processo civilizatório: para que a civilização se constitua, o homem necessita abdicar de suas pulsões, renunciar e sublimar instintos primitivos. A respeito disso, argumenta Bauman: “Esses mal-estares que eram a marca registrada da modernidade resultaram no *excesso de ordem* e sua inseparável companheira - a escassez de liberdade.” (BAUMAN, 1997, p. 8). O final do século XIX e começo do XX se configuram como um período de grande repressão do indivíduo, assim como de construção de referências de grupo que organizavam e mantinham a sociedade em uma configuração rígida. O que se assiste é o engendramento de novos dispositivos de controle, alicerçados na mesma Modernidade que libertava e dialeticamente oprimia. É na esteira da retomada, ou do alargamento, das liberdades individuais que muitos desenvolvimentos sociais e artísticos aconteceram. A gênese da dança contemporânea também se encontra nesse território.

A construção de autonomia, tema em relevo nesta pesquisa, participa das condições fundamentais no estabelecimento da chamada Dança Contemporânea. Essa questão está articulada a outras relativas ao período de constituição e de intenso desenvolvimento da noção de indivíduo, dialogando estreitamente com o desenvolvimento histórico da Modernidade e num segundo período, da Pós-Modernidade. A dança contemporânea como manifestação artística esteve, portanto, diretamente vinculada às pautas de emancipação do sujeito. São campos que se interpenetram: a história do pensamento, das sociedades e das artes.

William Forsythe, que inicia sua produção em 1976, é um artista contemporâneo reinventando-se na relação com o seu tempo. Nesse sentido, ele participa de um período histórico no qual está implicada a investigação da autonomia do sujeito e com esse espírito, cria um *modus operandi* próprio, que o leva à descoberta e desenvolvimento de uma dança pessoal.

Apesar de seu nome estar vinculado ao desdobramento e à atualização da dança clássica, ao *ballet*, sua obra é vasta e variada o suficiente para que se perceba o estreitamento que essa afirmação de vínculo exclusivo encerraria. Se por um lado Forsythe desenvolve um extenso repertório de peças em que o balé

clássico é o elemento articulador de linguagem, por outro, produz muitas peças de dança, instalações e performances que não possuem essa raiz, uma vez que apresentam outras matrizes de movimento. Como dito antes, esta pesquisa não se ocupa de todo o espectro da obra do coreógrafo, mas de como associamos a construção de autonomia com parte da obra dele, portanto, concentra-se num recorte específico da carreira de Forsythe, a saber, nas primeiras estratégias que ele desenvolve para produzir de modo colaborativo. Todavia são importantes alguns desdobramentos ocorridos ao longo do tempo, bem como realizações atuais, uma vez que, por serem desdobramentos das manifestações iniciais, permanecem em diálogo com a gênese da autonomia. A improvisação como ferramenta geradora de danças ou como estratégia de transformação é elemento vital nos trabalhos de Forsythe, tensionando e problematizando termos como *coreografia*, *coreógrafo* e *bailarino e audiência*.

Há um elemento constante que perpassa a maior parte do trabalho do coreógrafo, identificado como *improvisação estruturada*, em que os artistas produzem dentro de parâmetros previamente estabelecidos, mas sem uma definição que predetermina o desenvolvimento da dança, esse modo de fazer produz um material vivo para as peças. Mesmo em obras sem a *improvisação estruturada*, em trabalhos que Forsythe elabora a coreografia em termos mais habituais - um conjunto de passos codificados - há um aspecto performativo envolvido, isto é, um grau de liberdade no que diz respeito a *como* os passos são elaborados.

Com o uso das *improvisações estruturadas*, Forsythe desenvolveu todo um sistema de navegação temporal das performances, por exemplo, o uso do tempo cronológico com aparatos (relógios digitais) nas laterais do palco. Esses aparatos marcam o tempo para que os artistas possam se localizar numa estrutura musical sem mudanças significativas, ou para que determinado colaborador ou grupo inicie uma nova sessão, ou para que certo agrupamento se estabeleça. Em outras peças, os próprios artistas mantêm a estrutura temporal da peça a partir de “marcas sonoras”, sejam as vozes dos *performers*, gestos audíveis como palmas, tapas, bater o pé no chão ou ouvir outros artistas em cena, seja pela respiração ou outros ruídos perceptíveis. Há também uma modalidade nomeada *Partituras de Respiração*, em que o encadeamento das sessões e seu desenvolvimento são determinados pela respiração dos artistas. Em outros trabalhos Forsythe se utiliza

da tecnologia do ponto eletrônico colocado nos ouvidos do elenco ou, então, da utilização de microfone e de som projetado no palco; em ambos os casos ele conduz diretamente o espetáculo em termos de entradas, saídas, duração de sessões, escolha de elenco para cada cena, que modalidades de improvisação serão utilizadas. Essas conduções são tanto para os artistas da dança quanto para os músicos em cena (VASS-RHEE, 2011, p. 22 - 46).

No período de produção da Forsythe Company, o coreógrafo estava na terceira década de exploração de estratégias de geração de movimento ou performance a partir das improvisações estruturadas. O estilo de movimentação da companhia e o perfil estético forsytheano se transformaram ao longo do tempo. Pode-se pensar essa alteração a partir do engajamento de artistas de uma nova geração, informada por outras técnicas além do balé, em especial *release technique* e *contact improvisation*.

Tive a oportunidade de trabalhar com vários artistas que mais tarde vieram a compor o elenco do Balé de Frankfurt ou da Forsythe Company e que colaboraram diretamente com Forsythe. São artistas com os quais mantive contato: Andrea Tallis, Maurice Causey, Amancio Gonzalez, Heidi Vierthaller, Ioannis Mandafounis, Tillman O'Donnell. Na ocasião da produção desta dissertação, retomei a comunicação com eles para me informar a respeito de Forsyhte e dos modos de produção que ele emprega sob a perspectiva mais pessoal e direta. Muito do que conversei com eles corrobora o que as pesquisas bibliográficas ou digitais indicam, havendo um acordo entre a existência fundamental de liberdade e de responsabilidade em tudo o que se escreve sobre autonomia e o que fica explícito nas conversas.

Forsythe incentiva que os artistas se apropriem dos processos de criação, o que para a maioria dos meus ex-companheiros, no momento em que chegaram para trabalhar no Balé Frankfurt ou na Forsythe Company, sempre pareceu bastante difícil, ao menos inicialmente. Eles tinham a expectativa de estarem lá para aprender, ou seja, se colocavam inicialmente em uma posição de receptividade e foi necessário o decorrer do tempo para que percebessem que a dinâmica do lugar requeria que eles se colocassem artisticamente ativos, propositivos.

Relataram que em alguns casos, quando Forsythe começava um projeto era intencionalmente vago ou ambíguo. Em *Clouds after Cranach* (2005), que mais

tarde se tornou *Three Atmospheric Studies* (2006), por exemplo, Heidi narrou que Forsythe havia enviado um *e-mail* para o elenco com os nomes dos diferentes tipos de nuvens - cirrus, cumulus e stratus - para que eles estudassem e que depois realizou experimentos com essas informações, improvisos de dança. Amancio mencionou que Forsythe apresentava uma série de temas e de referências diferentes para provocar o grupo, eram orientações que abordavam a temática do trabalho de modo mais abrangente. E que às vezes ele tinha necessidades específicas que eram objetivadas em demandas claras. No caso da peça mencionada, o coreógrafo entrou um dia no estúdio e disse que Amancio precisaria começar a tomar lições para falar árabe. E de fato ele fala árabe na peça, pois construiu a cena improvisando com a voz de maneira análoga a que ele improvisa com o movimento: “*I am seating in a chair for 30 minutes, dancing with my voice*”⁶⁶. Em todos os casos, a sensação de liberdade de criação associada à responsabilidade perpassava os processos que eles vivenciaram. Entendo que esses dois conceitos – liberdade e responsabilidade - podem ser articulados às propostas artísticas e pedagógicas que promovem emancipação e autonomia. Cada um é responsável pela sua pesquisa, pelo seu aprendizado.

Forsythe passa a se engajar em projetos na área multimídia com a intenção de desenvolver reflexões a respeito do pensamento coreográfico e de promover inovações coreográficas, tanto para artistas quanto para o público. Um último aspecto sobre isso que gostaria de acrescentar é a produção, a partir da década de 90, do que Forsythe chama de *Objetos Coreográficos*.

Coreografia e dança são duas práticas distintas e muito diferentes. No caso em que coreografia e dança coincidem, a coreografia geralmente serve como um canal para o desejo de dançar. Pode-se facilmente assumir que a substância do pensamento coreográfico reside exclusivamente no corpo. Mas seria possível para a coreografia gerar uma expressão autônoma dos seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?⁶⁷ (FORSYTHE, 2011, (SPIERS, 2011, p. 90 – tradução do autor).

⁶⁶ “Eu estou sentado em uma cadeira por 30 minutos dançando com minha voz” (tradução do autor). Relato oral de Amancio, sobre a peça *Clouds after Cranach* (2005).

⁶⁷ “Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?”

Os *objetos coreográficos* são proposições possíveis para a questão colocada por Forsythe; são instalações nas quais o pensamento coreográfico, a lógica composicional, não está nos artistas da dança, mas em objetos.

Um aspecto fundamental de alguns objetos coreográficos é a sua capacidade de envolver quem testemunha a sua elaboração coreográfica, isto é, o público que passa a *dançar*, a realizar a coreografia que determinado objeto coreográfico tem a possibilidade de provocar. Uma instalação conhecida, que pode exemplificar a natureza dos objetos coreográficos, é *Nowhere and Everywhere at the Same Time*⁶⁸ (Em lugar nenhum e em todo lugar ao mesmo tempo), que teve sua primeira exibição em Nova Iorque no ano 2005. A instalação consiste numa sala em que sessenta pêndulos são pendurados de modo regular, cada um deles ligados a um pequeno dispositivo que faz com que balancem de acordo com uma programação que se altera ao longo do tempo, produzindo padrões de “balanço” diferentes. A entrada da sala fica em um lado e a saída no outro, e na entrada da sala a instrução pode-se ler : “Ao entrar no campo em movimento, por favor, evite o contato com os pêndulos”. O material gráfico da exposição diz que o movimento dos pêndulos foi coreografado por Forsythe para produzir contrapontos acústicos e cinéticos que inesperadamente dividem a sala em diferentes partes.

Na ocasião da abertura da exposição *The Fact of Matter* em outubro de 2015, uma mostra exclusiva de William Forsythe no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, tive a chance de contemplar e interagir com a instalação dos pêndulos, mas também com outras que reunidas exibiam uma coletânea de trabalhos do coreógrafo americano. No canto da sala, encostado à parede, eu pude observar as maneiras diferentes pelas quais o público interagia com a instalação destacada na imagem acima. Diferentes faixas etárias, gêneros e classes sociais se misturavam e em todos era evidente o propósito de evitar o contato físico com os pêndulos em movimento. Cada um desenvolvia uma movimentação diferente para que o pêndulo não o encontrasse: uma senhora de idade observava atenta o movimento dos objetos e previa o seu próximo passo para ocupar um espaço possível, movendo precisa e economicamente; uma criança pulava e saltitava de um ponto a outro, muitas vezes gargalhando quando o pêndulo passava de raspão; e pequenos grupos de jovens que brincavam e se desafiavam enquanto se moviam pela sala.

⁶⁸ É possível visualizar parcialmente e obter mais informações sobre essa instalação e os objetos coreográficos. Disponível em: <http://www.williamforsythe.de/installations.html> Acesso em: 12/12/2016.

Cada um experimentava essa proposta de forma singular, de acordo com a sua própria motricidade e vontade. Pensando retrospectivamente, pondero que a construção de autonomia, laborada ao longo dos anos com os artistas, extrapola o âmbito do palco e se dirige ao público que compartilhava dos objetos coreográficos.



Nowhere and everywhere at the same time
Frankfurt
18 de outubro de 2015
Foto: Luiz Fernando Bongiovanni

Assim como essa instalação, Forsythe tem realizado outras que produzem um efeito semelhante nos presentes: são instalações que convidam o público a se mover e de acordo com Forsythe, é preciso se mover para conhecer. Do mesmo modo que as proposições coreográficas, as tarefas mencionadas em outro

momento, os objetos coreográficos conduzem sem determinar o movimento. São um *O quê* e não um *Como*. Sob essa perspectiva, há um encaminhamento sem constrição, daí a ideia de desdobramento de uma mesma noção, perpassando os trabalhos que Forsythe tem desenvolvido ao longo de muitos anos com artistas da dança no mundo todo.

Muito ainda há para se falar a respeito de Forsythe, de sua obra e dos modos de produção que ele desenvolve, faço votos de que o que foi apresentado aqui sirva de introdução à obra deste grande artista e que possa incentivar outros pesquisadores a se debruçarem sobre o assunto.

O meu contato com a obra de William Forsythe e as reverberações que essa experiência proporcionou continuam em processo. Um movimento que parte de uma percepção focada nos dispositivos e no binômio ferramenta-tarefa e que se prolonga para a construção de uma produção em dança, que tende a propiciar a elaboração de uma dramaturgia de dança pessoal, a qual emerge de articulações teórico-práticas que incentivam os sujeitos com os quais trabalho a criarem movimentos, num processo de ponderação e decisão constantes.

Nesse sentido procedimentos de reflexão, pesquisa e construção poética estão em conformidade com o nosso tempo e se articulam com traços da *Sociedade do Desempenho* apresentada por Byung Chul Han. Para o bem ou para o mal - na obra, o filósofo coreano faz a crítica negativa da sociedade do desempenho -, algumas características análogas estão presentes no cenário da dança atual: no lugar da proibição, mandamento ou lei, entram projetos, iniciativa e motivação. Demandas que a princípio poderiam ser tomadas como positivas, mas que constituídas dentro de uma perspectiva hegemônica tomam a forma de dominação (HAN, 2010, p. 24). Essas exigências podem esgotar o indivíduo, embaraçando-o numa rede de tarefas que tornam o cotidiano uma maratona de afazeres. Ou talvez, transpondo para o universo da produção artística, seja isso que potencialmente descentraliza decisões, proporcionando autonomia criativa e o compartilhamento desse processo com todos os agentes. Percebo, como em Bauman, que as características que desenham o nosso tempo não são em si mesmas positivas ou negativas, mas é o uso que se faz delas que pode vir a receber julgamentos de valor. Um aluno ou artista da dança hoje - a partir do projeto, iniciativa e motivação

mencionados - é elemento ativo, que participa da sua educação ou carreira de modo comprometido e livre ao mesmo tempo. Responsabilidade e liberdade.

Os dispositivos que confeccionei inicialmente têm correspondência com muitos dos procedimentos apontados em relação ao coreógrafo americano. Eles têm em comum algo importante para bailarinos com formação em técnicas convencionais, em especial o balé clássico, a maioria dos artistas com os quais trabalhei no Brasil desde 2004. As táticas utilizam habilidades que os artistas da dança possuem, isto é, a capacidade de perceber o corpo de forma geometrizada como um conjunto de pontos e linhas e a noção clara das formas geométricas que as partes corporais podem inscrever no espaço. Propostas que derivam de bases como essas, não se distanciam completamente daquilo que esses profissionais já realizam e são uma estratégia de pesquisa que instrui de modo gradual e sem rupturas. Os artistas passam a proceder com autonomia e, assim, os padrões são desmontados e reorganizados.

Minha contribuição tem sido a de revelar aos alunos e bailarinos com os quais trabalho, artistas com formação na técnica clássica, que é possível e desejável dançar de um modo pessoal. Que suas personalidades e opiniões são bem-vindas à produção artística e que eles não são apenas uma extensão da vontade do coreógrafo.

O trabalho pedagógico imbricado ao fazer artístico foi realizado ao longo dos últimos quinze anos, mas sem considerações acadêmicas, até que o desenvolvimento do mestrado proporcionou um tempo de estudo aprofundado e de muitas ponderações. Naquele momento foi possível tecer paralelos entre esses procedimentos e outras pedagogias baseadas na questão da produção de autonomia do indivíduo. Nesse sentido, e ampliando o foco para a perspectiva espaço temporal brasileira, encontro eco nas ações propostas por Paulo Freire, que em síntese nos ensina que é preciso “Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 21).

Nas articulações teórico-práticas entre produção de dança e de pesquisa, expostas nesta dissertação, seja no Território Forsythe ou no Território Traduções, a ênfase se dá exatamente no construir e motivar uma situação na qual o aluno ou artista possa experimentar soluções singulares para as propostas, identificando o

conhecimento que ele mesmo produz. Esse conhecimento torna-se a base de uma perspectiva pessoal da dança e de mundo, conhecimento vivo e encarnado.

O mesmo pode ser pensado em relação à curiosidade, mencionada na pedagogia proposta por Rancière e tão fundamental em processos pedagógicos. Freire novamente nos diz: “O bom clima pedagógico-democrático é o em que o educando vai aprendendo à custa de sua prática mesma que sua curiosidade como sua liberdade deve estar sujeita a limites, mas em permanente exercício” (FREIRE, 1996, p. 33). Uma curiosidade leva à outra, assim os horizontes se alargam e o conhecimento se instaura. Encontro ressonância entre essas ideias e os procedimentos *What If?*, que Forsythe incita em seus colaboradores por meio de perguntas: E se a partir dessa proposição fizermos assim? E se fizéssemos o inverso no chão? Estes procedimentos estimulam a criatividade e o engenho dos artistas, faz com que eles tenham um objetivo claro a frente. Criar a partir de todo o possível imaginável é uma tarefa hercúlea, mas criar algo a partir de uma necessidade parece ser uma incumbência viável.

Em minha prática desenvolvi a ideia de *versão*, na qual o procedimento é semelhante. Após a confecção de determinado material coreográfico, estabelecemos parâmetros diferentes dos originais e, então, os artistas atuam com os próprios materiais, transformando-os para que atendam aos novos parâmetros. Esse caminho de trabalho pode ser identificado na construção coreográfica do trecho nomeado “matilha”, apresentada anteriormente, na qual os artistas são incitados e realizar uma seção de movimentos, percebendo o seu entorno e buscando responder a uma pergunta: Se eu me mover dessa forma, como você se moveria? Para que a composição se estabeleça nesse tipo de procedimento dialógico, o artista criador está constantemente tomando decisões baseado em seu contato com o outro.

Há ainda questões sobre a difícil relação entre autoridade e liberdade, que também fazem parte do *modus operandi* que desenvolvo. Assim como Freire aponta, é preciso um equilíbrio entre os dois contextos, um caminho equilibrado que não permita, por um lado, o autoritarismo e por outro, a licenciosidade. Há um território intermediário que favorece a autonomia e o desenvolvimento da capacidade crítica necessária a todo colaborador.

De modo geral, há na metodologia que venho construindo, uma consideração daquilo que na construção de autonomia se revela fundamental: a valorização do indivíduo, elemento central nas proposições pedagógicas de Paulo Freire e Rancière. Sabe-se que na história da dança moderna e contemporânea, identificaram-se questões que estabeleciam um campo heterogêneo e profundamente individual, cada artista procurando encontrar um modo pessoal de responder às demandas de seu tempo e tudo gravitando ao redor do descobrimento de um corpo singular. Selma Jeanne Cohen⁶⁹, (1920-2005) numa frase sintética, expressa muito do que se tem a dizer sobre a dança que se estrutura a partir do final do século XIX e início do XX: “a dança moderna é um ponto de vista” (apud LOUPPE, 1997, p. 79). Esse ponto de vista pessoal tem se desenvolvido desde então em várias expressões da dança, mestres e linhagens, que de alguma maneira estão vivos e atuantes em nosso meio.

Esse foi o caminho que trilhei ao longo da pesquisa. A necessidade de, num primeiro momento, voltar o olhar para dentro para estabelecer a organização dos meus procedimentos e conteúdos para, então, num segundo momento, aprofundar o conhecimento a respeito das referências desse modo de trabalho: William Forsythe. Seguir na investigação, de modo sistemático e criterioso, a respeito da produção artística e pedagógica deste coreógrafo e, finalmente, chegar ao contexto da dança contemporânea, suas características e estruturação. Esse *ponto de vista* atravessa o tempo e chega até mim como uma necessidade de encontrar e de proporcionar aos artistas com quem trabalho, uma dança que seja a manifestação de um indivíduo.

⁶⁹ Selma Jeanne Cohen (18 de setembro de 1920 - 23 de dezembro de 2005) foi uma historiadora, professora, autora e editora que dedicou sua carreira para defender a dança como uma arte digna do mesmo respeito acadêmico tradicionalmente atribuído à pintura, música e literatura. Ela foi editora fundadora dos seis volumes da *Enciclopédia Internacional de Dança*, concluída em 1998. (tradução do autor). “**Selma Jeanne Cohen** (18 September 1920 – 23 December 2005) was a historian, teacher, author, and editor who devoted her career to advocating dance as an art worthy of the same scholarly respect traditionally awarded to painting, music, and literature. She was the founding editor of the six-volume *International Encyclopedia of Dance*, completed in 1998.”

Referências

- ADSHEAD-LANSDALE, Jannet. *Dancing Texts: Intertextuality in interpretation*. London: Dance Books Cecil Court, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama; Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALDAS, Paulo. Forsythe e o dispositivo. In: *Jogo de Corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CORTELLA, Mário Sérgio; BARROS FILHO, Clóvis. *Ética e vergonha na cara*. Campinas, SP.: Papyrus/7 Mares, 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.
- ESPINOSA, B. *Pensamentos Metafísicos. Tratado da Correção do Intelecto. Ética. Tratado Político. Correspondências*. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- 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
- FRANKO, Mark. 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
- _____. *Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe*, 2011. Disponível em: <<http://hhs.sagepub.com/content/24/4/97.abstract>>. Acesso em: 15/ out./2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GILPIN, Heidi. Aberrations in Gravity. In: SPIER, Steven. *William Forsythe and the Practice of Choreography*. New York: Routledge, 2011.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JACKSON, Jennifer. *Dancing Latin*. William Forsythe's challenge to the balletic text.. In: ADSHEAD-LANSDALE, J. (ed.) *Dancing Texts*, London: Dance Books, 1999

KAISER, Paul. Dance Geometry: William Forsythe in dialogue with Paul Kaiser. *Performance Research* 4, n. 2, 1999, p. 64-71.

KATZ, Helena. *Ballet de Frankfurt corre o risco de fechar*. 2002. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41219157853.jpg>>. Acesso em: 22/nov./2015.

_____. *Ele é o maior gênio da era pós Balanchine*. 1999. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91220023791.jpg>>. Acesso em: 22/nov./2015.

_____. *Forsythe dá Aula sobre o absolutamente novo*. 2003a. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61218035259.jpg>>. Acesso em: 22/nov.2015.

_____. *Forsythe traz sua dança engajada ao Brasil*. 2003b. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31141327291.jpg>>. Acesso em: 22/nov./2015.

_____. *William Forsythe analisa o movimento*. 1996. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31142363637.jpg>>. Acesso em: 22/nov./2015.

KISSELGOFF, Anna. The sound and the flurry of William Forsythe. In: *C New York Times*. 19/jul./1987. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/07/19/arts/the-sound-and-the-flurry-of-william-forsythe.html>>. Acesso em: 20/10/2015.

_____. Forsythe's 'Say Bye-bye' Startles and Excites. In: *The New York Times*. 1/ Aug./1982. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1982/08/01/arts/dance-view-forsythe-s-say-bye-bye-startles-and-excites.html?pagewanted=all>>. Acesso em: 20/10/2015.

LAMBERT, Marisa Martins. *Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*.

2010. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas, 2010.

LOUPPE, Laurence. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 27-40.

_____. *Corpos híbridos*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Orgs.). *Lições de dança*, Rio de Janeiro: Univercidade 2004

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo, Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 12/04/2016.

MANNING, Erin. Propositions for the Verge William Forsythe's Choreographic Objects. In: *Inflexions*, n. 2, Nexus, December, 2008. Disponível em: www.inflexions.org. Acesso em: 27/12/2016.

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

NUGENT, Ann. *Reading Forsythe, Writting William*, 1998. (mimeo)

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

PALLAMIN, Vera. Sobre o ensino e aprendizagem de arquitetura e urbanismo: as lições de O Mestre Ignorante. In: *Revista da Pós*, São Paulo, n. 22, p. 52-60.

PASSOS, Eduino; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.

PEREIRA, Sayonara Sousa. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. Apresentação de Inacyra Falcão dos Santos. São Paulo: Annablume, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: *Performance Studies: an Introduction*, second edition. New York; Londres: Routledge, 2006, p. 28-51.

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: 22/nov./2015.

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

SOMMER, Astrid. Improvisation Technologies: Just the Basics. Booklet accompanying William Forsythe and ZKM, In: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, 29-46. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1999. (Revised and reprinted in 2011).

SPIER, Steven. (Org.). *William Forsythe and the Practice of Choreography: It starts From Any Point*. London and New York: Routledge, 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.

_____. Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballet Frankfurt. In: *The Journal of Architecture*. v. 3, Summer, 1998, p. 135-146.

SULCAS, Roslyn. Kinetic Isometries: William Forsythe on his continuous rethinking of the ways in which movement can be engendered and composed. In: *Dance International 2*, 1995a, p. 6-9

_____. Channels for the desire to dance. In: *Dance Magazine*, New York, v. LXIX, n. 9, setembro, 1995b. p. 52-59.

_____. *Eidos, Telos, interview with William Forsythe, Paris 1998*. In: Programa da peça Eidos, Telos, Ballet Frankfurt (material de imprensa).

_____. 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. In: *Dance Theatre Journal*, v. 9, n. 1, 1991.

_____. Both a New World and the Old Made Explicit. Booklet accompanying William Forsythe and ZKM, In: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance*

Eye (encarte-CD-Rom), 29-46. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1999. (Revised and reprinted in 2011).

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

WOLFF, Silvia Susana. William Forsythe e a dessacralização do ballet no espaço urbano. In: *Cena 9: Dossiê Dança e desdobramentos*. Programa de pós-graduação em Artes – UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20834/12934>>. Acesso em: 8/ago./2012.

Referências Digitais

Documentário

FIGGIS, Mike. *William Forsythe - Frankfurt Ballet - Just Dancing Around*, 1992 [Filme]. Disponível em: <https://vimeo.com/31326678>

Entrevista

FORSYTHE, W. *John Tusa Interviews*, 3/2/2003, BBC Radio. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncb2w>> Entrevista concedida a John Tusa.

FORSYTHE, W. *Elizabeth LeCompte & William Forsythe in gesprek*, 26/05/2011, de Singel Internationale Kunstcampus. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yYW9HQ_f4E. Entrevista concedida a Elizabeth LeCompte.

FORSYTHE, W. *William Forsythe interviewed by Thierry de Mey*. 2006. Disponível em: <<https://vimeo.com/36635217>> Entrevista concedida a Thierry de Mey.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures: William forsythe's relation to ballet*. 2/4/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mbe4VavLuLI>> Entrevista concedida a Roslyn Sulcas.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures. On counterpoint*. 2/4/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gjxkAD_52BU> Entrevista concedida a Pieter T'Jonck.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures: 25 years in Frankfurt: a performer's perspective*. 2/4/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sw5n7qkjMuM>> Entrevista concedida a Dana Caspersen.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures*. 2/4/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NI8hRRTTHag>> Entrevista concedida a Steven Spier.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures: Installation and Objects by William forsythe*. 2/4/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PNVxbT0gnzl>> Entrevista concedida a Pieter T'Jonck.

FORSYTHE, W. *Forsythe Lectures*. 2/4/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Os2cig9xWJI>> Entrevista concedida a Freya Vass-Rhee.

FORSYTHE, W. *Dance Biennale 2012*. A meeting with William Forsythe. 18/6/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jl4qmjO2HNI>> Entrevista concedida a Marinella Guaterinni.

FORSYTHE, W. *William Forsythe discusses Synchronous Objects*. 6/4/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uQdZBOVYLdl>> Entrevista concedida a ACCAD at Ohio State University.

Anexo 1

O cd-rom *Improvisation Technologies* apresenta a distribuição dos seus conteúdos em quatro áreas⁷⁰: Linhas, Escrita, Reorganizações e Adições. Pareceu-me importante apresentar esse material aqui listados para se ter uma ideia do tipo de ferramenta que o coreógrafo construiu, bem como sua matriz espaço-corporal. São inúmeras opções que o artista tem para que possa investigar composições corporais e motricidades a partir das proposições de cada item.

LINES (Linhas)

Point point line (Ponto ponto linha)

Imagining lines (Imaginando linhas)

Extrusion (Extrusão)

Matching (Correspondendo)

Folding (Dobrando)

Bridging (Criando ponte)

Collapsing points (Colapso de pontos)

Dropping points (Queda de pontos)

Complex movements (Movimentos Complexos)

Complex operations (Operações complexas)

Inclination extension (Inclinação extensão)

Transporting lines (Transportando linhas)

Dropping curves (Queda de curvas)

Parallel shear (Tesoura paralela)

Approaches (Abordagens)

Introduction (Introdução)

Angle and surface (Angulo e superfície)

Knotting exercise (Exercício do nó)

Torsions (Torsões)

⁷⁰ As traduções dos termos são do autor

Avoidance (Evitação)

Lines (Linhas)

Volumes (Volumes)

Own body position (A própria posição do corpo)

Movement (Movimento)

In general (Em geral)

Back approach (Abordagem por trás)

Lower limbs (Membros inferiores)

From simple to complex (Do simples ao complexo)

WRITING (Escrita)

Rotating inscription (Inscrição Rotativa)

Rotating inscription (Inscrição rotativa)

More than one limb (Mais de um membro)

Shift point of inscription (Mudança do ponto de inscrição)

With lines (Com linhas)

Universal writing (Escrita Universal)

Arc and axis (Arcos e eixos)

U-ing and O-ing (Fazendo as letras U e O)

internal motivated movement (Movimento motivado internamente)

u-ing (Fazendo U)

u-transformative operation (Operações de transformação de U)

u-approaches (Abordagens de U)

u-lines (Linhas de U)

o-ing (Fazendo O)

o-transformative operation (Operações de transformação de O)

Room Writing (Escrita do ambiente)

demonstration (Demonstração)

In General (Em geral)

inscriptive modes (Modos de inscrição)
writing and wiping (Escrita e Limpeza/Apagar)

REORGANIZING (Reorganização)

Spatial orientation (Orientação Espacial)

Room orientation (Orientação de ambiente)
Room reorientation (Reorientação de ambiente)
Floor orientation (Orientação de solo)
Assignment to a line (Atribuição para uma linha)

Spatial recovery (Recuperação Espacial)

Fragmentation (Fragmentação)
Spatial recovery (Recuperação Espacial)
Reverse temporal order (Ordem temporal reversa)

Compression (compressão)

Spatial compression (compressão espacial)
Time compression (compressão temporal)
Floor brushing (Escovação do solo)
Amplification (Amplificação)
Adjectival motivation (Motivação adjetival)

Isometries (Isometrias)

Introduction (Introdução)
Different scales (Diferentes Escalas)
Movement isometries (Movimentos isométricos)
Sensibility (Sensibilidade)
As floor pattern (Como padrão no solo)

ADDITIONS (Adições)

Anatomical representation (Representações Anatômicas)

Introduction (Introdução)

Anatomical knowledge (Conhecimento anatomico)

On projected body (No corpo projetado)

Soft-body-part exercise (Exercício de partes corporais moles)

Cz (Cz)

Introduction (Introdução)

With trajectory (Com trajetória)

In general (Em geral)

Anexo 2

Crítica na íntegra do trabalho Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas

FOLHA DE S.PAULO

CRÍTICA

Núcleo investiga a felicidade por meio de coreografia vigorosa

KATIA CALSAVARA
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

11/03/2016 02h25

O que faz você feliz? O Núcleo Mercearia de Ideias, dirigido pelo coreógrafo Luiz Fernando Bongiovanni, resolveu mergulhar na questão em "Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas".

A investigação, que durou nove meses em parceria com sete bailarinos-criadores, perpassou amores, dissabores, dúvida, delicadeza, confusão –como teria de ser.

Tudo isso está presente ali. Desde a primeira cena, em que o elenco aparece completo, dançando na boca de cena, o caminho poético se apresenta. Foi possível ouvir na plateia: "Isso vai ser bom". E foi.

Clarissa Lambert/Divulgação



Cena de "Breve Compêndio para Pequenas Felicidades"

A música concebida por Sérgio Soffiatti, a entrega de cada intérprete e, sobretudo, a movimentação vigorosa criada por Bongiovanni deixam a plateia, ao final, com um sorriso no rosto.

Quando criou o núcleo, em 2009, o coreógrafo ainda fazia parte do Balé da Cidade de São Paulo e estabeleceu entre os objetivos de sua pesquisa a comunicação direta com o espectador. É justamente o que a dança anda precisando ultimamente.

A narrativa desse compêndio parte do coletivo para depois rever cada um dos intérpretes –seus anseios, histórias e o que têm para mostrar.

Robson Ledezma e suas linhas longilíneas; Nayara Saez, a energia; Flávio Coelho e Valdir Zeller, mais velhos, se saem muito bem em duo; a delicadeza de Giovanna Carimati e Luana Nery; e o brilho de Lara Lioi, que une técnica e interpretação na medida. Ela brinca em cena, fazendo com que pareça fácil voar.

As referências estudadas pelo grupo vão de Mario Quintana a Manoel de Barros, de Schopenhauer a Espinosa. Mas é a história de cada um ali que faz a diferença, como a de Giovanna, que em áudio diz que "queria que o tempo parasse para poder viver".

A simplicidade dos recursos cênicos –projeção, figurino e uso de finas cortinas brancas– não prejudica a dinâmica da cena. Ao contrário: potencializa a iluminação bem cuidada de Lígia Chaim, em que o jogo de esconde-e-revela só ajuda os intérpretes.

Se a ideia era entender com o corpo as angústias e alegrias que cercam a felicidade, a festa foi feita. Celebrou-se, então, na última música, com pipoca de verdade estourando no palco.

BREVE COMPÊNDIO PARA PEQUENAS FELICIDADES E SATISFAÇÕES DIMINUTAS ★★

QUANDO qui. (10) a sáb. (12), às 20h; dom. (13), às 19h, na Galeria Olido; sex. (18) e sáb. (19), às 21h; dom. (20), às 19h, no Teatro Alfredo Mesquita; sex. (25) e sáb. (26), às 20h; dom. (27), às 19h, no Teatro Flávio Império

ONDE até 13/3, na Galeria Olido (av. São João, 473); de 18 a 20, no Teatro Alfredo Mesquita (av. Santos Dumont, 1.770); de 25 a 27, no Teatro Flávio Império (r. Professor Alves Pedroso, 600)

QUANTO grátis

Endereço da página:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1748498-nucleo-investiga-a-felicidade-por-meio-de-coreografia-vigorosa.shtml>

Copyright Folha de S. Paulo. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da Folha de S. Paulo.

Anexo 3

Este anexo aponta uma lista da produção de William Forsythe ao longo de 35 anos. Ela é organizada cronologicamente e apresenta o título, o local da estréia, a data exata quando possível e a companhia que apresentou a obra.

Pareceu-me importante apresentar essa produção, seja para referência das obras citadas no texto, quanto para se registrar em um trabalho acadêmico a produção deste coreógrafo tão prolífico e que por sua vez pode auxiliar em futuras pesquisas.

É uma lista compilada da tese de doutorado de Freya Vass-Rhee, de dezembro de 2011: *Audio-Visual Stress: Cognitive Approaches to the Perceptual Performativity of William Forsythe and Ensemble*.

1976

Urlicht (*pas de deux*⁷¹)

Estreia: 18 de Novembro de 1976, Noverre Society, Stuttgart

1977

Daphne (Balé em um ato⁷²)

Estreia: 26 de março de 1977, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Bach Violin Concerto in A Minor (one-act ballet)

Estreia: Basel Ballet, Basel

Flore Subsimplici (Balé em um ato)

Estreia: 8 de novembro de 1977, Stuttgart Ballet, Stuttgart

1978

From the Most Distant Time (Balé em um ato)

Estreia: 23 de fevereiro de 1978, Stuttgart Ballet, Stuttgart

⁷¹ A tradução literal do francês é: passo a dois. Um termo recorrente na linguagem do balé e indica uma dança com dois bailarinos apenas. Dada a sua especificidade, manterei no original.

⁷² É a tradução de *one-act ballet* e que designa um trabalho que compõe a noite com outra(s) peça(s).

Dream of Galilei/Traum des Galilei (Balé em um ato)

Estreia: 21 de maio de 1978, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Aria de la Folía Española (Balé em um ato)

Estreia: Julho, Montepulciano, Italy

1979***Orpheus*** (Balé em dois atos)

Estreia: 17 de março de 1979, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Love Songs (Balé em um ato)

Estreia: 5 de maio de 1979, Stuttgart Ballet, Munich

Time Cycle (Balé em um ato)

Estreia: 22 de dezembro de 1979, Stuttgart Ballet, Stuttgart

1980***Joyleen Gets Up, Gets Down, Goes Out*** (Balé em um ato)

Estreia: 22 de maio de 1980, Bavarian State Opera Ballet, Munich

Say Bye Bye (Balé em um ato)

Estreia: 26 de novembro de 1980, Nederlands Dans Theater, The Hague, The Netherlands

'Tis A Pity She's A Whore (Balé em um ato)

Estreia: Montepulciano, Italy

Famous Mother's Club (solo para Lynn Seymour)

Estreia: Single Parents' Gala, London Palladium, London

1981***Whisper Moon*** (Balé em um ato)

Coreografia: William Forsythe and Axel Manthey

Estreia: 12 de abril de 1981, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Tancred und Clorinda (Balé em um ato)

Estreia: 5 de maio de 1981, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Die Nacht aus Blei (Balé em um ato)

Stage design and Figurino: Axel Manthey

Estreia: 1 de novembro de 1981, Ballet Deutsche Oper, Berlin

Event 1, 2, 3 (Instalação performática)

Coreografia: William Forsythe and Ron Thornhill

Estreia: 1981, Wagenburg Tunnel, Stuttgarter Internationaler Kunst Kongress

1982

Gänge (*Ein Stück über Ballett*) (Parte 1) (Balé em um ato)

Estreia: 25 de fevereiro de 1982, Nederlands Dans Theater, The Hague, The Netherlands

1983

Gänge (*Ein Stück über Ballett*) (Balé de noite toda⁷³)

Estreia: 27 de fevereiro de 1983, Frankfurt Ballet, Frankfurt

Mental Model (Balé em um ato)

Estreia: 16 de junho de 1983, Nederlands Dans Theater, The Hague, The Netherlands

Square Deal (Balé em um ato)

Estreia: 2 de novembro de 1983, Joffrey Ballet, New York

France/Dance (Balé de noite toda)

Estreia: 14 de dezembro de 1983, Ballet de l'Opéra de Paris, Paris

1984

Artifact (Balé de noite toda em quatro partes)

Estreia: 5 de dezembro de 1984, Frankfurt

1985

Steptext (Balé em um ato)

Estreia: 11 de janeiro de 1985, Aterballetto, Reggio Emilia, Italy

LDC (Balé de noite toda)

Estreia: 1 de maio de 1985, Frankfurt

How To Recognize Greek Art I and II (pas de deux)

Estreia: 31 de dezembro de 1985, Frankfurt

1986

Isabelle's Dance (Musical de noite toda)

Estreia: 3 de fevereiro de 1986, Ballett Frankfurt, Frankfurt

Pizza Girl (Balé de noventa e um minutos)

Coreografia: Alida Chase, William Forsythe, Stephen Galloway, Timothy Gordon, Dieter Heitkamp, Evan Jones, Amanda Miller, Vivienne Newport, Cara Perlman, Antony Rizzi, Ana Catalina Roman, Iris Tenge, Ron Thornhill, e Berna Uithof

Estreia: 27 de fevereiro de 1986, Frankfurt

⁷³ Tradução do termo *full-length ballet*, designa uma peça que se apresenta sozinha e que ocupa a noite toda da apresentação.

Skippy (Balé em um ato)

Coreografia: William Forsythe and Amanda Miller

Estreia: 17 de abril de 1986, Frankfurt

Baby Sam (Balé em um ato)

Estreia: 21 de maio de 1986, Bari, Italy

Die Befragung des Robert Scott (Balé em um ato)

Estreia: 29 de outubro de 1986, Frankfurt

Big White Baby Dog (Balé em um ato)

Estreia: 10 de novembro de 1986, Ballett Frankfurt, Frankfurt

1987**New Sleep** (Balé em um ato)

Estreia: 1 de fevereiro de 1987, San Francisco Ballet, San Francisco

The Loss of Small Detail (version 1) (Balé de noite toda)

Estreia: 4 de abril de 1987, Frankfurt

In The Middle, Somewhat Elevated (Balé em um ato)

Estreia: 30 May 1987, Ballet de l'Opéra de Paris, Paris

Same Old Story (Balé em um ato)

Estreia: 5 de junho de 1987, Ballett Frankfurt, Hamburg

1988**Impressing The Czar** (Balé de noite toda)

Estreia: 10 de janeiro de 1988, Frankfurt

Behind the China Dogs (Balé em um ato)

Estreia: 7 de maio de 1988, New York City Ballet, New York

The Vile Parody of Address (Balé em um ato)

Estreia: 26 de novembro de 1988, Frankfurt

1989**Enemy in the Figure** (Balé em um ato)

Estreia: 13 de maio de 1989, Frankfurt

Slingerland (Part 1) (Balé em um ato)

Estreia: 25 de novembro de 1989, Frankfurt

1990

Limb's Theorem

Estreia: 17 de março de 1990, Frankfurt

Slingerland (Balé de noite toda)

Estreia: 25 de junho de 1990, Amsterdam (partes I-III) e 20 de outubro de 1990, Paris (partes I-IV)

1991***the second detail*** (Balé em um ato)

Estreia: 20 de fevereiro de 1991, National Ballet of Canada, Toronto

Snap. Woven Effort (Balé em um ato)

Estreia: 26 de outubro de 1991, Frankfurt

Marion/Marion (Dueto)

Estreia: 8 de novembro de 1991, Nederlands Dans Theater III, The Hague, The Netherlands

The Loss of Small Detail

Estreia: 21 de dezembro de 1991, Frankfurt

1992***Herman Schmerman*** (Quinteto)

Estreia: 28 de maio de 1992, New York City Ballet, New York

Herman Schmerman (*pas de deux*)

Estreia: 26 de setembro de 1992, Frankfurt

As a Garden in This Setting (Balé em um ato)

Estreia: 13 de junho de 1992, Frankfurt

ALIE/N A(C)TION (Balé de noite toda)

Estreia: 19 de dezembro de 1992, Frankfurt; new version 5 November 1993, Frankfurt

1993***Quintett*** (Balé em um ato)

Coreografia: William Forsythe in collaboration with Dana Caspersen, Stephen Galloway, Jacopo Godani, Thomas McManus, e Jone San Martin

Estreia: 9 de outubro de 1993, Frankfurt

As a Garden in This Setting (versão de noite toda)

Estreia: 18 de dezembro de 1993, Frankfurt

1994

Self Meant To Govern (Balé em um ato)

Estreia: 2 de julho de 1994, Frankfurt

Pivot House (Balé em um ato)

Estreia: 13 de dezembro de 1994, Reggio Emilia, Italy

1995***Eidos:Telos*** ((Balé de noite toda em três atos; contém *Self Meant to Govern*)

Coreografia: William Forsythe em colaboração com o elenco

Estreia: 28 de janeiro de 1995, Frankfurt

Firsttext (Balé em um ato)

Coreografia: Dana Caspersen, William Forsythe, e Antony Rizzi

Estreia: 27 de abril de 1995, The Royal Ballet, London

Invisible Film (Balé em um ato)

Estreia: 27 de maio de 1995, Frankfurt

Of Any If And (Balé em um ato)

Estreia: 27 de maio de 1995, Frankfurt

The The (Balé em um ato)

Coreografia: Dana Caspersen and William Forsythe

Estreia: 8 de outubro de 1995, The Hague, The Netherlands

Four Point Counter (Balé em um ato)

Estreia: 16 de novembro de 1995, Nederlands Dans Theater, The Hague, The Netherlands

1996***Duo*** (Balé em um ato)

Estreia: 20 de janeiro de 1996, Frankfurt

Trio (Balé em um ato)

Estreia: 20 de janeiro de 1996, Frankfurt

Approximate Sonata (Balé em um ato)

Estreia: 20 de janeiro de 1996, Frankfurt

The Vertiginous Thrill of Exactitude (Balé em um ato)

Estreia: 20 de janeiro de 1996, Frankfurt

Sleepers Guts (Balé de noite toda em três atos)

Coreografia: William Forsythe em colaboração com o elenco (Parte I); William Forsythe (Parte II); Jacopo Godani (Parte III)

Estreia: 25 de outubro de 1996, Frankfurt

1997

Hypothetical Stream II (Balé em um ato)

Coreografia: William Forsythe, Regina van Berkel, Christine Bürkle, Ana Catalina Roman, Jone San Martin, Timothy Couchman, Noah Gelber, Jacopo Godani, Antony Rizzi, e Richard Siegal

Estreia: 14 de setembro de 1997, Frankfurt

1998***Small Void*** (Balé em um ato)

Coreografia: William Forsythe in collaboration with Stefanie Arndt, Alan Barnes, Dana Caspersen, Noah Gelber, Anders Hellström, Fabrice Mazliah, Tamas Moricz, Crystal Pite, Jone San Martin, Richard Siegal, Pascal Touzeau e Sjoerd Vreugdenhil

Estreia: 30 de janeiro de 1998, Frankfurt

Opus 31 (Balé em um ato)

Estreia: 30 de janeiro de 1998, Frankfurt

Quartetto (Balé em um ato)

Estreia: 8 de setembro de 1998, Balletto del Teatro alla Scala di Milano, Milan

Workwithinwork (Balé em um ato)

Estreia: 16 de outubro de 1998, Frankfurt

1999***Woundwork 1*** (Balé em um ato)

Estreia: 31 de março de 1999, Ballet de l'Opéra de Paris, Paris

Pas./parts (Balé em um ato)

Estreia: 31 de março de 1999, Ballet de l'Opéra de Paris, Paris

Endless House (Balé de noite toda em duas partes)

Parte I

Dirigida por: Dana Caspersen

Parte II

Coreografia: William Forsythe

Estreia: 15 de outubro de 1999, Frankfurt Opera (Parte 1) and Bockenheimer Depot (Parte 2), Frankfurt

2000***Die Befragung des Robert Scott*** (Nova versão de noite toda)

Estreia: 2 de fevereiro de 2000, Frankfurt

One Flat Thing, reproduced (Balé de um ato; parte 3 de *Die Befragung des Robert Scott*)

Estreia: 2 de fevereiro de 2000, Bockenheimer Depot, Frankfurt

7 to 10 Passages (Balé em um ato)

Estreia: 23 de fevereiro de 2000, Frankfurt

Kammer/Kammer (Balé de noite toda)

Dirigida por: William Forsythe

Estreia: 8 de dezembro de 2000, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2001**Wolf Phrase** (Balé em um ato)

Estreia: 15 de março de 2001, Frankfurt

Wolf Phrase (versão de noite toda)

Estreia: 21 de setembro de 2001, Frankfurt

2002**The Room As it Was** (Balé em um ato)

Estreia: 14 de fevereiro de 2002, Frankfurt

Double/Single (Balé em um ato)

Estreia: 14 de abril de 2002, Amsterdam

33/3 (Balé em um ato)

Estreia: 11 de setembro de 2002, Frankfurt

N.N.N.N. (Balé em um ato)

Estreia: 21 de novembro de 2002, Opera House, Frankfurt

2003**Decreation** (Balé de noite toda)

Estreia: 27 April 2003, Frankfurt

Ricercar (Balé em um ato)

Estreia: 13 November 2003, Frankfurt

2004**Wear** (Balé em um ato)

Estreia: 22 de janeiro de 2004, Bockenheimer Depot, Frankfurt

we live here (Balé de noite toda)

Por e com: Yoko Ando, Cyril Baldy, Francesca Caroti, Dana Caspersen, Mauricio de Oliveira, William Forsythe, Stephen Galloway, Amancio Gonzalez, Rebecca Groves, Thierry Guiderdoni, Ayman Harper, Sang Jijia, David Kern, Dietrich Krüger, Marthe Krummenacher, Brock Labrenz, Vanessa le Mat, Jone San Martin, Fabrice Mazliah, Georg Reischl, Heidi Vierthaler, Jan Walther, Thom Willems, e Ander Zabala

Estreia: 19 de abril de 2004, Frankfurt

2005

you made me a monster (Instalação Performática)

Estreia: 28 May 2005, Teatro Piccolo Arsenale, Venice, Italy

the first detail (Balé de um ato; nova parte 1 versão de *The Loss of Small Detail*)

Estreia: 16 June 2005, Staatsschauspiel Dresden, Dresden

Three Atmospheric Studies (versão original) (Balé de noite toda em dois atos)

Estreia: 21 April 2005, Bockenheimer Depot, Frankfurt

Clouds After Cranach ((Balé de noite toda em dois atos)

Estreia: 26 de novembro de 2005, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2006

Three Atmospheric Studies (Balé de noite toda em três atos); partes 1 e 2: *Clouds after Cranach*; parte 3: *Three Atmospheric Studies versão original parte 2*)

Estreia: 2 de fevereiro de 2006, spielzeiteuropa, Haus der Berliner Festspiele, Berlin

Heterotopia (Balé de noite toda)

Estreia: 25 de outubro de 2006, Schiffbau Halle I, Zürich, Switzerland

Rong

Estreia: 22 de novembro de 2006, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2007

Fivefold (Balé em um ato)

Estreia: 1 de fevereiro de 2007, Festspielhaus Hellerau, Dresden

Angoloscuro/Camerascura (Balé de noite toda/ instalação performática em duas partes)

Estreia: 3 de maio de 2007, Bockenheimer Depot, Frankfurt

The Defenders (Balé de noite toda)

Estreia: 4 de novembro de 2007, Schiffbau Halle I, Zürich, Switzerland

Nowhere and Everywhere at the Same Time (Instalação performática; versão longa)

Estreia: 16 de novembro de 2007, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2008

Yes We Can't (Balé de noite toda)

Estreia: 5 de março de 2008, Festspielhaus Hellerau, Dresden

I don't believe in outer space (Balé de noite toda)

Estreia: 20 de novembro de 2008, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2009

Angoloscuro (new version) (Balé de noite toda)

Estreia: 12 de fevereiro de 2009, Bockenheimer Depot, Frankfurt

Two Part Invention (solo para Noah Gelber)

Estreia: 9 de abril de 2009, Cullen Theater, Houston, Texas

The Returns (Balé de noite toda)

Estreia: 24 de junho de 2009, Festspielhaus Hellerau, Dresden

Theatrical Arsenal II ((Balé de noite toda em dois atos)

Estreia: 20 de novembro de 2009, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2010

Yes we can't ("Barcelona" version) ((Balé de noite toda em um ato)

Estreia: 16 de abril de 2010, Mercat de Flors, Barcelona

Whole in the Head (Balé em um ato)

Estreia 18 de novembro de 2010, Bockenheimer Depot, Frankfurt

2011

Sider (Balé de noite toda)

Estreia 16 de junho de 2011, Festspielhaus Hellerau

Rearray (dueto para Sylvie Guillem e Nicholas Le Riche)

Estreia: 5 de julho de 2011, Sadler's Wells, London

Now This When Not That (Balé de noite toda)

Estreia 5 de outubro de 2011, Jahrhunderthalle Bochum

Anexo 4

Anexo Digital - DVD de dados contendo:

1. Gravação do espetáculo Breve Compêndio para Pequenas Felicidades e Satisfações Diminutas. Registro de Osmar Zampieri. O terceiro recorte do segundo território versa sobre esta produção e penso ser importante que a referida produção esteja disponível para que se possa, caso seja desejável, ter acesso ao trabalho.

2. Registro fotográfico do espetáculo por Clarissa Lambert. Muitas vezes aquilo que o registro em vídeo não capta, uma foto tem a potência de traduzir. A foto, que rouba o tempo e eterniza o momento, muitas vezes nos oferece a chance de aprofundarmo-nos na dança ali capturada.

3. Portfólio Digital de Luiz Fernando Bongiovanni. Os campo de reflexões e as propostas metodológicas apresentadas nessa dissertação foram testadas ao longo de cerca de 15 anos, e me pareceu relevante apresentar de maneira sucinta uma listagem dos trabalhos realizados a partir da mencionada forma de trabalho. É um histórico pedagógico artístico que demonstra a amplitude de experimentação e composição.

