



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA**

**O COREÓGRAFO E A COREOGRAFIA:  
DERIVAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS A PARTIR DAS PROPOSIÇÕES DE  
WILLIAM FORSYTHE**

**FORTALEZA**

**2017**

PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA

**O COREÓGRAFO E A COREOGRAFIA:  
DERIVAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS A PARTIR DAS PROPOSIÇÕES DE  
WILLIAM FORSYTHE**

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Educação. Linha de Pesquisa: Filosofia e Sociologia da Educação (FILOS). Eixo: Filosofias da Diferença, Tecnocultura e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Gadelha

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A45c Almeida, Paulo Sérgio Caldas de.  
O coreógrafo e a coreografia : Derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe / Paulo Sérgio Caldas de Almeida. – 2017.  
255 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Sylvio de Sousa Gadelha Costa.

1. Coreografia. 2. Dança contemporânea. 3. William Forsythe. 4. Educação. I. Título.

CDD 370

---

PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA

O COREÓGRAFO E A COREOGRAFIA:  
DERIVAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS A PARTIR DAS PROPOSIÇÕES DE  
WILLIAM FORSYTHE

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Educação. Linha de Pesquisa: Filosofia e Sociologia da Educação (FILOS). Eixo: Filosofias da Diferença, Tecnocultura e Educação.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2017.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sylvio de Sousa Gadelha Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira  
Instituto Federal do Ceará (IFCE)

---

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Sandra Nunes Meyer  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

---

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Carolina Wiehoff e Pedro Wiehoff Caldas;  
A Terezinha, Márcio e Mário.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Sylvio Gadelha, pelo rigor, confiança e serenidade;

A Homero de Lima e a todos os que se sucederam nas bancas que pontuaram o percurso acadêmico que, desde o ingresso no mestrado em 2011, me trouxe a esta tese;

Aos meus colegas e amigos do colegiado dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UFC, pelo estímulo e pelo apoio neste tão longo percurso;

À minha esposa Carolina Wiehoff, por existir e me trazer sua dança;

Ao meu filho Pedro, pela paciência em me esperar e por dar sentido a tudo que vivo;

Aos meus alunos, de ontem e de hoje; aos meus fundamentais professores, especialmente a Angel Vianna – a mestra que tive a honra de ter;

Aos bailarinos com quem tive a oportunidade de dançar e coreografar – sobretudo aos da Staccato;

A todos aqueles que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho.

A escrita começa no corpo, é a música do corpo, e ainda que as palavras tenham sentido, ainda que possam às vezes ter sentido, a música das palavras é onde os sentidos começam. Você se instala à sua escrivaninha a fim de escrever as palavras, mas na sua cabeça você continua andando, sempre andando, e o que você ouve é o ritmo do seu coração, o bater do seu coração. Mandelstam: “Eu me pergunto quantos pares de sandálias Dante terá gasto enquanto escrevia a *Commedia*”. A escrita como uma forma menor de dança.

Paul Auster

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode se aplicar a um outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que uma teoria penetre em seu próprio domínio encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezada por outro tipo de discurso (é este outro tipo que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro.

Gilles Deleuze

Não apenas a teoria é um meio de organizar as ideias sobre a dança, mas o simples fato de dançar é em si um ato teórico. A teoria da dança não vem “depois” da coreografia. Ela é constitutiva da coreografia.

Mark Franko

Perdoai-me expor-me assim perante vós, mas julgo ser mais útil contar aquilo que se experimentou do que simular um conhecimento independente de toda a pessoa e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja o fragmento cuidadosamente preparado de uma auto-biografia.

Paul Valéry

“E se?” Se, então. Ai você apenas acrescenta o *quê*. Então, no começo, você tem o que você não sabe.

William Forsythe

## RESUMO

A presente tese objetiva investigar os modos emergentes do fazer coreográfico e suas implicações artístico-pedagógicas. A palavra *coreografia* recobre, hoje, proposições que podem versar sobre os mais minuciosos e específicos detalhes do gesto de um corpo ou, inversamente, sobre as mais abertas e genéricas instruções de ação de múltiplos corpos; a *coreografia* escapa de sua vinculação à dança para nomear configurações de movimento as mais diversas, por vezes sequer ligadas a um fazer humano; deixa de implicar uma autoria única e nomeável para, eventualmente, dissolver-se num fazer coletivo; enfim, parece reclamar por novas compreensões. Aqui tratamos portanto de uma pedagogia da dança que se complexifica a partir de um contexto no qual os modelos de processo criativo e os modos de mover se multiplicam. Em tal contexto, o criar e o performar convergem e qualquer corporeidade só pode ser pensada a partir do projeto estético a que se vincula. Para nossa investigação, tomamos como base as proposições coreográficas de William Forsythe, artista que – além de atuar em diferentes instâncias de criação (composições cênicas, videográficas, instalativas e expositivas) e multiplicar práticas colaborativas – desenvolveu os projetos em mídia digital *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye* e *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*, ambos de declarado cunho pedagógico e que são utilizados correntemente em vários contextos formativos no mundo. A abordagem de William Forsythe – principalmente quanto ao corpo balético – emerge mesmo como um poderoso referencial para o estabelecimento de processos artísticos e pedagógicos de autonomização e invenção; a concepção de coreografia como proposição abre espaço para a experimentação de alteridades e para a emergência de novas corporeidades.

**Palavras-chave:** Coreografia. William Forsythe. Dança contemporânea. Educação.



## ABSTRACT

The present thesis aims to investigate the emerging modes of choreographic making and its artistic-pedagogical implications. The word *choreography* now covers propositions that may relate to the most minute and specific details of the gesture of a body or, conversely, to the more open and generic instructions of action of multiple bodies; choreography escapes its attachment to dance to name the most diverse movement configurations, sometimes even related to a human doing; it ceases to imply a single and nameable author to eventually dissolve into a collective making; in the end, it seems to claim for new understandings. We are dealing here with a dance pedagogy that becomes more complex and stems from a context in which models of creative processes and the ways of moving multiply. In such a context, creation and performance converge and any corporeality can only be thought from the aesthetic project to which it is linked. For our investigation, we took as a basis the choreographic propositions of William Forsythe, an artist who – in addition to acting in different creation instances (scenic, videographic, installation and exhibition compositions) and multiplying collaborative practices – developed digital media projects *Improvisation technologies: a Tool for the analytical dance eye* and *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*, both of a declared pedagogical nature and which are currently used in various training contexts in the world. William Forsythe's approach – especially regarding the balletic body – emerges indeed as a powerful reference for the establishment of artistic and pedagogical processes of autonomization and invention; the conception of choreography as a proposition opens space for the experimentation of alterities and for the emergence of new corporealities.

**Keywords:** Choreography. William Forsythe. Contemporary dance. Education.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Fotograma de *Serpentine Dances*, de Auguste e Louis Lumière (1899); Fonte: MoMA ([www.moma.org](http://www.moma.org)).

Figura 02 – Imagem produzida a partir da *Escala A*, de Laban; Fonte: Laban British Columbia (<https://labanbc.wordpress.com/>).

Figuras 03 e 04 – Frontispício e página 102 do livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratifs* (sic), de Raul-Auger Feuillet (1700); Fonte: Gallica: Bibliothèque Numérique (<http://gallica.bnf.fr>).

Figura 05 – Balé geométrico: as doze últimas figuras do *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* (1610); Fonte: FRANKO, Mark. *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*. Paris: Kargo & l'Éclat, 2005.

Figura 06 – Desenhos para *Violin Phase*, parte do espetáculo *Fase*, de Anne Teresa De Keersmaeker; Fonte: KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. *A choreographer's score: Fase, Rosas danst Rosas, Elenas's Aria, Bartók*. Bruxelas: Mercatorfond & Rosas, 2012.

Figuras 07 e 08 – *Violin Phase*, parte do espetáculo *Fase*, de Anne Teresa De Keersmaeker; Fonte: KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. *A choreographer's score: Fase, Rosas danst Rosas, Elenas's Aria, Bartók*. Bruxelas: Mercatorfond & Rosas, 2012.

Figuras 09 e 10 – Fotogramas de musicais de Busby Berkeley; Fonte: Dance Films Association (<http://www.dancefilms.org/>).

Figura 11 – Trisha Brown em *It's a Draw/Live Feed* (2003), performance no Philadelphia Museum of Art; Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 12 – Trisha Brown em *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* (2008), performance na Medtronic Gallery, do Walker Art Center; Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 13 – *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)*, de Peter Welz e William Forsythe (2006); Fonte: CLIDIÈRE, Sylvie; MORANT, Alix de. *Extérieur danse: essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier: Édition l'Entretemps, 2009.

Figura 14 – Página 33 do livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs* (sic), de Raul-Auger Feuillet (1700); Fonte: Gallica: Bibliothèque Numérique (<http://gallica.bnf.fr>).

Figuras 15 e 16 – Carta de William Forsythe enviada por fax para Daniel Larrieu; Fonte: Sarma – Laboratory for discursive practices and expanded publication ([www.sarma.be](http://www.sarma.be)).

Figuras 17 e 18 – Intervenções gráficas de William Forsythe sobre desenhos de Tiepolo, enviadas por fax para Daniel Larrieu; Fonte: Sarma – Laboratory for discursive practices and expanded publication ([www.sarma.be](http://www.sarma.be)).

Figura 19 – Desenho de espaço para *Summerspace*, de Merce Cunningham (1958); Fonte: LOUPPE, Laurence (Ed.). *Traces of dance. Drawings and notations of choreographers*. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.

Figura 20 – Desenho de espaço para *Trio B*, de Yvonne Rainer (1968); Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 21 – Desenho de espaço para *Melody Excerpt*, de Lucinda Childs (1977); Fonte: LOUPPE, Laurence (Ed.). *Traces of dance. Drawings and notations of choreographers*. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.

Figura 21 – *Untitled*, de Trisha Brown (1973); Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 23 – Anotação para *Locus*, de Trisha Brown (1975); Fonte: SULZMAN, Mona. Choice/form in Trisha Brown's "Locus": a view from inside the cube. *Dance Chronicle*, v. 2, n. 2, p. 117-130, 1978.

Figuras 24, 25, 26, 27 e 28 – Desenhos para *Locus*, de Trisha Brown (1975); Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 29 – *Alfabeto figurato*, de Giovanni Battista Braccelli (1624); Fonte: FRANKO, Mark. *La danse comme texte*. Idéologies du corps baroque. Paris: Kargo & l'Éclat, 2005.

Figura 30 – *Primary Accumulation*, de Trisha Brown (1972); Foto: Babette Mangolte; Fonte: ROSENBERG, Susan. *Trisha Brown*. Choreography as visual art. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

Figuras 31, 32 e 33 – Thomas McManus em *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999); Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

Figuras 34 e 35 – Ilustrações (desenho da p. 97 e prancha VI) do livro *The code of Terpsichore*; Fonte: BLASIS, Carlo. *The code of Terpsichore*. The art of dancing: comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times. Londres: Edward Bull, 1830.

Figura 36 – *Book N*, de William Forsythe, parte do projeto *The Books of Groningen*, de Daniel Libeskind (1989); Fonte: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

Figuras 37 e 38 – *Tight Roaring Circle/White Bouncy Castle*, objeto coreográfico de William Forsythe (1997); Fonte: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

Figuras 39, 40 e 41 – *Schmalclub*, projeto no Theater am Turm (TAT); Fonte: [www.socialchoreography.com](http://www.socialchoreography.com).

Figuras 42 e 43 – *The Fact of Matter*, objeto coreográfico de William Forsythe (2009); Fonte: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

Figura 44 – Performance/pintura de Kazuo Shiraga; Fonte: Arts Journal ([www.artsjournal.com](http://www.artsjournal.com)).

Figura 45 – Performance/pintura da série *Antropométries*, de Yves Klein (1960); Fonte: Yves Klein Archives ([www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org)).

Figura 46 – *Tracking*, performance de Carolee Schneemann (1973); Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 47 – *A casa é o corpo*, de Lygia Clark (1968); Fonte: CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. *Lygia Clark*. Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

Figura 48 – Projeto para a instalação de Robert Morris, para a Tate Gallery (1971); Fonte: Tate ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)).

Figura 49 – A instalação *Bodyspacemotionthings*, de Robert Morris, na Tate Modern (1999); Fonte: Tate ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)).

Figura 50 – *Nowhere and everywhere at the same time, n. 3*, objeto coreográfico de William Forsythe (2015); Fonte: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

Figura 51 – *A volume within which it is not possible for certain classes of action to arise*, Objeto Coreográfico de William Forsythe (2015); Fonte: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com).

Figuras 52 e 53 – *Aufwand*, objeto coreográfico de William Forsythe (2015); Fonte: GAENSHEIMER, Susanne; KRAMER, Mario. *William Forsythe. The fact of matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

Figura 54 – *City of Abstracts*, objeto coreográfico de William Forsythe (2000); Fonte: GAENSHEIMER, Susanne; KRAMER, Mario. *William Forsythe. The fact of matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

Figura 55 – Texto inicial do livro *Espèces d'espaces*, de Georges Perec; Fonte: PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée, 1974.

Figura 56 – Frontispício de *For the Further Improvement of Dancing*, de John Essex (1710); Fonte: The Library of Congress ([www.loc.gov](http://www.loc.gov)).

Figuras 57 e 58 – Ilustrações do livro *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, de Kellom Tomlinson (1724); Fonte: Early Dance (<https://earlydance.org>).

Figuras 59 e 60 – Frontispício e página 33 do livro *El noble arte de danzar a la francesa, y española*, de Pablo Minguet (c.1760); Fonte: Houghton Library Blog (<https://blogs.harvard.edu/>).

Figura 61 – *A Line Made by Walking*, de Richard Long (1967); Fonte: ROEOSTRAETE, Dieter. *Richard Long: A line made by walking*. Londres: After all Books, 2010.

Figura 62 – Máquina de fumaça, de Jules-Étienne Marey (1901); Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard, 2004.

Figura 63 – Reconstituição da máquina de fumaça de Marey (1974); Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard, 2004.

Figura 64 – Bala passando pela chama de uma vela, de Hubert Schardin (ca. 1950); Fonte: GERNSEIM, Helmut. *A concise history of photography*. Nova York: Dover Publications, 1986.

Figura 65 – *Marche de l’homme (portant un habit noir à lignes blanches)*, de É.-J. Marey (1884). Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image est le mouvant*. *Intermédialités*, n. 3, 2004.

Figura 66 – *Nu descendant un escalier, n.2*, de Marcel Duchamp (1912); Fonte: MoMA ([www.moma.org](http://www.moma.org)).

Figura 67 – *Marcel Duchamp descending a staircase*, de Eliot Elisofon publicada na revista LIFE (1952); Fonte: MoMA ([www.moma.org](http://www.moma.org)).

Figura 68 – *Dynamism of a dog on a leash*, de Giacomo Balla (1912); Fonte: USC - University of Southern California ([www.usc.edu](http://www.usc.edu)).

Figura 69 – *Pas de deux*, filme de Norman McLaren (1967); Fonte: acervo pessoal.

Figura 70 – *Marcel Duchamp*, foto de Man Ray (ca. 1920); Fonte: Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Mouvements de l’air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard, 2004.

Figura 71 – *Light-Trap for Henry Moore n. 2*, de Bruce Nauman (1967); Fonte: Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent. *Mouvements de l’air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard, 2004.

Figura 72 – William Forsythe em *Improvisation technologies* (1999); exemplo de linha-traço precária com a operação *descair curvas (dropping curves)*; Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

Figuras 73, 74 e 75 – William Forsythe em *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999); exemplos de linha-fio, linha-fantasmática e linha-traço precária; Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

Figura 76 – Grafismo digital a partir da obra *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, produzido no projeto Synchronous Objects; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu>.

Figura 77 – Grafismo digital a partir da obra *No Time to Fly*, de Deborah Hay, produzido no projeto Motion Bank; Fonte: <http://motionbank.org/>.

Figura 78 – *Man Walking Down the Side of a Building*, de Trisha Brown (1970); Fonte: [www.trishabrowncompany.org](http://www.trishabrowncompany.org).

Figura 79 – O *Homem Vitruviano*, desenho de Leonardo da Vinci; Fonte: DA VINCI, Leonardo. *Notebooks*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

Figura 80 – *Pose pentagonal plana do corpo (A flat pentagonal pose of the body)*, desenho de Laban, no capítulo *O corpo e a cinesfera (The body and the kinesphere)*, do seu livro *Choreutics*; Fonte: LABAN, Rudolf. *The language of movement. A guidebook to choreutics*. Boston: Macdonald and Evans Ltd., 1976.

Figura 81 – *A cinesfera (The kinesphere)*, desenho para o capítulo *Esculpindo formas no espaço (Carving shapes in space)*, do livro *Body Movement*, de Irmgard Bartenieff; Fonte: BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement. Coping with the environment*. Nova York: Gordon & Breach, 1980.

Figuras 82, 83 e 84 – Desenhos do *Codex Huygens*, manuscrito relacionado a Leonardo da Vinci; Fonte: The Morgan Library & Museum ([www.themorgan.org](http://www.themorgan.org)).

Figura 85 – As principais linhas direcionais no espaço cúbico; Fonte: LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelas: Contredanse, 2003.

Figuras 86, 87 e 88 – Desenhos de Laban, descrevendo octaedro, icosaedro e cubo, com as respectivas referências notacionais; Fonte: LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelas: Contredanse, 2003.



Figura 89 – Escala A, de Laban; Fonte: MALETIC, Vera. *Body - space - expression. The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlim, Nova York, Amsterdã: Mouton de Gruyter, 1987.

Figura 90 – Desenho de Rudolf Laban: relações espaciais de um grupo, assinaladas com linhas; Fonte: LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelas: Contredanse, 2003.

Figuras 91, 92 e 93 – A linha dinâmica e temporal, os pontos sobre seus percursos e a linha concebida como conexão entre pontos, conforme desenhos de Tim Ingold; Fonte: INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres, Nova York: Routledge: 2007.

Figuras 94, 95 e 96 – *Improvisation technologies: Digital Dance Training Equipment*; Fonte: Deutsches Tanzarchiv.

Figura 97 – Protótipo do *Improvisation technologies*; Fonte: Deutsches Tanzarchiv.

Figura 98 – *Improvisation technologies (laban model > orientation of the inner body parts)*; Fonte: Deutsches Tanzarchiv.

Figura 99 – Imagem de abertura do CD-rom *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999); Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012

Figuras 100, 101, 102 e 103 – *Solo* de William Forsythe, integrado ao CD-rom *Improvisation technologies* (1999); Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012

Figura 104 – Operação *combinar (matching)*, do *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999); Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

Figuras 105 e 106 – Corpo de matriz balética na cinesfera; Fonte: OpenEndedGroup / Marc Downie & Paul Kaiser ([www.openendedgroup.com](http://www.openendedgroup.com)).

Figura 107 – *Self Meant to Govern*, de William Forsythe (1994); Fonte: SIEGMUND, Gerald (Org.). William Forsythe: denken in Bewegung. Berlim: Henschel Verlag, 2004.

Figura 108 – *If you couldn't see me*, de Trisha Brown (1994); Fonte: Walker Art Center ([www.walkerart.org](http://www.walkerart.org)).

Figura 109 – Fluxograma para Eidos: Telos, de William Forsythe; Fonte: FORSYTHE, William; KAISER, Paul. Dance geometry. *Performance Research*, v. 4, n. 2, p. 64-71. Londres: Taylor & Francis Ltd, 1999.

Figura 110 – Grafismo destacando *alinhamento (alignment)* na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figura 111 – *Printscreen* da página inicial da website do projeto *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figuras 112, 113, 114 e 115 – *3D Alignment Forms, Difference Forms, Motion Volumes e Data Fan*, respectivamente; objetos coreográficos realizados pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figuras 116 e 117 – Grafismos destacando alinhamentos (*alignments*) de linhas-fio na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figura 118 – Grafismos destacando alinhamentos (*alignments*) de linhas-traços na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figuras 119, 120 e 121 – *Printscreens* das estruturas de análise de movimento dos dançarinos na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figuras 122, 123 e 124 – *Printscreen* destacando respectivamente o mapa de materiais, deixas e alinhamentos entre as partituras corporais de cada dançarino na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*; Fonte: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

Figura 125 – Capa do CD-rom *Improvisation technologies*, de William Forsythe; Fonte: FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	21
<b>CAPÍTULO 1 – A COREOGRAFIA .....</b>	<b>31</b>
1.1. A folha (Feuillet) .....	31
1.2. A figura .....	35
1.3. O desenho .....	41
1.4. A letra .....	47
1.5. O ar .....	52
1.6. A ação .....	54
1.7. A assinatura .....	59
1.8. O objeto .....	63
1.9. A expansão .....	77
<b>CAPÍTULO 2 – A INSCRIÇÃO.....</b>	<b>86</b>
2.1. A corografia .....	87
2.2. A linha .....	93
2.3. O constructo .....	100
2.4. A geometria .....	106
2.5. A continuidade .....	118
2.6. A explosão .....	121
2.7. A operação .....	126
2.8. A indisposição .....	134
<b>CAPÍTULO 3 – A ESCRITURA .....</b>	<b>143</b>
3.1. A restrição .....	143
3.2. O outramento .....	150
3.3. A dramaturgia .....	155
3.4. O contraponto .....	168
3.5. O diagrama .....	179
3.6. O improvisacional .....	182
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>187</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>191</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>209</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>237</b>

## INTRODUÇÃO

Steven Spier, na primeira linha da introdução de seu *William Forsythe and the practice of choreography* (SPIER, 2011a, p. 1), evoca um ensaio de Isaiah Berlin, datado de 1953, intitulado *The hedgehog and the fox (O ouriço e a raposa)*. E em sua primeira linha, por sua vez, Berlin evoca outra, “[...] entre os fragmentos do poeta grego Arquíloco, que diz: ‘A raposa sabe muitas coisas, mas o ouriço sabe uma grande coisa’”<sup>1</sup> (BERLIN, 1953, p. 10, tradução nossa). Ouriço e raposa serão, em Berlin, tomados como personagens de um esforço classificatório na distinção de escritores e pensadores:

Porque existe um grande abismo entre aqueles que, de um lado, relacionam tudo com uma visão central única, um sistema mais ou menos coerente e articulado, nos termos do qual compreendem, pensam e sentem [...] e, de outro lado, aqueles que perseguem muitos fins, muitas vezes sem relação entre si e até contraditórios, ligados, se tanto, apenas de alguma maneira *de facto*, por alguma causa psicológica ou fisiológica, sem estarem relacionados por um princípio moral ou estético. [...] O primeiro tipo de personalidade intelectual e artística pertence aos ouriços, e o segundo às raposas<sup>2</sup> (*idem*, p. 10-11, tradução nossa).

Em seu esforço – que distinguirá Dante, Platão, Lucrecio, Pascal, Hegel, Dostoievsky, Nietzsche e Proust como ouriços; Shakespeare, Aristóteles, Molière, Goethe, Pushkin e Joyce como raposas – Berlin admitirá, sim, que se trata de uma simplificação excessiva, uma dicotomia “[...] artificial, escolástica e, afinal, absurda” (*idem*). E, no entanto, prosseguirá tomando-a – pois possuidora de “[...] algum grau de verdade” – como ponto de partida de investigação para “[...] um ensaio sobre a visão de história em Tolstoy”<sup>3</sup>. Sua hipótese: a de que o escritor russo era uma raposa que acreditava ser um ouriço. Pois é uma hipótese correlata que Spier sugere quanto ao coreógrafo William Forsythe<sup>4</sup>, pois que, de alguma maneira, seu trânsito pelo balé, música, arquitetura, geometria, matemática, cinema, literatura, artes visuais, filosofia, novas tecnologias e cultura *pop* orbita uma mesma questão-problema: a coreografia.

---

<sup>1</sup> [...] among the fragments of the Greek poet Archilochus, which says: “The fox knows many things, but the hedgehog knows one big thing”.

<sup>2</sup> For there exists a great chasm between those, on one side, who relate everything to a single central vision, one system less or more coherent or articulate, in terms of which they understand, think and feel [...] and, on the other side, those who pursue many ends, often unrelated and even contradictory, connected, if at all, only in some *de facto* way, for some psychological or physiological cause, related by no moral or aesthetic principle. [...]. The first kind of intellectual and artistic personality belongs to the hedgehogs, the second to the foxes.

<sup>3</sup> O título completo do texto de Berlin é *The hedgehog and the fox. An essay on Tolstoy's view of history*.

<sup>4</sup> Norte-americano, William Forsythe (1949) é reconhecido como um dos mais importantes coreógrafos do mundo. Seu trabalho, desenvolvido principalmente na Alemanha, promove uma reorientação da prática do balé, desde sua identificação como o repertório clássico, até uma potente forma de arte do século XXI. Seu profundo interesse no tema da *coreografia* levou-o a produzir obras cênicas, expositivas, instalativas e interativas, filmes e projetos artístico-pedagógicos como *Improvisation technologies*, *Synchronous objects* e *Motion bank*.

De fato, uma das marcas de seu fazer artístico é o que Roslyn Sulcas se refere como um “senso de inclusividade”, instaurado desde suas primeiras obras, e que se liga à crença de que no processo criativo tudo é possível, tanto material quanto conceitualmente:

Esta é uma ideia simples, mas enorme. Significa que nada – mesmo de outra área como a geografia ou a matemática ou a mitologia, ou da própria história da dança está fora dos limites do processo criativo ou do palco. Antony Rizzi, um bailarino e professor de balé do Frankfurt Ballet que coreografou várias obras, uma vez me disse de uma maneira simples: “A coisa mais importante que Billy [William Forsythe] me ensinou, disse, é que qualquer coisa pode combinar com qualquer coisa”<sup>5</sup> (SULCAS, 2011, p. 5, acréscimo nosso, tradução nossa).

William Forsythe fez sua formação em balé na Flórida e em Nova York, antes de deixar os Estados Unidos para radicar-se na Europa. Em 1973, chegou ao Stuttgart Ballet, onde foi bailarino e, mais tarde, coreógrafo residente, criando obras como *Urlicht* (1976), *From the Most Distant Time* (1978) e *Orpheus* (1979), enquanto atuava simultaneamente como coreógrafo *free-lancer* em outras companhias como o Ballet Deutsche Oper (*Die Nacht aus Blei*, em 1981), o Nederlands Dans Theater (*Gänge, ein Stück über Ballett* [Parte 1], em 1982), o Joffrey Ballet (*Square Deal*, em 1982), o Ballet de l’Opéra de Paris (*France/Dance*, em 1983) e o Frankfurt Ballet (*Gänge* [versão completa], em 1983), do qual viria a ser diretor de 1984 a 2004.

Em 1987, quando seu nome ainda era relativamente desconhecido do público, “[...] causou sensação” (SULCAS, 1992, p. 4) com *In the Middle, Somewhat Elevated*, obra originalmente criada para o Ballet de l’Opéra de Paris (então dirigido por Rudolf Nureyev); descrita por Sylvie Guillem como “hard Balanchine” (“*Balanchine difícil*”; *idem*), foi cedo reconhecida, em seus 28 minutos, como uma obra maior.

Na Ópera de Paris tem muitas coisas de ouro penduradas, eu achava aquilo lindo demais e queria um cenário cheio de adereços suspensos e brilhantes. Tentei de tudo, mas nada dava certo. Aí inventei duas cerejas pequenas com espelhos que podem refletir a luz e, ao mesmo tempo, a plateia. [...] Num ensaio, a produção veio me perguntar onde eu queria pendurar as cerejas, eu disse que poderia ser no meio. Eles perguntam novamente: no meio, mas onde? E eu respondi. “In the middle, somewhat elevated” (“*No meio, um pouco acima*”) (FORSYTHE, documento eletrônico, 2013).

---

<sup>5</sup> This is a simple idea, but an enormous one. It means that nothing – whether in another field like geography or mathematics or mythology, or the history of dance itself, is out of bounds in the creative process and onstage. Antony Rizzi, a dancer and ballet-master with Ballett Frankfurt who has choreographed several works of his own, once put it simply to me: “The most important thing that Billy taught me”, he said, “is that anything can go with anything”.

Tal detalhe cenográfico, colocado num palco de resto vazio, parecia deixar naquele lugar de poder – o Palais Garnier<sup>6</sup> – apenas um vestígio, um reflexo mínimo e quase despercebido de sua suntuosidade. A usual geopolítica deste palco *à italiana*<sup>7</sup>, sua ocupação que hierarquiza e distingue *étoiles* (estrelas) e *corps de ballet* (corpo de baile) se desfazia naquele momento também sobretudo coreograficamente.

*In the Middle, Somewhat Elevated* é inegavelmente balé: é sem dúvida necessário um consolidado domínio técnico do vocabulário balético para performá-lo. Mas tal domínio é condição de um ultrapassamento, pois os corpos aí se ligam a uma arte do desequilíbrio e de projeções espaciais alargadas. De fato, nesta peça, naquilo que tenderíamos a reconhecer virtuosismo, é dado a ver – quase *casualmente* – apenas um modo em que os corpos extremam o alcance de seus movimentos: o que se sucede não é a demonstração de belas figuras, mas formas sempre instáveis das forças. Sim, algo *casual* é insinuado e desde o início, quando duas bailarinas na cena que se abre *nada* fazem. Na composição de uma tal cena prosaica, vislumbramos um projeto: o extra-ordinário se quer menos, se quer deste mundo. Experimentando uma lógica de movimento que não se detém nas características poses clássicas, solos, duos e configurações (pouco) mais numerosas se sucedem ou se imbricam, vertiginosos, fazendo passar de corpo a corpo a ocupação do palco. Ainda que num sentido diferente das proposições coreográficas de Merce Cunningham<sup>8</sup>, todos aí são solistas. O centro da cena é continuamente deslocado e transferido. Na composição com a música de Thom Willens, o movimento não obedece à eventual contabilidade de seu andamento, mas joga com ela e – aqui e ali – deixa-se coincidir em pontos que parecem não redundâncias ou ilustrações recíprocas, mas tangenciamentos de duas matrizes expressivas autônomas e em diálogo.

Em termos estritamente coreográficos, *In the Middle, Somewhat Elevated* se compõe como tema e variação: “Middle is theme and variation: basta”, diz Forsythe (documento eletrônico, 2012c); mas a peça ganha um importante estatuto pois que anuncia e faz vislumbrar toda uma série de deslocamentos coreográficos que o artista irá proceder em sua

---

<sup>6</sup> Uma das mais monumentais e opulentas obras arquitetônicas de Paris, o Palais Garnier (ou Ópera Garnier) é um teatro em estilo neobarroco construído entre 1861 e 1875. Antes da inauguração da Ópera da Bastilha, em 1989, era referido como Ópera de Paris.

<sup>7</sup> O chamado “palco à italiana” é uma disposição bastante convencional nas arquiteturas teatrais do ocidente (especialmente a partir do século XVII), em que um espaço cênico retangular é limitado lateralmente pelos bastidores, ao fundo por uma rotunda ou ciclorama, e aberto para a plateia (pela “boca de cena”) de modo a proporcionar-lhe um ponto de vista frontal e perspectivado.

<sup>8</sup> Bailarino e coreógrafo norte-americano, Merce Cunningham (1919-2009) é considerado o responsável por mudar os rumos da dança moderna. Entre seus colaboradores figuram John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

obra futura, notadamente no corpo que dança, a partir de desdobramentos frequentemente associados à sua leitura das concepções geométricas do espaço labaniano.

É mesmo por entre as linhas do dispositivo<sup>9</sup> clássico do balé e suas evidentes tendências formalizantes, problematizando-o a partir das formulações de Rudolf Laban<sup>10</sup>, que William Forsythe constrói outros corpos e modos de mover, assim como – de resto – uma outra cena: mesmo ali, na Ópera de Paris, um dos maiores templos da tradição do balé clássico, sua produção cênica afirmava-se marcadamente segundo uma forte ruptura com as convenções técnicas e cênicas a ela associadas: não é mesmo incomum que se lhe atribua o estabelecimento do balé, “finalmente”, como uma “arte do século XX”.<sup>11</sup> Ao longo dos anos, a produção cênica forsythiana agregou texto – oral e escrito –, imagens, composições sonoras e cenográficas pouco usuais e, sobretudo, uma intensa experimentação no *design* de luz, além da formulação de modos de composição coreográfica absolutamente inovadores. Tal produção se desdobrou em inúmeras incursões em outros formatos: projetos em mídias digitais, obras instalativas, interativas e videográficas se multiplicaram como estratégia de experimentação coreográfica.

Aqui, interessa-nos pensar, mais do que qualquer análise de sua longa obra cênica, os pressupostos e as implicações de tais incursões: sucintamente: (1) a compreensão expandida da coreografia; (2) a compreensão coreográfica do espaço, o uso de inscrições espaciais como matéria poética (ou, de outra maneira, o uso da linha como matéria de uma textura/tessitura poética), a problematização e a consequente *indisposição* do dispositivo balético; e (3) a compreensão da coreografia como fazer escritural e dramaturgico – tópicos que aliás ajudam a definir as seções da escrita que se segue.

A baliza primeira da presente investigação foi, mesmo, um projeto forsythiano que precisamente imbrica as dimensões artística e pedagógica: criado como uma ferramenta

---

<sup>9</sup> Tomamos a palavra *dispositivo* tal como se estabeleceu no vocabulário de Michel Foucault (2012, p. 364), que assim o define: “Por este termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos”.

<sup>10</sup> Rudolf Laban (1879-1958), dançarino e coreógrafo de origem húngara, é considerado o maior teórico da dança do século XX e como “um dos pais da dança moderna” ou como “pai do teatro-dança”. Suas pesquisas – numerosas e diversificadas – se dedicam à compreensão do movimento, a partir da qual desenvolve um poderoso sistema de análise tratado – entre outras publicações – em *Choreutics*. Inédita no Brasil, a obra está contida na publicação francesa *L’espace dynamique* (ver LABAN, 2003).

<sup>11</sup> Ao entrevistar Forsythe, Roslyn Sulcas, uma das mais importantes estudiosas do coreógrafo, diz – a propósito de *New Sleep*, que teve ocasião de ver em 1988 – que a obra “[...] mostrou-me o balé como uma forma de arte contemporânea, não algo entre aspas, não uma peça de museu, mas algo que poderia existir no mundo moderno como arte contemporânea” ([...] *it showed me ballet as a contemporary art form, not something between quotation marks, not a museum piece, something that could exist in modern world as contemporary art*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mbe4VavLuLI&t=546s>>. Acesso em: 02 fev. 2017.



para integrar os novos bailarinos de sua companhia (à época, o Frankfurt Ballet) e introduzi-los a seus procedimentos composicionais, *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*<sup>12</sup> se vê hoje profusamente utilizado em diversos contextos do ensino de dança no mundo. Seu recurso às tecnologias gráficas o torna partícipe de uma longa linhagem associada às inscrições espaciais do corpo em movimento que, diríamos, emerge com Étienne-Jules Marey e Loïe Fuller<sup>13</sup> em finais do século XIX, adensa-se nos *Choreutics*<sup>14</sup> de Rudolf Laban, e extrema-se no projeto *Synchronous objects*, desenvolvido sobre a obra do próprio Forsythe por pesquisadores em dança, arquitetura, geografia, estatística, *design* gráfico e ciência da computação da Ohio State University.<sup>15</sup>

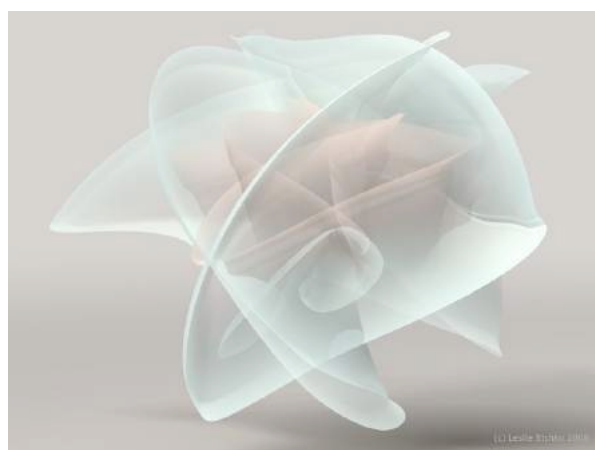


Figura 01 – Fotograma de *Serpentine Dances*, de Auguste e Louis Lumière (1899);  
Figura 02 – Imagem produzida a partir da *Escala A*, de Laban.

Ao tratarmos destas *Improvisation technologies*, consideramos um fazer que se anuncia como improvisacional mas que desdobra-se – assim o compreendemos – como dimensão composicional e coreográfica: é principalmente como *inscrição* – num certo sentido – *escritural* do corpo em movimento no espaço que interessa-nos abordá-las. Tal consideração supõe, no entanto, pensar a delicada relação entre improvisação e coreografia – frequentemente tratada como oposição – e especialmente de recuperar uma dimensão afirmativa para a coreografia no contexto da dança contemporânea: diante de uma

<sup>12</sup> Publicado na forma de um CD-rom, reúne um repertório de “operações” coreográficas desenvolvidas no âmbito dos processos criativos do *Frankfurt Ballet* e o *Solo*, de William Forsythe, gravado em 1995 e originalmente concebido para o vídeo *Evidentia*, de Sylvie Guillem.

<sup>13</sup> Dançarina norte-americana, Loïe Fuller (1862-1928) foi uma das pioneiras da Dança Moderna, assim como da utilização das então novas tecnologias de iluminação cênica. Estabelecida na Europa, suas composições – como a *Danse de lys*, a *Danse du feu* e especialmente a *Danse serpentine* – tornaram-se referência para inúmeras imitadoras. *Danças serpentina*s se tornaram recorrentes como objeto filmico do nascente cinema.

<sup>14</sup> Um dos mais importantes livros de Laban, *Choreutics* (lançado em 1966) trata dos aspectos espaciais do movimento. Como referência, aqui, utilizamos a edição norte-americana lançada em 1976 e que tem como título: *The language of movement: a guidebook to choreutics*.

<sup>15</sup> Consultar o *website* <http://synchronousobjects.osu.edu/>, publicizado em 2010.

consolidada compreensão que a toma como captura, importa-nos tentar conceber a coreografia, talvez em polêmica, como instância proposicional capaz não de empobrecer, mas de potencializar poéticas corporais – instância infinitamente modulável e inseparável de sua efetuação performativa. Algumas questões portanto se colocam: que implicações as novas compreensões de coreografia podem ter sobre a formação artística e técnica? Como problematizar uma dada corporeidade?<sup>16</sup> O que fazer das inscrições (técnicas e culturais) que marcam os corpos? Como pensar a relação entre uma corporeidade e um projeto poético no contexto plural da cena contemporânea? Como a proposição coreográfica pode apontar para a invenção de novas corporeidades? Como ela pode fazer experimentar alteridades?

Tratado como instância proposicional, o fazer coreográfico parece aproximar-se de uma *experiência diagramática*. *Experiência* é tomada aqui, nos termos de Jorge Larrosa (2011, p. 4), como “*isso que me passa*”, com todos os princípios aí implicados: a experiência como algo que me é exterior e alheio, um *outro* ao qual me projeto e que no entanto se passa singularmente em mim, e que me transforma. Neste sentido, prolongando a associação de Larrosa entre a experiência e a educação, seria possível evocar aquela “variante etimológica” aportada pelo antropólogo Tim Ingold (2013a, p.1, tradução nossa), que remete o *educere* a *ex* (fora) + *ducere* (conduzir): educação é uma questão de conduzir para fora, é “[...] sobre *exposição*. E é por meio desta exposição, por ser trazido para a imediata presença das coisas – ou abrindo-se para elas em vez de tomar uma distância crítica – que se aprende”.<sup>17</sup>

*Diagrama*, por sua vez, é tomado aqui, nos termos de Deleuze, (2007, p. 104), como aquilo que constrói “[...] um real por vir, um novo tipo de realidade”: o diagrama, prossegue ele, é “[...] o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos. E a operação do diagrama, sua função, diz Bacon, é ‘sugerir’. Ou, mais rigorosamente, introduzir ‘possibilidades de fato’” (*idem*). Em suma, interessa-nos investigar a coreografia como proposição de um pensamento poético do corpo.

A investigação liga-se ademais a pressupostos às vezes silenciosos que se listariam como uma série de temas subjacentes ao referido projeto forsythiano: a emergência de uma concepção do espaço como *constructo*; a performance do corpo em movimento (sobretudo de suas modulações cinestésicas) como matéria dramaturgica; a afirmação das potências artístico-pedagógicas que podem se estabelecer desde um corpo em movimento que faz de suas inscrições no espaço a matéria de uma poética; o reconhecimento da linha como matéria imaterial possível de uma escritura corporal e cênica; o estabelecimento – a partir de uma

---

<sup>16</sup> Com esta palavra, quero apenas referir a uma instituição/configuração transitória e relacional de um corpo.

lógica de forças – de uma geometria virtual do espaço do corpo; a exponenciação dos modos de mover na cena moderna/contemporânea da dança; a referenciação do corpo (daquilo que pode o corpo) à singularidade de um dado projeto estético; o deslocamento da função *autor*; a inseparabilidade entre o coreográfico e o político.

*Nota bene:* a investigação procura orbitar os fazeres coreográficos forsythianos, atentando especialmente para os processos que tratam de invenção corporal e que fizeram da inscrição espacial um fundamento para a problematização e reinvenção das matrizes de movimento codificadas e instituídas; pois na cena forsythiana – ainda que distinguida frequentemente por outros estratos composicionais (para além do corpo em movimento) – tais processos parecem-nos fundamentais para pensar certas dimensões artísticas e pedagógicas, hoje.

Aqui portanto operamos num contexto em que a pedagogia se complexifica: não se trata de treinar o corpo numa técnica mais ou menos codificada (ainda que absolutamente não se recuse, *a priori*, tal procedimento), mas de problematizar processos formativos em que as poéticas do movimento se multiplicam e onde qualquer corporeidade só pode ser pensada a partir do projeto estético a que se vincula. Daí que qualquer pergunta sobre qual dimensão técnica estaria ligada a uma dada poética só pode ter respostas locais e provisórias, multiplicáveis por toda a infinidade possível de proposições artísticas. Não há, na dança de hoje, uma técnica que possa bastar como referência única ou maior, que exista antes ou acima do que se produz esteticamente. Dir-se-ia que as proposições poéticas buscam, a partir de um recorte que lhes é próprio, produzir novos modos do corpo e do movimento, constituídos ora pela invenção, ora pela apropriação, reinvenção ou reconfiguração singular das mais diversas matrizes técnicas e expressivas. Neste sentido, o corpo na cena de dança contemporânea pode mesmo recorrer a qualquer arsenal estabelecido de movimento: aquilo que foi codificado pelas diversas linhagens da dança moderna, pelo balé clássico, pelas danças populares, pelas danças de salão, pela dança de rua; ou aquilo a que poderíamos nos referir como nossos *ready-mades* de movimento: andar, correr, cair, rolar, levantar, saltar, e tudo o que é constituído pela nossa cultura como gestualidade cotidiana.

O corpo na cena hoje pode ocupar-se de apropriar e reinventar movimentos (intervindo e modificando aqueles que integram o arsenal de modos referido acima) mas, sobretudo, pode inventá-los. As estratégias, aí, são também muitas. Talvez, uma das razões da atualidade da obra de Rudolf Laban – evidenciada nos próprios desdobramentos que dela

---

<sup>17</sup> [...] about *ex-posure*. And it is through such exposure, through being brought into the immediate presence of things – or opening up to them rather than taking a critical distance – that one learns.

Forsythe realiza –, ligue-se precisamente ao fato de que não há nela nenhuma imposição quanto aos modos de mover. Seu sistema não estabelece vocabulários ou códigos de movimento. Ele nos informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move: corpo, espaço e esforço.<sup>18</sup> Evidentemente, as apropriações podem ser as mais diversas, mas o sistema insiste generoso a prestar-se – no contexto da criação coreográfica – como um instrumento de consciência, produção e análise do movimento, de qualquer movimento e de qualquer corpo.

Num certo sentido, é mesmo isso que vemos se passar nas *Improvisation technologies*, de William Forsythe: corpos que inventam novos modos de mover e assim instauram, moldando-o, um espaço feito de linhas atuais e virtuais extraídas, dobradas, curvadas, estendidas, unidas, deslocadas e colapsadas em atenção – acrescentaríamos – a uma proposição coreográfica que é, por sua vez, inseparável de uma consistência e um pertencimento dramáticos.

O que nos parece especialmente precioso nas proposições forsythianas evidenciadas nas *Improvisation technologies* é que, de um lado, elas emergiram inesperada, serena e libertariamente ali onde nos habituamos a reconhecer a instituição maior de corpos dóceis<sup>19</sup>, adestrados e disciplinados: o balé clássico; de outro, ainda que aí operem, as proposições de fato podem-se prolongar sobre qualquer corpo: do extra-ordinário corpo do bailarino clássico ao ordinário corpo cotidiano.

O percurso de tal investigação discerniu tópicos que se distribuíram nos três capítulos desta tese:

No primeiro, tratamos de reconhecer, acolher e intensificar – já o dissemos – uma concepção expandida de coreografia; daí que tenhamos historiado o termo, tratado de suas

---

<sup>18</sup> Conforme Lenira Rengel (2003, p. 60), “[...] esforço é a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades, [...] é o ritmo dinâmico do movimento do agente”, referindo-se a “[...] aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente”. Nas palavras de Regina Miranda (2008, p. 20), “a categoria *Esforço* configura, então o território das intensidades e ritmos dinâmicos e como eles se inscrevem nas frases de movimento, conferindo-lhe qualidades e proporcionando ao indivíduo ritmos únicos de se movimentar e construir estilos de movimento que, por sua vez, em confronto com o meio ambiente interno-externo, configuram diversas paisagens psicossociais”

<sup>19</sup> A referência a “corpos dóceis” remete diretamente a Michel Foucault. No capítulo I da Terceira Parte de seu *Vigiar e punir* – que tem como título precisamente “Os Corpos Dóceis” –, depois de descrever a figura ideal do soldado, lemos: “Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. [...] É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (p. 124-125). O uso de tal formulação foucaultiana é bastante presente nos contextos de problematização do ensino de dança, especialmente do balé clássico. Sobre isso, consultar, por exemplo: GREEN, Jill. Foucault and the training of docile bodies in dance education. *Arts and Learning Research*, v. 19, n. 1, 2003.

dimensões escritural e inscricional, e considerado os usos que dele emergem no século XXI e que nos instigam a imaginação coreográfica.

No segundo capítulo, abordamos algumas das formulações do espaço que se multiplicaram, sobretudo, no século XX, e que permitiram a emergência de sua compreensão como um *constructo* e de sua percepção possível desde a multiplicação de dispositivos de visualização dos *traços* de movimento, das linhas que são simultaneamente inscrição no espaço-tempo; detemo-nos aí nas formulações espaciais produzidas no âmbito da dança especialmente a partir de Laban, cujas formulações, segundo o geógrafo Jean-Marc Besse (2014, p. 03, tradução nossa), correspondem “[...] à perspectiva de um espaço que não preexiste ao caminho e, mais geralmente, ao movimento, mas que, inversamente, é produzido tanto no plano da realidade efetiva quanto no plano da percepção, pelos percursos”.<sup>20</sup> Caberá, então, considerar diversos procedimentos de escritura coreográfica (principalmente não notacionais) e, especificamente, as formulações de William Forsythe encontradas nas *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*, e que se dão base para o que nos referimos como uma *indisposição* do dispositivo balético.

Enfim, no terceiro e último capítulo, desdobramos nossa abordagem do espaço do corpo para o espaço mais amplo da cena, tratando do projeto *Synchronous objects* e daquilo que está suposto e implicado em proposições composicionais que, em termos mais estritamente forsythianos, são referidas como *operação* e *algoritmo*, mas que – em outros contextos – são também chamadas de *restrição*, *protocolo*, *partitura*, *procedimento*, *programa*, *regramento*, *parâmetro*, *instrução*, *tarefa* e *comando*. No limite, aliás, tratamos daquilo mesmo que está suposto e implicado no que se chama afinal *coreografia*. Tais termos são hoje comuns nos contextos de criação artística e emergem como máquinas de invenção corporal e cênica, ainda que possuam matrizes, alcances, incidências, motivações e implicações diversas. Na poética de Forsythe, parece-nos que a proposição liga-se frequentemente a um fazer espacial que tem a linha – suas direções, intensidades, ritmos e relações – como matéria. A composição é simultaneamente coreográfica, dramaturgica e cinestésica, e funda um regime de pensamento que se faz corporal. Aí, tratamos a dimensão improvisacional como uma condição; pois a improvisação opera necessariamente no presente e nele rege os múltiplos devires composicionais do corpo a partir de uma *compreensão* da lógica em que se encontra. Trata-se de um “domínio do movimento”, para usar a expressão de

---

<sup>20</sup> [...] à la perspective d'un espace qui ne préexiste pas au chemin et plus généralement au mouvement, mais qui, à l'inverse, est produit, aussi bien sur le plan de la réalité effective que sur le plan de la perception, par les cheminements.

Rudolf Laban, em que uma *compreensão* desvia os acontecimentos do corpo no sentido de uma composição fundada cinestésica e dramaturgicamente.

Marcamos, enfim, que aquilo de que aqui se trata pede o especial cuidado de se considerar a condição daquele que trata: é como artista e professor que se ocupa da coreografia que as questões ora tematizadas ganham sentido. Elas emergem continuamente tanto nas salas de ensaio quanto nas de aula que frequentamos. Elas condicionam nossas propostas artísticas e, mais ainda, nossas proposições pedagógicas. Tudo o que aqui se aborda tem como motivação pensar o estatuto dos fazeres coreográficos na cena e na docência em dança hoje, *quase indistintamente*. *Coreografar e professorar* são atribuições, confessamos, mais que vizinhas: cada uma delas insiste em avançar e recobrir a outra; procedimentos artísticos repetidamente confundem-se com pedagógicos. Evidentemente, esta *quase indistinção* é ela mesma já um projeto crítico que conspira com a reivindicação de Boris Charmatz<sup>21</sup> (2009, p. 16, tradução nossa) por uma pedagogia que “[...] deve absolutamente fazer parte do campo da criação e da pesquisa, de suas questões”<sup>22</sup>; de fato, ela reencontra-se declarada no coreógrafo que elegemos como *disparador* das questões aqui tematizadas: William Forsythe. “[...] Como coreógrafos, somos professores”<sup>23</sup>, afirma – ele que hoje atua como professor e conselheiro artístico na USC (University of Southern California) Choreographic Institute.

O mencionado “senso de inclusividade” que Roslyn Sulcas atribui ao coreógrafo se vê de alguma maneira espelhado nas páginas que se seguem e que fazem uso de disciplinas, referências e saberes diversificados no esforço de pensar sua multifacetada obra. Entre ouriço e raposa está também este texto.

---

<sup>21</sup> Bailarino e coreógrafo francês, nascido em 1973, Charmatz é um importante nome da dança francesa contemporânea; criador de projetos artísticos variados, em 2002-2003 desenvolveu *Bocal*, projeto de uma “escola nômade” a partir do qual publicou o livro “Je suis une école”, em 2009. Consultar: <<http://www.borischarmatz.org/faire/bocal>>.

<sup>22</sup> [...] doit faire partie du champ de la création et de la recherche, de l’eus enjeux.

<sup>23</sup> [...] as a choreographer, you’re a teacher. Disponível em: <<http://kaufman.usc.edu/faculty/william-forsythe-profile/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

## CAPÍTULO 1 – A COREOGRAFIA

Qualquer abordagem do coreográfico exige uma atenção alargada e vária, capaz de tratar como inseparáveis os fazeres espacial e escritural, em suas incontáveis associações. A abordagem aqui proposta fundamenta-se num possível modo de conceber e pensar *coreografia* que é, dir-se-ia, relativamente recente e seguramente problemático e fugidio: afinal, em seu uso emergente, a palavra recobre proposições que podem versar sobre os mais minuciosos e específicos detalhes do gesto de um corpo ou, inversamente, sobre as mais abertas e genéricas instruções de ação de múltiplos corpos; a *coreografia* escapa de sua vinculação à dança para nomear configurações de movimento as mais diversas, por vezes sequer referidas a um fazer humano; deixa de implicar uma autoria única e nomeável para, eventualmente, dissolver-se num fazer coletivo; enfim, parece reclamar por novas compreensões. Aqui, interessa-nos pensar a coreografia a partir de uma produtiva tensão entre seus fazeres, como uma ocasião artística, pedagógica e política para um exercício possível de autonomização e invenção em dança.

### 1.1. A folha<sup>24</sup> (Feuillet)

Coreografia, numa perspectiva etimológica e em virtude do uso corrente, parece ser uma palavra-valise referindo a dois tipos de ação: escrever (grafia) e dançar (coro). Assim sendo, a palavra coreografia parece reunir uma teoria da relação da dança com a escrituralidade – da escrita como movimento e da dança como texto.<sup>25</sup>

Mark Franko (2011, p. 321, tradução nossa)

A palavra *coreografia* surge impressa pela primeira vez em 1700 para nomear a obra de Raoul-Auger Feuillet<sup>26</sup>; seu título evidencia sua novidade e ambição: *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratifs* (*Coreografia ou A arte de descrever a dança por caracteres, figuras e signos demonstrativos*). A obra é reimpressa já em 1701 e segue regularmente reeditada nos anos seguintes, tornada, aparentemente, “[...] objeto de consenso quase universal durante uns sessenta anos”<sup>27</sup> (POUILLAUDE, 2004, p. 100, tradução nossa). Predominante entre outras formulações notacionais contemporâneas – concebidas como resposta à demanda feita por Luis XIV<sup>28</sup> a

<sup>24</sup> É André Lepecki (2010, p. 14) que lembra que a tradução do francês *feuille* é folha de papel.

<sup>25</sup> Choreography, from the etymological perspective and by virtue of current usage, seems to be a portmanteau word referring to two kinds of action: writing (graphie) and dancing (choros). As such, the word choreography seems to encode a theory of the relation of dance to scripturality — of writing as movement and dance as text.

<sup>26</sup> Bailarino, mestre de dança e coreógrafo (ca.1675 - ca.1710), Feuillet é conhecido especialmente pela publicação de seu sistema de notação de dança.

<sup>27</sup> [...] objet d'un consensus à peu près universel durant une soixantaine d'années.

<sup>28</sup> Chamado Rei Sol, Luis XIV reinou na França de 1643 a 1715; a dança foi para ele uma verdadeira paixão: iniciando-se nela aos sete anos como parte de uma formação então comum entre os cavalheiros e fundamental para um monarca (juntamente com com a esgrima e a equitação), Luis XIV dançou inúmeros balés. “Apenas o ensinaram a dançar e tocar a guitarra” (*On ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitare*), teria dito Voltaire a seu respeito (apud BRIDGMAN, 1957, p.12).

seu mestre de dança Pierre Beauchamp<sup>29</sup> de “[...] descobrir os meios de tornar a arte da dança compreensível no papel”<sup>30</sup> (HARRIS-WARRICK; MARSH, 1994 apud FOSTER, 2011, p.18, tradução nossa) –, o sistema de Feuillet difunde-se pela Europa continental e pela Inglaterra. Ao integrar um pequeno e essencial número de elementos numa representação planimétrica que informa direções, percursos do corpo, movimentos de pés e pernas<sup>31</sup>, a notação se esforça por permitir o aprendizado da dança sem necessidade de uma instrução pessoal<sup>32</sup>; uma vez conhecedor de seus signos gráficos, o leitor tornava-se capaz de reproduzir as danças que se multiplicavam pela nobreza francesa e europeia, performando-as em bailes aristocráticos e outros encontros sociais.<sup>33</sup> Entre 1700 e 1712, coleções com as composições de mestres de dança – convocados a se tornarem *coreógrafos* e instituídos assim, ineditamente, como *autores* – foram publicadas anualmente na França e, conforme história Ann-Hutchinson Guest (1989, p. 14, tradução nossa), “[...] ouviram-se queixas de que as damas tinham livros de dança em vez de Bíblias em suas mesas de cabeceira”.<sup>34</sup>

A notação de Feuillet informava as variações verticais do corpo (em seus *pliés, éleves, tombés*), assim como os percursos por ele traçado ao evoluir horizontalmente pelo espaço (em caminhadas, saltos, *glissades*, giros); assinalava o local em que, na sala, o corpo se colocava e para onde se voltava ao iniciar seu percurso; indicava a posição dos pés, a direção dos passos, os gestos de braços e pernas, o caminhar, o saltar e o girar por meio de signos específicos numa página em cujo topo se exibia a partitura musical correspondente. Tal notação coreográfica, portanto, fixava pela primeira vez a dança segundo uma detalhada descrição de unidades constituintes de movimento, decupando aquilo até então descrito mais vagamente como *passo*: “[...] a notação de um aparentemente simples e dinâmico *contretemps balonné*, com dois ‘movimentos’, requeria não menos do que oito indicações”<sup>35</sup>, constata Jean-Nöel Laurenti (1994, p. 87, tradução nossa) que reconhece neste sistema notacional finalmente “[...] um tipo de linguagem universal de dança, que permite diferentes tradições se

---

<sup>29</sup> Coreógrafo e bailarino, Pierre Beauchamp (também grafado Beauchamps, ca.1636-1705) foi um importante nome no contexto dos primeiros esforços de sistematização do balé clássico. Foi diretor da Academia Real de Dança e professor do próprio Luis XIV. Ainda que não o tenha publicado, atribui-se a ele a criação de um sistema notacional, datado de 1671, segundo Ann-Hutchinson Guest (1998, p. 183).

<sup>30</sup> [...] discover the means of making the art of dance comprehensible on paper.

<sup>31</sup> Em Feuillet (2017, p. 2), lemos: “Na Dança, são usadas posições, passos, *pliés, éleves*, saltos, *cabrioles, tombés, glissades*, giros de corpo, cadências, figuras etc.” [*Dans la Dance on se sert de Positions, de Pas, de Pliez, d’Elevez, de Sauts, de Cabriolles, de Tombez, de Glissez, de Tournements de Corps, de Cadences, de Figures, &c. (sic)*]. A obra está disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h/f8.image>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

<sup>32</sup> A continuação do longo título da obra de Feuillet diz ainda que, por meio dela, “[...] aprende-se facilmente sozinho todos os tipos de danças” (*[...] on apprend facilment de soy-même (sic) toutes sortes de Dances*).

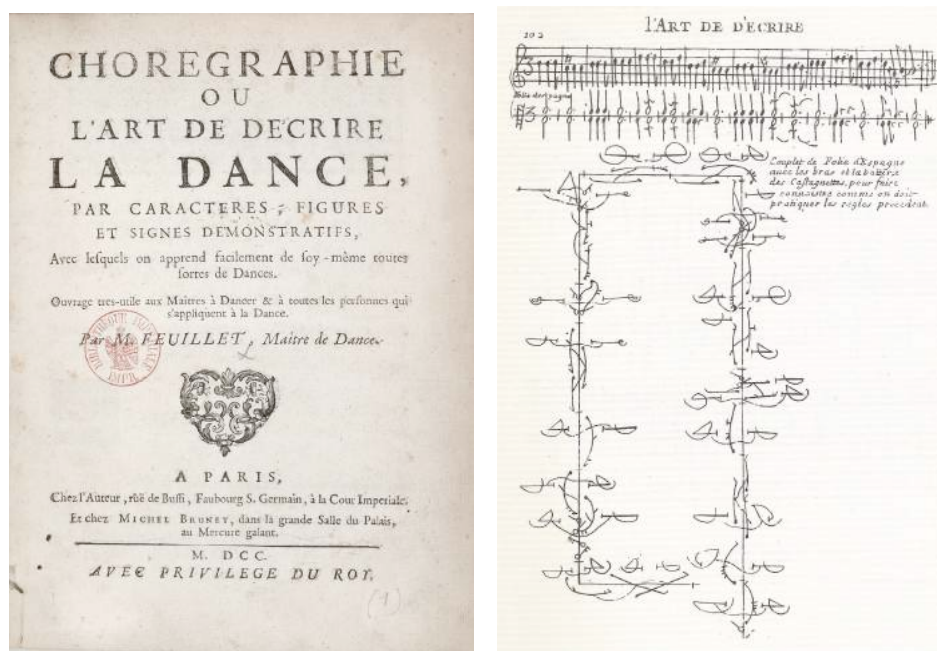
<sup>33</sup> Distintamente, a *Orchesographie*, uma importante formulação notacional datada de 1589, estruturava-se como um diálogo entre um instrutor, Thoinot Arbeau, e seu aluno, Capriol. Ainda que visasse documentar a dança para a posteridade, “não podia escapar inteiramente da interatividade física do dançar e do aprender a dançar” (*[...] could not escape entirely from the physical interactivity of dancing and learning to dance*; FOSTER, 2011, p. 25).

<sup>34</sup> Complaints were heard that ladies had books of dances instead of Bibles on their bedside tables.

<sup>35</sup> [...] the notation of an apparently quite simple and very dynamic *contretemps balonné*, with two “movements”, requires no less than eight indications.



comunicarem”<sup>36</sup> (*idem*, tradução nossa). A partir de tal estatuto, torna-se possível solicitar, a exemplo de Pierre Rameau (1725, p. 109, tradução nossa), “[...] que os Senhores Mestres que compõem [...] danças as coloquem em Coreografia, a fim de que se possa dançá-las regularmente”.<sup>37</sup> Assim concebida, no entanto, a notação passava a *regulamentar* a dança – assim sustenta Susan Foster (2011) –, homogeneizando especificidades culturais e reduzindo-as a variedades estilísticas de um mesmo e único repertório. A dança instituía-se segundo um projeto universalizante: em tal notação, o “[...] pequeno número de movimentos ou aspectos do corpo aparentemente neutros subtendia todos os movimentos de dança”<sup>38</sup> (*idem*, tradução nossa).



Figuras 03 e 04 – Frontispício e página 102 do livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, de Raul-Auger Feuillet (1700).

É assim – como projeto universalizante – que as notações que emergem desde os fins do século XVI e que culminam nas formulações de Beauchamp-Feuillet<sup>39</sup> inscrevem-se num ambiente mais abrangente de centralização política, de racionalização e de gradual estabelecimento de princípios iluministas. Instituições e projetos enciclopédicos orientados para o inventário e classificação de saberes aí se multiplicam.<sup>40</sup> Tal ambiente é precisamente

<sup>36</sup> [...] a kind of universal language of dance, allowing the different traditions to communicate.

<sup>37</sup> [...] que Messieurs le Maîtres qui composeront [...] danses les missent en Choregraphie, afin que l'on puisse le danser régulièrement.

<sup>38</sup> [...] small number of seemingly neutral motions or aspects of the body subtended all dance movements.

<sup>39</sup> O historiador da dança Paul Bourcier (1987, p. 114-119) relata que Beauchamp, de quem, conforme já dissemos, não se conhece nenhum escrito ou publicação, teria se queixado formalmente diante do Conselho do Rei, em 1704, de uma “espécie de furto” que Feuillet teria feito de suas formulações notacionais. “No mesmo ano, diz Bourcier, o Conselho toma providências e atende às exigências de Beauchamp de reparação de danos, ao mesmo tempo em que o reconhece ‘como autor e inventor’ dos caracteres empregados por Feuillet”. Segundo a coreóloga Ann Hutchinson Guest (1989, p.13), o sistema de Feuillet traz “[...] evidências de que foi criado por Pierre Beauchamp” e é referido hoje, portanto, como sistema Beauchamp-Feuillet.

<sup>40</sup> Conforme William E. Burns (2003, p. xiii), “[...] muitos aspectos da ciência do Iluminismo e da sociedade e instituições nas quais se mantinha têm suas raízes no século precedente. As mais importantes sociedades

aquele que Michel Foucault (1967, p. 91-92) nomeou – conforme os termos de seu *As palavras e as coisas* – como “*episteme* clássica”:

Na sua perfeição, o sistema dos signos é essa língua simples, absolutamente transparente, que é capaz de nomear o elementar; é igualmente esse conjunto de operações que define todas as conjunções possíveis. [...] Mais precisamente, existe uma tendência necessária e única que atravessa toda a *episteme* clássica: a coexistência de um cálculo universal e de uma busca do elementar num sistema que é artificial e que, por isso mesmo, pode fazer aparecer a natureza nos seus elementos de origem como na simultaneidade de todas as suas combinações possíveis. Na idade clássica, servir-se de signos não é, como nos séculos precedentes, tentar reencontrar, subjacente a eles, o texto primitivo de um discurso enunciado e fixado, para todo o sempre, mas tentar descobrir a linguagem arbitrária que autorizará o desdobramento da natureza no seu espaço, os termos últimos de sua análise e as leis de sua composição. O saber não tem mais que arrancar a Palavra dos lugares desconhecidos onde ela porventura esteja oculta; cumpre-lhe fabricar uma língua e fazer com que ela seja perfeita – isto é, que, sendo analítica e combinatória, seja realmente a língua dos cálculos.

Antes mesmo da fundação da Academia Real de Ciências (1666) ou de Música (1669), Luis XIV cria, em 1661, a Academia Real de Dança, em Paris. Composta por uma plêiade de mestres, o propósito da Academia liga-se a um projeto de desenvolver o ensino da dança e estabelecê-la segundo “princípios científicos para a arte” (“*scientific principles for the art*”, conforme escreve Susan Au [1988, p. 24]); a ela cabe a tarefa de habilitar dançarinos para atuar nos balés reais, e também de julgar e classificar as *coreografias* – as notações de uma dança que se compunha em papel e que apenas então era “executada”: “Os mestres de dança franceses tinham que unificar um vocabulário de passos de origens diversas, de províncias e do exterior: para descobrir o que este vasto repertório tinha de comum, era necessário primeiramente distinguir todas as suas partes constituintes”<sup>41</sup>, justifica Laurenti (1994, p. 87, tradução nossa), marcando precisamente aquilo que desponta como a maior novidade na notação do sistema Beauchamp-Feuillet: seu minucioso projeto analítico que evoca, aliás, aquele preceito que Descartes (1983, p. 37-38) declara em seu *Discurso do método*, a saber: “[...] dividir cada uma das dificuldades [...] em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las”.<sup>42</sup> Todo empenho é de constituir *unidades discretas* – distinguíveis, identificáveis, nomeáveis e repetíveis – como condição de possibilidade de instituir um léxico, descontinuando o contínuo do movimento em instâncias sígnicas. A dança se faz aí como combinação de passos, como “[...] um sistema que sugeria um infinitamente variável compêndio de possibilidades”<sup>43</sup> (FOSTER, 2011, p. 28, tradução

---

científicas do século dezoito foram fundadas nos anos 1660” ([...] *many aspects of Enlightenment science and the society and institutions in which it was carried on have their roots in the preceding century. The most important eighteenth-century scientific societies were founded in the 1660s*).

<sup>41</sup> The French dancing masters had to unify a vocabulary of steps with diverse origins, from the provinces or from abroad: to discover what this vast repertoire had in common, it was necessary to first distinguish all the constituent parts.

<sup>42</sup> A remissão a Descartes é, originalmente, de Laurenti (1994, p. 87).

<sup>43</sup> [...] a system that suggested an infinitely variable compendium of possibilities.

nossa) cujo arranjo e rearranjo definiam uma autoria; nesta *episteme*<sup>44</sup>, sua poética é menos de criação de movimentos do que de recombinação de seus elementos codificados, e os vocabulários se enriquecem “[...] ao encontrar criação na re-criação e exploração de diferenças dentro das unidades de identidade”<sup>45</sup> (*idem*, p. 91, tradução nossa.) Em verdade, uma vez estabelecido historicamente com um vocabulário definido e restrito, o balé – como matriz codificada de movimento – seguirá sendo composto coreograficamente como *ars combinatoria*.

## 1.2. A figura

Nas folhas do papel notacional escrevem-se em delicada miniatura aquelas linhas duráveis que antecipam as linhas transeuntes e precárias vislumbradas na evolução dos percursos do corpo no espaço; àquele que dança cabe apreender e cumprir as *figuras* que ali se desenham. *Figura*, aqui, designa

[...] tanto o quadro vivo quanto uma trajetória coreográfica. A figura se refere ao mesmo tempo aos aspectos estático e móvel de uma coreografia. Um grupo de dançarinos pode se mover conservando as características fixas ou estruturais das figuras. Os dançarinos se deslocam, por exemplo, ao longo de uma circunferência de uma trajetória esférica guardando a clareza da forma esférica desta trajetória intacta<sup>46</sup> (FRANKO, 2005, p. 29, tradução nossa).

A condição desta apreensão é uma perspectiva instituída nas chamadas danças geométricas<sup>47</sup> desde o século XVI. Tal “gênero coreográfico” da Renascença tardia – em que os corpos na cena da dança performavam o desenho de letras do alfabeto e outros símbolos visuais – privilegiava a visão do alto e, fazendo evoluir uma figura após outra, dedicava-se a estabelecer uma dimensão textual num espaço agora tratado como um plano, uma página a esperar afinal por uma leitura. Assistia-se a uma inversão do lugar das letras, um duplo uso. Já aí, muito antes de Feuillet, neste momento em que a notação apenas começava a se instaurar,

---

<sup>44</sup> Repetimos o termo de Foucault apenas para manter o vocabulário que remete à obra *As palavras e as coisas*, publicado em 1966. Conforme Judith Revel (2005, p. 41), por “*episteme*, Foucault designa, na realidade, um conjunto de relação que liga tipos de discursos e que corresponde a uma dada época histórica”. No percurso de seu pensamento, o filósofo abandonará a noção em razão do “deslocamento do [seu] interesse [...] de objetos estritamente discursivos a realidades não discursivas – práticas, estratégias, instituições etc.” (*idem*, acréscimo nosso, p. 42).

<sup>45</sup> [...] by founding creation on the re-creation and exploitation of differences within the units of identity.

<sup>46</sup> [...] autant un tableau vivant qu’un trajet chorégraphique. La figure se réfère à la fois aux aspects statique et mobile d’une chorégraphie. Un groupe de danseurs peut se mouvoir tout en conservant les caractéristiques fixes ou structurelles des figures. Les danseurs se déplacent par exemple le long de la circonférence d’une trajectoire sphérique tout en gardant la clarté de la forme sphérique de cette trajectoire intacte.

<sup>47</sup> Conforme FRANKO, 2005, p. 19, trata-se de um “[...] gênero coreográfico precursor do balé de corte que precede a aparição do balé burlesco. A dança geométrica constitui a primeira experiência européia sobre o corpo no espaço teatral e se interroga sobre a maneira em que se pode traduzir um texto por meio de uma coreografia ([...] un genre chorégraphique précurseur du ballet de cour qui précède l’apparition du ballet burlesque. La danse géométrique constitue la première expérience européenne sur le corps dans l’espace théâtral, et s’interroge sur la manière dont on peut traduire un texte par une chorégraphie).

elas – as letras – não apenas indicavam, nas tablaturas, o nome de passos a serem dançados, mas também, no próprio ato da dança, sucediam-se na escritura cênica de um texto.

De fato, tais coreografias denunciavam um propósito que era menos o de dar a *ver* movimento do que dar a *ler* as consecutivas formas que se fixavam por meio dos corpos no espaço: “[...] os padrões geométricos tinham significação como letras formando palavras ou como signos alegóricos – interpretáveis, aliás, não sempre de modo unívoco.”<sup>48</sup> Os libretos de alguns balés da corte com danças geométricas mostravam padrões sucessivos das danças, mas sem qualquer indicação do movimento que configura e desenvolve os padrões<sup>49</sup>, observa Mark Franko (2011, p. 323, tradução nossa.) Para a efetuação de sua leitura, importava não o movimento pelo que se transita de uma figura a outra, mas a própria figura, cuja melhor leitura supunha a imobilização dos corpos numa “[...] espécie de estase dinâmica”<sup>50</sup> (FRANKO, 2005, p. 31, tradução nossa): diante de um alfabeto vivo, cabia ao espectador decifrar palavras numa sucessão de letras, apreender frases numa sucessão de palavras.<sup>51</sup> Dir-se-ia, portanto, que a tessitura da composição coreográfica destas danças geométricas se fazia com “[...] as figuras congeladas, os movimentos figurados e os fluxos sem figuras”<sup>52</sup> (*idem*, p. 41, tradução nossa) num espaço cênico que tendia a ser bidimensionalizado.

A partir do século XX, testemunhamos uma dimensão planimétrica – como superfície de inscrição de rastros ou de composição de figuras – voltar a ser eventualmente postulada: ela se entrevê em proposições coreográficas associadas agora aos dispositivos cinematográficos e videográficos, por meio da captação da imagem pela câmera em posição zenital<sup>53</sup>: o que, por exemplo, é antecipado e sugerido na composição cênica de *Violin Phase*, solo performado e coreografado por Anne Teresa De Keersmaeker<sup>54</sup> como parte da obra *Fase*

---

<sup>48</sup> Mark Franko (2005, p. 40) refere-se, por exemplo, ao balé intitulado *Almanach ou predictions veritable*, de 1631, cujas descrições de símbolos astrológicos, movimentos dos planetas e revoluções austrais “[...] são ditas abertas a qualquer interpretação” ([...] sont dites ouvertes à toute interprétation).

<sup>49</sup> The geometrical patterns had significance as letters forming words or as allegorical signs. Libretti for some court ballets with geometrical dances show the successive patterns of the dances, but without any indication of the movement that configures and evolves the patterns.

<sup>50</sup> [...] sorte de stase dynamique...

<sup>51</sup> Não cabe desenvolver, mas ao menos assinalar aqui a proximidade do tema da *fantasmata*, pelo que é preciso remontar a Domenico da Piacenza (1390-1470) e seu tratado *De la arte di ballare et danzare* (*Sobre a arte de bailar e dançar*), escrito na primeira metade do século XV. Dimensão mais propriamente intensiva do que extensiva, conforme Mark Franko (2005, p. 45) a *fantasmata* “[...] qualifica a invasão redobrada da *pose* pelo movimento, tanto espacial quanto sequencialmente [...]. O corpo congelado conhecido na dança com o nome de *pose* é atravessado intermitentemente pelos movimentos que interrompem ou transgridem sua imobilidade” ([...] qualifie l’invasion redoublée de la posa par le mouvement, à la fois spatialement et séquentiellement [...]. Le corps figé connu dans la danse sous le nom de posa est traversé par intermittence par des mouvements qui interrompent ou transgressent son immobilité). Além de Franko, Giorgio Agamben ocupa-se do tema em *Ninfas* (São Paulo, Hedra: 2012) e, a partir deste, Rosa Primo Gadelha, no ensaio *Da dança fantasmata: caleidoscópio do corpo* (*Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC*. v. 3, n. 1).

<sup>52</sup> [...] des figures figées, des mouvements figurés, et des flux sans figures.

<sup>53</sup> Na posição zenital, a câmera é colocada sobre a cena e apontada diretamente para baixo, perfazendo o que também se refere como “plongé absoluto”.

<sup>54</sup> Considerada uma das maiores criadoras da dança contemporânea mundial, Anne Teresa De Keersmaeker nasceu em Mechelen, na Bélgica, em 1960. Montou a Companhia *Rosas* em 1983 e, desde então, assinou dezenas de espetáculos. Em 1995, fundou a *Parts*, escola de referência na área não apenas na Europa. Além das

(1982), é plenamente realizado nas imagens zenitais que assistimos de sua versão para vídeo, dirigida por Thierry De Mey<sup>55</sup>. Nelas, um *desenho* é aos poucos construído pelas marcas que os movimentos dos pés deixam sobre a areia, à semelhança de traços numa folha branca. Ainda que seja possível distinguir outros, dir-se-ia que traçar a figura em linhas é um dos mais importantes elementos na evolução dramática da peça.<sup>56</sup> Em 2011, aliás, o MoMA – Museum of Modern Art, de Nova York, programou *Fase* (a performance e a videodança de *Violin Phase*) como parte da exposição *On Line: Drawing Through the Twentieth Century (Em linha: o desenho através do século XX)*<sup>57</sup>: “Aqui no MoMA, a melhor visão certamente é de cima”<sup>58</sup>, disse Keersmaeker (2011, documento de vídeo, transcrição e tradução nossas), referindo-se à possibilidade de o público se instalar nas varandas internas dos andares superiores que cercavam o espaço de sua apresentação no térreo.

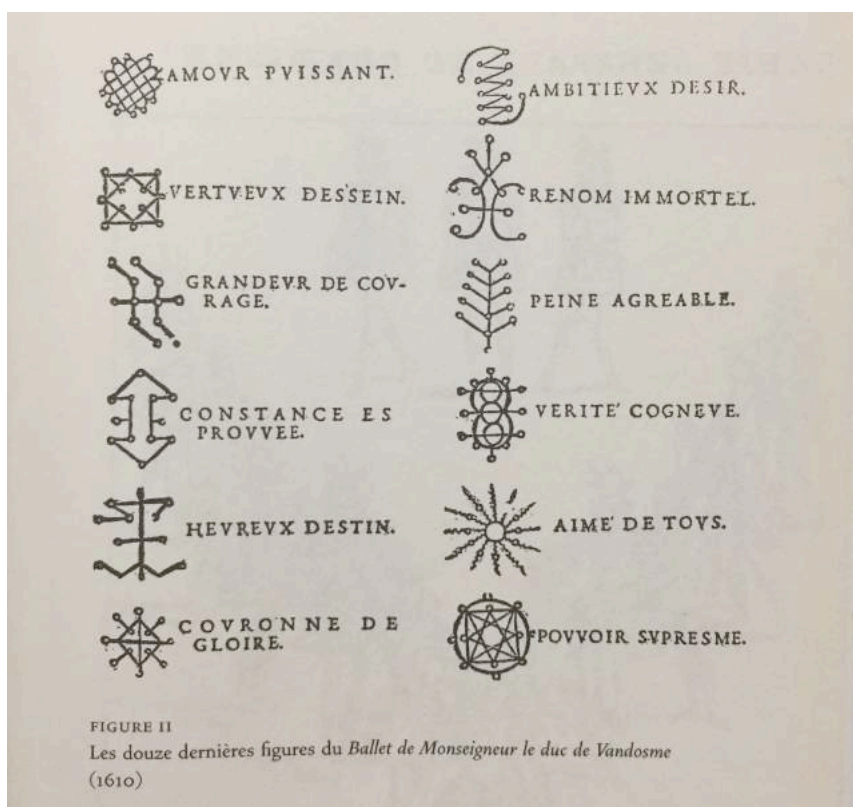


Figura 05 – Balé geométrico: as doze últimas figuras do *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* (1610).

montagens, a coreógrafa tem ainda no currículo a direção do Teatro da Ópera de Bruxelas (*La Monnaie*), entre 1992 e 2007.

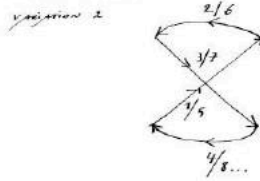
<sup>55</sup> Músico e videomaker, Thierry De Mey (1956) dirigiu várias obras de videodança com Anne Teresa De Keersmaeker e também com os coreógrafos Michèle Anne De Mey e William Forsythe.

<sup>56</sup> Ainda que a coreógrafa não faça nenhuma referência a isso, o desenho se aproxima da figura de uma rosa dos ventos, que também conjuga em sua imagem a circularidade e os eixos que ligam seus pontos cardiais e colaterais. Sobre *Violin Phase*, consulte-se KEERSMAEKER; CVEJÍC, 2012, especialmente p. 27-36.

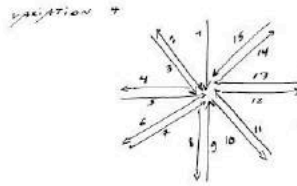
<sup>57</sup> O *Solo*, de Forsythe, que integra o CD-rom *Improvisation technologies* também fez parte da programação.

<sup>58</sup> Here in the MoMA the best view is definitely from above.

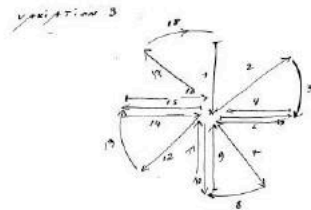
The geometric pattern in the second variation resembles a figure 8, from two opposite quarters. Here the variation of the movement of walking and turning creates jumping



The fourth variation draws eight eighth-aligns throughout the whole circle. Here I accentuate the rond de jambe movement by pointing with the lodge to the center of the circle and spiraling from the spine through the hip above the center.



In the third variation the circle is sliced into four eighths, skipping every second one so that the resulting pattern is a flower, or a cross made of four petals. The striking movement of this variation appears in the centerpoint of the circle. It is a bastant version of rond de jambe en dedans with a flexed foot, initiated from the hips.



In variation five, the two striking movements are a pirouette with stretched arms and a sudden stop, and beating or knocking the floor with a jump.

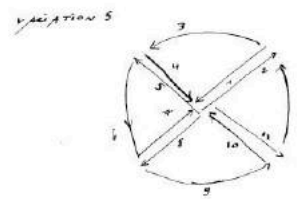
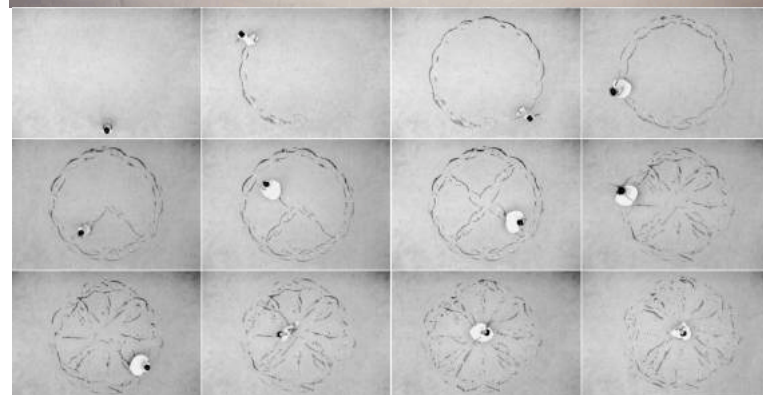
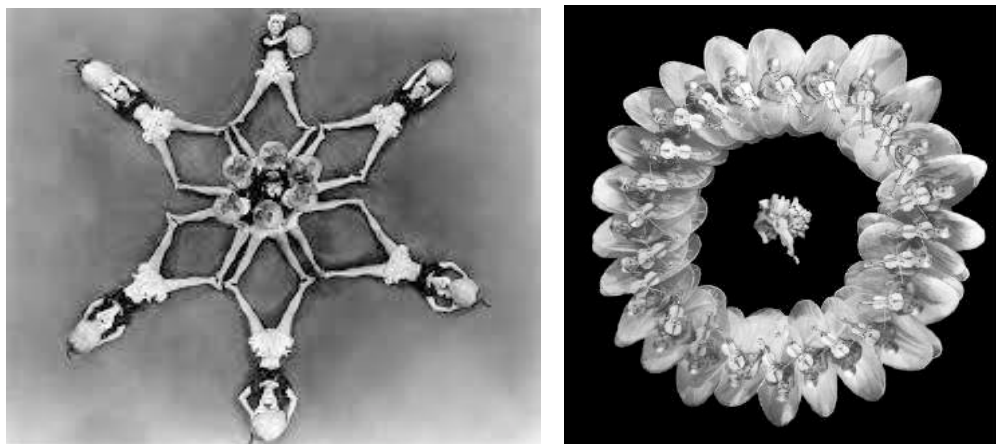


Figura 06 – Desenhos para *Violin Phase*, parte do espetáculo *Fase*, de Anne Teresa De Keersmaeker.



Figuras 07 e 08 – *Violin Phase*, parte do espetáculo *Fase*, de Anne Teresa De Keersmaeker.



Figuras 09 e 10 – Fotogramas de musicais de Busby Berkeley.

Como alusão àquele uso antigo – caro às danças geométricas e, mais tarde, a Feuillet – é impossível não mencionar as composições coreográficas de Busby Berkeley para seus clássicos musicais nos anos 1930 e 1940, cujas configurações de grupos consumavam, neste caso, imagens de elementos *figurativos* e ornamentais. À maneira das seculares *figuras* renascentistas e barrocas, também ali “[...] o espaço parecia reduzido ou aplainado. Cada corpo se transformava-se num ponto do espaço no nível visual mais fundamental. Tornando-se um marcador de posição geométrica, o corpo perdia sua ressonância humana” (FRANKO, 2005, p. 37).

Mencione-se também – exemplo agora absolutamente antípoda – seu uso no registro da performance de Trisha Brown<sup>59</sup>, em 2008, quando paralelamente à exibição de seus desenhos no Walker Art Center, em Minneapolis, improvisava uma dança-desenho sobre uma grande folha de papel, marcando-a com carvão e cera em traços corporais sem nenhum projeto representativo.<sup>60</sup> A posição zenital da câmera parece querer *grifar/grafar* o fazer do corpo planimetricamente. A propósito de uma performance anterior e similar, intitulada *It's a Draw/Live Feed* e realizada no Philadelphia Museum of Art em 2003, André Lepecki (2006, p. 70, tradução nossa) informa-nos sobre continuidade e ruptura entre os projetos de Feuillet e Brown<sup>61</sup>:

[...] o espaço abstrato que Brown adentra ecoa historicamente, em particular, uma abstração fundamental que deu início à coreografia moderna. A sala para sua dança-desenho é visivelmente similar ao quadrado do mestre de dança francês Raoul-Auger Feuillet (criador do neologismo “coreografia”), proposto em 1700 como o espaço ideal para a dança – um quadrado branco vazio cuja presença precede o

<sup>59</sup> Trisha Brown (1936-2017) foi uma reverenciada coreógrafa e bailarina americana ligada à chamada *Postmodern Dance*. Membro fundadora da Judson Dance Theater, em 1962 e integrante do Grand Union, um grupo de improvisação dos anos 1970, Brown fundou sua própria companhia em 1970, criando desde então obras marcadas por sucessivas experimentações sobre espaço e movimento.

<sup>60</sup> O registro em vídeo foi feito por ocasião da performance da artista que integrava a exposição *Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* e está disponível em: <<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-drawing-performance>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

<sup>61</sup> Para uma problematização mais detida sobre o tema da horizontalidade na dança, consulte-se, em LEPECKI, 2006, o capítulo 4: *Toppling dance. The making of space in Trisha Brown and La Ribot*.

corpo e cuja superfície plana, lisa e branca é irrevogavelmente separada do acidentado e sujo terreno social. A historiadora da dança Susan Foster associou o espaço abstrato da dança criado por Feuillet à página branca: “Raoul-Auger Feuillet simulou o chão retangular do espaço de dança com a configuração retangular da página impressa” (FOSTER, 1996, p. 24). Uma sobreposição muito semelhante da página com o palco é proposta em *It's a Draw/Live Feed*. [...] Mas, se o espaço onde Brown desenha e dança é remanescente da sala de Feuillet, seus movimentos neste espaço rompem profundamente o vínculo histórico. Há uma profunda diferença entre os movimentos improvisados de Brown e o aparato histórico da coreografia como um conjunto predeterminado de passos. Ademais, o sistema de Feuillet podia apenas mapear os traçados dos passos no chão-página de dança (seu sistema foi intensamente criticado por seus contemporâneos por não ser capaz de dar conta dos movimentos dos braços, cabeça e mãos).<sup>62</sup>



Figura 11 – Trisha Brown em *It's a Draw/Live Feed* (2003), performance no Philadelphia Museum of Art.



Figura 12 – Trisha Brown em *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* (2008), performance na Medtronic Gallery, do Walker Art Center.

<sup>62</sup> [...] the abstract space Brown walks in echoes historically with one particular foundational abstraction that initiated modern choreography. Brown's room for her dancing-drawing is conspicuously similar to the square French dance master Raoul-Auger Feuillet (the coiner of the neologism "choreography") proposed in 1700 as the ideal space for dance – an empty white square whose presence precedes that of the body and whose flat, smooth, blank surface is irrecoverably detached from the bumpy, mucky social terrain. Dance historian Susan Foster associated the abstracted space of dance created by Feuillet with the blank page: “Raoul-Auger Feuillet simulated the rectangular floor of the dancing area with the rectangular lay-out of the printed page” (Foster 1996: 24). A very similar overlapping of page and stage is proposed in *It's a Draw/Live Feed*. [...] If the space where Brown draws and dances is reminiscent of Feuillet's room, then Brown's movements in that space profoundly disrupt the historical link. There is a deep difference between Brown's improvised moves and the historical apparatus of choreography as a set of predetermined steps. Moreover, Feuillet's system could only map the tracing of steps brushing the dance floor-page (his system was intensely critiqued by his contemporaries for not being able to account for arm, head, and hand movements).



Um espaço concebido como uma folha branca e abordado por um recorrente plano zenital é também visível na instalação *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)*, realizada pelo artista visual alemão Peter Welz e por William Forsythe. A obra foi apresentada no contexto da exposição *Corps Étrangers: danse, dessin, film (Corpos Estrangeiros: dança, desenho, filme)*, apresentada no Museu do Louvre, em Paris, entre outubro de 2006 e janeiro de 2007, com a proposta de explorar “[...] alguns diálogos entre a performance corporal e a linguagem gráfica”<sup>63</sup>, conforme lemos em seu *dossier de presse* (tradução nossa). Na instalação, que dispõe de três grandes telas de projeção de vídeo, o último autorretrato (aliás, inacabado) de Francis Bacon serve de referência para uma improvisação de Forsythe, cujo movimento marca o chão em traços com grafite, multiplicando linhas não figurativas no retrato original.



Figura 13 – *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)*, de Peter Welz e William Forsythe (2006).

### 1.3. O desenho

Em sua formulação notacional, Feuillet visa atender a um vocabulário mais complexo que se desenvolve ao longo do século XVII. Nesta dança barroca, a *coreografia* de Feuillet – ainda que concebida agora mais como um “[...] sistema de rastreamento em vez de um sistema baseado em palavras”<sup>64</sup> (*idem*, tradução nossa) – emerge ainda no quadro de “[...] um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipada e virtualmente” (LEPECKI, 2010, p. 14). O corpo dançante persiste aí abordado em aspectos escriturais, fazendo-se representar como cifra sobre página; em performance, tornado aí leitor de uma coreografia previamente composta, ele deve portar consigo em seu trânsito pelo espaço, e sem que ela mude de orientação, a página em que ela

<sup>63</sup> [...] quelques dialogues entre la performance corporelle et le langage graphique. Disponível em: <[http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-quot-corps.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-quot-corps.pdf)>. Acesso em 23 jan. 2017.

se escrevia e que deveria permanecer horizontal como o chão. *De la manière que l'on doit tenir le Livre pour déchiffrer des Dances qui sont écrites* (Da maneira que se deve segurar o livro para decifrar as danças que estão escritas) é o título de toda uma seção da obra de Feuillet que se ocupa com recomendações para o dançarino apropriadamente posicionar o livro que leva, norteando-o relativamente à sala em que seu corpo evolui. A página bidimensional e a sala tridimensional se fazem correlatos:

O espaço da página tem como referencial as coordenadas objetivas da sala e não a posição subjetiva do corpo se orientando no espaço. Trata-se de inscrever um caminho objetivo – uma *figura* –, e não uma sequência de orientações pessoais (pegar a direita, virar à esquerda, ir em frente etc.). A leitura e a execução implicarão portanto, além dos artificios necessários à manutenção do livro na sua posição, uma verdadeira operação de tradução, semelhante àquela que supõe a orientação a partir de um mapa<sup>65</sup> (POUILLAUDE, 2004, p. 106, tradução nossa).

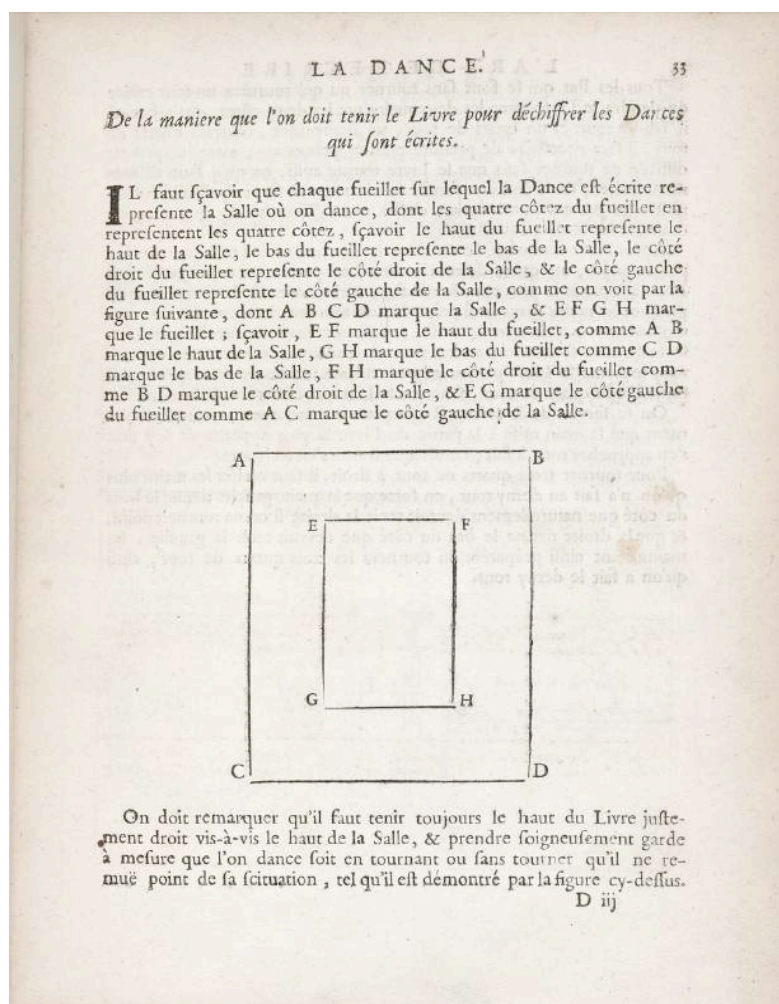


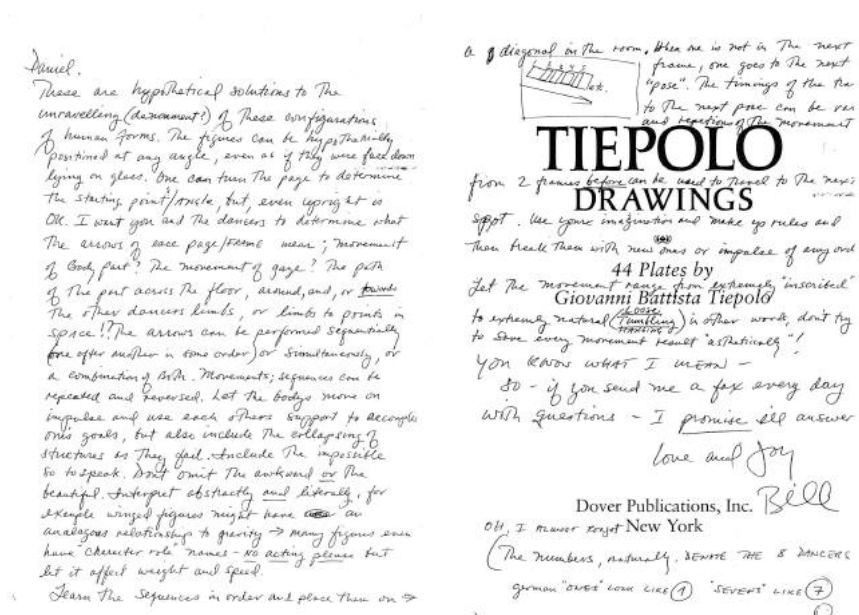
Figura 14 – Página 33 do livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratifs*, de Raul-Auger Feuillet (1700).

<sup>64</sup> [...] a track system rather than a word-based system.

<sup>65</sup> L'espace de la page a pour référentiel les coordonnées objectives de la salle, et non la position subjective du corps s'orientant dans l'espace. Il s'agit d'inscrire un chemin objectif – une *figure* –, et non une séquence d'orientations personnelles (prendre à droite, tourner à gauche, aller tout droit, etc.). La lecture et l'exécution impliqueront donc, outre les artifices nécessaires au maintien du livre dans sa position, une véritable opération de traduction, semblable à celle que suppose l'orientation à partir d'une carte.

Passados quase trezentos anos, vemos linhas também indicativas sobre o papel ganhar outro propósito, oposto ao de Feuillet quase ponto a ponto: em 1996, oito bailarinos do *Centre Chorégraphique de Tours* estreavam *Hypothetical Stream*, com coreografia de William Forsythe. O projeto nascera de um convite feito pelo coreógrafo Daniel Larrieu.<sup>66</sup> Diante da “[...] situação muito prática” de não dispor de agenda para atendê-lo de um modo “convencional”, Forsythe o faz por fax; “[...] em 1996, as máquinas de fax eram muito populares”, recorda anos mais tarde. Assim é – por fax – que o processo coreográfico se inicia: com o envio de uma carta e 22 desenhos de Tiepolo.<sup>67</sup> Diferentemente das notações de Feuillet, os desenhos não definem a situação espacial de suas figuras, elas “[...] não têm em cima, não têm embaixo” (FORSYTHE, 2017a, documento de áudio, transcrições e traduções nossas).<sup>68</sup> Intervindo graficamente sobre os desenhos, o próprio Forsythe traça linhas que sugerem direções, percursos e iniciações corporais. Na carta, lemos:

Estas são soluções hipotéticas para o desdobramento destas configurações de formas humanas. As figuras podem ser hipoteticamente posicionadas em qualquer ângulo. [...] Pode-se virar a página para determinar o ponto/ângulo inicial, e mesmo em pé está bem. [...] Quero que você e os dançarinos determinem o que as flechas de cada imagem/quadro significa: movimento de uma parte do corpo? Movimento do olhar? [...] Inclua o impossível, por assim dizer<sup>69</sup> (FORSYTHE, 2017b, documento iconográfico, tradução nossa).



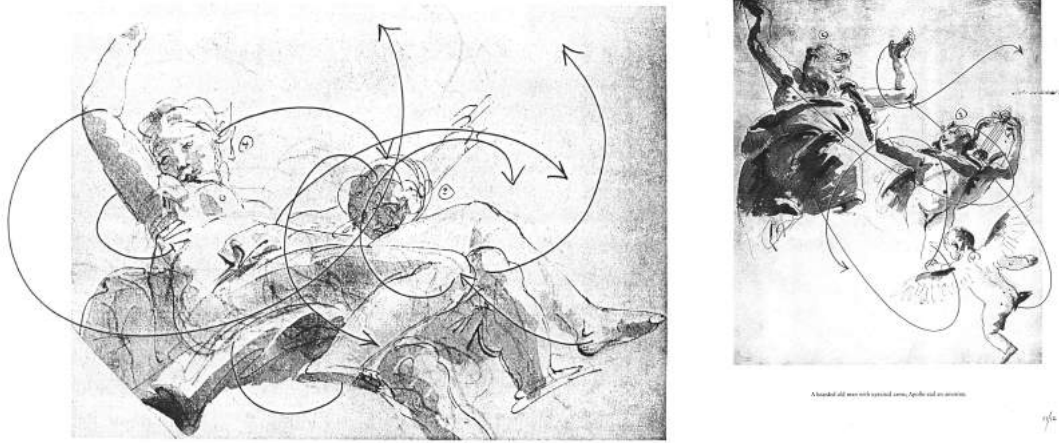
Figuras 15 e 16 – Carta de William Forsythe enviada por fax para Daniel Larrieu.

<sup>66</sup> O bailarino e coreógrafo francês Daniel Larrieu (1957-) foi diretor do Centre Chorégraphique National de Tours no período de 1994 a 2002. Estabelecido em Paris, Larrieu dirige atualmente a companhia Astrakan, criada por ele em 1982.

<sup>67</sup> Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), um dos grandes mestres italianos do século XVIII, é ligado à tradição da pintura de afrescos.

<sup>68</sup> “[...] very practical situation; [...] in 1996, fax machines were very popular; [...] there is no up, there is no down.

<sup>69</sup> These are hypothetical solutions to the unravelling [...] of these configurations of human forms. The figures can be hypothetically positioned at any angle [...]. One can turn the page to determine the starting point/angle, but, even upright is OK. [...] I want you and the dancers to determine what the arrows of each page/frame mean; movement of body part? The movement of gaze? [...] Include the impossible, so to speak.



Figuras 17 e 18 – Intervenções gráficas de William Forsythe sobre desenhos de Tiepolo, enviadas por fax para Daniel Larrieu.

De um exemplo a outro, da notação “universalizante” de Feuillet aos riscos de um *fluxo hipotético* e singular de Forsythe, de um projeto estético-político a outro, algo insiste. O advento da notação pareceu, se não inaugurar, explicitar a complexa relação entre corpo, espaço, movimento, linha e sentido – relação que acaba por aproximar e, por vezes, mesmo imbricar ou coincidir o dançar e o desenhar e o escrever. “Será possível que a notação de dança e a própria coreografia como um projeto tenham sempre residido na fronteira indistinta entre escrever e desenhar?”<sup>70</sup>, pergunta-se Mark Franko (2011, p. 334, tradução nossa). A condição escritural/inscrucional (gráfica) que compartilham torna a recorrência ao desenho em papel usual na coreografia, e segue ainda hoje referenciando estratégias composicionais; é absolutamente frequente que o desenho seja mesmo planimétrico, mapa sem relevo (a exemplo dos esboços para *Summerspace*, feitos por Merce Cunningham, para o *Trio B*, por Yvonne Rainer, ou para *Melody Excerpt*, por Lucinda Childs).

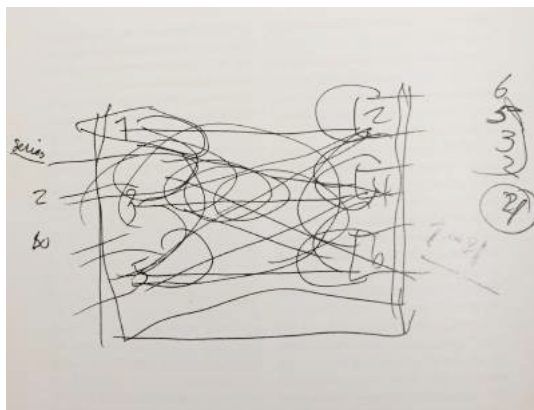


Figura 19 – Desenho de espaço para *Summerspace*, de Merce Cunningham (1958).

<sup>70</sup> It is possible that dance notation, and choreography itself as a project, have always resided on the indistinct border between writing and drawing?

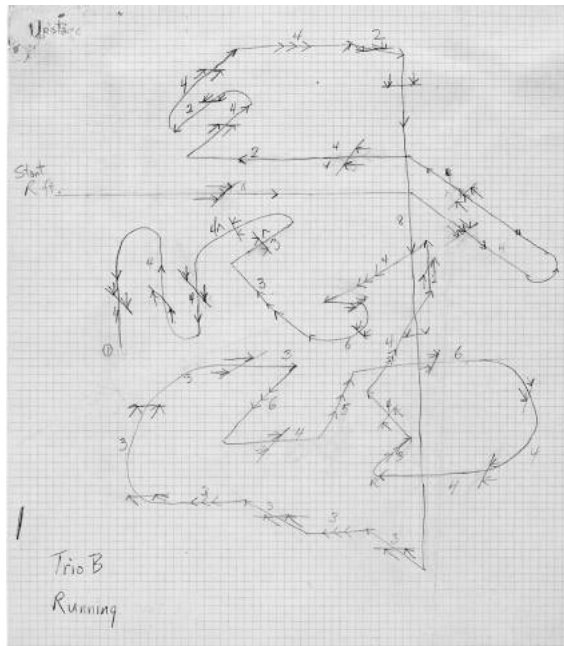


Figura 20 – Desenho de espaço para *Trio B*, de Yvonne Rainer (1968).

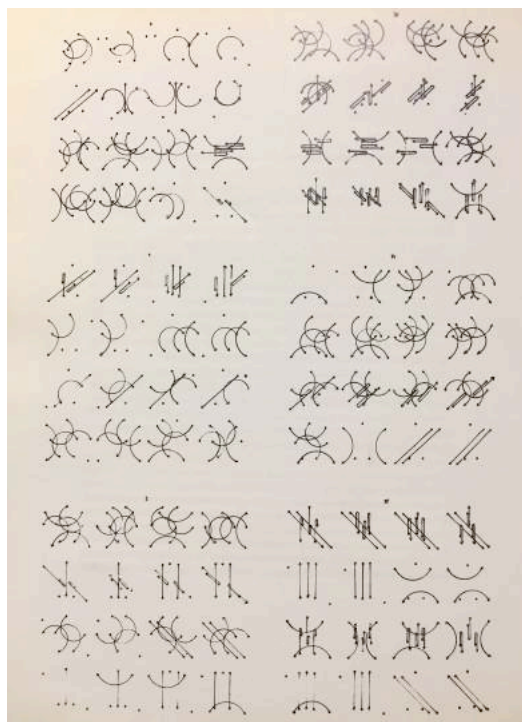


Figura 21 – Desenho de espaço para *Melody Excerpt*, de Lucinda Childs (1977).

Em sua lida problemática com o espaço cênico tridimensional e, nele, com o plano horizontal e terreno dos corpos, coreógrafos de matrizes variadas fazem do desenho em papel um modo de pensamento. De maneira particular, e por vezes íntima ou secreta, os traços de seus desenhos projetam formas, distribuições, percursos, ritmos visuais, vetores direcionais e impulsos dos corpos em formas que se querem, afinal, ora inauguradoras de processos, ora produtoras de sentido – sentido que talvez antecipe o gesto escritural/inscrucional e poético do corpo. Pouco ainda foi publicizado deles, pouco publicado acerca deles. Toda uma história ou

teoria da dança poderia ser concebida a partir desta materialidade feita de cadernos e folhas soltas ainda desconhecidos.<sup>71</sup> Tal história ou teoria precisaria atentar em reconhecer as variadas motivações e implicações (artísticas, pedagógicas e políticas) do desenho, suas realidades atuais ou virtuais, suas dimensões materiais ou imateriais. Tal história ou teoria – que seria parte de uma grande história da linha na dança<sup>72</sup> – talvez esteja hoje sendo instigada: “‘Coreografia’, de todas as coisas, está nos lábios de artistas e curadores<sup>73</sup>, escreve a pesquisadora Carrie Lambert-Beatty em 2011 (p. 27, tradução nossa).

No texto introdutório ao catálogo da exposição *Dance/Draw* (realizada no The Institute of Contemporary Art, em Boston, em 2011), a curadora Helen Molesworth reconhece que “[...] a maioria das obras exibidas compartilham do mesmo tratamento do corpo como uma linha no espaço” e que em muitos desenhos “[...] a linha torna-se tridimensional [...] e como o corpo do dançarino, simultaneamente conecta e rompe o espaço em que se move”<sup>74</sup> (2011, p. 12, tradução nossa). Mas *Dance/Draw*, nas palavras da curadora, integra um “zeitgeist” ao qual se liga “[...] uma enxurrada de exposições recentes a respeito da dança, de seu impacto e relação com outras mídias; então, subitamente, é como se houvesse um movimento em curso”<sup>75</sup> (2011, p. 11, tradução nossa). De fato, de 2008 a 2011, seria possível listar algumas grandes exposições a problematizar o fazer coreográfico e seu atravessamentos, principalmente, com as artes visuais: *Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* (no Walker Art Center, em Minneapolis), em 2008; *William Forsythe: Transfigurations* (Wexner Center for the Arts, na Ohio State University), em 2009; o já citado *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* (MoMA – Museum of Modern Art, em Nova York), em 2010-2011; e *Move: Choreographing You* (Hayward Gallery, em Londres), em 2010-2011. É precisamente neste zeitgeist que parece possível repensar o que *coreografia* afinal pode nomear.

Segundo Molesworth, a exposição começou a ser gestada justamente a partir de seu encontro com os desenhos de Trisha Brown, expostos na galeria Sikkema Jenkins & Co., dois anos antes, em Nova York. A coreógrafa, de fato, é reconhecidamente uma artista que transitou entre o dançar, o desenhar e o escrever desde suas primeiras obras fazendo “coreografia como arte visual” – para tomar emprestado o subtítulo da obra a ela consagrada

---

<sup>71</sup> Quase nada foi publicizado, por exemplo, do próprio William Forsythe. Contudo, conforme relata Steven Spier (2005, p. 357), “[...] os cadernos de Forsythe do final dos anos 1980 e de boa parte dos anos 1990 estão repletos de desenhos geométricos – fragmentos geométricos de interseção, projeções e camadas espaciais, e notas sobre processos matemáticos e geométricos (“[...] Forsythe’s notebooks from the late 1980s and most of the 1990s are filled with geometric drawings – intersecting geometric fragments, projections and spatial layering, and notes on mathematical and geometric processes).

<sup>72</sup> O antropólogo Tim Ingold tem tratado recorrentemente do tema da *linha*, mas pouco tematiza a dança. Consultar seu *Lines: a brief history* (2007) e, mais recentemente, *The life of lines* (2015), ambos publicados pela Routledge.

<sup>73</sup> “Choreography”, of all things, is on the lips of artists and curators.

<sup>74</sup> “[...] most of the works in the exhibition share a treatment of the body as line in space [...] and like a dancer’s body it simultaneously connects and severs the spaces it moves through.

<sup>75</sup> “[...] a spate of recent exhibitions concerning dance, and dance’s impact on and relation to other mediums, and suddenly it appears as if there is a movement afoot.

recentemente pela historiadora da arte Susan Rosenberg (2017). As linhas que evoluíam em seus desenhos alternavam motivações e modulavam-se entre dança e desenho, entre um fazer gráfico e um projetar coreográfico. Sobre os desenhos de Trisha Brown, aliás, escreveu uma crítica: “A dança é o curso da linha que corre sobre o papel e ao longo dos músculos e tendões e ossos do corpo que a dançarina desenha dentro de si. Não há distinção entre dança e desenho. O desenho dança o dançarino. A dançarina desenha o desenho”<sup>76</sup> (LORD, 2011, p. 20, tradução nossa).

#### 1.4. A letra

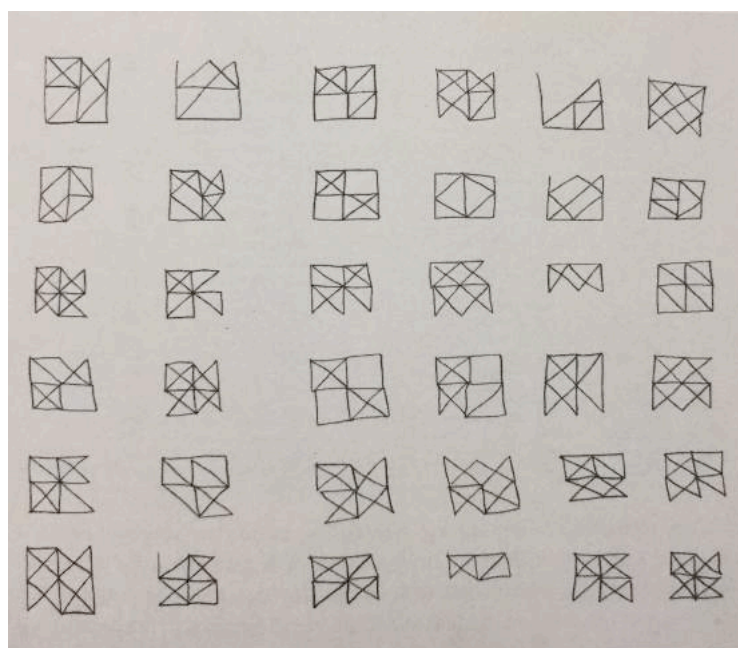


Figura 22 – *Untitled*, de Trisha Brown (1973).

A propósito de seu *Untitled*, de 1973, Trisha Brown relata que os desenhos originalmente feitos por ela, sem levantar a caneta com que desenhava a folha de papel, formavam “[...] um alfabeto [...] de linhas [...] baseado num quadrado com um X dentro, uma vertical e uma horizontal, e um círculo [...]”. Atribuir um gesto a uma letra e depois criar uma palavra que desse uma sequência de gestos era uma preocupação nos anos 1960. Eu quis expandir isso para uma frase e um parágrafo<sup>77</sup>, explica Brown (apud ROSENBERG, 2017, p. 125, tradução nossa). Assim é que, em seu *Locus*, por exemplo, tenha desdobrado coreograficamente frases prosaicas – “Trisha Brown was born in Aberdeen, Washington, in

<sup>76</sup> The dance is the current of line that courses over paper and along the muscles and tendons and bones of the body that the dancer draws inside herself. There is no distinguishing the dance from the drawing. The drawing dances the dancer. The dancer draws the drawing.

<sup>77</sup> [...] an alphabet... of lines... based on a square with an X in it, and a vertical and horizontal in it, and a circle... ascribing a gesture to a letter and then making a word to give you a sequence of gestures was a preoccupation in the '60s. I wanted to expand this to a sentence and to a paragraph.

1936. She received her BA in Dance from Mills College...” (*Trisha Brown nasceu em Aberdeen, Washington, em 1936. Ela é bacharel em dança pela Mills College...*) – a partir não de uma *figuração*, mas de um jogo de remissões entre letras e algarismos que referenciavam pontos de um cubo, figura tridimensional projetada em desenho bidimensional.

Em *Locus*, apresentado pela primeira vez em 1975, ela envolveu-se completamente com um desenho e trabalhou simultaneamente com três métodos de notação. Primeiramente, ela desenhou um cubo, numerou-o e produziu uma sequência de números baseada em informação biográfica. Ela estudou os números e depois os fez corresponder com o desenho; então, foi de novo aos números e de volta ao desenho. “Passei pela partitura quatro vezes criando diferentes sequências a cada vez – até então, eu fui bastante literal”, explicou. Seguindo este procedimento, inventou movimentos que lhe permitiriam mover de um número para o seguinte. “Era como trabalhar num quebra-cabeça extremamente difícil”<sup>78</sup> (GOLDBERG, 2017, documento eletrônico, tradução nossa).

Depois de sua chegada a Nova York em 1961, Brown participara das oficinas de composição de Robert Dunn<sup>79</sup> oferecidas no estúdio de Merce Cunningham, juntamente com nomes como Deborah Hay, Steve Paxton e Yvonne Rainer – com quem viria a criar o *Judson Church Theater*.<sup>80</sup> Robert Dunn – músico então casado com Judith Dunn, uma das bailarinas de Cunningham – aportava referências de compositores como John Cage<sup>81</sup> (de quem havia sido aluno na New School for Social Research, em Nova York), Karlheinz Stockhausen<sup>82</sup> e Morton Feldman,<sup>83</sup> que vinham explorando a notação não apenas como partitura em que uma dada composição é fixada, mas como estratégia para o estabelecimento de parâmetros performativos (simultaneamente composicionais e improvisacionais).<sup>84</sup> O exercício notacional

---

<sup>78</sup> In *Locus*, first performed in 1975, she committed entirely to a drawing and worked simultaneously with three methods of notation. Firstly, she drew a cube, numbered it and made a sequence of numbers based on biographical information. She studied the numbers, then matched them with the drawing, then returned to the number score and back to the drawing. ‘I went through the score four times making different sequences each time – by then I was quite literal’, she explained. Following this procedure she invented movements which would allow her to move from one number to the next. ‘It was like working on an extremely difficult puzzle’.

<sup>79</sup> Robert Ellis Dunn (1928-1996) foi colaborador de Merce Cunningham; em suas oficinas teve como integrantes nomes como David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs, Meredith Monk, Simone Forti, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Em julho de 1962, o grupo que integrava as oficinas realizou sua primeira performance na Judson Memorial Church, considerada um marco inaugural da *postmodern dance* americana.

<sup>80</sup> O *Judson Dance Theater* foi um grupo informal de dançarinos que se reunia na Memorial Judson Church, em Greenwich Village, Manhattan, Nova York, entre 1962 e 1964. Surgiu de aulas de composição de dança ministradas por Robert Dunn. Os artistas envolvidos eram experimentalistas de vanguarda que rejeitaram as proposições da dança moderna, e estabeleceram os elementos da chamada *postmodern dance* americana.

<sup>81</sup> O norte-americano John Cage (1912-1992) foi um dos mais importantes artistas e pensadores da arte no século XX. Como compositor, ligou-se à música eletrônica, ao uso de instrumentos não convencionais e a estruturas aleatórias de composição. Seu pensamento tem evidente influência na obra de Merce Cunningham, de quem foi colaborador frequente. Cage publicou alguns livros, entre os quais *Silence* (1961) e *A Year from Monday* (1967).

<sup>82</sup> O alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) foi um importante compositor e teórico da música eletrônica e da música serial, com grande influência sobre os compositores de vanguarda a partir dos anos 1950.

<sup>83</sup> O norte-americano Morton Feldman (1926-1987) foi um compositor associado a chamada New York School, um grupo informal de artistas que incluía nomes como John Cage, Earle Brown e Christian Wolff, além de artistas ligados a movimentos de vanguarda em pintura, teatro e dança.

<sup>84</sup> Como exemplo de outras possibilidades notacionais (inclusive para além do que seria apenas desvio ou transgressão da notação convencional), consultar a coleção de manuscritos – alguns dos quais, com flagrante índole pictórica – publicada com o título *Notations*, por John Cage, em 1969.



era mesmo “crucial” em Dunn. O adjetivo é de Sally Banes, para quem o músico reconhece seu projeto *coreográfico* numa entrevista em maio de 1980, em que evoca Rudolf Laban:

Quando falo *coreografia*, falo sempre sobre *coreografia/improvisação*... Ao planejar a dança de uma maneira escrita ou gráfica, tem-se uma visão muito clara da dança e de suas possibilidades. A ideia de Laban era muito secundariamente de criar uma *Tanzschrift*, uma escrita de dança, uma forma de registrar. A ideia de Laban era fazer uma *Schriftanz*, utilizar as inscrições gráficas – escritas – e então gerar atividades. A notação gráfica é uma maneira de inventar a dança. É parte da concepção da dança.<sup>85</sup> O que o coreógrafo precisa fazer é escolher um mundo de movimento... inventar ou escolher o aspecto gráfico e inventar ou escolher as correlações<sup>86</sup> (BANES,1993, p. 6, tradução nossa).

É a partir de tais matrizes, por exemplo, que Trisha Brown procede em seu *Locus*: a notação de Brown é estratégia composicional; nos termos de Dunn, uma *Schriftanz* – uma dança da escrita –, não uma *Tanzschrift* – uma escrita de dança.<sup>87</sup> Além disso, o próprio cubo em que se inscrevem os 27 pontos não é outro senão aquele que é arquitetado a partir do sistema de Laban, referenciando direções da cinesfera<sup>88</sup> para o movimento do corpo.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> De fato, conforme Vera Maletic (1987, p. 114), Laban afirma, num texto datado de 1928 acerca de seu projeto notacional, que “[...] o objetivo artístico final da cinetografia não é a escrita da dança, mas a dança escrita” ([...] *the ultimate artistic aim of kinetography is not dance-script but scriptdance*).

<sup>86</sup> When I say choreography, I am always talking about choreography/improvisation... By planning the dance in a written or drawn manner, you have a very clear view of the dance and its possibilities. Laban’s idea was very secondarily to make a *Tanzschrift*, a dance-writing, way to record. Laban’s idea was to make a *Schriftanz*, to use graphic – written – inscriptions and then to generate activities. Graphic notation is a way of inventing the dance. It is part of the conception of the dance. What the choreographer has to do is to choose a world of movement... to invent or choose the graphic side and invent or choose the correlations.

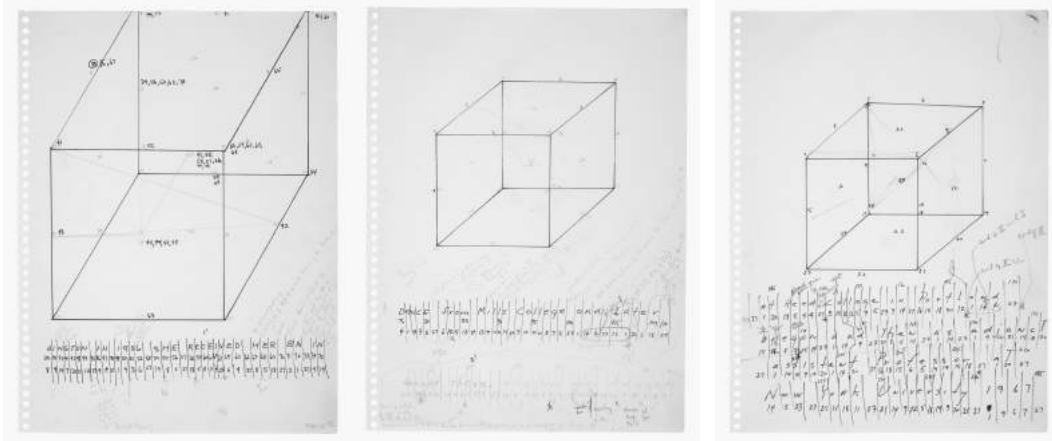
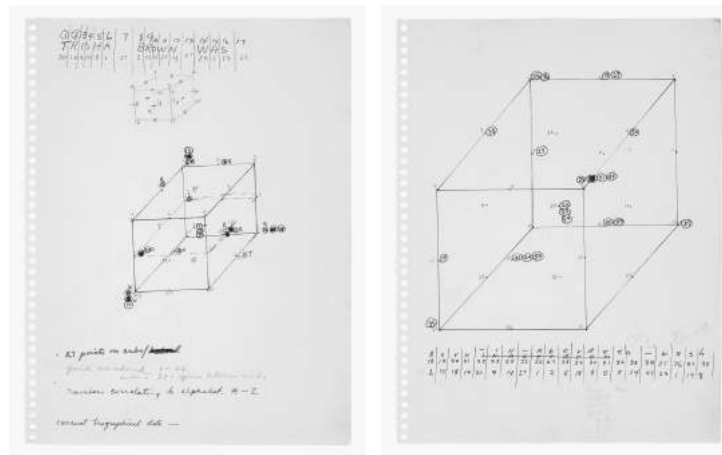
<sup>87</sup> Em seu *A choreographer’s handbook*, Jonathan Burrows (2010, p. 141-142, tradução nossa) trata da mesma distinção: “Parece-me que há dois tipos principais de abordagem para a ideia de escrever uma partitura. No primeiro tipo, o que é escrito é uma representação da própria peça, um modelo que contém o detalhe, em tempo linear, do que eventualmente se vê ou ouve. Uma partitura de música clássica funciona dessa maneira. No outro tipo de partitura, o que é escrito ou pensado é uma ferramenta para informação, imagem e inspiração, que funciona como uma fonte para o que você vai ver, mas cuja forma pode ser muito diferente da realização final. Estas duas abordagens podem se misturar. [...] Ambas podem ser escritas antes, durante ou depois de se criar a peça” (*It seems to me there are two main kinds of approach to the idea of writing a score. In the first kind what is written is a representation of the piece itself, a template which holds within it the detail, in linear time, of what you will eventually see or hear. A classical music score works in this way. In the other kind of score, what is written or thought is a tool for information, image and inspiration, which acts as a source for what you will see, but whose shape may be very different from the final realisation. These two approaches can mix. [...] Both can be written before, during or after you make the piece*).

<sup>88</sup> Conforme Laban (1976, p. 10), cinesfera ou kinesfera “[...] é a esfera em torno do corpo cuja periferia pode ser alcançada facilmente pelos membros estendidos sem se afastar daquele lugar que é o ponto de apoio”. Neste sentido, “[...] é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. [...] Esta esfera de espaço cerca o corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade. A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio.” (RENGEL, 2003, p. 32-33). Como diz Laban (1990, p. 86, acréscimo nosso), “[...] na realidade, [o corpo] nunca sai de sua esfera pessoal de movimento, mas a leva consigo como uma carcaça”.

<sup>89</sup> Para uma melhor compreensão da questão, consultar o capítulo 2, “A geometria”.

TRISHA BROWN WAS BORN  
 20 18 19 19 8 1 27 2 18 15 23 14 27 23 1 19 27 2 15 18 14  
 IN ABERDEEN WASHINGTON  
 27 9 14 27 1 2 5 18 4 5 5 11 27 23 1 19 8 9 14 7 20 11 14  
 IN 1936 SHE RECEIVED  
 27 9 14 27 1 9 3 6 27 19 8 5 27 18 5 3 5 9 22 5 4 27  
 HER B.A. IN DANCE FROM  
 8 5 18 27 2 1 27 9 14 27 4 1 14 3 5 27 6 18 15 13 27  
 MILLS COLLEGE AND LATER  
 13 9 12 12 19 27 3 15 12 12 5 7 5 27 1 14 4 27 12 1 24 5 18  
 TAUGHT THERE SHE HAS  
 27 20 1 21 7 8 20 27 20 8 5 18 5 27 19 8 5 27 8 1 19 27  
 ALSO TAUGHT AT REED  
 1 12 19 15 27 20 1 21 7 8 20 27 1 20 27 18 5 5 4 27  
 COLLEGE IN PORTLAND  
 3 15 12 12 5 7 5 27 9 14 27 16 15 18 20 12 1 14 4

Figura 23 – Anotação para *Locus*, de Trisha Brown (1975).



Figuras 24, 25, 26, 27 e 28 – Desenhos para *Locus*, de Trisha Brown (1975).

Talvez por saber do uso da palavra escrita como recurso de composição da coreógrafa, diante de uma fotografia icônica (figura 29) de sua obra *Primary Accumulation* (1972), a ideia de uma “[...] caligrafia cinestésica, um signo sugerindo uma letra ou palavra”<sup>90</sup> pôde até ser inusitadamente vislumbrada por Susan Rosenberg (2017, p. 124, tradução nossa) no próprio corpo em performance da artista – como se sua configuração momentânea paralisada, neste caso, pela imagem fotográfica, pudesse nos reenviar a um *Alfabeto figurato*, como o de Giovanni Battista Braccelli, datado de 1624 (figura 28). Tal reenvio, seguramente seria mais arriscável se feito a propósito do balé clássico: o próprio Forsythe (FORSYTHE; KAISER, 1999, p. 66, tradução nossa) confessa: “[...] às vezes eu o penso como uma mímica inconsciente da imprensa do tempo de Gutenberg. De fato, há algo extremamente alfabético acerca das figuras e posições do balé tradicional: elas se assemelham a hieróglifos”.<sup>91</sup> Em Brown, em vez disso, o alfabeto – ainda que ordenado na forma de palavras, frases, parágrafos – emerge não literal, mas sobretudo como suporte para um arbitrário procedimento generativo. Com efeito,

[...] no decorrer da criação de *Primary Accumulation*, Brown analisou o movimento como um vocabulário de frases construídas com letras, palavras, sentenças e parágrafos desenhados: gestos feitos sobre a página. Explorando permutações lineares dentro de uma série de quadrados – não muito distintos da orientação do corpo na geometria do estúdio –, os esboços em seu caderno mostram-na pensando gráfica e textualmente sobre as opções cinestésicas. Eles revelam sua concepção inicial de gesto abstrato nascido de seu pensamento em termos de um sistema visual-alfabético de diferenças, sem entretanto ilustrar as formas ou aparências do movimento<sup>92</sup> (ROSENBERG, 2017, p. 124, tradução nossa).



Figura 29 – *Alfabeto figurato*, de Giovanni Battista Braccelli (1624).

<sup>90</sup> [...] a kinesthetic calligraphy, a sign suggesting a letter or word.

<sup>91</sup> [...] I sometimes think of it as an unconscious mimicry of the printing press in Gutenberg’s time. In fact, there is something extremely alphabetical about traditional ballet figures and positions: they resemble glyphs.

<sup>92</sup> [...] in the course of *Primary Accumulation*’s creation, Brown analyzed movement as a vocabulary of phrases built from letters, word, sentences, and paragraphs in drawing: gestures made on the page. Exploring linear permutations inside a series of squares – not unlike the orientation of the body to the studio’s geometry in the *Accumulation* solo – sketches in her January 1972 notebook show her thinking graphically and textually about kinesthetic options. They reveal her initial conception of abstract gesture born of her thinking in terms of a visual-alphabetic system of differences, but without illustrating movement’s forms or appearance.



Figura 30 – *Primary Accumulation*, de Trisha Brown (1972).

### 1.5. O ar

Igualmente distante de qualquer desejo de dar a *ler*, igualmente alheio a qualquer projeto simbólico, uma outra estratégia – agora de William Forsythe e propriamente gráfica –, faz também das letras (cursivas ou não) um suporte para um processo generativo. É como referência não para definição de um itinerário de um ponto a outro no espaço (como no cubo de Brown), mas para o percurso de movimento que escreve/inscreve linhas no espaço que as letras são abordadas nas *Improvisation technologies*: a operação *escrita universal* (*universal writing*), nas palavras de Forsythe<sup>93</sup>, o explicita: “A *escrita universal* [...] utiliza um conjunto de elementos que são letras feitas em escrita cursiva e letras de fôrma, que são abertas e traçadas como se explodidas no espaço”<sup>94</sup> (FORSYTHE, 2012, p. 55, tradução nossa). No exemplo associado à operação, assistimos ao bailarino Thomas McManus escrever/inscrever no espaço, na grandeza de seu corpo, a letra “C” com iniciação da mão direita num plano vertical e imediatamente reescrevê-la com seu pé esquerdo; a letra “D” com um arco percorrido por sua mão direita num plano sagital que se associa à linha vertical de seu corpo ereto; uma letra “R” invertida com seu pé esquerdo que risca o chão; uma letra “M” traçada pelo pé direito num plano vertical ao longo da diagonal do espaço; e finalmente uma letra “O” inscrita no plano horizontal do chão com o pé esquerdo por meio de um giro sobre a perna direita como base.<sup>95</sup> A preocupação didática de McManus com a clareza (presente aliás em todas as explanações e exemplos das *Improvisation technologies*), sua atenção caligráfica em descrever cada letra por meio de grandes linhas desenhadas com pontos distais de seu corpo, evocam o comentário de Rudolf Laban (apud BARTENIEFF, 1980, p. 49, grifo nosso,

<sup>93</sup> O exemplo da operação *universal writing*, performado pelo bailarino Thomas McManus, é absolutamente claro neste sentido.

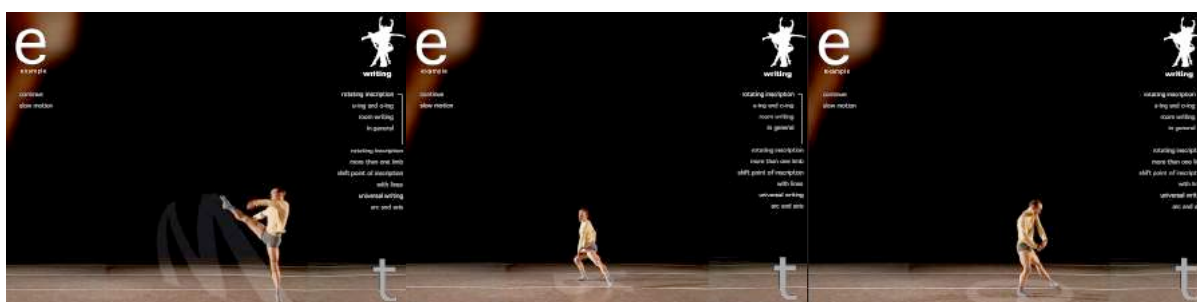
<sup>94</sup> Universal writing [...] uses a set group of givens, which is letters done in cursive script, and letters in block form, which are split open, and described as exploded into the room.

<sup>95</sup> O conteúdo do CD-rom *Improvisation technologies* encontra-se totalmente disponibilizado no YouTube. A descrição da operação *universal writing*, por Forsythe, e o exemplo performado por Thomas McManus estão disponíveis, respectivamente, nos links: <<https://www.youtube.com/watch?v=onU3rsvqkjl>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=iPScI15bUkE&t=12s>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

tradução nossa), para quem “[...] desenhar traços-formas no ar apenas com as extremidades pode conduzir a um tipo de forma-escrita exterior”.<sup>96</sup>

Marque-se, quanto a isso, um possível e sutil deslocamento: os traços que descrevem as letras nas danças geométricas da Renascença e nas coreografias barrocas da notação de Feuillet (assim como naquelas que dela se desdobraram) parecem ser compreendidos como escrituras/inscrições sobre a superfície do *chão*: “[...] em um de seus melhores tratados, em 1721, o mestre de dança John Weaver descreveu sua escrita com uma metáfora tanto poética quanto concreta, chamando-a de traços sobre ‘passos na neve ou na poeira’”<sup>97</sup> (LOUPPE, 1994, p. 28, tradução nossa); distintamente, os traços a que Laban, em 1950 (p. 29, grifo nosso) de novo se refere, agora como expressão de um pensamento visual próprio à dança, são “[...] escritos no *ar* pelos movimentos do corpo do artista”. Do chão sólido ao ar fluido, parece emergir na coreografia moderna/contemporânea uma outra compreensão espacial dos traços mais ou menos materiais, mais ou menos visíveis em que o movimento do corpo esvanece e que certas práticas fotográficas se empenharam em evidenciar desde as décadas finais do século XIX.

A escritura/inscrição do ar (e do chão) com o corpo reaparece contemporaneamente em numerosos contextos artísticos e pedagógicos de composição em dança: as *Improvisation technologies* e os *Synchronous objects*, de Forsythe, atestam muito significativamente este *modus pensandi* no fazer coreográfico; mesmo em seu uso mais *literal* – como escrita de letras –, ainda que já quase banalizada, perdura como uma estratégia extremamente poderosa de criação de movimento<sup>98</sup>, sobretudo quando associada a outros recursos que fazem variar iniciações corporais, amplitudes do movimento, seus níveis e planos espaciais, para enumerar apenas aspectos não ligados aos chamados elementos qualitativos<sup>99</sup> do movimento.



Figuras 31, 32 e 33 – Thomas McManus em *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999).

<sup>96</sup> [...] designing trace-forms in the air with only the extremities can lead to a kind of external form-writing.

<sup>97</sup> [...] in one of his finest treatises, in 1721, the dancing master John Weaver described this writing with a metaphor both poetic and concrete, calling it the traces of “steps in the snow or the dust”.

<sup>98</sup> Testemunhamos, inclusive, que a escrita de palavras, sentenças e, principalmente, de seus nomes próprios, torna a memorização de partituras de movimento visivelmente mais fácil mesmo para alunos iniciantes.

<sup>99</sup> Referimo-nos àquilo que, no Sistema Laban, é recoberto pelo termo chave *Esforço*.

## 1.6. A ação

O século XVIII corresponde à emergência do chamado *ballet d'action* (balé de ação). A *coreografia* como instância notacional, representacional, é desqualificada diante de uma dança que se estabelece segundo novos paradigmas: o *ballet d'action* implicará uma crítica das convenções formais do vocabulário da dança e uma ênfase em suas dimensões expressiva e narrativa. Na décima terceira das *Cartas* de Jean-Georges Noverre<sup>100</sup>, seu grande reformador, (2006, p. 340-341), lemos:

Eis, Senhor, o que foi outrora a *coreografia*. A dança era simples e pouco composta, a maneira de escrevê-la era conseqüentemente simples e essa leitura facilmente podia ser aprendida sem grandes problemas. Hoje, no entanto, os passos são complicados, são duplos, triplos, há uma imensa variedade de combinações entre eles; é pois muito difícil colocá-los por escrito e ainda mais difícil decifrá-los. Essa arte, além disso, é muito imperfeita, pois só indica com exatidão a ação dos pés e, se mostra os movimentos dos braços, não chega a definir nem as posições, nem os contornos que devem ter. Também não mostra as posturas do corpo, os *effacements*, as *oposições* de cabeça [...]. Eu a encaro como uma arte inútil [...].

Incapaz de minuciar outra dança senão a “simples e pouco composta”, inapta para lidar com as formações grupais e, sobretudo, com as modulações faciais numa cena em que todo um universo pantomímico aflorava (e no qual passava a importar composicionalmente inclusive aquilo a que Rudolf Laban se referiria mais tarde como *movimentos de sombra*)<sup>101</sup>, assistiu-se a obsolescência do sistema de Feuillet e da palavra que o nomeava: *coreografia*. O artista desta dança *de ação* – o *maître de ballet* (*mestre de dança*) – ligava-se a “[...] uma multiplicidade de passos, figuras, quadros e atitudes novas” e assim se distinguia do “[...] coreógrafo inepto e grosseiro” (*idem*, p. 351). Sua competência agora alargada supunha o domínio de saberes e habilidades variadas: a pintura, a poesia, a anatomia, a música, a história, a mitologia. A dança ocupava-se aí menos de configurações espaciais do que da expressão pantomímica e teatralizada do corpo, da composição pictórica da cena projetada para acolher o enredar e o desenredar de narrativas.

À medida em que a representação de paixões dominava cada vez mais a ação nas performances teatrais da dança, o público perdeu interesse nas perambulações do corpo ao longo de um percurso no espaço; em vez disso, ficou absorvido pelas habilidades do corpo em pintar um quadro enquanto movia de um gesto ou posição para outra<sup>102</sup> (FOSTER, 2011, p. 39, tradução nossa).

<sup>100</sup> Bailarino e coreógrafo francês, Noverre (1727-1810) foi o grande inovador da dança no século XVIII, estabelecendo-a segundo princípios expressivos e dramáticos para definir a chamada *danse d'action*. Suas *Cartas sobre a dança* foram publicadas em 1760. No dia de seu nascimento, 29 de abril, celebra-se o Dia Internacional da Dança.

<sup>101</sup> Movimentos principalmente intensivos, derivados da expressão de emoções e forças psicológicas: “Estes são movimentos musculares minúsculos, tais como o erguer de uma sobrelanceira, uma sacudida de mão ou um rápido pisotear do pé, os quais apenas têm valor *expressivo*” (LABAN, 1978, p. 35, grifo nosso)

<sup>102</sup> As representation of the passions increasingly dominated the action in theatrical performances of dance, audiences lost interest in the body's perambulations along a path through space, and instead, became absorbed with the body's ability to paint a picture as it moved from one gesture and position to the next.

Ao longo do século XIX, assiste-se a um deslocamento de uma escrita notacional que informava sobre *o quê* e *o onde* mover para uma escrita ocupada com o *como* mover: a obra de Carlo Blasis<sup>103</sup> – *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse* (*Tratado elementar, teórico e prático da arte da dança*) –, datada de 1820, é tomada como um manual que tematiza a técnica *corporal* do balé. Ausente de qualquer signo notacional, o tratado contém “[...] os desenvolvimentos e as demonstrações de princípios gerais e particulares que devem guiar o bailarino”<sup>104</sup> (s/p, tradução nossa), conforme se lê nas primeiras páginas de sua escrita em prosa à qual se anexam, ao final, apenas treze pranchas com imagens de posições corporais do bailarino. O fazer coreográfico parece desvincular-se de sua dimensão notacional e passa a remeter-se à criação de obras de dança, os *balés*. É neste sentido – que emerge aí como novo – que Blasis (1820, p. 59, acréscimos, grifo e tradução nossos)<sup>105</sup> refere-se à “[...] arte *coreográfica* de [Jean-Georges] Noverre, de [Jean] Dauberval<sup>106</sup> e de [Pierre] Gardel<sup>107</sup>”, nomes correntemente tratados, não como coreógrafos, mas *maîtres de ballet* (*mestres de dança* ou *mestres de balé*) ou compositores. Esta ocorrência do termo “chorégraphique” é, aliás, única na obra; única também é a da palavra “*chorégraphe*”.<sup>108</sup>

Em seu posterior *The code of Terpsichore* (*O código de Terpsichore*), 1830, p. 95-97, tradução nossa), uma ambição notacional é apenas sugerida:

Se tivesse que formar uma escola de dança, deveria imediatamente colocar em prática entre os meus alunos o seguinte método, que acredito se mostraria útil e que todos os mestres poderiam adotar sem qualquer conhecimento de desenho. Comporia uma espécie de alfabeto de linhas retas, incluindo todas as posições dos membros na dança, dando a estas linhas e suas respectivas combinações a denominação geométrica apropriada: perpendiculares, horizontais, ângulos oblíquo, reto, agudo e obtuso. [...] Se o leitor comparar as duas delineações seguintes com as figuras 1 e 3 da prancha VI, ele terá uma ideia clara deste novo sistema.<sup>109</sup>

<sup>103</sup> Dançarino, coreógrafo e codificador da técnica clássica, Carlo Blasis (1795-1878) foi um dos mais importantes mestres de balé do século XIX. Entre suas obras, listam-se: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse* (Milão, 1820); *The Code of Terpsichore* (Londres, 1828) e *Notes Upon Dancing* (Londres, 1847).

<sup>104</sup> “[...] des développements, et le démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur.

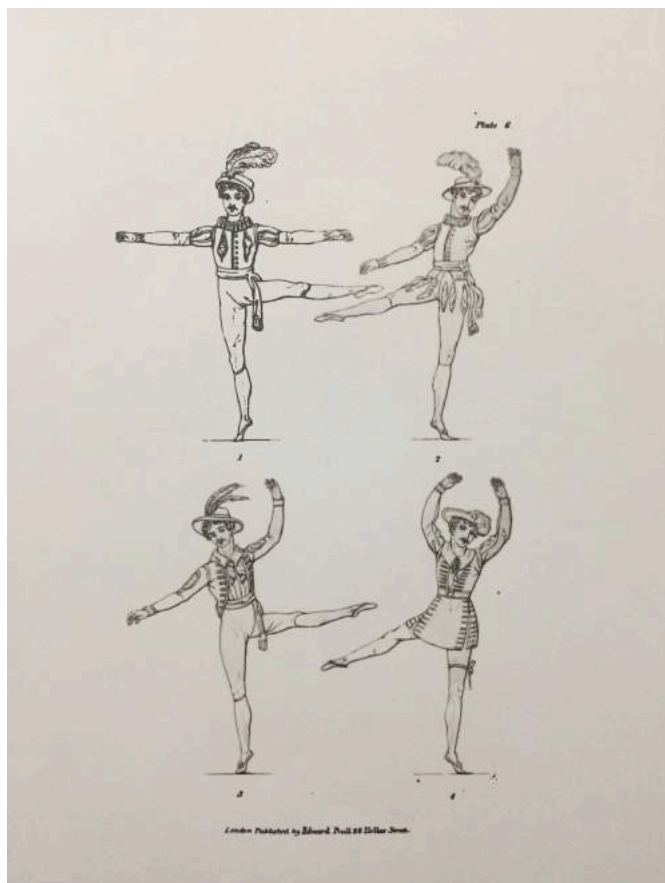
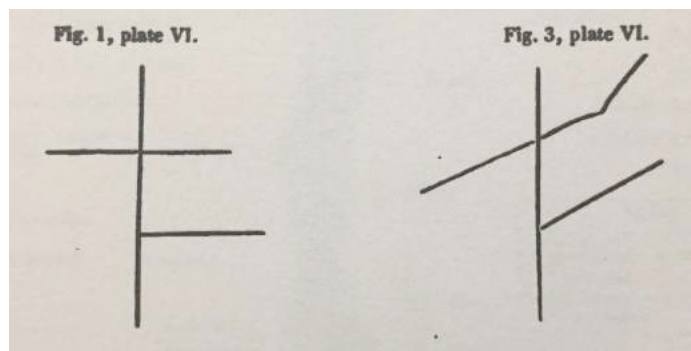
<sup>105</sup> “[...] l’art chorégraphique des Noverre, des Dauberval et des Gardel.

<sup>106</sup> Aluno de Jean-Georges Noverre, Jean Duberval (1742-1806), foi bailarino e coreógrafo. Criou *La fille mal gardée*, em 1789, uma das mais antigas e importantes obras do repertório clássico.

<sup>107</sup> Bailarino, *maître de ballet* e coreógrafo influenciado pelas propostas de Noverre, Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840) criou inúmeros balés para a Ópera de Paris, entre 1784 e 1818.

<sup>108</sup> Na página 98, Blasis refere-se a “[...] M. Gardel, le premier des chorégraphes (sic) modernes” ([...] *Sr. Gardel, o primeiro dos coreógrafos modernos*).

<sup>109</sup> Were I to form a dancing school, I should immediately put into practice amongst my pupils the following method, which I believe would prove very useful, and which all masters might adopt without having any knowledge of drawing. I should compose a sort of alphabet of straight lines, comprising all the positions of the limbs in dancing, giving these lines and their respective combinations, their proper geometrical appellations, viz: perpendiculares, horizontals, oblique, right, acute, and obtuse angles. [...] Let the reader compare the two following delineations with fig. 1 and 3, of plate VI, and he will conceive a clearer idea of this new system.



Figuras 34 e 35 – Ilustrações (desenho da p. 97 e prancha VI) do livro *The code of Terpsichore*.

Mas a ambição – da qual adianta apenas dois exemplos –, mais uma vez orienta-se para a posição do corpo, reconhecendo esquematicamente as linhas da forma em que ele se detém. Não mais traçando percursos no espaço, como em Feuillet, as linhas de Blasis internalizam-se, informando a configuração propriamente corporal. A ocupação de Blasis – que o aproxima de Noverre – é discutir detalhadamente os vários aspectos da composição e da performance: enredo, unidade, divisão dramática, tema, personagens etc. Ao fazê-lo, recomenda como tarefa pedagógica do mestre de dança que “[...] se o aluno for dotado de gênio para composição e de imaginação criativa, o mestre, hábil em sua arte, deve deixá-lo exercitar seu poder de invenção e combinação de passos, e torná-lo familiarizado com os



melhores projetos de *coreografia*<sup>110</sup> (*idem*, grifo nosso, tradução nossa). “Aqui – diz Foster (2011, p. 40, tradução nossa) –, coreografia se refere à arte de fazer danças, uma de suas primeiras e muito raras aparições com este sentido ao longo do século XIX”.<sup>111</sup> No entanto, pouco mais tarde, em 1852, Arthur Saint-Léon (1852, p. 8, grifos do autor, tradução nossa) introduz seu *La Sténochorégraphie ou art d’écrire promptement la danse* (*Estenocoreografia ou a arte de escrever prontamente a dança*) e o vemos debater-se contra tal uso da palavra: “[...] o que hoje convencionou-se, erradamente, chamar COREOGRAFIA não existe realmente. Com efeito, o que quer dizer a palavra COREOGRAFIA? *Escrever a dança* e não compô-la”.<sup>112</sup>

Fato é que, passado o período de poucas décadas depois de sua invenção em 1700, a palavra *coreografia* cai pouco a pouco em desuso, para reaparecer, ressignificada e fluente, apenas ao longo do século XX. Laban, segundo Laurence Louppe (1994, p. 14, tradução nossa), um “[...] grande admirador de Feuillet, [...] contribuiu para a reintrodução do vocabulário deste no palco da dança moderna”.<sup>113</sup> Seu *Choreographie: Erstes Heft* (*Coreografia: Parte I*), publicado em 1926, “[...] apresenta um claro esboço da ordem espacial da nova dança ou coreografia, assim como os primeiros conceitos de sua notação”<sup>114</sup> (MALETIC, 1987, p. 57, tradução nossa). A palavra, em Laban, inicialmente utilizada para tratar da escrita notacional da dança, evolui para referenciar sua criação ou composição.<sup>115</sup> Entre as chamadas fundadoras da dança moderna americana, a palavra ainda parecia nova: “Doris [Humphrey] e eu tínhamos visões completamente diferentes de coreografia, uma palavra que nunca tinha ouvido até chegar a Nova York [em 1926]. Na Denishawn<sup>116</sup>, apenas

---

<sup>110</sup> [...] if the pupil is endowed with a genius for [composition, and a creative imagination, the master, skillful in his art, should let him exercise his powers of invention and combination of steps, and make him acquainted with the finest designs of choreography.

<sup>111</sup> Here choreography refers to the art of making dances, one of its first and very rare appearances with that meaning throughout the nineteenth century.

<sup>112</sup> [...] ce que de nos jour on est convenu, à tort, d’appeler LA CHORÉGRAPHIE n’existe réellement pas. En effet, que veut dire le mot CHORÉGRAPHIE? *Ecrire la Danse* et non pas *la composer*.

<sup>113</sup> [...] a great admirer of Feuillet, [...] contributed to a reintroduction of the latter’s vocabulary to the stage of modern dance.

<sup>114</sup> [...] presents an outline of the spatial order of the new dance or choreography, as well as of the first concepts of his notation.

<sup>115</sup> Importante notar que, conforme Vera Maletic (1997, p. 114, “[...] “embora Laban de início se refira à sua notação, assim como a outros sistemas, como coreografia (*Choreographie*), para sua forma final, ele cunhou, em 1928, o termo cinetografia (*Kinetographie*), das palavras gregas *kinesis* – movimento, e *graphei* – escrever. Dois subtermos foram também utilizados nos anos 1920: escrita de dança (*Tanzschrift*) e dança da escrita (*Schriftanz*). Ambos os termos foram mencionados por Laban e seus colaboradores. Enquanto a escrita de dança é visto como um meio de documentação e preservação da dança, a dança escrita deveria facilitar o próprio ato de composição da dança” (*While Laban first refers to his notation, as well as to other systems as choreography (Choreographie), for its final form he coined in 1928 the term Kinetography (Kinetographie) from the Greek words kinesis — movement, and graphein — to write. Two subterms were also used in the 1920’s: dance-script (Tanzschrift) and script-dance (Schriftanz). Both terms are pointed out by Laban and his collaborators. While dance-script is seen as a means for documentation and preservation of dance, script-dance should facilitate the act of dance composition itself*).

<sup>116</sup> A *Denishawn School of Dancing and Related Arts* foi fundada em 1915, na Califórnia, por Ruth S. Denis e Ted Shawn, pioneiros da *Modern Dance* americana.

faziam-se danças”<sup>117</sup>, escreve Martha Graham<sup>118</sup> (1991, p. 69, acréscimos nossos, tradução nossa).

Em 1935, seguindo a estreia de seu *Icare*, um balé sem música acompanhado pelo ritmo percussivo que o próprio coreógrafo regia, Serge Lifar<sup>119</sup> publica seu *Manifeste du Chorégraphe (Manifesto do Coreógrafo)*. *Icare* se faz referencial para ilustrar seus dez pontos preocupados em afirmar, destacadamente, a autonomia do fazer coreográfico; entre seus deveres, listam-se numa síntese final: “[...] 2. O balé deve permanecer ligado ao sua origem: a dança; 3. O balé não deve ser a ilustração de outra arte; 4. O balé não deve tomar seu esquema rítmico emprestado à música; 5. O balé pode se fazer sem acompanhamento musical; [...] 9. O coreógrafo não deve ser o servo do pintor; 10. É preciso fundar um teatro coreográfico autônomo”<sup>120</sup> (LIFAR, 1995, p. 44, tradução nossa). No *Manifesto*, a notação é recomendada – “[...] 6. O balé pode e deve ser notado” –, mas ela é remetida a “[...] um meio [...] ainda inexplorado: o cinema”<sup>121</sup>... (*idem*). Ao longo de todo o *Manifesto*, marque-se que a palavra “coreografia”, ainda que implícita, não é utilizada; o coreógrafo é, em Lifar, o autor de *balés*. Em 1937, interessado em evitar a ambiguidade de sentido do termo, Lifar propõe o neologismo *choréauteur* (coreoautor) para nomear – reivindicando-lhe uma distinção – o *criador* de dança: a ele se atribui a concepção, a encenação, o saber técnico do movimento, a invenção de formas corporais.

O clássico da composição coreográfica publicado em 1958 por Humphrey<sup>122</sup> – que, como Graham, era egressa da Denishawn – preferiu o título *The art of making dances (A arte de fazer danças)*. Diferentemente da obra de Lifar, no entanto, o uso da palavra “coreografia” é nele corrente: seu primeiro capítulo – *An introduction to choreography (Uma introdução à coreografia)* traz como título de sua segunda seção: *Choreographers are special people (Coreógrafos são gente especial)*. Em sua versão moderna, o coreógrafo é “[...] não apenas sensível às pessoas mas um observador em geral; ele é não apenas interessado, mas fascinado por todas as manifestações de feição e forma. Ele percebe os desenhos na sua vida cotidiana,

---

<sup>117</sup> Doris and I had completely different views of choreography, a word I never heard of until I reached New York. At Denishawn, you just made up dances.

<sup>118</sup> Chamada a “grande sacerdotisa” (GINOT; MICHEL, 1995, p. 247) da *Modern Dance* americana, Martha Graham (1894-1991) é um dos maiores nomes da dança do século XX. Criadora de obras referenciais (como *Lamentation* [1930], *Apalachian Spring* [1944] e *Night Journey* [1947]), a artista é também conhecida pelo desenvolvimento de uma rigorosa técnica de dança.

<sup>119</sup> Nascido na Rússia em 1905, Serge Lifar iniciou-se na dança em 1920, com Bronislava Nijinska. Chegou a França com os Balés Russos, de Serguei Diaghilev. Depois da morte de Diaghilev, em 1929, Lifar passou a integrar o Balé da Ópera de Paris como primeiro bailarino, vindo a atuar como coreógrafo e diretor. Em 1935, publicou seu importante *Manifeste du chorégraphe*. Faleceu na Suíça, em 1986.

<sup>120</sup> [...] 2. Le ballet doit rester attaché à sa source: la danse; 3. Le ballet ne doit pas être l’illustration d’un autre art; 4. Le ballet ne doit pas emprunter son schéma rythmique à la musique; 5. Le ballet peut se passer d’accompagnement musical; [...] 9. Le chorégraphe ne doit pas être le domestique du peintre; 10. Il est nécessaire de fonder un théâtre chorégraphique autonome.

<sup>121</sup> [...] 6. Le ballet peut et doit être noté. [...] un moyen [...] encore inexploité: le cinéma.

<sup>122</sup> Um dos mais importantes nomes da *Modern Dance* americana, a coreógrafa e pedagoga Doris Humphrey (1895-1958) estudou na Denishawn School até 1926, quando fundou sua própria companhia. Sua investigação técnica foi marcada pelo uso da gravidade e do princípio da “queda e recuperação” (*fall and recovery*).

onde quer que esteja”<sup>123</sup> (HUMPHREY, 1987, p. 22, tradução nossa). O coreógrafo é afirmado como o autor, mas num sentido distinto daquele que definia a autoria a partir de Feuillet; sua *especialidade* define um domínio próprio, distintivo, e liga-se à efetuação de um projeto para além da mera (re)composição ou (re)ordenação de elementos pertencentes a um léxico compartilhado de movimento, como outrora. Ele “[...] sintetiza o conhecimento adquirido por meio do estudo do ofício composicional com uma visão única, inspirada, um processo que reproduziu e reforçou o mandato em favor de uma dança que fundisse inquietações pessoais e universais”<sup>124</sup> (FOSTER, 2011, p. 52, tradução nossa).

### 1.7. A assinatura

A emergência da *postmodern dance*, nos anos 1960, coloca novos problemas para a compreensão da coreografia e, mais, ao estatuto do coreógrafo. O modelo moderno de autoria se perturba diante de uma dança que se afirma como o movimento qualquer de um corpo qualquer num espaço qualquer. O que se instaurou na geração pós-Cunningham foi um novo *modus pensandi* do corpo, do movimento, da cena e, necessariamente, da própria coreografia. É sempre possível iniciar a história de uma certa linhagem da arte contemporânea com Marcel Duchamp e seus objetos *ready-mades*. Aqui, preferimos avançar e reportar-nos já a John Cage e seus *sons ready-mades*, mesmo porque – ao menos para nós, da dança – é impossível dissociá-lo desta nossa arte: seu nome, ato contínuo, evoca o de seu cúmplice Merce Cunningham e ao contexto em que operou, afinal, Robert Dunn.

Vinculamos a John Cage a defesa do uso de quaisquer sons e ruídos como material musical. Em seu *Silence* lemos: “[...] enquanto no passado, o ponto de discórdia estava entre a dissonância e a consonância, no futuro próximo ele estará entre o ruído e os assim chamados sons musicais”<sup>125</sup> (CAGE, 1961, p. 4, tradução nossa). Em sua obra, sons quaisquer produzidos por buzinas, panelas, rádios não sintonizados – sons inerentes ao nosso cotidiano – foram incorporados como música. Mais do que a incorporação dos sons cotidianos, eram também os objetos cotidianos que os produziam que chegavam assim a um âmbito antes ocupado apenas por objetos específicos, os instrumentos musicais. Movimento e corpo cotidianos se fizeram correlatos, na dança, da postulação de Cage. Mas não se atribui a Cunningham a produção destes correlatos. Tal é, precisamente, o ponto que a geração que o

---

<sup>123</sup> [...] just interested in, but fascinated with, all manifestations of form and shape. He notes the designs in his everyday living, wherever he may be.

<sup>124</sup> [...] synthesize the knowledge gained through the study of compositional craft with a unique, inspired vision, a process that replicated and reinforced the mandate for a dance to fuse personal and universal concerns.

<sup>125</sup> [...] whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds.

seguiu reconhece uma fissura, uma discrepância, entre as concepções de um e as práticas de outro.

Em outubro de 1957, seria Paul Taylor, jovem e membro ainda da companhia de Martha Graham, quem prematura e radicalmente anunciaria as questões por vir: uma de suas peças “[...] pode ser considerada um análogo à famosa composição musical de John Cage, 4’33”, em que o pianista David Tudor senta diante do piano sem tocar uma única nota. Taylor, que havia estado com Cunningham no Black Mountain College no verão de 1953 [...] –, ofereceu imobilidade como o equivalente do silêncio: ele permaneceu de pé, e Toby Glanternick sentado, ao longo de toda a duração da dança”<sup>126</sup> (JOWITT, 1988, p. 312, tradução nossa).

O “não”<sup>127</sup> da estética que se seguiria com a Judson Church era também dirigido a qualquer tentativa de instituição de modelos do movimento ou do corpo:

[...] trinta e duas pessoas maravilhosas de várias idades... andando uma atrás da outra através do ginásio em suas roupas velhas quaisquer. O gordo, o magricelo, o mediano, o largado e encurvado, o reto e alto, o de pernas arqueadas e o de joelhos para dentro, o estranho, o elegante, o delicado, a grávida, a virginal, o tipo que você disser, conseqüentemente toda e qualquer possibilidade de postura encontrada no espectro postural, você e eu em todo nosso cotidiano comum visando o esplendor postural... há uma maneira de olhar para as coisas que as transforma em performance<sup>128</sup> (JOWITT, 1988, p. 324, tradução nossa).

As palavras são da crítica Jill Johnston<sup>129</sup>, escritas a respeito do trabalho *Satisfyn Lover* (1967), de Steve Paxton. O que parece emergir desta cena do “não ao espetáculo”<sup>130</sup>, e que se prolongará como um legado, é também um estatuto afirmativo do corpo qualquer que é inseparável (como projeto estético-político) do movimento qualquer – a banal gestualidade cotidiana de, por exemplo, um andar. À maneira dos “objetos encontrados” (*objets trouvés*) das artes visuais, “movimentos encontrados” invadem proposições coreográficas, alargando o vocabulário da dança e desvinculando-o de matrizes técnicas codificadas (baléticas e

<sup>126</sup> [...] might be considered an analogue to John Cage’s famous musical composition 4’33”, in which pianist David Tudor sat before the keyboard without playing a single note. Taylor – who had been with Cunningham at Black Mountain College in the summer of 1953 [...] –, offered stillness as the equivalent of silence: he stood, and Toby Glanternick sat for the entire duration of the dance.

<sup>127</sup> Referência ao chamado “No Manifesto” (*Manifesto do Não*), de Yvonne Rainer, datado de 1965. Disponível em: <<http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/>>.

<sup>128</sup> [...] thirty two any old wonderful people... walking one after the other across the gymnasium in their any old clothes. The fat, the skinny, the medium, the slouched and dumped, the straight and tall, the bowlegged and knock-kneed, the awkward, the elegant, the coarse, the delicate, the pregnant, the virginal, the you name it, by implication every postural possibility in the postural spectrum, that’s you and me in all our ordinary everyday who cares postural splendor... there is a way of looking at things which renders them performance.

<sup>129</sup> A norte-americana (nascida na Inglaterra) Jill Johnston (1929-2010) era crítica de cultura e colaboradora da revista *Village Voice* (na qual publicou sua resenha crítica a *Satisfying Lover*, de Paxton, em 1967).

<sup>130</sup> Referência ao primeiro “não” no manifesto de Rainer: “No to spectacle”.

modernas). Colaboração, improvisação e acaso (procedimentos composicionais aportados desde as oficinas de Robert Dunn, influenciado – por sua vez – pelas estratégias de composição musical de John Cage) deslocam a centralidade da figura autoral do coreógrafo e problematizam a própria compreensão de coreografia: naquela circunstância que agora tinha dificuldade em assim se nomear – como coreografia – o fazer dos corpos se abria e *indefinía* a partir da *definição* de instruções ou tarefas, como as *task dances* – danças de tarefa – de Robert Dunn: “Bob Dunn pedia para sermos bem específicos acerca de nossos *parâmetros* e para inventar novos”<sup>131</sup>, recorda Simone Forti a propósito das oficinas por ela frequentadas (apud BANES, p. 11, grifo nosso, tradução nossa). “Todo o método é uma combinação de material estabelecido com *diretivas* para o uso livre e espontâneo deste material, limitado por regras que aumentam ou restringem a liberdade do performer”<sup>132</sup>, escreve Jill Johnston (apud BANES, p. 117, grifo nosso, tradução nossa) sobre *Terrain* (1963), de Yvonne Rainer.

O que emergia de tais proposições já não era assinado amiúde como “coreografia de”, mas apenas “de”. Como lembra Susan Foster (2011, p. 61, tradução nossa), “[...] a ênfase subsequente no empréstimo de movimento de múltiplas fontes assim como a integração da coreografia dos dançarinos na peça resultaram em ainda outras nomenclaturas, tais como ‘concebido por’, ‘dirigido por’, ou ‘arranjado por’”.<sup>133</sup> Processos criativos assim configurados marcam a dança desde então<sup>134</sup>: daí que William Forsythe também tenha podido falar do Frankfurt Ballet, nos anos 1990, como um “grupo coreográfico” (*choreographic ensemble*), conforme relata Dana Caspersen<sup>135</sup> (2000, p. 25). A cada obra seu estatuto de colaborador

---

<sup>131</sup> Bob Dunn asked us to be very specific about our parameters and to invent new ones.

<sup>132</sup> The total method is a combination of set material with directives for the free, spontaneous use of that material, limited by rules which further enhance or restrict the freedom of the performer.

<sup>133</sup> The subsequent emphasis on borrowing movement from multiple sources and also on integrating dancers’ choreography into the piece resulted in yet other nomenclatures, such as “conceived by,” “directed by,” or “arranged by.”

<sup>134</sup> É oportuno destacar o imenso impacto pedagógico produzido por estas novas configurações colaborativas que se multiplicam pelos processos de criação em dança. Na formação contemporânea de dançarinos, portanto, parece fundamental instituir espaços que potencializem a investigação singular e própria a cada corpo, a pesquisa dos modos próprios de mover, e não apenas dos modos de se apropriar de um outro mover. As expressões “criador-intérprete” e “intérprete-criador”, assim parece, emergem precisamente para tentar pensar tal contexto. Sobre estas expressões, esclarece Sandra Meyer Nunes (2002, p. 95): “A ideia de um criador-intérprete diferencia-se do intérprete-criador. Neste caso, a ordem das nomenclaturas altera o sentido. Enquanto o segundo, ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existentes. Já o criador-intérprete busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo.” De qualquer maneira, num ou noutra caso, o hífen parece declarar a inseparabilidade entre as dimensões criativa e performativa na dança contemporânea.

<sup>135</sup> Bailarina norte-americana, Dana Caspersen é uma das mais constantes e importantes colaboradoras de Forsythe desde seu ingresso no Frankfurt Ballet, em 1987. Especialista em mediação e estudos de conflitos, tem desenvolvido uma série de projetos articulando conflito e coreografia. Em 2014, publicou *Changing the conversation*, editado no Brasil como *Mudando o tom da conversa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

pode variar, “[...] mas quase sempre ele atua como um catalisador ou editor”<sup>136</sup> (*idem*, p. 26, tradução nossa). Sem absolutamente se recusar a assinar “coreografia” (fazendo às vezes seguir ou cercar seu nome por vários outros), em sua lista cronológica de obras (SPIER, 2001, p. 155-180) também lemos, por exemplo: “em colaboração com...” (*in collaboration with...*; *Quintett*, 1993); “conceito e organização de William Forsythe em associação coreográfica com o grupo” (*concept and organization by William Forsythe in choreographic association with the ensemble*; *Eidos: Telos*, 1995); “dirigido por...” (*directed by...*; *You made me a monster*, 2005). Por ocasião de uma conversa com Johannes Odenthal<sup>137</sup> (apud BRANDSTETTER, 1998, p. 38, tradução nossa), Forsythe chega a dizer de uma “[...] situação em que você vê uma peça que não é sua. Eu a chamei *Alie/nA(c)tion*. Eu criei uma peça que é uma estranha para mim. Eu não sei a coreografia”.<sup>138</sup> Ao grafar assim o título da obra – *Alie/nA(c)tion* – Forsythe multiplica suas definições possíveis. É certo, porém, que um dos sentidos da *alienação* seja mesmo o de *alheamento*: o fazer *alheio* a ele mesmo aquilo que se encena.

No vasto panorama da dança contemporânea, a palavra *coreografia* frequentemente evoca alguma dimensão normativa e hierarquizante. Mesmo diante da variedade de configurações que tem assumido, a coreografia é mesmo objeto de alguma recusa, pois tomada como instância de aprisionamento ou captura, conforme se evidencia, por exemplo, no projeto declarado de Jean-Claude Gallotta<sup>139</sup> de “[...] libertar a dança da coreografia”<sup>140</sup> (BUFFARD; GALLOTTA, 2016, documento eletrônico, tradução nossa). A plurivocidade problemática da palavra é atestada no uso que o próprio Forsythe dela faz: “O propósito da improvisação é derrotar a coreografia”, afirma num diálogo com Nik Haffner<sup>141</sup> datado de 1999, numa referência em que parece concebê-la segundo a dimensão do que é estritamente fixável. De seu *Solo*, no mesmo diálogo (publicado no livreto que acompanha o CD-rom *Improvisation technologies*), diz que “[...] contém frases coreográficas, mas seria tão difícil reconstruir os tempos que não acho que ele poderia sobreviver como coreografia”<sup>142</sup> (p. 21, tradução nossa). Em 2010, no entanto, em conversa com a crítica Roslyn Sulcas (2011, p. 42,

---

<sup>136</sup> [...] but almost always he functions as a catalyst and an editor.

<sup>137</sup> Um dos fundadores das revistas *Tanz Aktuell* (1985) e *Ballet International/Tanz Aktuell* (1993), Johannes Odenthal é ensaísta e atuou como diretor artístico em diversos festivais.

<sup>138</sup> [...] a situation that you watch a piece that isn't yours. I called it *Alie/nA(c)tion*. *I created a piece that's a stranger to me. I don't know the choreography.*

<sup>139</sup> Coreógrafo francês (1950), fundou em 1979, juntamente com outros artistas de Grenoble, o grupo Émile Dubois. Gallotta é um dos mais importantes nomes da chamada *Nouvelle Danse* francesa, que emerge nos anos 1970 e consolida-se nos anos 1980, incluindo nomes como Daniel Larrieu, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Maguy Marin e Philippe Découflé.

<sup>140</sup> [...] délivrer la danse de la chorégraphie.

<sup>141</sup> Ex-integrante do *Frankfurt Ballet*, Nik Haffner é um dos organizadores do CD-rom *Improvisation technologies*.

<sup>142</sup> [...] it contains choreographic phrases, but it would be so hard to reconstruct the timings that I don't think it could survive as choreography.

grifos nossos, tradução nossa), Forsythe declara a propósito de uma linhagem poética em que os fazeres do corpo estão longe de poder se fixar estritamente: “As *instalações* são também exemplos de *coreografia*”... Uma tal declaração nos faz pressentir que Forsythe tenha dirigido para a própria coreografia aquela pergunta que se fez fundamental em seu pensamento: *E se? (What if?)*<sup>143</sup>. Então, *e se a coreografia puder ser outra coisa?*

## 1.8. O objeto

Eu acho que minha maior investigação é sobre o que porventura seria a coreografia. O que a palavra poderia significar?<sup>144</sup>

William Forsythe (2016, documento eletrônico, transcrição e tradução nossos)

A extensa obra coreográfica de Forsythe inicia-se em 1976 – quando ainda era ele mesmo bailarino do Stuttgart Ballet –, multiplica-se em peças cênicas sobretudo ali nas companhias por ele dirigidas (o Frankfurt Ballet, de 1984 a 2004, e a The Forsythe Company – a que também se referia como um “coletivo coreográfico”, de 2005 a 2015) e nos projetos independentes que segue desenvolvendo, e se espalha continuamente ao integrar o repertório de várias companhias por todo o mundo. Além dos já referidos *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye* e *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*, Forsythe desenvolve a partir deste, de 2010 a 2013, o projeto de pesquisa *Motion Bank*<sup>145</sup>, descrito como a primeira plataforma digital para análise, notação e improvisação em dança; orientado para a criação de partituras digitais por meio da colaboração com coreógrafos como Jonathan Burrows<sup>146</sup> e Deborah Hay<sup>147</sup>, o projeto propunha-se expandir os recursos de visualização do fazer coreográfico e ligava-se ao reconhecimento de que as tecnologias digitais e a convergência de múltiplos saberes poderiam fornecer “[...] uma oportunidade sem precedentes para elucidar as artes do movimento como sistemas de conhecimento

---

<sup>143</sup> A citação completa de Forsythe (2000, p. 67) seria: “E se?” Se, então. Aí você apenas acrescenta o quê. Então, no começo, você tem o que você não sabe. (“*What if?*” *If-then. Then you just add the what. So in the beginning you have what you don’t know*).

<sup>144</sup> I guess my biggest investigation is into what could possibly be choreography. What could the word mean?

<sup>145</sup> Consultar o *website* <http://motionbank.org/>.

<sup>146</sup> Coreógrafo britânico, Jonathan Burrows (1960) é professor em diversas instituições europeias e autor de *A choreographer’s handbook*, publicado pela editora Routledge, em 2010.

<sup>147</sup> Deborah Hay (1941) é uma coreógrafa norte-americana ligada ao coletivo de bailarinos, artistas visuais e músicos referido como Judson Dance Theater (1962-1964) e à chamada Postmodern Dance. Sua obra mais recente é *Figure a Sea* (2015), criado para o Cullberg Ballet (Suécia), com trilha sonora de Laurie Anderson.

encorporado”<sup>148</sup> (FORSYTHE; DELAHUNTA, 2016, p.10, tradução nossa), ou – em outras palavras – dar a ver pensamento coreográfico transduzidos<sup>149</sup> graficamente.

Mas, de fato, o fazer coreográfico forsythiano – consolidado no uso frequentemente problematizante dos espaços cênicos convencionais<sup>150</sup> – desdobra-se cada vez mais, a partir do final dos anos 1990, em proposições *instalativas*; os chamados *objetos coreográficos* (*choreographic objects*) aportam dois importantes tópicos: de um lado, a ampliação da noção de coreografia em projetos em que performer e público se mesclam e confundem, ou – mais radicalmente – em que o performer é, afinal, o próprio público em seu transitar e agir autônomos; de outro, a desvinculação entre coreografia e dança: num breve texto justamente intitulado *Choreographic Objects*<sup>151</sup>, e depois de uma epígrafe que atribui a René Magritte (“Um objeto não é tão possuído por seu próprio nome que não se possa então encontrar-lhe um outro ou melhor”<sup>152</sup>), Forsythe (2011, p. 90, tradução nossa) escreve:

Coreografia e dança são duas práticas distintas e muito diferentes. No caso em que coreografia e dança coincidem, a coreografia frequentemente serve como uma canal para o desejo de dançar. Poder-se-ia facilmente supor que a substância do pensamento coreográfico residiria exclusivamente no corpo. Mas seria possível para a coreografia gerar expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?<sup>153</sup>



Figura 36 – *Book N*, de William Forsythe, parte do projeto *The Books of Groningen*, de Daniel Libeskind (1989).

<sup>148</sup> [...] an unprecedented opportunity to illuminate the movement arts as systems of embodied knowledge.

<sup>149</sup> Desloco a ideia de transdução do campo da física apenas no sentido de deixar caracterizadas ambas as dimensões – coreográfica e gráfica – a partir de uma lógica de forças.

<sup>150</sup> Em suas obras, modelo de visibilidade instituído no palco à italiana se viu em muitas ocasiões tensionado ora pela pouca luz, ora pela disposição de estruturas cenográficas obstaculizando a plena percepção de todo o palco, ora pela ocupação de algumas de suas regiões fora do ângulo de visão de certos locais da plateia.

<sup>151</sup> Além de publicado na obra editada por Steven Spier, o texto *Choreographic objects* pode ser encontrado em <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>>, assim como em FORSYTHE, William; WEISBECK, Markus (ed.). *Suspense*. Zurique: JRP|Ringier, 2008

<sup>152</sup> An object is not so possessed by its own name that one could not find another or better therefore.

<sup>153</sup> Choreography and dance 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?



A cronologia de tal linhagem poética é inaugurada, assim relata Forsythe, em 1989, em resposta ao convite do arquiteto Daniel Libeskind para que integrasse um projeto para celebrar, no ano seguinte, o aniversário de 950 anos da cidade de Groningen, na Holanda, e cujo título geral era *The books of Groningen*. Na ocasião, Forsythe projetou *Book N*<sup>154</sup>; “[...] uma coreografia bastante lenta para cinquenta árvores” que margeavam um canal. Ao longo de quatrocentos metros, repetindo uma técnica utilizada por construtores navais para moldar a madeira segundo a forma desejada, “[...] cada árvore foi amarrada por um fio preso a um pilar no meio do canal, fazendo com que se inclinassem para o lado (‘como um corpo de baile’, [Forsythe comentou]) e crescessem desta forma”<sup>155</sup> (SULCAS, 2011, p. 19, acréscimo nosso, tradução nossa). Mas é a partir de 1997 que a noção de *objeto coreográfico* começa a se estabelecer com outra espessura: “*White Bouncy Castle* cria um espaço coreográfico onde não há espectadores, apenas participantes”<sup>156</sup>: assim é descrita a primeira obra forsythiana a ser de fato referida, pouco mais tarde, como “objeto coreográfico”; originalmente intitulada *Tight Roaring Circle* e criada em colaboração com Dana Caspersen (e o músico Joel Ryan), a obra ocupou, de 26 de março a 11 de maio daquele ano, um importante prédio histórico datado de 1846, chamado The Roundhouse, uma antiga estação de manutenção e reparo de locomotivas que veio a se tornar um importante espaço de arte contemporânea em Londres. Ainda que já reconhecida internacionalmente, a obra de Forsythe ainda não havia se apresentado no Reino Unido, exceto pela notabilizada *Firsttext*, criada para o Royal Ballet em 1995. Concebida a partir de um convite da Artangel, uma instituição britânica que traz como divisa “extraordinary art; unexpected places” (*arte extraordinária; lugares inesperados*), a então *Tight Roaring Circle*<sup>157</sup> consistia, conforme relata Steven Spier, numa estrutura inflável na forma de um castelo – como as que se encontram “[...] em feiras e *shopping centers*, exceto pelo fato de ser a maior do mundo”<sup>158</sup> (SPIER, 2000, p. 106, tradução nossa) – feita de vinil branco, onde se ouviam rítmica, atmosférica e melodicamente variadas sonoridades propostas por Joel Ryan.<sup>159</sup>

De fato, *White Bouncy Castle/Tight Roaring Circle* apenas se efetuava plenamente como proposição artística – apenas “existia” – quando animada por seus participantes, “[...]”

---

<sup>154</sup> O projeto envolvia ações pela geografia da cidade, distribuídas em nove locais assinalados com a letras de seu antigo nome: Cruoninga. *Book N* consta na lista de obras de William Forsythe disponibilizada por Steven Spier (2011) com o título *Book N(7): Dance/Mechanics/3pm/Streets/Red/Flame/Erato*. A obra é referida no site do coreógrafo com o título geral do projeto – *The books of Groningen* – como primeiro *Object*. Consultar: <<http://www.williamforsythe.de/installations.html>>.

<sup>155</sup> “[...] each tree was bound by a wire that was anchored to a pillar in the middle of the canal, causing them to bend sideways – “like a corps de ballet” – and to grow in that shape.

<sup>156</sup> Tradução nossa de trecho do release da obra, publicado no site do artista. No original, lemos: “*White Bouncy Castle*” creates a space where there are no spectators, only participants. Disponível em: [http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=32&no\\_cache=1&detail=1&uid=30](http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=32&no_cache=1&detail=1&uid=30) Acesso em 17 set. 2016.

<sup>157</sup> Informações sobre a obra ainda podem ser consultadas no site da Artangel: <<https://www.artangel.org.uk/project/tight-roaring-circle/>>.

<sup>158</sup> “[...] at fun fairs or shopping malls, except that being the world’s largest.

que eram de todos os tipos e idades – homens de terno, os vestidos casualmente, idosos, jovens, mulheres de negócio, crianças”<sup>160</sup> (*idem*, p. 108, tradução nossa) – que, pés descalços e lúdica, quase infantilmente, nela saltavam imprevisíveis, jogavam-se contra suas paredes, deitavam-se e recostavam-se a contemplar a estrutura arquitetônica vitoriana que encimava o espaço. Marque-se, no entanto, que em meio a toda a imprevisibilidade instaurada, ao transitarem pelos mesmos parâmetros espaciais, ao evitarem colisões e se articularem com o que se passava, seus participantes acabavam por seguir algum tipo de organização. De fato, desde ali, constatava-se que a dimensão coreográfica se fazia não por alguma predefinição do mover, mas por uma proposição organizacional: “Nós organizamos um potencial para interação, como coreógrafos, e isso é o que também estamos fazendo aqui [em *Tight Roaring Circle*]”<sup>161</sup> (SPIER, 2011a, p. 142, tradução nossa), diz Forsythe.

Assim efetuada, aliás, a proposição instalativa acabava por estabelecer aquilo mesmo que o coreógrafo reivindica como condição de qualquer obra performativa:

Foi extremamente interessante, algo maravilhoso para nós estar no castelo, neste espaço sem espectadores, apenas participantes, e experimentar o surgimento de uma coreografia que era incapaz de ser falsa. Nunca era falsa porque os parâmetros de desestabilização, a inevitável inclusão no evento, o puro absurdo e o fato de que o castelo fazia mover de uma certa maneira criava uma situação em que não havia espaço para ações que não estivessem conectadas com o presente. Isto é resposta autêntica, algo que frequentemente se perde nos rigores do mundo do balé, ainda que sem ela o balé seja completamente sem sentido<sup>162</sup> (SULCAS, 2011, p. 12-13, tradução nossa).



Figuras 37 e 38 – *Tight Roaring Circle/White Bouncy Castle*, objeto coreográfico de William Forsythe (1997).

<sup>159</sup> A estrutura inflável em PVC branco – na verdade um imenso pula-pula com 12m de altura e 19m de largura –, foi de fato reconhecida como a maior do mundo pelo “The Guinness Book of Records” em sua edição de 1997.

<sup>160</sup> [...] who were of all types and ages – the men in suits, the casually dressed, the old, the young, businesswomen, children.

<sup>161</sup> We organize a potential for interaction, as choreographers, which is also what we’re doing here [*Tight Roaring Circle*].

<sup>162</sup> It was for us an extremely interesting and wonderful thing to be in the castle, in this room of no spectators, only participants, and experience the arising of a choreography which was incapable of being false. It was never false because the parameters of destabilization, unavoidable inclusion in the event, the sheer absurdity and the fact that the castle led you to move in a certain way created a situation where there was no room for actions that were not connected to the present. This is authentic reaction, something which often gets lost in the rigours of the ballet world, and yet without which ballet is utterly meaningless.

Os anos seguintes testemunhariam um crescente interesse do coreógrafo pela instauração de outras configurações coreográficas, possibilitadas sobretudo por arquiteturas distintas daquela em que mais usualmente sua obra se constituiu: o palco *à italiana* e, mais especificamente, o imenso palco da Frankfurt Opera House – um dos maiores da Europa –, onde o Ballet Frankfurt estreava regularmente seus espetáculos. Em 1997, além da companhia, Forsythe assume também a direção do TAT (Theater am Turm). Criado em 1953, o TAT acumulava uma história de atuação cultural alternativa e politicamente engajada (por vezes, até incômoda para a gestão municipal de Frankfurt). Depois de “[...] várias encarnações e locações” (SPIER, documento eletrônico, 2016), o TAT havia se estabelecido no Bockenheimer Depot<sup>163</sup> – um espaço de 75m de comprimento antes utilizado como garagem de bondes situado no bairro universitário da cidade –, em 1995.

Sintomaticamente, talvez, do desejo de avançar sobre outros projetos espaciais, *Endless House*, espetáculo estreado em 1999 pelo Frankfurt Ballet, dividia-se num primeiro ato apresentado no palco da Opera House e um segundo que transladava-se na cidade para ocupar com “[...] uma multidão de performances simultâneas de diferentes escalas”<sup>164</sup> (SPIER, 2011, p. 146, tradução nossa) o Bockenheimer Depot. Ali, como gestor-coreógrafo, problematizando o espaço teatral – o que é? para quem é? –, fazendo-o confundir-se com um espaço, dir-se-ia, comunitário, e aproximando-se do que viria a ser nomeado “coreografia social”, propôs situações coreográficas inéditas; um dos projetos consistiu em redesenhar seu interior, transformando-o num “parque com teto”, aberto todos os dias durante todo o dia, gratuito, onde não era possível comprar, mas levar ou pedir *delivery* de sua própria comida, com videoteca, biblioteca, brinquedos, grandes bolas cinzas de ginástica, tapetes de feltro espalhados (em que se podia deitar, enrolar, cobrir ou apoiar) e um mobiliário que deliberadamente desobedecia padrões ergonômicos e assim fazia os visitantes experimentarem e compreenderem seus corpos de outro modo; em sua abertura, convocada com o título “Fantastic to be here” (*Fantástico estar aqui*), o público surpreso percebeu que, contrariamente à sua expectativa, não havia espetáculo; o “espetáculo” era sua própria performance naquele espaço reconfigurado.

Coreografia acontece em toda parte, o tempo todo. A construção do aposento de uma casa envolve a criação de uma constelação de movimento; elabora oportunidades para mover-por-entre, cria convites para sentar-com, fornece incentivo para se-chegar-primeiro. [...] Quando um objeto se torna o atrator para um evento, ele re-colhe o evento incipiente na direção de sua capacidade dinâmica para reconfigurar espaçotempos de composição. É disso que tratam os objetos coreográficos de Forsythe – criar uma constelação emergente para experimentação de movimento que abre o coreográfico para além da dança<sup>165</sup> (MANNING, 2013, p. 91-92, tradução nossa).

<sup>163</sup> Sobre os projetos desenvolvidos no Bockenheimer Depot, consultar SPIER, 2011a, p.146-148 e SPIER, 2016. O espaço serviu como locação para a obra de videodança *One Flat Thing, reproduced* (2006), dirigida por Thierry De Mey, e que mais tarde serviu de base para as análises desenvolvidas no projeto *Synchronous objects*.

<sup>164</sup> [...] a multitude of concurrent performances of different scales.

<sup>165</sup> Choreography happens everywhere, all the time. The setting up of a room for the enjoyment of a household involves the creation of a movement constellation. It crafts opportunities for moving-through, creates invitations

Em outro projeto, entre 1999 e 2004, associando-se à Offenbach School of Design (e, especialmente à figura de Heiner Blum, que nela leciona *Experimental Spatial Concepts* [*Conceitos Espaciais Experimentais*]), o TAT realizou uma série de experimentações performativas em larga escala, chamada *Schmalclub*. *Schmalclub* “[...] não é teatro, não é uma exposição, não é um evento, não é uma instalação e não é performance, mas uma forma de arte situacional distinta, uma interface transdisciplinar para ambientes recém-criados”<sup>166</sup> (SPIER, documento eletrônico, 2016, transcrição e tradução nossas). Ali, artistas locais e internacionais e quaisquer cidadãos compartilhavam um espaço para o desenvolvimento de projetos que problematizassem arte, criação e comunidade: palestras, exibição de filmes, performances, instalações (como a própria *White Bouncy Castle*), transmissão de programas de rádio, jantares comunitários, cortes de cabelo coletivos e pernoites de sono grupal conviviam, conformando o espaço teatral de modo absolutamente heterodoxo.



Figuras 39, 40 e 41 – *Schmalclub*, projeto no Theater am Turm (TAT).

Em 13 de outubro de 2010, a Hayward Gallery, em Londres, abre a já citada *Move. Choreographing you: Art and Dance Since the 1960s*. A grande exposição reúne uma linhagem de obras seminais em que se reconhece a exploração de um território que se indefine entre as artes visuais e a dança, e compartilha um “[...] interesse comum nos movimentos cotidianos, equilíbrio e na passagem de nossos corpos através do espaço”<sup>167</sup> (RUGOFF, 2011, p. 6, tradução nossa). Sua lista de artistas alternava indistintamente aqueles nomes que nos habituamos a inscrever na história da dança feita nas últimas décadas (como Simone Forti, Yvonne Rainer, Anna Halprin, Trisha Brown, La Ribot, Boris Charmatz, Xavier LeRoy e William Forsythe) com outros usualmente listados no domínio das artes visuais (Allan Kaprow, Lygia Clark, Bruce Nauman e Robert Morris, entre outros).

Um ano e meio antes, em junho de 2009, sua curadora, Stephanie Rosenthal não casualmente relata-se na Bienal de Veneza, precisamente diante da obra *The Fact of Matter*, de Forsythe, feita de uma intrincada profusão de argolas (mais de duzentas, tais como as utilizadas em ginástica olímpica) penduradas em diferentes alturas do teto e distribuídas por

---

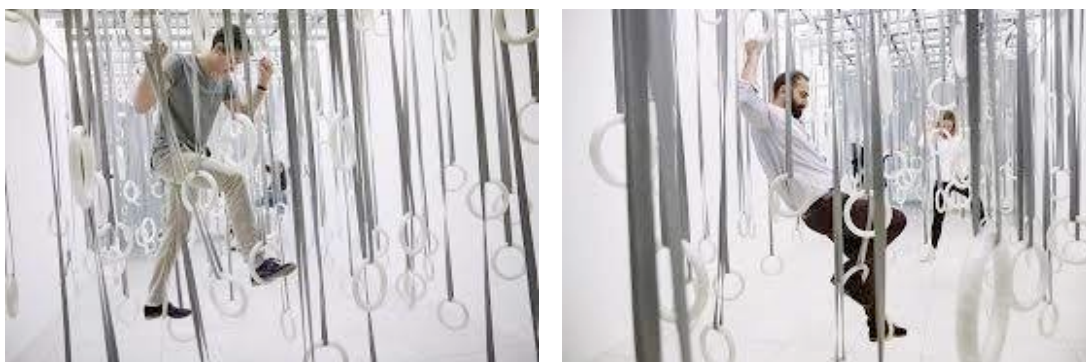
for sitting-with, provides incentive for getting-there-first. [...] When an object becomes the attractor for an event, it in-gathers the incipient event toward the object's dynamic capacity for reconfiguring spacetimes of composition. This is what Forsythe's choreographic objects are about – creating an emergent constellation for movement experimentation that opens the choreographic to the beyond of dance.

<sup>166</sup> [...] not theatre, not an exhibition, not an event, not an installation and not performance, but a distinct situational art form; it transdisciplinary interface for newly created environments.

<sup>167</sup> [...] shared interest in everyday movements, balance, and the passage of our bodies through space.

todo o ambiente, onde se lia a instrução: “Por favor, utilize apenas as argolas para atravessar o espaço”.<sup>168</sup>

Argolas suspensas em várias alturas convidam-me a flutuar através da sala usando mãos e pés para balançar de uma para o outra. [...] Eu me movo rapidamente de argola em argola sem a necessidade de pensar duas vezes em tomar o caminho que requer o menor esforço, porque tenho força. À medida que ela começa a diminuir, tento usar minhas reservas de maneira efetiva, alternando mãos e pés com inteligência estratégica para percorrer a sala o mais rapidamente possível. Quando a minha força se desvanece, sinto falta de energia para pensar estrategicamente, sigo por mera perseverança e, finalmente, alcanço a meta. Com meus pés no chão, sinto como se estivesse voando – meus braços e pernas parecem estar se elevando – eu tinha escapado da gravidade por um momento. A tensão em meus músculos diminui, e percebo mudanças em meu próprio corpo com grande clareza<sup>169</sup> (ROSENTHAL, 2011, p. 8, tradução nossa).



Figuras 42 e 43 – *The Fact of Matter*, objeto coreográfico de William Forsythe (2009).

Como resposta à pergunta forsythiana “Com o que mais, além do corpo, o pensamento coreográfico pode parecer?”<sup>170</sup> (FORSYTHE, 2011, p. 91 tradução nossa), *Move. Choreographing you* assumidamente configurava sua proposta curatorial a partir da assunção de que certas instalações trazem consigo uma dimensão eminentemente coreográfica, e fazem interpenetrar e dissolver os domínios das artes visuais e da dança. De alguma maneira, ao solicitar, mais do que espectação, algum tipo de interação, certas proposições instalativas acabavam por se fazer materialização de pensamento coreográfico: “Eu realmente tentei fazer uma exposição em que as obras de arte estão coreografando o visitante”, diz Stephanie Rosenthal, de modo a que este possa experimentar “[...] uma consciência distinta de seu corpo [...] e basicamente dizer: quando vejo arte, também vejo-a com todo meu corpo, e não

<sup>168</sup> Please use only the rings to traverse the space.

<sup>169</sup> Rings suspended at various heights invite me to float through the room using hands and feet to swing from one to the next. [...] I move quickly from ring to ring without the need to think twice about taking the path that requires the least effort, because I possess the strength. As my strength begins to wane, I try to use my reserves effectively, switching hands and feet with strategic smarts in order to traverse the room as quickly as possible. When my strength fades in earnest, I lack the energy to think strategically and switch to mere perseverance, and finally I reach the goal. With my feet back on the ground, I feel as though I were flying – my arms and legs appear to be lifting off – I had escaped gravity for a moment. The tension in my muscles abates, and I perceive changes in my own body with great clarity.

<sup>170</sup> What else, besides the body, could physical thinking look like?

apenas com os olhos”<sup>171</sup> (ROSENTHAL, 2016, documento de áudio, transcrição e tradução nossas).

A linhagem de obras reunidas em *Move. Choreographing you* é, de alguma maneira, inseparável daquilo que, instaurado sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970, foi nomeado por Erika Fischer-Lichte como *viragem performativa* (*performative turn*):

A dissolução das fronteiras entre as artes, repetidamente proclamada e observada por artistas, críticos de arte, acadêmicos e filósofos pode ser definida como uma viragem performativa. Seja nas artes visuais, música, literatura ou teatro, o processo criativo tende a ser realizado na performance e como performance. Em vez de criar obras de arte, os artistas cada vez mais produzem eventos que envolvem não apenas eles mesmos mas também observadores, ouvintes e espectadores. Portanto, as condições de produção e recepção se modificaram em um aspecto crucial. O ponto central destes processos não é mais a obra de arte, separada e independente de seu criador e seu receptor, que chega como um objeto a partir das atividades de um criador-sujeito e é confiado à percepção e interpretação de um sujeito-receptor. Em vez disso, estamos lidando com um evento, posto em ação e concluído por todos os sujeitos envolvidos – artistas e espectadores<sup>172</sup> (FICHER-LICHTE, 2008, p. 22, tradução nossa).

Ao considerar as matrizes de tal linhagem, Rosenthal evoca o ensaio *The legacy of Jackson Pollock (O legado de Jackson Pollock)*<sup>173</sup>, em que Allan Kaprow reconhece nas *action paintings*<sup>174</sup> um prolongamento na direção do ambiente – “[...] o que acredito ser claramente discernível é que a pintura inteira vem para nós (somos participantes, em vez de observadores), diretamente para o espaço” (apud ROSENTHAL, 2011, p. 10, tradução nossa) –, o que é evidenciável pelas linhas que, como gestos do ato de pintar, tornam o movimento palpável para o espectador. Impossível não estender as referências até as obras que lhe são (quase) contemporâneas de Kazuo Shiraga<sup>175</sup> e de Yves Klein<sup>176</sup>: no primeiro, as marcas de

---

<sup>171</sup> I really tried to make an exhibition where the art works are choreographing the visitor, [...] and to basically say: if I look at art I also look with all my body not just with my eyes.

<sup>172</sup> The dissolution of boundaries in the arts, repeatedly proclaimed and observed by artists, art critics, scholars of art, and philosophers, can be defined as a performative turn. Be it art, music, literature, or theatre, the creative process tends to be realized in and as performance. Instead of creating works of art, artists increasingly produce events which involve not just themselves but also the observers, listeners, and spectators. Thus, the conditions for art production and reception changed in a crucial aspect. The pivotal point of these processes is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject and is entrusted to the perception and interpretation of the recipient-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and terminated by the actions of all the subjects involved – artists and spectators.

<sup>173</sup> Publicado no Brasil em: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>174</sup> A chamada *action painting* (pintura de ação, termo cunhado pelo crítico Harold Rosenberg, em 1952), também referida como “pintura gestual ou “gestualismo”, surge nos Estados Unidos, nos anos 1940, ligada a nomes como Willem de Kooning, Franz Kline e, marcadamente, Jackson Pollock. Nela, a pintura enfatiza a ação física do pintar que – sob influência do automatismo surrealista – se fazia através de procedimentos como o *dripping*, em que a tinta era espalhada pela tela caindo diretamente do tubo ou de um balde, sem esquemas prévios.

<sup>175</sup> Pintor e performer japonês, Kazuo Shiraga (1924-2008) foi cofundador do Zero Group (juntamente com Akira Kanayama, Saburo Murakami e Atsuko Tanaka). Em 1955, passou a integrar o grupo Gutai, ao qual se atribui abordagens que anteciparam a performance e a arte conceitual dos anos 1960 e 1970.

<sup>176</sup> Artista francês, Yves Klein (1928-1962) se notabilizou por suas pinturas monocromáticas e por suas experimentações com novas técnicas. Sua famosa série *Anthropométries*, feita com a participação de modelos nuas tingindo a tela com o próprio corpo, data de 1958.

tinta sobre a tela se fazem a partir de seu corpo pendurado numa corda e do uso dos pés a deslizar de lado a lado a superfície pictórica (procedimento que remete, por sua vez, à obra *Tracking*, da performer Carolee Scheneemann<sup>177</sup>, criada em 1973); no segundo, se fazem – nas *Antropometrias* – a partir dos corpos femininos nus tornados pincéis de um pintor tornado coreógrafo); em todos, os traços da ação de pintar “[...] registram movimento e portanto o levam ao espectador. Isto os torna uma forma de coreografia” (*idem*).



Figura 44 – Performance/pintura de Kazuo Shiraga (1956).

Figura 45 – Performance/pintura da série *Antropométries*, de Yves Klein (1960).

Figura 46 – *Tracking*, performance de Carolee Schneemann (1973).

É no entanto no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970 que se reconhecem as primeiras proposições em que é, de fato, o público (feito não de bailarinos, mas de “corpos amadores”, para usar a expressão de Steven Spier [2011]) a performar coreograficamente: referindo-se a sua obra *The Stream* (1970) – uma longa estrutura de madeira em forma de U com 7 metros, com paredes diagonais de cerca de 1 metro de altura e em cujo chão se enfileiravam painéis e vasilhas cheias d’água –, Trisha Brown (2016, documento eletrônico, tradução nossa) lembra que “[...] participantes entravam e saíam conforme quisessem, alguns pisando na água, alguns evitando-a, alguns correndo para cima e para baixo pelas laterais”.<sup>178</sup>

Antes, em 1968, no Brasil, a dimensão proposicional do fazer coreográfico é literal em Lygia Clark (1980, p. 31, grifo nosso): “Somos os *propositores*: enterramos ‘a obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os *propositores*: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o ‘agora’”. Em sua descrição da obra *A casa é o corpo* (incluída em *Move. Choreographing you*), lemos:

É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um hímen

<sup>177</sup> Artista multidisciplinar norte-americana, Schneemann (1939) tem sua obra ligada à problematização dos discursos sobre corpo, sexualidade e gênero. Nos anos 1960, “[...] foi parte do círculo da Judson Church”. (*[...] was part of the Judson circle*, cf. ELLEY, 2017, documento eletrônico).

<sup>178</sup> Participants entered and exited as they wished, some stepping in water, some avoiding water, some racing up and down the sides.

complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado “penetração”. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na “ovulação”, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde se é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na “germinação”, ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da “expulsão”, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendente do teto. Esses pelos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio a essa massa peluda, de texturas diferentes. Após uma curva a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto (*idem*, p. 33-34).

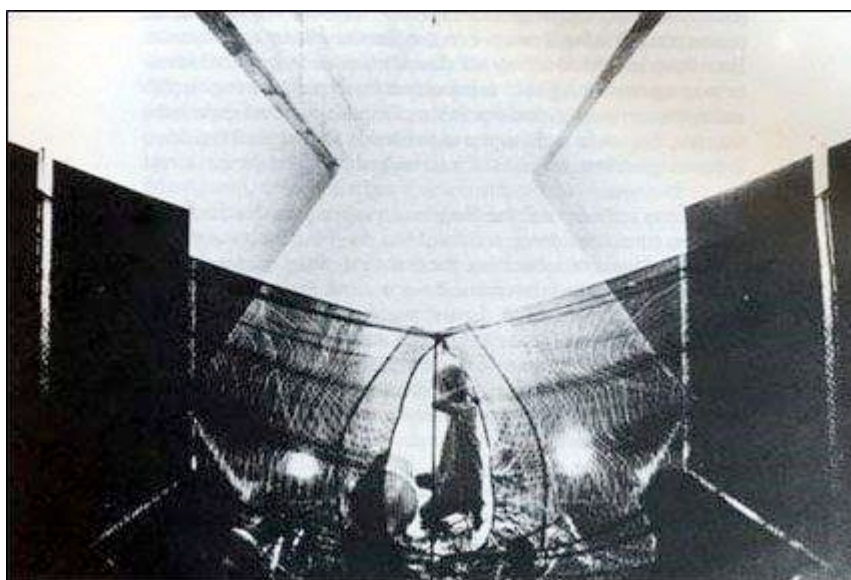


Figura 47 – *A casa é o corpo*, de Lygia Clark (1968).

Esta dimensão deliberadamente participativa do público ganha outra ordem de grandeza com Robert Morris<sup>179</sup>, em 1971, na Tate Gallery, em Londres. Ocupando um espaço de mais de oitocentos metros quadrados, descrita por seu curador Michael Compton como “um ginásio contemplativo” (*a contemplative gymnasium*; MORRIS, documento eletrônico, 2016), e feita – num certo sentido – por uma única obra, a exibição incluía peças escultóricas feitas de chapas de metal, sacos de areia, vigas, placas de madeira inclinadas para serem escaladas com a ajuda de cordas, gangorras e túneis por dentro dos quais rastejar: “As obras baseavam-se numa progressiva dificuldade física à medida em que se avançava até o fim do espaço. Objetos para manipular davam lugar a coisas sobre as quais se equilibrar, escalar ou adentrar. Queria uma situação em que as pessoas pudessem usar seus corpos tanto quanto seus

<sup>179</sup> Artista norte-americano, nascido em 1931, ligado ao minimalismo e à land art. Autor de importantes textos ensaísticos, foi companheiro da coreógrafa Simone Forti, atuando, nos anos 1960, junto ao contexto da Postmodern Dance americana.



olhos”<sup>180</sup> (*idem*, tradução nossa). Numa tal proposição extrema, é o público que afinal define seu tempo, seu espaço e seu fazer: ele adentra a galeria, orienta-se para algo, demora-se mais ou menos neste algo, repete fazeres, ignora outros, para, observa, equilibra-se e desequilibra-se, escorrega, cai, pula, caminha, enfim, faz da proposição artística uma arena de experimentação e experiência corporais. Aqui, o que se anuncia é algo que se tornará frequente nas décadas seguintes: a convergência entre performance e instalação, a configuração do que afinal poderia ser referido como *instalação performativa* – proposição em arte cujas dimensões participatória e processual se tornam fundamento.<sup>181</sup>

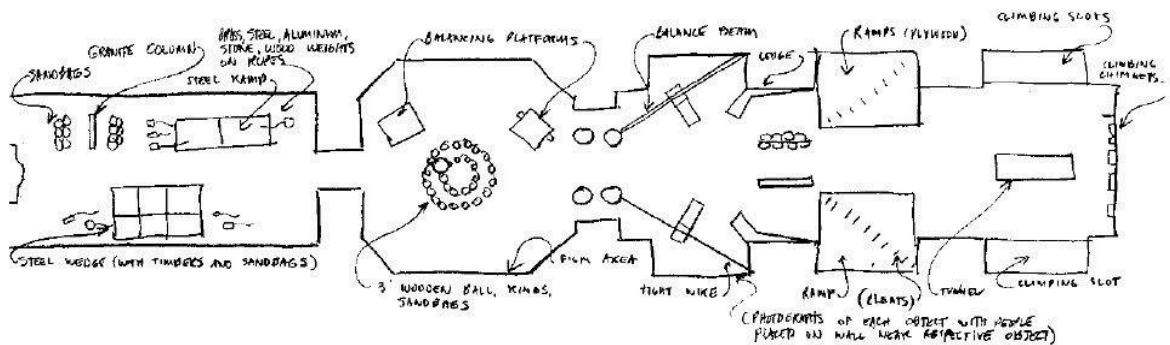


Figura 48 – Projeto para a instalação de Robert Morris, para a Tate Gallery (1971).

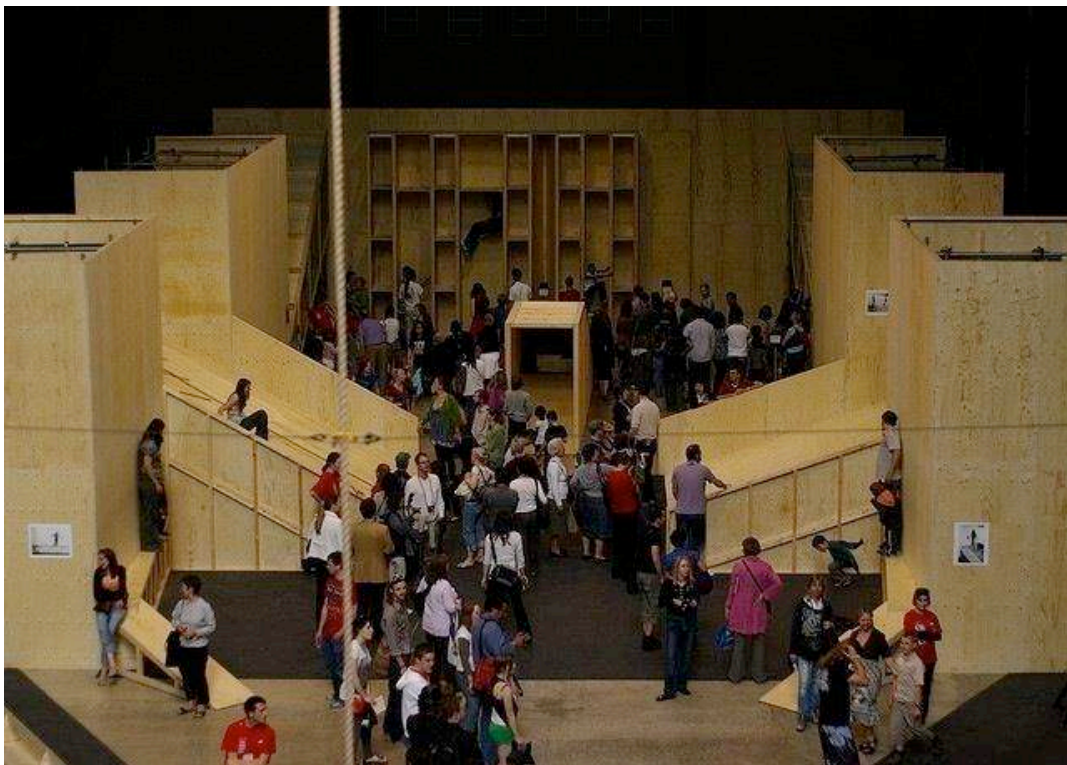


Figura 49 – A instalação *BodySpaceMotionThings*, de Robert Morris, na Tate Modern (1999).

<sup>180</sup> The works were based on progressive physical difficulty as one proceeded toward the end of the space. Objects to handle gave way to things to balance on and then to climb on or in. I wanted a situation where people could use their bodies as well as their eyes.

<sup>181</sup> Acerca deste tema, consultar a edição especial da revista eletrônica ONCURATING.ORG. Disponível em: <<http://www.on-curating.org/>>.

Passadas pouco mais de cinco décadas desde a emergência desta linhagem de obras, e pouco menos de duas décadas desde a criação de *White Bouncy Castle* por Forsythe, o MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Museu de Arte Moderna de Frankfurt am Main) anunciava, em 2015, o “[...] primeiro levantamento abrangente dos Objetos Coreográficos do internacionalmente aclamado bailarino, coreógrafo e artista William Forsythe” e marcava o fato de que era aquela exposição, entretanto, que introduzia “[...] o termo [Objeto Coreográfico] na história da arte contemporânea como uma designação firmemente estabelecida para um novo formato artístico”<sup>182</sup> (GAENSHEIMER; KRAMER, 2016, p. 6, acréscimo nosso, tradução nossa).

Ali, juntamente com *The Fact of Matter*, nome dado aliás a toda a retrospectiva, exibem-se obras de distintas índoles: interativas, penetráveis, transitáveis, tangíveis, observáveis: *A Volume, within which it is not possible for certain classes of action to arise* (2015) é estruturado como um espaço abaixo de um imenso cubo criado de modo a integrar a arquitetura do MMK (Museum für Moderne Kunst); a obra convida o corpo a experimentar – pela pouca altura entre sua base suspensa e o chão – a limitação em sua mobilidade: “O espaço pode ser adentrado”<sup>183</sup> (*idem*, p. 22, tradução nossa), lê-se; *Aufwand* (2015) consiste numa porta metálica, extremamente difícil de abrir junto à qual se lê: “Se encontrar dificuldade em abrir a porta, por favor, persista”<sup>184</sup> (*idem*, p. 36, tradução nossa); uma vez ultrapassada, a porta leva a outra obra – *Abstand* (2015) –, que ocupa uma sala inteiramente vazia em que se lê a instrução: “Favor manter a distância de 1 metro da parede e dos outros visitantes”<sup>185</sup> (*idem*, p. 41, tradução nossa); em *Additive inverse* (2007), solicita-se ao visitante mover-se da maneira mais cuidadosa possível pelo ambiente de modo a não alterar interativamente uma forma projetada em vídeo no espaço: “Ao entrar na sala, favor caminhar de modo a não criar nenhuma perturbação no ar”<sup>186</sup> (*idem*, p. 28, tradução nossa); *City of Abstracts* (2000) faz uso de câmeras escondidas para captar e projetar em escala monumental a imagem daqueles que transitam pelo espaço; diante das próprias imagens anamórficamente modificadas (pois com um pequeno atraso e distorção – esticadas, onduladas, espiraladas), o passante pode interagir das formas mais variadas; *Nowhere and Everywhere at the Same Time, n. 3* (2015) distribui pelo espaço pesos de chumbo pendurados do teto e programados para pendular em padrões variados; a instrução é: “Favor evitar contato que os pêndulos”<sup>187</sup> (*idem*, p. 42, tradução nossa).

---

<sup>182</sup> [...] first comprehensive survey of the Choreographic Objects by the internationally acclaimed dancer, choreographer and artist William Forsythe. / [...] the term to the history of contemporary art as a firmly established designation for a new artistic format.

<sup>183</sup> The space may be entered.

<sup>184</sup> If you encounter difficulty opening the door, please persist.

<sup>185</sup> Please maintain a distance of 1 meter from the wall or other visitors.

<sup>186</sup> Upon entering the room, please walk so as not to create any disturbance in the surrounding air.

<sup>187</sup> Please avoid coming into any contact with the pendulums.



Figura 50 – *Nowhere and everywhere at the same time, n. 3*, objeto coreográfico de William Forsythe (2015).  
 Figura 51 – *A volume within which it is not possible for certain classes of action to arise*, objeto coreográfico de William Forsythe (2015).



Figuras 52 e 53 – *Aufwand*, objeto coreográfico de William Forsythe (2015).  
 Figura 54 – *City of Abstracts*, objeto coreográfico de William Forsythe (2000).

Numa definição mais estrita, conforme as palavras de Forsythe, os Objetos Coreográficos são aqueles que

[...] produzem distintas classes de ação e comportamentos no visitante. Isso significa que a variedade de ações produzida pelo engajamento do visitante com cada objeto individual é determinado pelas exigências únicas do objeto, que frequentemente faz um desafio físico. [...] O que é complicado a respeito dos Objetos Coreográficos numa configuração de artes visuais é que eles não são concebidos primordialmente a partir de questões óticas, mas como objetos que proporcionam certos tipos de *feedback* por meio da combinação de sistemas perceptuais, sendo a propriocepção um elemento chave<sup>188</sup> (FORSYTHE; KRAMER, 2016, p. 48, tradução nossa).

<sup>188</sup> [...] produced distinct classes of action and behaviours in the visitor. That means that the specific class of actions produced by the visitor's engagement with each individual object is determined by the object's unique demands, which often pose a physical challenge. [...] The tricky thing about the Choreographic Objects in a visual arts setting is that they are not conceived primarily as optical subjects, but rather as objects that provide certain kinds of feedback via a combination of perceptual systems, with proprioception often being a key player.

De alguma maneira, cada objeto coreográfico implica uma provocação proprioceptiva, uma proposição de um modo de mover – e que pode mesmo ser não mover.<sup>189</sup> Aliás, uma obra forsythiana (*Instructions*) criada para a *Nuit blanche*<sup>190</sup> de 2003, em Paris, e que distribuía instruções pela cidade (em letreiros eletrônicos, em telas nas paradas de transporte público, no rádio etc), solicitava exatamente isso: “Eu quero pedir para parar. Pare aí onde você está. Simplesmente fique imóvel, no lugar, por um momento, apenas por um momento, e mantenha esta posição por apenas mais um momento, obrigado...”<sup>191</sup> (conforme lemos em SPIER, 2011b, p. 145, tradução nossa).

Para além de reconhecer em tal proposição uma dimensão política – a paragem deliberada e improvável que, no seio do espaço urbano, prescinde “[...] do espetáculo do cinético da circulação e do agito” (LEPECKI, 2012, p. 55), e a consequente experiencição de outra temporalidade corporal –, poderia-se evocar, especificamente em *Instructions*, uma *small dance*.<sup>192</sup> E, mais profunda e longinquamente, agora considerando o declarado desejo de fazer o corpo experienciar-se de maneira distinta da usual e cotidiana, poderiam-se evocar também questões próprias e fundadoras da dança que se estabeleceu no ocidente desde a virada do século XIX para o século XX. Pois, nas chamadas pioneiras da dança moderna, neste sentido específico, há mesmo um projeto vizinho de escuta do corpo: Isadora Duncan, corpo imóvel, descalça, braços cruzados sobre o peito, à espera atenciosa das forças motrizes, matrizes da dança que ela inauguraria, inscreve-se na mesma linhagem de Loïe Fuller e Ruth Saint-Denis<sup>193</sup>, que vinculam o movimento a um circuito cuja base é estética<sup>194</sup>, e reivindicam a experiência sensorial e a experimentação sobre os acontecimentos do corpo como fundadores de uma nova dança.<sup>195</sup> Quando Fuller (apud SUQUET, 2009, p. 512) diz que o

---

<sup>189</sup> Lembre-se apenas que “não mover” é sempre “uma questão de escala de percepção: o repouso [...] ofereceu-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento” (GIL, 2004, p. 15). Ou, de outra maneira, conforme Henri Bergson (2005, p. 139): “Como turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa, os vivos giram sobre si mesmos, suspensos pelo grande sopro da vida. São portanto relativamente estáveis, e contrafazem mesmo tão bem a imobilidade que nós os tratamos antes como coisas do que como *progresso*, esquecendo que a própria permanência de sua forma não é mais que o desenho de um movimento”.

<sup>190</sup> Evento artístico anual criado em 2002, com programação cultural gratuita por toda a noite, distribuída em diversos espaços e instituições públicas e privadas.

<sup>191</sup> I want to ask you to stop. Stop right where you are. Simply freeze, in place, for a moment, for just a moment and hold that position, for just a moment longer, thanks...

<sup>192</sup> Prática realizada no contexto do Contato-Improvisação, ligada à percepção, pelo corpo de pé e imóvel, dos micromovimentos de sustentação dessa posição.

<sup>193</sup> Pioneiras da Dança Moderna, atuantes em fins do século XIX e início do século XX.

<sup>194</sup> Palavra que tomo emprestada a Paul Valéry, que escreve: “[...] um primeiro grupo, que batizaria de *Estésica*: aí incluiria tudo o que se relacione com o estudo das sensações; mas mais particularmente teriam aí lugar os trabalhos que têm por objeto as excitações e as reações sensíveis, *que não têm um papel fisiológico uniforme e bem definido*. São, com efeito, as modificações sensoriais que o ser vivo pode experimentar, e de que o conjunto (que contém a título de *raridades*, as sensações indispensáveis ou utilizáveis) é o nosso tesouro. É nele que reside a nossa riqueza. Todo o luxo das nossas artes é extraído desses recursos infinitos.” (VALÉRY, 1995, p. 47, grifo do autor).

<sup>195</sup> Tal linhagem é tributária de uma história, também científica, ligada ao estatuto daquilo que Jacques Dalcroze – músico e educador musical suíço, atuante no início do século XX, criador da Eurytmia – chamara de *sentido*

movimento é “[...] um instrumento pelo qual a dançarina lança no espaço vibrações e ondas de música visual”, está a afirmar uma concepção que se prolongará por todo o século de uma dança performada por um corpo atento a suas dimensões cinestésicas. De outra maneira: a proposição afinal que se deseja também proprioceptiva do objeto coreográfico (e mais abrangentemente das instalações performativas e interativas) ressona fundamentos da dança moderna.<sup>196</sup>

## 1.9. A expansão

Simetricamente, do mesmo modo que assistimos – no caso exemplar de Forsythe – qualquer domínio poder ser vertido em coreografia, deparamo-nos hoje com a coreografia revertendo-se sobre eventualmente qualquer domínio: *expandido(a)* é a adjetivação que vemos cada vez mais disseminada na arte: a expressão “cinema expandido” (que deu nome à obra de Gene Youngblood<sup>197</sup>, datada de 1970, e que buscava precisamente reconhecer um outro território das poéticas audiovisuais, naquele momento em que o vídeo se estabelecia) é consolidada; não nos é incomum ouvir outras como “pintura expandida”, “escultura expandida”, “dança expandida”, “dramaturgia expandida” e, evidentemente, “coreografia expandida”: a *expansão* qualifica o avanço para além das bordas que distinguem fazeres-saberes.<sup>198</sup> As artes trans-bordam em *campo expandido*.

Em março de 2012, o MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) organizava uma conferência que tinha por título exatamente *Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects... (Coreografia Expandida. Situações, Movimentos, Objetos...)* e que projetava a coreografia como “[...] uma prática expandida, distanciando-se

---

*muscular* e que, no início do século, recebeu de Charles Sherrington (um dos fundadores da neurofisiologia) o nome de *propriocepção*.

<sup>196</sup> Sobre o contexto mais alargado das concepções de corpo em que emerge a dança moderna, consultar: VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*. História da percepção do corpo. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

<sup>197</sup> Cf. YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Nova York: P. Dutton & Co., 1970.

<sup>198</sup> A expressão “dança expandida” é utilizada já, por exemplo, nos anos 1960: no texto introdutório do número 43 do periódico nova-iorquino *Film Culture*, publicado em 1966, Jonas Mekas – seu editor – informa que aquela edição especial teria como tema as “Artes Expandidas”: “Esta edição começou como uma lista de artistas trabalhando na área do Cinema Expandido. Apenas quando avançamos, nossa concepção original mudou e decidimos incluir todas as outras artes” (*This issue started as an index to the artists working in the area of the Expanded Cinema. Only as we went along, our original conception changed and we decided to include all the other arts*). Depois de justificar a ausência de vários nomes – entre os quais Lucinda Childs, Merce Cunningham e Yvonne Rainer – Mekas declara que a “[...] próxima edição deve incluir mais Dança Expandida, mais Música Expandida, mais gente dos Happenings” (*next edition should include more Expanded Dance, more Expanded Music, more Happenings people*).

da pesquisa artística na direção de outros mundos”<sup>199</sup> (tradução nossa). Em sua apresentação, lemos:

A coreografia, hoje, está se emancipando da dança. [...] Coreógrafos experimentam novos modelos de produção; formatos alternativos têm alargado consideravelmente a compreensão da coreografia social e estão mobilizando fronteiras inovadoras quanto a auto-organização, empoderamento e autonomia. [...] A coreografia precisa redefinir-se a fim de incluir artistas e outros que utilizam estratégias coreográficas sem necessariamente relacioná-las à dança<sup>200</sup> (tradução nossa).<sup>201</sup>

Proclamava-se ali uma “verdadeira revolução” na coreografia, cujo sentido se via em expansão continuada, não mais referido a uma prefiguração de movimentos de uma dança, mas uma série aberta de instanciações atravessadas por uma dimensão flagrantemente política, já que inscrita numa “[...] sociedade em alto grau organizada em torno de movimento, da subjetividade e da troca imaterial”<sup>202</sup>. De certo modo, é como se a própria coreografia fosse um ouriço que se precisasse reconhecer (ou projetar) agora como raposa: como afirma André Lepecki (2012, p. 46), “[...] a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um porvir”.

Em sentidos não necessariamente estranhos ao desta *expansão*, a palavra coreografia e suas derivações referenciam contextos os mais variados: “coreografados” – assim os descreve o encenador Robert Wilson – são os movimentos e gestos dos performers numa de suas obras<sup>203</sup>; concepção “coreográfica” é o que a cineasta Maya Deren diz ter utilizado em um de

---

<sup>199</sup> [...] an expanded practice, away from artistic research and into other worlds.” Disponível em <<http://www.e-flux.com/announcements/conference-expanded-choreography-situations-movements-objects%E2%80%A6/>>.

Acesso em 03 jun. 2016.

<sup>200</sup> Choreography is today emancipating itself from dance [...]. Choreographers are experimenting with new models of production, alternative formats have enlarged the understanding of social choreography considerably and are mobilizing innovative frontiers in respect of self-organization, empowerment, and autonomy. Simultaneously we have seen a number of exhibitions concerned with choreography often placed in a tension between movement, situation and objects. Choreography needs to redefine itself in order to include artists and others who use choreographic strategies without necessarily relating them to dance. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/34425/expanded-choreography/>>. Acesso em 03 jun. 2016.

<sup>201</sup> Conforme Jonatham Burrows (2010, p. 71), numa conversa pública em 2007, em Londres, o coreógrafo Jérôme Bel disse: “Nós não usamos mais nenhuma dança, mas usamos um campo coreográfico” (*We didn't use any more dance, but we used a choreographic field*). Numa *boutade*, ao responder à pergunta “O que é coreografia?”, feita pela revista *Corpus*, Barbara Kraus, uma performer estabelecida em Viena, escreve: “Alguém uma vez disse, quando solicitado a explicar quem ou o que é um coreógrafo: ‘Um coreógrafo é alguém que deixa os outros dançarem, mas ele mesmo não dança. E, com relação a Jérôme Bel, disse: ‘este é um coreógrafo que não dança e que também não deixa ninguém dançar’” [*Johnny once said, when he was asked to explain who or what a choreographer is: ‘A choreographer is somebody who lets others dance but doesn't dance himself’. And with regard to Jérôme Bel he said: ‘that's a choreographer who doesn't dance himself but also lets nobody else dance’*]. Disponível em: <<http://www.corpusweb.net/answers-1521-3.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>202</sup> [...] society to a large degree organized around movement, subjectivity and immaterial exchange. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/34425/expanded-choreography/>>. Acesso em 03 jun. 2016.

<sup>203</sup> Cf. entrevista disponível em: <<http://www.bruceduffie.com/wilson.html>>. Acesso em: 02 jun.2016.

seus clássicos filmes, em 1946 (*Ritual in Transfigured Time*)<sup>204</sup>, pronunciando o que é hoje um truísmo entre os estudiosos da videodança: editar é coreografar; “coreografia” é como uma antropóloga nomeia o movimento do pincel que desenha as linhas caligráficas de um ideograma chinês<sup>205</sup>; “coreografia” é o que fazem os movimentos das mãos do pianista, segundo um famoso musicólogo, intérprete de Haydn<sup>206</sup>; “coreografia” é ao que remetem os gestos na cerimônia do chá, tal como descritos por um ocidental, estudioso do zen<sup>207</sup>; “coreográfico” é o “diálogo público” *Knounknot*, projeto concebido por Dana Caspersen, que pede respostas corporais (gestos e deslocamentos) a um grande e heterogêneo grupo de habitantes de Berlim, ao debater temas ligados à imigração na Alemanha contemporânea<sup>208</sup>; mas – distante agora de qualquer arte – “coreografado” é o desfile militar diante do líder da Coreia do Norte Kim Jong-un, assim noticia a CNN<sup>209</sup>; “uma coreografia sombria” é como o jornal alemão *Der Spiegel* descreve o movimento de refugiados que adentram a Alemanha<sup>210</sup>; “coreografados” são os movimentos táticos da polícia da Coreia do Sul no “controle de distúrbios”, reporta a rede Aljazeera, que – depois da *K-pop*<sup>211</sup> – antecipa uma possível onda *K-police*<sup>212</sup> alastrando seu *modus operandi* pelos aparatos repressivos globais.

O termo “coreografia” se tornou viral. Nos últimos cinco anos, subitamente ele tem sido acionado como uma referência geral para qualquer estruturação de movimento, não necessariamente o movimento de seres humanos. A coreografia pode estipular tanto os tipos de ação performadas quanto sua sequência ou progressão. Não exclusivamente de autoria de um único indivíduo, a coreografia varia consideravelmente em termos de quão específico e detalhado seu plano de atividade é. Às vezes designando aspectos minuciosos do movimento ou, de outra maneira, esboçando largos contornos de ação nos quais variações podem ocorrer, a coreografia constitui o plano ou partitura de acordo com a qual o movimento se desdobra. Prédios coreografam o espaço e o movimento das pessoas através deles;

<sup>204</sup> Cf. DEREN, Maya. *Essential Deren: collected writings on film by Maya Deren*. Nova York: Documentext, 2005, p. 225.

<sup>205</sup> Cf. YEN, Yuehping. *Calligraphy and power in contemporary chinese society*. Londres, Nova York: Routledge, 2005, p. 85.

<sup>206</sup> Cf. BEGHIN, Tom. *The virtual Haydn: paradox of a twenty first century pianist*. Chicago, Londres. The University of Chicago Press, 2015, p. 58.

<sup>207</sup> Cf. WEISS, Allen S. *Zen landscapes: perspectives on japanese gardens and ceramics*. Londres: Reaktion Books, 2013, p. 11.

<sup>208</sup> Sobre o projeto “Knotunknot”, consultar: <[danacaspersen.com](http://danacaspersen.com)>. Veja-se também: CASPERSEN, Dana. Choreographic public dialogues: visible thought. *ACResolution Magazine*, v.14, n. 2, p. 12-17, 2015. Disponível em: <[http://www.acresolution-digital.org/acresolutionmag/spring\\_2015/?pm=2&u1=friend&pg=13#pg13](http://www.acresolution-digital.org/acresolutionmag/spring_2015/?pm=2&u1=friend&pg=13#pg13)>. Acesso em: 29 jan. 2017.

<sup>209</sup> Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://edition.cnn.com/2015/10/10/asia/north-korea-military-parade/>>. Acesso em: 30 maio 2016.

<sup>210</sup> Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/germany/abuse-case-reveals-terrible-state-of-refugee-homes-in-germany-a-995537.html>>. Acesso em: 30 maio 2016.

<sup>211</sup> Abreviação de *korean pop*, referência à música pop coreana que se tornou fenômeno mundial, popularizando-se a partir do final dos anos 1990.

<sup>212</sup> Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://www.aljazeera.com/blogs/asia/2015/07/south-korea-plans-police-wave-150702122215441.html>>. Veja-se o vídeo correlato no *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=uREJLOby-c>>. Acesso em 05 jun. 2016.

câmeras coreografam ações cinemáticas; pássaros performam intrincadas coreografias; e o combate é coreografado<sup>213</sup> (FOSTER, 2010, p. 32, tradução nossa).

Marque-se que a dimensão coreográfica da polícia sul-coreana não se estabelece apenas, aliás, pelo movimento de suas tropas, que avançam, compactam-se, enfileiram-se, avançam uma segunda vez, cercam, capturam, recuam e reagrupam-se para avançar uma outra vez, mas por definir também – aqui, por violência física – os espaços autorizados ao trânsito da manifestação, agora isolada por barreiras que se querem “impenetráveis”: “[...] entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia” (LEPECKI, 2012, p. 53) se funda este fazer coreopolicial que se assiste também – o termo e os exemplos são de André Lepecki – nas imposições aos fluxos citadinos seja por uma cavalaria montada, repetidos numa performance de Tânia Bruguera<sup>214</sup>, ou por uma abordagem junto àquele que se move em dissenso na rua: a mera aproximação policial basta para interromper o cantar/dançar na chuva de Gene Kelly, que volta a apenas caminhar no senso comum da calçada.<sup>215</sup>

Outras coreografias emergem, no entanto, naqueles que – (re)posicionando seus corpos no espaço público e rompendo com os projetos coreográficos nele instituídos – perfazem outros, redesenhando os fluxos de movimento ora dançando, ora caminhando, ora parando, sentando-se ou mesmo amarrando-se nas manifestações que – coreopoliticamente (para referir, de novo, um termo de Lepecki) – frequentam os protestos urbanos no nosso tempo, entre passeatas, concentrações e, sobretudo, ocupações: “A coreografia de protesto pode ser lida como *composição-em-tempo-real*, como uma improvisação governada por regras, criada performativamente como uma forma de ordem coreográfica no momento da performance”<sup>216</sup> (KLEIN, 2013, p. 197, tradução nossa).

De alguma maneira, poder-se-ia dizer que algum estatuto coreográfico necessariamente emerge de qualquer instauração de espaço, já agora concebido como dinâmico: trânsitos sociais compõem fluxos, vetores direcionais e velocidades que insinuam toda uma rítmica espacial. Daí que urbanistas e arquitetos possam fazer sua a resposta de

---

<sup>213</sup> The term “choreography” has gone viral. In the last five years it has suddenly been mobilised as a general referent for any structuring of movement, not necessarily the movement of human beings. Choreography can stipulate both the kinds of actions performed and their sequence or progression. Not exclusively authored by a single individual, choreography varies considerably in terms of how specific and detailed its plan of activity is. Sometimes designating minute aspects of movement, or alternatively, sketching out the broad contours of action within which variation might occur, choreography constitutes a plan or score according to which movement unfolds. Buildings choreograph space and people’s movement through them; cameras choreograph cinematic action; birds perform intricate choreographies; and combat is choreographed.

<sup>214</sup> Artista cubana nascida em 1968, Tania Bruguera tem sua produção ligada à performance e a projetos instalativos. A performance referida se intitula *Tatlin’s Whisper #5* e foi realizada na Tate Modern, em Londres, em 2003.

<sup>215</sup> Referência à clássica cena do filme “Cantando na chuva”, de 1952, dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen.



Forsythe à pergunta feita pelo compositor Tom Willems sobre o que, nos ensaios, estava a fazer: “Nada, estamos apenas organizando corpos no espaço”<sup>217</sup> (FORSYTHE, 2003, s/p, tradução nossa). É sempre possível, evidentemente, aproximar as formas do corpo do bailarino e as do *design* arquitetônico<sup>218</sup> (ou gráfico)<sup>219</sup>: é o que faz Kate Mattingly, por exemplo, ao descrever a coreografia *Steptext* (1985), de Forsythe e o projeto do arquiteto desconstrutivista Frank Gehry para o Vitra Design Museum, em Weil Am Rhein, Alemanha: “Ambos os *designers*, Forsythe e Gehry, utilizam formas ‘inclinadas’ e ‘distorcidas’: um esculpindo os corpos dos bailarinos e o outro o *design* arquitetônico”<sup>220</sup> (1999, p. 21, tradução nossa). No entanto, no sentido expandido aqui tratado, não é apenas por aquilo que estabelece de tangível, estático e durável que uma dimensão coreográfica emerge no urbanismo e na arquitetura; é também – talvez sobretudo – por aquilo que necessariamente instaura de intangível, móvel e precário; o que emerge de sua configuração feita de matéria sólida se torna assim inseparável de uma fluida dimensão performativa – consensual ou dissensual, mas incontornavelmente política – ali efetuada.

Desde aí, a coreografia faz imbricar o estético e o político. Sem querer deter-me no conceitualmente problemático par *forma-conteúdo*, remeto-me a uma frase do “jovem Lukács”, que Hans-Thies Lehmann (2003, p. 9) diz sempre se lembrar: “[...] o que é verdadeiramente social na arte é a forma”, ao que acrescenta: “[...] a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política”. E é neste sentido que se pode operar afinal uma distinção entre *dança política* e *política da dança*: “Enquanto o termo ‘dança política’ como ‘teatro político’ veio designar peças de dança ou teatro que tratam de questões políticas no nível do conteúdo, a ‘política da dança’, por outro lado, lida com questões de forma”<sup>221</sup> (HÖLSCHER; SIEGMUND, 2013, p. 11, tradução nossa). Onde o político possa se ver problematizado na coreografia e a partir dela menos pelo *quê* do que pelo *como* se performa, menos pelo que tematiza do que pela exposição crítica dos seus modelos de produção e recepção, dos

---

<sup>216</sup> Choreographed protest can be read as *real-time-composition*, as a rule-governed improvisation, created performatively as a form of choreographic order in the moment of performance.

<sup>217</sup> We are just organizing bodies in space.

<sup>218</sup> Consultar, por exemplo, as formulações a partir das obras de Georges Balanchine e Merce Cunningham feitas em: GAVRILOU, Evelyn. Inscribing structures of dance into architecture. *Proceedings of the 4th International Space Syntax Symposium*. Londres, 2003. Disponível em: <<http://www.spacesyntax.net/symposia-archive/SSS4/fullpapers/32Gavriloupaper.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

<sup>219</sup> Uma referência importante, neste sentido, é KANDISNKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, em que a imagem “Um salto da dançarina Palucca” (fig. 9) é seguida do seu correlato “Esquema gráfico do salto” (fig. 10) (p. 36).

<sup>220</sup> Both designers, Forsythe and Gehry, use “tilted” and “distorted” forms: one sculpting the dancers’ bodies and the other the architectural design.

<sup>221</sup> Whereas the term “political dance” like “political theatre” came to denote dance or theatre pieces that speak about political issues on the level of content, “the politics of dance”, on the other hand, deals with issues of form.

estatutos institucionais e das relações que se estabelecem entre os corpos, do microcosmo privado de uma sala de ensaio (em que certos fazeres coreográficos se distribuem) ao macrocosmo de uma ordem social que hoje opera em escala global. De fato, desde o momento mesmo em que o *coreográfico* se aponta *avant la lettre* na própria *Orchesographie* (*Orquesografia*), de 1589, explicita-se já o prolongamento político da dança, ali configurada como algo “[...] necessário para bem ordenar uma sociedade”<sup>222</sup>, conforme as palavras de Thoinot Arbeau em seu diálogo com Capriol, impresso num livro que ademais alterna ilustrações de cavalheiros, damas e soldados.

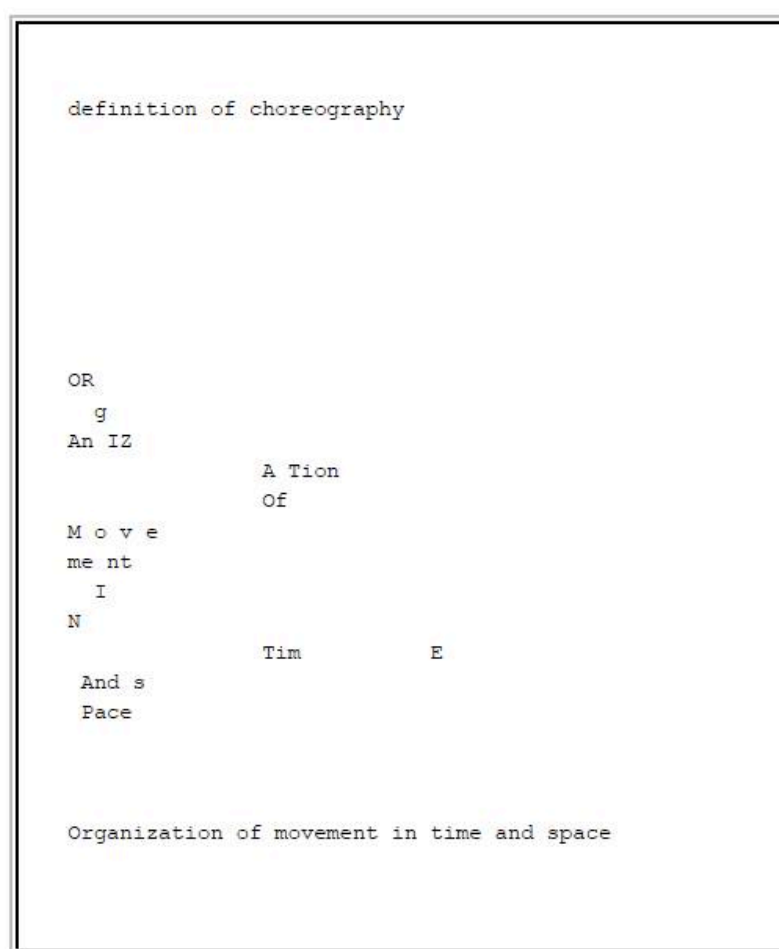
O pequeno inventário, há pouco feito, do uso do termo “coreografia” e suas derivações é correlato de um outro, feito por Susan Leigh Foster nas primeiras páginas de seu *Choreographing empathy* (2011, p. 21): ali, entre os exemplos recolhidos ao acaso da leitura de um jornal local, o movimento de tropas (americanas, no Iraque) é, aliás, o primeiro a ser listado, como que a nos estampar a inseparabilidade dos termos *corpo* e *poder* intrínseca ao fazer coreográfico. Mas a brutalidade (que se autoproclama “defensiva”...) da polícia sul-coreana e a delicadeza do gesto caligráfico, o rígido desfile militar e o permissivo vagar de um interator na arte contemporânea parecem possíveis extremos de um fazer que acolhe, de fato, uma infinidade de modos e modulações, e que se define assim como coreográfico pela insistência na *proposição de fluxos dos corpos no tempo e no espaço*. Tal é apenas nossa própria incipiente e provisória formulação; há incontáveis outras: em seu *Book of recommendations: choreography as an aesthetics of change* (*O livro das recomendações: coreografia como uma estética da mudança*), os artistas Michael Kliën, Steve Valk e Jeffrey Gormly (2008, p. 7, tradução nossa) listam, entre o substantivo e o verbo:

Coreografar (v.): arranjar relações entre corpos no tempo e espaço  
Coreografar (v.): ato de configurar relações entre corpos; “uma maneira de ver o mundo”  
Coreografia (s.): o resultado destas relações  
Coreografia (s.): uma constelação dinâmica de um tipo qualquer, conscientemente criada ou não, auto-organizada ou superimposta  
Coreografia (s.): ordenamento observado... troca de forças; um processo que possui um ordenamento incorporado observável ou observado  
Coreografar (v.): reconhecer um tal ordenamento  
Coreografar (v.): ato de interferir ou negociar um tal ordenamento<sup>223</sup>

<sup>222</sup> [...] la dance, elle se treuve necessaire pour bien ordonner une societé. Disponível em <<http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>223</sup> Choreograph (v.): to arrange relations between bodies in time and space  
Choreograph (v.): act of framing relations between bodies; “a way of seeing the world”  
Choreography (n.): result of any of these actions  
Choreography (n.): a dynamic constellation of any kind, consciously created or not, self-organising or superimposed  
Choreography (n.): order observed... exchange of forces; a process that has an observable or observed embodied order

A revista eletrônica austríaca *Corpus*<sup>224</sup> publicou, há poucos anos, outras cinquenta formulações – díspares, às vezes contraditórias –, em resposta à pergunta: “O que ‘coreografia’ significa hoje?”, dirigida a artistas e pesquisadores, entre os quais Jonathan Burrows, Alain Platel, João Fiadeiro, Raimund Hoghe, Gerald Siegmund, Franz Anton Cramer, Xavier Le Roy e Wim Vandekeybus. O texto editorial introdutório, em suas primeiras palavras, alertava: “Termos são produtos do seu uso” (*Terms are products of their usage*); na primeira resposta, dada por Tim Etchells<sup>225</sup>, lemos:



Sua “definição” (“organization of movement in time and space” [*organização do movimento no tempo e espaço*]), de fato, aporta precisamente aquelas palavras que serão recorrentes entre aqueles que se arriscam a responder a pergunta: organização (e correlatos como ordenamento, arranjo, orquestração etc), movimento, tempo e espaço –, palavras que

---

Choreograph (v.): to recognize such an order

Choreograph (v.): act of interfering with or negotiating such an order

<sup>224</sup> O nome completo da publicação é *Corpus - Internet Magazine for Dance Choreography Performance*. Disponível em: <<http://www.corpusweb.net/introduction-to-the-survey-2.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

reencontramos, por exemplo, naquela definição elaborada por Paul Virilio em sua entrevista a Sylvère Lotringer (2002, p. 67, grifo nosso, tradução nossa): “[...] os movimentos do corpo no tempo e espaço são o que chamo coreografia”.<sup>226</sup> Mas aquela nossa “incipiente e provisória” difere desta em um importante aspecto: ela adiciona o termo *proposição*.

A noção de *proposição* parece reconhecível em Forsythe (LUCKETT, 2010, p. 105), para quem a coreografia não está necessariamente vinculada à dança, tampouco a dança à coreografia. A coreografia, diz, trata de “[...] organizar corpos no espaço, ou organizar corpos com outros corpos, ou um corpo com outros corpos num meio que é organizado”<sup>227</sup>; e também reconhecível em Foster, que extrai de seu próprio inventário uma associação tácita entre *coreografia* e “[...] um *plano* ou *orquestração* de corpos em movimento”, para então concluir que “[...] nesta definição refinada, o *plano* é distinto de sua implementação e das habilidades necessárias para sua realização” (*idem*, p. 15, grifos nossos).

Tomando a Nicholas Cook (apud INGOLD, 2013b, p. 308) expressões que emprega para distinguir as tendências performativas do músico clássico e as do músico de jazz, diríamos portanto que as proposições coreográficas se fariam ora (tendencialmente) *centrípetas*, ora (tendencialmente) *centrífugas*, fazendo o corpo performar entre a micro-improvisação e a macro-improvisação, entre composição *minimal* e a *maximal*, atualizando suas virtualidades *infinitesimais* ou *infinitas*, conforme uma definição mais ou menos “estrita” de uma proposição coreográfica ou daquilo que se reconheceu como nexos próprios a um mover. A coreografia, como proposição, pode modular-se entre a mais rigorosa determinação e a mais aberta sugestão do *quê*, do *onde* e do *como* um corpo move. No sentido ora desejado, *protocolo*, *partitura*, *procedimento*, *programa*, *regramento*, *parâmetro*, *restrição*, *instrução*, *tarefa*, *comando* e *algoritmo* (termos que precisariam ser problematizados e, em certa medida, ressignificados) seriam *modos* do coreográfico e fariam parte do mesmo campo lexical que frequenta contextos de composição e improvisação em arte, fundando nos corpos *modi pensandi* que são, especialmente na dança, inseparáveis de *modi movendi*. Concebida assim como proposição – repetimos –, ela pode se fazer mais ou menos estrita, mais ou menos definidora daquilo que performam os corpos.

Reconhecer a flutuação de sentido da palavra *coreografia* faz evocar um breve comentário de Paul Valéry (1995, p. 58): a de que uma certa palavra, “[...] absolutamente

---

<sup>225</sup> Artista e escritor, o britânico Tim Etchells (1962) é professor de Performance na Lancaster University.

<sup>226</sup> The body movements of time and space is what I call choreography.

<sup>227</sup> Em sua conferência na *Forsythe Lectures*, realizada pela deSingel Internationale Kunstcampus, em 2014, o arquiteto Steven Spier confessa que o que vem fazendo nos últimos dez anos é “desempacotar” tal definição e que interessa-se por ela principalmente porque pode ser lida como uma definição de arquitetura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NI8hRRTTHag&t=106s>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

clara em seu uso *corrente*”, e que “[...] não ocasiona nenhuma dificuldade quando introduzida no ritmo rápido de uma frase ordinária”, se torna “[...] magicamente embaraçante” e “[...] frustra todos os esforços de definição” logo retirada de circulação e examinada à parte. As palavras, diz, que nos “[...] permitem transpor tão rapidamente o impulso de uma ideia” são como pranchas colocadas sobre um fosso e que apenas suportam a passagem breve de um homem; [...] “mas ele que passe sem forçar, diz, que passe sem se deter – e, sobretudo, que não se distraia a dançar sobre a prancha exígua e fina”, pois que a ponte frágil logo vacila e quebra. Valéry tomou a palavra *tempo* como exemplo para seu comentário, a mesma palavra que embaraçou Santo Agostinho.<sup>228</sup> Aqui, seguiremos ainda um pouco mais a *dançar* sobre a prancha da palavra *coreografia*, sabedores de que “[...] a palavra em si, como os processos que descreve, é esquiva, ágil e enlouquecedoramente incontrolável”<sup>229</sup> (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução nossa).

---

<sup>228</sup> A conhecida referência é: “O que é, por seguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem pergunta, já não o sei.” Cf. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

<sup>229</sup> The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable.

## CAPÍTULO 2 – A INSCRIÇÃO

O espaço é aqui tratado como uma matéria fundamental do fazer coreográfico. Importa-nos, antes de tudo, afirmar sua concepção não como um receptáculo, um fundo passivo, indiferenciado e anterior, uma instância inerte onde se dá a dinâmica dos corpos, mas como *constructo*. Neste sentido, tal concepção *generativa* se faz necessariamente plural: diríamos então, de preferência, *espaços*, concepções de espaços, *espécies de espaços*, produzidos distintamente segundo os regimes e matrizes experienciais em jogo. Insistimos no entanto que, assim concebidos, os espaços são temporais. Não acolhemos o antagonismo que usualmente define as relações entre espaço e tempo; não repetimos a dicotomia longamente estabelecida que opõe o espaço ao tempo como o imóvel ao móvel, o estático ao dinâmico, o ser ao devir – “especializado” é, afinal, a acusação que se faz àquele tempo do qual se recusa o devir; se nos desobrigamos a referir o tempo é porque tratamos de um espaço que não se lhe opõe, mas que se concebe como temporalidade – um espaço que é continuamente arquitetado pelas linhas e fluxos do mundo. Assim, nos termos da geógrafa Doreen Massey (2013, p. 29),

[...] reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de histórias-até-agora.

Como matéria possível para a arquitetura do espaço tratamos das linhas. Não a linha que conecta pontos, mas a que traça o espaço definindo-o temporalmente: “Pois o espaço é ele mesmo um conceito temporal. Um ponto se transforma em movimento e linha, isso leva tempo”<sup>230</sup>, diz Paul Klee (1973, p. 78, tradução nossa). Pela linha se dará uma compreensão das forças que emergem do movimento do corpo no espaço. Pela linha será possível *operar* problematizações quanto a modos de mover instituídos e abrir invenções e reinvenções corporais.

---

<sup>230</sup> For space itself is a temporal concept. A point turns into movement and line – that takes time.

ESPACE  
 ESPACE LIBRE  
 ESPACE CLOS  
 ESPACE FORCLOS  
 MANQUE D'ESPACE  
 ESPACE COMPTÉ  
 ESPACE VERT  
 ESPACE VITAL  
 ESPACE CRITIQUE  
 POSITION DANS L'ESPACE  
 ESPACE DÉCOUVERT  
 DÉCOUVERTE DE L'ESPACE  
 ESPACE OBLIQUE  
 ESPACE VIERGE  
 ESPACE EUCLIDIEN  
 ESPACE AÉRIEN  
 ESPACE GRIS  
 ESPACE TORDU  
 ESPACE DU RÊVE  
 BARRE D'ESPACE  
 PROMENADES DANS L'ESPACE  
 GÉOMÉTRIE DANS L'ESPACE  
 REGARD BALAYANT L'ESPACE  
 ESPACE TEMPS  
 ESPACE MESURÉ  
 LA CONQUÊTE DE L'ESPACE  
 ESPACE MORT  
 ESPACE D'UN INSTANT  
 ESPACE CÉLESTE  
 ESPACE IMAGINAIRE  
 ESPACE NUISIBLE  
 ESPACE BLANC  
 ESPACE DU DEDANS  
 LE PIÉTON DE L'ESPACE  
 ESPACE BRISÉ  
 ESPACE ORDONNÉ  
 ESPACE VÉCU  
 ESPACE MOU  
 ESPACE DISPONIBLE  
 ESPACE PARCOURU  
 ESPACE PLAN  
 ESPACE TYPE  
 ESPACE ALENTOUR  
 TOUR DE L'ESPACE  
 AUX BORDS DE L'ESPACE  
 ESPACE D'UN MATIN  
 REGARD PERDU DANS L'ESPACE  
 LES GRANDS ESPACES  
 L'ÉVOLUTION DES ESPACES  
 ESPACE SONORE  
 ESPACE LITTÉRAIRE  
 L'ODYSSÉE DE L'ESPACE

Figura 55 – Texto inicial do livro *Espèces d'espaces*, de Georges Perec (1974).

## 2.1. A coreografia

Dicionários etimológicos, sabemos, associam duas partículas gregas para a composição da palavra coreografia: “COREO-GRÁFICO: o nome é auto-explicativo: ‘coreo’, dança, ‘gráfico’, escrita ou desenho”<sup>231</sup>, escreve a coreóloga Ann Hutchinson Guest (1998, p. xi, tradução nossa) muito laconicamente; ‘coreo”, por vezes, mais do que simplesmente *dança* se vê indicar usualmente como o *lugar da dança* (por exemplo, em CHANTRAINE, 1999<sup>232</sup>,

<sup>231</sup> CHOREO-GRAPHICS: the name is self-explanatory – ‘choreo’, dance; ‘graphics’, writing or drawing.

<sup>232</sup> Na página 1269 de seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, lemos: “É difícil precisar se devemos passar da noção de ‘grupo de dançarinos’ àquela de ‘espaço preparado para a dança’ ou inversamente” (*Il est difficile de préciser si l’on doit passer de la notion de ‘groupe de danseurs’ à celle d’emplacement préparé pour la danse’ ou inversement*).

ou BEEKES, 2010<sup>233</sup>), evidenciando uma interessante ambivalência e insinuando uma associação talvez necessária entre a dança e a fundação de um espaço, ou ainda, mais abrangentemente, não fosse o anacronismo da hipótese, antecipando a visão do espaço como um *constructo* do corpo em movimento.<sup>234</sup> De fato, a hipótese anacrônica poderia mesmo ser *forçada* a partir do mais generoso tratamento etimológico de Susan Leigh Foster (2011, p. 16-17, tradução nossa) dado à palavra coreografia:

[...] *choreia*, a síntese de dança, ritmo e harmonia vocal manifesta no coro grego; e *graph*, o ato de escrever. Os primeiros usos do termo, no entanto, estão interligados com outras duas raízes gregas, *orches*, o lugar entre o palco e o plateia, onde atua o coro, e *chôra*, uma noção mais geral de espaço, por vezes usada em referência a um campo ou região. Onde *choreia* descreve um processo de movimento integrando, ritmo e voz, tanto *orches* quanto *chôra* nomeiam lugares. Quatro dos primeiros esforços para notar danças recorrem a estas três raízes gregas: o tratado de Thoinot Arbeau sobre dança, esgrima e percussão, *Orchésographie* (1589); *Chorégraphie*, de Raoul Feuillet (1700); sua tradução, por Weaver, *Orchesography* (1706); e a aplicação de John Essex do sistema de Feuillet para as danças inglesas, *For the Further Improvement of Dancing. A Treatise of Chorography* (1710).<sup>235</sup>

Pois, ao referir desta maneira “três raízes gregas” – *choreia*, *orches* e também incomumente *chôra* – Foster procede uma possível definição da coreografia limitada a uma escrita/inscrição do *espaço*, sem vinculá-la à dança ou à cena: “*χωρα* [f.]: espaço, interespaço, lugar, posição, localização, região, estado, terra, campo”<sup>236</sup> são os significados que lemos no dicionário etimológico do grego, de Robert Beekes (2010, p. 1654, tradução nossa). Ocorre que a palavra *chôra* aparece no *Timeu*, de Platão; Jacques Derrida dela ocupa-se e com ela nomeia um breve ensaio que assim se inicia:

Sabe-se bem: o que Platão designa sob o nome de *khôra* (sic) parece desafiar, no *Timeu*, essa “lógica de não-contradição dos filósofos” da qual fala Vernant, essa lógica “da binaridade, do sim ou não”. Talvez ela então dependesse dessa “outra lógica que não a lógica do logos”. A *khôra* (sic) não é nem “sensível”, nem

<sup>233</sup> Na página 1644 de seu *Etymological dictionary of Greek*, lemos: “Dança circular, lugar da dança, grupo de dançarinos, coro” (*Round dance, dancing-place, band of dancers, choir*).

<sup>234</sup> Digo “anacronismo” pois tal formulação de espaço, que toma o corpo como referência, é posterior; ela data de fins do século XVIII e se liga ao nome de Immanuel Kant, em cujo artigo *Sobre o primeiro fundamento da distinção de direções no espaço*, publicado em 1768, lemos: “Mesmo nossos juízos sobre os pontos cardeais são subordinados ao conceito que temos de direções em geral, na medida em que estão determinados com relação aos lados do nosso corpo” (KANT, 1997, p. 68). Sobre este tema, consultar CASEY, 1997, especialmente p. 202-242.

<sup>235</sup> [...] *choreia*, the synthesis of dance, rhythm, and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and *graph*, the act of writing. The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, *orches*, the place between the stage and the audience where the chorus performed, and *chora*, a more general notion of space, sometimes used in reference to a countryside or region. Where *choreia* describes a process of integrating movement, rhythm, and voice, both *orches* and *chora* name places. Four of the earliest efforts to notate dances draw upon these three Greek roots: Thoinot Arbeau’s treatise on dancing, sword play, and drumming, *Orchésographie* (1589); Raoul Auger Feuillet’s *Chorégraphie* (1700); Weaver’s translation of Feuillet, *Orchesography* (1706); and John Essex’s application of Feuillet’s system to English country dances, *For the Further Improvement of Dancing, A Treatise of Chorography* (1710).

<sup>236</sup> *χωρα*[f.]: space, interspace, place, position, rank, location, region, estate, land, country.



“inteligível”; ela pertence a um “terceiro gênero” (triton genos, 486, 52a) (DERRIDA, 1995, p. 9).

Escapando ao seu próprio pensamento, a suas próprias e fundamentais dicotomias – *inteligível-sensível, ser-devir* –, Platão afirma a *chôra* como uma dimensão “[...] invisível e amorfa, que tudo recebe, e que participa do inteligível de um modo imperscrutável e difícil de compreender” (PLATÃO, 2011, p. 135), acessível apenas por meio de “[...] um certo raciocínio bastardo” (*idem*, p. 138), o que evidencia seu estatuto ontológico inerentemente indefinível; o sentido do termo flutua por todo o *Timeu* e recebe nele traduções variadas: “espaço”, “lugar”, “receptáculo”, “suporte de impressão”, “mãe”, “aquilo em que” e “local”<sup>237</sup>: “[...] *khôra* (sic) recebe, para lhes dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade. [...] Ela não ‘é’ nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever ‘sobre’ ela, a seu respeito, diretamente a seu respeito...” (DERRIDA, 1995, p. 25). Numa conversa com o arquiteto Peter Eisenman, Derrida recupera o tema que, afinal, emerge em Platão precisamente naquele diálogo que se ocupa da *arquitetura* do cosmos, operação de ordenação e organização a cargo de um demiurgo – o *arquiteto* divino – que, contemplando as formas eternas (*eidos*), dá forma à matéria caótica; insistindo sobre a impossibilidade de sua assimilação na própria ontologia platônica, Derrida diz:

Chôra é o espaço que é condição para que tudo tenha lugar, para que tudo se inscreva. [...] Chôra recebe tudo ou dá lugar a tudo, ainda que Platão insista no fato de que ela precise ser um lugar virgem, e que tenha que ser totalmente estrangeiro, totalmente exterior àquilo que recebe. Uma vez que ela é absolutamente vazia, tudo o que nela se imprime é automaticamente apagado. Ela permanece estrangeira à impressão que recebe; portanto, num certo sentido, ela não recebe nada – ela não recebe o que recebe e não dá o que dá. Tudo o que se inscreve nela apaga-se imediatamente, ainda que nela permaneça<sup>238</sup> (KIPNIS; LEESER, 1997, p. 10, tradução nossa).

Aqui, a partir desta “[...] passagem muito enigmática no *Timeu*”<sup>239</sup> (conforme expressão de Derrida apud KIPNIS; LEESER, 1997, p. 9, tradução nossa), que tematiza a *chôra* e que “assombra” gerações de estudiosos do grego, não cabe absolutamente avançar; marcamos, apenas, o interesse por uma possível aproximação entre seu estatuto “nem ‘sensível’ nem ‘inteligível’” e o estatuto também indefinido – porque tensionado entre

<sup>237</sup> Conforme relata o tradutor Rodolfo Lopes, em seu texto introdutório.

<sup>238</sup> Chora is the spacing which is the condition for everything to take place, for everything to be inscribed. [...] Chora receives everything or gives place to everything, yet Plato insists that in fact it has to be a virgin place, and that it has to be totally foreign, totally exterior to anything that it receives. Since it is absolutely blank, everything that is printed on it is automatically effaced. It remains foreign to the imprint it receives; so, in a sense, it does not receive anything – it does not receive what it receives nor does it give what it gives. Everything inscribed in it erases itself immediately, while remaining in it.

<sup>239</sup> [...] very enigmatic passage in the *Timaeus*...

virtualidade e atualidade fugidia – que reconhecemos na compreensão de coreografia que nos interessa formular.

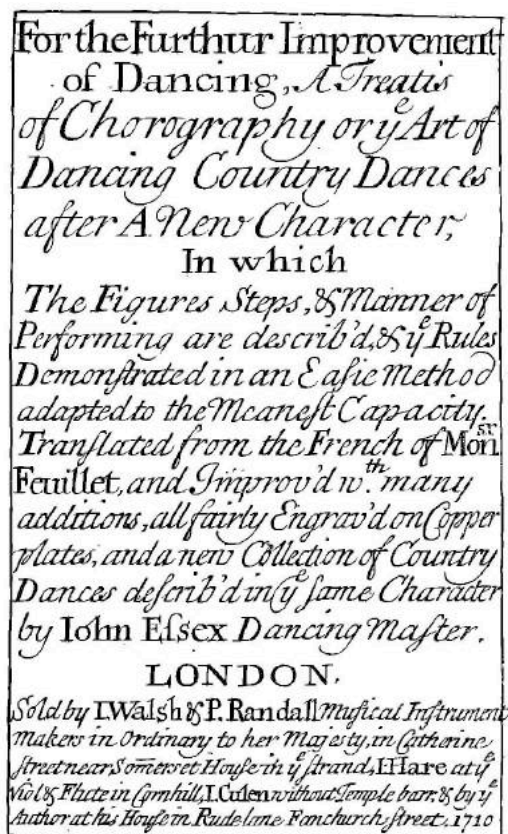


Figura 56 – Frontispício de *For the Further Improvement of Dancing*, de John Essex (1710).

Sem mencionar seu uso em Platão, Susan Leigh Foster remete a palavra *chôra* à *corografia* (a partir de seu uso no referido título do tratado de John Essex), sem precisar se tratava-se ali de um “[...] esforço para neologizar uma nova palavra inglesa (*choreography*) ou de indicar uma conexão entre a recém inventada notação e a renomada subdisciplina da geografia conhecida como corografia”<sup>240</sup> (FOSTER, 2011, p. 17, acréscimo nosso, tradução nossa). Marque-se que a palavra “corografia” aparece também numa obra publicada na Espanha (em ca.1760) por Pablo Minguet: “EL NOBLE ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA, Y ESPAÑOLA; ADORNADO CON LX LAMINAS finas, que enseñan el modo de hacer todos los pasos de las Danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada paso, y por Choregrafia demuestran como el deben escribir otras” (sic). Ainda que Minguet utilize a palavra “Choregrafia” (sic) em seu título, na página 33 lemos: “EXPLIC<sup>n</sup> DE LA CHOROGRAPHIA, por la qual se aprende â danzar, y escribir todo genero

<sup>240</sup> [...] effort to neologize a new English word, or else to indicate a connection between the newly invented notation and the well-known sub-discipline of geography know as chorography.

de Danzas, y Contrad<sup>s</sup> de Corte”<sup>241</sup> (sic), o que parece reforçar as incertezas quanto às motivações e matrizes de sentido ligadas ao que era, então, um neologismo. Em seu exercício de pensar a conexão entre tais termos (*idem*, p. 76-81, principalmente), Foster chega a dizer que nas pouco posteriores notações do mestre de dança inglês Kellom Tomlinson<sup>242</sup>, em que ora se acrescentam figuras de dançarinos aos símbolos e percursos desenhados no papel notacional, reconhece “[...] o equivalente coreográfico de um mapa corográfico”<sup>243</sup> (*idem*, p. 78, tradução nossa).

Tal remissão da coreografia à corografia é encontrada também num breve ensaio, anterior, do geógrafo Jean-Marc Besse, datado de 2007, que apesar de temê-la como possivelmente “abusiva”<sup>244</sup>, tenta reconhecer para além da consonância *coreo/coro* um fundamento comum: os traços da dança como correlatos dos traços dos percursos pela terra, produtores de marcas e marcos – ora evanescentes, ora duráveis – sobre um suporte material: “[...] coreografia-corografia: duas maneiras vizinhas de encontrar o problema da inscrição, ou seja, da figuração e da estabilização, de movimentos e de fluxos”<sup>245</sup> (p. 17, tradução nossa).



Figuras 57 e 58 – Ilustrações do livro *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, de Kellom Tomlinson (1724).

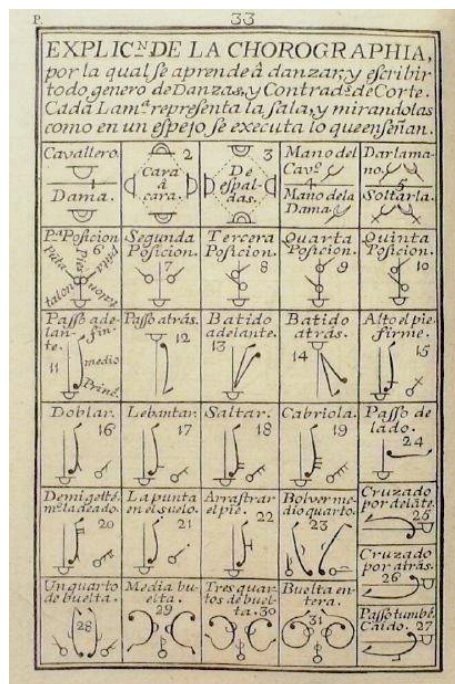
<sup>241</sup> A obra integra o acervo da *The Harvard Theatre Collection*, que publicou algumas de suas páginas no site: <<https://blogs.harvard.edu/houghton/2014/08/28/whats-new-feuillet-fandango/>>.

<sup>242</sup> Autor do livro *THE ART OF DANCING Explained by READING and FIGURES; Whereby the MANNER of Performing the STEPS IS MADE EASY by a NEW and FAMILIAR METHOD*, publicado em Londres, em 1735.

<sup>243</sup> [...] the choreographic equivalent of a chorographic map.

<sup>244</sup> Conforme relata Besse (2007, p. 14), a aproximação havia sido já antecipada, timidamente, “[...] em dois livros recém lançados, muito diferentes um do outro” ([...] *dans deux livres qui viennent de paraître, très différents l'un de l'autre*), cujas referências são: LAPLANTINE, François. *Le social et le sensible*. Introduction à une anthropologie modale. Paris: Téraèdre, 2005 e FRANKO, Mark. *La danse comme text*. Idéologies du corps baroque. Paris: Kargo & L’Éclat, 2005.

<sup>245</sup> Chorégraphie-chorographie: deux manières voisines de rencontrer ce problème de l’inscription, c’est-à-dire de la figuration et de la stabilisation, des mouvements et des flux.



Figuras 59 e 60 – Frontispício e página 33 do livro *El noble arte de danzar a la francesa, y española*, de Pablo Minguet (ca.1760).

A epígrafe de seu ensaio – “É chegado o momento de tomar consciência da natureza fluida do espaço”<sup>246</sup> (tradução nossa) – é uma frase de Rudolf Laban, que compartilha, segundo Besse (2007, p. 3, tradução nossa), “[...] da perspectiva de um espaço que não preexiste ao caminho e, mais genericamente, ao movimento, mas que, ao contrário, é produzido, tanto no plano da realidade efetiva quanto no plano da percepção, pelos percursos”<sup>247</sup> que inscrevem, traçam, marcam, assinam, assinalam, enfim, grafam o espaço: “[...] se nos movemos, descrevemos sempre várias linhas no espaço”<sup>248</sup>, diz Laban (2003, p. 43, tradução nossa). Inscrito, escrito, grafado, cartografado, o espaço é concebido *cor(e)ograficamente*<sup>249</sup>: “Se desloco minha mão, não importa o que eu faça, traço uma linha no espaço”, concorda o encenador Robert Wilson (1998, p. 4)<sup>250</sup> em palavras que quase se

<sup>246</sup> Le moment est venu de prendre conscience de la nature fluide de l'espace.

<sup>247</sup> [...] correspond à la perspective d'un espace qui ne préexiste pas au chemin et plus généralement au mouvement, mais qui, à l'inverse, est produit, aussi bien sur le plan de la réalité effective que sur le plan de la perception, par les cheminements.

<sup>248</sup> Si nous nous mouvons, nous décrivons toujours diverses lignes dans l'espace.

<sup>249</sup> Marque-se, a aproximação também há havia sido sugerida já por Pierre Chantraine (1999, p. 649) em seu dicionário etimológico do grego, que, dada a incerteza da significação primeira de *χορος*, se diz “inclinado a admitir uma etimologia que aproxima o termo *χωρος*.”

<sup>250</sup> A afirmação de Wilson – que consta no programa impresso distribuído por ocasião da apresentação do espetáculo *Time Rocker* no Rio de Janeiro em 1998 – foi feita em entrevista concedida a Claude-Henri Buffard e originalmente publicada no programa do espetáculo por ocasião de sua estreia no Odéon - Théâtre de l'Europe, em 1997. Disponível em: <[http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/f\\_archives/9697\\_BIB\\_05.pdf](http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/f_archives/9697_BIB_05.pdf)>. Acesso em: 06 jul. 2016.

repetem em Forsythe (2012a, p. 58, tradução nossa), ao descrever uma das operações<sup>251</sup> de seu *Improvisation technologies*:

Pode-se estabelecer uma linha com um gesto. Em outras palavras, poderia fazer uma linha fazendo um gesto quebrado. Poderia estabelecer uma linha no chão, com pequenos saltos; poderia estabelecê-la esfregando-a no chão. Poderia estabelecê-la limpando o ar. Poderia estabelecer uma linha ao marcar alguns pequenos pontos ou entre dois outros pontos. Poderia provavelmente manchá-la, deslizá-la, golpeará-la, chutá-la.<sup>252</sup>

## 2.2. A linha

Há aqueles que olham o mundo e veem linhas. Entre as muitas que se poderiam reconhecer, Tim Ingold (2007) em seu *Lines: a brief history*, privilegia dois tipos numa assumidamente insatisfatória taxonomia: entre fios (*threads*) e traços (*traces*), vê se materializarem muitos – não todos – fazeres humanos e não humanos. *Fios* são, define, filamentos de algum tipo, categoria em que se listariam a corda de um violino, a teia da aranha ou a ponte suspensa; *traços* categorizam as marcas deixadas por um movimento continuado sobre uma superfície, aditivas ou redutivas conforme somem ou subtraíam dela alguma matéria: assim a tinta sobre o papel faz marcas aditivas<sup>253</sup> enquanto o cinzel sobre a madeira as faz redutivas. Nem aditiva nem redutiva é a célebre “line made by walking” (*linha feita pelo caminhar*), no entanto, que Richard Long<sup>254</sup> deixa na relva, em 1967, evocada pelo próprio Ingold como exemplo da incompletude tranquila de seu esforço classificatório. A propósito das linhas da geometria abstrata, escreveu Ingold (2007, p. 47, tradução nossa): “[...] infinitamente fina, escrita sobre um plano que é transparente e sem substância, ela é [...] um tipo de ‘fantasma’ das linhas”<sup>255</sup>: *ghostly line* (“linha fantasmática”).

---

<sup>251</sup> Termo que o coreógrafo utiliza para nomear procedimentos utilizados em suas estruturas coreográficas – como composição/improvisação – a partir dos quais se inventam ou reinventam movimentos.

<sup>252</sup> You can establish a line with a gesture. In other words, I could establish a line by making a crumbling gesture. I could establish a line on the floor, with little hops, I could establish it by rubbing it into the floor. I could establish it by wiping into the air. I could establish a point by stamping it between two things. I could establish a line, by making little tiny dots, or between two other points. I could probably smear it, slide it, tap it, swat it, kick it.

<sup>253</sup> É oportuno assinalar aqui, no entanto, uma importante diferença entre duas linhas-traços aditivas: a coreográfica (notacional) e a arquitetônica; a primeira evoca um vetor dinâmico de um corpo numa transitória configuração do espaço; a segunda assinala os limites de uma matéria tomada como inerte que perdura e divide o espaço em fora e dentro.

<sup>254</sup> Escultor britânico nascido em 1945, Long é um dos mais conhecidos nomes ligados à chamada *Land Art*.

<sup>255</sup> [...] infinitely thin, drawn upon a plane that is both transparent and without substance, it is – as James Gibson puts it in his study of the ecology of visual perception – a kind of ‘ghost’ of the lines.



Figura 61 – *A Line Made by Walking*, de Richard Long (1967)

Daí que os desenhos sobre o papel em que se antecipam as variações da já citada *Violin Phase*, de Anne Teresa De Keersmaeker são feitos – diria-se – de linhas-traços aditivas; os desenhos sobre a areia do chão que seu corpo deixa como vestígio de sua performance são feitos de linhas-traços redutivos. Mas como referir àquelas linhas feitas no ar por seus gestos? Numa rara referência à dança, Ingold apenas diz que, diferentemente da caligrafia, as linhas traçadas pelos seus gestos usualmente não deixam traços<sup>256</sup>; ele sequer as cita entre aquelas que “não se encaixam” em sua classificação.<sup>257</sup> Contudo, diferentemente das linhas da geometria abstrata, as linhas traçadas no ar são materiais, ainda que talvez demasiado invisíveis e precárias – pensemos nos artificios de Étienne-Jules Marey para estudar os movimentos do ar por meio dos registros de volutas da fumaça.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Ingold diz precisamente: “E, claro, os gestos do calígrafo usualmente (mas não sempre) deixam traço, enquanto os do dançarino geralmente não (ainda que às vezes deixem)” (*And of course, the gestures of the calligrapher usually [but not always] leave a trace, whereas those of the dancer generally do not [although they sometimes do]*).

<sup>257</sup> Em seu texto, há toda uma seção dedicada às “linhas que não se encaixam” (*lines that don't fit*).

<sup>258</sup> Consultar DIDI-HUBERMAN, MANNONI, 2004.



Figura 62 – Máquina de fumaça, de Étienne-Jules Marey (1901).  
 Figura 63 – Reconstituição da máquina de fumaça de É.-J. Marey (1974).  
 Figura 64 – Bala passando pela chama de uma vela, de Hubert Schardin (ca. 1950).

O que, sobretudo desde Marey, toda uma variedade de meios gráficos faz é precisamente multiplicar artifícios no sentido de dar a ver tais linhas-traços precárias feitas de ar, talvez menos trazendo para o presente (como re-presentação) a linha traçada que é já ausente, do que prolongando e dilatando o presente de sua percepção. Aqui, todo um outro capítulo poderia se abrir, tematizando fazeres ora científicos – como do próprio Marey, de James Eadweard Muybridge,<sup>259</sup> Thomas Eakins<sup>260</sup> ou Ottomar Anschütz<sup>261</sup> – ora artísticos (cenotécnicos, pictóricos, fotográficos, filmográficos, digitais) – como, num certo sentido, os fazeres de Loïe Fuller em suas danças serpentinadas, e também de Marcel Duchamp (em seu *Nu descendant un escalier*, de 1912), de Man Ray e do futurismo, passando pelo *Pas de deux* (1967), de Norman MacLaren – apenas para listar alguns exemplos clássicos – e chegando às recentes produções desenvolvidas com múltiplas tecnologias digitais.

<sup>259</sup> Fotógrafo e inventor britânico, Eadweard James Muybridge (1830-1904) é célebre por seus estudos do movimento. Suas fotografias sequenciais, publicadas em livros como *The attitudes of animals in motion* (1881) e *The human figure in motion* (1887), são referenciais tanto para cientistas quanto por artistas e habitam o imaginário de nossa cultura.

<sup>260</sup> Pintor realista norte-americano, Thomas Eakins (1844-1916) – uma vez introduzido às pesquisas de Muybridge – fez ele mesmo uma série de estudos fotográficos sequenciais próximos da técnica utilizada por Marey; ou seja, em vez de utilizar várias câmeras na produção de uma sucessão de imagens individuais, Eakins – como Marey – utilizava uma única câmera para produzir uma série de exposições superimpostas numa mesma imagem.

<sup>261</sup> O fotógrafo e inventor alemão Ottomar Anschütz (1846-1907) desenvolveu suas pesquisas nos anos 1880 e produziu câmeras capazes de exposições extremamente rápidas: em 1888, Anschütz capturou imagens de uma bala atirada de um canhão.



Figura 65 – *Marche de l'homme (portant un habit noir à lignes blanches)*, de É.-J. Marey (1884).

Figura 66 – *Nu descendant un escalier, n.2*, de Marcel Duchamp (1912).

Figura 67 – *Marcel Duchamp descending a staircase*, de Eliot Elisofon publicada na revista LIFE (1952).



Figura 68 – *Dynamism of a dog on a leash*, de Giacomo Balla (1912).

Figura 69 – *Pas de deux*, filme de Norman MacLaren (1967).



Figura 70 – *Marcel Duchamp*, foto de Man Ray (ca. 1920).

Figura 71 – *Light-Trap for Henry Moore n. 2*, de Bruce Nauman (1967).

Ao tratar da obra de Marey, Georges Didi-Huberman (2004, p. 314-315, grifos do autor, acréscimo e tradução nossos) diz:

Como é o mundo, é uma questão de metafísico que Marey e Man Ray vão, ambos, deliberadamente ignorar; o que desejavam saber, no entanto, é como *dança* o mundo. No entanto, era necessário, para responder a este tipo de pergunta, inventar



novos modos de *inscrição* do movimento e do tempo, em resumo [citando Water Benjamin] “integrar na própria imagem o que é fluido e cambiante.”<sup>262</sup>

Acerca do impacto das imagens de Marey, diz ainda:

Mesmo a noção de *escultura* será revirada a partir deste pensamento cronofotográfico do movimento ou do *fluxo*, quando Bruce Nauman partirá de um *traço* – um tipo de dança gráfica efetuada por um ponto luminoso – para refletir sobre as possibilidades de sua construção espacial<sup>263</sup> (*idem*, tradução nossa).



Figura 72 – William Forsythe em *Improvisation technologies* (1999); exemplo de linha-traço precária com a operação *descair curvas* (*dropping curves*).

Os traços de Ray e Nauman não são outros senão as linhas-traços precárias, as mesmas formas-traços (*trace-forms*) de Laban, e que também predominam nas *Improvisation technologies*, junto ali às linhas-fios (no corpo) e às linhas-fantasmáticas: daí que, como *princípio* (simultaneamente como começo e como prolegômeno) de suas *Improvisation technologies*, Forsythe (2012a, p. 46, acréscimos nossos, tradução nossa) fale sobre *imaginar linhas* (*imagining lines*)<sup>264</sup>:

O primeiro exemplo que dei – como construir uma linha – era ponto-ponto: linha. Há uma linha entre os dedos [linha-fantasmática], e é possível deixar esta linha ficar no espaço. É possível pegá-la outra vez e movê-la em qualquer direção. Agora, uma outra maneira de construir uma linha é simplesmente usar uma parte do corpo. E esta parte do corpo, – digamos – entre este ponto [punho] e este ponto [cotovelo] no meu corpo, é uma linha [-fio].<sup>265</sup>

E assim é, também, que na primeira operação que descreve em seguida<sup>266</sup> (e que chama *extrusão* [*extrusion*])<sup>267</sup>, diga que “[...] a linha de ponto a ponto que estava no corpo

<sup>262</sup> Comment *est* le monde, voilà une question de métaphysicien que Marey et Man Ray auront, tous deux, délibérément ignoré; ce qu’ils désiraient savoir, en revanche, c’est comment *danse* le monde. Or, il fallait bien, pour répondre à ce genre de question, inventer de nouveaux modes d’*inscription* du mouvement et du temps, bref, “intégrer dans l’image même ce qui est fluide et changeant”.

<sup>263</sup> Même la notion de *sculpture* sera bouleversée à partir de cette pensée chronophotographique du mouvement, voire du *flux*, lorsque Bruce Nauman partira d’une *traîne* – sorte de danse graphique effectuée par un point lumineux – pour réfléchir aux possibilités de sa construction spatiale.

<sup>264</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210).

<sup>265</sup> The first example I gave, how to construct a line, was point-point line. You have a line between your fingers, and you can let this line stand in space. You can grab it again and move it in any direction. Now another way to construct a line is simply to use a body part. And this body part, say between this point and this point on my body, is a line.

<sup>266</sup> Referimo-nos à ordem das explicações transcritas e publicadas no livreto que acompanha o CD-rom. Neste, evidentemente, a navegação não tem uma ordem definida, mas talvez apenas sugerida por sua disposição gráfica.

(linha-fio; figura 70) – e, às vezes, no espaço (linha-fantasmática; figura 71) – pode ser gerada com a extrusão de uma linha (-traço precária; figura 72) a partir de um ponto”<sup>268</sup> (*idem*, acréscimos nossos, tradução nossa).



Figuras 73, 74 e 75 – William Forsythe em *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999); exemplos de linha-fio, linha-fantasmática e linha-traço precária.

Para coreógrafos, portanto, amiúde toda uma outra geometria dinâmica pode se instaurar desde os corpos – tomados como linhas-fios –, suas imaginações – tomadas como linhas-fantasmas, ou sobretudo seus movimentos – tomados como linhas-traços precárias<sup>269</sup>: uma entrevista de Forsythe para a BBC em março de 1999 teve como título *Seeing your finger as a line* (*Ver seu dedo como uma linha*); nela, afirma: “[...] poderia ver sua mão como um gesto... mas eu simplesmente a vejo como uma configuração e a melhor maneira de descrever esta configuração é para mim a partir de um ponto de vista matemático”<sup>270</sup> (apud SPIER, 2005, p. 358, tradução nossa). Linhas são matéria (visível ou invisível) fundamental destas outras geometrias próprias a certos fazeres coreográficos. Donde, ao produzir linhas retas, curvas, espiraladas, angulosas, ziguezagueantes ou tremidas, “[...] o bailarino é [...] também o geômetra imediato de seu corpo em movimento”<sup>271</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 37, tradução nossa).

Uma coreografia, neste sentido, poderia ser pensada como uma proposição composicional de linhas. Cruzadas, urdidas, entrelaçadas, tramadas, emaranhadas, elas

<sup>267</sup> Consultar explanação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210).

<sup>268</sup> “[...] the point-point line that was inside your body, and sometimes in space, can also reproduced by extruding a line from a point.

<sup>269</sup> O que estamos designando como linhas-traços precárias – repetimos – são condição para o que Laban se refere como formas-traços (*trace-forms*). Como afirma Carol-Lynne Moore (2009, p. 131), “[...] linhas de movimento podem ser conceitualizadas com relação à direção, à localização na cinesfera e às sensações cinestésicas associadas. Entretanto, à medida que um movimento progride, várias linhas são traçadas no espaço ao redor do corpo. Estas linhas complexas criam uma impressão de forma. Laban refere-se a estas formas do movimento como ‘formas-traços’” (*Lines of motion can be conceptualized in relation to direction, location in the kinesphere, and associated kinesthetic sensations. However, as a movement progresses, many lines are traced in the space around the body. These line complexes create an impression of shape. Laban refers to these movement shapes as “trace-forms”*).

<sup>270</sup> I could see your hand as a gesture... but I simply see it as a configuration and the best way to describe that configuration for me is from a mathematical point of view.

<sup>271</sup> “[...] le danseur est [...] aussi le géomètre immédiat de son corps en mouvement.

modulam texturas rítmicas desde suas relações possíveis. Entre a tecelagem das linhas no tecido e o emaranhado das linhas do feltro, entre as direções paralelas e perpendiculares da linhas de um e o multidirecionamento irregular das linhas do outro, a modulação das relações das linhas multiplica poéticas (e políticas). A composição coreográfica se faz de muitos modos: “[...] entre o feltro e o tecido existem muitos abraçamentos, muitas misturas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 181).<sup>272</sup>

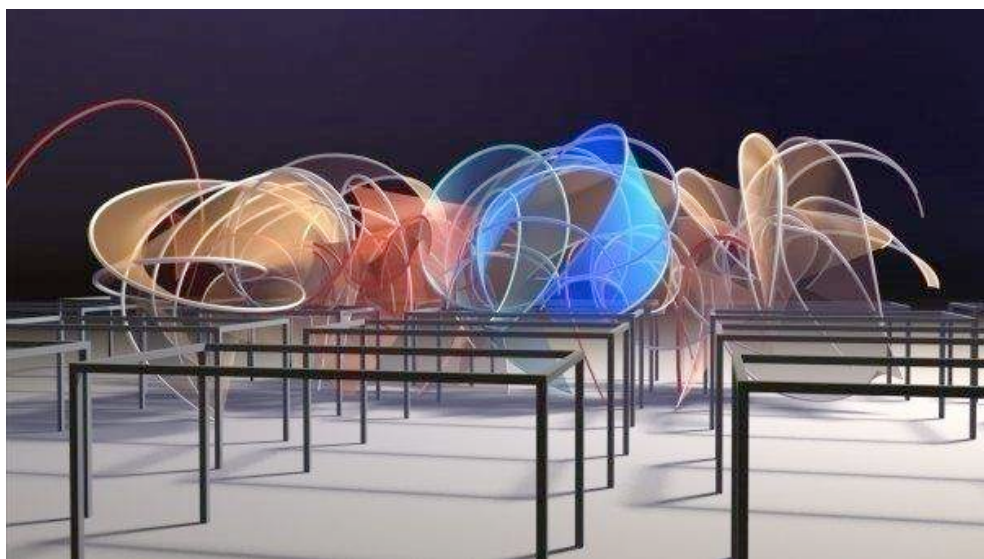


Figura 76 – Grafismo digital a partir da obra *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe (2000), produzido no projeto *Synchronous Objects*.



Figura 77 – Grafismo digital a partir da obra *No Time to Fly*, de Deborah Hay (2010), produzido no projeto *Motion Bank*.

<sup>272</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari tratam de toda uma variedade de texturas na seção dos *Mil platôs* intitulada *Modelo tecnológico*. Modulando-se entre o tecido e o feltro (e ao que se referem como *espaço estriado* de um e o *espaço liso* de outro) se fazem, por exemplo, o tricô, o crochê, o *patchwork*, (e o *crazy patchwork*) e o *quilt*.

### 2.3. O constructo

Pode dizer-se do corpo que, com sua capacidade para a ação e suas várias energias, ele cria espaço? Seguramente, mas não no sentido de que se poderia dizer que a ocupação “produz” a espacialidade; em vez disso, há uma relação direta entre o corpo e seu espaço, entre a mobilização do corpo no espaço e sua ocupação do espaço. [...] Cada corpo *é* espaço e *tem* seu espaço: ele se produz no espaço e também produz este espaço.<sup>273</sup>

Henri Lefebvre (1991, p. 170, tradução nossa)

É sempre possível haver, num projeto coreográfico, uma primeira compreensão do espaço como o local, o cenário em que um acontecimento se dá: teatral ou não, urbano ou não, interior ou exterior, não importa, nela o espaço é tomado como preenchível e ocupável; mas há uma outra compreensão – que a nós parece fundamental e que diríamos ser propriamente coreográfica – que reconhece o espaço como uma dimensão construtiva e escultórica dos acontecimentos. Nela, o espaço é composto performativamente pelos corpos em sua atuação dinâmica, feita de vetores, tensões, distensões, detenções e velocidades variáveis.

Poderíamos mesmo acompanhar tal distinção em Michel de Certeau (1998, p. 201-202, grifo nosso), nos termos em que a opera, nomeando como *lugar* aquele que é ocupável, e *espaço* – propriamente – aquele que é performado:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Um lugar é [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variável tempo. [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o *temporalizam* [...] Em suma: *o espaço é um lugar praticado*.

*Espaço e lugar*, assim distinguidos, encontram correlatos em diversos domínios do pensamento: na sociolinguística de William Labov e Charlotte Linde (1975)<sup>274</sup>, os termos *passeio* (*tour*) e *mapa* (*map*) nomeiam os modos pelos quais, entre os novaiorquinos, é expressa a arquitetura em que residem: os relatos em resposta à coloquial pergunta “Você poderia me falar o *layout* do seu apartamento?” alternam duas ordens de referência: de um lado, uma ordem de operações espacializantes – sejam elas consideradas segundo vetores móveis (entrar, dobrar, atravessar, andar) ou vetores estáticos (à direita, ao lado, à frente): “[...] se você seguir caminhando diretamente para a frente, você vai encontrar um

---

<sup>273</sup> Can the body, with its capacity for action, and its various energies, be said to create space? Assuredly, but not in the sense that occupation might be said to ‘manufacture’ spatiality; rather, there is an immediate relationship between the body and its space, between the body’s deployment in space and its occupation of space. [...] Each body *is* space and *has* its space: it produces itself in space and it also produces that space.

<sup>274</sup> A remissão é do próprio Certeau (1998).

banheiro”<sup>275</sup> (p. 930, tradução nossa); de outro, referências a uma ordem de lugares: “[...] entre os dois cubículos seguintes, de frente para o pátio, tem um pequeno corredor de entrada”<sup>276</sup> (p. 929, tradução nossa). De um lado, uma arquitetura performada, de outro, uma arquitetura descrita; ora um agir, ora um ver. Onde aquilo que, em Labov e Linde, os termos *passeio* e *mapa* pretendem respectivamente nomear são modos de pensamento que fundam diversamente o espaço.

Desde a afirmação de que “[...] a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”, é o próprio Certeau (1998, p. 202) que nos reenvia para Maurice Merleau-Ponty e sua distinção entre o *espaço geométrico* e o *espaço antropológico*. Mas, além do que se chama *espaço*, em Certeau, do que se descreve como *passeio*, em Labov/Linde, do *espaço antropológico*, em Merleau-Ponty e do que ele mesmo se refere como *espaço-de-paisagem* (*espace-du-paysage*), o geógrafo Jean-Marc Besse (2007, p. 12, tradução nossa) acrescenta ainda outros correlatos: “[...] o espaço hodológico em Lewin e Sartre, o espaço do corpo próprio em Husserl ou Merleau-Ponty, o espaço do *Dasein* em Heidegger, o espaço tímico em Biswanger, o *Umwelt* em Uexküll, o entorno comportamental em Koffka etc”<sup>277</sup>.

Na psicologia de Kurt Lewin, por exemplo, as condutas se fundam na relação com o ambiente; o espaço é vital – *life space*, *lebensraum* –, função da relação entre o indivíduo e uma geografia que, para além de qualquer materialidade, faz sentido e realidade como espaço *para* o indivíduo. *In situ*, em situação, ele modula o espaço segundo *valências* operadas como um regime de atrações e repulsões: “O espaço vital do indivíduo é portanto um espaço qualitativo e topológico, orientado e definido por seus valores e significações, em vez de corresponder ao espaço da ‘geometria euclidiana’ (homogêneo, isotrópico, uniforme)”<sup>278</sup>, diz Jean-Marc Besse (2004, p. 26, tradução nossa). A paisagem da guerra, em 1917, foi o primeiro objeto do exame lewiniano: o soldado que avança sobre linha do *front* alemão vê a paisagem ganhar um limite, um “à frente” e um “atrás”, lá onde antes, distante, uma outra paisagem aparecia sem vetores, aberta em todas as direções.<sup>279</sup> Esta psicologia que se faz topológica assimila mesmo representações gráficas das dinâmicas situacionais desenhando

---

<sup>275</sup> [...] if you kept walking straight ahead, you would find a bathroom.

<sup>276</sup> [...] between the next two boxes, facing on the courtyard, you have a small foyer.

<sup>277</sup> [...] le espace hodologique chez Lewin e Sartre, le espace du corps propre chez Husserl ou Merleau-Ponty, l’espace du *Dasein* chez Heidegger, l’espace thymique chez Biswanger, l’*Umwelt* chez Uexküll, l’entourage comportementel chez Koffka etc.

<sup>278</sup> L’espace de vie de l’individu est donc un espace qualitatif et topologique, orienté et défini par des valeurs et des significations, plutôt qu’il ne correspond à l’espace de la ‘géométrie euclidienne’ (homogène, isotrope, uniforme).

linhas, vetores, fronteiras e regiões.<sup>280</sup> A lógica das valências que rege tal espaço pode privilegiar trânsitos que a geometria euclidiana não reconheceria como os mais diretos ou curtos: proximidade e distância não metrificáveis se definem, neste espaço hodológico<sup>281</sup>, por investimentos psíquicos; a topologia, neste caso, se faz uma psicologia de forças.<sup>282</sup>

“O verdadeiro espaço é o espaço motor” é a última afirmação de Henri Poincaré<sup>283</sup> (1995, p. 61), no inesperado e rigoroso percurso de um ensaio matemático que não cessa de reportar a noção de espaço a uma experiência eminentemente corporal, motora. De fato, mesmo ali, desde uma condição onde tenderíamos a esperar o espaço abordado como de todo *objetivo*, Poincaré – à maneira de uma descrição *avant la lettre* da cinesfera labaniana em suas propriedades – diz do sistema de coordenadas, “[...] aos quais relacionamos naturalmente todos os objetos exteriores” que é “[...] um sistema de eixos que está invariavelmente ligado ao nosso corpo e que transportamos por toda parte conosco”. O movimento e o transporte do corpo, portanto, fundam experiencialmente o espaço:

Localizar um objeto quer dizer simplesmente representar os movimentos que seria preciso fazer para alcançá-lo; explico-me: não se trata de representar os próprios movimentos no espaço, mas unicamente de representar as sensações musculares que acompanham esses movimentos, as quais não supõem a preexistência da noção de espaço (POINCARÉ, 1995, p. 53).

O sentido das palavras de Poincaré, datadas de 1905, praticamente se repete em Laban (2003, p. 43, tradução nossa). Seu *Le sens spatial de l’homme motorique* assim se inicia:

A divisão do espaço em diferentes dimensões, direções e posicionamentos se baseia na experiência do movimento corporal. O sentido espacial é de origem dinâmica. Para a frente, à esquerda, à direita são expressões que designam movimentos em relação ao centro do nosso corpo. A ideia de dimensionalidade supõe um centro de onde as seis direções se irradiam.<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> O ensaio de Lewin, intitulado *Kriegenlandschaft (Paisagem de guerra)*, foi publicado originalmente em 1917. O texto foi publicado em inglês como *The landscape of war* no *Journal Art in Translation*, v. 1, n. 2, 2009.

<sup>280</sup> “Principles of Topological Psychology” é o título da tradução inglesa, publicada em 1936, da obra de Lewin. O livro é farto em desenhos descritivos de situações psicológicas.

<sup>281</sup> O termo *hodologia* – do grego *hodos*: rota, viagem –, utilizado por Lewin em seus estudos da psicologia, privilegia não a extensividade do espaço, mas a dimensão intensiva (afetiva e sensível) de sua experiência.

<sup>282</sup> As formulações de Lewin parecem ter sido conhecidas por Laban. Segundo o pesquisador Nicolas Salazar Sutil (2013, p. 182, tradução nossa), como parte do livro inacabado *Effort and Recovery*, Laban deixou um manuscrito datilografado com o título *Topological Explanations, Qualitative Aspects*. Nele, fala sobre “investigar relações espaciais não métricas” que, segundo Sutil, ligam-se a ideias como os “[...] fatores mentais de pensamento, intuição, sensação e sentimento, de Carl Jung e os princípios de psicologia topológica de Kurt Lewin” ([...] *Carl Jung’s mental factor of thinking, intuiting, sensing, and feeling, and Kurt Lewin’s principles of topological psychology*).

<sup>283</sup> O francês Henri Poincaré (1854-1912) foi um dos mais importantes matemáticos e físicos do fim do século XIX. Atribui-se a ele uma série de inovações em geometria, eletromagnetismo, topologia e filosofia da matemática.

<sup>284</sup> La division de l’espace en différentes dimensions, directions et placements est basée sur l’expérience du mouvement corporel. Le sens spatial est d’origine dynamique. En avant, à gauche, à droite, sont des expressions

A evidência deste espaço esculturado, tratado e experienciado por quem move (e por quem vê mover) como uma arquitetura de linhas e fluxos é assim anunciada por Laban (1976, p 3, tradução nossa): “O espaço vazio não existe. Ao contrário, o espaço é a superabundância de movimentos simultâneos”.<sup>285</sup> Esta evidência, na dança, evoca também Merce Cunningham. De fato, ao atomizar a ocupação do palco à italiana – cuja configuração repete a perspectiva renascentista e tende, portanto, a estabelecer uma hierarquia que distingue o que importa mais ou menos e o que não importa ver –, ou ao deixar este mesmo palco e ocupar quadras, praças e ruas em seus *Events*<sup>286</sup>, Cunningham problematiza a dada arquitetura. Modulando-a *in situ*, torna material e afetivamente outro o “mesmo” espaço (feito agora de outra temporalidade, outros vetores de força e outros fluxos): “Antes de tudo, olhamos para o próprio espaço. Em que *situação* estamos?”<sup>287</sup> é a questão que Cunningham (2017, documento de vídeo, transcrição, tradução e grifo nossos) se coloca e se repete, porque sempre necessária, ainda em 2009, a propósito da configuração coreográfica de um entre os mais de oitocentos *Events* criados desde 1964.

As proposições espaciais de Cunningham, assim como as de Anna Halprin<sup>288</sup> (como, por exemplo, seu *Hangar*, datado de 1957) antecipam, de alguma maneira, o que se repetirá em breve nos artistas da Judson Church: logo veremos obras como *Street Dance* (1964), de Lucinda Childs, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) e *Roof Pieces* (1971), de Trisha Brown se multiplicarem e estabelecerem novas linhagens de poéticas coreográficas. Implicando simultaneamente dimensões extensivas e intensivas, emergindo no espaço cotidiano citadino, as obras que se propõem *in situ* operam muito flagrantemente deslocamentos que, como deformações topológicas, tornam material e afetivamente *outro* o mesmo espaço. Daí que não seja artificioso aproximar os *Events* e a *situação* cunninghamiana (“What kind of *situation*?”) e também as proposições *judsonianas* das questões que mais ou menos contemporaneamente frequentavam Guy Debord e o fazia propor suas *dérives*

---

désignant des mouvement en relation avec le centre de notre corps. L'idée de dimensionnalité suppose un centre duquel les six directions rayonnent.

<sup>285</sup> Empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneous movements.

<sup>286</sup> A partir fragmentos de obras do longo repertório da sua companhia, os *Events* se compõem de modo a criar novas obras a cada configuração. Performados em espaços quaisquer e problematizando sua arquitetura – inclusive dos palcos à italiana – os *Events* de fato foram frequentemente associados a espaços não convencionais.

<sup>287</sup> First of all, we look at the space itself. What kind of situation are we in?

<sup>288</sup> Um dos mais importantes nomes da dança norte-americana, Anna Halprin (1920-) é reconhecida como uma artista revolucionária que estendeu as fronteiras da dança na direção de questões sociais e terapêuticas. Conforme Richard Schechner, a coreógrafa é uma das mais importantes e originais pensadoras da performance”. Halprin criou o *San Francisco Dancer's Workshop*, em 1955 e o Tamalpa Institute, em 1978; entre seus alunos listam-se nomes como Meredith Monk, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti, ligados ao contexto do Judson Church Theater.

situacionistas<sup>289</sup>: a própria cidade, compreendida a partir de uma perspectiva a qual se referirá como psicogeográfica, será afirmada como um espaço pleno de virtualidades cuja arquitetura seria subvertível e modulável. Nela “[...] o corpo estaria em relação constante com seu ambiente, se descobriria em seu movimento, inauguraria novas práticas” (SIMAY, 2009, p. 20, tradução nossa).<sup>290</sup>



Figura 78 – *Man Walking Down the Side of a Building*, de Trisha Brown (1970).

Assim afirmado, o espaço é tomado como nem objetivo nem subjetivo, mas fundado a partir de uma dimensão corporal, criado – de fato – a partir do corpo e de seus movimentos extensivos e intensivos; um espaço exterior, mas de uma exterioridade que se produz como

<sup>289</sup> A remissão às práticas situacionistas é sugerida por Sarah Rubidge (2011, p. 45). Sobre elas, consultar os ensaios de Guy Debord: *Introduction to a Critique of Urban Geography*, de 1955, e *Theory of the Dérive*, de 1956, onde lemos: “Uma das práticas situacionistas básicas é a *dérive* [literalmente: “deriva”], uma técnica de passagem rápida por diversas ambiências. As *dérives* envolvem um comportamento lúdico-constructivo e uma consciência dos efeitos psicogeográficos, e são assim bem diferentes das clássicas noções de viagem e de passeio. Numa *dérive*, uma ou mais pessoas, por um certo período, deixam suas relações, trabalho e atividades de lazer, assim como todos seus outros motivos pessoais para mover e agir, e deixam-se ser levados pelas atrações do terreno e pelos encontros que nele fazem” (*One of the basic situationist practices is the dérive [literally: “drifting”], a technique of rapid passage through varied ambiances. Dérives involve playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll. In a dérive one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there.*) (DEBORD, 2017, documento eletrônico).

<sup>290</sup> [...] le corps serait en intersection constante avec son environnement, se découvrirait dans son mouvement, inaugurerait des pratiques nouvelles.



um expresso do corpo, inseparável dele. O corpo – seu movimento, sua conduta – é matriz do espaço do mundo, tornado simultânea e paradoxalmente interior e exterior. O espaço é afirmado não como algo a ser ocupado ou espectado, mas construído e secretado pelo corpo em movimento, que inscreve infindáveis linhas em gestos e percursos. É compreendido, enfim, como uma matéria cuja modulação se faz desde o corpo.

Cada vez que me desloco, encontro uma certa resistência. Eu transformo tudo o que me cerca a partir do meu gesto e o que me envolve vai também moldar meu gesto. Alwin Nikolaïs disse: “A dança é a arte de tornar visível o invisível”. Uma das maneiras de tornar visível o invisível é trabalhar esta matéria que nos cerca mas que também nos constitui. O dançarino é ao mesmo tempo escultor de si mesmo e escultor daquilo que o cerca. À experiência do espaço como deslocamento, acrescento aquela do espaço como matéria e sensação<sup>291</sup> (LOUREIRO, 2006, p. 141, tradução nossa).

Esta compreensão *generativa* do espaço, a consideração de que o corpo dá forma e sentido ao espaço, José Gil (2004, p 48) a reconhece, a partir da tematização do corpo dançante, como “[...] uma realidade muito geral, presente por toda a parte e [que] nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo. Aparenta-se ao ‘território’ dos etólogos”, experiencia-se pelo ator no palco, pelo condutor de um automóvel, pelo arqueiro *zen*: “Do mesmo modo, o atirador de arco e flecha e o seu alvo *zen* são um só”, escreve Gil (*idem*). Sua remissão da dança ao *zen* tem no entanto recíproca: ao narrar sua experiência no aprendizado da arte cavalheiresca do arqueiro, Eugen Herrigel<sup>292</sup> repetidamente remete a arte do tiro com arco à dança. Nas palavras que transcreve de seu mestre, lemos: “[...] os senhores devem executar a cerimônia [do tiro] de maneira diferente da que vem sendo feita até agora, mais ou menos como dança um verdadeiro dançarino” (1984, p. 66-67, acréscimo nosso). Mais tarde, “estupefato” com os dois tiros em que o mestre atinge o alvo distante e invisível no escuro – pois “[...] não só a primeira flecha acertara o centro do alvo, como a segunda também o havia atingido, tão rente à primeira, que lhe cortara um pedaço” – Herrigel (*idem*, p. 71, grifo do autor) diz: “O mestre *dançou* a cerimônia”.

Uma tal compreensão do espaço parece mesmo eminentemente coreográfica e cara ao corpo que dança: “Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior?”, pergunta-se Michel Foucault

---

<sup>291</sup> À chaque fois que je me déplace, je rencontre une certaine résistance. Je transforme tout ce qui m’entoure à partir de mon geste et ce qui m’entoure va aussi façonner mon geste. Alwin Nikolaïs disait: “La danse c’est l’art de rendre visible l’invisible”. L’une des manières de rendre visible l’invisible, c’est de travailler cette matière qui nous entoure mais qui aussi nous constitue. Le danseur est la fois sculpteur de soi-même et sculpteur de ce qui l’enveloppe. À l’expérience de l’espace en tant que déplacement, j’ajoute celle de l’espace en tant que matière et sensation.

(2013, p.14). O espaço do dançarino, de fato, nunca é *dado*; ele “[...] evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento” (GIL, 2001, p. 47), como se o corpo *positivasse* seu espaço *negativo*. Provocado pela observação de Laurence Louppe de que “[...] a dança é frequentemente considerada como uma intrusão do corpo no espaço”, o matemático René Thom (1994, p. 78, tradução nossa) respondeu: “[...] Diria que aquilo que você chama de ‘cinesfera’ é criado num estado de ‘explosão’ em vez de um estado de ‘intrusão’”.<sup>293</sup>

## 2.4. A geometria

Na *dança*, todo o corpo – e na nova dança, cada dedo – desenha linhas de expressões precisas. [...] Todo o corpo do dançarino, até a ponta de seus dedos, constitui a todo instante uma composição ininterrupta de linhas. [...] O uso de linhas é, de fato, uma conquista nova mas, evidentemente, não é invenção da dança “moderna”: além do balé clássico, todos os povos em cada estágio de sua “evolução” (sic) empregam a linha na dança.<sup>294</sup>

(KANDINSKY, 2005, grifo do autor, p. 100, tradução nossa).

Este *espaço do corpo* – que Gil adjetiva como paradoxal pois diferente do espaço objetivo e no entanto inseparável dele –, Laban o concebeu segundo linhas de uma geometria que se define *performativamente* por traços de movimento referenciados em figuras afinal cristalinas. Mas, antes delas, sua primeira figura é uma esfera. Esta esfera que é de movimento – a cinesfera – se define a partir de todo o espaço potencialmente tangível pelo corpo estacionário, e assemelha-se a “[...] uma versão em 3D do *Homem Vitruviano*, de Leonardo”<sup>295</sup> (SUTIL, 2013, p. 177, tradução nossa).

---

<sup>292</sup> Filósofo alemão, Eugen Herrigel (1885-1955) viveu no Japão nos anos 1920. De sua aproximação ao *zen*, deixou duas importantes obras: *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* e *O caminho zen*, ambas publicadas no Brasil pela Editora Pensamento.

<sup>293</sup> LL: Dance is often considered as an intrusion of the body into space. [...] RT: I would say that what you call the “kinesphere” is created in a state of “explosion” rather than a state of “intrusion”.

<sup>294</sup> In the *dance*, the whole body – and in the new dance, every finger – draws lines with very clear expression. [...] The entire body of the dancer, right down to his finger tips, is at every moment an uninterrupted composition of lines. [...] The use of lines is, indeed, a new achievement but, of course, is no invention of the “modern” dance: apart from the classic ballet, every people at every stage of their “evolution” work with line in the dance. (Na edição brasileira, a citação encontra-se na página 88).

<sup>295</sup> [...] a 3D version of Leonardo’s Vitruvian Man.

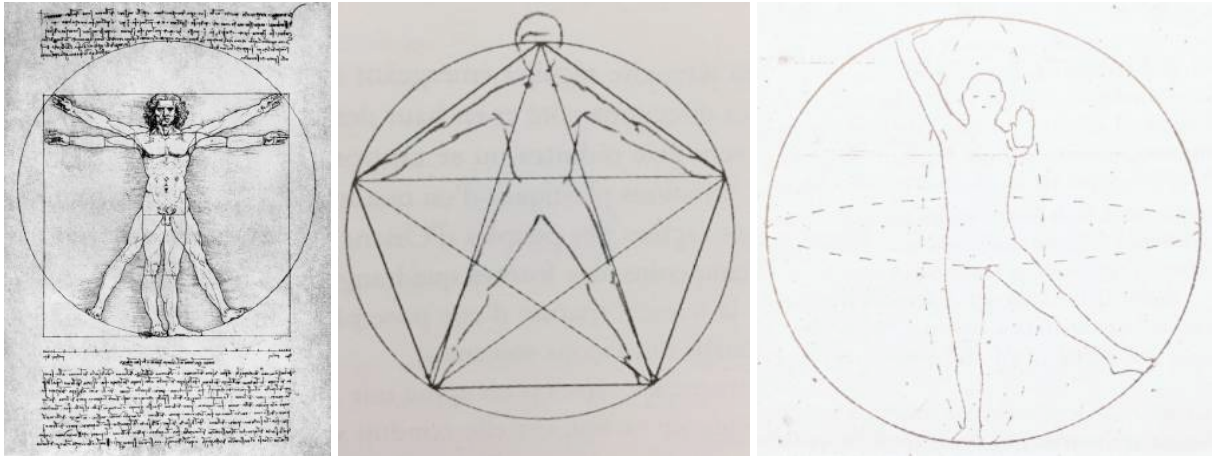


Figura 79 – O *Homem Vitruviano*, desenho de Leonardo da Vinci.

Figura 80 – *Pose pentagonal plana do corpo (A flat pentagonal pose of the body)*, desenho de Laban, no capítulo *O corpo e a cinesfera (The body and the kinesphere)*, do seu livro *Choreutics* (1966).

Figura 81 – *A cinesfera (The kinesphere)*, desenho para o capítulo *Esculpendo formas no espaço (Carving shapes in space)*, do livro *Body Movement*, de Irmgard Bartenieff (1980).

De fato, as proposições gráficas de Laban, criadas desde seus saberes como artista visual, conciliam tradição e inovação nos modos de representar o corpo em movimento: de um lado, fazem um uso da anatomia, da proporção e da perspectiva reportável às artes clássica e renascentista, especialmente à arte de Leonardo da Vinci (e também de Albrecht Dürer) e seu uso de elementos geométricos; de outro, naquele momento de emergência da arte moderna, integram elementos e problematizações da fotografia (sobretudo da cronofotografia) e das vanguardas artísticas que multiplicam *ismos* em sua crítica à representação realista.<sup>296</sup>

Leonardo da Vinci não escreveu ele mesmo sua teoria do movimento: suas formulações aparecem no entanto reconhecidas no *Codex Huygens*, manuscrito datado de aproximadamente 1530, atribuído a um autor com ela familiarizado.<sup>297</sup> Nos desenhos ali esboçados, enquanto linhas retas parecem querer reencontrar as *ratios* vitruvianas do corpo, linhas circulares descrevem os percursos do movimento no espaço. Leonardo “[...] percebeu na forma do círculo o correto padrão para o movimento do corpo humano que dava a ele uma ‘segunda forma’, que se tornava visível no movimento circular em torno de seu próprio centro e no dos membros em torno de suas várias articulações”<sup>298</sup> (PANOFSKY apud MOORE, 2009, 68, tradução nossa). Linhas-traços precárias circulares marcavam, pontilhando-os, os percursos das “[...] figuras realizando os estágios sucessivos de um único mesmo

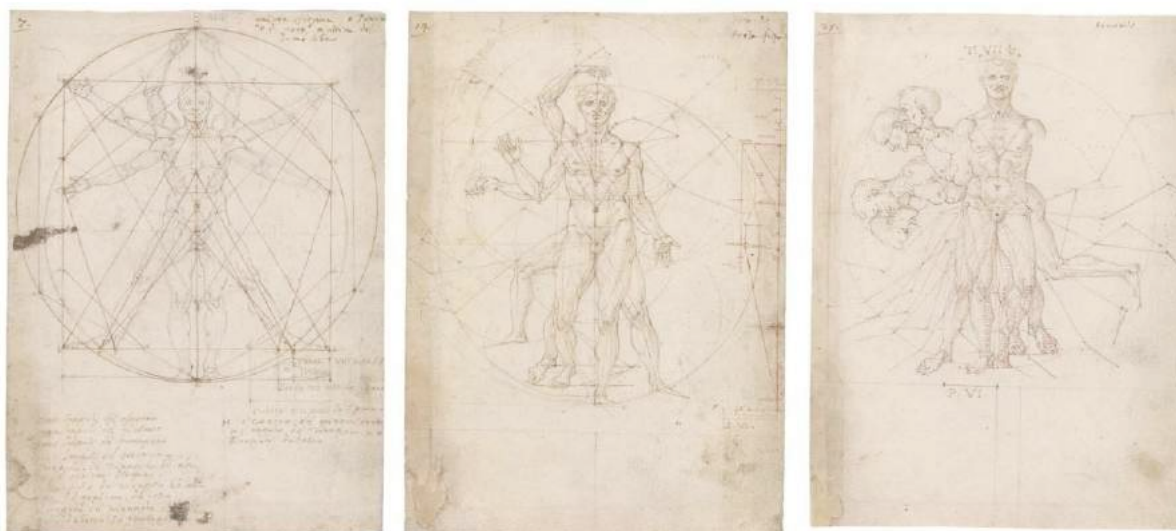
<sup>296</sup> Sobre tudo isso, consultar MOORE, 2009.

<sup>297</sup> As pranchas que integram o *Codex Huygens* estão numa exposição *online* mantida pelo The Morgan Library & Museum. Consultar: <<http://www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens>>. A autoria do *Codex* é atribuída ao artista italiano Carlo Urbino (ca. 1510/1520 - depois de 1585). Seu nome deve-se a seu proprietário, Constantijn Huygens (1628-1697), que o adquiriu em 1690, acreditando ser de autoria do próprio Leonardo.

<sup>298</sup> “[...] perceived in the shape of the circle a correct pattern of movement for the human body that gave it a ‘second form,’ which became visible in the circling movement round his own centre and that of his limbs round their various joints.

movimento”<sup>299</sup> (*idem*, tradução nossa). No seu *O pensamento e o movente*, no capítulo que dedica à vida e à obra de Félix Ravaisson, Henri Bergson (2006, p. 270-271, grifo e tradução nossos) faz referência a tais *linhas serpentinadas* em Leonardo da Vinci:

Há, no *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci, uma página que M. Ravaisson gostava de citar. É aquela na qual nos é dito que o ser vivo se caracteriza pela linha ondulada ou serpentina, que cada ser tem sua maneira própria de serpentear, e que o propósito da arte é tornar esse serpenteamento individual. “O segredo da arte de desenhar é descobrir em cada objeto a maneira particular pela qual se transmite através de toda a sua extensão, como uma vaga central que se desdobra em vagas superficiais, uma certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador”. *Esta linha, aliás, pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura. Não está mais aqui do que ali, mas dá a chave de tudo.*<sup>300</sup>



Figuras 82, 83 e 84 – Desenhos do *Codex Huygens*, manuscrito relacionado a Leonardo da Vinci.

Em Laban, o espaço tangível do corpo supõe, afinal, um tal serpenteio: ele é *cinesférico* pois o movimento – do grego, *kinesis* – tende a se dar numa esfera – do grego, *sphaira* –, “[...] conforme a natureza rotatória do movimento de nossas articulações”<sup>301</sup> (MALETIC, 1987, p. 59, tradução nossa). Para além dos limites da cinesfera, o espaço é intangível (ou total ou global ou, mesmo, do desejo). Evidentemente, caberá sobretudo aos

<sup>299</sup> [...] figures enacting successive stages of one and the same movement.

<sup>300</sup> A referência utilizada por Bergson está no verbete *dessin* (*desenho*), do *Dictionnaire de pédagogie et d’instruction primaire*, publicado em 1887 e assinado por Félix Ravaisson. Na página 680, lemos: “A forma, disse Michelangelo, dever ser ‘serpentina’ (*serpentinata*); e Leonardo da Vinci: ‘Observe, para desenhar, a maneira de serpentear de cada coisa (*il modo di serpeggiare*)’. Dito de outra maneira, o segredo da arte de desenhar é descobrir em cada objeto a maneira particular com que atravessa toda a sua extensão, como uma onda central que se desdobra em ondas superficiais, certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador” (*La forme, disait Michel-Ange, doit être “serpentine” (serpentinata); et Léonard de Vinci: “Observe, pour dessiner, la manière de le serpenter de chaque chose (il modo di serpeggiare)”*). *Autrement dit, le secret de l’art de dessiner est de découvrir en chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue, telle qu’une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, certaine ligne fluxueuse qui est comme son axe générateur*).

<sup>301</sup> [...] according to the rotatory nature of the movement of our joints.

pontos distais do corpo alcançar-lhe os limites. Sem se deslocar, o corpo se estende, torce, curva e inclina de modo a arquitetar uma geometria que é feita de todo o espaço modulável entre o próximo e o distante, entre tensões menores ou maiores.

A performance generativa deste espaço é já o manifesto de um projeto coreográfico: um corpo que performa sua cinesfera em gestos vizinhos ao seu centro e outro que o faz arriscando-se no quase desequilíbrio de seu limite cinesférico insinuam regimes estéticos/estésicos distintos: “[...] o dançarino se move não apenas de lugar para lugar, mas também de estado para estado”<sup>302</sup>, lê-se numa anotação de Laban (apud MOORE, 2009, p. 109, tradução nossa).

Para além do perfeito equilíbrio tensional da figura esférica, Laban nela inscreveu cinco poliedros, nada menos que os chamados sólidos platônicos: o tetraedro, o cubo (ou hexaedro), o octaedro, o dodecaedro e o icosaedro são também figuras regulares (em seus ângulos, arestas e faces).<sup>303</sup> Ainda que definidos pelo número de suas faces – quatro, seis, oito, doze e vinte, respectivamente – neles importa considerar primordialmente um trânsito que se referencia por seus vértices.

É neste sentido, pois, que o octaedro (e seus 6 vértices), o icosaedro (e seus 12 vértices) e o cubo (e seus 8 vértices) tornaram-se especialmente relevantes para o mapeamento volumétrico do espaço do dançarino na cinesfera. Associados os três poliedros e o corpo numa mesma compreensão cartográfica – ou seja, justapostos octaedro e icosaedro num “[...] cubo imaginário dentro de nossa esfera pessoal de movimento” (LABAN, 1990, p. 88), em torno de um mesmo centro que é também o do corpo –, estabelecem-se aqueles 27 pontos que um dançarino usual e *pragmaticamente* frequenta ao projetar-se no espaço.

---

<sup>302</sup> [...] the dancer moves, not only from place to place, but also from mood to mood.

<sup>303</sup> Um poliedro regular é, por definição, aquele cujas faces são polígonos regulares e congruentes entre si; nele, o número de faces que concorrem em cada vértice é sempre o mesmo. Existem apenas os cinco poliedros regulares citados, conhecidos como sólidos platônicos em razão de sua tematização por Platão em seu diálogo *Timeu*. A demonstração geométrica para o reconhecimento de tais poliedros foi dada primeiramente pelo matemático Euclides no século III a.C.

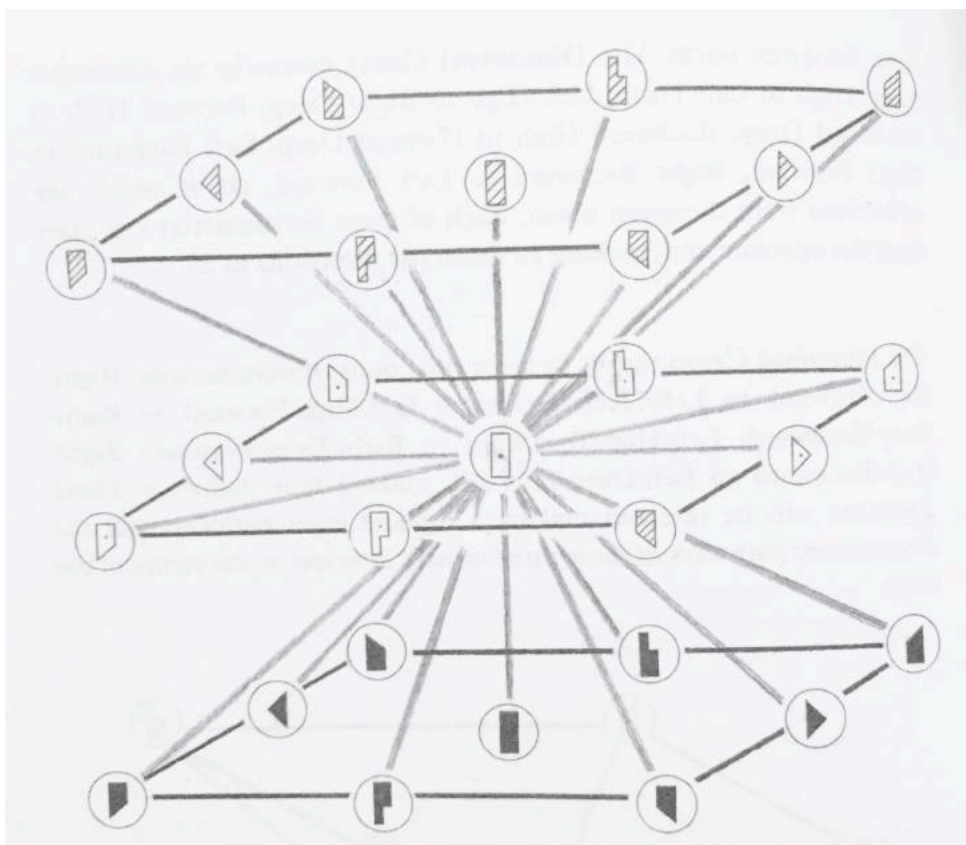


Figura 85 – As principais linhas direcionais no espaço cúbico.

Assim, sobre este espaço cúbico, uma definição a partir dos poliedros utilizados por Laban diria: os 27 pontos somam os 6 vértices do octaedro, os 12 do icosaedro, os 8 do cubo e o centro do corpo (ao centro):  $6 + 8 + 12 + 1 = 27^{304}$ ; ou: uma descrição restrita unicamente a este cubo assim compreendido diria: seus 27 pontos são os que somam seus 8 vértices, o centro de cada uma de suas 6 faces, o ponto médio do segmento de reta de cada uma de suas 12 arestas e o centro:  $8 + 6 + 12 + 1 = 27$ ; ou ainda: uma descrição de matriz balética diria: o corpo ao centro e as 8 direções em torno dele (numeradas de 1 a 8 a cada  $45^\circ$  a partir da frente), considerados – direções e corpo ( $8 + 1$ ) – nos 3 níveis espaciais (baixo, médio e alto):  $9 \times 3 = 27$ . São mesmo apenas estas as direções para as quais Laban formula símbolos em seu sistema notacional: em torno do retângulo que assinala o eixo central, cada forma *aponta* direções por alguma saliência gráfica; cada uma é preenchida de modo a indicar o nível espacial: o ponto define o nível médio (que é o do centro do corpo), o preenchimento sólido (denso como o chão) indica o nível baixo e o preenchimento hachurado (rarefeito como o ar) indica o nível alto.

É fato que, ao tematizarem o corpo e os processos de metrificação e geometrização do movimento no século XIX, Georges Vigarello e Rochard Holt reconhecem uma ruptura que

<sup>304</sup> Tal é a maneira adotada, por exemplo, de Valerie Preston-Dunlop (2008, p. 1), discípula direta de Laban.

sugere uma completa renovação da visão do exercício, bem como uma completa renovação da visão do corpo. Um trabalho físico totalmente inédito emergia em alguns ginásios inaugurados em Londres, Paris, Berna ou Berlim, onde os atos

[...] são aí objeto de resultados mensuráveis e calculados, produtores de forças previsíveis e postas em números. O tema da eficácia se aprofunda ainda mais porque mudam os conteúdos aprendidos; a ginástica não sugere apenas resultados, inventa gestos, recompõe exercícios e encadeamentos. [...] “Movimentos simples” em Pestalozzi, “movimentos preparatórios” em Clias, “movimentos elementares” em Amoros constituem de repente um interminável programa de aprendizagens sequenciais que impõem uma nova disciplina no universo pedagógico. Daí também essas técnicas novas de aprendizagem, além até das ginásticas, as dos dançarinos, por exemplo: “Se eu fosse formar uma escola de dança, comporia uma espécie de alfabeto de linhas retas, que compreendem todas as posições dos membros ao dançar, e daria até a cada linha e às suas combinações os nomes que têm em geometria” (Carlo Blasis) (HOLT; VIGARELLO, 2009, p. 412).

Parece-nos, no entanto, que a geometria proposta por Laban nas primeiras décadas do século XX trata não das extensidades, mas das intensidades; ela é inseparável de uma experiência performativa do espaço e se empenha pela compreensão de uma lógica de forças.

Laban reconhece que a geometria do espaço e as geografias cristalinas que utiliza para orientar o movimento podem parecer frias e intelectuais, em contraste com a experiência sensória do fluxo do movimento. No entanto, acredita que o dançarino pode aprender a “compreender o movimento vivo numa plasticidade geométrica”, unindo uma compreensão intelectual do espaço com uma sensibilidade corporal para o movimento expressivo. Laban sugere que “com a crescente compreensão de nosso sentido cinestésico podemos reconhecer que nossos nervos têm a capacidade de uma genuína percepção das qualidades espaciais”<sup>305</sup> (MOORE, 2009, p. 121, tradução nossa).

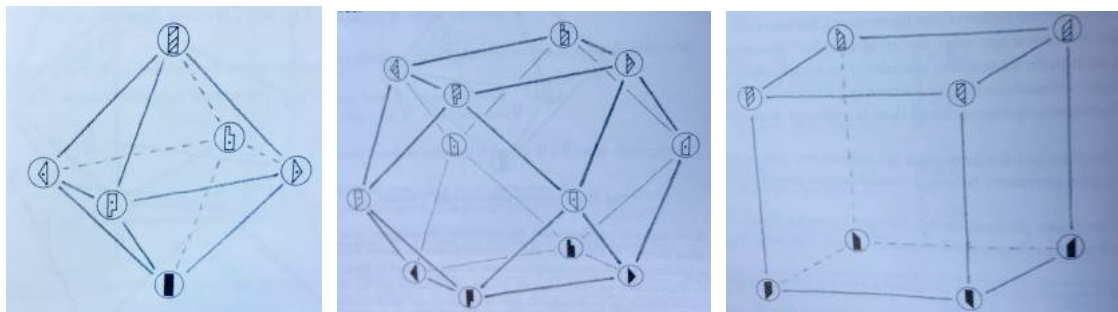
Daí que, afinal, octaedro, icosaedro ou cubo sejam formas geométricas instituídas a partir de uma compreensão dinâmica em que o trânsito dos corpos se dá por linhas de força: é desde o movimento que se funda esta arquitetura móvel. “A ideia é cristalina, o fato fluido”<sup>306</sup>, disse o escritor Stewart Brand (apud INGOLD, 2011, p. 212, tradução nossa). São sobretudo as linhas a *matéria imaterial* de uma análise de tensões e vetores direcionais de força constituídos segundo polaridades. Da diferença polar o movimento emerge: “[...] colocando o instável no coração do modo operatório de nascimento de formas e movimentos, Laban desenvolve um pensamento não da perfeição, mas da plenitude móvel e oscilante.

---

<sup>305</sup> Laban recognizes that the geometry of space and the crystalline geographies he uses for orienting movement can seem cold and intellectual in contrast to the sensuous experience of flowing movement. Nevertheless, he believes that a dancer can learn to “comprehend living movement within geometrical plasticity”, uniting an intellectual understanding of space with a bodily feeling for expressive movement. Laban goes on to suggest that “with the growing understanding of our kinaesthetic sense we may recognize that our nerves have the capacity for a genuine perception of spatial qualities”.

<sup>306</sup> The idea is crystalline, the fact fluid.

Neste espaço matricial, não há verdadeiramente nem caos nem desordem em Laban, mas devires potenciais de indivíduos<sup>307</sup> (SCHWARTZ-RÉMY, 2003, p. 16, tradução nossa).



Figuras 86, 87 e 88 – Desenhos de Laban, descrevendo tetraedro, icosaedro e cubo, com as respectivas referências notacionais.

A definição de sua *corêutica* (*choreutics*) é: “[...] o estudo das formas de harmonia espacial e da maneira com que se incorporam no movimento”<sup>308</sup> (PRESTON-DUNLOP, 2008, p. vii, tradução nossa); dela, se desdobra a definição de forma corêutica (*choreutic form*): “[...] um tipo de arranjo harmônico de *direção de energia* e de intervalo espacial que foi identificado e nomeado”<sup>309</sup> (*idem*; grifo e tradução nossos). A forma corêutica se constitui menos pelos limites que descreve do que pelas linhas – linhas-traços precárias no ar – que o corpo perfaz no trânsito entre as polaridades das forças espaciais que simultaneamente produzem e são produzidas pelo movimento. Mas, aqui, “[...] a harmonia não é estabilidade absoluta, nem repouso, ela não é jamais fechada, não é senão desvio, modulação, processo, senão plasticidade, relatividade e ritmo”<sup>310</sup> (SCHWARTZ-RÉMY, 2003, p. 16, tradução nossa).

As chamadas escalas e anéis<sup>311</sup>, concebidos desde esta lógica de “harmonias espaciais”, fazem experimentar, de fato, o jogo de alternância entre equilíbrios estáveis, equilíbrios instáveis e desequilíbrios produzidos em movimento. O corpo se faz penetrar pelas forças a que ele mesmo se joga. Cada eventual ponto geométrico não se liga a qualquer quantificação ou metrificação, mas àquilo que insinua como grau de intensidade. Quando

<sup>307</sup> En plaçant l’instable au cœur du mode opératoire des naissances des formes et des mouvements, Laban développe une pensée non de la perfection mais de la plénitude mobile et oscillante. Dans l’espace matriciel, il n’y a pas véritablement de chaos ni des désordres chez Laban mais il y a des devenirs potentiels d’individus.

<sup>308</sup> [...] the study of harmonic spatial forms and the manner in which they are embodied in movement.

<sup>309</sup> [...] one kind of harmonic arrangement of directional energy and spatial interval which has been identified and given a name.

<sup>310</sup> [...] l’harmonie n’est pas stabilité absolue, ni repos, elle n’est jamais close, elle n’est que déviation, modulation, transformation, processus, que plasticité, relativité et rythme.

<sup>311</sup> Estruturas correlatas às escalas musicais e que estabelecem o percurso do corpo em uma sequência “harmônica” de pontos no espaço. Na definição de Lenira Rengel (2003, p. 52-53), “[...] escala e/ou escalas são séries graduadas de movimento organizadas em formas lógicas básicas. [...] Estas séries de movimento que



performada, a geometria de tais figuras se faz vetorizada e topológica: como geometria de linhas de força, ela é intensiva; como geometria de traços do corpo, ela é topológica (pois ligada sobretudo a curvas e deformações das figuras que a referenciam). Os vértices se fazem portanto, não pontos indiferentes e arbitrários, mas o destino das linhas de força traçadas por vetores dimensionais (ou seja, que evoluem unidimensionalmente), diametrais (que evoluem bidimensionalmente) ou diagonais (que evoluem tridimensionalmente) que modulam distintamente a instanciação corporal do espaço. As linhas de força ora vetorizam o movimento do corpo para a estabilidade, o equilíbrio e a detenção, ora para a instabilidade, o desequilíbrio e a mobilidade.

A experiencição de tais forças espaciais – e, conseqüentemente, daquela lógica que se evidencia sobretudo, por exemplo, nas escalas labanianas cujo trânsito se faz por linhas não dimensionais – parece mais intensa quando do movimento simultaneamente periférico e centrífugo. Aí, o movimento que se projeta até o limite possível da cinesfera – circunstância que extrema as tensões corpo-espaço – supõe uma torrente de modulações que faz o corpo se precipitar em sucessivos desequilíbrios e equilíbrios instáveis e desequilíbrios. Em qualquer outro circuito, seja em cinesferas mais ou menos próximas ou em qualquer de suas isometrias<sup>312</sup> possíveis, tal lógica parece perder em compreensão cinestésica das forças espaciais – mas, marque-se, não necessariamente em potência poética. Onde, em contextos pedagógicos, importe – diríamos – não se furtar a produzir as ocasiões de mover até a iminência da queda em desequilíbrio, aquela em que o corpo experimenta a vertigem em movimento total.

Na posição de pé, o corpo define três referências dimensionais básicas:

Laban vê a direção espacial como o elemento mais significativo do movimento corporal. Toda a complexidade do movimento e da dança pode ser deduzida a direções básicas que derivam de nossa orientação no espaço, relacionada à vertical e às horizontais das três dimensões (altura, largura e profundidade). Quando nos movimentamos, frequentemente partimos destas três dimensões e nos inclinamos para direções diagonais e diametrais do espaço<sup>313</sup> (MALETIC, 1987, p. 58, tradução nossa).

---

atravessam o espaço em uma ordem definida, representam um esquema específico de relações direcionais espaciais, criando referências para o corpo em movimento”.

<sup>312</sup> Uso a palavra no sentido definido por Forsythe (2012, p. 63): “[...] isometrias são relações entre formas. [...] É esta forma, este formato, e é transferido para uma relação que mantém o sentido do original” ([...] *isometries are relationships between forms. [...] It's this form, shape, and it's transferred to a relationship that keeps the sense of the original*). Ou seja, pela isometria a forma se mantém, mas sua grandeza e posição podem mudar.

<sup>313</sup> Laban views spatial direction as the most significant element of bodily movement. The whole complexity of movement and dance can be deduced to basic directions which derive from our basic orientation in space related to the vertical and the horizontals of the three dimensions (height, width, and depth). When moving, we frequently depart from these dimensions and incline toward space diagonals and diametral directions.

O corpo é referido à linha vertical que indica lugares acima e abaixo de seu centro; à linha sagital que indica lugares à frente e atrás; e à linha lateral (horizontal) que indica lugares à direita e à esquerda.<sup>314</sup> O octaedro se desenha desde que linhas retas liguem periféricamente estes seis lugares que se tornam então seus vértices. Desde o centro do corpo, qualquer movimento orientado para um vértice do octaedro se faz com uma única tensão direcional, pois supõe uma única referência adverbial de lugar e implica um único verbo.

O icosaedro possui doze vértices, vinte faces. Para sua compreensão (inclusive corporal) é usual que se o arquiteto a partir de três planos: o vertical, o sagital e o horizontal.<sup>315</sup> Seus centros são o centro do corpo. O plano vertical é uma bidimensão que é primariamente vertical mas também, secundariamente, horizontal; o plano sagital, secundariamente vertical; o plano horizontal, secundariamente sagital. Daí que cada plano opere duas tensões espaciais, no entanto *desiguais*. Cada um destes planos é cruzado por duas linhas chamadas diametrais. O icosaedro se desenha desde que linhas retas liguem periféricamente os quatro pontos de cada plano. Referidos ao centro, os vértices do plano vertical estão portanto acima e à direita; acima e à esquerda; abaixo e à direita; abaixo e à esquerda. Os vértices do plano sagital estão à frente e acima; à frente e abaixo; atrás e acima; atrás e abaixo. Os vértices do plano horizontal estão à direita e à frente; à direita e atrás; à esquerda e à frente; à esquerda e atrás. Desde o centro do corpo, qualquer movimento orientado para um vértice do icosaedro evolui portanto associando dois verbos, conjugando mais um do que o outro; como exemplos em cada um dos planos, diríamos: ao subir e abrir, o corpo se vetoriza, ao longo de um dos seus diâmetros, para um vértice do plano vertical inscrito no icosaedro; ao recuar e descer, se vetoriza diametralmente para um vértice do plano sagital; ao avançar e cruzar, se vetoriza diametralmente para um vértice do plano horizontal.

---

<sup>314</sup> Na verdade, tudo se desdobra destes três eixos que, nas definições de Laban, formam o que chama de cruz dimensional. Marque-se, no entanto, que conforme algumas formulações teóricas, sua geometria euclidiana não supõe a imposição de uma configuração abstrata e transcendente ao corpo. Tais formulações aproximam a geometria daqueles eixos a formações propriamente corporais, reconhecendo que os três canais semicirculares do ouvido interno, integrantes do sistema vestibular, se dispõem em ângulos retos entre si, de modo a sinalizar o deslocamento em cada plano de movimento. O matemático Henri Poincaré, em seu “O valor da ciência” (1995), no capítulo intitulado “O espaço e suas três dimensões”, discute o tema na seção “Papel dos canais semicirculares”. Alain Berthoz (2013, p. 43, tradução nossa), um importante neurofisiologista francês contemporâneo afirma, a respeito da anatomia dos canais semicirculares, que seus “[...] três planos assim constituídos formam um referencial fundamental egocentrado em torno do qual [...] é organizada toda nossa percepção do movimento no espaço. A geometria dos canais dita a organização da análise cerebral do movimento visual e talvez também dos nossos movimentos. Ela poderia estar ainda na origem de nossa geometria euclidiana” (*[...] trois plans ainsi constitués forment un référentiel fondamental égocentré autour duquel [...] est organisée toute notre perception du mouvement dans l'espace. La géométrie des canaux dicte l'organisation de l'analyse cérébrale du mouvement visuel et peut-être aussi nos mouvements. Elle pourrait être encore à l'origine de notre géométrie euclidienne*).

<sup>315</sup> Tais planos são, diga-se, aqueles mesmos definidos nos estudos de anatomia humana: o frontal, o sagital e o transversal, respectivamente.

O cubo possui oito vértices, seis faces. À maneira do octaedro, cujos vértices se ligam por linhas que se cruzam ao centro, no cubo há quatro linhas diagonais que, ligando seus vértices opostos, se cruzam neste mesmo centro que é também o do corpo. Tais linhas evoluem *igualmente* pelas três dimensões (e, por isso, serão referidas como diagonais “puras”): nelas o movimento do corpo se vê descrito pela associação agora de três verbos. Se considerarmos, apenas por convenção, a iniciação do movimento com o lado direito do corpo, diríamos: na diagonal que liga o vértice atrás, abaixo e à esquerda ao vértice à frente, acima e à direita, o corpo simultaneamente avança, sobe e abre ou, contrariamente, recua, desce e cruza. A esta diagonal somam-se uma segunda, que desde o centro, avança, sobe e cruza ou recua, desce e abre; uma terceira, que desde o centro, avança, desce e abre ou recua, sobe e cruza; e, finalmente, uma quarta diagonal que, desde o centro, avança, desce e cruza ou recua, sobe e abre.

Cada uma destas ações – subir, descer, avançar, recuar, abrir e cruzar – remete, no entanto, a tensões espaciais e sensações corporais distintas.<sup>316</sup> De fato, o reconhecimento de tal distinção é condição de possibilidade para a aproximação entre a *corêutica* labaniana (como um estudo das espacialidades do movimento, uma teoria do espaço) e sua *eukinética* (como um estudo das qualidades de movimento, uma teoria da expressividade ou dos esforços). O movimento do corpo lida com forças gravitacionais que *texturizam* distintamente o espaço – donde a atribuição, por Laban, de tendências qualitativas em cada um dos vértices desta geometria performativa. Sua *corêutica* – ocupada com locais, formas, materialidades e oposições direcionais do movimento numa cinesfera – passa a ser associada a uma *eukinética* – ocupada com modos, forças, imaterialidades e bipolaridades qualitativas do movimento numa dinamosfera.<sup>317</sup>

Na corêutica labaniana, para além de todas as linhas (dimensionais, diametrais ou diagonais) que atravessam o centro do corpo e que definem os chamados percursos centrais, outros circuitos se fazem na geometria cristalina daqueles sólidos, ora por linhas que se mantêm no limite da cinesfera – que definem os percursos periféricos –, ora por linhas que se desenham entre o corpo e a periferia – os chamados percursos transversos.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Na verdade, Laban relaciona a dimensão vertical (do subir e descer) a qualidades de peso, a dimensão sagital (do avançar e recuar) a qualidades de tempo, e a dimensão horizontal (do abrir e cruzar) a qualidades de espaço. Daí que a combinação das qualidades polares leve e firme, sustentado (ou lento) e súbito (ou rápido), e flexível (ou multifocada ou indireta) e unifocada (ou direta), respectivamente sejam a base da composição das chamadas ações básicas, da dinamosfera, e de outros desdobramentos de sua teoria dos esforços.

<sup>317</sup> Na definição de Lenira Rengel, lemos: “Dinamosfera ou esfera dinâmica é um diagrama que representa a configuração espacial das polaridades das qualidades de esforço [...]”.

<sup>318</sup> Para uma melhor compreensão do tema, consultar FERNANDES, 2002, p. 215-218.

Se José Gil (2004, p. 48) pôde dizer que Laban “[...] concebeu um espaço do corpo em forma de icosaedro” é mesmo pois tal figura geométrica assume no sistema uma notável importância. Em seu *The language of movement: a guidebook to choreutics*<sup>319</sup> (*A linguagem do movimento: um guia para a corêutica*), Laban (1976, p. 106-108) ocupa-se, ao longo de algumas páginas, a justificá-la a partir do reconhecimento de uma imensa afinidade entre a anatomia corporal e a geometria do icosaedro.<sup>320</sup> Da mesma maneira, Valerie Preston-Dunlop (2008, p. 1, acréscimo nosso, tradução nossa) muito simplesmente diz que “[...] as 12 [direções do icosaedro] são as mais utilizadas na harmonia espacial porque elas *naturalmente* combinam a estabilidade no equilíbrio com as forças mobilizadoras da inclinação, da torção e da transferência de peso para fora da linha vertical”.<sup>321</sup> Mas Laban (1976, p. 108, tradução nossa), depois de sua justificativa *teórica* – que inclui referências aos diferentes ângulos de mobilidade articular do corpo e à Seção Áurea –, insiste em vincular o privilégio do icosaedro àquilo que emergiu de uma *prática* investigativa:

Deve-se enfatizar que a ideia de utilizar o icosaedro como a estrutura da cinesfera na prática do movimento não se originou por causa do conhecimento das relações acima mencionadas, mas surgiram espontaneamente do estudo do movimento e da dança, [...] que gradualmente vieram à luz na atividade profissional do autor como dançarino e professor de dança.<sup>322</sup>

Entre os circuitos no icosaedro, contam-se as chamadas escalas A e B (em suas versões direita e esquerda). Entre elas, a escala A (direita) é a mais executada “[...] porque é mais compatível com o alcance de movimento natural do corpo humano”<sup>323</sup> (PRESTON-DUNLOP, 2008, p. 63, tradução nossa). Ela é, portanto, o mais frequentado circuito naquela que é a mais frequentada figura geométrica nos estudos labanianos.

---

<sup>319</sup> Este é o título da edição norte-americana, datada de 1976. A edição original inglesa, de 1966, tem como título simplesmente *Choreutics*.

<sup>320</sup> Também Ciane Fernandes (2002, p. 198-199) afirma que “[...] cada ponto do Icosaedro irradia de um correspondente ósseo, concedendo suporte ao movimento”. E diz, depois de listá-los todos, que “[...] por esse motivo, as escalas do Icosaedro são as mais naturais ao movimento humano”.

<sup>321</sup> [...] the 12 that are most used in space harmony because they naturally combine on-balance stability with the mobilizing forces of tilting, twisting and shifting of weight off the vertical line.

<sup>322</sup> It should be emphasised that the idea of using the icosahedron as the scaffolding of the kinesphere in practising movement did not originate because of the knowledge of the relationships mentioned above, but arose spontaneously from the study of movement and dance [...] which gradually came to light in the author’s professional activity as a dancer and dance -teacher.

<sup>323</sup> [...] because it is more compatible with the human body’s natural range of movement [...].

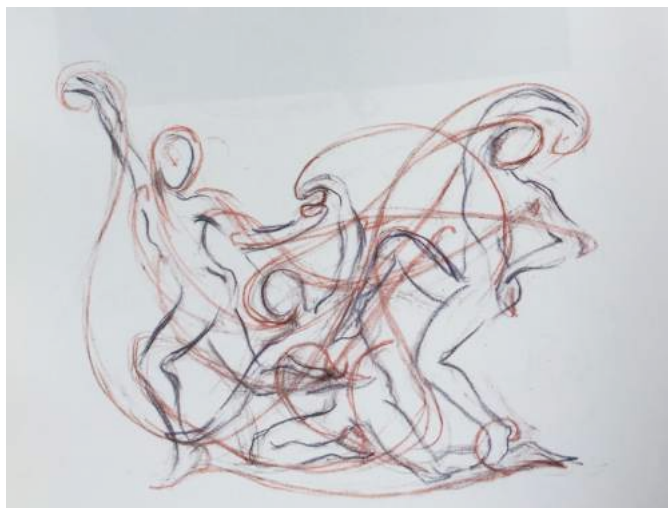
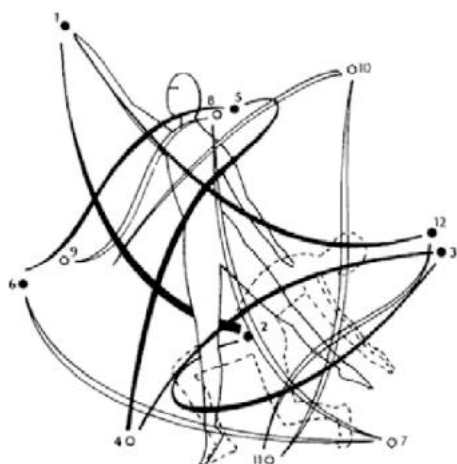


Figura 89 – Escala A, de Laban.

Figura 90 - Desenho de Rudolf Laban: relações espaciais de um grupo, assinaladas com linhas.

Na *escala A* do icosaedro, seus doze vértices orientam, portanto, uma sucessão de quatro grupos de três percursos transversos que alternam direcionamentos para os planos vertical, sagital e horizontal, seguindo a ordem “[...] referida como ‘VSH’”. Esta ordem baseia-se no Princípio da Tensão Faltante ou Ausente (*Missing Tension Principle*)” (FERNANDES, 2002, p. 199): de um vetor a outro, a tensão primária do plano investido se torna secundária, e a que era secundária se dissolve (por exemplo, vindo do vértice no alto-direita e chegando ao vértice atrás-baixo, a tensão vertical deixa de ser primária e passa a ser secundária; a dimensão lateral/horizontal se dissolve); emerge como dominante a tensão ausente<sup>324</sup> – a sagital – e assim sucessivamente); alternam-se passagens angulosas (pois feitas em modificações de uma mesma diagonal) e arredondadas (pois feitas em modificações de diagonais distintas); sucedem-se as qualidades íngreme, suspensa e achatada, conforme a sensação “[...] de queda ou elevação, [...] de suspensão no ar, [...] ou de perda de profundidade” (*idem*, p. 200-201). Se iniciada num ponto que seria de uma transição angulosa, tende-se a experimentar uma dinâmica de movimentos arredondados; ao contrário, se iniciada num ponto que seria de uma transição arredondada, tende-se a experimentar uma dinâmica de movimentos angulosos (PRESTON-DUNLOP, 2008, p. 63). A performance do cristal em linhas-traços precárias faz-se portanto em variações dinâmicas; a escala, neste sentido, configura-se como um exercício rítmico espacial.

<sup>324</sup> Sobre isso, Ciane Fernandes (2002, p. 199) cita E. Groff, que diz: “A sequência de Vertical, Sagital, Horizontal, como uma progressão para conectar os pontos de quinas dos planos, reflete uma tendência no movimento de ir em busca do que está faltando. O vetor espacial que é ausente no ponto de quina de um plano torna-se a primeira ênfase espacial no ponto de quina do próximo plano”.

## 2.5. A continuidade

Para além de uma lógica geométrica, trata-se aí portanto de uma lógica cinestésica, de um circuito em que o corpo experimenta singularmente as tendências de uma rítmica espacial. Performando a *escala A* nos limites da cinesfera, a fim de – já o dissemos – mais facilmente reconhecer as forças espaciais implicadas, chega-se mesmo a perceber a diagonal que – sem que seja percorrida – lhe serve de eixo (no caso, a diagonal que liga o vértice atrás-acima-à direita e o vértice a frente-abaxio-à esquerda). O que aí se ensaia – no pequeno exercício oportunizado por uma escala – parece fundamental num contexto artístico mais alargado da performance em dança: o estabelecimento de uma tal lógica – a fundação de uma corporeidade singular – liga-se à *compreensão corporal* de um projeto poético e coreográfico. Daí que, de alguma maneira, a escala opere mesmo como uma concisa proposição coreográfica, uma breve dramaturgia do movimento, uma ocasião de experimentar sentidos:

O dançarino constrói aqui, empiricamente, a cada instante, sua própria maquinaria; ele a testa, a experimenta sem vontade indutora de movimento; ele se absorve nela. Ele desaparece enquanto indivíduo para aparecer enquanto sujeito de sua dança. [...] Construir sua corporeidade, coreografar “um poema do esforço” (Laban)<sup>325</sup>, implica a consciência de uma norma não normativa, do ‘regime’ próprio de cada dança (no sentido em que as máquinas têm um regime). Isso supõe uma consciência do centro de gravidade do movimento, o saber-sentir das circulações do sangue e do ar, e uma condução do esforço, isto é, das ínfimas modificações na transferência de peso que determinam o ritmo e cuja percepção varia segundo o estado do dançarino (LAUNAY, 1998, p. 83).

Tal compreensão desta lógica ou “regime” parece *pedir* uma continuidade. Pois apenas a continuidade vetoriza, em algum grau, mínimo que seja, o movimento. Talvez por isso José Gil (2004, p. 15) insista que

“[...] o movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado. [...] O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da ação corporal marcada por uma paragem”.

Não nos interessa, agora, adentrar a querela sobre “a essência da dança”<sup>326</sup>; cabe apenas dizer que a dança pode ter sido assim tão frequentemente associada ao movimento não

---

<sup>325</sup> A expressão de Laban utilizada por Isabelle Launay se encontra no texto *Dance as discipline*, publicado na *The Laban Art of Movement Guild Magazine* (L.A.M.G., n. 22, mai. 1959).

<sup>326</sup> Tomo a expressão da frase final do ensaio *Ninfas*, de Giorgio Agamben (2012, p. 25, grifo nosso), em que se lê: “Porém isso significa que a *essência da dança* não é mais o movimento – é o tempo”.

necessariamente por uma ansiedade cinética<sup>327</sup>, mas por um desejo cinestésico de experimentar forças, de experienciar “[...] o que Laban chama de ‘os perigos da mobilidade’, isto é, uma dissolução do eu nos fluxos corporais” (LAUNAY, 1998, p. 81).

De qualquer modo, é no entanto fundamental marcar uma distinção entre a dimensão cinética e a cinestésica a partir do que se dá à macro ou à micropercepção: tendo o olho como parâmetro, dir-se-ia que a dimensão cinética se liga ao movimento que se percebe evoluir no espaço; a dimensão cinestésica é feita de movimento que não supõe evolução no espaço. A dimensão cinestésica afirma-se como um *estado de movimento*: uma qualidade. Um estado de movimento que pode existir mesmo num corpo em paragem, *aparentemente* imóvel<sup>328</sup>: “Ó Athiktê! És extraordinária na iminência!”, diz Erixímaco em seu diálogo com a bailarina, em *A alma e a dança*, de Paul Valéry (1996, p. 36).<sup>329</sup>

Para a experienciação das forças, não necessariamente a dimensão cinética, mas seguramente a cinestésica é continuada; o mover atento às forças tende a infinitizar-se, a tornar-se “[...] infinito em todos os seus momentos” (repetimos José Gil [2014, p.15]). Compreende-se talvez, então, o porquê da frequência do uso de verbos no infinitivo para referir o fazer espacial do corpo em Laban<sup>330</sup>, que contrastam com os adjetivos e verbos no participípio que usualmente nomeiam passos clássicos (*jeté, tombé, assemblé...*).

Na geometria labaniana, as linhas que performam as passagens pelos vértices de uma escala não podem ser compreendidas portanto como ligações de um ponto a outro, mas como traços continuados que *gestualizam e topologizam* sua forma. Tal compreensão – com mais razão ainda –, parece condição para a performance *dançada* das posições baléticas, já não como uma sucessão de poses estáticas.<sup>331</sup> Ainda que não se trate de considerar *estações*, e

---

<sup>327</sup> Apesar de que, de fato, muitos coreógrafos pareçam mesmo sofrer de um certo *horror vacui*.

<sup>328</sup> Remeto-me, mais uma vez, a Robert Wilson, que – ao encenar *O Martírio de São Sebastião*, em 1988, na Ópera de Paris – disse a Sylvie Guillem, que ele deixara imóvel, por 17 minutos, no início do espetáculo: “Mas você está em movimento!”.

<sup>329</sup> Assinalo, a título de esclarecimento, que trato da *experiência* da dança como distinta da *cena* da dança; reconheço, de um lado, a *experiência* da dança como ligada a um certo regime corporal de movimento e, de outro, a *cena* da dança, que pode ser atravessada por este regime, assim como por uma variedade de outros regimes corporais e expressivos não necessariamente de movimento. De um lado, uma experiência da dança que supõe alguma especificidade; de outro, uma cena da dança que é plural. Diríamos simplesmente, então, que há uma cena da dança que não é toda ela feita de experiência de dança.

<sup>330</sup> Em seu *Domínio do movimento* (1978), entre o que define como ações básicas e derivadas, menciona: socar, empurrar, chutar, cutucar, talhar, bater, atirar, chicotear, pontuar, abanar, sacudir, roçar, agitar, pressionar, arrancar, colher, esticar, deslizar, alisar, lambuzar, borrar, flutuar, espalhar, mexer, torcer etc.

<sup>331</sup> Encontramos, há alguns anos, uma Gramática do balé clássico em que se distinguem momentos primários e momentos secundários. Há, por exemplo, a *primeira posição*, que é um momento primário, e há um *degagé a la seconde*, que é também um momento primário; qualquer instante da passagem de um ao outro se chamaria de momento secundário. Na verdade, o que esta gramática informa? Ela informa que há dois instantes de um movimento – no caso, melhor se diria: de um passo – que lhe servem como referência. Há dois momentos primários: a primeira posição e o *degagé a la seconde*. Contudo, se *pensarmos* de fato o movimento, ele não está nem na primeira posição e nem no *degagé*; na verdade, movimento é aquilo que acontece entre estes dois

menos ainda, *belezas*, podemos vislumbrá-la nas palavras do coreógrafo Alwin Nikolaïs (apud MEREDIEU, 1993, p. 367, tradução nossa): “Um grande dançarino é aquele em que cada uma das milhões de estações na viagem entre aqui e ali é bela”.<sup>332</sup> A viagem do dançarino se faz linha; marque-se, no entanto, que não se trata da linha que conecta, mas daquela que traça.<sup>333</sup> Neste sentido, evoca aquela linha que, conforme Paul Klee (1961, p. 105, tradução nossa), é dinâmica e temporal, feita desde um ponto que “[...] sai para uma caminhada, por assim dizer, sem objetivo, pelo caminhar”<sup>334</sup>, distinta daquela que “[...] quer chegar ao 1, depois ao 2, depois ao 3 etc, tão rapidamente quanto possível. Mais como uma série de compromissos [*appointments*: jogo de palavras intraduzível] do que uma caminhada”<sup>335</sup> (*idem*, p. 109, tradução nossa). Ou, de outra maneira: “Como afirma Nikolaïs<sup>336</sup>, o corpo e o espaço deixam de ser utilizados como fatores de transição entre pontos. Tornam-se, eles próprios, o percurso: o ‘ser do trajeto’, segundo a expressão de Virilio” (LOUPPE, 2012, p. 189). Em Forsythe, a linha dinâmica se evidencia inclusive pelo fato de que as características *preparações* clássicas desaparecem: o corpo em movimento não “anuncia” o que se segue como aquilo que “importa” – como numa pirueta ou num salto. O corpo move sem a lógica de posições privilegiadas que marca o vocabulário balético. Cada movimento importa.

---

momentos primários. Não é incomum a didática do balé efetuar-se segundo um tal modo de pensar que acaba por tornar secundário o próprio movimento.

<sup>332</sup> Un grand danseur est celui avec lequel chacune des millions de stations dans le voyage entre ici et là est belle.

<sup>333</sup> O tema poderia avançar e tomar outras dimensões: em seu *Lines: a brief history*, Tim Ingold (2007, p. 75), tratando a linha como um *modus pensandi*, afirma: “Antes traço de um gesto contínuo, a linha foi fragmentada – sob a influência da modernidade – numa sucessão de pontos. Esta fragmentação, como explicarei, teve lugar nos campos relacionados à *viagem*, em que a andança é substituída pelo transporte orientado para o destino, ao *mapeamento*, em que o esboço desenhado é substituído pelo roteiro de viagem, e à *textualidade*, em que a narração é substituída pelo enredo pré-composto. Ela também transformou nossa compreensão de *lugar*: antes um nó amarrado com múltiplas e entrelaçadas vertentes de movimento e crescimento, agora figura como um nó de uma rede estática de conectores” (*Once the trace of a continuous gesture, the line has been fragmented – under the sway of modernity – into a succession of points or dots. This fragmentation, as I shall explain, has taken place in the related fields of travel, where wayfaring is replaced by destination-oriented transport, mapping, where the drawn sketch is replaced by the route-plan, and textuality, where storytelling is replaced by the pre-composed plot. It has also transformed our understanding of place: once a knot tied from a multiple and interlaced strands of movement and growth, it now figures as a node in a static network of connectors*).

<sup>334</sup> [...] goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk.

<sup>335</sup> [...] wants to get to 1, then to 2, then to 3 etc. as quickly as possible. More like a series of appointments than a walk.

<sup>336</sup> Alwin Nikolaïs é um coreógrafo norte-americano (1910-1993) que tem sua obra ligada ao uso de elementos abstratos, assim como de diversos recursos técnicos e efeitos cênicos.





Figuras 91, 92 e 93 – A linha dinâmica e temporal, os pontos sobre seus percursos e a linha concebida como conexão entre pontos, conforme desenhos de Tim Ingold.

“Cada linha é agora uma experiência real com sua própria história inata. Ela não ilustra – ela é a sensação de sua própria realização”<sup>337</sup> (tradução nossa) é a afirmação feita por Cy Twombly<sup>338</sup> e recuperada pelo curador Mario Kramer<sup>339</sup> em sua conversa com William Forsythe.<sup>340</sup> A linha se dá, como percepção, não apenas à visão, mas a todo o corpo; ela é estésica ou, mais precisamente, cinestésica. Nas palavras de Forsythe:

Qualquer um que dance balé pode testemunhar a verdade da afirmação de Twombly: uma linha gerada intencionalmente pelo movimento do membro de um bailarino nunca, na verdade, parece alguma coisa para ele no palco; ele apenas *sente* algo linear. O bailarino pode mesmo aumentar ou diminuir a intensidade desta sensação linear ativando diferentes grupos musculares<sup>341</sup> (FORSYTHE; KRAMER, 2016, p. 53, tradução nossa).

## 2.6. A explosão

A geometria do espaço emerge de uma geometria que é necessária e simultaneamente do corpo em movimento. O peso é o elemento fundamental; é sobretudo a sua modulação que definirá aquilo que Laban nomeou *esforço*; e é a partir da análise desta modulação no corpo terreno – do jogo entre a anatomia e a gravidade – que tenta reconhecer uma lógica tácita e, enfim, formular as chamadas *harmonias espaciais*. Marque-se, no entanto, que tais formas corêuticas se pretendem apenas *ponto de partida*: a palavra repetidamente empregada para descrever, por exemplo, os desdobramentos forsythianos das matrizes espaciais de Laban é

<sup>337</sup> Each line is now the actual experience with its own innate history. It does not illustrate — it is the sensation of its own realization.

<sup>338</sup> Pintor, escultor e fotógrafo norte-americano, radicado na Itália a partir de 1955, Cy Twombly (1928-2011) pertence à geração de Jasper Johns e Robert Rauschenberg (de quem era amigo); sua obra é caracterizada pelo uso de linhas caligráficas e rabiscadas em formatos de grande escala.

<sup>339</sup> Crítico e curador da mencionada exposição *The Fact of Matter*, de William Forsythe, no MMK Museum em 2015.

<sup>340</sup> Conforme artigo de Claire Daigle sobre Twombly, na Tate Etc, n. 13, 2008, a afirmação foi publicada originalmente na revista italiana de arte *L'Esperienza moderna*.

<sup>341</sup> Any ballet dancer would testify to the truth of Twombly's statement: a line intentionally generated by a ballet dancer's moving limb never actually looks like anything to that dancer on stage; it only *feels* like something linear. The dancer can even increase or decrease the intensity of this linear sensation by activating different muscle groups.

explosão.<sup>342</sup> *Point of departure: the dancer's space* (*Ponto de partida: o espaço do dançarino*), de Valerie Preston-Dunlop<sup>343</sup>, datado de 1984, é uma obra que multiplica imagens de octaedros, icosaedros e cubos, de linhas que os percorrem e atravessam descrevendo as escalas e anéis das harmonias espaciais propostas por Laban. Ao introduzir seus termos, Preston-Dunlop declara: “[...] há regras a serem observadas, quebradas, expandidas e abandonadas” (p. 1, tradução nossa).<sup>344</sup> Assim como nas harmonias musicais, cujas configurações frequentemente se expandem “[...] como se estivessem aparentemente ausentes”, as harmonias espaciais – advoga – também devem ser usadas criativamente: “Não são baseadas num conjunto de regras para serem adotadas. Ao contrário, as formas mostram novas possibilidades de relação espacial. Seu uso é um *ponto de partida* para o mundo de aventura criativa no espaço da dança”<sup>345</sup> (*idem*, tradução nossa). Assim é que, em 2008, passadas mais de duas décadas de sua primeira edição, e já publicizados os procedimentos forsythianos e as *Improvisation technologies*, a obra é reeditada e acrescida de um breve segundo texto de *Acknowledgements* (*Agradecimentos*) em que lemos:

A maneira com que William Forsythe explodiu os conceitos corêuticos de Laban em seu método de improvisação corêutica é agora bem conhecido; quando trabalho criativamente com o material neste livro, eu tenho os métodos de Forsythe por detrás do meu espírito e diante do meu corpo<sup>346</sup> (PRESTON-DUNLOP, 2008, p. iii, tradução nossa).

As linhas se multiplicam consideravelmente já nos circuitos harmônicos reconhecidos por Laban.<sup>347</sup> Mas, para além deles, há todo um espaço pleno das virtualidades de movimento, rede que acolhe qualquer linha – distante ou próxima, ínfima ou extrema, previsível ou imprevisível, harmônica ou aberrante. A propósito de uma das operações das *Improvisation technologies – inscriptive modes* (*modos de inscrição*)<sup>348</sup> – Forsythe diz:

---

<sup>342</sup> A palavra é usada repetidas vezes, por exemplo, num texto referencial sobre o coreógrafo, escrito por Patricia Baudoin e Heidi Gilpin (2000): *Proliferation and perfect disorder: William Forsythe and the architecture of disappearance*.

<sup>343</sup> Consultora do Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance, onde estudou com Rudolf Laban, Lisa Ullman, Kurt Jooss e Albrecht Knust, Preston-Dunlop é uma autora, pesquisadora e professora internacionalmente reconhecida. Sua obra inclui, entre outros: *Rudolf Laban: an extraordinary life* (1998), *Looking at dances: a choreological perspective on choreography* (1998) e *Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond*, escrito com Ana Sanchez-Colberg (2002).

<sup>344</sup> [...] there are rules to be observed, broken, expanded and abandoned.

<sup>345</sup> [...] as to be apparently absent. [...] It is not based on a set of rules to be adhered to. On the contrary, the forms show new possibilities of spatial relation. Their use is a point of departure into the world of creative endeavor in dance space.

<sup>346</sup> The manner in which William Forsythe has exploded Laban's choreutic concepts into his choreutic improvisation method is now well known and when I work creatively with the material in this book I have Forsythe's methods at the back of my mind and at the forefront of my body.

<sup>347</sup> O referido livro de Preston-Dunlop – *Point of departure* – ocupa-se, ao longo de suas 126 páginas, apenas de descrever não menos que 22 tipos de circuito, entre escalas e anéis.

<sup>348</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 225).

Poderia estabelecer uma linha ao marcar alguns pequenos pontos ou entre dois outros pontos. Poderia provavelmente manchá-la, deslizá-la, batê-la, golpeá-la, chutá-la. Uma linha ou um ponto está ali no espaço e o modo com que você os estabelece, ou com que os manifesta, depende realmente de você. É muito importante que esta parte do processo permaneça extremamente lúdica e extremamente imaginativa. Não se limite apenas ao desenho estrito de linhas, como se você estivesse desenhando com uma faca ou uma caneta. Você tem que usar a atividade do seu corpo e sua imaginação sobre como as linhas podem se formar. E como você pode manifestar estas coisas com seu corpo e não apenas como se você estivesse segurando um instrumento de escrita. Isto é muito, muito importante<sup>349</sup> (FORSYTHE, 2012, p. 58-59, tradução nossa).

De fato, as imagens que se multiplicam como representações gráficas dos circuitos labanianos dão a ver longas e continuadas linhas evoluindo por entre os limites da cinesfera. A razão de que assim sejam nos parece dupla: de um lado – já o dissemos – as linhas extremas deixam *experienciar* mais propriamente as forças; de outro, deixam *ver* as formas-traços<sup>350</sup> mais distintamente, pela grandeza que assumem na esculturação do espaço. Há, portanto, um duplo desejo didático de clareza, que se repete aliás, pelas mesmas razões, nos contextos de sala de aula em que a geometria do espaço é tematizada. É frequente desenharmos aquelas longas e continuadas linhas com a mesma usual e óbvia mão direita, antes que – destros – arrisquemos a mão esquerda e então sigamos com iniciações outras quaisquer, não necessariamente distais. Num certo sentido, o mesmo também se passa nas imagens em movimento de muitas das operações descritas nas *Improvisation technologies*: Forsythe recorrentemente dispõe de sua mão direita para produzir, manipular e transformar o espaço de uma geometria invisível agora tornada visível pelos grafismos computacionais. Daí que, entre todas, as operações em que Forsythe insiste que “[...] não é preciso que seja assim”<sup>351</sup> tornam-se especialmente relevantes.

*Point of departure (Ponto de partida)* é a correta expressão a indicar a apropriação feita por Forsythe das referências labanianas. Suas *Improvisation technologies* resultam de um

---

<sup>349</sup> I could establish a line, by making little tiny dots, or between two other points. I could probably smear it, slide it, tap it, swat it, kick it. A line or a point is there in space, and how you establish it, or how you manifest it, is really up to you. It's very, very important that this part of the process remains extremely playful and extremely imaginative. Don't restrict yourself just to strict drawing lines, like you are drawing with a knife, or a pen, for that matter. You have to use the service of your body and your imagination about how lines could form. And how you can manifest these things with your body, and not only as if you were holding an instrument of writing. It's very, very important.

<sup>350</sup> Segundo Laban (1976, p. 5), “o movimento é, por assim dizer, uma arquitetura viva – viva no sentido de sue mud a as disposições tango quanto mud a as coesões. Esta arquitetura é criada pelos movements humans e é compost de caminhos sue traçam forms no espaço sue podemos chamar de ‘traços-formas’” (*Movement is, so to speak, living architecture – living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion. This architecture is created by human movements and is made up of pathways tracing shapes in space, and these we may call “trace-forms”*).

<sup>351</sup> Numa conversa com a crítica Roslyn Sulcas (FORSYTHE; SULCAS, vídeo, 2016), Forsythe diz: “[...] este é um dos nossos lemas, literalmente: isto não tem que ser assim” (*[...] this is one of our mottos, literally: it doesn't have to be like this*).

extenso e cumulativo processo de pesquisa coreográfica e de sucessivas fases de desenvolvimento como recurso de tecnologia gráfica interativa. Os sucessivos anos de processos criativos fizeram acumular inúmeras operações. As *Improvisation technologies*, desenvolvidas como um tutorial – um recurso de aproximação de novos bailarinos ao contexto criativo do agora extinto Frankfurt Ballet, companhia dirigida por Forsythe de 1984 a 2004 – inventariam dezenas de operações; o CD-rom [...] foi também chamado de uma “escola de dança” (*dance school*; FORSYTHE; HAFFNER, 2012, p. 16).

Mais do que um inventário, no entanto, elas informam sobre duas infinitudes: aquela que imediatamente se reconhece naquilo que se *opera* (pois que as configurações de movimento que procedem de qualquer operação são inesgotáveis), e aquela outra – mais fundamental artística e pedagogicamente: a infinitude de qualquer processo que se coloque a *criação de operações* como estratégia poética. De outra maneira: diante das *Improvisation technologies*, para além da produção de algo desde as operações já ali inventariadas, importa notar a declaração intrínseca de que há sempre infinitas operações a inventar. Donde a bailarina Natalie Thomas, uma professora com certificação nas *Improvisation technologies*, possa dizer: “Os sistemas das ‘Tecnologias’ de Forsythe criam novos sistemas, este é o ponto. Portanto, eu inventei minha própria maneira de ensinar, minha versão do que aprendi com Bill [William Forsythe] e da minha experiência desde que o deixei”<sup>352</sup> (STERN, 2014, p. 69, tradução nossa).

Da leitura dos *Choreutics*, de Laban<sup>353</sup>, Forsythe pode estabelecer os fundamentos de um processo investigativo que fez do espaço a matéria de sua poética corporal. Em suas proposições, aquilo que Laban havia erigido como referência matricial de toda uma geometria do espaço se vê multiplicada: a cinesfera – espaço tangível do corpo sem deslocamento – que, em Laban, se reportava ao centro único do corpo, reaparece em Forsythe virtualmente em cada um dos múltiplos pontos quaisquer do corpo: joelhos, cotovelos, nariz, escápula, o que se queira, passam a ser o centro de improváveis investidas na geometria espacial.

O modelo de Laban se adequa ao vocabulário de movimento do balé particularmente bem, uma vez que emprega um ponto central no corpo como elemento estruturante. Mas, e se o movimento não emanar do centro do corpo? E se a origem do movimento for uma linha inteira ou um plano, e não simplesmente um ponto? A *Corêutica* inspira estas questões. Embora reconhecendo as promessas do sistema de Laban, William Forsythe o explode deslocando seu centro infinitamente pelo corpo. Forsythe considera toda uma série de cinesferas, por assim dizer; cada uma é inteiramente colapsável e expansível. Uma infinidade de divisões de eixos rotacionais emergentes podem ter como seu centro o calcanhar do pé direito, a

<sup>352</sup> The systems of Forsythe’s ‘Technologies’ create new systems, which is the point. So I’ve invented my own way of teaching, my version of what I learned with Bill [Forsythe] and my experience since I left.

<sup>353</sup> A leitura foi realizada em 1971, durante a recuperação de uma lesão no joelho.

orelha esquerda, o cotovelo direito, ou todo um membro, por exemplo. No desmantelamento e na suspensão do modelo de Laban, qualquer ponto ou linha no corpo ou no espaço pode ser tornar o centro cinesférico de um dado movimento. Um modelo similar pode ser engendrado em qualquer ponto fora ou dentro da cinesfera; e a cinesfera é permeada com um infinito número de pontos de origem que podem aparecer simultaneamente em múltiplos pontos do corpo<sup>354</sup> (BAUDOIN; GILPIN, 2000, documento eletrônico, tradução nossa).

Cinesferas multiplicadas atomizam o corpo e nele promovem uma experiência cinestésica complexa: já agora o corpo em movimento é multifocado, multitemporalizado, em contraponto consigo mesmo. Uma vez introduzido às teorias labanianas do espaço, Forsythe as torna operadoras de um virtualmente infinito processo de problematização, tensionamento e, afinal, desdobramento das matrizes baléticas em que ele mesmo se formou e que nunca recusou. A partir delas, as *Improvisation technologies* ocupam-se sobretudo – desde uma compreensão do espaço a partir de linhas – com novas estratégias para a produção de movimento:

Uma vez que eu trabalho principalmente com dançarinos de balé, analiso o que eles sabem sobre o espaço e seus corpos a partir do seu intensivo treinamento de balé. Percebi que, essencialmente, os dançarinos de balé são ensinados a combinar linhas e formas no espaço. Então, comecei a imaginar linhas no espaço que pudessem ser dobradas, jogadas, ou de algum modo distorcidas. Ao mover de um ponto para uma linha, para um plano e para um volume, eu era capaz de visualizar um espaço geométrico composto de pontos extensamente interconectados. Todos estes pontos estavam contidos no corpo do dançarino, não havia transição necessária, apenas uma série de ‘dobraduras’ e ‘desdobramentos’ que produziam um número infinito de movimentos e posições. A partir deles, começamos a catalogar o que o corpo poderia fazer. E para cada nova peça que nós coreografamos, desenvolvemos uma nova série de procedimentos<sup>355</sup> (FORSYTHE; KAISER, 1999, p. 64, tradução nossa).

---

<sup>354</sup> Laban’s model suits the movement vocabulary of classical ballet particularly well, since both employ one central point in the body as their structuring element. But what if a movement does not emanate from the body’s center? What if the source of a movement were an entire line or plane, and not simply a point? Choreutics inspires such questions. While acknowledging the promise of Laban’s system, William Forsythe explodes it by reassigning its centers infinitely throughout the body. Forsythe assumes a whole array of kinespheres, as it were; each is entirely collapsible and expandable. An infinity of emerging rotating axial divisions may have as their center the heel of the right foot, the left ear, the right elbow, or an entire limb, for example. In Forsythe’s dismantling and suspension of Laban’s model, any point or line in the body or in space can become the kinespheric center of a particular movement. A similar model can be engendered at any point inside or outside the kinesphere; and the kinesphere is permeated with an infinite number of points of origin which can appear simultaneously in multiple points in the body.

<sup>355</sup> Since I work primarily with ballet dancers, I analyze what they know about space and their bodies from their intensive ballet training. I’ve realized that in essence ballet dancers are taught to match lines and forms in space. So I began to imagine lines in space that could be bent, or tossed, or otherwise distorted. By moving from a point to a line to a plane to a volume, I was able to visualize a geometric space composed of points that were vastly interconnected. As these points were all contained within the dancer’s body, there was really no transition necessary, only a series of ‘foldings’ and ‘unfoldings’ that produced an infinite number of movements and

## 2.7. A operação

Curiosamente, as referências a Laban não aparecem na versão final e publicizada do CD-rom, lançado comercialmente em 1999 com o título *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. As limitações de armazenagem de sua mídia impuseram uma seleção a partir de um material bastante mais abrangente e numeroso. A versão do tutorial utilizada efetivamente pelo Frankfurt Ballet ocupava um disco rígido, e passou a ser disponibilizada apenas por meio de consulta presencial ao *Deutsches Tanzarchiv (Arquivo Alemão de Dança)*, em Colônia. Datada de 1994, em seus créditos lemos: *Improvisation technologies: digital dance training equipment*. Nesta versão, instalada num Power Macintosh 7300/166 – outrora um poderoso *desktop* da Apple, descontinuado no final dos 1990 –, é possível ainda hoje navegar por operações inéditas, fragmentos de ensaios e performances da obra *Self Meant to Govern*, de 1994, incorporada no ano seguinte ao espetáculo *Eidos: Telos*. Sua interface permite alternar, conforme se deseje, entre as imagens registradas a partir quatro enquadramentos diferentes da obra, que também serve para exemplificar – tanto com imagens de ensaios de criação quanto de cena – as operações descritas e explicadas por Forsythe.



---

positions. From these, we started making catalogues of what the body could do. And for every new piece that we choreographed, we would develop a new series of procedures.



Figuras 94, 95 e 96 – *Improvisation technologies: digital dance training equipment.*

Ao centro de sua tela de abertura, a imagem de um dos relógios que se espalhavam na cena de *Self Meant to Govern*, e cujas letras (em lugar de números) davam referências aos bailarinos quanto a que operações recorrer. Ao seu redor, imagens de bailarinos sobre os quais se escrevem os *links* de acesso. Se percorridos no sentido horário – sugestão que a própria imagem do relógio reforça – assim se listariam: *laban*, *writing*, *reorganizing space and time*, *isometries*, *anatomical exercises*, *lines*. Nas primeiras palavras do *link laban*, Forsythe declara sua filiação: “A noção destas linhas vêm de ideias propostas por Rudolf von Laban, que foi um teórico da dança do início do século XX”.<sup>356</sup> Depois de descrever o “modelo de laban” [*laban model*] segundo o cubo imaginário de 27 pontos definidos pelas linhas dimensionais, diametrais e diagonais a partir do centro, Forsythe acrescenta: “Mas este modelo pode ser do tamanho que você quiser que seja; ele pode ser pequeno assim [do tamanho da mão], se você precisar que seja; você pode colocá-lo onde você quiser no seu corpo”.<sup>357</sup>

Como partes da seção que tem o título geral *laban*, as cinco explicações seguintes atestam outros desdobramentos – pequenas explosões – da matriz labaniana. (Dado o seu completo ineditismo, são por nós aqui integralmente transcritas e traduzidas, assim como acrescidas de indicações espaciais.)<sup>358</sup>

<sup>356</sup> The notion of these lines comes from ideas proposed by Rudolf von Laban, who was a dance theorist in the early 20th century.

<sup>357</sup> But this model can be in any size you want it to be; it can be this small, if you need it to be; you can place it anywhere you like on you body. It’s just an idea.

<sup>358</sup> Nossa visita ao Deutsches Tanzarchiv, em Colônia, na Alemanha, foi feita no final de novembro de 2014.

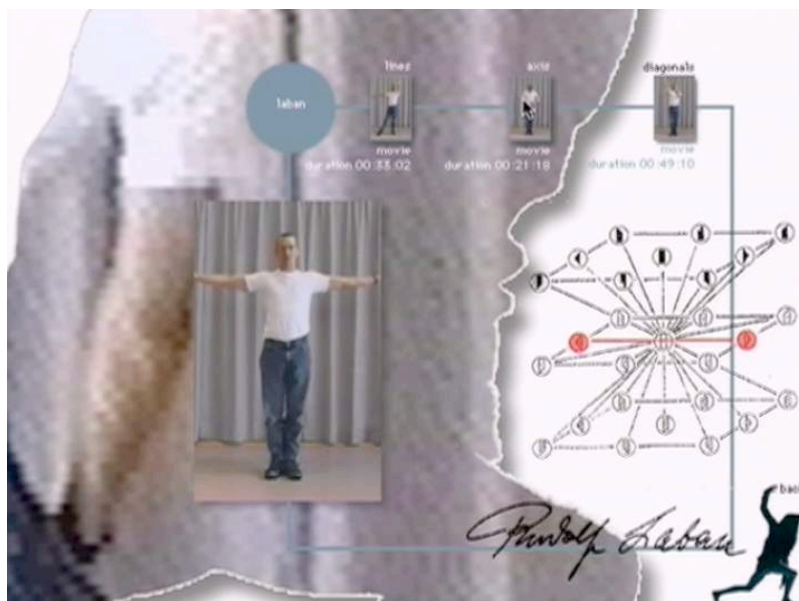


Figura 97 – Protótipo do *Improvisation technologies*.

No tópico *modelo de laban (laban model)*, no item *orientação de partes internas do corpo (orientation of inner body parts)*, Forsythe multiplica as cinesferas e enfatiza a multiplicação de iniciações corporais (especialmente as não distais):

Imagine que seu corpo fosse um tipo de série infinita de pontos e linhas, e que cada um destes pontos pudesse – em essência – mover em torno deste modelo que acabei de explicar. Então, tomaria este ponto – por exemplo – a ponta do meu dedo – e o moveria para vários pontos do modelo de Laban; você verá que, na verdade, começo a estabelecer áreas que você conhece do balé. Por exemplo, bum [abaixo-à direita-à frente], bum [abaixo-à esquerda-atrás], bum [acima-à frente-à direita], bum [à frente], bum [atrás] etc, etc, coisas assim. Você já é familiarizado com as direções em que estes pontos existem no modelo de Laban; mas o que você usualmente faz é orientar o fim das suas extremidades na direção destes pontos. Muito raramente você considera orientar, por exemplo, um ponto interno como seu cotovelo na direção destes pontos, ou algo como seu joelho. Isso começaria a produzir uma relação diferente com o mesmo modelo que você usa todo dia. Mas, neste caso, você prioriza, ou dá importância, a todos os pontos e todas as linhas em seu corpo.<sup>359</sup>

No tópico *modelo de laban (laban model)*, no item *cinesfera (kinesphere)*, ele sugere que, independentemente da iniciação, o movimento não precisa necessariamente se dar no limite da cinesfera labaniana (ou das múltiplas cinesferas que se pode estabelecer):

<sup>359</sup> If you would imagine your body was a sort of an infinite series of points and lines, and any one of these points could – in essence – move around this model that I just explained. Now, I would take this point for example – the end of my finger – and move it to various points in the Laban model; you will see actually that I'm beginning to establish areas that you know from ballet. For example, bum, bum, bum, bum, bum etc, etc, this, that and this, such similar things. You are already familiar in which directions these points on Laban model exist; but what you usually do is to orient the end of our extremities towards these points. Very seldom you consider orienting for example an inner point like your elbow towards these points or something like your knee. So that would begin to give you a different relationship to the same model you use everyday. But in this case you'd imagine instead of just these points at the end of your extremities being important, you also prioritize or give importance to all points and all lines on your body.



Há várias maneiras de se mover em torno do modelo com pontos; a maneira em que se move em torno do modelo com as extremidades é na periferia; e se você esticar completamente suas extremidades, alongar suas pernas e seus braços, você perceberá que está criando círculos; e esta esfera de movimento é chamada de sua cinesfera. Este é o limite dos seus próprios movimentos; e quando você está se movendo na cinesfera, você está movendo na – ou ao longo da – periferia, a parte externa do modelo. Há também a possibilidade, no entanto, de se mover dentro do modelo, mas isso requer um tipo diferente de corpo, um corpo flexível; o corpo se dobra e se orienta da mesma maneira, sem os membros esticados.<sup>360</sup>

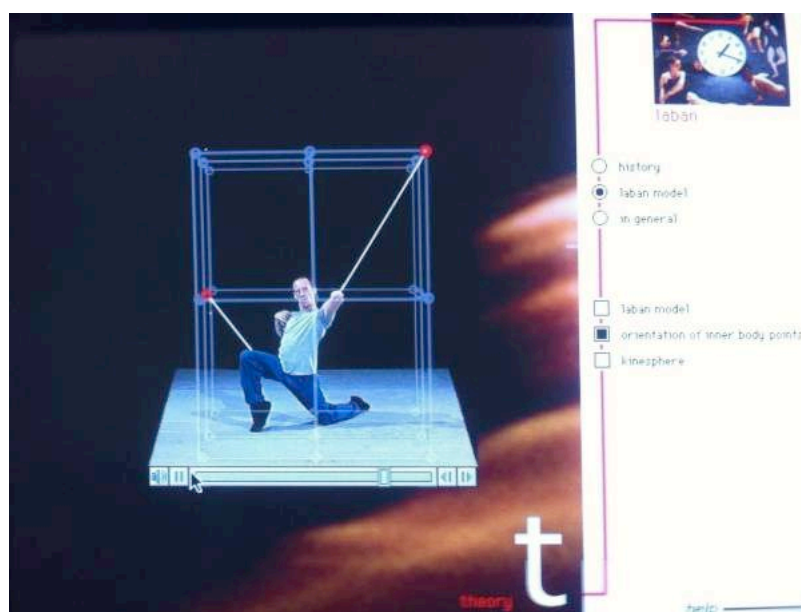


Figura 98 – *Improvisation technologies (laban model > orientation of the inner body parts)*; Fonte: Deutsches Tanzarchiv.

No tópico *geral (in general)*, no item *movimento não linear (unlinear movement)*, Forsythe usa o modelo para referenciar os desvios do próprio modelo, quanto ao que ele sugere de direcionamento, dimensão e forma do movimento:

Há mais de um modo de orientar-se no modelo de Laban e mais de uma maneira de abordar o exterior do amplo modelo de Laban. É possível valer-se de formas mórnicas<sup>361</sup> ou formas indefinidas ou ações menores e orientá-las para direções muito distintas no modelo; poderia escolher a diagonal alta como um ponto; poderia usar um movimento que não fosse tão claramente linear e que ainda assim se dirige para cima na diagonal; poderia usar uma simples espiral revertida e movê-la na direção da diagonal direita baixa; assim se compreende que o modelo não induz apenas formas geométricas duras.<sup>362</sup>

<sup>360</sup> There are several ways of moving around the model with points; the way one moves around the model with the extremities is on the periphery; and if you extend your extremities all the way, stretch your legs and your arms, you will notice that you are creating circles; and this sphere of movement is called your kinesphere. This the limit of your own movements; and when you are moving on the kinesphere, you are moving at or along the periphery, the outside of this model. There is also the possibility though of moving inside the model, but that requires a different kind of body, and that is a flexible body; the body folds in and orients itself the same way but without stretched limbs.

<sup>361</sup> Aquelas que têm uma forma específica já conhecida.

<sup>362</sup> There is more than one way to orient yourself within the Laban model and more than one way to approach the exterior of the large Laban model; and you can take morphic shapes or indefinite shapes or smaller actions and orient them towards very distinct directions within the model; I would choose the high level diagonal as a point; I can take a movement that was not so clearly linear and still move it up towards this diagonal; I could

No tópico *geral (in general)*, no item *tempos e ritmos diferentes (different times and rates)*, ele sugere uma multitemporalização do corpo:

Seu corpo, quando está no modelo; muito frequentemente orienta-se para mais de um ponto ao mesmo tempo. E, nesta técnica, a ideia é manter seu corpo orientando-se para mais de um ponto ao mesmo tempo e em mais de um tempo ao mesmo tempo. Isto significa que – em vez de mudar [de posição], mudar, mudar, as coisas chegam em ritmos diferentes e diferentes partes do seu corpo orientam-se para diferentes pontos em ritmos diferentes.<sup>363</sup>

E, finalmente, no tópico *geral (in general)*, no item *flexibilidade do modelo (flexibility of the model)*, propõe que as linhas ou formas possam não ser tão evidentes ou declaradas:

Quando você está escrevendo, quando está inscrevendo as linhas – de novo – elas não são sempre desenhadas como linhas suaves, mas às vezes é possível fazer linhas frágeis, fracas, irregulares, e para fazer isso com diferentes partes do corpo... vamos pegar uma pequena forma de triângulo, por exemplo, agora e movê-la ao longo de uma linha [Forsythe desenha uma linha descendo verticalmente num pequeno ziguezague feito com o ombro direito até o chão]. Você também poder fazer linhas muito fracas, por exemplo... [ele desenha um pequena linha com o pé direito, saindo um pouco do chão para a frente]; nem todas as linhas são fortes; você pode pegar uma linha daqui, digamos, desta diagonal e expandi-la e colapsá-la; as coisas não precisam ser – como poderia dizer? – tão sólidas.<sup>364</sup>



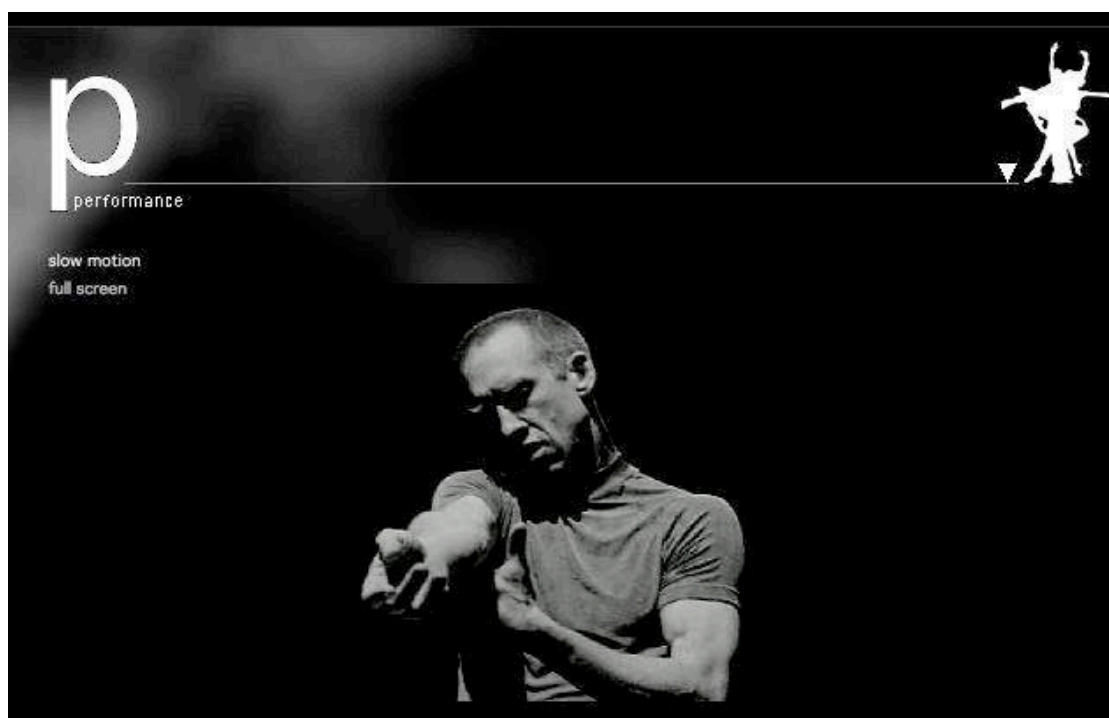
Figura 99 – Imagem de abertura do CD-rom *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999).

take a simple reverse spiral and move it towards the lower right diagonal; in this way you understand that the model doesn't only induce hard geometric shapes.

<sup>363</sup> Your body when it is in the model, it is very often orienting itself towards more than one point at a time. And in this technique the idea is to keep your body orienting itself towards more than one point at a time and in more than one time at a time. That means that – let me give an example, instead of going shift, shift, shift, the things arrive at different rates and different parts of you body orient itself to different points at different rates.

<sup>364</sup> When you are writing, when you are scribing lines – again – it's not always drawn as smooth lines, but it's sometimes possible to make frail, weak lines, irregular and to do these things with different body parts... let's take a very tiny triangle shape, for example, now. Move it along a line. You can also make very weak lines, for example...; not all lines are strong; you can take a line from here, say, this diagonal and it would expand and collapse; things don't have to be – how should I say – so solid.

Depois de, pelo menos, cinco anos percorrendo seminários e simpósios, a versão das *Improvisation technologies* destinada à comercialização se apresenta como um tutorial dividido em quatro seções – cada uma das quais nuança certos aspectos improvisacionais/composicionais – acrescidas de um solo no qual o próprio William Forsythe se esforça por comprimir em seus menos de sete minutos de duração o quanto pôde das operações que inventaria.<sup>365</sup> Sem nenhuma preocupação de claramente descrever linhas identificáveis ou de explicitar uma operação qualquer em jogo, vemos de fato seu corpo multiespacializado e multitemporalizado materializar toda a problematização da matriz clássica que o marca, a partir de um uso *explodido* e desdobrado das formulações espaciais labanianas. O *Solo* aliás, desdobra-se, literalmente, de uma posição clássica – “from a classical position”<sup>366</sup> –, como a reiterar um procedimento que atravessa todo seu *modus* composicional. Uma frase de Witold Gombrowicz (2000, p. 143, tradução nossa) bem lhe serviria de epígrafe: “Mas não até que eu me abandonei à minha dança solo – só então meus pensamentos adquiriram carne e se tornaram ação”.<sup>367</sup>



<sup>365</sup> Acerca do *Solo*, Forsythe (2012, p.18) disse: “Eu estava basicamente tentando compactar 25 anos de dança em 7 minutos; então, nele pode-se ver que eu tentei comprimir todos os capítulos de teoria naqueles sete minutos” (*[...] I was basically trying to compress twenty-five years of dancing into seven minutes, so in it you see that I did try to collapse the entire amount of my theory chapters as far as possible into that seven minutes*).

<sup>366</sup> *From a classical position* é o título de uma de suas obras, um duo realizado para vídeo em que improvisam o próprio Forsythe e a bailarina Dana Caspersen.

<sup>367</sup> But not until I abandoned myself to my solo dance – not until then did my thoughts acquire flesh and become action.



Figuras 100, 101, 102 e 103 – *Solo*, integrado no CD-rom *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999).

A primeira das seções do *Improvisation technologies*, considerada a ordem intuída/induzida pela disposição gráfica dos seus *links* de acesso, é precisamente *linhas* (*lines*). Desde aí, compreende-se que tudo se passa segundo diferentes estratégias de manipulação de linhas. É preciso, portanto, que sejam imaginadas, que se tornem imagem seja como linhas-fios, linhas-fantasmáticas ou linhas-traços precárias, para retomar nossa própria incompleta classificação desdobrada daquela, proposta por Tim Ingold.

Assim é que primeira explanação da seção seja *imaginar linhas* (*imaging lines*).<sup>368</sup> Três das demais operações então explanadas na seção – *combinar* (*matching*), *dobrar* (*folding*) e *interligar* (*bridging*)<sup>369</sup> – lidam com a compreensão de partes do corpo como linhas[-fio] e privilegiam, portanto, os jogos produzidos com referência aos ossos longos, que ora se fazem paralelos, ora se angulam nas articulações, ora unem partes do próprio corpo (tornando linha-fio uma linha-fantasmática). Nas operações *extrusão* (*extrusion*), *colapsar pontos* (*collapsing points*) e *descair pontos* (*dropping points*)<sup>370</sup>, as linhas se produzem como traços precários aproximando ou distanciando o corpo – qualquer parte dele – de si mesmo ou do chão. A seção se finaliza com a explanação sobre *movimentos complexos* (*complex movements*)<sup>371</sup>, que insiste sobre a necessidade de instaurar no corpo, como sensação, uma dimensão generativa de espaço, feito de linhas e planos.



Figura 104 – Operação *combinar* (*matching*), das *Improvisation technologies*, de William Forsythe (1999).

<sup>368</sup> Consultar explanação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210).

<sup>369</sup> Consultar explicações de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210-211).

<sup>370</sup> Consultar explicações de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210-212).

<sup>371</sup> Consultar explanação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 212).

Seguem-se outras seções e dezenas de operações; ao todo, exatamente 63 explicações se dividem entre as quatro seções. A seção *escrever (writing)* se inicia com a simples inscrição de letras no espaço com várias partes do corpo e segue desdobrando-se em procedimentos mais complexos. A seção *reorganizar (reorganizing)* inclui subseções como *orientação do espaço (room orientation)*, *recuperação espacial (spatial recovery)*, *compressão (compression)* e *isometrias (isometries)*<sup>372</sup>, que se subdividem multiplicando e complexificando os procedimentos. A seção *adições (additions)*<sup>373</sup> completa o inventário com o uso de referências anatômicas (de forma e textura) como base das operações.<sup>374</sup>

Cada operação é uma proposição coreográfica. Cada uma abre um infinito (“maior” ou “menor”)<sup>375</sup> de possibilidades exploratórias. Há operações que inventam movimentos; há as que reinventam (modificando um ou mais parâmetros quaisquer de um dado material). Linhas serão estendidas, transportadas, seguidas, desviadas, prolongadas, correspondidas, deslizadas, acercadas, percorridas, evitadas, contornadas; o corpo será torcido, deslocado, girado, reorientado, desequilibrado, empurrado ou puxado. Os verbos de ação podem se multiplicar, sem limites. Como diz Forsythe (2012, p. 50, tradução nossa) ao iniciar a explicação sobre *ângulo e superfície (angle and surface)*<sup>376</sup>: “O número de abordagens para linhas que se estendem do seu corpo é provavelmente tão rica quanto for a sua imaginação. E os modos de abordar estas linhas são provavelmente quantas você mesmo puder pensar”.<sup>377</sup>

Algumas operações, de fato, revelam-se mais fecundas: seria possível – indubitavelmente – criar toda uma obra a partir de operações como *escrita universal (universal writing)*<sup>378</sup> – em que partes quaisquer do corpo escrevem letras quaisquer em tamanhos quaisquer, em dinâmicas e ordens quaisquer no espaço – ou *evitar (avoid)*<sup>379</sup> – em que partes quaisquer do corpo se desviam de objetos ou corpos quaisquer, de tamanhos

---

<sup>372</sup> Consultar explicações de William Forsythe no Anexo 1 (p. 226-233).

<sup>373</sup> Consultar explicações de William Forsythe no Anexo 1 (p. 233).

<sup>374</sup> Como Anexo, disponibilizamos nossa tradução das 63 explicações de William Forsythe que constam no CD-rom *Improvisation technologies*, informando os respectivos *links* que hoje estão disponíveis na internet.

<sup>375</sup> As aspas colocadas nas palavras *maior* e *menor* querem informar apenas que os termos são utilizados de maneira intuitivamente correta, mas matematicamente incorreta. Pois “[...] matemáticos diriam muito simplesmente: tomemos o conjunto dos números inteiros – nele há os números pares e os ímpares; limitemo-nos então apenas ao conjunto dos números ímpares. Intuitivamente, diríamos que seu conjunto é menor, já que está contido naquele. Mas, nós o sabemos, ambos os conjuntos são igualmente infinitos. Assim se passa com os dispositivos restritivos de composição: eles produzem um infinito apenas enganosamente “menor” (CALDAS, 2009, p. 38). Uma consequência de tal compreensão é de extrema importância artística e político-pedagógica: “Qualquer corpo é simultaneamente restrito e infinito, não importa o que meça, pese, mova ou perceba” (*idem*). O que pode qualquer corpo é igualmente infinito.

<sup>376</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 215).

<sup>377</sup> The number of approaches for lines extending from your body is probably as rich as your imagination is. And the ways of approaching these lines are probably as many as you can think of yourself.

<sup>378</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 221).

<sup>379</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 217).

quaisquer, em movimento ou não em seu entorno. Tais operações, diríamos, possuem infinitos “maiores”. Mas há operações menos fecundas, como a CZ<sup>380</sup>, em que dois membros pressionam-se continuamente um contra o outro; no limite, seria também possível, mas seguramente muito mais difícil, criar toda uma obra a partir dela. A CZ, diríamos, é portanto possuidora de um infinito “menor”.

## 2.8. A indisposição

Uma vez convidei o maravilhoso dançarino William Forsythe para um encontro com uma turma de alunos que eu estava ensinando. Eu queria que ele falasse com meus alunos sobre os paralelos entre coreografia e arquitetura; queria que ouvissem seu pensamento sobre espaço, que fundamentalmente é aquilo de que ambos tratam. Eu o apresentei, ele foi para a frente da sala – e ele caiu. Ele se levantou. Ele caiu de novo. Levantou, caiu. Ele fez isso por quarenta e cinco minutos hipnotizantes, e cada queda era absolutamente diferente da anterior. Forsythe é um artista consumado, e tinha técnica para cair de uma maneira continuamente diferente. Os alunos ficaram paralisados. No final da aula, Billy levantou e disse: “É disso que trata o balé”. O que é verdade, mas os alunos compreenderam também que é disso que trata toda a arte: com poucas ferramentas, e num aparente desafio à gravidade, pode-se repetidamente reinventar o universo.<sup>381</sup>

Daniel Libeskind (2004, p. 215-216, tradução nossa).

Tornada uma matéria das operações forsythianas, a matriz clássica arrisca-se sobre outras linhas. Seu vocabulário, codificação e ancoragem espacial (a cruz dimensional) são perturbados em favor de movimentos complexos, multidirecionados e serpenteados. Sua simetria se perde; as linhas equilibradas que são mesmo próprias ao vocabulário balético (e aliás, também à suas configurações cênicas) se rompem. Pois sabemos que, nas posições em que se fixa e nas transições que perfaz, o corpo do bailarino clássico insiste em referir e frequentar primordialmente os seis vértices do octaedro: seus *pliés*, *élevés* e saltos orientam-se para pontos abaixo ou acima; seus movimentos de braços (os *port-de-bras*) e pernas (em *glissades*, *degagés*, *jetés* ou *grands battements*) ligam pontos ao lado, à frente ou atrás. As posições em que os corpos se equilibram para sustentar e cristalizar figuras recorrem necessariamente à estabilidade destas linhas unidimensionais, especialmente à vertical. E reconhecemos, com Laban, que as direções dimensionais conduzem à estabilidade e

---

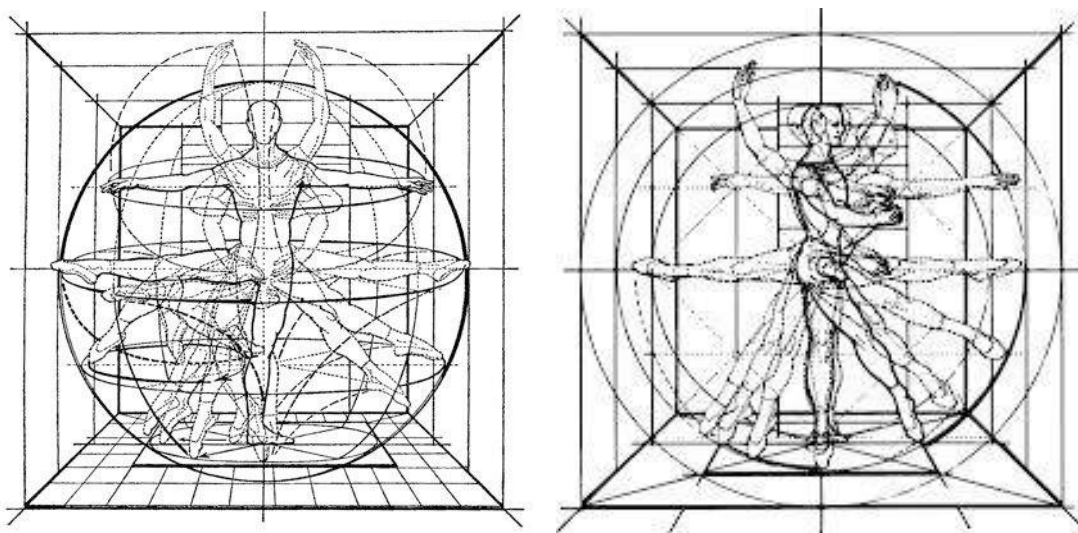
<sup>380</sup> Consultar explanação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 235).

<sup>381</sup> I once invited the marvelous dancer William Forsythe to meet with a class I was teaching. I wanted him to talk to my students about the parallels between choreography and architecture; I wanted them to hear his thoughts about space, which is fundamentally what both are about. I introduced him, he stepped to the front of the room – and he fell down. He stood up. He fell down again. Stood up, fell down. He did this for forty-five mesmerizing minutes, and each fall was absolutely different from the previous one. Forsythe is a consummate artist, and he had the technique to fall in a continually unexpected way. The students were transfixed. At the end of the class, Billy stood up and said, “And that’s what ballet is all about.” Which is true, but the students also

imobilidade; as diagonais induzem à instabilidade e mobilidade: “Imobilidade é o equilíbrio dimensional da massa corporal em torno do centro de gravidade. O movimento é uma diagonal vencendo este estado de equilíbrio... As direções dimensionais são principalmente portadoras de estabilidade, enquanto as oblíquas promovem fluxo instável”<sup>382</sup> (Laban apud MALETIC, 1987, p. 68, tradução nossa).

Conforme Carol-Lynne Moore (2009, p. 115, tradução nossa),

[...] esta estabilidade surge da relação entre os eixos dimensionais do octaedro com a gravidade. Quando equilibrado de pé num canto, o eixo vertical central do octaedro está apurado com a linha da gravidade. O eixo horizontal é perpendicular ao vertical, assim como o eixo sagital. A importância de estar apurado ou perpendicular ao eixo gravitacional é há muito tempo apreciada por arquitetos, porque sua adesão a estas linhas garante a estabilidade estrutural.<sup>383</sup>



Figuras 105 e 106 – Corpo de matriz balética na cinesfera.

No *Choreutics*, de Laban (1976, p. 5, tradução nossa), lemos:

[...] a arquitetura viva das formas-traços criada pelo corpo em movimento está ligada a certas relações espaciais. Tais relações existem entre as partes de uma sequência. Sem uma ordem natural na sequência, o movimento torna-se irreal e onírico. Uma arquitetura de sonho pode negligenciar as leis do equilíbrio. Movimentos de sonho também podem; no entanto um senso de equilíbrio

---

understood that this was what all art is about: With few tools, and in apparent defiance of gravity, one can repeatedly reinvent the universe.

<sup>382</sup> Stillness is a dimensional balancing of the body mass around the centre of weight. Movement is a diagonal overcoming of this state of equilibrium... Dimensional directions are namely carriers of stability whereas the obliques promote labile flux.

<sup>383</sup> [...] this stability arises from the relationship of the dimensional axes of the octahedron to gravity. When poised upright on a corner, the octahedron's central vertical axis is plumb with the line of gravity. The horizontal axis is perpendicular to the vertical, as is the sagittal axis. The value of being plumb with or perpendicular to the gravitational axis has long been appreciated by architects, for adherence to these lines ensures structural stability.

fundamental sempre permanecerá em nós mesmo nas aberrações mais fantásticas da realidade.<sup>384</sup>

Ainda que, no limite, considere as “aberrações mais fantásticas”, Laban parece insistir na elaboração de um sistema cuja compreensão tem o equilíbrio como princípio. Em Forsythe, distintamente, o regime de equilíbrio suposto a um eixo central do corpo (e que fundamenta a construção das chamadas harmonias espaciais labanianas) se desfaz em favor de um corpo que se permite desviar das linhas de força da matriz balética e que intensifica sua instabilidade em razão de seu multicentramento. Não se trata mais estritamente do código de movimento do balé clássico – com todos os seus princípios de harmonia, de sua verticalidade ascensional e de sua temporalidade contábil – mas de dobrar suas linhas e de inventar outras, de modo a fazer do corpo um lugar a partir do qual se experimenta o desequilíbrio, a vertigem, a instabilidade e o câmbio continuado de forças.

O que comecei a fazer foi imaginar uma espécie de movimento serial e, mantendo certas posições de braço do balé, mover através deste modelo, orientando o corpo para os pontos externos imaginários. É como balé, que também orienta os passos em direção a pontos exteriores (*croisé, effacé...*), mas igual importância é dada a todos os pontos, movimentos não-lineares podem ser incorporadas e diferentes partes do corpo podem mover-se no sentido dos pontos em variados graus no tempo<sup>385</sup> (FORSYTHE, apud SPIER, 1998, p.137, tradução nossa).

As proposições forsythianas emergem de um pensamento simultaneamente geométrico e algorítmico que se orienta para a criação de novas escrituras de movimento. Ao operar uma geometria invisível, o corpo em movimento inscreve no espaço linhas, traços e trajetórias desde então manipuláveis e transformáveis por uma série virtualmente infinita de operações. No contexto em que emergem as *Improvisation technologies*, o corpo *opera* a matriz clássica. As operações se fazem como um recurso algorítmico que, de alguma maneira, se dá como

[...] um programa de computador que pode envolver uma qualidade diferente em torno de um evento existente, alterando assim a sua própria natureza. Esta é outra razão pela qual me vinculo ao balé. Ele define um ambiente espacial muito preciso, que tenho transformado através de uma série de operações de distorção. Muito do que fazemos em nossa companhia é baseado em modos de dobrar. Nós ensinamos nosso corpo a dobrar e desdobrar novamente, em várias velocidades e em diferentes partes do corpo. Então, criamos aquilo que chamo de uma corpo

---

<sup>384</sup> [...] The living architecture of trace-forms which a moving body creates is bound to certain spatial relationships. Such relationships exist between the single parts of the sequence. Without a natural order within the sequence, movement becomes unreal and dream-like. Dream-architecture can neglect the laws of balance. So can dream-movements, yet a fundamental sense of balance will always remain with us even in the most fantastic aberrations from reality.

<sup>385</sup> What I began to do was imagine a kind of serial movement and, maintaining certain arm positions from ballet, move through this model, orienting the body towards the imaginary external points. It's like ballet, which also orients steps towards exterior points (*croisé, effacé...*) but equal importance is given to all points, nonlinear movements can be incorporated and different body parts can move towards the points at varied rates in time.



multitemporalizado, dobrado e desdobrado para e contra si mesmo<sup>386</sup> (FORSYTHE, 1999, p. 66, tradução nossa).

Assim, é plenamente por entre as linhas do dispositivo clássico do balé e suas evidentes tendências formais, problematizando-o a partir das formulações de Laban que Forsythe construirá uma outros modos de mover, assim como – de resto – uma outra cena. Diante de seu modo de mover, o que se assiste é quase a encenação da imagem deleuziana que descreve, já no início de seu texto sobre *o que é o dispositivo*,

[...] linhas [...] que seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*. [...] Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele (Foucault) chama de ‘trabalho de terreno’ (DELEUZE, 2011, p. 1).

Aqui, importa marcar o alcance micropolítico dos processos artístico-pedagógicos em jogo e pensar como a dimensão disciplinar do balé (que se estabelece, historicamente, no século XVIII) pode se ver perturbada a partir de tais práticas coreográficas, de como elas *indispõem*<sup>387</sup> o que se poderia chamar de *dispositivo* balético.

Michel Foucault não tem seu nome usualmente associado à dança; seu esforço, especialmente em *Vigiar e punir*, de estabelecer a noção de disciplina – e todo o universo de inscrições que ela declara sobre os corpos –, seria prolongável em direção à instituição do balé clássico como arte e, sobretudo, como técnica corporal no século XVIII. Pois que, se fosse preciso nomear, num sentido estrito, uma arte do corpo disciplinar – uma vez que “[...] o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano” (FOUCAULT, 1983, p. 127) –, diríamos muito simplesmente: *balé*. Como prática de subjetivação, o balé inscreve nos corpos determinações de movimento formalizadas como um vocabulário codificado, estabelecido sobre um universo simultaneamente corporal, coreográfico, arquitetônico, temático e imagético.

A disciplina se faz como uma inscrição, um modo pelo qual o poder vem, microfisicamente, “tocar os corpos”, fixando gestos, comportamentos e palavras: “[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm

---

<sup>386</sup> [...] a computer application that can wrap a different quality around an existing event, thus altering its very nature. This is another reason why I’ve stuck with ballet. It defines a very precise spatial environment, which I’ve transformed through a series of distorting operations. A lot of what we do in our company is based on states of fold. We teach our body to fold and unfold again, at various rates and moving through different body parts. So we create what I call a ‘many-timed body’ folding and unfurling towards and against itself.

<sup>387</sup> A palavra “indispor” aqui se limita à primeira acepção listada pelo Dicionário “Aurélio” / Novo Dicionário da Língua Portuguesa (p. 759): “[...] alterar a disposição de; modificar a situação em que algo se encontra.”

alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais.” (FOUCAULT, 1983, p. 28).

A aproximação das formulações foucaultianas às proposições forsythianas fundamenta-se também – é preciso dizê-lo – na declarada referência que o filósofo exerceu sobre o artista norte-americano, seu leitor desde os anos 1980. Mencione-se também que, em 1995, em pleno processo de sistematização das *Improvisation technologies* e da composição de *Eidos: Telos* (espetáculo ao qual, como dissemos, a obra *Self Meant to Govern* foi integrada), Heidi Gilpin – a então dramaturgista do Frankfurt Ballet – selecionou uma série de textos para nutrir o processo de criação: entre eles, *Corpos dóceis*, seção do livro *Vigiar e punir*, de Foucault.<sup>388</sup> Mas, para além da leitura mais estabelecida de Foucault no contexto da dança – aquela em que a técnica e a coreografia conformam uma realização acabada das inscrições de poder, uma docilização e uma captura dos corpos – importa pensar que novas positivities (porque é sempre de uma positividade que se trata) se dão a partir dos procedimentos tais como os de Forsythe na paisagem mais alargada dos fazeres coreográficos.

Pois, de fato, ocorre que desde um uso *explodido* da abordagem labaniana, Forsythe faz da inscrição balética nos corpos a matéria de configurações corporais e cênicas singulares.<sup>389</sup> Da problematização da inscrição balética nos corpos, produzem-se inscrições singulares dos corpos no espaço. Onde a sua poética possa ser mesmo tomada, neste sentido, como um modo de *indispor* o dispositivo clássico. Talvez por isso, Mark Franko (2011a, p. 99-100), tradução nossa) tenha podido dizer que

[...] o interesse de Forsythe em estender técnicas de inscrição para além do ponto em que se tornam objetos de análise para uma lugar em que elas se tornam um modelo para o pensamento faz a sua exploração da tradição do balé, em última análise, muito não-foucaultiana. [...] Este é propriamente o (novo) papel do coreógrafo, e a nova forma da coreografia. A curadoria do corpo do dançarino por Forsythe tira aquele corpo de sua condição carcerária da disciplina e o conduz para um campo culturalmente generativo de atividade criativa.<sup>390</sup>

<sup>388</sup> O material preparado por Heidi Gilpin – chamado *The Eidos: Telos reader* – está disponível no *Deutsches Tanzarchiv*. Ele contém vários textos, entre os quais destacamos: *What is an event?* e *What is a multiplicity?*, de Gilles Deleuze; *Unfolding events*, de Peter Eisenman; *End space*, de Daniel Libeskind; *In a network of lines that...*, de Robert Somol; *Nothing fails like success*, de Barbara Johnson e *The Aesthetics of silence*, de Susan Sontag.

<sup>389</sup> Em uma entrevista a Roslyn Sulcas (1995, documento eletrônico, tradução nossa), Forsythe diz: “Acho que o balé é uma ideia muito, muito boa, que é desprezada por um grupo de pessoas e superinvestida por outro. Deixe-me fazer uma metáfora: é como se as pessoas dissessem que uma bússola não é valiosa, porque divide o mundo em cima e em baixo e o orienta desta forma. O balé é um corpo de conhecimento, não uma ideologia. Eu o vejo como algo de que se pode partir” (*I think ballet is a very, very good idea, which gets pooh-poohed by one group of people, and overinvested by another,*” he says. “*Let me make a metaphor: It’s as if people said that a compass isn’t valuable because it divides the world into top and bottom and orients you in this way. Ballet is a body of knowledge, not an ideology, and I see it as something from which you can depart.*)

<sup>390</sup> [...] Forsythe’s interest in extending techniques of inscription beyond the place at which they become objects of examination to a place where they constitute a model for thinking makes his exploration of the ballet tradition ultimately quite un-Foucauldian. [...] This is properly the (new) role of the choreographer, and the new shape of

Desde a problematização simultânea do corpo fundamentado na técnica clássica e do modelo espacial labaniano, institui-se um corpo improvável, consagrado a um balé *menor*<sup>391</sup>, que produz outras inscrições no espaço – e, portanto, *outros espaços* – a partir daquilo que nele mesmo se inscreve como marca; corpo que não opera negações, mas problematizações que, no limite, infinitizam seus modos de mover. Para Forsythe, importava – desde aquele momento em que se deparou com os corpos do Frankfurt Ballet – encontrar modos de fazer uso daquilo que já estava constituído em seus bailarinos: de fato, o domínio do código do balé ensina intensamente sobre linhas e formas no espaço. Onde o vocabulário do balé se torne aí frequentemente uma matriz: a expressão “de uma posição clássica” (*from a classical position*) quer portanto informar sobre o procedimento em que aquilo que se encontra inscrito nos corpos como marca de um vocabulário secular e altamente codificado se faz desfigurar, produzindo uma experiência cinestésica que se desvia das matrizes clássicas. As marcas do corpo – mesmo as baléticas – não são objeto de recusa; problematizadas, elas potencializam a invenção corporal – processo que tem um imenso alcance não apenas artístico, mas principalmente pedagógico.

Não cabe, aqui, narrar a história da cena e do corpo baléticos. Séculos fizeram se constituir uma arte que – ao final do século XIX – era, em verdade, sinônimo de dança no ocidente. Para além de seu universo temático (de cisnes e sílfides), da arquitetura a que se liga (o palco à italiana e a hierarquia espacial que sua constituição perspectiva estabelece), das configurações cênicas que desenha (de simetrias e harmonias), enfim, de tudo aquilo que dispõe, importa reter o fato de que tratou insistentemente em constituir corpos referidos a um modelo: a relação que o corpo que dança guarda com os chamados “passos” de balé quase se descreveria – não seria excessivo dizê-lo – por uma teoria da participação de cunho platônico.

---

choreography. Forsythe’s curation of the dancer’s body takes that body out of the carceral condition of discipline and into a culturally generative field of creative activity.

<sup>391</sup> Recorro aqui a uma noção que aparece em DELEUZE (1997, p. 124), onde lemos: Não se trata de uma situação de bilinguismo ou de multilinguismo. Pode-se conceber que duas línguas se misturem, com passagens incessantes de uma à outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas. Mas não é desse modo que os grandes escritores procedem, embora Kafka seja um tcheco escrevendo em alemão, Beckett um irlandês escrevendo (com frequência) em francês, etc. Eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados a minorias como ao signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação.

Se Forsythe (p. 70, tradução nossa) pode dizer que “[...] ninguém nunca fez um *arabesque*”<sup>392</sup> é por reconhecer que, de fato, o vocabulário clássico se impôs, historicamente, como uma metodologia normativa: ele descreve figuras e posições modelares que mesmo corpos *extra-ordinários* podem, num certo sentido, apenas evocar: “O arabesque sempre permanecerá essencialmente uma prescrição, um ideal”<sup>393</sup> (*idem*, tradução nossa).<sup>394</sup> Na matriz clássica, a idealidade do vocabulário projeta-se nos corpos – que se querem igualmente “ideais” – e os faz convergir para uma paisagem que é a do “corpo de baile”. Nas proposições estéticas de Forsythe, no entanto, os corpos divergem:

A percepção dos bailarinos como indivíduos [...] relaciona-se também com a variedade de físicos que Forsythe emprega: diferentemente de grande parte das companhias de balé clássico, não há nenhum tipo de corpo ideal para os bailarinos. Esta falta de arregimentação pode parecer muito trivial, mas é na verdade de grande importância prática uma vez que significa que a dança é altamente influenciada pelas possibilidades físicas individuais, em vez de – como é comum no balé (e particularmente para as bailarinas) –, pelas diferentes capacidades e linhas do corpo esteticamente dominante<sup>395</sup> (SULCAS, 1991, p. 33, tradução nossa).

Mais fundamentalmente, suas proposições configuram-se como uma máquina de alteridade:

Apesar da individualidade e da idiosincrasia do estilo de Forsythe, os bailarinos parecem não se submeter à coreografia como ferramentas balanchinianas<sup>396</sup> perfeitas, mas fazer do movimento algo próprio; frequentemente o fazem: visões repetidas de um balé revelam constantemente que ocorrem improvisações individuais dentro da estrutura geral que são produto de uma política coreográfica deliberada<sup>397</sup> (SULCAS, 1991, p. 32, tradução nossa).

As *Improvisation technologies* emergem portanto como um processo improvisacional/composicional com dimensões flagrantemente estéticas e pedagógicas, que ultrapassam, aliás, o mero contexto do balé clássico. Para além do cumprimento da rotina

---

<sup>392</sup> No one has ever done arabesque.

<sup>393</sup> Arabesque will always remain primarily a prescription, an ideal.

<sup>394</sup> O arabesque é uma das poses básicas do balé clássico, que tira o seu nome de uma forma de ornamento mourisco.

<sup>395</sup> The sense of the dancers as individuals [...] has also to do with the variety of physiques that Forsythe employs: unlike most classical dance companies, there is no one ideal body type for the dancers. This lack of regimentation may seem fairly trivial but is in fact of great practical importance since it means that the dance is highly influenced by individual physical possibilities rather than, as is usual for ballet (and particularly for female dancers), by the physical capabilities and lines of the aesthetically dominant body.

<sup>396</sup> Referência a Georges Balanchine (1904-1983), bailarino e coreógrafo nascido na Geórgia (Império Russo) e formado na escola do Mariinski Ballet. Depois de deixar a Rússia e trabalhar com Serge Diaghilev, se estabelece nos Estados Unidos e, em 1934, funda a American Ballet School. Diretor do New York City Ballet a partir de 1948, Balanchine é considerado o pai do balé americano. O coreógrafo teve influência reconhecida sobre Forsythe – que chegou a ser considerado o “herdeiro” de seu legado artístico.

<sup>397</sup> Despite the individuality and idiosyncrasy of Forsythe’s style, the dancers do not seem subsumed by the dance, or like Balanchinian perfect tools, but rather to have made the movement into something of their own. quite often they have: repeated viewings of a ballet will sometimes reveal consistently occurring individual improvisations within its overall structure that are the product of a deliberate choreographic policy.

definida por marcas e códigos quaisquer (que necessariamente se estabelecem por meio de técnicas de movimento ou de hábitos sociais quaisquer), o corpo passa a experimentar, em processos de criação e nas configurações coreográficas criadas (i.e., no próprio ato performativo), uma rara autonomia no contexto da dança cênica ocidental. Não se trata de uma mera insubordinação à autoridade figurada frequentemente no coreógrafo, mas uma prática de invenção estabelecida na compreensão composicional singular daquele que performa.

Uma estética é inseparável de uma política: em Forsythe, trata-se de um regime político dos processos e da cena fundado na diferença e que, na verdade, pelo que (in)dispõe, prolonga-se como uma potência poética mesmo em corpos distantes das inscrições baléticas. Ainda que fundado inicialmente nelas, o que se passa é que as *Improvisation technologies* se dão a servir por qualquer corpo. Da mesma maneira que as formulações de Laban em seu Sistema de Análise do Movimento, nada nas *Improvisation technologies* se impõe; parâmetros se propõem quase meramente a título de exemplos possíveis de um processo de intensificação criativa que, de fato, não tem limite. Donde sua potência não apenas poética, mas política e pedagógica.

Outros modos do corpo se estabelecem aí acumulando inscrições continuamente desviantes e distorcidas. Em Forsythe – não diríamos contra Foucault, mas *com* ele –, disciplina e inscrição parecem afirmar um outro estatuto: elas não negativizam (como limite e recusa), mas fundamentam uma arte que retorna sobre si para se reinventar.

Num ensaio sobre William Forsythe, Heidi Gilpin (2011, p. 113, tradução nossa) evoca, a partir da experiência diante de sua obra coreográfica, a palavra alemã *Entstellung* e cita Freud para sua compreensão: "Podemos muito bem emprestar à palavra 'Entstellung' (distorção, desfiguração) o duplo sentido a que tem direito, mas do qual hoje não se faz uso. Ela deve significar não só 'alterar a aparência de algo', mas também 'colocar algo em outro lugar, deslocar'".<sup>398</sup> Aliás, iniciada com o prefixo de privação *ent*, *Entstellung* compõe-se com a mesma raiz de *Gestell* – o conceito heideggeriano que é aproximável de *dispositivo*.<sup>399</sup> *Indispor* o dispositivo e afirmar uma *Entstellung* (como uma arte de deslocamentos e desfigurações) pode ser um modo de conceber uma estratégia poética: uma desfiguração

---

<sup>398</sup> We might well lend the word 'Entstellung' (distortion) the double meaning to which it has a claim but of which today it makes no use. It should mean not only 'to change the appearance of something' but also 'to put something in another place, to displace'.

<sup>399</sup> A aproximação é feita por Giorgio Agamben no texto *O que é um dispositivo?* (In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009). A questão é tratada também em TIRLONI, Valentina (Ed.). *Du Gestell au dispositif: comment la technicisation encadre notre existence*. Bruxelles: E.M.E., 2010.

(*Entstellung*) tornou a temporalidade do corpo não metronômica, seu espaço não metrificável e a geometria de que faz uso uma complexa textura, feita de linhas lúdicas e improváveis; enfim, *indisposto* o dispositivo clássico, o balé se fez *menor*.



Figura 107 – *Self Meant to Govern*, de William Forsythe (1994).

## CAPÍTULO 3 – A ESCRITURA

Tratamos aqui da coreografia como dimensão escritural/inscricional e das condições para sua efetuação em performance. Em certas formulações de William Forsythe, um importante estrato do fazer coreográfico se dá pela inscrição de linhas no espaço. Neste sentido, abordamos o projeto *Synchronous objects*, desenvolvido junto à Universidade de Ohio, dedicado a examinar as estruturas organizacionais da obra *One Flat Thing, reproduced*, “[...] traduzindo-as e transformando-as em novos objetos – [produzindo] modos de visualizar a dança que recorrem a técnicas de uma variedade de disciplinas”<sup>400</sup> (SYNCHRONOUS OBJECTS, documento eletrônico, 2017, acréscimo nosso, tradução nossa).<sup>401</sup> Quase à maneira de um interlúdio e por razões que explicitaremos, tematizamos primeiramente a literatura do Oulipo<sup>402</sup> e seu recurso à *restrição* (*contrainte*) como chave composicional. A partir da afirmação da coreografia como proposição, tratamos das implicações sobre a corporeidade (como estabelecimento inscricional), o performar e o lugar da improvisação (como dimensões de atualização da proposição) e da dramaturgia (como escritura [i]material ligada a uma lógica cinestésica e/ou cênica).

### 3.1. A restrição

[...] não é suficiente ter o mundo inteiro à disposição – a infinitude das possibilidades cancela as possibilidades, por assim dizer, até que limitações sejam descobertas.<sup>403</sup>

Roger Sessions  
(epígrafe do capítulo IV, *The theory of notation*, do livro *Languages of art*, de Nelson Goodman [ p. 127], tradução nossa)

Não iria tão longe até dizer como Joseph de Maistre que tudo aquilo que oprime o homem o fortalece. De Maistre talvez nem sonhasse que os sapatos que usava eram opressivos, mas, tratando-se das artes, ele responder-me-ia muito bem, não tenho dúvidas, de que sapatos demasiado estreitos nos fariam inventar danças completamente novas.

Paul Valéry (1995, p. 38)

---

<sup>400</sup> [...] translating and transforming them into new objects – ways of visualizing dance that draw on techniques from a variety of disciplines.

<sup>401</sup> O vídeo *One flat thing, reproduced*, de 2006, dirigido por Thierry De Mey se encontra disponível, na íntegra em: <[http://www.numeridanse.tv/en/video/1177\\_one-flat-thing-reproduced](http://www.numeridanse.tv/en/video/1177_one-flat-thing-reproduced)>.

<sup>402</sup> Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle [Oficina de Literatura Potencial]). Consultar: <<http://oulipo.net/>>.

<sup>403</sup> [...] it is not sufficient to have the whole world at one’s disposal – the very infinitude of possibilities cancels out possibilities, as it were, until limitations are discovered.

LL: *Sim, neste caso, o ato coreográfico e a notação podem considerados como limites impostos à liberdade.*

RT: É claro, toda notação é principalmente uma forma de restrição, algo que limita a liberdade, e isto não deveria ser fonte de grande surpresa. Paul Valéry disse que “a arte prospera na restrição e morre de liberdade”, e acho que a mesma coisa deve se aplicar à dança. Quando as restrições se tornam muito difusas, ou quando os dançarinos são autorizados a fazer o que querem, eu acho que nada muito interessante pode ser produzido como resultado, a menos que tenha havido algum arranjo acordado com antecedência, ou algo parecido.<sup>404</sup>

Diálogo entre Laurence Louppe e René Thom (1994, p. 65-66, tradução nossa)

Os *Exercícios de Estilo*, do escritor Raymond Queneau, datam de 1947. Concebida e estruturada em variações que pudessem multiplicar – potencialmente – ao infinito a breve narrativa de um acontecimento simples, a obra faz suceder noventa e nove estilos distintos: *Retrógrado*, *Palavras-valise*, *Negatividades*, *Anagramas*, *Onomatopeias*, *Pretérito*, *Filosófico*, *Gustativo*, *Lipogramas*, *Helenismos*, *Reacionário* e *Macarrônico* são alguns dos títulos que informam aproximadamente os *modi* literários a partir dos quais, leitores, podemos apenas vislumbrar um ônibus, um primeiro encontro, um segundo encontro, uma troca de palavras. Impossível restituir, num mesmo e único texto o muitas vezes narrado acontecimento: ele só existe no ato da leitura e da efetivação da linguagem que o discorre. Não há texto original, matriz a ser copiada, mas multiplicidades nem verdadeiras nem falsas, nem primeiras nem segundas, em que se experimenta um devir da linguagem. Como anexo, a edição brasileira dos *Exercício de Estilo* lista ainda mais de uma centena de variações sugeridas por Queneau e umas outras ainda, arriscadas pelo tradutor da obra.

Insinuada a hipótese de um devir infinito da escritura, implícita a índole matemática da qual a literatura de Queneau se ocupará, vislumbramos no extremo aquela *Biblioteca de Babel*, tal como a descreve Jorge Luis Borges (1986, p. 61-70): um universo. Ao longo de suas infinitas galerias hexagonais, estantes invariadas com cinco prateleiras guardam “[...] trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas, cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta”. A configuração informe e caótica de quase todos os livros se mostra em exemplos como o daquele em que as letras M, C e V são “[...] malevolamente repetidas da primeira até a última página” e em outros em que, seguindo um longo labirinto de letras, pode-se ler na penúltima página: “Ó tempo tuas pirâmides”. Séculos se passaram, conta o narrador, até que se deduzisse que a

---

<sup>404</sup> LL: *Yes, in this case, the choreographic act and notation can be considered as limits imposed on freedom.*

RT: Of course, all notation is principally a form of restraint, something which limits freedom, and this should not be a source of great surprise. Paul Valéry said that “art thrives on constraint, and dies of freedom”, and I think the same thing must apply to dance. Once restrictions become too diffuse, or



biblioteca é total e que “[...] suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos, ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas”, e cujos livros diferem, às vezes inumeráveis, pela mera posição de uma vírgula.

“By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...” (*Por esta arte pode-se contemplar a variação das 23 letras...*) diz a epígrafe do texto borgiano. Uma infinita combinatória rege e produz a infinita *Biblioteca de Babel*. Mas, dir-se-ia, tal biblioteca não é única. De fato, há virtualmente infinitas bibliotecas infinitas, de variáveis formatos de livros e de variado número de páginas e de letras nas páginas. Variem-se quaisquer um de seus parâmetros e as bibliotecas se multiplicarão, exponencialmente.

A aproximação entre literatura e combinatória se faz como um primeiro reconhecimento de sua dimensão maquínica, que a permite reordenar infinitamente uma quantidade limitada de elementos.<sup>405</sup> Toda literatura, neste sentido, poderia ser considerada uma regrada combinatória, um continuado e infinito (e babélico) jogo que reconfigura unidades escriturais para uma produção de sentido: “A literatura é um jogo combinatório que persegue as possibilidades implícitas em seu próprio material”<sup>406</sup> (CALVINO apud BOTTA, 2012, p. 8, tradução nossa).

Em 1960, o grupo literário Oulipo nasce precisamente em torno do encontro entre um literato interessado em matemática e um matemático interessado em literatura: Queneau e François Le Lionnais são os primeiros de uma lista que, cedo e desde então, segue incluindo nomes como os de Georges Perec, Marcel Bénabou, Italo Calvino – em seu chamado “período parisiense” –, Jacques Roubaud, Paul Braffort e tantos outros. Distinto das proposições das chamadas vanguardas artísticas, o Oulipo não formula ideário político e nem declara qualquer projeto sociológico: antes, formula a literatura como um espaço de experimentação e de ludicidade, donde o dimensão chave da *contrainte* (restrição):

E um autor oulipiano, o que é? É um “rato que constrói ele mesmo um labirinto do qual se propõe a sair. Labirinto de quê? De palavras, de sons, de frases, de parágrafos, de capítulos, de livros, de bibliotecas, de prosa, de poesia, de tudo isso...”<sup>407</sup> (BÉNABOU; ROUBAUD, documento eletrônico, 2017, tradução nossa).

---

once dancers are allowed to do as they please, I think nothing very interesting can be produced as a result, unless there has been some agreed arrangement made in advance, or something like that.

<sup>405</sup> Como exemplo de um processo de exponenciação, citemos os *Cent mille milliard de poèmes*, de Queneau (1961), feitos da combinatória de 10 sonetos, cujos 14 versos – livremente associáveis – são dispostos cada um em tiras recortadas e independentes; cada uma das 14 tiras de cada página, à maneira de certos livros infantis, pode ser virada uma a uma, o que resulta nos potenciais  $10^{14}$  poemas.

<sup>406</sup> Literature is a combinatorial game that pursues the possibilities implicit in its own material.

<sup>407</sup> Et un auteur oulipien, c’est quoi? C’est “un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir”. Un labyrinthe de quoi? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça...

Na língua francesa, a palavra *contrainte* guarda dois vetores de sentido: ela informa sobre aquilo que deve ser feito, e também sobre aquilo que não se é autorizado a fazer; faz convergirem portanto uma obrigação (um dever positivo) e uma interdição (um dever negativo). O idioma português a traduz usualmente como restrição e – assim como variantes menos frequentes tais como constrição, constrangimento, limitação ou impedimento – privilegia impropriamente o sentido de entrave e obstáculo. Recuperada do antigo vocabulário da retórica, a restrição se vê positivada e afirmada como aquilo que provocaria e potencializaria os processos criativos da escrita literária, arrastando para o âmbito da literatura contemporânea um intenso interesse em sua dimensão composicional.

É no campo de imanência da literatura, na sua materialidade fonética, lexical, sintática e mesmo visual que o Oulipo operará. A paisagem mais alargada é mesmo moderna, aquela em que a arte afirma o privilégio da composição de uma certa matéria. Não é excessivo, aqui, resgatar as palavras do pintor modernista Maurice Denis: “Lembremo-nos de que um quadro, antes de ser um cavalo numa batalha, uma mulher nua ou uma historieta qualquer, é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores, juntas segundo uma certa ordem” (apud VALLIER, 1986, p. 17). O resgate não quer absolutamente repetir a defesa greenberguiana<sup>408</sup> da redução e da especificidade do meio, mas apenas insistir que qualquer poética se faz com certa *materialidade* e certa *composição* desta materialidade:

O pintor Degas às vezes escrevia versos. Um dia ele disse a Mallarmé: “A sua arte é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...” E Mallarmé respondeu: “Não é com ideias, meu caro Degas, que se faz versos. É com palavras.” (VALÉRY, 1995, p. 67, grifos do autor).<sup>409</sup>

Ou ainda, mais próximo de nós, nas palavras agora do coreógrafo Jonathan Burrows (2010, p. 31, tradução nossa):

Uma ideia na minha cabeça é real. Ela é, no entanto, apenas uma ideia real, e não uma dança ou performance reais. Para fazer uma dança ou performance é preciso lidar com a realidade da dança ou da performance, e não com a realidade da ideia.<sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> O norte-americano Clement Greenberg foi um dos mais influentes críticos do século XX e tem seu nome associado à arte moderna americana. Em seu ensaio *A nova escultura*, por exemplo, Greenberg (1997, p. 67) afirma: “[...] a sensibilidade moderna, porém, reclama a exclusão de toda realidade externa ao meio da respectiva arte ou seja, a exclusão do tema. Somente se restringindo aos meios pelos quais alcançam virtualidade como arte, à essência literal de seu meio, e somente evitando tanto quanto possível a referência explícita a qualquer forma de experiência não imediatamente dada através de seus meios, podem as artes comunicar aquele senso de experiência concretamente sentida, irredutível, em que nossa sensibilidade encontra sua certeza fundamental.”

<sup>409</sup> O fato também é narrado por Valéry em *Degas, dança, desenho* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 118-119).

<sup>410</sup> An idea in my head is real. It is, however, only a real idea, and not a real dance or performance. To make a dance or performance you have to deal with the reality of a dance or performance, and not with the reality of an idea.

No Oulipo, há dois grandes eixos de procedimentos: o primeiro é analítico. O chamado *anoulipismo* (oulipismo analítico) inventaria obras do passado e procura “[...] possibilidades que frequentemente ultrapassam aquilo que os autores tinham suspeitado”<sup>411</sup> (LE LIONNAIS, 1973, p. 21, tradução nossa). Listem-se aqui os anagramas, palíndromos, lipogramas e procedimentos literários vários que, existentes em literaturas seculares, se reconhecem naqueles que são portanto chamados “[...] plagiadores por antecipação” (ALENCAR; MORAES, 2017, documento eletrônico).

De fato, quando Georges Perec decide, em 1969, escrever seu *La disparition*, ele resgata aquele mesmo procedimento de que narra a história num dos textos que publica na coletânea *La littérature potentielle*: o lipograma.<sup>412</sup> Derivado das palavras gregas “leipo” (abandonar, ficar privado de) e “gramma” (escrita), o lipograma tem seu primeiro registro numa *Ode aos centauros*, redigida pelo poeta grego Laso de Hermíone, no século VI antes de Cristo, e que não faz uso da letra *sigma*. Na Espanha do século XVII, como apreciado maneirismo formal, Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1662), escreve 5 novelas curtas em forma de lipograma: *Los dos soles de Toledo*, sem A; *La carroza con las damas*, sem E; *La perla de Portugal*, sem I; *La peregrina hermitaña*, sem O; e *La serrana de Sintra* sem U. Os exemplos se multiplicam e atravessam os séculos: mais recentemente, em 1939, trinta anos portanto antes de *La disparition*, de Perec, o norte-americano Ernest Vincent Wright escreve uma novela em inglês (*Gadsby*) com mais de 50 mil palavras sem usar a letra E.

O lipograma perequiano soma mais de três centenas de páginas em que se exclui aquela letra E que, assim como no inglês, é a mais utilizada no idioma francês. Três anos mais tarde – segundo Perec, devido à queixa das outras vogais de que teriam trabalhado demais no livro anterior – escreveria *Les revenentes*, uma novela breve em que, contrariamente, fazia uso apenas da vogal E.

Escapando já da literatura, cabe aludir a um outro projeto de Perec, datado de 1980: a concepção de um roteiro de longa-metragem intitulado *Signe particulier: NÉANT*, ligado explicitamente a seu *La disparition*, do qual pretendia ser não a adaptação, mas o equivalente cinematográfico.<sup>413</sup> Nele, o autor propunha-se repetir o gesto de suprimir o que na ordem da narrativa cinematográfica equivaleria talvez ao que a letra E representa na língua francesa, ou seja, o elemento mais frequente. Em *Signe particulier: NÉANT*, em nenhum momento o

---

<sup>411</sup> [...] des possibilites qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné.

<sup>412</sup> Consultar PEREC, 1973.

<sup>413</sup> *Signe particulier: NÉANT* tem seu projeto publicado no livro *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, coletânea de roteiros/argumentos inéditos organizada por Christian Janicot (Paris: Éditions Jean-Michel Place / Arté Éditions, 1995).

espectador veria o rosto dos atores. Na *Declaração de intenções* do projeto, depois de informar sobre as etapas de pesquisa a cumprir, Percec lista 67 exemplos de recursos e figuras consideráveis: um baile de máscara, esgrimistas, apicultores, astronautas, mulheres de cabelos longos se penteando, personagens numa tempestade de areia, pinturas “à la Chirico”, câmera subjetiva (seguindo o personagem por trás), personagens vistos de longe, um homem refletindo com as mãos no rosto etc. Tudo isso, para além do caso com “muitos exemplos” dos personagens vistos de costas.<sup>414</sup>



Figura 108 – *If you couldn't see me*, de Trisha Brown (1994), obra em que não se vê o rosto da performer.

O segundo dos grandes eixos procedimentais do Oulipo é o chamado *sintoulipismo* (oulipismo sintético), descrito por Le Lionnais (1973, p. 21) como “mais ambicioso” e que se constitui como “a vocação essencial” do grupo. Pois, se o *anoulipismo* volta-se para a exploração de restrições já conhecidas, o *sintoulipismo* liga-se à invenção de novas restrições. Aqui, trata-se sobretudo de estabelecer outros princípios de escrita, estratégias e regramentos de natureza formal a partir dos quais inventar literaturas e “[...] assumir a embriaguez de

---

<sup>414</sup> Não deixa de ser curioso reencontrar uma versão similar e simples deste mesmo lipograma numa curta obra de Trisha Brown: o que vemos se estabelecer como princípio de composição maior do solo *If you couldn't see me* (*Se você não pudesse me ver*), de 1994, é mesmo este: ao longo de todos os seus dez minutos de duração, a performer mantém-se de costas para o público. A ideia, sugerida por Robert Rauschenberg lhe repete aliás o gesto de uma de suas primeiras obras: *First Time Painting* (1961). Nela, criada como uma performance, Rauschenberg pintou, na beira de um palco na Embaixada dos Estados Unidos em Paris, ao som do piano do compositor norte-americano David Tudor (1926-1996), uma tela de que só se podia ver a parte de trás. Ao final, sem que o público pudesse absolutamente ver o que havia sido pintado, a tela foi embalada e levada embora (ELEEY, documento eletrônico, 2017).

sintaxes e palavras novas” (ALENCAR; MORAES, 2013, p. 17). O *rato oulipiano*, neste sentido, reconheceria seu projeto poético nas palavras de Gilles Deleuze (1992, p. 166-167):

É preciso falar da criação como traçando seu caminho entre impossibilidades... [...] A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, mesmo no francês por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível.

E também no muito citado fragmento de Nietzsche (1983, p. 147, grifo do autor):

Diante de cada artista, poeta e escritor grego, deve-se perguntar: que é a *nova coação* que ele se impõe [...]. Pois o que se denomina “invenção” [...] é sempre um tal grilhão auto-imposto.

A restrição oulipiana é um esforço para desviar a escrita de seus próprios clichês e também das normatividades que a arte não cessa de estabelecer, um esforço – por exemplo, no contexto de sua emergência – “[...] contra o verso livre tornado ortodoxia”<sup>415</sup> (JAMES, 2009, p. 160, tradução nossa).<sup>416</sup> “[...] Sentia que o jogo só tinha sentido se submetido à imposição de regras ferrenhas”, diz Calvino (2002, p. 155). Como um dever autoimposto, a restrição admiravelmente força a inventar e reinventar a língua, fazendo-a percorrer caminhos pelos quais nunca se arriscaria.

Não se trata absolutamente do confronto do escritor com uma página em branco – pois que ela não existe para o escritor tanto quanto a tela branca não existe para o pintor: “[...] com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE, 2007, p. 36). A restrição, como procedimento oulipiano, trata das estratégias de reinventar a escritura de uma página sempre já povoada. A escritura sempre tende ao palimpsesto.

Evidentemente, qualquer escritura supõe mesmo restrições:

Restrições do vocabulário e da gramática, restrições das regras do romance (divisão em capítulos etc.), restrições da versificação geral, restrições das formas fixas, como no caso do rondó ou do soneto) etc.<sup>417</sup> (LE LIONNAIS, 1973, p. 20, tradução nossa).

<sup>415</sup> [...] contre le vers libre devenu orthodoxie.

<sup>416</sup> Aquí, vale recuperar as sábias palavras de Paul Valéry (1995, p. 36-37): “Na época (que ainda não terminou) em que se travaram grandes debates entre os poetas, uns defendendo os versos a que se chama livres, os outros defendendo os versos da tradição, submetidos a diversas regras convencionais, eu costumava dizer-me que a pretensa ousadia de uns e a servidão pretendida dos outros não passavam de uma questão de pura cronologia”.

<sup>417</sup> [...] contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet) etc.

No limite, é sempre possível considerar a imposição de uma *ordem do discurso*. Donde Roland Barthes (1980, p. 14) tenha podido dizer que a própria a língua é fascista, não pelo que ela impede de dizer, mas pelo que ela obriga a dizer.<sup>418</sup> É uma tal compreensão que fundamenta, aliás, a posição de Raymond Queneau (apud CALVINO, 1990, p. 137) em sua polêmica sobre a “escrita automática” dos surrealistas:

Outra ideia bastante falsa que atualmente vem sendo aceita é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em se obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora.

Distintamente das normatizações implícitas da língua, portanto,

[...] uma restrição de escrita caracteriza-se, de fato, por seu caráter formulado, ou seja, pela enunciação explícita de uma regra que funciona como um modelo para a fase propriamente escritural. Essa necessária formulação implica, outrossim, uma intencionalidade: a prática literária sob restrição e a eleição de uma restrição particular provêm, para o escritor, de uma escolha voluntariamente consentida. As restrições discursivas, que fazem parte de uma necessidade conversacional válida no seio de uma certa cultura e que permanecem, por isso mesmo, a princípio, implícitas, opõem-se, portanto, claramente às restrições escriturais, voluntárias e explícitas” (REGGIANI, 2005, p. 85).

### 3.2. O outramento

Se evocamos assim o Oulipo é por duas razões: a primeira liga-se à poética do corpo; a segunda, à da cena.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Escreve Barthes (1980, p. 12): “[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem [...]: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. [...] Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista. Pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Mais tarde, na mesma aula, ele conceberá o que, num vocabulário deleuziano, dir-se-ia uma *linha de fuga*: “Mas a nós, [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem eu a chamo, quanto a mim: literatura”. Num sentido aproximável, Giorgio Agamben (2009, p. 44) dirá de uma profanação como um modo de se desembaraçar do dispositivo: “Isto significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de lhes falar de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião romana (direito e religião estão, não somente em Roma, estreitamente conectados): profanação”.

<sup>419</sup> Na verdade, há uma outra, que seria a primeira e que é absolutamente pessoal: em 2004, a partir de um primeiro contato com a obra de Georges Perec, vi meu próprio modo de mover sofrer o impacto do uso da restrição. O que era até então uma pesquisa corporal orientada para as quedas e os modos de transitar pelo nível baixo se viu absolutamente perturbada por restrições autoimpostas que – como disparadoras de um novo processo de pesquisa – solicitavam (1) que a transferência de peso fosse contínua, (2) que os movimentos fossem periféricos, (3) que o corpo pisasse apenas as linhas de um quadrado de 1m de lado (marcado com fita adesiva no chão), (4) que o corpo ocupasse a cinesfera de outro corpo (5) com o qual deveria manter sempre uma das mãos dada. Na obra em questão – *Fragmento para Coreografismos 2* –, o uso da restrição permitiu, por um lado,

A primeira é por reconhecermos nos procedimentos oulipianos – e especificamente em seus *anoulipismo* e *sintoulipismo* – aquelas mesmas duas infinitudes que declaramos sobre as *Improvisation technologies*: repetindo-nos, “aquela que imediatamente se reconhece naquilo que se *opera* (pois que as configurações de movimento que procedem de qualquer operação são inesgotáveis), e aquela outra, mais fundamental artística e pedagogicamente: a infinitude de qualquer processo que se coloque a *criação de operações* como estratégia poética”. De outra maneira: nos processos criativos de Forsythe reconhecemos uma primeira dimensão infinita: aquela que se liga à invenção a partir de uma restrição já dada (as *Improvisation technologies* não são outra coisa senão o inventário de tais restrições já dadas pois acumuladas até então nos sucessivos processos de montagem de seus espetáculos); efetuar qualquer uma delas, neste sentido, é proceder o correlato de um *anoulipismo*. Mas reconhecemos também uma segunda dimensão igualmente infinita: a da própria criação de novas restrições – como um *sintoulipismo* –, que segue, eventualmente, se dando a cada novo processo de montagem; neste sentido, as próprias *Improvisation technologies* são (foram) apenas a configuração momentânea de um inventário virtualmente infinito.

Cada operação das *Improvisation technologies* pode implicar, de fato, infinitudes de configurações de movimento. Ao *operar* uma *extrusão* (*extrusion*)<sup>420</sup>, o corpo pode fazê-lo com qualquer parte do corpo, desde qualquer ponto que queira, com a grandeza que queira, com a velocidade, o tônus corporal, a direção que queira; analogamente, ao *operar* um *evitar* (*avoid*)<sup>421</sup>, o corpo pode fazê-lo também com qualquer parte do corpo, evitando o que quer que sua imaginação lhe sugira – um objeto, um corpo parado ou em movimento, dois, três corpos parados ou em movimento ao seu redor –, com a grandeza que queira, com a velocidade, o tônus, a direção que queira. A *operação* orienta os processos composicionais como um poderoso recurso de (re)invenção corporal.

Aquilo que se nomeia *operação*, nas *Improvisation technologies*, ou *restrição* (ou qualquer termo correlato) de fato emerge como recurso fundamental para o estabelecimento de processos de experimentação, experimentação e invenção corporais: na voz dos professores, frequente e rege as situações improvisacionais/composicionais nas salas de aula; na sugestão dos coreógrafos, frequente e define as estratégias de pesquisa que arquitetam obras cênicas.

Aqui, lateralmente, convém uma observação, talvez óbvia: da mesma maneira que há operações – ou, mais abrangentemente, proposições coreográficas – mais ou menos *fecundas*,

---

a emergência de outro modo de mover e, por outro, forneceu coerência corporal à composição; ou seja, foi exemplarmente um recurso generativo e dramatúrgico.

<sup>420</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210).

<sup>421</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 217).

há as que são mais ou menos *estritas*, ou seja, mais ou menos definidoras do quê, do onde e do como mover; quanto mais estritas forem as proposições coreográficas, “menor” será o infinito de seus possíveis desdobramentos; inversamente, quanto menos estritas, “maior” será o infinito. Daí, há que se considerar a circunstância artística e/ou pedagógica da proposição a se fazer: diríamos que, em contextos em que se deseje instigar processos de investigação e de descoberta marcadamente individualizados, cabe cuidar para que a proposição seja menos estrita, de modo a dar ocasião para o surgimento de configurações de movimento diversas e divergentes: a já mencionada operação *evitar* (*avoid*) é um claro exemplo; a variedade de materiais que pode emergir dela é imensa. Frequentemente, as proposições menos estritas são mais desejáveis em contextos pedagógicos.

No entanto, se o desejo for de produzir materiais mais afins (mais passíveis de um acordo/acorde cênico), cabe cuidar para que a proposição seja mais estrita: se, por exemplo, àquele *evitar* (*avoid*) somar-se também a instrução de se transitar no nível baixo do espaço, lenta e continuamente, e com iniciação predominante da cabeça, as configurações de movimento resultantes serão indubitavelmente mais convergentes e portanto mais passíveis de composição acordante. Evidentemente, há acordes/acordos discordantes e no extremo, a rigor, uma composição pode mesmo ser feita com materiais absolutamente discordantes, se assim se quiser.<sup>422</sup>

E – continuando a considerar a dimensão propriamente corporal – da mesma maneira que há proposições coreográficas mais ou menos *fecundas* e mais ou menos *estritas*, há as que são mais ou menos *alterantes*: há aquelas que podem levar à produção de modos de mover inéditos num corpo e, ao contrário, outras que podem fazer uso – sem abalá-los – apenas de seus modos instituídos ou mesmo codificados de mover. Uma proposição simples – pesquisar modos de apoiar os ossos longos do corpo no chão, por exemplo – pode ser extremamente perturbadora para um corpo balético; por outro lado, uma proposição coreográfica que sugira tão-somente caminhadas pelo espaço, por exemplo, mesmo que constituída por uma rede complexa de percursos, não tende a *alterar* os modos de mover do corpo.<sup>423</sup> O que dará sentido e pertinência à proposição é o projeto artístico-pedagógico em que se inscrever.

Numa entrevista a Yvonne Rainer, naquele momento de emergência da *postmodern dance* americana, Anna Halprin (1965, p. 143, tradução nossa) diz que “[...] queria explorar de um modo particular a quebra de qualquer noção preconcebida que tivesse sobre o que a

---

<sup>422</sup> Sobre isso, consultar o Anexo 2: *Metodologias: Bill Forsythe e o Ballett Frankfurt*, de Dana Caspersen.

<sup>423</sup> Marque-se, no entanto, que ainda que não tenda a alterar um modo de mover, uma tal proposição pode ter um impacto real num corpo – em sua percepção, propriocepção e cinestesia e, neste sentido, apontar outra corporeidade.



dança era, ou do que o movimento era, ou do que a composição era”.<sup>424</sup> Um de seus recursos, diz ela – que se declarou “[...] treinada como uma dançarina moderna tradicional”<sup>425</sup> (*idem*, p. 142, tradução nossa) –, foi improvisar a partir de referências anatômicas arbitrárias:

[...] Eu tenho um grande panfleto em que tomei todas as possíveis combinações anatômicas de movimento, as coloquei em folhas de papel e numerei. Uma folha tinha a ver com flexão, diferentes articulações, outra folha tinha a ver com extensão. Eu pegaria estas coisas e faria um desenho. Eu não tinha desenvolvido eu mesma aqueles movimentos. E então eu tentei fazê-los. Eu cheguei às mais loucas combinações de movimento, coisas que eu nunca poderia ter concebido. De repente, meu corpo começou a experimentar novas maneiras de mover<sup>426</sup> (*idem*, p. 145, tradução nossa).

Assim como a proposição *alterante* de Anna Halprin, a *operação*, tal como estabelecida por Forsythe, trata de uma indisposição de um dispositivo, de processos de invenção e reinvenção corporal, de alteração nos modos de mover; assim foi em meio a corpos baléticos, a corpos *modernos* e assim pode ser sempre que se queira em meio a corpos quaisquer. Tais proposições são correlatas, neste sentido, daquela restrição (*contrainte*) oulipiana, que parece querer indispor o dispositivo *língua*. A *operação*, assim como a restrição é efetuada como um paradoxo: ao limitar, ilimita – infinitiza uma matéria finita e a faz precipitar no novo. E mais: a *operação*, como procedimento forsythiano – à maneira da restrição oulipiana diante da página sempre povoada – se confronta com um corpo também ele sempre povoado: o corpo é também sempre palimpsesto: escrita sobre escrita, marca sobre marca, cada uma impossível de ser completamente raspada.

André Lepecki (2016, p. 78) acrescenta:

Como Gilles Deleuze (2007, p. 91–94) nos lembra em *A lógica da sensação*, todos os espaços aparentemente vazios que servem como suporte para a representação (tela branca, papel branco, palco vazio, estúdio de dança) já estão enchidos, preenchidos, transbordando com inúmeros clichês, que devem ser removidos antes que alguma outra coisa possa acontecer. Essa preocupação do espaço representacional povoado por clichês é particularmente dominante na dança, quando não somente o palco, mas também o corpo do bailarino foi preenchido com técnicas e gestos que parecem preestabelecidos para servir a uma certa concepção do que um trabalho de dança, um trabalho de arte, é, ou mais que isso, deveria ser. Esse é o drama, esse é o terror – não saber como chacoalhar tudo o que já preenche os nossos corpos com clichês, nossas percepções, ou mesmo a peça que ainda está por vir.

---

<sup>424</sup> [...] I wanted to explore in a particular way breaking down any preconceived notions I had about what dance was, or what movement was, or what composition was.

<sup>425</sup> [...] trained as a traditional modern dancer.

<sup>426</sup> [...] I have a great pamphlet in which I've taken every possible anatomical combination of movement and put them all on sheets of paper and given them numbers. One sheet had to do with flexion, different joints, another sheet had to do with extension. I would pick off these things and I'd make a pattern. These were movements I hadn't evolved my- self. And then I tried to do it. I got into the wildest combinations of movement, things I never could have conceived of. All of a sudden my body began to experience new ways of moving.

Ao confrontar-se com um corpo inscrito culturalmente, corpo imitador do prestigioso<sup>427</sup>, marcado por códigos de movimento e técnicas corporais diversas, certas proposições coreográficas fazem experimentar e experienciar outros modos de mover, criam outros possíveis do corpo ou – tomando o termo a Fernando Pessoa – promovem *outramentos*.<sup>428</sup> “O ‘outro’ do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade”, diz José Gil (2004, p. 164) ao tratar do *Trio A*, de Yvonne Rainer: de um a *outro* modo de mover, novos circuitos energéticos e cinestésicos emergem, novas corporeidades se fundam.

Num dicionário latino de filosofia (FONTANIER, 2009, p. 18), lemos destacado o caráter de oxímoro da expressão *alter ego*: “Esta expressão ciceroniana, cujo aspecto oximórico se destaca na variante *alter idem*, aplicava-se a um amigo tão íntimo que se tornava seu duplo, um ‘outro eu mesmo’”. Para além deste *outro eu* a que nos acostumamos a referir – que multiplica imagens de um eu (assim como se pode dizer criticamente que corpos adestrados multiplicam um único modo de mover ou uma única “assinatura coreográfica”) –, há também um *eu outro*. *Outro eu* e *eu outro* distinguem-se como mesmidade e alteridade, gemelidade e outridade. Neste sentido, um atento embate político-pedagógico subjacente à proposição coreográfica é mesmo frequentemente necessário para que dela se faça uma instância não de modelização, mas de outramento, de afirmação e invenção de uma corporeidade singular própria a um projeto artístico.

As maneiras de referir ao que aqui chamamos proposição coreográfica são várias: em termos mais especificamente forsythianos, encontramos termos como *operação*, *algoritmo* e também *restrição*<sup>429</sup>; como já insistimos, em outros contextos são usuais os termos *protocolo*, *procedimento*, *programa*, *regramento*, *parâmetro*, *instrução*, *tarefa* e *comando*: cada um deles pode informar sobre fazeres mais ou menos estritos, mais ou menos fecundos, mais ou menos alterantes; cada um deles refere e *modula* o que é afinal uma proposição coreográfica; cada um deles pode versar mais ou menos sobre o corpo e/ou sobre a cena estabelecendo certo(s) regime(s) composicional(is), o que nos traz à segunda razão pela qual evocamos o Oulipo: a tendência da restrição a efetuar um recorte, uma limitação na matéria infinita do mundo, definindo um infinito “menor” a investir, tratar, compor e, eventualmente, com o qual

---

<sup>427</sup> A formulação de *imitação prestigiosa* é de Marcel Mauss; em seu *As técnicas do corpo* (1935, p. 405), lemos: “O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros.”

<sup>428</sup> Consultar PÉLBART (2004/2011) e, no contexto específico da obra pessoana, GIL (1986).

romper (lembramos que o próprio Oulipo toma dos atomistas gregos o termo *clinamen* para nomear os desvios fundamentais que fazem de suas próprias restrições, tomadas amiúde sobretudo como disparadoras de um processo que se faz afinal em várias etapas).<sup>430</sup>

A restrição – ou mais abrangentemente, nos termos que a concebemos, a proposição coreográfica – implica portanto uma dimensão *generativa*, mas tende a assumir uma dimensão *dramatúrgica*. Pois seria preciso considerar que a consistência dramatúrgica que funda um plano de composição vincula-se inelutavelmente à insistência de algo, insistência ora anunciada como proposição *ex situ* (ensaiada e repetida ou mesmo apenas projetada), ora *in situ* (emergente no próprio ato performativo), silenciosa, talvez mesmo não elaborada conscientemente, mas sem dúvida experimentada ou percebida: o estado de um corpo, uma assimetria, um fluxo, uma pausa, uma linha abstrata, uma textura recorrentes.

Deste modo, diria-se que a linha de sentido (que é necessariamente aberta, precária, provisória, plural e mesmo selvagem, capaz apenas de sugerir um universo expressivo), a linha de sentido traçada por aquilo que insiste – que repete, que *ritorna* – é um esboço, um primeiro estrato já daquilo que poderíamos experimentar como dramaturgia. Aquilo que repete não é no entanto o mesmo: não se trata do estabelecimento de semelhanças e analogias. Trata-se de estabelecer um *logos* dramatúrgico para a repetição daquilo que, paradoxalmente, surge como novo. Como diz o músico Silvio Ferraz (2005, p. 68), “[...] repetir a potência de tornar sensível uma força em um material: repetir o futuro.”

### 3.3. A dramaturgia

Quando observamos uma dança, também observamos (sua) escrita? A pergunta poderia ser reformulada: o que significa “ver” coreografia?

Mark Franko

Coreografar (em seus variados modos), portanto, remete a um (historicamente) primeiro sentido como escrita/inscrição notacional – que dura seus traços sobre um suporte material (o papel); remete a um segundo sentido como escrita/inscrição espacial, que

---

<sup>429</sup> A palavra é utilizada por Dana Caspersen, por exemplo, no texto *Metodologias: Bill Forsythe e o Ballett Frankfurt* (consultar anexo 2).

<sup>430</sup> Num ensaio em que trata precisamente das várias modulações do *clinamen*, Bernard Magné (1990, p. 09), um estudioso do Oulipo, usa como epígrafe as palavras de Georges Perec: “[...] entre a restrição estreita (esta restrição à letra, este impulso taciturno, esta camisa-de-força escolhida, este a todo custo) e tudo mais – a noite, a ilusão anã do destino, a doce distância do sentido e do não sentido, do consciente e do inconsciente – se inscreverá tua escritura” (*[...] entre la contrainte étroite (cette restriction à la lettre, cet élan taciturne, ce carcan élu ressort, ce coûte-que-coûte) et tout le reste – la nuit nouée, le trou noir du doute, l’illusion naine du destin, la douce distance du sens et du non-sens, du conscient et de l’inconscient – s’inscrira ton écriture.*)

multiplica linhas e evanesce seus traços sobre um suporte igualmente material (o chão e, ainda mais, o ar, sentido em que operam frequentemente os dançarinos e que diferentes esforços tecnológicos, da cronofotografia de Étienne-Jules Marey aos *Synchronous objects*<sup>431</sup> de William Forsythe, tentam dar a ver); e remete ainda a um terceiro sentido, que esboça uma escritura (i)material como esforço afinal *dramatúrgico*, esforço de produção de sentido, de uma iminência de sentido. Talvez por isso Raimund Hoghe – antes de tudo, dramaturgista de Pina Bausch<sup>432</sup> –, em resposta à já mencionada provocação da revista *Corpus*<sup>433</sup>, arrisque sua própria definição de coreografia articulando corpo e escrita: “Coreografia para mim é escrever com o corpo”<sup>434</sup>, o que não implica absolutamente estabelecer a legibilidade, como dimensão verbalizável ou representativa, na ordem do coreográfico, mas talvez nela esboçar ou insinuar uma *sintaxe*. Aqui, definimos *sintaxe* simplesmente como: relações que produzem sentido.

Antes de proceder a qualquer afirmação de uma dimensão escritural na coreografia, é preciso insistir: considerar que o fazer coreográfico esboça ou insinua uma *sintaxe* não implica produzir significado, mas tão-somente limiares de sentido.<sup>435</sup> Tratamos a dimensão coreográfica da dança como uma experiência distinta e irreduzível à representação: a coreografia – como dimensão inseparável de sua efetuação performativa, e que se dá frequentemente como dança – “[...] des-representa; ela corre entre zonas de percepção nas quais o sentido pode apenas ser inventado entre as ruínas do significado” (LOUPPE, 1994, p. 11, tradução nossa).<sup>436</sup> Afirmar uma dimensão não verbalizável, não representativa (aqui, especialmente da coreografia ou da dança), pressupõe a ideia de que o pensamento emerge também da percepção, de que aquilo que percebo produz efeitos de pensamento que não se correlatam a qualquer matéria textual e nem se explicam nela: “[...] o bailarino é notoriamente um pensador não verbal”<sup>437</sup>, disse Doris Humphrey (1959, p. 21, tradução nossa). Trata-se, portanto, de afirmar no fazer coreográfico uma escritura que é menos de um texto do que de uma tessitura; tal tessitura, dir-se-ia, funda-se numa dimensão dramatúrgica. O sentir confunde suas fronteiras e se prolonga em pensar. Sentidos se produzem e não se

---

Sobre a referência aos atomistas, consultar a entrevista de Jacques Roubaud concedida a Nadine Sautel. Publicada originalmente na *Magazine Littéraire* n. 425, em 2003, dedicada aos epicuristas, encontra-se disponível em: <<https://www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2003-11-p-58.htm>>.

<sup>431</sup> Projeto de William Forsythe – realizado junto ao Departamento de Dança e ao Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) da Ohio State University – que visa produzir modos de visualização e análise das estruturas composicionais da obra *One Flat Thing, reproduced*, de 2000. Sobre isso, consultar: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

<sup>432</sup> Hoje assinando “concepção”, “direção”, “coreografia” e “dança” de suas criações, Raimund Hoghe (1949) notabilizou-se primeiramente como dramaturgista, entre 1980 e 1990, do Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida pela coreógrafa Pina Bausch (1940-2009).

<sup>433</sup> Disponível em: <<http://www.corpusweb.net/introduction-to-the-survey-2.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>434</sup> Choreography for me is writing with the body.

<sup>435</sup> Reescrevo, aqui, temas tratados em CALDAS, 2010.

<sup>436</sup> [...] de-represents; it courses through zones of perception where meaning can only be invented amidst the debris of signification.

<sup>437</sup> [...] the dancer is a notoriously nonverbal thinker.

traduzem como significado ou designação. Uma coreografia de dança se performa sem que haja nada a decifrar; uma dramaturgia da dança emerge, então, quando o ato de coreografar é afirmado como uma composição espaço-temporal de vetores (sempre plurais) de sentido:

A dramaturgia interroga a ação que se representa e, mais além, a ação mesma de representar. Qual é o sentido desse agir; como a ação faz sentido? A lógica teatral evoca, sem dúvida, o sentido das ações, mas também (e podemos agora entrever o que seria uma dramaturgia própria da dança) a ação do sentido<sup>438</sup> (ADOLPHE, 1997, p. 32, tradução nossa).

Ao principiar um breve texto em que transcreve e edita as palavras recolhidas numa série de encontros que tinha a coreografia como tema – intitulada *Conversations on Choreography* –, realizada entre 1999 e 2000, Scott deLahunta (2000) admite que, não obstante sua “evolução”, a dramaturgia permanecia uma “prática desconcertante” e que as questões quanto a “[...] sua definição (o que é dramaturgia?) e metodologias (o que faz o dramaturgista?) constantemente prefaciam cada livro, simpósio ou aula sobre o tema”<sup>439</sup> (p. 25, tradução nossa).

Em uma das definições de Patrice Pavis (1999, p. 113) para o termo *dramaturgia*, em seu *Dicionário de teatro*, lemos:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] Em resumo, a dramaturgia se pergunta como estão dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.

Ao considerar “do encenador até o ator”, e já não mais apenas o dramaturgo (autor do texto teatral), e ao distinguir “texto” de “realização cênica”, compreendemos que tal forma de se conceber a dramaturgia escapa da lógica textocêntrica que regeu a arte teatral até o estabelecimento do teatro moderno. Postula-se, assim, precisamente, um novo status para a encenação, reconhecida doravante como o lugar privilegiado do acontecimento teatral. E foi pelo deslocamento do texto à materialidade da encenação que, ao longo do século XX, foi-se tornando possível afirmar lógicas dramátúrgicas próprias dos elementos espaço-temporais que ocupam a cena, sejam corpo, objeto, movimento, luz, cor, som, imagem ou palavra. Considerar na cena uma multiplicação de dramaturgias pressupõe fazer com que a palavra ceda espaço a outros vetores de sentido. Desde então, a dramaturgia da dança pode ligar-se,

---

<sup>438</sup> La dramaturgie interroge l’action qui se représente et, au-delà, l’action même de représenter. Quel est le sens de cet agir; comment l’action fait-elle sens? La logique théâtrale appelle sans doute le sens des actions, mais tout aussi bien (et nous pouvons alors entrevoir ce que serait une dramaturgie propre à la danse) l’action du sens.

sobretudo, a uma lógica de ações ou de movimento, uma lógica que distribui corpos e espaços desenhando fluxos, percursos, traços e linhas; hoje – ainda que os dicionários das artes cênicas ainda não o informem suficientemente – o fazer coreográfico em dança se vê ressonar nas expressões *dramaturgia do corpo* ou *dramaturgia do movimento*.

No contexto artístico e pedagógico que aqui nos importa, no entanto, para além da pergunta “o que é dramaturgia?” – pergunta que não quer resposta, mas fazer problema –, cabe com igual pertinência ainda uma outra: como pensar *dramaturgia* na ausência desta figura que encarna e personifica a tarefa do seu fazer? Mais simplesmente: como pensar *dramaturgia* sem *dramaturgista*? Pois é fato que, por exemplo, a dramaturgia na obra do próprio William Forsythe se fez (e se faz) questão predominantemente na ausência daquela figura<sup>440</sup>; no contexto nacional da dança, diga-se aliás, são raras as ocasiões em que ela se institui.<sup>441</sup> Daí que importe-nos pensar sobretudo os *fazeres* vários subsumidos pela palavra dramaturgia, o quê material e imaterialmente implica o fazer dramaturgício. Importa pensar, afinal, aquilo que Bernard Dort (1986, p. 8, tradução nossa) chamou, desde a paisagem teatral francesa, de “estado de espírito dramaturgício”:

A reflexão dramaturgística está presente (conscientemente ou não) em todos os níveis da realização. É impossível limitá-la a um elemento ou a um ato. Concerne tanto à elaboração do cenário, ao modo de representar dos atores, como ao trabalho do “dramaturgista” propriamente dito. Impossível circunscrever no teatro um domínio dramaturgício. Então, em vez de trabalho dramaturgício, falarei de *estado de espírito dramaturgício*.<sup>442</sup>

É por assim definir a dramaturgia que Dort (*idem*, p. 10, tradução nossa) pôde dizer, talvez polemicamente: “O dramaturgista é transitório. [...] Uma vez partilhado o estado de

---

<sup>439</sup> [...] its definition (What is dramaturgy?) and methodologies (What does a dramaturge do?) consistently preface every book, symposium and class on the topic.

<sup>440</sup> Como relata Freya Vass-Rhee (2017, documento de áudio, transcrição e tradução nossas): “As obras da The Forsythe Company e as do antigo Ballett Frankfurt refletem variedades de ideias que emergiram e continuam a emergir de processos colaborativos. Durante os 30 anos desde que Forsythe assumiu a direção do Ballett Frankfurt, o grupo trabalhou por longos períodos sem um dramaturgista oficial. Isto certamente não quer dizer que não havia dramaturgia durante esses períodos. Em vez disso, a dramaturgia no grupo de Forsythe é uma função distribuída entre – e mesmo para além de – todo o grupo (*The works of The Forsythe Company and those of the former Ballett Frankfurt reflect arrays of ideas that emerged and continued to emerge from collaborative processes. Over the 30 years since Forsythe took direction of the Ballet Frankfurt the ensemble has worked for numerous long periods without any official dramaturg. This is certainly not to say that there was no dramaturging during those periods. Rather, dramaturging in Forsythe’s ensemble is a function that is distributed across and even beyond the entire ensemble*).

<sup>441</sup> Assinale-se, no entanto, que o tema frequenta cada vez mais artistas, pesquisadores e estudantes, sendo disciplina constante em projetos pedagógicos em cursos de graduação em dança, como os da UFC.

<sup>442</sup> La réflexion dramaturgie est présente (conscientement ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible de la limiter à un élément ou à un acte. Elle concerne aussi bien l’élaboration du décor, de jeu des acteurs que le travail du ‘dramaturge’ proprement dit. Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que le travail dramaturgique, parlerai-je d’état d’esprit dramaturgique.

espírito por todos, o dramaturgista será supérfluo”.<sup>443</sup> O fazer dramaturgico se quer portanto plural, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por variados domínios não necessariamente cênicos nem artísticos, ligado a uma poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra – de cada uma de suas efetações performativas –, operando das mediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado.

Donde a dramaturgia seja (e precise ser) repetidamente afirmada, hoje – exista ou não a figura do dramaturgista –, como um fazer compartilhado, um “campo coativo” em que “[...] não tanto um texto, mas uma textura é tecida, entrelaçada, suturada” (LEPECKI, 2016, p. 77), um espaço comum pois ocupado por todos com a propriedade de seus saberes e com o exercício de seus não saberes. Se Forsythe pôde se referir às companhias que dirigiu como “grupo coreográfico” ou “coletivo coreográfico”, é porque nelas também o fazer dramaturgico era compartilhado: em sua “[...] obra, nenhuma distinção clara pode ser feita entre estes dois termos [coreografia e dramaturgia]” (VASS-RHEE, 2017, documento de áudio, transcrição e tradução nossas). Conforme relata Dana Caspersen (2011, p. 94, tradução nossa):

[...] uma peça não concluída é uma questão no espírito coletivo do grupo. Juntos, durante o processo de ensaio, desenvolvemos, reunimos e assimilamos uma imensa quantidade de informação, como movimento, texto, imagens, regras etc. [...] Nós articulamos detalhes refinados, investigamos estruturas maiores e finalmente desenvolvemos um conjunto de eventos vibrante e divergente que se expande até que chegue ao ponto em que precisa coalescer, colapsar, explodir; transformar-se. Neste ponto, em vez de pensar partes – cenas ou movimentos individuais – o grupo começa a pensar o todo. A peça começa a se precipitar nas mentes e corpos da companhia. Então, e frequentemente ao longo de vários anos, nós praticamos o discernimento.<sup>444</sup>

De fato, como também testemunha a pesquisadora Freya Vass-Rhee (2015, p. 89, tradução nossa) – ela própria ex-dramaturgista da Forsythe Company – a dramaturgia é ali uma prática distributiva:

[...] fui levada [...] a reconhecer a The Forsythe Company como uma companhia de dramaturgistas em cujas concepções o coreógrafo, os performers, o chamado dramaturgista e muitos outros participam. As dramaturgias do coletivo de Forsythe

---

<sup>443</sup> Le dramaturge est transitoire. Il n’es là que pour communiquer son souci aux autre. Une fois l’état d’esprit dramaturgie partagé par tous, le dramaturge serait superflu.

<sup>444</sup> [...] an unmade piece is a question in the collective mind of the group. Together, during the rehearsal process, we develop, gather, and assimilate an immense amount of information, such as movement, text, images, rules, etc. [...] We articulate fine details, investigate larger structures, and finally develop a vibrant and divergent group of events that expands until it reaches the point where it needs to coalesce, to collapse, to explode; to transform. At that point, instead of thinking the parts – the individual scenes or movements – the group begins to think the whole. The piece begins to precipitate in the minds and bodies of the company. Then, and often over the course of many years, we practice discernment.

são distribuídas numa ampla pluralidade de sentidos: entre participantes, por todas as práticas individuais e compartilhadas, e por diferentes espaços e tempos.<sup>445</sup>

Recuando à obra seminal de Lessing<sup>446</sup>, de fato, ao preterir o inicialmente considerado título *Didascálias de Hamburgo* (o que talvez erroneamente insinuasse um desejo de instrução, indicação ou mesmo de normatização de procedimentos) em favor de *Dramaturgia de Hamburgo*, ele se permite decidir o que [nela] “incluir ou não” (s/d, p. 488).<sup>447</sup> Sacrificando-se “[...] o axioma da não-contradição, a pretensão de coerência própria, que assumimos como obrigatórios para todos os que escrevem e falam”, conforme escreve a seu propósito Hannah Arendt (2008, p. 11), Lessing confirma a condição *problematizante* da dramaturgia ao lembrar seus leitores que

[...] estas folhas contém tudo menos um sistema dramático. Portanto, não sou obrigado a resolver todas as dificuldades que crio. Meus pensamentos podem parecer cada vez menos conexos, podem mesmo parecer se contradizer, pouco importa, desde que sejam pensamentos em que se encontre matéria para pensar! Aqui, quero apenas disseminar *fermenta cognitionis* (LESSING, s/d, p. 479).<sup>□</sup>

A “[...] revolução operada por Lessing”<sup>448</sup> (DANAN, 2010, p.14, tradução nossa), mesmo ali onde não se trata ainda propriamente da questão da encenação, tal como veio a se estabelecer a partir de fins do século XIX, parece instaurar dimensões que, diríamos, permanecem caras à dramaturgia que nos interessa, pois que se anuncia como uma “[...] prática (aberta) que visa questionar e a produzir pensamento”<sup>449</sup> (*idem*, tradução nossa), alheia a qualquer desejo de prescrever procedimentos e arbitrar sentidos.

O fazer dramático supõe necessariamente uma dimensão composicional e, com ela, fundamenta o coreográfico em seus processos, suas estratégias e suas configurações (mesmo que nunca completamente acabadas). Implica, também, o estabelecimento de um universo expressivo, um recorte de elementos, um limite no universo infinito de possíveis, que possibilitará, de um lado, o reconhecimento das pertinências, propriedades e insistências de uma obra: na arte, tudo é possível, mas nada é possível indiferentemente: o sentido varia com

---

<sup>445</sup> [...] I was compelled [...] to recognise The Forsythe Company as a company of dramaturges in whose devisings the choreographer, performers, so-called dramaturg, and many others participate. The dramaturgies of Forsythe’s ensemble are *distributed* in a broad plurality of senses: among participants, across individual and shared dramaturgical practices, and across different spaces and times.

<sup>446</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi um poeta, dramaturgo e filósofo alemão. Atuou, inauguralmente, como *dramaturg* no Teatro Nacional de Hamburgo entre 1767 e 1769, a partir do que escreveu sua celebrada coleção de ensaios críticos *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia de Hamburgo)*.

<sup>447</sup> No trecho completo, lemos: “Eu tinha a intenção de chamar meu diário de ‘Didascália de Hamburgo’. Mas o título pareceu-me muito estrangeiro e agora estou muito contente por ter preferido o título atual. O que escolho incluir ou não incluir numa Dramaturgia cabe a mim” (I had had the intention of calling my journal the ‘Hamburg Didaskalia’. But the title sounded too foreign and now I am very glad I preferred the present one. What I chose to bring or not to bring into a Dramaturgy, rested with me”).

<sup>448</sup> [...] la révolution opérée par Lessing.



a modulação de uma voz ou a duração de um silêncio, com a intensidade do desequilíbrio de um corpo ou com a configuração de sua imobilidade. De outro, possibilitará um desvio daquilo que está já construído e consolidado, do que é prévio àquilo que só o processo dramático pode afinal fazer emergir.

A dramaturgia tem sempre alguma coisa a ver com estruturas: trata-se de "controlar" o todo, de "pesar" a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre as partes e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos etc.; resumindo, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz "respirar" o todo (KERKHOVEN, 2016, p. 184).

Uma dramaturgia da dança se constrói, no corpo, a partir de um caminho estético do sentido. Há um sentido próprio de sensível. Passamos, então, a pensar uma coreografia menos pelo que ela é capaz de narrar, figurar ou representar, do que como uma estrutura dramática que, afinal, está configurando poeticamente forças. Pensada segundo a perspectiva de Laban, a dança poderia ser afirmada como uma dramaturgia de esforços (um "poema de esforço"). É como se a dança pudesse ser concebida como um jogo, uma articulação de movimento: o que move, como se move, onde se move; acelerações, desacelerações, suspensões, pausas, percursos, deslocamentos, todo um campo que é, na verdade, muito material, e é precisamente a composição desta materialidade que pode estabelecer uma dramaturgia da dança. Ela se institui, portanto, como uma compreensão material que é tanto cinestésica quanto composicional: trata-se da percepção do sentido do movimento (das forças e tensões que atravessam o corpo) e, simultaneamente, do encontro daquilo que é pertinente e coerente como modo de mover numa dada *ecologia* da cena. A propósito dos processos de criação junto a Forsythe, escreve Dana Caspersen, 2011, p. 95, tradução nossa):

Como um sistema atmosférico, em que nuvens são o resultado visível da interação entre força e matéria, cada nova peça tem seu próprio sistema interno que determina como ela funciona, e o que pode devidamente ocorrer nela. Uma nuvem sempre reflete seu ambiente; não se pode forçar o aparecimento de uma nuvem de tempestade quando as condições para um céu limpo estão presentes. Da mesma maneira, uma nova peça tem suas próprias forças inerentes que interagem com os pensamentos, energias e corpos dos performers e coreógrafo(s) para formar a natureza do seu fluxo e dos eventos que aparecerão nela.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> [...] *pratique* (ouverte) visant à questionner et à produire la pensée.

<sup>450</sup> Like a weather system, where clouds are the visible result of the interaction of force and matter, each new piece has its own internal system that determines how it functions, and what can successfully occur within it. A cloud always reflects its environment; you can't force a thunderhead to appear when the conditions for a clear sky are present. Similarly, a new piece has its own inherent forces that interact with the thoughts, energies, and bodies of the performers and choreographer(s) to shape the nature of its flow and the events that appear within it.

A configuração encenada emerge como uma materialização atual de um processo continuado: qualquer operação ou algoritmo não é proposto como um problema a resolver acabadamente, mas como uma oportunidade colaborativa e aberta de criação. A divisão convencional que *opõe* coreógrafo e intérpretes, portanto, se desfaz em favor de um fazer criativo comum, o que reafirma a defesa por Forsythe da coreografia como “[...] um canal para o desejo de dançar”<sup>451</sup> (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução nossa), ou – como disse em conversa com Ann Nugent (2000, p. 77, tradução nossa) – um “[...] veículo para o dançarino”.<sup>452</sup>

Daí que ele possa solicitar a um dançarino, por exemplo e no extremo, que “faça sua própria dramaturgia” (“*make your own dramaturgy*”) ou “entre e faça alguma coisa” (“*go in and do something*”) para situações pontuais da cena – ainda que ela se faça segundo parâmetros rigorosos, mesmo para a (macro-)improvisação. Neste caso, no entanto, a palavra *improvisação* parece, para Forsythe,

[...] inadequada porque implica ou tende a ser tomada como um impulsivo “fazer o que se sente”. Trata-se de uma técnica – o que está sendo feito no palco não é acidental. “Cadenza” pode ser uma palavra mais útil, por exemplo, porque “cadenzas” foram originalmente escritas para *virtuosi* por compositores que confiaram o material à sua musicalidade. Há um acordo aí: há que ser um mestre da técnica da música clássica. E aqui, é o mesmo<sup>453</sup> (FORSYTHE; SULCAS, 2001, documento eletrônico, tradução nossa).

A colaboração é coletiva; ao se iniciar, ela avança por entre performers, músicos, técnicos e visitantes (pesquisadores ou ex-integrantes da companhia), mas nem é necessariamente convergente; *a priori* ela quer inventar um campo de possíveis e que sequer recusa o acaso.<sup>454</sup> Como testemunha Freya Vass-Rhee (2015, p. 96, tradução nossa), o processo se faz com

[...] práticas e pensamento se expandindo e divergindo em resposta a trajetórias de pesquisa individual e a uma persistente e onívora conexão com ideias exteriores. Nós estamos em águas abertas e inquietas: nenhuma trajetória clara emergiu ainda, e

---

<sup>451</sup> [...] channel for the desire to dance.

<sup>452</sup> [...] vehicle for the dancer.

<sup>453</sup> [...] inadequate, because it implies, or tends to be thought of, as a kind of impulsive doing what one “feels” like. This is a technique – what’s being done on stage is not accidental. “Cadenza” can be a more useful word, for example, because cadenzas were originally written for *virtuosi* by composers who entrusted the material to their musicality. There’s an agreement there: you have to be a master of the technique of classical music. And here, it’s the same thing.

<sup>454</sup> Numa palestra sobre sua experiência como dramaturgista da *The Forsythe Company*, Freya Vass-Rhee diz: “Qualquer coisa é jogo justo, incluindo objetos aleatórios e eventos casuais, para os quais Bill [Forsythe] parece irresistivelmente inclinado e que ocasionalmente chegam a sustentar seções completas ou mesmo obras inteiras. Ele diz para a companhia: ‘Vocês têm que ter cuidado com o que dizem e fazem porque eu vou usar qualquer coisa’” (*Anything is fair game including random objects and chance events to which Bill [Forsythe] seems irresistibly drawn and which occasionally come to underpin whole sections or even entire works. He tells the company: “You know you have to be careful with what you do and say here because I will use anything”*).

qualquer direção pode ganhar em relevância agora ou mais tarde, de maneiras diretas ou inesperadas.<sup>455</sup>

Evidentemente, a partir de tais elementos mais, menos ou não convergentes que emergem do processo de criação, a composição se faz, o que supõe escolher e – a palavra é de Forsythe – *peneirar* (*sifting*). Numa entrevista dada a Roslyn Sulcas em 1998, Forsythe (2001, documento eletrônico, acréscimo, grifo e tradução nossos) diz:

Eu não narro. Não consigo. Acho que não tenho o gene narrativo! Por isso eu faço tudo da maneira que faço. Porque não sinto necessidade disso. Os “elementos” simplesmente estão lá, e não posso explicar por quê, ainda que na lógica da peça sejam absolutamente necessários. [...] Quando estou criando uma obra, os dançarinos e eu estamos envolvidos numa rede de ideias que estão ressonando naquele momento, que possuem *um tipo de lógica interna* para nós. Mas as razões para as escolhas efetivas são difíceis de fixar. É como uma imensa nuvem de eventos em torno do trabalho. [...] Para *Eidos* [: *Telos*], nós reunimos uma enorme quantidade de material. Então, foi um processo de peneirar por ele. É um pouco como uma peneira: neste processo, o que é essencial permanece e o que não é cai.<sup>456</sup>

Aqui, coreografia e dramaturgia se aproximariam como instâncias virtuais orientadas para a constituição daquilo que Ana Pais (2010, p. 92), em seu estudo sobre a dramaturgia, se referiu como “[...] concepção invisível – a lógica que está por baixo de todas as escolhas”, e que José Gil (2005, especialmente p. 67-83) chamou *nexo*, uma “continuidade de fundo” (p. 71). Pois é preciso – talvez – que um *nexo* insista na proposição coreográfica e dramaturgic, que se prolongue em sua atualização em performance, que insista mesmo ali naquilo que é irrepitível (a performance coreográfica) no repetível (a proposição coreográfica), que insista mesmo ali onde emergem rupturas e cesuras, mesmo ali naquilo em que não se prevê. Ao discutir as dimensões coreográfica e dramaturgic, Forsythe “[...] às vezes evoca a concepção de Marcel Duchamp do artista como a trabalhar num estado intuitivo de canalização” (VASS-RHEE, p. 99, tradução nossa)<sup>457</sup>. Naquele curto e clássico texto duchampiano – *O ato criador* –, lemos:

Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no

---

<sup>455</sup> [...] practices and thought expanding and diverging in response to individual research trajectories and a persistently omnivorous connection to outside ideas. We are in unsettlingly open water: no clear trajectory has yet emerged, and any direction may gain in relevance now or later, in either straightforward or unexpected ways.

<sup>456</sup> I don't narrate. I can't. I think that I'm missing a narrative gene! That's why I do everything the way I do. Because I don't feel a need for that. The “elements” are just there, and I can't explain why, although in the logic of the piece they are absolutely necessary. [...] When I'm making a work, the dancers and I are involved with a network of ideas that are resonating at that time, that possess a kind of inner logic for us. But the reasons for the actual choices are hard to pin down. It's like a huge cloud of events around the work. [...] For *Eidos* [: *Telos*], we gathered an enormous amount of material. Then it was a process of sifting through it. It's a bit like a sieve: in that process, what is essential remains, and what isn't fall through.

<sup>457</sup> [...] sometimes invokes Marcel Duchamp's conception of the artist as working in a intuitive state of channeling.

domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada (DUCHAMP, 2004, p. 72)

As operações, algoritmos e restrições que frequentam os processos criativos prolongam-se da sala de ensaio para a performance cênica nas obras de Forsythe. Cada uma delas multiplica materiais de movimento. A composição de *Alien/a(c)tion* (1992), por exemplo, pôde dispor de um vocabulário não balético de 135 movimentos produzidos a partir de pontos da cinesfera – vocabulário que os dançarinos precisavam dominar pois por ele transitavam segundo associações mnemônicas mais ou menos arbitrárias: um gesto pode evocar uma ação que pode evocar uma palavra (que começa com uma letra) que pode produzir um movimento que se prolonga em outro (que desdobra uma ação associada à letra anterior ou seguinte no alfabeto). Usa-se o alfabeto pois, afinal, o alfabeto é “[...] simples, familiar, fixo e arbitrário” (FORSYTHE; KAISER, 1999, p. 67, tradução nossa).

Deixe-me dar um exemplo de como exatamente isso funciona: quando eu envolvo a parte de trás do meu pescoço com a mão, é como se eu estivesse acertando um mosquito – e então, usando esta associação arbitrária, dizemos que estou soletrando a letra “I”, de “inseto”. Agora, suponha que, enquanto estou dançando, de repente eu note minha mão envolvendo meu joelho, o que me lembra do elemento “inseto”. Tendo em mente que meu foco está sempre no início de um movimento (em vez de no seu final), eu precisarei inclinar meu pescoço para baixo até aquele ponto no espaço, e não fazê-lo de pé, como no alfabeto original. Então, mantendo a sequência do alfabeto de movimento, posso realizar o movimento imediatamente anterior ou posterior ao “I” – ou seja, os movimentos associados a “H” ou “J”. [...] Cada letra do alfabeto [...] era então modificada pelas variadas operações que desenvolvemos nos últimos 15 anos. Essas modificações remetiam-nos a mais letras, que por sua vez lembrava mais operações. Era um sistema de imersão completo (*idem*, tradução nossa).<sup>458</sup>

Cada obra se estrutura segundo proposições que definem mais ou menos o que se passa na cena e nos corpos: partituras previamente estabelecidas ora convivem com partituras inéditas, ora são elas mesmas desfiguradas e reconfiguradas. A própria obra *Self Meant to Govern* – que, segundo Forsythe, foi desenhada como uma demonstração dos processos e metodologias improvisacionais coligidos no CD-rom *Improvisation technologies* – os alterna com “[...] uma estrutura apolínea, métrica e coreografada”<sup>459</sup> (FORSYTHE; SULCAS, 2001, documento eletrônico, tradução nossa). A definição, no entanto, daquilo que se performa

---

<sup>458</sup> Let me give you an example of how exactly how this works. When I cup the back of my neck with my hand, it's as if I were swatting a mosquito – and so, using this arbitrary association, we say that I'm spelling the letter “I” for “insect.” Now suppose that while I'm dancing, I suddenly find my hand cupped around my knee, which reminds me of the insect element. Bearing in mind that my focus is always on the beginning of a movement rather than on its end, I will have to fold my neck down to that point in space rather than performing it standing up, as in the original alphabet. Now, keeping to the sequence of the movement alphabet, I can perform the movement either directly before or after I — that is, the movements associated with either H or J. [...] Each letter of the alphabet [...] was then modified by the various operations that we've developed over the past 15 years. These modifications reminded us of more letters, which in turn recalled more operations. It was a total immersion system.

<sup>459</sup> [...] an Apollonian, metred, choreographed structure.

como “[...] não estruturado, em tempo real”<sup>460</sup> (*idem*) se faz segundo os regramentos específicos:

No Ato I de *Eidos: Telos*, por exemplo, grandes quadros são posicionadas nos espaços entre as pernas<sup>461</sup> do prosccênio (fora da visão do público) contendo listas de possíveis tarefas a serem realizadas [ver Anexo 2]. O dançarino que improvisa pode escolher entre elas e integrar sua escolha com ideias tiradas de outras imagens vistas num vídeo feito especialmente para também passar nas pernas. Estas tarefas só podem ser compreendidas no contexto das regras de *Eidos: Telos*; elas permitem os dançarinos se envolverem brevemente em improvisações, quando por alguns segundos eles se tornam solistas ou duetistas (ou parte de um pequeno grupo de improvisação). O momento da escolha e sua execução pode ser rápido, e quando a improvisação termina, o dançarino de novo se torna parte do grupo<sup>462</sup> (NUGENT, 2000, p. 74, tradução nossa).

O fluxograma para *Eidos: Telos*<sup>463</sup> (1995) explicita a complexidade de um procedimento algorítmico a partir do alfabeto:

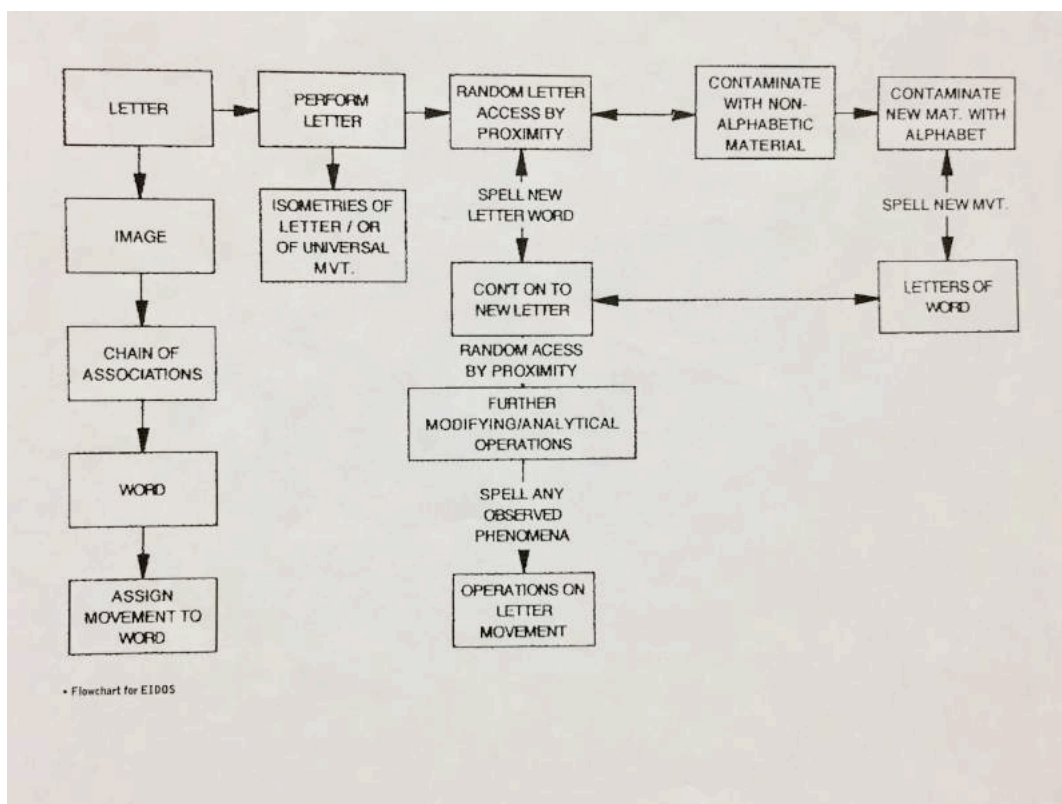


Figura 109 – Fluxograma para *Eidos: Telos*, de William Forsythe (1995).

<sup>460</sup> [...] an unstructured, real time.

<sup>461</sup> As pernas são bastidores feitos apenas de tecido (sem moldura) que, pendurados do urdimento até o chão a intervalos regulares nas laterais do palco, servem para delimitar a área cênica.

<sup>462</sup> In Act I of *Eidos: Telos*, for example, large boards are posted in the downstage wing spaces (out of audience view) containing lists of possible tasks to be interpreted. The improvising dancer can choose from these tasks, and can integrate that choice with ideas taken from other images seen on a specially made video film that also runs in the wings. These tasks [...] can only be understood in the context of *Eidos: Telos*'s rules, and they allow dancers to engage in improvisation briefly, when for a few seconds they become soloists or duetists (or part of a small improvising group). The moment of choice, and its execution may be rapid, and when the improvisation is over, the individual again becomes part of the group.

<sup>463</sup> Como já dissemos, a obra inclui o “balé em um ato” *Self Meant to Govern*, datado de 1994 e utilizado como referência na primeira versão (ainda não comercial) do que viria a ser o CD-rom *Improvisation technologies*.

Evidentemente, os materiais compostos previamente e aqueles que emergem no ato da performance não se distinguem como tais, a não ser por estes exacerbarem eventualmente nos corpos aquela intensidade própria a certos estados de atenção. Para além dos materiais inscritos na memória corporal, a proposição coreográfica se efetua segundo os rigores de uma invenção no *aqui e agora* da cena.

Numa das ocasiões em que desvincula dança e coreografia, Forsythe (2016, documento eletrônico, transcrição, tradução e grifo nossos) afirma como condição para sua convergência uma associação entre o que chama de um “estado coreográfico” e uma “consciência”:

Penso que a coreografia é uma prática organizacional. Ponto. Há coreografia, e algumas coreografias – aliás muitas coreografias – utilizaram a dança como meio. Mas a coreografia não está necessariamente ligada à dança; nem a dança é ligada à coreografia, se isso importa. Podemos simplesmente levantar e dançar, e acho que *podemos provavelmente entrar num “estado coreográfico” se estivermos conscientes do que fazemos*, ou não.<sup>464</sup>

O “estado coreográfico” sugerido por Forsythe talvez não seja outro que não aquele “estado de espírito dramático” proposto por Bernard Dort, em seu breve ensaio sobre a dramaturgia. Mais do que declará-la uma prática transversal, um projeto elaborado em comum, Dort (1986, p. 10, tradução nossa) chega a aproximá-la afinal de uma pedagogia: “Talvez ela seja apenas uma prática pedagógica. Ela ensina um estado de espírito. Ela convida os praticantes do teatro a tomar consciência de sua atividade. Ela os responsabiliza. Ela os credita o(s) sentido(s) de suas realizações”.<sup>465</sup>

Na obra plural de Forsythe, ainda que de modos variados, em graus diversos e associados a outros estratos cênicos, é frequente que os fazeres coreográfico e dramático se efetuem como composição de linhas no corpo e na cena. Nestas ocasiões, é o espaço que emerge flagrantemente como matriz poética privilegiada. Em 1999, ele chegou a dizer: “Alguns coreógrafos criam dança a partir de impulsos emocionais, enquanto outros, como Balanchine, trabalham desde uma perspectiva estritamente musical. Minhas próprias danças refletem as experiências do corpo no espaço”<sup>466</sup> (FORSYTHE; KAISER, 1999, p. 70, tradução nossa).

A distinção é por vezes difícil e precária, mas diríamos que, de um lado, há uma dimensão do fazer coreográfico que tem o *corpo* como matéria; uma proposição quanto ao

---

<sup>464</sup> I think choreography as an organizational practice. Basta. There is choreography and some choreography – a lot of choreography rather – has used dance as its medium. But choreography is not necessarily bound to dance; nor is dance bound to choreography, if that matter. You just can get up and dance, and I guess you may probably enter a "choreographic state" if you're conscious of what you are doing, or not.

<sup>465</sup> Peut-être même n'est-elle qu'une pratique pédagogique. Elle enseigne un état d'esprit. Elle invite les praticiens du théâtre à prendre conscience de leur activité. Elle les responsabilise. Elle les rend comptable du ou des sens de leurs réalisations.

<sup>466</sup> Some choreographers create dance from emotional impulses, while others, like Balanchine, work from a strictly musical standpoint. My own dances reflect the body's experiences in space.

que se passa em *um corpo*; uma microdramaturgia dos acontecimentos do corpo; uma *escultura móvel* do corpo; enfim, uma *grafia do corpo*. De outro, há uma dimensão daquele fazer que tem a *cena* como matéria; uma proposição que tende a ser do que se passa em *múltiplos corpos* e que, no limite, pode tratar de tudo aquilo que devém na cena; uma macrodramaturgia dos acontecimentos da cena; uma *arquitetura móvel* da cena, enfim, uma *grafia da cena*.

Uma instrução é dada em ensaio ou em performance; o dançarino *opera* movimentos e acumula materiais em resposta àquela instrução. Aquilo que compõe é pois *grafia do corpo*, um fazer coreográfico do seu corpo, com sua lógica própria, sua cinestesia, suas tensões, seus percursos e inscrições espaciais. Mas tudo se passa, primariamente, num espaço *solo*, naquele que Laban nomeia *cinesfera* (a esfera de movimento de um corpo).

Um outro fazer coreográfico, no entanto, é aquele que reúne as múltiplas *grafias do corpo* numa *grafia da cena*, ocupando o espaço alargado da cena (o campo comum de movimento dos corpos ou o *espaço compartilhado* (*shared space*), tal como o define Valerie Preston-Dunlop [1983, p. 78])<sup>467</sup>, compondo as múltiplas *grafias dos corpos*. Tal espaço pode mesmo ser tomado como uma cinesfera estendida, expandida: “[...] não apenas o palco à italiana, mas também telhados, estações de metrô, sótãos e armazéns têm dimensões, periferias e centros, e são utilizados de modo inovador por artistas como Merce Cunningham e os pós-modernos”<sup>468</sup> (*idem*, tradução nossa).

Se afirmamos a dificuldade e precariedade da distinção, é por reconhecermos que – ainda que tendam a circunscrever instâncias de fazer coreográfico distintas – uma não para de transbordar e confundir-se com a outra, segundo a incontável variedade de projetos e processos coreográficos, sobretudo os contemporâneos.

Mas insistimos porque, num certo sentido, parece-nos que dois grandes projetos desdobrados das poéticas forsythianas repetem tais distinções: o já tratado *Improvisation technologies - a tool for the analytical dance eye*, de 1999, e *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*, de 2010, parecem privilegiar respectiva e precisamente aquelas duas instâncias coreográficas: as operações que se inventariam no primeiro versam sobre uma

---

<sup>467</sup> Em sua definição lemos: “Para além de cada cinesfera está o espaço. Para que ele se torne um espaço de dança, ele é delineado, recebe bordas, dimensões e um centro a se tornar o lugar contextual em que uma troca artística possa ocorrer entre dançarino e dançarino, dançarino e público. Ele é compartilhado” (*Beyond each kinesphere is space. For it to become a dance space, it is delineated, given edges, dimensions and a centre to become a contextual place in which artistic exchange can take place between dancer and dancer, dancer and audience. It is shared*).

<sup>468</sup> [...] not only the proscenium stage, but also rooftops, subway stations, attics and warehouses all have dimensions, peripheries and centres and are used innovatively by artists like Merce Cunningham and the Post Moderns.

poética do corpo e multiplicam os jogos que um corpo pode compor com ele mesmo e seu espaço – é o que se procede, por exemplo, a partir dos termos *combinar (matching)*<sup>469</sup> ou *compressão de espaço (spatial compression)*<sup>470</sup>; os procedimentos que se descrevem no segundo versam sobre uma poética daquilo que se passa entre os corpos na cena: o termo *alinhamento (alignment)* – central como chave de leitura nos *Synchronous objects* –, por exemplo, nomeia um procedimento que articula, no mínimo, dois corpos.

Ambos os projetos recorrem a tecnologias gráficas computacionais para melhor produzir uma compreensão dos processos escriturais/inscrpcionais do corpo em movimento. Ambos, declaradamente, são de índole pedagógica. Mas, ainda que sirvam como recurso para uma melhor *leitura* dos fazeres composicionais, tais projetos ganham pleno sentido como fundamento para uma *escritura* cênica. Eles ensinam sobre um olhar e um agir, um especatar e um performer.



Figura 110 – Grafismo destacando *alinhamento (alignment)* na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*.

### 3.4. O contraponto

O projeto *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced* ocupa-se – assim declara Norah Zuniga Shaw<sup>471</sup> (2011, p. 207, tradução nossa) – com “[...] a natureza idiossincrática do conhecimento coreográfico e com a descoberta de novas possibilidades de

<sup>469</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 210).

<sup>470</sup> Consultar explicação de William Forsythe no Anexo 1 (p. 229).

<sup>471</sup> Coreógrafa, professora e diretora de Dança e Tecnologia do Departamento de Dança da Ohio State University, onde leciona cursos de composição interdisciplinar, improvisação e teoria crítica. Foi codiretora artística do projeto *Synchronous objects*.



rastrear e transmitir ideias contidas nas práticas de dança específicas de cada artista”.<sup>472</sup> Atesta uma tal abordagem singularizante, aliás, o fato de que o projeto *Motion Bank* – que incorporou e desdobrou os *Synchronous objects* com outros coreógrafos e obras – tenha mesmo feito uso de estratégias completamente distintas de análise e multiplicado novos modos de visualização de cada proposição coreográfica, construindo-se com aquilo que cada artista define como projeto próprio, a partir de sua própria voz, sem as mediações usualmente autorizadas – de críticos, historiadores e pesquisadores de dança. Trata-se, portanto, não de estabelecer uma tecnologia notacional eventualmente generalizante, mas de desdobrar modos de dar a ver pensamento coreográfico singular tal como se estabelece nos corpos da cena, assim como nos variados *objetos* (“além do corpo”) em que pode se materializar.

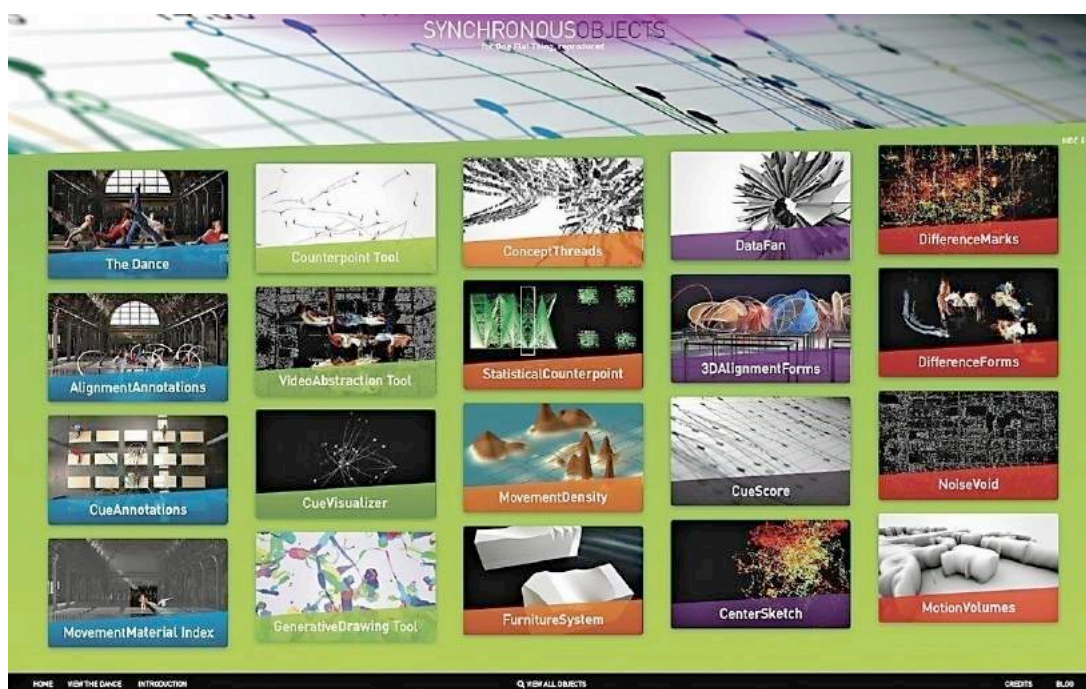


Figura 111 – *Printscreen* da página inicial da website do projeto *Synchronous objects for One Flat Thing, reproduced*.

Num certo sentido, é possível reconhecer tais motivações onze anos antes de sua publicação *online* na forma dos *Synchronous objects*: num diálogo com o artista transmídia Paul Kaiser sobre o uso de pensamento geométrico e algorítmico na criação de novas formas de coreografia, as últimas palavras de Forsythe são: “O que tem faltado até agora é um tipo inteligente de notação, um que nos permita gerar danças a partir de um vasto número de

<sup>472</sup> The idiosyncratic nature of choreographic knowledge and with discovering new possibilities for tracing and transmitting ideas contained within the specific dance practices of each artist.

variados *inputs*. Não a notação tradicional, mas um novo tipo mediado pelo computador”<sup>473</sup> (FORSYTHE; KAISER, 1999, p. 71, tradução nossa).

“O que mais pode parecer o pensamento coreográfico?” (*What else might physical thinking look like?*)<sup>474</sup> ou “É possível a coreografia gerar expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?” (*Is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?*) são com efeito as perguntas forsythianas fundadoras dos *Synchronous objects*, um projeto colaborativo em que o fazer coreográfico flui seu *modus pensandi* entre dança, dados e objetos<sup>475</sup>: a complexa configuração coreográfica da obra cênica *One Flat Thing, reproduced* (2000) é analisada e “traduzida” (a palavra é de Norah Zuniga Shaw) em dados numéricos que, por sua vez, se reconfiguram *virtualmente* em novas obras propostas por artistas e pesquisadores atuantes em variados campos do saber (dança, design, computação gráfica, geografia, filosofia, ciência da computação e estatística) do Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) da Ohio State University. Evidentemente – marque-se – a “tradução” em dados implica ignorar dimensões qualitativas em favor das quantificações: trata-se – como assume Shaw (2011, p. 212, tradução nossa) – de “[...] um processo redutor que necessariamente obscurece certos aspectos [...] para revelar outros”.<sup>476</sup>

De fato, é também na paisagem dos *objetos coreográficos* que o projeto se inscreve, como um outro modo possível (ora escultórico, ora instalativo, ora – neste caso – videográfico) de materialização de pensamento coreográfico; Shaw, sua diretora artística juntamente com Maria Palazzi e com o próprio Forsythe, trata-o como uma plataforma que desdobra procedimentos analíticos em criação; eles não se pretendem recurso de documentação de repertório ou preservação de obra, ainda que a isso eventualmente se prestem.

Objetos coreográficos encenam uma forma de tradução, mas não apenas de tradução. Como qualquer boa tradução literária, o objeto coreográfico permanece fiel ao espaço de pensamento original do criador ao mesmo tempo que permite uma nova compreensão da obra. [...] Nós traduzimos danças em objetos coreográficos a fim de gerar novas expressões da forma<sup>477</sup> (*idem*, p. 209, tradução nossa).

<sup>473</sup> What’s been missing so far is an intelligent kind of notation, one that would let us generate dances from a vast number of varied input. Not traditional notation, but a new kind mediated by the computer.

<sup>474</sup> Tal é a pergunta de abertura do *website* do projeto *Synchronous objects* (<http://synchronousobjects.osu.edu/>)

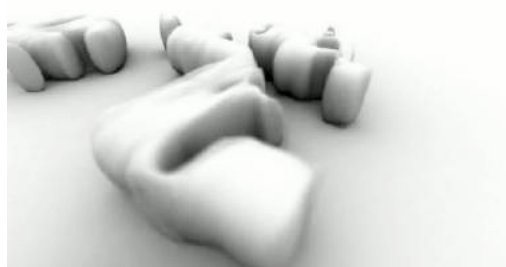
<sup>475</sup> As perguntas estão no já citado ensaio *Choreographic objects* (FORSYTHE, 2011).

<sup>476</sup> [...] a reductive process that necessarily obscures certain aspects [...] in order to reveal other.

<sup>477</sup> Choreographic objects enact a form of translation but not translation only. Like any good literary translation, a choreographic object stays true to the original thinking space of the maker while allowing for new comprehension of the work. [...] We translate dances into choreographic objects in order to generate new expressions of the form.

*One Flat Thing, reproduced*, diz Forsythe (documento eletrônico, transcrição e tradução nossas, 2009), é “[...] uma inacreditavelmente complicada peça de artesanaria”<sup>478</sup>, o que nem sempre é reconhecível pelo público. O projeto *Synchronous objects* assim como o *Motion bank* tratam portanto igualmente de um desejo de avançar a legibilidade de ideias coreográficas várias e, no limite, estabelecer uma biblioteca feita de alguns dos infinitos modos singulares de conceber e projetar coreografia – biblioteca não de obras originais mas de materializações múltiplas e multidisciplinares de um pensamento físico. O projeto simultaneamente investiga o *modus pensandi* forsythiano que emerge naquela dada obra, explora outros modos de visualizá-lo e cria novas formas artísticas de materializá-lo; a grafia performada pelos corpos na cena motiva a grafia de outros objetos; uma mesma proposição coreográfica – diria-se – encontra outros modos de atualização:

Para além da tradução, portanto, os objetos coreográficos em *Synchronous Objects* integram a informação aprendida por meio do trabalho de tradução em novos resultados criativos. Eles estão intimamente ligados à dança, eles emanam dela (como qualquer tradução) mas também deslocam-se para encarnações e transformações virtuais paralelas<sup>479</sup> (*idem*, p. 210, tradução nossa).



Figuras 112, 113, 114 e 115 – *3D Alignment Forms*, *Difference Forms*, *Motion Volumes* e *Data Fan*, respectivamente; objetos coreográficos realizados pelo projeto *Synchronous objects*.

A estrutura coreográfica de *One Flat Thing, reproduced* é reconhecidamente esquiva: “‘One Flat Thing, reproduced’ é fiel ao tema básico do Sr. Forsythe de contrastar ordem e

<sup>478</sup> [...] an incredibly piece of craftsmanship.

<sup>479</sup> Moving beyond translation then, the choreographic objects in *Synchronous Objects* integrate the information learned through the labors of translation into new creative outcomes. They are closely linked to the dance, they issue forth from it (as does any translation) but they also step out into parallel virtual incarnations or transformations.

desordem”<sup>480</sup>, escreve a crítica Anna Kisselgoff no New York Times, em 2003; “[...] uma desordem habilmente construída”, lemos num *release* de sua versão como videodança realizada por Thierry De Mey<sup>481</sup>; “[...] espectadores que assistem um vídeo da dança frequentemente relatam perceber ‘um senso de estrutura’, mas lutam para nomeá-lo”<sup>482</sup>, escreve Shaw (2011, p. 213, tradução nossa). Da complexa coreografia performada por 17 bailarinos que transitam num labirinto desenhado por 20 mesas distribuídas pelo espaço, o projeto *Synchronous objects* se esforça por reconhecer-lhe as chaves composicionais e distingue três “sistemas” que tematizam os materiais de movimento, as deixas e os alinhamentos.

*One Flat Thing, reproduced* se compõe ora por materiais de movimento mais estritamente coreografados que se repetem e recombina completa ou parcialmente, ora por materiais compostos *in situ* (improvisados segundo os parâmetros definidos como alinhamentos); ou seja, se compõe com “[...] material de movimento fixado (que chamamos temas) e com alguma improvisação estruturada”<sup>483</sup> (SYNCHRONOUS OBJECTS, tradução nossa). Os materiais mais estritos são portanto referidos pelos dançarinos como “temas”; na obra, o projeto reconheceu 25. Os temas foram numerados conforme a ordem de sua aparição e podem ser vistos em separado no *link Movement Material Index*, que inclui também vários exemplos de “improvisação estruturada”. Um mesmo tema aparece performado ora por um dançarino, ora por dois, ora por muitos, em posições e direções variadas na geografia da cena; de sua análise gráfica – que lista nomes, distingue temas, reconhece as deixas e indica os alinhamentos – depreendemos que, por exemplo, o *Tema 1* é performado por muitos dançarinos em muitos momentos, enquanto o *Tema 2* é performado por poucos em poucos momentos. O *Tema 1* é no entanto performado por completo apenas uma vez, ainda que fragmentos dele apareçam 44 vezes em 14 performers distintos. Temas distintos convivem e transitam seus fragmentos por entre os dançarinos; um mesmo dançarino pode ser visto improvisando (compondo *in situ*) movimentos repetidas vezes com diferentes escolhas de alinhamento diante dos mesmos temas.

---

<sup>480</sup> "One Flat Thing, reproduced" is true to Mr. Forsythe's basic theme of contrasting order and disorder.

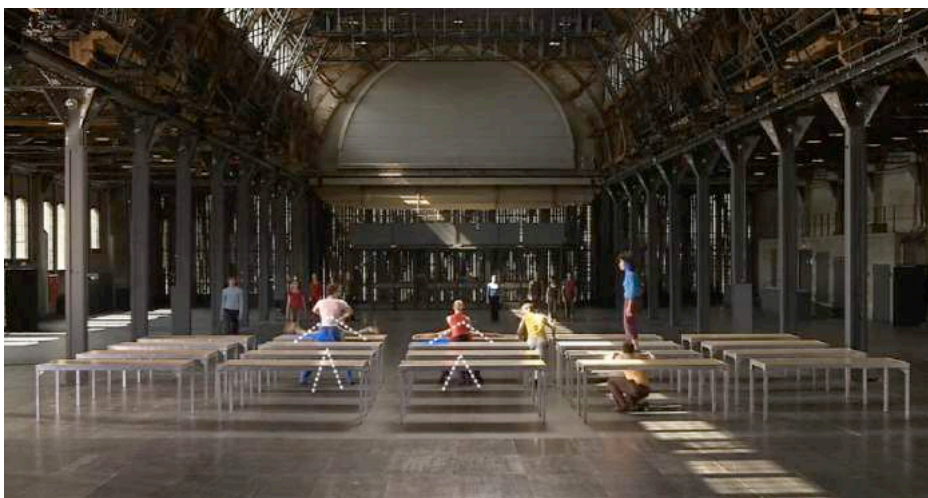
<sup>481</sup> Publicado no catálogo do projeto *Paysages chorégraphiques contemporaines*, de 2007, em que o *Ministère des Affaires étrangères et européennes* da França reuniu então recentes 23 filmes de dança em 15 DVDs para difusão internacional.

<sup>482</sup> [...] viewers watching a video of the dance often report feeling ‘a sense of structure’ but struggle to name it.

<sup>483</sup> [...] fixed movement material (which we call themes) and some structured improvisation.

“Alinhamentos são breves instâncias de sincronização entre dançarinos em que suas ações compartilham alguns – não necessariamente todos – atributos”<sup>484</sup>, lemos na legenda do vídeo explicativo (*Explanatory Video*) contido no *link Alignment Annotations*: um mesmo fragmento de tema performado eventualmente por dois ou mais dançarinos é, portanto, um alinhamento; mas também são alinhamentos as pequenas linhas-traços precárias que cabeças podem sugerir ao virarem num mesmo sentido, as grandes linhas-traços precárias que braços ou pernas podem perfazer ao desenhar arcos periféricos no espaço ou que os deslocamentos dos corpos podem efetuar por entre as mesas, as linhas-fios que os corpos podem definir em suas breves detenções, e tudo aquilo que se possa considerar quanto ao tempo (o momento de mover, o momento de deter, a velocidade ou a lentidão) assim como – acrescentaria – qualquer parâmetro como nível espacial<sup>485</sup>, direção, iniciação de movimento<sup>486</sup>, qualidades de fluxo ou peso e o que mais se queira.

No complexo campo de ações que é *One Flat Thing, reproduced*, alinhamentos são aqueles momentos de cintilação de fluxos direcionais compartilhados, sincronismo semelhante e formas análogas que o olho captura mas que não pode reter. Alinhamentos são padrões; são formas de relacionamento que podem ser compreendidas como um tipo de acordo visual<sup>487</sup> (SHAW, p. 218, tradução nossa).

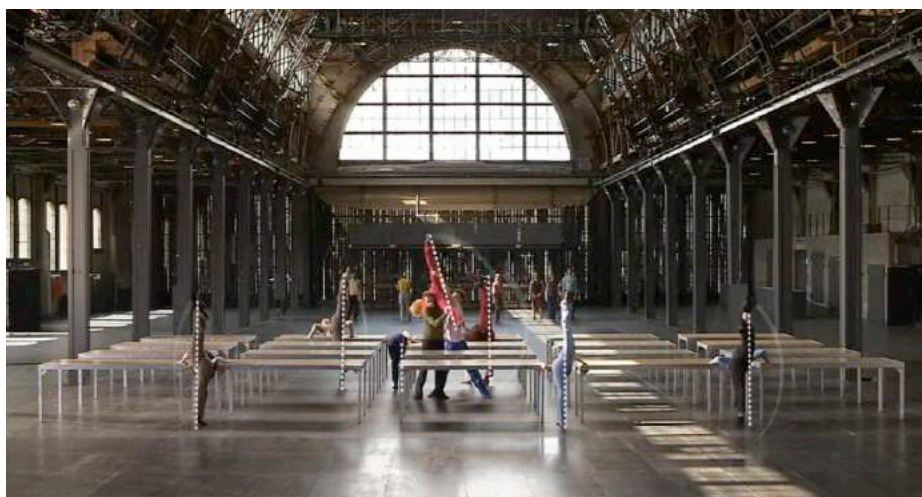


<sup>484</sup> Alignments are short instances of synchronization between dancers in which their actions share some but not necessarily all attributes.

<sup>485</sup> Conforme Lenira Rengel (2003, p. 88), “[...] nível é a relação de posição espacial que ocorre em duas instâncias: de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento. Por exemplo, um braço pode estar alto, médio ou baixo, em relação à articulação do ombro; do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou ao espaço geral. Por exemplo, o corpo do agente está baixo em relação a uma cadeira ou a outro agente”.

<sup>486</sup> Conforme Ciane Fernandes (2002, p. 56), “[...] a iniciação implica qual parte do corpo lidera o movimento”, e pode ser: central (a partir do centro do corpo), proximal, medial ou distal, conforme se dê a partir das articulações coxofemoral e escapuloumeral, a partir dos cotovelos e joelhos, ou a partir da cabeça, dos pés ou das mãos, respectivamente.

<sup>487</sup> Within the field of complex actions that is *One Flat Thing, reproduced*, alignments are those flickering moments of shared directional flows, similar timing, and analogous shapes that the eye catches but can’t hold. Alignments are patterns; they are forms of relationship that can be understood as a kind of visual agreement.



Figuras 116 e 117 – Grafismos destacando *alinhamentos (alignments)* de linhas-fio na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*.

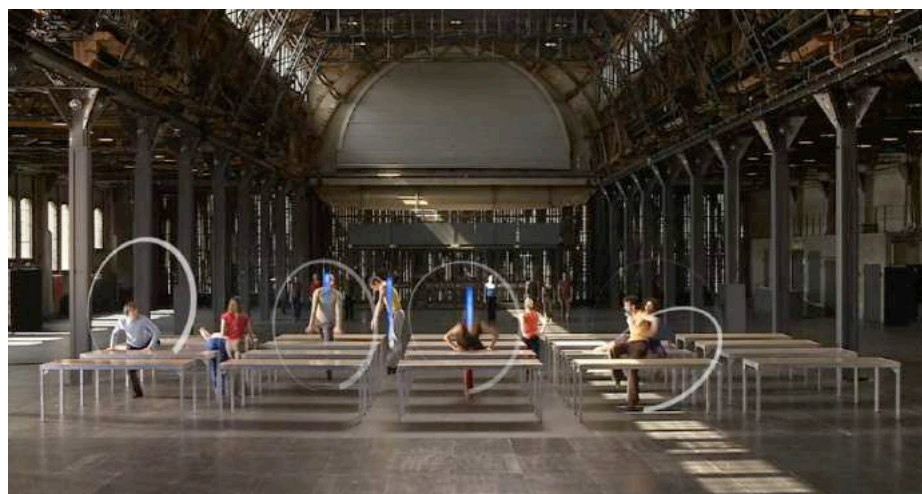


Figura 118 – Grafismos destacando *alinhamentos (alignments)* de linhas-traços na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*.

Na ecologia desta cena, muito dos tempos se define não por uma relação com a partitura musical de Thom Willems que a integra, mas por um elaborado sistema de deixas que implica um intenso estado de atenção. Por isso, quando Erin Manning (2013, p. 107, tradução nossa) – escrevendo a propósito de *One Flat Thing, reproduced* – pergunta retoricamente qual é seu protagonista (“*The protagonist?*”), responde:

A atenção. Atenção é um outro nome para o colocar em campo das deixas e o mover para seu decorrente alinhamento. O campo é atento. A atenção é a restrição que possibilita a improvisação estruturada que dá a deixa para o movimento do mover. Ela é o nó intensivo não local em torno do qual as constelações de alinhamento de movimento se agrupam coletivamente.<sup>488</sup>

<sup>488</sup> Attention. Attention is another name for the fielding of the cue and the moving into its resulting alignment. The field is attentive. Attention is the enabling constraint of the structured improvisation that cues movement-moving. It is the non-local intensive node around which constellations of movement aligning collectively regroup.

O número de deixas existente na obra é incomum: mais de duzentas se sucedem ao longo de seus pouco mais de quinze minutos de duração, distribuindo entre os dançarinos a tarefa de erigir a cena, de grafá-la com seus corpos e co-laborar a composição coreográfica: “Na verdade, é como um grupo de maestros sem orquestra”<sup>489</sup>, diz Forsythe em conversa com Thierry De Mey (FORSYTHE; MEY, documento de vídeo, 2006, transcrição e tradução nossas), o que evoca a dimensão política que emerge desta poética e que nos faz recuperar a distinção entre uma dança política – que faz da política um tema – e uma política da dança – que faz dela uma problematização ligada ao regime dos processos e das performances. À sua maneira, uma dimensão política também é reconhecida por Norah Zuniga Shaw (2011, p. 219-220, tradução nossa) neste modo composicional:

Definimos contraponto nesta dança como “um campo de ação em que a coincidência irregular e intermitente de atributos produz uma interação ordenada”. Esta definição toma como ponto de partida “um campo de ação” com um alto grau de diferença no qual os padrões “irregulares e intermitentes” podem ser reconhecidos. [...] Outra maneira de compreender o contraponto é imaginá-lo num espectro com *One Flat Thing, reproduced* à esquerda e uma banda marcial à direita. Numa banda marcial a estrutura é óbvia, é claro como eles estão relacionados, eles estão literalmente marchando a mesma música. O efeito visual primário é de unidade. Contudo, sob a superfície está uma profunda estrutura de diferença, diversidade e mesmo de desacordo. Os que marcham têm diferentes políticas, diferentes treinamentos, vêm de diferentes vidas domésticas e podem ou não se dar bem quando estão fora do campo. O contraponto é o exato oposto. No contraponto, diferença e dissonância são o efeito visual primário. É na camada da estrutura profunda que as relações, alinhamentos e formas de acordo estão em ação. Para a sociedade contemporânea, em que há tão pouca unidade e na qual marchar sob a mesma música muito frequentemente conota tempos de violência e repressão, o contraponto pode ser uma metáfora muito necessária para a vida.<sup>490</sup>

(Marque-se que – sem absolutamente recusar a perspectiva de Shaw – é mister atentar para as *motivações* que orientam qualquer configuração cênica de uma proposição coreográfica particular e para as relacionalidades estabelecidas em seus processos e performances: uma imagem de “unidade” não necessariamente supõe a afirmação de um “Uno” alienante; ela pode resultar também de um agir comum. Compartilhar longamente uma

---

<sup>489</sup> Actually it’s like a group of conductors with no orchestra.

<sup>490</sup> We define counterpoint in this dance as ‘a field of action in which the irregular and intermittent coincidence of attributes produces an ordered interplay’. This definition assumes as a starting point ‘a field of action’ with a high degree of difference within which ‘irregular and intermittent’ patterns can be recognized. [...] Another way to understand counterpoint is to imagine it on a spectrum with *One Flat Thing, reproduced* on the left and a marching band on the right. In a marching band structure is obvious, it is clear how they are related, they are all literally marching to the same tune. The primary visual effect is unity. But underneath the surface is a deep structure of difference, diversity and even disagreement. The marchers have different politics, different training, they come from different home lives, and they may or may not get along when they are off the field. Counterpoint is the exact inverse. In counterpoint, difference and dissonance is the primary visual effect. It is at the layer of the deep structure that the relationships, alignments, and forms of agreement are at work. For contemporary society in which there is very little unity and marching to the same tune too often connotes times of violence and repression, counterpoint may be a very necessary metaphor for living.

mesma partitura estrita de movimento também pode ser um modo de interagir singularidades – uma conspiração: um “respirar junto”.)<sup>491</sup>

No *link A Dança (The Dance)* é possível acompanhar as imagens da performance de *One Flat Thing, reproduced* com comentários do próprio Forsythe; nos primeiros segundos da obra, quando por entre as mesas – já arrastadas desde o fundo do Bockenheimer Depot e posicionadas num *grid* preciso – dois dançarinos fazem seus primeiros movimentos, ele comenta:

Com este projeto, em particular, comecei a pensar: o que é comum, a coisa mais comum que a coreografia exhibe? É as pessoas ou não se moverem juntas ou se moverem juntas. Como descrevo isso? Um fenômeno que observei em muitas coreografias díspares é o que chamo – talvez nem todos o façam – contraponto. Como Cyril agora, tentando muito conscientemente contrapor-se aos movimentos de Ioannis, seus tempos estão de fato intencionalmente em contraponto. Alinhamentos de movimento e alinhamentos de tempo. Contraponto é uma forma de diálogo.<sup>492</sup>

O que se coloca em diálogo e contraponto, aqui, são linhas – os vários atributos com que se desenham. O contraponto é, de fato, aquilo que se reconhece desde a convergência daqueles três sistemas – os materiais de movimento, as deixas e os alinhamentos – tematizados nos *Synchronous objects*. O contraponto emerge de referências barrocas: Forsythe descreve *One Flat Thing, reproduced* como uma visualização de uma “maquinaria barroca”, expressão por ele encontrada quando da leitura do livro de Francis Spufford sobre a história da exploração polar – *I May Be Some Time: Ice and the English Imagination*<sup>493</sup> – que tomou como uma epifania e que o fez se perguntar: “O que caracterizaria o barroco? Para

---

<sup>491</sup> Sobre a questão da “unidade”, consultar NEGRI, Antonio. *De volta: abecedário biopolítico*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2006 (especialmente p. 197-198).

<sup>492</sup> With this particular project I began to think: what is a common, a most common thing that choreography exhibits? And that is people either not moving together or moving together. How do we described this? A phenomena I noticed a lot in very disparate choreographies was what I call – maybe not everyone does – counterpoint. Like Cyril now is trying to very consciously to counterpoint himself to the motions of Ioannis, his timing are really intentionally counterpointed. Movement alignments and temporal alignments. Counterpoint is a form of dialogue.

<sup>493</sup> O tema da exploração polar é recorrente em Forsythe. De fato, a própria obra *One Flat Thing, reproduced* é tomada como um dos últimos desdobramentos de uma ideia tratada pela primeira vez em 1986, no espetáculo *Die Befragung des Robert Scott/The Questioning of Robert Scott*. Scott (1868-1912) foi um oficial da Marinha Britânica que realizou duas expedições à Antártida. O explorador e seu grupo morreram precisamente na viagem de regresso da segunda expedição, depois de alcançar o Polo Sul. Como diz Forsythe (SYNCHRONOUS OBJECTS, documento de áudio, transcrição e tradução nossos), “[...] há várias coisas sobre a expedição de Scott que me chamam a atenção: você pode estar no Polo Sul, mas você nunca está lá; é como um *arabesque*: você pode colocar sua perna no ar e empenhar-se na ideia, tentar fazer uma aproximação da ideia, mas você não é o *arabesque*. O Polo Sul me parece um lugar semelhante. Algo está sempre mudando; você está de pé sobre este pedaço de gelo fluindo; então você não poderia ficar lá, você não poderia permanecer lá, fisicamente (*There are several things about Scott’s expedition that strike me: you can be at the South Pole but you’re never there; it’s like arabesque: you can put your leg up in the air and you’re attempting that idea, you’re trying to do an approximation of that idea, but you are not the arabesque. The South Pole strikes me like a similar place. Something that is always shifting; you’re standing on this piece of ice flowing and so you couldn’t stay there, you couldn’t remain there, physically*).

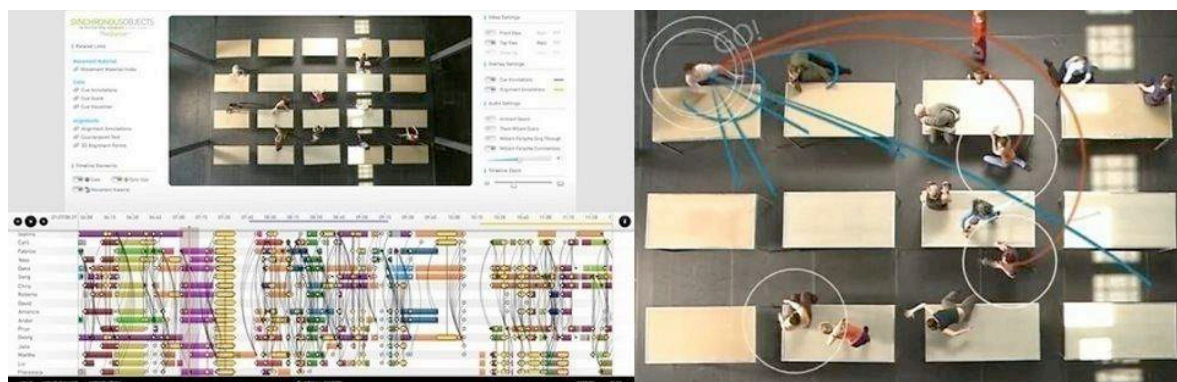


mim, é a técnica do contraponto musical. E o que constituiria o contraponto organizacional que não dependesse da música? Isto me pareceu um ponto de partida viável”<sup>494</sup> (SULCAS, documento eletrônico, 2009, tradução nossa).

Aqui, acompanhamos Erin Manning (2013, p. 102-103, tradução nossa):

Contraponto não é uma mímica de posições. É um desdobramento de pontos de inflexão. Estes pontos de inflexão são menos posições do que desvios no movimento. O contraponto capta estas tendências na efetuação e dobra através delas, formando os primórdios de um campo relacional distribuído. Este campo, por sua vez, dobra através dos próximos contrapontos – a dança cada vez mais se dança. Isto, nos termos de Forsythe, é uma maquinaria barroca, uma máquina para criar dobras intensivas do movimento”.<sup>495</sup>

Neste sentido – depois de remeter-nos a Gilles Deleuze (1991, p. 13), para quem “[...] o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” –, continua Manning: “[...] *One Flat Thing, reproduced*, é barroco em sua ênfase na capacidade de o contraponto criar tendências para o alinhamento e para as deixas que por sua vez criam dobras, não apenas dobras dos corpos, mas dobras do espaço-tempo”.<sup>496</sup> O contraponto se dá a ver no primeiro e mais evidente objeto: *A Dança* (o link de acesso para *The Dance* está no alto à esquerda da página dos *Synchronous objects* disponibilizada ao clicarmos “ver todos os objetos” [*view all objets*]): ali, um emaranhado analítico de linhas distingue e explicita os inumeráveis vetores de ação e atenção entre os corpos.



Figuras 119, 120 e 121 – *Printscreens* das estruturas de análise de movimento dos dançarinos na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*.

<sup>494</sup> “What would epitomize the Baroque?” For me it’s the technique of musical counterpoint. And what would constitute organizational counterpoint that did not depend on music? That struck me as a viable point of departure.

<sup>495</sup> Counterpoint is not a mimicry of positions. It is a folding-through of points of inflection. These points of inflection are less positions than swerves in the movement. Counterpoint catches these tendencies in the making and folds through them, fashioning the beginnings as a distributed relational field. This field in turn folds through coming counterpoints, the dance increasingly dancing itself. This, in Forsythe’s terms, is a baroque machinery, a machine for creating intensive folds of movement.

<sup>496</sup> “[...] *One Flat Thing, reproduced* is baroque in its emphasis on counterpoint’s capacity to create tendencies of aligning and cueing that in turn create folds, not just bodies folding but spacetime folding.

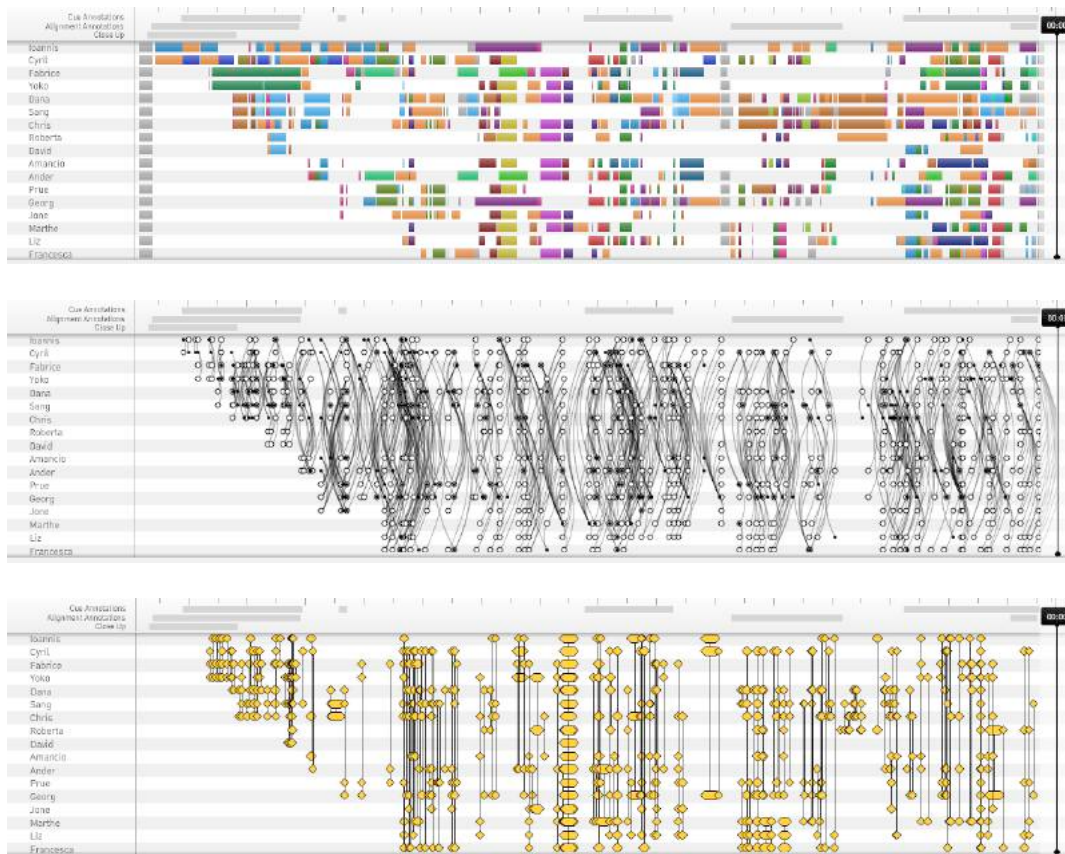


Figura 122, 123 e 124 – *Printscreen* destacando respectivamente o mapa de materiais, deixas e alinhamentos entre as partituras corporais de cada dançarino na coreografia *One Flat Thing, reproduced*, de William Forsythe, realizado pelo projeto *Synchronous objects*.

O fato de que *A Dança* seja ela mesma um objeto coreográfico entre outros parece-nos especialmente sugestivo de que não se trata ali de uma origem à qual tudo se reporta: o registro de uma performance de *One Flat Thing, reproduced* serviu de matriz de análise, é fato; mas o registro e também aquela dada performance que lhe foi objeto são eles mesmos atualizações de uma proposição coreográfica, tanto quanto o são cada um dos vários outros objetos.

Neste sentido, há uma segunda linhagem contrapontística – a dos próprios objetos entre si:

[...] Simultaneamente, o contraponto é oferecido como um mecanismo transversal para experienciar o “o que mais” desta dança específica por meio da criação de uma série de outros “objetos”. Estes “objetos sincrônicos” são concebidos menos como objetos do que como objéteis [...] Eles são oportunidades para por em campo a experiência coreográfica: gráficos (*Statistical Counterpoint*), animações arquiteturais (o *Data fan*, o *Furniture System*), ferramentas (o *Cue Visualiser*, o *Cue Abstraction Tool*)<sup>497</sup> (MANNING, 2013, p. 103, tradução nossa).

<sup>497</sup> [...] simultaneously, counterpoint is offered up as a transversal mechanism for experiencing the “what else” of this particular dance through the creation of a series of other “objects”. These “synchronous objects” are conceived less as objects than as objectiles: temporary delimitations of activity in germ. They are visualisable

Se Manning define assim os *Synchronous objects* “menos como objetos do que como objéteis” é por reconhecer em cada um deles um novo estatuto: nas palavras de Deleuze (1991, p. 35), objétil é um novo objeto “[...] reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma”. Na modulação – nas palavras agora de Gilbert Simondon (citado por Deleuze, *idem*)<sup>498</sup> – “[...] nunca há interrupção para desmoldagem; [...] modulador é um molde temporal contínuo... Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável”.

### 3.5. O diagrama

Qualquer objeto coreográfico e – ao fim e ao cabo – qualquer performance coreográfica se configura portanto como uma *modulação singular contínua e perpetuamente variável de um pensamento coreográfico*. No ensaio *Choreographic objects*, de Forsythe (2011, p. 91, tradução nossa), lemos que

[...] o combatente cego da resistência francesa Jacques Lusseyran, escrevendo sobre o sentido interior da visão que o permitia ver e manipular formas e pensamentos, celebrenemente o descreveu como uma tela ou ecrã que existia “em nenhum lugar e em todos os lugares ao mesmo tempo”. O matemático cego Bernard Morin descreveu sua visão do processo de virar uma esfera do avesso de maneira similar. E assim é com o objeto coreográfico: ele é um modelo de transição potencial de um estado para outro em qualquer espaço imaginável. Um exemplo de uma transição similar já existe em outra prática de arte do tempo: a notação musical.<sup>499</sup>

A referência à notação musical no ensaio de Forsythe nos faz voltar a dançar ainda um pouco mais sobre a prancha da palavra “coreografia”, como diria Paul Valéry, a partir agora dos dicionários gerais, que dela distinguem usualmente dois, se não, três significados; em nosso clássico dicionário Aurélio (HOLANDA FERREIRA, 1975, p. 385), lemos: “1. A arte de compor bailados. 2. A arte de anotar, sobre o papel, os passos e as figuras dos bailados. 3. A arte da dança.” De tal equívocidade, pode decorrer um primeiro equívoco: o de limitá-lo (o

---

opportunities for fielding the choreographic experience: graphs (*Statistical Counterpoint*), architectural animations (the *Data fan*, the *Furniture System*), tools (the *Cue Visualiser*, the *Cue Abstraction Tool*).

<sup>498</sup> O trecho citado está em: SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964, p. 41-42.

<sup>499</sup> The blind French resistance fighter Jacques Lusseyran, writing about the inner sense of vision which enabled him to see and manipulate forms and thought, famously described it as being like a boundless mental canvas or screen which existed ‘nowhere and everywhere at the same time’. The blind mathematician Bernard Morin described his envisioning of the process of everting a sphere in a similar manner. And so it is with the

significado de coreografia) estritamente à dança: *coreografia não é (só) dança*, insistimos. Mas um outro equívoco possível seria mesmo deslizar inadvertidamente entre a composição e sua *notação* (como partitura gráfica ou coreologia instituída sob a forma de vários sistemas simbólicos e descritivos que se multiplicaram às dezenas desde meados do século XVI).<sup>500</sup>

Tal deslizamento evoca, se bem que brandamente, aquele que se opera com frequência na musicologia, que historicamente elevou a notação, a partitura musical, a um estatuto singular, a ponto de alguns lhe imputarem uma total suficiência: “[...] o performer, teria dito Schoenberg<sup>501</sup>, ‘é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa’”<sup>502</sup> (NEWLIN, Nika. *Schoenberg remembered: diaries and recollections* [1938-76]. Nova York: Pendragon Press, 1980, p. 164, apud COOK, 2006, p. 5, tradução nossa). Ou: “Basicamente, a composição não requer a performance a fim de existir. A leitura da partitura é suficiente”<sup>503</sup>, escreveu em fins do século XIX o pianista e crítico vienense Heinrich Schenker, citado pelo musicólogo Nicholas Cook (2006, p. 8, tradução nossa).

A citação de Cook está, aliás, já no início de seu *Beyond the score. Music as performance* (2006, p. 8), num capítulo intitulado *Plato's curse (A maldição de Platão)*, expressão que nos adverte sobre o risco comum de que a performance seja tomada como uma materialização sempre imperfeita de uma Ideia transcendente ou forma original perfeita: a obra. Tal maldição, no entanto, é na dança relativamente inoperante, uma vez que a notação coreográfica não se estabeleceu historicamente com o mesmo status e alcance, por algumas razões: uma delas, é a defesa de sua dimensão performativa, que – segundo Mark Franko (p. 328, tradução nossa) – produz um “[...] preconceito antinotacional<sup>504</sup> [...] perceptível em

---

choreographic object: it is a model of potential transition from one state to another in any space imaginable. An example of a similar transition already exists in another time-based art practice: musical score.

<sup>500</sup> Sobre isso, consultar: GUEST, Ann Hutchinson. *Choreo-graphics. A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*. The Netherlands: Gordon and Breach, 1998. Nele, a autora cita 87 sistemas de notação e descrição, de meados do século XVI ao final do século XX.

<sup>501</sup> Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor e teórico musical de origem austríaca, criador do dodecafonismo, uma das mais importantes formulações musicais do século XX.

<sup>502</sup> “[...] the performer was ‘totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print’.

<sup>503</sup> Basically, a composition does not require a performance in order to exist... The reading of the score is sufficient.

<sup>504</sup> Acerca disso, pergunta-se ainda Franko (*idem*, p. 329): Se a notação de dança tivesse se tornado uma forma universalmente legível de registro, o dançarino não a teria utilizado como o músico utiliza a partitura? Não caberiam as mesmas questões de estilo, técnica, interpretação e partitura-versus-performance? Certamente a resposta é sim. Então porque a notação de dança inevitavelmente provoca a confusão destrutiva entre ela mesma e o fenômeno vivo que ela preserva e denota? (*Had dance notation become a universally legible form of textual record, would the dancer not have used it as the musician uses a score? Do not the same issues of style, technique, interpretation, and score-versus-performance practice apply? Surely the answer is yes. So why must dance notation inevitably entail a destructive confusion between itself and the living phenomenon it preserves and denotes?*)

muito do pensamento contemporâneo acerca da dança<sup>505</sup>, identificável, por exemplo, em Laurence Louppe (1994, p. 9, tradução nossa)<sup>506</sup> que afirma:

A dança é vivida e percorrida como um presente vivo; ela não tem, aparentemente, necessidade de um sistema de simbolização que seria incompatível com aspectos experienciais e que reduziria o tecido sensível do movimento a um gráfico sumário, universal, transferível de um lugar a outro, de uma textualidade a outra.<sup>507</sup>

Outra razão é o flagrante fracasso de suas coreologias em rivalizar com a eficiência notacional reconhecida, ainda que com alguma polêmica, na música: “Ao procurarmos uma visão geral dos esforços notacionais de coreógrafos e criadores de dança nos últimos séculos – diz Myriam van Imschoot (2005, p. 109, tradução nossa) – vemos mais uma espécie de ‘babelização’ de idiomas particulares do que uma linguagem comum e uniformemente admitida. Para alguns, o sonho de tornar a dança visível e, assim, indelével se provou portanto ser uma ilusão<sup>508</sup>, sobretudo diante da multiplicação dos modos do mover para além – não necessariamente em detrimento – das matrizes mais ou menos codificadas (sejam clássicas, modernas, tradicionais, sociais ou populares): hoje, cada projeto coreográfico pode acolher, eventualmente e segundo a lógica composicional em que se funda, qualquer movimento, ordinário ou extra-ordinário, banal ou inédito e, insisto, codificado ou não.

Se Forsythe pode tomar a notação como exemplo de objeto coreográfico é afinal por reconhecer nela não uma obra matricial perfeita, mas um outro modo do coreográfico, outro “modelo de transição potencial de um estado para outro em qualquer espaço imaginável” – frequentemente a performance dos corpos –, uma instância necessariamente inacabada de atualização da proposição coreográfica; em suma, a própria notação é também uma modulação singular de um pensamento coreográfico.

Inacabada, ausente a *obra* na dança – afinal, não pode haver “[...] biblioteca do movimento, lugar onde obras [...] se conservariam idênticas a si mesmas<sup>509</sup> (POUILLAUDE, 2014, p. 9, tradução nossa) –, excluída a coreografia de qualquer possibilidade plena de arquivo, como pensar seu estatuto ontológico? Onde (per) dura a coreografia? Na lacunar memória de movimentos (vistos ou performados), na de suas

<sup>505</sup> [...] an antinotational prejudice [...] noticeable in much contemporary thinking about dance.

<sup>506</sup> A remissão a Louppe é, originalmente, do próprio Mark Franko.

<sup>507</sup> Dance is lived and traversed as a living present; it has, in appearance, no need for a symbolizing system that would be incompatible with experiential givens and would reduce the sensible fabric of movement to an all-resuming graph, universal, transferrable from one place to another, from one textuality to another.

<sup>508</sup> Si l’on voulait avoir une vision d’ensemble des tentatives de notation des chorégraphes et créateurs de danse au cours des derniers siècles, on verrait avant tout une sorte de “babélisation” d’idiomes particuliers, plutôt qu’un langage communément et uniformément admis.

<sup>509</sup> Il n’y a pas de bibliothèque du mouvement, de lieu où les oeuvres chorégraphiques trouveraient à se conserver, identiques à elles-mêmes [...].

descrições (lidas ou ouvidas)? Nas anotações quase íntimas (que fazem amiúde os coreógrafos em seus processos criativos)? Nas raras e eventuais notações? Num objeto coreográfico? Nos registros de imagem (fotográficos, cinematográficos ou videográficos)? Ou em sua performance? De alguma maneira, em tudo isso e em nada disso acabadamente. Pois, sim, a coreografia pode ser imaginada, lembrada, descrita, anotada, notada, grafada, fotografada ou filmada de infinitos modos por infinitas vezes, *performada* de infinitos modos por infinitas vezes, mas ela não é nem imaginação, nem lembrança, nem descrição, nem anotação, nem notação, nem desenho, nem fotografia, nem filme, nem plenamente performance – ainda que, sem contradição, paradoxalmente *seja* plenamente cada uma de todas performances que dela se fizer. Num certo sentido, a coreografia está “em nenhum lugar e em todos os lugares ao mesmo tempo”, para usar as citadas palavras de Jacques Lusseyran.

A coreografia – assim parece – se configura como uma proposição maquínica, virtual, como um mais ou menos complexo diagrama imaterial inseparável de suas atualizações efêmeras na materialidade performativa, singular e, acrescento, improvisacional dos corpos. Se referimos, assim, a um diagrama, é por vislumbrar em sua formulação – por Deleuze<sup>510</sup> (2005) – ressonâncias da compreensão de coreografia que nos interessa pensar:

O diagrama, ou a máquina abstrata, é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade. [...] Certamente, nada a ver com uma Ideia transcendente, nem com uma superestrutura ideológica. [...] A máquina abstrata é como a causa dos agenciamentos concretos que efetuam suas relações; e essas relações de forças passam, "não por cima", mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem.

O que quer dizer, aqui, causa imanente? É uma causa que se atualiza em seu efeito, que se integra em seu efeito, que se diferencia em seu efeito. Ou melhor, a causa imanente é aquela cujo efeito a atualiza, integra e diferencia. Por isso nela há correlação, suposição recíproca entre a causa e o efeito, entre a máquina abstrata e os agenciamentos concretos (é a esses que Foucault reserva mais frequentemente o nome de "dispositivos") (p. 46).

[...] um diagrama é um mapa, ou melhor, uma superposição de mapas. E, de um diagrama a outro, novos mapas são traçados. Por isso não existe diagrama que não comporte, ao lado dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência (p. 53).

## O improvisacional

A improvisação é inseparável da prática performativa em tal regime maquínico; se o diagrama pode ser tomado como “*esse in futuro*” (conforme BATT, 2005, p. 10), associado às noções de virtual e de devir, a improvisação opera necessariamente no presente, e nele rege e atualiza os múltiplos devires do corpo a partir de uma *compreensão* da lógica composicional e

---

<sup>510</sup> Desde sua escassa menção por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1983, p. 154 e 181), a noção de diagrama é um “conceito *in progress*” (BATT, 2005, p. 5) elaborado e reelaborado por Deleuze ao longo de onze anos, de

coreográfica, ou – como diria José Gil – de um nexos. Pois tal regime supõe mesmo uma *compreensão*: apenas ela desvia os acontecimentos na direção de um plano dramaturgicamente fundado, de uma poética do necessário de onde emerge *sentido*. Ao reivindicar uma dimensão improvisacional para a coreografia, mesmo para aquela “estritamente” composta (“[...] mesmo o caminhar cotidiano é uma improvisação antes de ser uma coreografia”<sup>511</sup>, diz Erin Manning [2009, p. 19, tradução nossa]), recupero o que outrora defini como *micro-improvisação*:

*A micro-improvisação seria como um modo imediato de desconstruir e reconstruir uma partitura de movimento composta. Não se trata da diferença evidente entre as performances de ontem e de hoje. Mas de fazer da performance de hoje, agora, o lugar de atualização da lógica das forças (esforços) que promove o movimento. Estabelecer uma composição minimal no presente do movimento, recuperando, para a partitura composta, o estado de improvisação (CALDAS, 2010, p. 73).*

O performar é aqui tomado portanto como um improvisar:

Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes (DELEUZE, 1997a, p. 117).

Como procedimento poético, improvisar é necessariamente *compor* – com-por, junto por –, insinuar uma sintaxe, um nexos qualquer, mesmo que se trate de um nexos inédito ou estrangeiro. Naquele que improvisa, o nexos insinuado é o que se compõe da compreensão de uma lógica de forças ou – num contexto coreográfico mais estritamente corporal – de uma dada lógica cinestésica; aquele que improvisa é senciante das forças; donde o intensificado vínculo (inclusive histórico, sobretudo a partir do século XX) entre a improvisação e as multiplicadas linhagens somáticas. Tal compreensão é condição para aquilo que Forsythe se refere como *integridade*<sup>512</sup>: uma qualidade performativa indistintamente corporal e mental, e que talvez não seja senão propriamente *experienciar* a dança. Numa entrevista a Roslyn Sulcas, em 1995 (p. 8, tradução nossa), Forsythe diz:

O que eu procuro nos dançarinos é ver sua experiência de dançar, não como eles performam “a coreografia”. De certa forma, eu não a entendo mais como coreografia, apenas como interpretação. Com os melhores dançarinos, vê-se um

---

um texto sobre Foucault na revista *Critique* nº 343, em 1975, à obra monográfica a ele também dedicada em 1986 (*Foucault*), passando por *Mil platôs* (1980) e por *Francis Bacon: lógica da sensação* (1986).

<sup>511</sup> [...] even the everyday walk is an improvisation before it is a choreography.

<sup>512</sup> Conforme NUGENT, 2000, p. 72.

grande número de momentos ínfimos, e você sente que nada é retido, que estão mostrando toda a experiência que acumularam.<sup>513</sup>

Marque-se, no entanto, que – para além do *mais estritamente corporal* – há estratos coreográficos outros, que regem outras instâncias composicionais e que podem mesmo romper uma lógica cinestésica do corpo em favor de uma lógica dramatúrgica da cena. O que dizemos: no limite, para além da compreensão corporal, há uma compreensão cênica cujo regime pode estar fundado numa lógica não cinestésica, que faça coabitarem gestos estrangeiros uns aos outros. Mas, sobretudo aí, talvez importe uma *compreensão* corporal outra que faça de seus próprios descaminhos, maiores ou menores, sutis ou flagrantes, a matéria de uma composição coreográfica.

Retomando uma já citada distinção proposta por Nicholas Cook (apud INGOLD, 2013b, p. 308), insistimos portanto: a improvisação efetua proposições coreográficas ora (tendencialmente) *centrípetas*, ora (tendencialmente) *centrífugas*, fazendo o corpo performar entre a micro-improvisação e a macro-improvisação, entre composição *minimal* e a *maximal*, atualizando suas virtualidades *infinitesimais* ou *infinitas*, conforme uma definição mais ou menos “estrita” (definidora do quê, do onde e do como) de uma proposição coreográfica ou daquilo que reconheceu como nexos próprios ao seu mover. A performance se faz então *dramaturgia em ato*, própria ao fazer do performer segundo as escolhas locais que fazem *micro-* ou *macro-*variar gestos, ações, percursos, direções, amplitudes, velocidades conforme a proposição coreográfica que atualiza.

Ao dançar, o intérprete cria a partitura de movimentos previamente estabelecida na coreografia – e não re-cria como usualmente se diz –, na medida em que é ele quem arbitra acordos entre aquilo que o gesto dançado pretendia ser e o que ele pode inaugurar aqui e agora na lida com o chão e com o tempo. Trata-se de manejos muito sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora. É neste sentido, então, que improvisar poderia aqui constituir o próprio sentido do dançar – qualquer dançar, se entendermos improvisar como medida de negociação do bailarino entre o já-criado e o por-criar (ROCHA, 2009, p. 68).

Talvez por reconhecer a inseparabilidade entre improvisação e coreografia Jonathan Burrows (2010, p. 27, tradução nossa) tenha escrito:

*Improvisação:*

Improvisação é uma negociação com os padrões que seu corpo está pensando.

*Coreografia:*

Coreografia é uma negociação com os padrões que seu corpo está pensando.<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> What I look for, in my dancers, is to see their experience of dancing, not at how they perform “the choreography”. In some ways, I don’t even understand it as choreography any more, just as interpretation. With the best dancers, you see a large number of very tiny moments, and you feel that nothing is held back, that they are showing you all the experience that they have accumulated.



Um breve fragmento de Italo Calvino (1992, p. 110) precioso e preciso, informa sobre esta dimensão performativa que é afinal composicional: “[...] e esse era o milagre dela, de escolher a cada instante no caos dos mil movimentos possíveis aquele, e só aquele, que era certo e límpido e leve e necessário, aquele gesto e só aquele, entre mil gestos perdidos, que importava”. É fato, no entanto, que o necessário guarda estranha relação com o arbitrário, pois que, de alguma maneira, a lógica composicional se (re)afirma mesmo sempre “a cada instante” e sempre diante daquele caos de todos os possíveis, forçando-nos a empregar o que Paul Valéry (1995, p. 43) qualificou – reconhecendo-as e defendendo-as – como “[...] expressões escandalosas: *a necessidade do arbitrário; a necessidade pelo arbitrário*”.

A ideia de necessário, aqui, liga-se a um pressuposto: o de que algo – dir-se-ia: um *logos* – surge no coreográfico e faz articular um movimento a outro; de outra maneira: o pressuposto de que, dada certa lógica do movimento, algo se estabelece como o caminho necessário de um sentido que, de alguma maneira, rege a composição desse todo e que faz assim a dança deslizar para um plano de composição coreográfica. Mas, estranhamente, a lógica do movimento e o necessário emergem simultaneamente. Diante do movimento, todos os caminhos continuam abertos e, no entanto, o caminho tomado dentre todos, seja qual for, terá que ser necessário. Donde o reconhecimento, desde aí, da inseparabilidade entre a dimensão composicional/coreográfica e a improvisação.

A arbitrariedade na determinação das regras do “jogo” – dos princípios de composição – não supõe qualquer gratuidade daquilo que é composto. Trata-se de uma maneira de produzir sentido – uma poética –, a partir de uma aposta de que um infinito de formas coincide com um infinito de sentidos; que entre formas e sentidos não há distância.

[...] quer queira quer não, o artista não pode absolutamente destacar-se do sentimento do arbitrário. Ele parte do arbitrário em direção a uma certa necessidade, e de uma certa desordem em direção a uma certa ordem; e não pode ultrapassar a sensação constante desse arbitrário e dessa desordem, que se opõem àquilo que nasce das suas mãos e que lhe surge como necessário e ordenado. É este contraste que o faz sentir que cria, já que não pode deduzir o que fez a partir daquilo que antes tinha. [...] A sua necessidade é por isso completamente diferente da necessidade do lógico. Encontra-se toda no instante desse contraste, e tira a sua força das propriedades desse instante de resolução, que se procurará reencontrar depois, e transpor, ou prolongar, *secundum artem* (*idem*, p. 41).

Não se trata portanto de um *logos* da razão, mas do sentido: uma lógica física do corpo e do movimento, aquele *nexo* a que se referia José Gil. O corpo do dançarino se faz conduzir

---

<sup>514</sup> *Improvisation:*

Improvisation is a negotiation with the patterns your body is thinking.

*Choreography:*

por fluxos e ritmos; sensações cinestésicas produzidas pelo movimento criam e nutrem o próximo movimento: as forças que afetam todo o corpo serão reduzidas e transformadas em sensação de tensão do movimento. A dança se faz como uma lógica imanente e atual porque tudo se passa no presente do corpo em movimento. Alargado, tal *logos* espraia-se pela cena, fazendo o corpo compor-se com outros corpos e matérias. Em escalas distintas, no âmbito mais estreito da *grafia* do corpo, ou no âmbito mais vasto da *grafia* da cena, isto é, na dramaturgia do corpo ou na dramaturgia da cena, tratar-se-á sempre de recortar do mundo um universo expressivo.

O fragmento literário de Calvino poderia sem dúvida constar em qualquer texto sobre o ato de coreografar; de fato, precisamente, uma de suas chaves liga-se a um esforço de fundar o gesto necessário. Mas fundar este mesmo gesto necessário é também uma das chaves – talvez a maior – do performar. O milagre de escolher aquele movimento, “[...] e só aquele, que era certo e límpido e leve e necessário, aquele gesto e só aquele, entre mil gestos perdidos, que importava” talvez não seja outro senão aquele mesmo a que se refere Laurence Louppe (1994, p. 9, tradução nossa), para quem “[...] mesmo nas tradições das grandes escolas, que operam com um vocabulário fixo, o milagre da dança é o de transcender o glossário gestual através de uma emanção poética de um acontecimento, único em cor e intensidade. Mesmo quando fixado previamente, sua vocação é o de redescobrir o que Trisha Brown chamou de ‘inocência do ato primeiro’”.<sup>515</sup>

Calvino (1990, p. 135), ao comentar um dos mais importantes livros de Georges Perec – *A vida: modo de usar*<sup>516</sup> – admirava-se com a “[...] maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma coisa só”. Similarmente, diria-se que o belo sentido de qualquer proposição coreográfica em dança é mesmo de desaparecer, fundido numa imponderável experiência do performar; desaparecer, fundido em experiência.

Às vezes, a coreografia é útil apenas na medida em que não é notada.  
Isto surgiu em uma oficina em Sydney: ‘Como organizar algo de modo que a organização não se torne o tema?’  
*Lee Wilson, oficina Espaço para Ideias, Sydney, 2005.*  
Por outro lado, ‘coreografia’ pode ser um tema muito bom<sup>517</sup> (BURROWS, 2010, p. 33, tradução nossa).

---

Choreography is a negotiation with the patterns your body is thinking.

<sup>515</sup> Even in the great school traditions, which operate on a fixed vocabulary, the miracle of dance is to transcend the gestural glossary through the poetic emanation of an *event*, unique in color and intensity. Even when fixed in advance, its vocation is the rediscover what Trisha Brown call “the innocence of the first act”.

<sup>516</sup> O romance foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras em 1991. A complexidade de sua estrutura de *contraintes* (restrições) pode ser atestada no *Cahier de Charges* (especificações) disponíveis em <http://escarbille.free.fr/vme/>.

<sup>517</sup> Sometimes choreography is useful only in as much as we don’t notice it.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

André Lepecki é um dos grandes estudiosos a nos lembrar recorrentemente da associação histórica entre coreografia e captura. Na introdução de seu *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, publicado em 2006, declara: “Grande parte do meu argumento neste livro gira em torno da formação da coreografia como uma invenção peculiar dos primórdios da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita<sup>518</sup> (2006, p. 6, tradução nossa). O percurso de seu texto passa por aqueles em que, por meio de estratégias diversas, reconhece um contundente questionamento da coreografia assim compreendida, a exemplo das proposições de Jérôme Bel, Juan Dominguez, Trisha Brown, La Ribot, Vera Mantero, Bruce Nauman, William Pope.L e Xavier Le Roy, em que vê, por exemplo, “[...] o dismantelamento do corpo idiótico da modernidade e sua substituição por um corpo relacional [que] renova a coreografia como prática de potencialidade política” (*idem*, p. 44, acréscimo nosso, tradução nossa). A contribuição que propõe, diz, liga-se a pensar “[...] de que modos a coreografia e a filosofia compartilham daquela mesma questão fundamental – política, ontológica, fisiológica e ética – que Deleuze recupera de Espinoza e de Nietzsche: o que pode o corpo?”<sup>519</sup> (*idem*, tradução nossa).

Em 2010, no livro/catálogo da exposição *Move. Choreographing you* – um marco para uma compreensão expandida da coreografia – Lepecki, co-curador das obras de arquivo, inicia seu texto com uma inesperada referência, ao reconhecer uma índole surpreendente pois estritamente coreográfica naquilo que inaugurou – nomeando-a – o que viria a ser uma linhagem artística performática, o *happening*:

No verão e no princípio do outono de 1959, o artista visual Allan Kaprow colocou meticulosamente no papel, quase segundo a segundo, uma notação para os seis performers (inclusive ele próprio) que ativariam sua peça seminal *18 Happenings in 6 Parts*. As detalhadas partituras de Kaprow – baseadas numa série de figuras palitos representando corpos humanos, acompanhadas de descrições verbais para as ações de cada performer – prescreviam gestos, passos e tempos para cada ‘Happening’. Elas revelam um fato surpreendente e contra-intuitivo: a ferramenta composicional que permitiu que o primeiro *happening* existisse era literalmente coreografia – a escrita de movimentos para sua futura e exata execução<sup>520</sup> (2010, p. 153, tradução nossa).<sup>521</sup>

---

This came up in a workshop in Sydney: ‘How do you organize something so the organization doesn’t become the subject?’

*Lee Wilson, Space For Ideas workshop, Sydney, 2005.*

On the other hand ‘choreography’ can be a very good subject.

<sup>518</sup> Much of my argument in this book turns around the formation of choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing.

<sup>519</sup> [...] in which ways choreography and philosophy share that same fundamental political, ontological, physiological, and ethical question that Deleuze recuperates from Spinoza and from Nietzsche: what can a body do?

<sup>520</sup> In the summer and early autumn of 1959, visual artist Allan Kaprow meticulously put down on paper an almost second-by-second movement notation for the six performers (including himself) who would activate his seminal piece *18 Happenings in 6 Parts*. Kaprow’s detailed scores – based on series of stick figures representing human bodies accompanied by verbal descriptions of each performers’s actions – prescribed gestures, steps and

“Para uma detalhada definição de coreografia, ver o ensaio de Susan Leigh Foster neste catálogo”, escreve em nota imediatamente depois. No ensaio de Foster (2010, p. 36-37, tradução nossa), que historia sucintamente os usos da palavra *coreografia*, então lemos:

Neste novo paradigma da coreografia, o espaço assume uma nova identidade como algo proteico, maleável e cocriado. Não o sistema de coordenadas definido geometricamente em que as posições horizontais e verticais podem ser determinadas, nem o meio viscoso pelo qual o corpo pleno de impulso se anuncia, o espaço torna-se uma coprodução entre corpo e seu arredor. Ele não é algo através do qual se move, mas algo que se define no ato de mover. Cada corpo performa um dueto com o espaço. [...] Implícita em *Move*, portanto, é a sugestão da coreografia como uma nomeação inclusiva de diversos padrões de movimento – do movimento de tropas às discussões em salas de reunião, do treinamento de cães aos fluxos pendulares – casos nos quais o termo tem sido empregado recentemente. Em várias destas recentes elaborações da coreografia, entretanto, tem havido uma indicação de que os corpos estão sendo coreografados por um exercício de poder muito autoritário, até maniqueísta. Alguns dos usos sugerem que a coreografia é algo que nos acontece, e que somos apenas parte dela, independentemente da nossa vontade de participar.<sup>522</sup>

Suas palavras finais, no entanto, projetam a questão da coreografia em outros termos: “*Move* nos inspira a perceber que nós temos agência nestas situações, e que a coreografia nunca é possível, e nem mesmo existe, sem a performance de todos os corpos para ela convocados”<sup>523</sup> (*idem*, p. 37, tradução nossa).

Ao prefaciá-lo seu “Dance, politics & co-immunity”, Gerald Siegmund e Stefan Hölscher (2013, p. 12, tradução nossa) por sua vez escrevem:

[...] a arte da coreografia consiste na distribuição de corpos e suas relações no espaço. É uma distribuição de partes no campo do visível e do dizível que fixa posições para corpos específicos. No entanto, no confronto entre os corpos e suas relações, desenquadramentos e deslocamentos podem ter lugar. Essa continuada distribuição e reconfiguração do sensível, como diz Jacques Rancière, que estrutura o corpo e suas partes e o liga à ordem simbólica existente numa dada sociedade,

---

timings for each ‘Happening’. They revealed a surprising and counter-intuitive fact: the compositional tool that allowed the first happening to exist was literally choreography – the writing down of movements for their future and exact execution.

<sup>521</sup> Os *18 Happenings in 6 Parts* foram aliás “re-feitos” em 2006, por ocasião da retrospectiva *Allan Kaprow – Art as Life*, no Haus der Kunst, em Munique. Sobre a experiência de então dirigi-los a partir das (a)notações de Kaprow, consultar o curto e interessante texto de Lepecki: *Redoing “18 Happenings in 6 Parts”*, disponível em: <<http://www.performap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d>>.

<sup>522</sup> In this new paradigm of choreography, space takes on a new identity as something that is protean, malleable and co-created. Not the geometrically defined system of coordinates in which horizontal and vertical positions can be determined, nor the viscous medium through which the momentum-filled body enunciates itself, space becomes a co-production between body and surroundings. It is not something through which you move, but something that you define in the act of moving. Each body performs a duet with space. [...] Implicit to *Move*, then, is the suggestion of choreography as an inclusive naming of diverse patternings of movement – from troop movements to board-room discussions, to dog training and commuter flow – all events to which the term has recently been applied. In many of these recent implementations of choreography, however, there has been an intimation that bodies are being choreographed by a very authoritarian, Manichean even, wielding of power. Some of the usages suggest that the choreography is something that is happening to us, and we are simply part of it regardless of our willingness to participate.

<sup>523</sup> *Move* inspires us to realize that we do have agency in these situations, and that choreography is never possible, does not even exist, without the performance of all the bodies summoned into it.

pode ser considerada o lugar da resistência, que permita intervenções sobre os discursos hegemônicos, as distribuições tradicionais e os enquadramentos fixos.<sup>524</sup>

Donde seja possível tomar o fazer coreográfico – suas proposições, processos, configurações e performances – como uma arena para um exercício agonístico simultaneamente ético, estético, político e pedagógico do corpo; uma ocasião para a invenção de outros possíveis, frequentemente por dissenso, sobretudo se consideramos tal fazer em arte e em dança. Assim compreendido, o fazer coreográfico se afirma como um espaço auto-reflexivo que se abre para o questionamento de modelos instituídos de formação, criação, circulação e recepção, e – se estabelecendo criticamente na inseparabilidade de suas dimensões estética e política –, pode reinventar o lugar de cada um de seus *(co)laboradores*.

A distribuição dos corpos e suas relações se faz no ato da *(co)laboração*, no labor que é afinal comum e que pode assumir configurações imprevisíveis e plurais, mais ou menos horizontalizadas ou verticalizadas; de tais configurações dir-se-ia que têm não predeterminações mas, no máximo, *tendências* no sentido de fazer com que as potências dos corpos aumentem ou diminuam; é neste espaço a construir que as proposições coreográficas serão experimentadas e performadas como instâncias de captura ou – ao contrário – de autonomização. Pois que diante de processos de modelização sempre há de ser possível produzir fissuras de invenção; inversamente, diante dos processos de singularização sempre há de ser necessário lidar com variedades quaisquer daquele “[...] fascismo que está em nós todos, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas” (FOUCAULT, 1991, p. 83).

Assim concebida – referimo-nos sobretudo aos contextos da dança –, a coreografia permite-se desviar dos fazeres que a instituem necessariamente como lei a ser obedecida por corpos adestrados, e também dos discursos que a enumeram, acusando-a, entre aquilo que é fixo, modelar, portanto disciplinar, e que afinal se faz como captura do devir dos corpos. Assim concebida, a coreografia se afirma como uma máquina virtual que se atualiza em diferença, aberta a modulações de corpos ocupados com a efetuação de um projeto estético-político comum. Assim concebida, enfim, a coreografia parece emergir como dimensão intrinsecamente pedagógica, problematizando os *modos* dos corpos e toda aquela já citada “[...] pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos,

---

<sup>524</sup> [...] the art of choreography consists of distributing bodies and their relations in space. It is a distribution of parts that within the field of the visible and the sayable allocates positions to specific bodies. Yet in the confrontation between bodies and their relations, a deframing and dislocating of positions may take place. This ongoing distribution and reconfiguration of the sensible, as Jacques Rancière calls it,<sup>14</sup> which structures the body and its parts and links it to the existing symbolic order of any given society, can be considered a site of resistance allowing for interventions into hegemonic discourses, traditional distributions and fixed framings.

somáticos, raciais, estéticos, de gênero” (LEPECKI, 2012, p. 46), além de técnicos e éticos, acrescentaríamos. Experimentar o coreográfico é assim a ocasião de tudo problematizar.

O fazer *coreográfico* precisa então estar atento, em situação de tratar aquilo que material e imaterialmente lhe constitui, e em embate contra as forças de normatização e captura que, sempre próximas, insistem em se elevar. Pois uma das grandes perversidades do regime em que vivemos é essa capacidade de que tudo se possa capturar: mesmo o discurso sobre a captura pode ser ele mesmo capturado e tornado recurso bem constituído de novas normatividades. Neste sentido, é preciso atentar também para como se articulam nas instâncias artísticas e/ou pedagógicas os discursos acerca do *coreográfico* – inclusos principalmente os nossos, da academia, lugar de *saber*, lugar de *poder* – e o desejo de dançar.

Pois talvez não se trate necessariamente de recusar o movimento, desde que Peter Sloterdijk<sup>525</sup>, em sua “crítica da cinética política”, vinculou-o a uma mobilidade continuada e irrefreável dos corpos; não se trate necessariamente de recusar o balé (ou certas matrizes codificadas), desde que a partir de Michel Foucault<sup>526</sup>, seu ensino e prática puderam ser associados à ação de regimes de poder na produção de corpos adestrados e dóceis; não se trate, talvez, de recusar o chão liso desde que Paul Carter (apud LEPECKI, 2006, especialmente p. 87-105) o associou a um gesto colonizador, mas de fazer de cada uma de tais formulações – rigorosas, pertinentes e inquietantes – a ocasião de novas problematizações sobre o que ética, estética e politicamente podem nossos corpos, atentando para que certos enunciados, às vezes os nossos próprios, não se tornem eles mesmos (coreo)policiais.

A imagem evocada por André Lepecki (2012, p. 58) ao final de seu *Coreopolítica e coreopólicia* – de jovens dançando o TURF, uma forma de dança urbana, numa esquina chuvosa em Oakland<sup>527</sup>, Califórnia – informa sobre “[...] o que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil”. Confesso que, ao vê-la, hesito em reconhecer precisa e rigorosamente ali um chão rachado; vejo mesmo um chão aparentemente liso – chão talvez ainda mais “liso” pois molhado com a água da chuva –, o que absolutamente não nega toda a condição coreopolítica que Lepecki lhe advoga; ao contrário, e mais, me informa que em qualquer chão, mesmo o aparentemente liso, é possível e necessário produzir outra história, deixando passar o carro da polícia, a coreopólicia, e seguir dançando e coreografando, se assim se quiser.

---

<sup>525</sup> Cf. SLOTERDIJK, Peter. *A mobilização infinita*. Para uma crítica da cinética política. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

<sup>526</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

<sup>527</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQRRnAhmB58>>. Acesso em 14 jul. 2016.

## REFERÊNCIAS

ADOLPHE, Jean-Marc. La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde a l'écart. **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie, n. 31, p. 31-34, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In*: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. O Oulipo e as oficinas de escrita. **Terceira Margem**, ano IX, n. 13, jul.-dez., p. 9-28, 2005.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. O Oulipo e a pesquisa sobre literatura potencial. **Confraria**, n. 5, nov.-dez., p. , 2005. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero5/ensaio04.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesographie**. Disponível em <<http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AU, Susan. **Ballet & modern dance**. Londres: Thames & Hudson, 1988.

BANES, Sally. **Democracy's body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. Durham, Londres: Duke University Press, 1993.

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement**: coping with the environment. Nova York: Gordon & Breach, 1980.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAUDOIN, Patricia; GILPIN, Heidi. **Proliferation and perfect disorder**: William Forsythe and the architecture of disappearance. Disponível em: <<http://www.frankfurt-ballett.de/artic1.html>>. Acesso em: 24 jan. 2000.

BATT, Noëlle. L'expérience diagrammatique: un nouveau régime de pensée. **T.L.E.**, n. 22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p. 5-28.

BEEKES, Robert. **Etymological dictionary of Greek**. Leiden, Boston: Brill, 2010.

BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. **Qu'est-ce que l'Oulipo?** Disponível em: <<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.

\_\_\_\_\_. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERLIN, Isaiah. **The hedgehog and the fox: an essay on Tolstoy's view of history**. Londres: Widenfeld & Nicholson, 1953.

BERTHOZ, Alain. **Le sens du mouvement**. Paris: Odile Jacob, 2013.

BESSE, Jean-Marc. Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine. **Les carnets du paysage**, n. 11, p. 26-33, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cartographie et pensée visuelle**. Réflexions sur la schématisation graphique. Disponível em: <[http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/67/10/PDF/Cartographie\\_et\\_pensee\\_visuelle.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/67/10/PDF/Cartographie_et_pensee_visuelle.pdf)>. Acesso em: 28 fev. 2014.

BLASIS, Carlo. **Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse**. Milão, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820.

\_\_\_\_\_. **The code of Terpsichore**. The art of dancing: comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times. Londres: Edward Bull, 1830.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BOTTA, Anna. Calvino and the Oulipo: an italian ghost in the combinatory machine? **MLN**, v. 112, n. 1, p. 81-89, 1997.

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

BOUDIER, Marion et al. **De quoi la dramaturgie est-elle le nom?** Paris: L'Harmattan, 2014.

BRANDSTETTER, Gabriele. Defigurative choreography: from Marcel Duchamp to William Forsythe. **The Drama Review (TDR)**, v. 42, n. 4, 1998, p. 37-55.

BRIDGMAN, Nanie. L'aristocratie française et le ballet de cour. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 1957, n. 9, p. 9-21.

BROWN, Trisha. **Repertory**. The stream (1970). Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1209>>. Acesso em: 10 jun. 2016

BUFFARD, Claude-Henri; GALLOTTA, Jean-Claude. Le chorégraphe et son dramaturge. **Agôn: Revue des arts de la scène**. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=924>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

BURNS, William E. **Science in the enlightenment: an encyclopedia**. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-Clío, 2003.

BURROWS, Jonatham. **A choreographer's handbook**. Londres: Routledge, 2010.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

\_\_\_\_\_. **Notations**. Nova York: Something Else Press, 1969.



CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. *In*: MEYER, Sandra et al. (Orgs.). **Seminários de dança**: o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009.

\_\_\_\_\_. Derivas críticas. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASEY, Edward. **The fate of place**: a philosophical history. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1997.

CASPERSEN, Dana. It starts from any point: Bill and the Frankfurt Ballet. **Choreography and Dance**. An International Journal, Abingdon, v. 5, p. 25-39, 2000.

\_\_\_\_\_. Decreation: fragmentation and continuity. *In*: SPIER, Steven (Ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. It starts from any point. Nova York: Routledge, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des Mots. Paris: Klincksieck, 1999.

CHARMATZ, Boris. **“Je suis une école”**: expérimentation, art, pédagogie. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2009.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**: arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

COOK, Nicholas. **Beyond the score**: music as performance. Oxford: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto. Música enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

CUNNINGHAM, Merce. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

CVEJÍC, Bojana. The ignorant dramaturg. **Maska**, Lubliana, v. 16, n. 131-132, p. 40-53, 2010.

DANAN, Joseph. **Qu’est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud, 2010.

DALBY, John; NEWLOVE, Jean. **Laban for all**. Nova York: Routledge, 2004.

DEBORD, Guy. Theory of the *dérive*. **Situationist International Online**. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

DECARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DELAHUNTA, Scott. Dance dramaturgy: speculations and reflexions. **Dance Theatre Journal**, v. 16, n. 1, p. 20-25, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Conversações**, 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo?** Disponível em: <[sites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf](http://sites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2011.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. São Paulo: Papyrus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Le danseur des solitudes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

\_\_\_\_\_; MANNONI, Laurent. **Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides**. Paris: Gallimard, 2004.

DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. **Théâtre/Public**, Dramaturgie, n. 67, 1986.

DRIVER, Senta. William Forsythe and Jennifer Tipton: a conversation about lighting. **Choreography and Dance**. An International Journal, Abingdon, v. 5, p. 103-114, 2000.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELLEY, Peter. **If you could't see me**. The drawings of Trisha Brown. Disponível em: <<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

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

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades**: notas dispersas sobre composição. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

FEUILLET, Raoul-Auger. **Chorégraphie**, ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris: Edição do Autor/Michel Brunet, 1700.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Nova York: Routledge, 2008.

FONTANIER, Jean-Michel. **Vocabulário latino da filosofia**: de Cícero a Heidegger. São Paulo: Martisn Fontes, 2009.

FORSYTHE, William; SULCAS, Roslyn. Kinetic isometries. **Dance International**, Summer, p. 4-9, 1995.

\_\_\_\_\_; KAISER, Paul. Dance geometry. **Performance Research**, v. 4, n. 2, p. 64-71. Londres: Taylor & Francis Ltd, 1999.

\_\_\_\_\_; SULCAS, Roslyn. **Interview**: Paris 1998. Disponível em: <[www.frankfurt-ballett.de/eidosinter.html](http://www.frankfurt-ballett.de/eidosinter.html)>. Acesso em: 20 fev. 2001.

\_\_\_\_\_; MEY, Thierry De. Interview. *In*: WILLIAM Forsythe: One flat thing, reproduced. Direção: Thierry De Mey. Coreografia: William Forsythe. França: M2K, 2006. 1 DVD (100 min).

\_\_\_\_\_; WEISBECK, Markus (Ed.). **Suspense**. Zurique: JRP|Ringier, 2008.

\_\_\_\_\_; SOLANO, Marlos Barrios. **Interview with William Forsythe @The Helleray**. Dance-Tech: The Social Network for Innovators in Motion, 2009. Disponível em: <<http://www.dance-tech.net/video/interview-with-william>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Choreographic objects. *In*: SPIER, Steven. **William Forsythe and the practice of choreography**. Nova York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **Improvisation technologies**: a tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

\_\_\_\_\_; HAFFNER, Nik. Observing motion. An interview with William Forsythe. *In*: FORSYTHE, William. **Improvisation technologies**: a tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

\_\_\_\_\_. **The John Tusa interviews**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncb2w>>. Acesso em: 05 mai. 2012.

\_\_\_\_\_; DELAHUNTA, Scott. **Motion bank**. Brochura publicada pela The Forsythe Company. Disponível em: <[http://motionbank.org/sites/motionbank.org/files/mb\\_brochure.pdf](http://motionbank.org/sites/motionbank.org/files/mb_brochure.pdf)>. Acesso em: 16 nov. 2016.

\_\_\_\_\_.; KRAMER, Mario. Mario Kramer in conversation with William Forsythe. A walk through the exhibition. *In*: GAENSHEIMER, Susanne; KRAMER, Mario. **William Forsythe**. The fact of matter. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

\_\_\_\_\_.; IMSCHOOT, Myriam van; ENGELS, Tom. **William Forsythe on scores**. Looking back to Hypothetical Stream (1996). Disponível em: <[http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/William\\_Forsythe\\_on\\_Scores/index.html](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/William_Forsythe_on_Scores/index.html)>. Acesso em: 10 fev. 2017a.

\_\_\_\_\_. Documento iconográfico: fax para Daniel Larrieu. 852 pixels. Dimensões: 1509 x 2259. Formato JPEG. Disponível em: <[http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/William\\_Forsythe\\_on\\_Scores/index.html](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/William_Forsythe_on_Scores/index.html)>. Acesso em: 10 fev. 2017b.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreography and narrative**: ballet's staging of story and desire. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Choreographing your move. *In*: ROSENTHAL, Stephanie. **Move**: choreographing you. Art and dance since the 1960s. Londres: Hayward Publishing, 2010.

\_\_\_\_\_. **Choreographing empathy**. Abingdon: Routledge, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. Anti-Édipo: uma introdução à vida não-fascista. *In*: ESCOBAR. Carlos Henrique de. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico; As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANKO, Mark. **La danse comme texte**: idéologies du corps baroque. Paris: Kargo & l'Éclat, 2005.

\_\_\_\_\_. Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe. **History of the Human Sciences**, v. 24, n. 4, p. 97-112, 2011a.

\_\_\_\_\_. Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance. **Common Knowledge**, v. 17, n. 2, p. 321-334, 2011b.

GAENSHEIMER, Susanne; KRAMER, Mario. **William Forsythe**: the fact of matter. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GILPIN, Heidi. Aberrations in gravity. *In*: SPIER, Steven (Ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. Nova York: Routledge, 2011.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La danse au XX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Bordas, 1995.

GOLDBERG, Roselee. Performance: the art of notation. **Performa Magazine**, 12 dez. 2012. Disponível em: <<http://performa-arts.org/magazine/entry/tonight-the-languages-of-dance-performance-the-art-of-notation>>. Acesso em: 09 fev. 2017.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GRAHAM, Martha. **Blood memories: an autobiography**. Nova York: Doubleday, 1991.

GREENBERG, Clement. A nova escultura. *In*: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present**. Londres: Gordon and Breach, 1998.

HALPRIN, Anna; RAINER, Yvonne. Yvonne Rainer interviews Anna Halprin. **The Tulane Drama Review**, v. 10, n. 2, p. 142-167, 1965.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1984.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HÖLSCHER, Stefan; SIEGMUND, Gerald (Ed.). **Dance, politics & co-immunity**. Berlim: Diaphanes, 2013.

HOLT, Richard; VIGARELLO, Georges. O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo: da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis: Vozes, 2009.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. Princeton: Princeton Book Company, 1959.

IMSCHOOT, Myriam Van. Rests in pieces: partitions, notation et traces dans la danse. **Multitudes**, n. 21, p. 107-116, 2005.

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. Londres, Nova York: Routledge: 2007.

\_\_\_\_\_. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. Londres, Nova York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. Foreword. **Education in the North**, n. 20 (Special issue), 2013a.

\_\_\_\_\_. Making, growing, learning. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 29. n. 3, p. 297-324, set. 2013b.

JAMES, Alison. Pour un modèle diagrammatique de la contrainte: l'écriture oulipienne de Georges Perec. **Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises**, n. 58, p. 379-404, 2006.

\_\_\_\_\_. Métre, contrainte, procédé: quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis. **Formules**: revue des créations formelles, n. 13, p. 153-167, 2009.

JOWITT, Deborah. **Time and the dancing image**. Nova York: William Morrow and Co., 1988.

KANDINSKY, Vassily. **Point and line to plane**. Nova York: Dover Publications, 1979 [Edição brasileira: **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005].

KANT, Immanuel. Sobre o primeiro fundamento da distinção de direções no espaço. **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 2, p. 61-75, 1997.

KERKHOVEN, Marianne Van. Looking without pencil in the hand. **Theaterschrift**, n. 5-6, p. 140-149, 1994.

\_\_\_\_\_. O processo coreográfico. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: n-1, 2016.

KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. **A choreographer's score**: Fase, Rosas danst Rosas, Elenas's Aria, Bartók. Bruxelas: Mercatorfond & Rosas, 2012.

KIPNIS, Jeffrey; LEESER, Thomas (Eds.). **Chora l works**. Jacques Derrida and Peter Eisenman. Nova York: The Monacelli Press, 1997.

KLEE, Paul. **Notebooks – Volume 1: the thinking eye**. Londres: Lund Humphries Publishers Limited, 1973.

KLEIN, Gabriele. The (micro-) politics of social choreography. Aesthetic and political strategies of protest and participation. *In*: HÖLSCHER, Stefan; SIEGMUND, Gerald (Eds.). **Dance, politics & co-immunity**. Berlim: Diaphanes, 2013.

KLIËN, Michael et al. **Book of recommendations**: choreography as an aesthetics of change. Limerick: Daghdha Dance Company Ltd, 2008.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**. A guidebook to choreutics. Boston: Macdonald and Evans Ltd., 1976.

\_\_\_\_\_. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

\_\_\_\_\_. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

\_\_\_\_\_. **Espace dynamique**. Bruxelas: Contredanse, 2003.

LABOV, William; LINDE, Charlotte. Spatial networks as a site for the study of language and thought. **Language**, v. 51, n. 4, p. 924-939, 1975.

- LAMBERT-BEATTY, Carrie. The draw of dance. *In*: MOLESWORTH, Helen. **Dance/Draw**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.
- LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, jul./dez. 2011.
- LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.
- LAURENTI, Jean-Nöel. Feuillet's thinking. *In*: LOUPPE, Laurence (Ed.). **Traces of dance: drawings and notations of choreographers**. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta** – Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo, ECA-USP, n. 3, p. 9-19, 2003.
- LEPECKI, André. **Exhausting dance**. Performance and the politics of movement. Nova York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. Choreography as apparatus of capture. **TDR: The Drama Review**, v. 51, n. 2, p. 120-123, 2007.
- \_\_\_\_\_. Planos de composição. *In*: GREINER, Christine et al. **Criações e conexões**. Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- \_\_\_\_\_. Zones of resonance: mutual formations in dance and the visual arts since the 1960s. *In*: ROSENTHAL, Stephanie. **Move: choreographing you**. Art and dance since the 1960s. Londres: Hayward Publishing, 2010.
- \_\_\_\_\_. Coreopólicia e coreopolítica. **Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun., 2012.
- \_\_\_\_\_. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: n-1, 2016.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Hamburg dramaturgy**. Londres: William Clowes and Sons, Ltd. s/d.
- LIBESKIND, Daniel. **Breaking ground: adventures in life and architecture**. Nova York: Riverhead Books, 2004.
- LIFAR, Serge. Le manifeste du chorégraphe. *In*: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La danse au XX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Bordas, 1995.
- LE LIONNAIS, François. La lipo (le premier manifeste). *In*: **OULIPO: la littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions**. Paris: Gallimard, 1973.
- LORD, Catherine. Out of line. *In*: MOLESWORTH, Helen. **Dance/Draw**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

LOUPPE, Laurence. Imperfections in the paper. *In*: \_\_\_\_\_ (Ed.). **Traces of dance**. Drawings and notations of choreographers. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.

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

LOUREIRO, Angela. Sens, volumes et tracés: une perspective sur la relation entre le corps et l'espace. **Érès | Enfances & Psy**, v. 4, n. 33, p 140-146, 2006.

LUCKETT, Helen. **William Forsythe**. City of abstracts (2000) and The fact of matter (2009). *In*: ROSENTHAL, Stephanie Rosenthal (Ed.). **Move**: choreographing you. Art and dance since the 1960s. Londres: Hayward Publishing, 2010.

MAGNÉ, Bernard. De l'écart à la trace: avatars de la contrainte. **Études littéraires**, n. 231, v. 2, p. 9-26, 1990.

MALETIC, Vera. **Body - space - expression**: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlim, Nova York, Amsterdã: Mouton de Gruyter, 1987.

MANNING, Erin. **Relationscapes**: movement, art, philosophy. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **Always more than one**: individuation's dance. Durham: Duke University Press, 2013.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MATTINGLY, Kate. Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: de-signs of the times. **Dance Research Journal**, n. 31/1, 1999.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *In*: \_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENICACCI, Armando. La création et la pédagogie en danse face aux technologies: expériences, réflexions, propositions. 2003. Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, 2003.

MEREDIEU, Florence de. Les rapports du mobile et de l'espace dans l'art au XXème siècle. *In*: BRUNI, Ciro (Ed.). **Danse et pensée**. Une autre scène pour la danse. Sammeron: GERMS, 1993.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOLESWORTH, Helen. **Dance/Draw**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: FAPESP, 2006.



MOORE, Carol-Lynne. **The harmonic structure of movement, music, and dance according to Rudolf Laban**: an examination of his unpublished writings and drawings. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2009.

MORRIS, Robert. Simon Grant interviews Robert Morris. **Tate Etc**, Londres, n. 14, 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. *In*: \_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

NOVERRE, Jean-Georges. Cartas sobre a dança. *In*: MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: FAPESP, 2006.

NUGENT, Ann. **The architects of Eidos: Telos**: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe. 2000. 221f. Tese (Doutorado em Filosofia) – School of Performing Arts – University of Surrey, Surrey, 2000.

NUNES, Sandra Meyer. O criador-intérprete na dança contemporânea. **Revista Nupeart**, v. 1, p. 83-96, 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3037/2297>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

OSORIO, Luis Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Éditions Galilée, 1974.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

POINCARÉ, Henri. **O valor da ciência**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

POUILLAUDE, Frédéric. D'une graphie qui ne dit rien: les ambiguïtés de la notation chorégraphique. **Poétique**, n. 137, p. 99-123, 2004.

\_\_\_\_\_. A dança e a ausência da obra. **Dança**. Salvador, v. 1, n. 1, p. 107-123, jul./dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **Le désœuvrement chorégraphique**: étude sur la notion d'oeuvre en danse. Paris: Vrin, 2014.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **A handbook for modern educational dance**. Londres: Macdonald and Evans Ltd, 1963.

\_\_\_\_\_. Choreutic concepts and practice. **Dance Research**: The Journal of the Society for Dance Research, v. 1, n. 1, p. 77-88, 1983.

\_\_\_\_\_. **Point of departure**: the dancer's space. Londres: Verve Publishing, 2008.

QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RAMEAU, Pierre. **Le maître a danser**. Paris: Jean Villette, 1725.

RAVAISSON, Félix. Dessin. *In*: BUISSON, F. (Dir.). **Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire**. Paris: Librairie Hachette et cie, 1887.

REGGIANI, Christelle. Restrição e literariedade. **Terceira Margem**, ano IX, n. 13, jul.-dez., p. 85–95, 2005.

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

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. *In*: MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica**. Joinville: Letradágua, 2009.

ROSENBERG, Susan. **Trisha Brown**. Choreography as visual art. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

ROSENTHAL, Stephanie. Choreographing you: choreographies in the visual arts. *In*: \_\_\_\_\_ (Ed.). **Move**. Choreographing you: art and dance since the 1960s. Londres: Hayward Publishing, 2011.

\_\_\_\_\_. **Audio tour**. Move. Choreographing you. Disponível em: <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

RUBIDGE, Sarah. On choreographic space. 10<sup>th</sup> INTERNATIONAL NOFOD CONFERENCE, Spacing Dance(s) – Dancing Space(s), Conference proceedings, p. 45-57, 2011.

RUGOFF, Ralph. Foreword. *In*: ROSENTHAL, Stephanie (Ed.). **Move**. Choreographing you: art and dance since the 1960s. Londres: Hayward Publishing, 2011.

SAINT-LÉON, Arthur. **Sténochorégraphie**, ou art d'écrire promptement la danse. Paris: Edição do Autor/Brandus, 1852.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze: l'empirisme transcendantal**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

SCHWARTZ-RÉMY, Élisabeth. Préface. *In*: LABAN, Rudolf. **Espace dynamique**. Bruxelas: Contredanse, 2003.

SHAW, Norah Zuniga. Synchronous objects, choreographic objects, and the translation of dancing ideas. *In*: KLEIN, Gabriele; NOETH, Sandra (Ed.). **Emerging bodies: the performance of world making in dance and choreography**. Londres: Transaction Publishers, 2011.

SIMAY, Philippe. Une autre ville pour une autre vie: Henri Lefebvre et les Situationnistes. **Rue Descartes**, 2009/1, n. 63, p. 17-26.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPIER, Steven. Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt. **The Journal of Architecture**, v. 3, p. 135-146, 1998.

\_\_\_\_\_. A difficult and lovely work. **Choreography and Dance**. An International Journal, Abingdon, v. 5, p. 103-114, 2000.

\_\_\_\_\_. Dancing and drawing, choreography and architecture. **The Journal of Architecture**, v. 10, n. 4, p. 349-364, 2005.

\_\_\_\_\_. Choreographic thinking and amateur bodies. *In*: \_\_\_\_\_ (Ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. It starts from any point. Nova York: Routledge, 2011a.

\_\_\_\_\_. Introduction: the practice of choreography. *In*: \_\_\_\_\_ (Ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. It starts from any point. Nova York: Routledge, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Forsythe lectures / Steven Spier**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NI8hRRTTHag&t=3s>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

STERN, Carrie. **Bringing William Forsythe's "Improvisation technologies" to a new generation**. Disponível em: <<https://www.dancewave.org/uploads/Press%20Articles/Dancer%20Magazine%20Forsythe%20Dec%202009.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

SULCAS, Roslyn. William Forsythe: The poetry of disappearance and the great tradition. **Dance Theatre Journal**, v. 9, n. 1, p. 4-7, p. 32-33, 1991.

\_\_\_\_\_. Drawing movement's connections. **The New York Times**, Nova York, 24 março 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/03/29/arts/dance/29sulc.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Watching the Ballett Frankfurt, 1988-2009. *In*: SPIER, Steven (Ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. It starts from any point. Nova York: Routledge, 2011.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: COURBIN, Alain *et al.* **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SUTIL, Nicolas Salazar. Rudolf Laban and topological movement: a videographic analysis. **Space and Culture**, v. 16, n. 2, p. 173-193, 2013.

SYNCHRONOUS OBJECTS for One Flat Thing, reproduced, by William Forsythe. Disponível em <<http://synchronousobjects.osu.edu/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

TIBERGHIEU, Gilles. Hodológico. **Revista-Valise**, v. 2, n. 3, ano 2, p. 161-176, jul. 2012.

THOM, René. Life scores. *In*: LOUPPE, Laurence (Ed.). **Traces of dance**. Drawings and notations of choreographers. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.

VALÉRY, Paul. **Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato**. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **A alma e a dança**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

VASS-RHEE, Freya. Distributed dramaturgies: navigating with boundary objects. *In*: CALLISON, Darcey; HANSEN, Pil (Ed.). **Dance dramaturgy**: modes of agency, awareness and engagement. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

\_\_\_\_\_. **Forsythe lectures / Freya Vass-Rhee**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Os2cjq9xWJI&t=377s>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si**. História da percepção do corpo. Rio de Janeiro, Vozes, 2016.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. **Crepuscular dawn**. Los Angeles, Nova York: Semiotext(e), 2002.

WILSON, Robert. **Entrevista**. Programa do espetáculo *Time Rocker*. Rio de Janeiro: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1998.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

ADOLPHE, Jean-Marc. La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde a l'écart. **Nouvelles de danse**: dossier danse et dramaturgie. Bruxelas: Contredanse, n. 31, p. 31-34, 1997.

BAXMANN, Inge. Dance theatre: rebellion of the body, theatre of images and an inquiry into the sense of the senses. **Ballet International**. Berlim, n. 1, jan., 1990.

BAETENS, Jan; SCHIAVETTA, Bernardo. Définir la contrainte. **Formules**, n. 4, p. 20-55, 2000.

BESSE, Jean-Marc. L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture. **Les carnets du paysage**, n. 13-14, numéro spécial "Comme une danse", p. 11-19, 2007.

BRANDSTETTER, Gabriele. Defigurative choreography: from Marcel Duchamp to William Forsythe. **TDR**, v. 42, n. 4, p. 37-55, 1998.

\_\_\_\_\_. Political body spaces in the performances of William Forsythe. *In*: HALLENSLEBEN, Markus (Org.). **Performative body spaces**: corporeal topographies in literature, theatre, dance, and the visual arts. Amsterdã; Nova York: Rodopi, 2010.

BUTLER, Judith. Foucault and the paradox of bodily inscriptions. **The Journal of Philosophy**, v. 86, n. 11, p. 601-607, 1989.

CASPERSEN, Dana. **Forsythe lectures / Dana Caspersen**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sw5n7qkjMuM>>. Acesso em: 26/ nov. 2016

\_\_\_\_\_. **The exchange**: a choreographic public dialogue on violence. Trailer. 2'28". Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=CXOkigogn2M&feature=em-subsub\\_digest](https://www.youtube.com/watch?v=CXOkigogn2M&feature=em-subsub_digest)>. Acesso em: 17 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. Methodologies: Bill Forsythe and the Ballett Frankfurt. Disponível em: <<http://blogs.walkerart.org/performingarts/2007/03/09/methodologies-bill-forsythe-and-the-ballett-frankfurt-by-dana-caspersen/>>. Acesso em: 05 maio 2017.

CLIDIÈRE, Sylvie; MORANT, Alix de. **Extérieur danse**: essai sur la danse dans l'espace public. Montpellier: Édition l'Entretemps, 2009.

CORBIN, Alain et al. **História do corpo**: da revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2009.

DELAHUNTA, Scott. Traces and artifacts of physical intelligence. In: ZINSMEISTER, Annett (Ed.). **Figure in Motion**. Berlim: jovis Verlag GmbH, 2011.

\_\_\_\_\_. **Choreographic objects**: artifacts & traces of physical intelligence. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=4yj\\_7jelgC8](https://www.youtube.com/watch?v=4yj_7jelgC8)>. Acesso em: 03 dez. 2016.

DUMONT, Agathe. Ces dessins qui font le danseur. **Nouvelle revue d'esthétique**, n. 3, p. 59-66, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FERREIRA, Rousejanny da Silva. **Balé sob outros eixos**: contextos e investigações do coreógrafo norte-americanos William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994. 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

FORSYTHE, William. **Dance talk**: a conversation with William Forsythe. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=jtgpH\\_SN9Y4](https://www.youtube.com/watch?v=jtgpH_SN9Y4)>. Acesso em 12 dez. 2016.

\_\_\_\_\_; SOULIER, Noé. **La grande rencontre avec William Forsythe**. Disponível em <[http://www.numeridanse.tv/fr/video/3963\\_la-grande-rencontre-avec-william-forsythe-en-anglais](http://www.numeridanse.tv/fr/video/3963_la-grande-rencontre-avec-william-forsythe-en-anglais)>. Acesso em: 14 dez. 2016.

\_\_\_\_\_; SULCAS, Roslyn. **Forsythe lectures / Roslyn Sulcas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mbe4VavLuLI&t=685s>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

\_\_\_\_\_; VASS-RHEE, Freya. **Forsythe lectures / Freya Vass-Rhee**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Os2cjj9xWJI>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

FROM a classical position. Direção e performance: Dana Caspersen e William Forsythe. EUA: Kultur International Films, 2007. 1 DVD (76 min).

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. 2010. 243 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

GADELHA, Sylvio. Revisitando três proposições sobre *formação e invenção*. In: **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016.

GAVRILOU, Evelyn. Inscribing structures of dance into architecture. **Proceedings of the 4th International Space Syntax Symposium**. Londres, 2003. Disponível em: <<http://www.spacesyntax.net/symposia-archive/SSS4/fullpapers/32Gavriloupaper.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

GERNSHEIM, Helmut. **A concise history of photography**. Nova York: Dover Publications, 1986.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

GREEN, Jill. Foucault and the training of docile bodies in dance education. **Arts and Learning Research**, v. 19, n. 1, 2003.

GROVES, Rebecca; SHAW, Norah Zuniga; DELAHUNTA, Scott. Talking about scores: William Forsythe's vision for a new form of "dance literature". In: GEHM, Sabine, HUSEMANN, Pirkko; WILCKE, Katharina von (Eds.). *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. New Brunswick; Londres: Transaction Publishers, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESAGE, Benoît. Naître à l'espace: prémices d'une clinique élargie. **Ères | Enfances & Psy**, v. 4, n. 33, 2006.

LOUPPE, Laurence. On notation. In: SOLOMON, Noémie (Ed.). **Danse: and anthology**. Paris: les presses du réel, 2014

LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MCCORMACK, Derek P. Diagramming practice and performance. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 23, n.1, p. 119-147, 2005.

\_\_\_\_\_. Thinking-spaces for research-creation. **INFLExions**, n. 1, maio 2008.

\_\_\_\_\_. **Refrains for moving bodies: experience and experiment in affective spaces**. Durham: Duke University Press: 2013.

MIDGETTE, Anne. Forsythe in Frankfurt: a documentation in three movements. **Choreography and Dance**. An International Journal, Abingdon, v. 5, p. 13-22, 2000.

MURRAY, Ainslie. **Intangible architecture**. 2010. 245 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Sydney College of the Arts – The University of Sydney, Sydney, 2010.

MUTO, Daisuke. Choreography as meshwork: the production of motion and the vernacular. *In*: DEFRANTZ, Thomas F.; ROTHFIELD, Philipa (Org.). **Choreography and corporeality**: relay in motion. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

NUGENT, Ann. **Reading Forsythe, writing William**. Disponível em <[www.frankfurt-ballett.de/nugent.html](http://www.frankfurt-ballett.de/nugent.html)>. Acesso em: 10 out. 2002.

\_\_\_\_\_. William Forsythe, Eidos: Telos, and intertextual criticism. **Dance Research Journal**, v. 39, n.1, p. 25-48, 2007.

OLMEDO, Élise. **La marche, les artistes et la ville**: la production des savoirs hodologiques. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/266251881/La-Marche-Les-Artistes-Et-La-Ville-La-Production-Des-Savoirs-Hodologiques>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

PELBART, Peter Pál. Poéticas da alteridade. *Bordas*, n. 0, 2004/2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bordas/issue/view/533/showToc>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PEREC, Georges. Histoire du lipogramme. *In*: **OULIPO**: la littérature potentielle: créations, re-créations, récréations. Paris: Gallimard, 1973.

RUBIDGE, Sarah. Nomadic diagrams: choreographic topologies. **Choreographic Practices**, v. 1, n. 1, p. 43-56, 2011.

SAADI, Fátima. Dramaturgia/dramaturgista. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SIEGMUND, Gerald. Negotiating choreography, letter, and law in William Forsythe. *In*: MANNING, Susan; RUPRECHT, Lucia. **New german dance studies**. Chicago: University of Illinois Press, 2012.

\_\_\_\_\_; HÖLSCHER, Stefan. Introduction. *In*: \_\_\_\_\_. **Dance, politics & co-immunity**. Zurique; Berlim: Diaphanes, 2013.

SOMMER, Astrid. Improvisation Technologies: Just the Basics. *In*: FORSYTHE, William. **Improvisation technologies**: a tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

STANGER, Arabella. The choreography of space: Merce Cunningham and William Forsythe in context. 2013. 312 f. Tese (Doutorado em Teatro e Performance) – Goldsmiths, University of London, Londres, 2013.

SULCAS, Roslyn. Watching from Paris: 1988-1998. **Choreography and Dance**. An International Journal, Abingdon, v. 5, p. 87-101, 2000.

\_\_\_\_\_. Both a New World and the Old Made Explicit. *In*: FORSYTHE, William. **Improvisation technologies**: a tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

SULZMAN, Mona. Choice/form in Trisha Brown's "Locus": a view from inside the cube. **Dance Chronicle**, v. 2, n. 2, p. 117-130, 1978.

T'JONCK, Pieter. **Forsythe lectures / On counterpoint**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gjxkAD\\_52BU](https://www.youtube.com/watch?v=gjxkAD_52BU)>. Acesso em: 02 dez. 2016.

WILLIAM Forsythe: From a classical position. Coreografia, direção e performance: Dana Caspersen e William Forsythe. Just dancing around? Direção: Mike Figgis. West Long Branch: Kultur, 2007. 1 DVD (76 min).

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Nova York: P. Dutton & Co., 1970.



## ANEXO 1

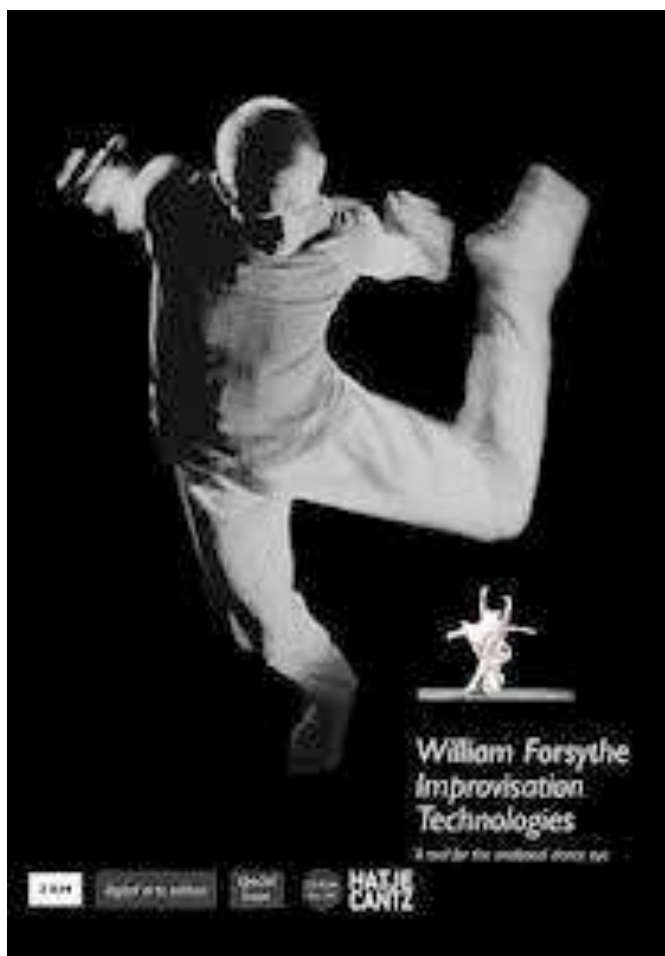


Figura 125 – Capa do CD-rom *Improvisation technologies*, de William Forsythe.

### **Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye**

Publicado originalmente em 1999, o CD-rom *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye* contém 63 explicações em vídeo nas quais William Forsythe explica e demonstra (com o auxílio de intervenções gráficas) algumas de suas estratégias de pesquisa de movimento acumuladas nos processos de criação junto ao Frankfurt Ballet. Hoje, todo o seu conteúdo encontra-se disponível na internet.

As explicações foram transcritas e publicadas no livreto que acompanha o CD-rom apenas em sua 2ª edição, em 2012.

Abaixo, elas aparecem revisadas e traduzidas segundo a ordem em que aparecem no livreto, juntamente como a transcrição original e o respectivo *link* para consulta *online*. Mais do que propriamente complementar à tese aqui apresentada, nosso desejo é de torná-las acessíveis aos estudantes de dança falantes de português que não dominam a língua inglesa e, numa próxima etapa, disponibilizá-las na internet com legendas.

## **LINHAS / LINES**

### **PONTO-PONTO: LINHA / POINT-POINT LINE**

#### **imaginar linhas**

O primeiro exemplo que dei – como construir uma linha – era ponto-ponto: linha. Há uma linha entre os dedos, e é possível deixar esta linha ficar no espaço. É possível pegá-la outra vez e movê-la em qualquer direção. Agora, uma outra maneira de construir uma linha é simplesmente usar uma parte do corpo. E esta parte do corpo, – digamos – entre este ponto e este ponto no meu corpo, é uma linha. E é preciso entender isso como uma linha que pode ser girada, e uma linha que pode deslizar – isto fica – ao longo de si mesma.

#### **imagining lines**

*The first example I gave, how to construct a line, was point-point line. You have a line between your fingers, and you can let this line stand in space. You can grab it again and move it in any direction. Now another way to construct a line is simply to use a body part. And this body part, say between this point and this point on my body, is a line. And you have to understand this as a line that can be rotated, and a line that can slide — this stays — along itself.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **extrusão**

A linha de ponto a ponto que estava no corpo – e, às vezes, no espaço – pode ser gerada com a extrusão de uma linha a partir de um ponto. A linha produzida por extrusão pode ser colapsada, e sair não apenas de partes do corpo, mas também do chão. Uma linha no chão, quando extrudida, pode produzir a ideia de um plano. Este plano, por sua vez, pode ser achatado e/ou girado – girado e virado.

#### **extrusion**

*The point-point line that was inside your body, and sometimes in space, can also reproduced by extruding a line from a point. And this extruded line can be collapsed, and can come out not only through body parts, but also be extruded from the floor. A line on the floor, when extruded, can produce the idea of a plane. And this plane, in turn, can be flattened and/or rotated – rotated and turned.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=e\\_7ixi32lCo](https://www.youtube.com/watch?v=e_7ixi32lCo)>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **combinar**

Combinar é somente colapsar linhas, basicamente, e portanto se o corpo se colocar em alguma posição, ou se ele passar por um certo número de movimentos, é possível perceber que certas posições são estabelecidas. O que se faz é apenas combinar a linha. Agora é possível remover a linha original, ou combinar e rotacionar, começar novas coisas.

### **matching**

*Matching is simply collapsing lines, basically, and so if you establish your body in some position, or it is going through a certain number of movements, you notice that certain positions are established. What you do is simply match up a line. Now you can remove the original one, or you can match and rotate. Start new things.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OSDfIID3rHo>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **dobrar**

É possível também estender, por exemplo, esta seção pelo dobrar. E o dobrar é uma maneira muito fácil de estender uma linha.

### **folding**

*You can also extend, for example, this section here by folding. And folding is a very easy way to extend a line.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kyvu5yu5VWY>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **interligar**

Interligar é apenas uma simples construção entre dois pontos. Digamos, por exemplo, que eu queira mostrar a linha que existe entre meu cotovelo e meu quadril; então eu apenas os interligo com outro membro – o que é oposto ao combinar, que é juntar as extensões dos membros. Trata-se de conectar pontos, e chegar a esta configuração. E eu posso deixá-la ali, posso afastar meu corpo, afastá-lo e estabelecê-lo como uma nova linha com que posso combinar, e então rotacionar e formar uma nova relação pela interligação. E interligar aquilo, e então isso, e rotacionar aquela linha, e combinar e deslizar e rotacionar.

### **bridging**

*Bridging is just a simple construction between two points. Say, for example, I want to demonstrate the line that is there between my elbow and my hip, and so I just simply bridge it with another limb as opposed to matching, which is joining lengths of limbs together. This is connecting the points there, and I have this now. And I can leave it there, and I can retract my body away from it, retreat from it and establish this as a new line to which I can match, and then rotate and form a new relationship by bridging. And bridging that, and then bridging this, and rotating that line and matching and sliding and rotating.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=67E5cKZIap0>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **colapsar pontos**

No balé clássico há uma internalidade não usualmente reconhecida, que é uma variedade de relações entre pontos no corpo. Então, num simples *tendu*, por exemplo, há uma série de relações disponíveis: entre os cotovelos e os joelhos, por exemplo – que formam um tipo de triângulo. Ou entre os dois cotovelos, onde há uma linha reta. Ou entre os dois punhos, onde há uma linha reta. Entre as pontas dos dedos e o joelho há potencialmente uma linha curva ou

reta. Entre estes pontos aqui, há uma relação, entre uma única mão há uma relação. Há relação, uma linha entre aqui e aqui, entre aqui e lá, entre lá e lá, entre o pé e o outro pé, entre o dedo do pé e o calcanhar, entre o calcanhar e o dedo do pé, etc, etc, ad infinitum.

#### **collapsing points**

*In classical ballet there is an interior that is not often acknowledged, which is a number of relationships between points on the body. So if you have a simple tendu, for example, you have a lot of relationships available. You have between the elbows and the knees, for example; that makes a kind of triangle. Or between the two elbows you have a straight line. Or between the two wrists you have a straight line. Between the fingertips and the knee you have potentially a curved line or a straight line. Between here and here you have a relationship between a single hand. You have a relationship, a line between here and here, and between there and there, between the foot there and the other foot, the toe and the heel, the heel and the toe, et cetera, et cetera, ad infinitum.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_lK9\\_bG1-YI](https://www.youtube.com/watch?v=_lK9_bG1-YI)>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **descair pontos**

Aqui temos algo chamado descair pontos, o que é diferente de colapsar pontos na medida em que neste caso o colapso dos pontos é apenas na direção do chão. E se o corpo está talvez em alguma relação com o chão, e se examinarmos como pequenas curvas ou linhas podem se estabelecer entre pontos no corpo e no chão, descair pontos significaria aproximar dois pontos do corpo. Neste caso, é possível ver a possibilidade de formar uma linha entre um ponto no corpo e o chão; assim, com a cabeça, por exemplo, ou o quadril, ou aquele joelho ou aquele cotovelo.

#### **dropping points**

*Here we have something called point dropping, and point dropping is different than collapsing points together in so far as the points collapse only toward points on the floor. And if the body is perhaps in some relationship to the floor, and you examine how small curves and lines could establish themselves between points in the body and the floor collapsing points would mean I would bring two points together on the body. And in this case, I see the potential to form a line between a point in the body and the floor. Like that, or my head for example, or my hip, or that knee or that elbow.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yyjIclUDb04>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **movimentos complexos**

Ideias sobre extrusão e extensão não existem habitualmente em tais circunstâncias, e não aparecem de uma maneira tão simples. Elas fazem parte de uma série mais complexa de movimentos. O que é preciso se habituar a fazer é sentir a coordenação ao estender e extrudar linhas e planos, até que se possa começar a senti-la através de todo o corpo e passar a estender e extrudar até que os movimentos se tornem muito complexos. E as relações permanecem

muito claras, de como a linha e os planos se formam; mas é somente uma sensação para este modo de fazer linha e plano.

#### **complex movements**

*Ideas about extrusion and extension do not usually exist in such verified circumstances, and do not appear so simply. They are part of more complex series of movements. And what you must get used to doing is the feeling of the coordination of extending and extruding lines and planes, until you begin to feel this move through your whole body and you can begin to extend and extrude until the motions become very complex. And the relationships stay very clear and how these lines and planes are forming themselves, but it's just a feeling for this kind of line and plane making.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p7SzURalMrI>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

## **OPERAÇÕES COMPLEXAS / COMPLEX OPERATIONS**

### **inclinação extensão**

Uma operação muito importante é chamada inclinação extensão. Se o corpo ou uma parte dele, uma extensão, num certo ângulo, ele pode de produzir-se uma trajetória através do espaço. E esta inclinação, e esta trajetória, é determinada pelas torções do corpo. E, por exemplo, se eu estiver com as mãos assim, vejo que a inclinação natural do trajeto deste membro, desta seção aqui, é esta direção aqui. Isso é chamado trajetória de inclinação. A inclinação natural desta é também ali, e nesta direção aqui na direção do ombro.

#### **inclination extension**

*A very important operation is called inclination extension. And that is if you find your body, or a portion of your body, a length, in a particular angle, it has the possibility of trajecting itself through space. And, this inclination, and this trajectory, is determined by torsions in your body. And, for example, if I find my hand like this, I find that the natural inclination of trajection of this limb, of this section here, is this direction here. And this is called inclination trajectory. The natural inclination of this one is also there, and that way here so to my shoulder.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wsRnVW96KN8>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **transportar linhas**

Transporte de uma linha é muito diferente. Você a pega e move esta linha e a forma com relação ao corpo, ou pode reorientar o corpo, mas ela permanece em relação com o espaço, e movê-la por onde quiser. Portanto, ou ela permanece em relação com o corpo, ou ela permanece em relação com o espaço. E posso mudar o corpo onde quiser; posso na verdade mudar o nível disso também, enquanto sua orientação na sala permanece a mesma. E agora ela volta, para cá.

#### **transporting lines**

*Transport of a line is much different. You take it and move this line and shape in relationship to the body, or you can reorient the body, but it stays in relationship to the room, and you can move it wherever you like. So, it*

*either stays in relationship to the body, or it stays in relationship to the room. And I can shift my body anywhere I like. And I actually shift the level of this thing also, as long as its original orientation in the room remains the same. And now it's back to here.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ujb5InPrB3A>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **descair curvas**

Ao seguir linhas curvas até o fim do movimento, por exemplo, algo assim: um braço movendo nesta direção pode na verdade se mover para fora desta círculo, por exemplo. A se você seguir a progressão lógica deste movimento, seria algo assim. E isso é chamado de descair curvas. Então, se você tiver um movimento curvo, não importa qual, você o segue até a expansão matemática lógica desta curva. Acho que isso tem a ver com a proporção áurea. Então, tenho um movimento como este, e simplesmente o seguiria até que atinja um ponto onde ele não pode mais se desenvolver.

### **dropping curves**

*In following curved lines to the end of the movement, for example something like this: an arm moving in this direction can actually move out of this circle, for example. And if you would follow the logical progression of this motion, it would be something like this. And this is called dropping curves. So if you have a curved motion, it doesn't matter what it is, you follow it to the logical mathematical expansion of this curve. I guess it has to do with the golden mean. So I have a motion like this, and I would simply follow it till it hits a point where it can no longer develop.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_zt95yXWLX4](https://www.youtube.com/watch?v=_zt95yXWLX4)>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **corte paralelo**

E o movimento que você vê agora, aqui, como esse, paralelo mas dobrando assim, é chamado corte. E o corte é quando duas linhas que estão paralelas dobram assim e mantêm a relação. E você pode ter, manter, por exemplo, algumas relações muito comuns, entre as coxas e os antebraços, e pode manter algum tipo de paralelismo com atração e repulsão entre quatro diferentes membros.

### **parallel shear**

*And this movement that you see now, like this, parallel but folding like this, is called shearing. And a shear is when two lines that are parallel fold like this and maintain the relationship. And you can get, maintain, for example, very common ones, relationships between the thighs and the forearms, and you can maintain a kind of parallelity with attraction and repulsion between four different limbs.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=0P\\_4D8c2oGs](https://www.youtube.com/watch?v=0P_4D8c2oGs)>. Acesso em: 27 fev. 2017.

## **ABORDAGENS / APPROACHES**

### **Introdução**

O importante é como abordar estas linhas. Ou você as coloca no interior do seu corpo, como dissemos antes, ou desliza ao longo delas. Ou elas existem fora do corpo, e elas podem existir de antemão e você pode abordá-las. Você pode abordá-las por baixo, por trás, por cima, pela frente, e com qualquer diferente lado de qualquer membro que você queira. Em outras palavras, eu posso colocar uma linha aqui, já no espaço, e abordá-la desta maneira, ou abordá-la daquela maneira, ou eu posso abordá-la desta maneira. Ou pode poderia abordá-la a partir desta maneira, por exemplo. Ou poderia abordá-la de cima. E mover para dentro dela assim.

#### **Introduction**

*The important thing is how you approach these lines. Either you put them inside your body, as we said before, and slide along them. Or they exist outside you body, and they can exist beforehand, and you approach them. You can approach them from under, from the back, from the top, from the front, with any different side of any limb you so desire. In other words, I could place a line here already in space and I approach it this way, or I could approach it that way, or I could approach it this way. Or I could approach it from that way, for example. Or I could approach it from the top. And move into it that way.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aOd0PtgS8KU>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **ângulo e superfície**

O número de abordagens para linhas que se estendem do seu corpo é provavelmente tão rica quanto for sua imaginação. E os modos de abordar estas linhas são provavelmente quantas você mesmo puder pensar. Mas num sentido bastante formal, é muito importante que você seja muito preciso acerca do ângulo de abordagem e com qual superfície do seu membro você está abordando as linhas. Ou seja, eu estou abordando-a com a parte de cima dos meus braços, ou a de baixo, assim, ou a de trás, por exemplo. Ou com os lados, de dentro ou de fora. E você vê que isso faz muita diferença, porque isso não é aquilo.

#### **angle and surface**

*The number of approaches for lines extending from your body is probably as rich as your imagination is. And the ways of approaching these lines are probably as many as you can think of yourself. It's just that in a very formal sense it is very important that you'd be very precise about the angle of approach and which surface of your limb you are approaching the lines with. In other words, I'm approaching it from the top of my arms, or the underside, like this, or the back, for example. Or the sides, insides, or the outsides. And you see that it makes a lot of difference, because this is not that.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MLjKMNmHLqc>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

#### **exercício de enredar**

Se você tem uma linha no espaço, vamos – por enquanto – colocá-la no chão. E imagine outra linha indo para trás assim. É muito importante que você aprenda a virar seus membros e

torcê-los para que suas abordagens sejam extremamente rigorosas e bem claras. Uma boa maneira de praticar isso é imaginar fazer linha no chão, indo assim e assim. E pegue sua mão e oriente o dorso dela na direção da linha, ou de volta ao ponto e ajuste seu corpo, porque isso é sua prioridade. É isso... e você ajusta seu corpo para dar conta disso. Agora posso continuar com a frente da minha mão, com a parte de trás do meu braço, como estava, com a parte de trás do meu braço, com a da frente. Com a da frente... Com a da frente... Com a da frente... Com a de trás. Praticando isso, você terá uma percepção de achatamento na abordagem, o que realmente vai ajudar mais tarde se você tiver uma linha no espaço e tentar abordá-la, mas mudando sua abordagem. Porque a mudança na abordagem, se as torções e a mecânica das torções estiverem corretas, forçará você a ter um movimento residual no corpo que ajudará você a encontrar novas relações que serão ricas e ajudarão você a desenvolver outras formações a partir desta. Então, este exercício de deitar no chão e fazer isso é apenas para ajudar você a desenvolver uma percepção do achatamento na abordagem, que você eventualmente poderá usar em partes menores do seu corpo.

#### **knotting exercise**

*If you have a line in space and let's, for the time being, let's put this line on the floor. And imagine another line going back like this. It is very important that you learn to rotate your limbs and torque your limbs so that your approaches are extremely rigorous and very pristine. A good way to practice it is to imagine to do lines on the floor, going this way and going this way. And take your hand and orient the back of your hands toward this line, or back to that point and adjust your body, because this is your priority. There you go... and you adjust your body to account for this. Now I can go on to the front of my hand, as it were, the back of my arm on the front. On the front... On the front... On the back. By practicing this, you get a sense of flatness in approach, which will really, really help later on if you have a line, in space, and you are trying to approach it, but shifting your approach. Because the shift in approach, if the torsions and the mechanics of the torsions are correct, will force you to have a residual movement in your body. That will really help you find new relationships that will become rich and help you develop other formations out of this. So, this exercise of lying on the floor and doing this is simply in order to help you develop a sense of flatness in approach, which you can use down to the smallest section of your body, eventually.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=47rZsMhcnS0&t=34s>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

#### **torções**

As torções nos seus braços são uma parte essencial disso. Ou seja, no balé você constantemente tem essa elevação do cotovelo, que é uma torção para dentro, assim, assim e assim... para dentro. Nesta tecnologia você também pode usar esta outra relação para as linhas. Tem uma linha saindo da minha cabeça aqui, e você pode usar esta relação; se a linha estivesse aqui, você pode imaginar esta relação para ela e, claro, esta relação para ela e... esta



relação para ela. E linhas retas – você já sabe a partir do balé, aqui – você pode imaginar os braços tendo também torções muito complexas, (e não torções simétricas) que produzem, depois de um tempo, mecânicas residuais do corpo muito complexas, que produzem mais e mais relações complexas quanto mais dobras você fizer no corpo. Então as coisas se tornam extremamente móveis e muito muito complicadas. Torções. Não se esqueça delas. Sempre as utilize.

#### **torsions**

*The torsions in your arms are an essential part of this. In other words, in ballet you constantly have this elevated elbow, which is one torsion inwards, this way, this way, and this way... inwards. Now, in this technology you also use this other relationship to these lines. There is a line coming out of my head here, and you can use this relationship if the line was here. You can imagine this relationship to it. And of course that relationship to it... that relationship to it. And straight lines. You already know from ballet, here, you can imagine the arms also having very complex torsions. And that symmetrical torsions that produce, after a while, very complex residual body mechanics that produce more and more complex relationships the more folding you do within the body. Then things become extremely mobile, and very, very complicated... Torsions. Don't forget them. Always use them.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GWCL2C5wD4M>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

## **EVITAR / AVOIDANCE**

### **linhas**

Abordar uma linha com uma espiral traz a questão do evitar. No evitar, você estabelece uma linha no espaço – digamos – aqui, e você evita a linha. Você se move em volta da linha. Você estabelece sua substancialidade e move seu corpo, e evita a linha com o seu corpo, mas estabelece assim a presença da linha. Se a linha estivesse aqui no espaço, poderia ir talvez assim, por baixo, ou provavelmente em alguns casos... saltar sobre ela.

#### **lines**

*Approaching a line with a spiral brings up the question of avoidance. In avoidance, you establish a line in space, let's say here, and you avoid the line. You move around the line. You establish its substantiality, and you move your body, and you avoid the line with your body, but thereby establishing the presence of the line. If the line would be here in space, I would go maybe like this, underneath, or I would in some cases probably, ... jump over it.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **volumes**

A mesma coisa com volumes, se você tem um cilindro aqui, por exemplo, você tem que manter a integridade do cilindro. Não se desmorone nele. Não avance para o meio do cilindro, mas sinta o lado de fora desta forma.

### **volumes**

*Same thing with volumes is that if you have a cylinder here, for example, you have to maintain the integrity of the cylinder. Don't collapse into it. Don't go into the middle of the cylinder, but rather feel the outside of this form.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sjqI9IfMqCo>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **posição do próprio corpo**

O evitar, no caso do balé, é quando você imagina onde você estava numa forma balética, e então se move ao redor dela com seu corpo, onde a forma estava. Ou você vai, por exemplo, entre minhas pernas e atrás, ou ao longo da minha perna; você deve reestabelecer o espaço em que você estava.

#### **own body position**

*Avoidance in the case of ballet is that you imagine where you were in the balletic form, and then you move around it with your body where the shape was. Or you go, for example, between my legs and back, or along my leg, and you should reestablish the space where you were.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s31pFzmG0fM>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

### **movimento**

O evitar que já mostramos era como evitar objetos relativamente estáticos. Mas também, quando você está em movimento – se estiver no *modo* ou na *modalidade evitar* – então você tem que se retirar do caminho de um percurso do movimento. Ou, se você vê o percurso do movimento na sua direção, você tem que sair do caminho. Isto também é evitar.

#### **movement**

*Avoidance we showed already as avoiding relatively static objects. But also, when you are in motion, if you are in an avoidance mode, or modality, then you have to take yourself out of the way of a path of movement. Or if you see the path of movement moving toward you, then you have to get out of the way. And that's also avoidance.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n8-N2gZ-TuE>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

## **EM GERAL / IN GENERAL**

### **abordagem das costas**

Tenha o cuidado de não limitar nenhuma destas tecnologias de deslizar e dobrar e tudo mais à frente do seu corpo, mas pratique também mover na direção das costas. Permita-se mover pela frente, mas na direção detrás, para que você se acostume com a sensação de como é mover na direção destas áreas. Se for mais fácil para você mover assim, pratique mover assim. E faça caírem coisas para trás. Mover para trás. Muito útil. Acho que se você puder praticar

regularmente, esta coordenação começará a se espalhar por toda a cinesfera. E você se divertirá mais.

#### **back approach**

*Be careful no to limit any of these technologies of sliding and folding and all this to the front of your body, but practice this also moving toward the back. Let it move through the front, but toward the back. So that you get used to feeling what it's like to move toward these areas. If it is easier for you to move this way, practice moving this way. And dropping things towards the back. Moving towards the back. Very helpful. I think if you can practice that regularly, that the coordination will begin to spread itself out over the whole kinesphere. And you will have more fun.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QhluQ5iX510>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **membros inferiores**

Então, muitas demonstrações que fizemos até agora têm sido com os braços, acho que por conveniência. Pois os braços são obviamente muito coordenados e muito articulados. Mas o que você precisa perceber é todas estas coisas se aplicam também às pernas. Todas estas ideias de extensão e de extrusão são aplicáveis à metade inferior do corpo. Linhas podem ser estabelecidas no chão, e o chão é tão viável quanto o ar para a colocação tanto dos membros inferiores quanto dos membros superiores.

#### **lower limbs**

*Now, a lot of demonstrations we've done up to now have been with the arms, I think for convenience's sake. Because arms are obviously very coordinated and very articulate. But what you must realize is that all these things apply to the legs also. All these ideas of extension, and of extrusion, are all applicable to the lower half of the body. Also, lines can also be established on the floor, and the floor is just as viable as the air for placement of either lower limbs or upper limbs.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cSvzUXc6VOA>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **do simples ao complexo**

A fim de seguir para um nível em que você possa ser extremamente proficiente ao acessar várias diferentes modalidades de operações, você deve sempre iniciar com o mais simples e passar para o mais complexo. Ou seja, linha, ponto, linha, estender ao longo, linhas, rotacionar, descair etc; sempre pense em ir do mais simples ao mais complexo e destas coisas complexas então você pode dispor de outras modalidades. Você sempre se move, alterna entre estas coisas. É muito difícil ficar em uma modalidade.

#### **from simple to complex**

*In order to move to a level where you can be extremely proficient in accessing many different modalities of operations, you should always start from the simplest and move to the most complex. In other words, point line, line, extend along, lines, slide, rotate, drop, et cetera, et cetera; always think of going from the simple to*

*complex and from these complex things, then you can have other modalities. You always move, shift between these things. It's very difficult to stay in one modality.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vovGMw18wms>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **ESCREVER / WRITING**

### **INSCRIÇÃO DE ROTAÇÃO / ROTATING INSCRIPTION**

#### **inscrição de rotação**

A inscrição de rotação é a habilidade de escrever com virtualmente qualquer parte do seu corpo. Até certo ponto, nestas explanações, as linhas foram demonstradas como provenientes das extremidades ou extraídas delas. Mas, na inscrição de rotação, trata-se de sua habilidade de desenhar com as mais diferentes partes ou de escrever com o máximo possível de partes do corpo. E esta tecnologia é muito muito importante porque dará um aspecto tridimensional muito complexo ao seu desenho. Ou seja, as coisas não existirão no limite do alcance do seu braço, ou no limite do alcance da perna, mas você será capaz de desenhar com muitas, muitas partes diferentes do seu corpo, incluindo seus quadris, em todas as direções, passando talvez para seus cotovelos, o que o impelirá pelo espaço.

#### **rotating inscription +**

*Rotating inscription is the ability to write with virtually any part of your body. At some point in these demonstrations lines were demonstrated as coming from the extremities, or being drawn from the extremities. But in rotating inscription, it is your ability to draw with as many different parts, or to write as many different parts of you body as possible. And this technology is very, very important, because it will lend a very complex three-dimensional aspect to your drawing. In other word, things won't exist at the limit of your arm reach, or the limit of your leg reach, but rather you will be able to draw with many, many different parts of your body, including your hips, in all directions, shifting maybe to your elbows, which pull you to places.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=esoloG6f5oA>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **mais de um membro**

Na inscrição de rotação, você tenta realizar talvez o que você fez com um membro com mais de um membro. Ou seja, quando estou tentando desenhar uma linha, eu poderia tentar desenhar uma parte desta linha com meu quadril e a outra metade com meu punho.

#### **more than one limb**

*In rotating inscription, you try to accomplish perhaps what you did with one limb, with more than one limb. In other words, when I'm trying to draw a line I might try to draw a part of that line with my hip, and the other half with my wrist.*

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=owNDk\\_zyQvw](https://www.youtube.com/watch?v=owNDk_zyQvw)>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **mudança de ponto de inscrição**

Na inscrição de rotação, você move de um ponto, desenhando com um ponto, para realizar algo mais com outro ponto em outra direção. Você tenta mover da parte inferior do seu corpo para a parte superior, da frente para o interior do corpo, de trás para o exterior da periferia etc., etc. É um tipo de dinâmica de empurra e puxa que envolve mudanças por todo o corpo, envolvendo a frente e as costas. É muito importante ser capaz de mudar o ponto de inscrição da maneira mais rápida e mais fluida possível.

#### **shift point of inscription**

*In rotating inscription, you move from a point, drawing with one point, to accomplishing something else with another point in another direction. You try to move from the lower part of your body to the upper part of your body, from the front toward the inside of the body, from the back toward the outside of the periphery, et cetera, et cetera. It's a kind of push-and-pull dynamic that involves switching all around the body, involving the front and the back. It's very important to be able to shift the point of inscription as rapidly as possible and as fluidly as possible.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DPaKIKuzhp4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **com linhas**

Na inscrição de rotação, é muito importante ser capaz de diferenciar muito rapidamente entre um ponto e uma extensão que forma uma linha, porque as linhas formam diferentes tipos de forma – obviamente a partir dos pontos – e fazem um tipo diferente de mecânica corporal.

#### **with lines**

*In rotating inscription, it's very important to be able to differentiate very quickly between a point and a length which forms a line, because the lines form different kinds of shapes, obviously from the points, and make a different kind of body mechanic.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XDVxfPOQREs>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **escrita universal**

A escrita universal, como a escrita do lugar, emprega uma *inscrição de rotação*, mas utiliza um conjunto de elementos que são letras feitas em escrita cursiva e letras de fôrma, que são abertas e traçadas como se explodidas no espaço. O método que você usa para fazer isso é o descair pontos e a extrusão de pontos, exclusivamente.

#### **universal writing**

*Universal writing, like room writing, deploys a rotating inscription, but uses a set group of givens, which is letters done in cursive script, and letters in block form, which are split open, and described as exploited into the room. The method you use to do this is point dropping and point extrusion, exclusively.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=onU3rsvqkjI>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **arco e eixo**

Percebendo o caminho dos movimentos, digamos, assim, eu percebo que meu braço foi assim e meu joelho foi na outra direção. Agora, percebendo que estes caminhos podem ser muito valiosos nas operações generativas, como arco e eixo, que toma um caminho de movimentos de um conjunto de organização, e então o reintegra com outro ponto inscricivo, ou uma linha, e então descreve um eixo, um eixo circular ou uma eixo linear, no meio deste movimento. Então, se eu tenho uma... como essa, e tem um caminho como este, eu poderia querer descrevê-lo na direção inversa, um com a minha cabeça e então com meu ombro, ir em volta do que seria esta linha. E isso engendra todo um novo conjunto de movimentos e toda uma nova série de caminhos, que por sua vez, eu poderia querer reinscrever e então continuar.

#### **arc and axis**

*Noticing the path of movements, say, like that, I notice that my arm went like that and my knee went in the other direction. Now, noticing those paths can be very valuable in generative operations, such as arc and axes, which takes a path of movements from one set of organization, and then reinstates it with another inscriptive point, or a line, and then describes an axis, a circular axis or a linear axis, in the middle of this movement. So, if I have a... like that, and there is the path like this, and I might want to describe it in the inverse direction, one with my head and then with my shoulder, go around what would be this line. And this engenders a whole new set of movements and a whole new set of paths, which in turn I might want to reinscribe and then continue.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g4QRN-Xy8Q4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **U-NDO E O-NDO / U-ING AND O-ING**

### **movimento com motivação interna**

Na inscrição, em geral, na escrita é muito importante diferenciar entre movimentos que são isolados, como este, e que são motivados pela extremidade, opondo-os aos movimentos que são motivados internamente. E a diferença é muito, muito radical entre estas duas coisas, porque a diferença é... se eu faço um círculo como este, ele é na verdade um cone, deste ponto, mas se eu for assim, estou na verdade formando um cilindro. E isto é uma diferença radical.

#### **internal motivated movement**

*In inscription in general, in writing it's very important to differentiate between movements that are isolated, like that, and are motivated from the end, as opposed to movements which are motivated internally. And the difference is very, very radical between these two things, because the difference is... if I make a circle like this, it's actually a cone, from this point, but if I go like this, I'm actually forming a cylinder. And this is a radical difference.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wUxRO9Jy8Rk>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **u-ndo**

U-ndo é uma coisa diferente, mas requer o mesmo tipo de entendimento que o-ndo tem, na medida em que você imagina que são eixos que se estendem dos seus ombros, quadris, joelhos, de qualquer parte que você queira, e destes eixos você produz uma forma de U. Ou seja, deste ponto, eu produzo um U. Deixe-me fazer um para os lados. É mais fácil de mostrar. Daqui para lá, e vou assim.

#### **u-ing**

*U-ing is something different, but requires the same kind of thinking that o-ing does, in so far as you imagine they are axes, extending from your shoulders, hips, knees, whatever part you wish, and from these axes, you produce a U shape. In other words, from this point, I produce a U. Let me do one sideways. It's easier to show. From here to there, and I go like that.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QMOXRWx7DNE>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **operações transformativas em u**

U-ndo pode ser realizado em outro movimento. Ou seja, se eu tenho um movimento que já existe. No processo de fazer este movimento, posso escolher fazer um U com o quadril, por exemplo, nesta direção. Estou tentando executar um movimento e ele produz um novo movimento.

#### **u-transformative operations**

*U-ing can be performed on another movement. In other words, if I have a movement already existing. In the process of doing this movement, I can choose to U my hip, for example, in this direction. I'm trying to perform a movement and it produces a new movement.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fY8TX4rUKX4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **abordagens em u**

Neste diagrama, você tem um eixo assim e você tem um U que sai assim, e deste ponto um U sai assim e, de novo, dois que saem assim e dois que saem assim... ôpa, é difícil desenhar assim. Então se você puder imaginar uma cruz tridimensional com Us saindo do centro em todas as direções. Em outras palavras, acho que isso seria um tipo de esfera em cada ponto, nestes eixos. E você pode imaginar fazer um U, por exemplo, um U para cima assim, e um U assim. Vamos fazer com ambos os ombros, assim, e para baixo. Vamos fazer lateralmente, e aqui vamos com ambos os ombros, assim, E agora vai ser com apenas um ombro.

#### **u-approaches**

*On this diagram, you have an axis like this, and you have a U that goes out like this way, and from this point a U goes out this way, and again, two that go out this way, and two that go out this... oops, it's hard to draw out this way. And so if you can imagine a three-dimensional cross with U-s coming out from the center in all directions. In other words, I guess it would be sort of like a sphere at each point, in these axes. And you can imagine making a*

*U, for example, a U up this way, and U this way. Let's do it with both shoulders, this way, and down. Let's do it laterally, and here we go with both shoulders, this way. And now it will be just with one shoulder.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WB8nAvhumyK>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **linhas em u**

No U-ndo, você frequentemente não move apenas um único ponto. Você teria uma seção, e você pode mover isso numa forma-U, assim, por exemplo.

#### **u-lines**

*In U-ing, you often not only move just a single point. You'd have a section, and you can move this in a U-form, like this,... for example.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a6ArVLU34Rg>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **o-ndo**

O que você pode fazer é uma coisa que chamamos U-ndo e O-ndo, em que então você imagina linhas se estendendo para fora das suas articulações, ou membros, e orienta a parte com O-ndo, por exemplo, você faz círculos em torno dessas linhas imaginárias que se estendem a partir de uma articulação, por exemplo, o joelho. E você motiva este movimento internamente – e então você não faz isto, você não dobre o braço assim; em vez disso, você move o corpo de modo a produzir mais movimento e mecânicas.

#### **o-ing**

*What you can do is something we call U-ing and O-ing, which then if you imagine lines extending out of your joints, the limbs, and you orient the part in O-ing, for example, you make circles, around these imaginary lines, extending from a joint, for example, the knee. And you motivate this motion internally – and so you don't do this, you don't fold the arm, like that, but rather, you move the body so as to produce more motion and mechanics.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pY9qYJoUzvk>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **operação transformativa em o**

O-ndo também é qualquer tipo de rotação em torno de um ponto; também poderia ser um S, por exemplo, ou qualquer forma, um triângulo, qualquer forma que você escolha. Ela é também uma operação transformativa efetiva porque, se você já tem um padrão de movimento e tentar executar este padrão de movimento com uma operação de O-ndo ou um U-ndo para cima ou um S-ndo, ela vai transformar as coordenações e a mecânica interna.

#### **o-transformative operation**

*O-ing is also any kind of rotation around a point; it could also be an S, for example, or any shape, a triangle, any shape you choose. It's also an effective transformative operation, because if you already have a pattern of movement, and you try to perform this pattern of movement with an O-ing or an U-ing up or S-ing operation, it will transform the coordinations and inner mechanic.*



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rqsz9KYi494>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **ESCRITA DO LUGAR / ROOM WRITING**

### **demonstração**

Na escrita do lugar, você vai imaginar uma sala, sua arquitetura e seu conteúdo, e você vai analisar a arquitetura e seu conteúdo pelo seu teor geométrico. Ou seja, a maçaneta da porta é um círculo, por exemplo, digamos. Então eu poderia descrever com dois pontos, assim. Agora, eu tenho esta maçaneta imaginária na minha frente e, na escrita do lugar, o que vamos fazer – em um caso da escrita do lugar –, vamos pegar esta maçaneta e tirá-la da porta. E a razão para fazer isso é simplesmente me tirar do lugar, então eu vou descrever a maçaneta – espere, um pouco mais baixo – e então tirá-la do lugar.

### **demonstration**

*In room writing, you are going to imagine a room, its architecture and its contents, and you are going to analyze the architecture and the contents for its geometric content. In other words, a doorknob is a circle, for example, let's say. So I might describe that with two points, like this. Now, I have this imaginary doorknob, in front of me, and in room writing, what we are going to do, in one case of room writing, we are going to take that doorknob, and knock it off the door. And the purpose of doing that is simply to take me off place, so I'm going to describe the doorknob – hang on, a little lower – and then knock it off the place.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLO96ZPJY80>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **EM GERAL / IN GENERAL**

### **modos de inscrição**

Em geral, seja a inscrição de rotação ou qualquer tipo de escrita, você não apenas desenha *per se*. Ou seja, você não apenas puxa movimentos, mas empurra coisas. Você pode estabelecer uma linha com o gesto. Ou seja, poderia estabelecer uma linha fazendo um gesto fracionado. Eu poderia estabelecer uma linha no chão com pequenos saltos. Eu poderia estabelecê-la esfregando-a no chão. Poderia estabelecê-la limpando o ar. Poderia estabelecer um ponto marcando-o entre duas coisas. Poderia estabelecer uma linha ao marcar alguns pequenos pontos ou entre dois outros pontos. Poderia provavelmente manchá-la, deslizá-la, batê-la, golpeá-la, chutá-la. Uma linha ou um ponto está ali no espaço e o modo com que você os estabelece, ou com que os manifesta, depende realmente de você. É muito muito importante que esta parte do processo permaneça extremamente lúdico e extremamente imaginativo. Não se limite apenas ao desenho estrito de linhas, como se você estivesse desenhando com uma faca ou uma caneta. Você tem que usar a atividade do seu corpo e sua imaginação sobre como as linhas podem se formar. E como você pode manifestar estas coisas com seu corpo e não

apenas como se você estivesse segurando um instrumento de escrita. Isto é muito, muito importante.

#### **inscriptive modes**

*In general, whether it be rotating inscription, or any kind of writing, you not only draw per se. In other words, you don't only pull movements, but you push things. You can establish a line with gesture. In other words, I can establish a line by making a crumbling gesture. I could establish a line on the floor with little hops. I could establish it by rubbing it into the floor. I could establish it by wiping into the air. I could establish a point by stamping it between two things. I could establish a line, by making little tiny dots, or between two other points. I could probably smear it, slide it, tap it, swat it, kick it. A line or a point is there in space, and how you establish it, or how you manifest it, is really up to you. It's very, very important that this part of the process remains extremely playful and extremely imaginative. Don't restrict yourself just to strict drawing lines, like you are drawing with a knife, or a pen, for that matter. You have to use the service of your body and your imagination about how lines could form. And how you can manifest these things with your body, and not only as if you were holding an instrument of writing. It's very, very important.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QK0Q678EhzM>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **escrever e apagar**

Quando você está escrevendo, esteja ciente de que isto não é uma coisa que acontece no lugar. A razão de você fazer isto é se deslocar. Então, se você está limpando alguma coisa, por exemplo, com a mão ou com o pé, esteja ciente de que isto o desloca pelo espaço, que isto transporta você. E desloca uma pequena distância ou você pode se deslocar uma longa distância.

#### **writing and wiping**

*When you are writing, be aware this is not something that is going to happen on place. The reason you are doing this is to displace yourself. So if you are wiping something, for example, with the hand or with the foot, be aware that it moves you through space, that it transports you. And it moves a small distance, or you can move a long distance.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3iAIXf7BXWc>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **REORGANIZANDO / REORGANIZING**

#### **REORIENTAÇÃO ESPACIAL / SPATIAL REORIENTATION**

##### **orientação do espaço**

Se eu começo a mudar meu corpo, eu percebo que posso começar a separar vários espaços. Ou seja, o espaço tem uma frente ali, mas o espaço também, de acordo comigo, tem uma frente lá. E lá está o meu lado direito, mas de acordo com o espaço original, meu lado direito é ali atrás. Então você imagina, à medida em que começa a mudar seu corpo, como as orientações começam a se alterar radicalmente. Então um movimento que começou

originalmente de modo muito simples para o lado, então se torna disponível para inúmeras outras orientações. E você diz que eu fiz as transições com o mesmo movimento, apenas porque eu reconsiderarei a orientação.

#### **room orientation**

*If I start to shift my body, I notice that I can begin to divide up into several rooms. In other words, the room has a front there, but also a room, now according to me, has a front there. And there is my right side, but according to the original room, my right side is back there. So you can imagine as you start to shift your body how orientations begin to radically shift. So a movement that originally started very simply to the side then becomes available for any number of other orientations. And you say I've made the transitions with the same movement, just because I've rethought the orientation.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l5E9ZUYHo7o>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **reorientação do espaço**

Você pode reorientar o espaço ao ligar a orientação a uma parte qualquer do corpo. Por exemplo, eu poderia ligá-la à minha cabeça e, quando viro minha cabeça, então meu lado direito se torna esta direção. E então eu reoriento meu corpo. Se eu disser que está ligada ao meu quadril, então isto é, por exemplo, minha diagonal direita à frente, oposta a isto. Os movimento que eu teria executado na orientação original agora mudaram de acordo com esta nova orientação.

#### **room reorientation**

*You can reorient the room by attaching the orientation to any single body part. For example, I could attach it to my head, and, say, as I turn my head, then my right side becomes this direction. And then I reorient my body. If I say it's attached to my hip, then this is, for example, my right front diagonal, as opposed to here. The movements that I would have performed in the original orientation have now shifted themselves according to this new orientation.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e1IZ8Xg80WA>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **reorientação do chão**

Dentro do modelo é muito fácil compreender a reorientação. Se você imaginar que esta superfície está ligada a este joelho, e se eu estiver assim, e esta é a relação entre meu joelho direito e minhas mãos, e se eu fizer assim, onde minhas mãos deveriam estar? Lá. Isto é chamado de reorientação. Eu movi o chão, ou seja, para minha frente, porque meu joelho era a prioridade para a organização e isto significa que minhas mãos – que são uma prioridade secundária –, mudaram agora para uma nova posição, uma nova orientação, que é a mesma que era na relação com o chão. Ou seja, paralelas ao chão; e agora, uma vez que o joelho era a prioridade e o chão está aqui, na nossa frente, os braços continuam paralelos ao chão.

### **floor reorientation**

*Within the model it's very easy to understand reorientation. If you imagine this surface was attached to this knee, and if I'm like this, and this is a relationship between my right knee and my hands, and if I go like this, where should my hands be? There. This is called reorientation. I have moved the floor, in other words, in front of me, because my knee was the priority for organization, and that means that my hands, which are the secondary priority, have now shifted to a new position a new orientation, which is the same as it was in relationship to the floor. In other words, parallel to the floor; and now, since the knee was the priority, and the floor is here, in front of us, arms are still parallel to the floor.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DWxXHf2aR44>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **atribuição a uma linha**

Você também pode pegar uma coreografia que existe e colocá-la em qualquer direção que você quiser numa linha. Você pode pegar uma sequência que foi nesta direção, e naquela direção, e por aqui, nesta direção. E fazer tudo acontecer numa linha, sem giros, mesmo que houvesse giros originalmente, ou com todos os giros intactos, por exemplo.

### **assignment to a line**

*You can also take existing choreography and put it in any direction you want in a line. You can take a combination that maybe went this way, and that way, and over here, and this way. And make it all work on a line, either without turns, even if there were turns originally, or with all the turns intact, for example.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Lb2g5KqZpo>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **RECUPERAÇÃO ESPACIAL / SPATIAL RECOVERY**

### **fragmentação**

Fragmentação é pegar um movimento – por exemplo, um movimento simples de balé – e analisar o que aconteceu; ou seja, como na iteração, onde estava... Se eu fizer... assim. Num certo ponto, eu percebi que meu pé estava aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui e então aqui, aqui, aqui, aqui, e que meu joelho estava lá, e que meu quadril estava lá, e que meu quadril estava aqui, e que meu quadril estava aqui. E que eu poderia realmente colocar todas estas coisas nestas relações com o espaço absoluto, sem ter a orientação original.

### **fragmentation**

*Fragmentation is taking a movement – for example, take a simple ballet movement – and analyzing what happened. In other words, like in iteration where it was... If I go... like that. At one point, I noticed that my foot was here, here, here, here, and then here, here, here, here, and that my knee was there, and that my thigh was there, and that my thigh was here, and that my thigh was here. And I could actually place all these things in these relationships to absolute space, without having the original orientation.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=CzP\\_MN7vTjc](https://www.youtube.com/watch?v=CzP_MN7vTjc)>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **recuperação espacial**

Na recuperação espacial, se há uma sequência estabelecida – ou, você sabe –, um grupo de movimentos, você faz essencialmente o que fez em fragmentação, mas você realmente vai pelo espaço para onde as partes do corpo estavam, e fora da ordem original. Então você vai... Eu posso imaginar que nós tínhamos uma variação nisso aqui... o que estava aqui num certo ponto, você tenta recuperar a variação inteira, mas apenas em sua forma fragmentada. Talvez tivesse um salto aqui, e corpo estivesse lá neste ponto. Você meio que trabalha seu caminho com todos os aspectos temporais e espaciais de volta para recuperar o grupo original de movimentos.

#### **spatial recovery**

*In spatial recovery, if there is a set combination you know, a group of movements, essentially you do what you did in fragmentation, except you actually go in space to where the body parts were. And out of the original order. So you go... I can imagine we've got a variation on this here... what was here at one point, you try to recover the entire variation, but only in its fragmented form. Maybe there was a jump, over here, and the body was there at this point. So you sort of work your way from all temporal and spatial sides back to a recovery of the original group of movements.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nDG1PWjynI0>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **reversão da ordem temporal**

Num exercício em que você recupera o movimento no espaço, não é necessário fazer o movimento em sua direção original. Por exemplo, se eu tivesse – digamos – alguma coisa acontecendo assim, se desenvolvendo naquele caminho. É possível também começar no final do movimento e retroceder. Em outras palavras, você também tenta reverter a estrutura temporal do evento; coisas que talvez estivessem se estendendo iriam se colapsar. Este é o segundo nível que você ativa.

#### **reverse temporal order**

*In an exercise where you recover movement in space, it's not necessary to perform the movement in its original direction. For example, if I had, say, something going around like that, developing that way. It's also possible to start at the end of the movement and retreat backwards. In other words, you also try to reverse the temporal structure of the event, that things that maybe were extending would collapse. And that's the second level which you put on.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D2aNYqLaOhU>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **COMPRESSÃO / COMPRESSION**

### **compressão de espaço**

Nos modos de compressão, você pega um grupo de movimentos como uma grande variação, digamos, algo que o mova bastante pela sala, e você atribui o que é para você o momento, o movimento vetorizado mais importante. E você o atribui a uma única parte do corpo, por exemplo, um ombro... e você passa pela variação. Você desenha, essencialmente desenha a variação no espaço, usando apenas uma parte. O que é muito efetivo se você ancorar o resto do corpo e então tentar desenhar a variação, e isto resulta na geração de transferências de peso mais complexas e precárias.

#### **spatial compression**

*In compression modes, you take a group of movements, like a large variation, say, something that moved around the room a lot, and you assign what is for you the most important vectored moment, motion. And you assign it to a single body part, for example, a shoulder... and you go through the variation. You draw, essentially draw the variation in space, while using only one part. What's very effective if you anchor the rest of the body and then try to draw the variation, and it proves to generate more complex and precarious weight shifts.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zaH3d69sE6E>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **compressão de tempo**

A compressão de tempo é quando você pega uma variação que existe e, com abreviação, apenas passa por ela o mais rapidamente possível, nem sempre com os braços estendidos, mas frequentemente com braços dobrados.

#### **time compression**

*Time compression is when you take an existing variation and, with abbreviation, just go through it, as quickly as possible, with not always extended arms, but often folded arms.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Nne\\_Pb\\_4MFw](https://www.youtube.com/watch?v=Nne_Pb_4MFw)>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **escovar o chão**

Outra forma de compressão é escovar os vetores essenciais de uma sequência de movimentos no chão. Você pode pegá-la e ir... apenas se move pelo que era uma grande variação espacial tridimensional e a transforma num tipo de... quase como uma caligrafia japonesa. Ou seja, você escreve e então se levanta para fora da página e continua em movimento, mas estes movimentos no ar são também inscritos. Ou seja, eles descrevem talvez, onde a perna estava e descreve onde os pés estavam.

#### **floor brushing**

*Another form of compression is to brush the essential vectors of a movement combination on the floor. You can take it and you go... just move through what was a big three-dimensional spatial variation, and you transform it to a kind of... almost like a Japanese calligraphy. In other words, you write and then you lift off the page, and*

*you continue in move, except that these motions into the air are also in scripted. In other words, they describe, maybe, where the leg was and describe where the feet were.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YvkhUM9aJGI>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **amplificação**

E isto se chama amplificação. Então você amplifica uma seção muito pequena, dobra, abre, ou rotaciona, por exemplo, estende, rotaciona e iguala, por exemplo. Daqui para cá, ou a partir de uma linha e, descaindo um ponto para o chão.

#### **amplification**

*And this is called amplification. So you amplify a very short section, fold, open, or rotate, for example, extend, rotate, and match, for example. From here to here, or from a line and, drop the point to the floor.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ze72TC8s57A>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **modificação adjetiva**

Na modificação adjetiva, isto significa apenas aplicar um adjetivo ou palavra modificadora à modalidade em que você está ou a uma combinação existente de modo que ela ganhe aquela qualidade. Por exemplo, se eu tivesse uma combinação, e se eu tivesse um quique nela, eu poderia tentar passar por tudo com quique nela.

#### **adjectival modification**

*In adjective modification, that means simply applying an adjective or modifying word to the modality you are in or an existing combination so that it would acquire that quality. For example, if I had a combination, and if I had bounce in there, I might try to get through the thing with a bounce in it.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEs22op0iDI>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **ISOMETRIAS / ISOMETRIES**

### **introdução**

Uma das coisas mais importantes nesta tecnologia se chama isometrias. E isometrias são relações entre formas. E isto, por exemplo, é uma isometria. É esta forma, este formato, e é transferido para uma relação que mantém o sentido do original.

#### **introduction**

*One of the most important things in this technology is called isometries. And isometries are relationships between forms. And this, for example, is an isometry. It's this form, this shape, and it's transferred to a relationship that keeps the sense of the original.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zt1mEwgdCh0>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **escalas diferentes**

Você perceberá que estas coisas podem ocorrer bastante em eixos menores. Ou seja, esta é a metade do meu corpo anterior, no modelo original, e agora o modelo encolheu e eu tenho a metade meio que acontecendo aqui, então esta isometria vai aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, no mesmo número de orientação que você teria no grande modelo original. Então a isometria é apenas uma forma de reorientar-se para modelos cada vez menores. Em outras palavras, pelo que sei, uma isometria disso também é aquilo.

#### **different scales**

*You'll notice that these things can take place pretty much on smaller axes. In other words, this is the middle of my body beforehand in the original model, and now the model has shrunk, and I have the middle sort of happening here, so this isometry can go here, here, here, here, here, here, here, here, here, in the same number of orientations that you had in the original large model. So an isometry is just a form that reorients itself to ever diminishing models. In other words, as far as I'm concerned, an isometry of this is also that.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9-32m8LE5Xg>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **isometrias de movimento**

Isometrias podem também transferir a força de um movimento ou o ímpeto de um movimento para outra área. Ou seja, se eu tivesse uma coisa como esta ali, uma isometria dela poderia ser alguma coisa se movendo assim ali. Elas são gerais, não são perfeitas. Elas não são refletidas simetricamente de maneira absolutamente perfeita. Pode haver isometrias muito simétricas refletidas, é claro, mas elas não precisam ser. Mas o que precisa ser preservado é a energia do fluxo e o rigor – o rigor da forma geral, não importa quão reduzida ela é. Não importa quão pequena seja. E a noção da relação original com alguma outra parte do corpo.

#### **movement isometries**

*Isometries can also transfer the force of a movement, or the impetus of a movement, to another area. In other words, if I had something like this there, an isometry of that might be something moving like that there. They're general. They are not perfect. They are not absolutely symmetrically reflected. There can be very symmetric reflected isometries, of course, but they do not have to be. But what has to be preserved is the energy of flow, and the rigor – the rigorousness of the shape in general, no matter how reduced it is. No matter how small it is. And the notion of the original relationship to some other part of the body.*

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=V\\_U6UyocBwc](https://www.youtube.com/watch?v=V_U6UyocBwc)>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **sensibilidade**

Nas isometrias, é muito muito importante que você comece a sentir, apenas perceber o contorno da forma em seu corpo. E você precisa desenvolver uma sensibilidade para inscrever a forma e traduzir esta forma imediatamente para outras áreas.

#### **sensibility**



*In isometries, it is very, very important that you begin to feel, just to sense shape of form in your body. And, you must develop a feeling for inscribing form, and translating that form immediately to other areas.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KBuHGZA4NZA>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **como desenho no chão**

Também é possível pegar uma forma e transferi-la para um desenho no chão. Em outras palavras, digamos, eu tenho um ângulo como este e eu quero colocá-lo como uma isometria num plano diferente, então poderia dizer que eu o estabeleço... como um desenho no chão. Ou... ou... assim. Ou... neste caso. É possível colocar coisas sobre o chão e desenvolver este hábito de transferir coisas para este nível, ou mesmo para este nível, ou este nível, para baixo no chão, para produzir um desenho no chão durante este caminho um pouco anguloso; é uma coisa muito importante porque acrescenta variedade e isto é muito importante, não negligenciar o desenho no chão. Você pode pegá-lo de qualquer lugar. Você pode pegá-lo do desenho da sua mão, das veias e linhas nas suas mãos. Você pode pegá-lo das suas impressões digitais. Você pode pegá-lo do desenho das suas meias. Mas os desenhos no chão produzem variedade na sua distribuição espacial. E esta é uma coisa muito importante de desenvolver. Pratique olhando para alguma coisa, por exemplo, as linhas das suas mãos, indo daquela maneira. Isto evitará que você vá sempre desta maneira.

### **as floor pattern**

*It's also possible to take a shape and transfer that to a floor pattern. In other words, say I have an angle like this, and I wish to put it as an isometry on a different plane, then I could say that I establish it... as a floor pattern. Or... or... like that. Or... or... in that respect. It's possible to put things on the floor, and to develop this habit of transferring things from this level, or even this level, or this level, down to the floor to produce a floor pattern during this little angled path; it is a very important thing, because it adds variety and that's very important, not to neglect pattern on the floor. You can take it from anywhere. You can take it from the shape of your hand, from the veins and lines in your hands. You can take it from your fingerprints. You can take it from the pattern on your socks. But, pattern on the floor produces variety in you spatial distribution. And that's something very good to develop. Practice it by looking at something, for example, the lines in your hands, and going like that. It will prevent you from going like this all the time.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4zkd1b65hPQ&t=3s>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **ADIÇÕES / ADDITIONS**

## **REPRESENTAÇÃO ANATÔMICA / ANATOMICAL REPRESENTATION**

### **introdução**

Nas isometrias invertidas, você pega a anatomia de uma parte do seu corpo e tenta descrevê-la inversamente com uma parte que está na diagonal e oposta. Ou seja, no nível e isto está um

pouco para trás do meu corpo. E isto é a frente do meu corpo. Então eu tentaria descrever pela parte de trás, assim, usando meu próprio pé, deste jeito ou daquele jeito, a curva da minha orelha.

#### **introduction**

*In inverse isometries, you take anatomy from one part of your body and you attempt to describe it inversely with a part that is diagonal and opposite. In other words, from level and this is somewhat toward the back of my body. And this is the front of my body. So I would attempt to describe from the back, like this, using my own foot, this way or that way, the curve of my ear.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pyRddwMhZDo>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **conhecimento anatômico**

Quando você está descrevendo aquela parte anatômica inversa, você pode descrever a curva da superfície ou poderia descrever – se você soubesse como ele parece – o osso. Ou qualquer outra parte, qualquer tecido mole com que você está familiarizado. Você realmente teria em mente a forma do que ela parece.

#### **anatomical knowledge**

*When you are describing that inverse anatomical part, you can either describe the curve of the surface, or you could describe, if you knew what it looked like, the bone. Or any other part, any soft tissue you are familiar with. You actually had a form in your mind of what this is looked like.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A6dfLrp6Qs8>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **sobre a projeção do corpo**

Durante o processo de descrever partes moles do corpo ou anatomia, você pode colocar um corpo imaginário em qualquer relação com você e descrevê-lo com qualquer outra parte do corpo. Ou seja, eu poderia descrever, se tivessem algumas linhas na minha frente, talvez o contorno dos seus pulmões – o que eu tentaria descrever seria assim. Evidentemente, uma vez que eu o fiz, isto fica disponível para ampliação para qualquer outra parte. Mas antes, você imagina um corpo, em qualquer lugar em volta de você, e tenta descrevê-lo inversamente.

#### **on projected body**

*When in the process of describing soft-body parts or anatomy, you can place an imaginary body in any relationship to you and describe it with any other part. In other words, I can describe, if there are some lines in front of me, maybe the outline of their bronchi, is what I would try to describe that to be like that. Of course, once I'd done this, this is available for magnification to any other part. But first, if you just imagine a body, anywhere around you, and try to inversely describe.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J1vkIz3H0r8>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **exercício com as partes moles do corpo**

Na escrita com partes moles do corpo, você também pode pegar desenhos que estão no seu próprio corpo. Por exemplo, suas impressões digitais. Observe como são e pegue outra parte do seu corpo, por exemplo, o que você pode imaginar de onde é o seu coração, que um tipo de ponto, digamos. E olhando para isto, você então tenta mover com este órgão interno no desenho que você observa. Mas, se eu movo minha mão neste ângulo, também tento mover o órgão naquele ângulo. Em outras palavras, toda vez que você está fazendo um tipo de escrita assim, especialmente no exercício iterativo, você quer manter o ângulo do desenho que você está lendo absolutamente original. Caso contrário, a escrita ficará sempre um pouco plana. A impressão digital está aqui, e se estiver aqui assim, então deveria precisar ajustar meu corpo apropriadamente para dar conta do que eu consideraria ser o ângulo original.

#### **soft-body-part exercise**

*In soft-body-part writing, you can also take patterns that are on your own body. For example, your fingerprint. Observe what it's like and take another part of your body, for example, what you could imagine to be where your heart is, which is a kind of a point, let's say. And by looking at this, you then try to move with this internal organ in the pattern that you observe. Now, if I move my hand at this angle, but also try to move that organ at that angle. In other words, every time you are performing a kind of writing like this, especially in iterative exercise, you want to keep the angle of the pattern that you are reading absolutely original. Otherwise, it will always be writing sort of flat. So the fingerprint is here, of if it was here like this, then I might have to adjust my body appropriately to accomplish what I would deem to be the original angle.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BYZhV1rodh4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## **CZ**

### **introdução**

Existe uma operação bem pequena usada em circunstâncias muito específicas, que é chamada CZ. E CZ envolve a colocação de pressão entre dois membros, e então a rotação dos membros tanto quanto possível, usando estas torções e estas conexões. E a pressão de um membro sobre o outro dá as alterações na mecânica do esqueleto.

#### **introduction +**

*There is a very short operation used in very specific circumstances, which is called CZ. And CZ involves putting pressure between two limbs, and then, rotating the limbs as far as you can, using these torsions, and these connections. And the pressure of one limb on the other gives the alterations in the skeletal mechanic.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L5vA5m3tOx4>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

### **com trajetória**

No grupo dos CZs, existe também uma coisa que se chama trajetória da parte mole do corpo. Trajetória da parte mole do corpo: você se move pela superfície do corpo, e ao

simultaneamente empurrar, puxar e retrair o corpo de si mesmo, você faz a trajetória do corpo no espaço com ângulos curvos complexos. Então, em outras palavras, se eu tiver o CZ aqui, e puxar ao longo deste ângulo aqui, eu arranco meu corpo para o espaço. Eu poderia fazer aqui, o CZ na parte inferior e então colocar ali para cima e continuar puxando meu corpo. Movendo como um CZ e então empurrando as partes do corpo e então afastando uma da outra. E isso gera uma complexa mecânica de trajetória.

#### **with trajectory**

*In the group of CZs, there is also something called soft-body-part trajectory. Soft-body-part trajectory: you move along the surface of the body, and by simultaneously pushing, pulling, and retracting the body from itself, you traject the body into space at complex curved angles. So in other words, if I had CZ here, and by pulling it along this angle here, I yank my body in the space. I could do it here, CZ at the lower part and then put back up that way and attach and keep pulling my body. Moving it as a CZ, and then pushing the body parts and then pulling them away from each other. And this engenders a complex trajected mechanic.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDMvw3zAuDw>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

#### **em geral**

Uma maneira muito simples de demonstrar as trajetórias da parte mole do corpo é juntar as partes roliças das mãos e movê-las umas sobre as outras. Sinta-as de maneira bem leve, e quando você chegar ao limite de suas curvas, você as puxa para longe uma da outra. Então vai assim. Aqui você percebe que a parte de baixo do meu corpo existe um tipo de movimento recíproco, residual. Ou seja, eu não vou apenas desta maneira, ou daquela maneira. Este movimento aqui se reflete na parte de baixo do corpo. Esta é uma isometria de movimento aqui. Então você vai assim. Esta ação aqui é proporcional àquela ação lá.

#### **in general**

*A very simple way of demonstrating soft-body-part trajectories is placing the nice fat parts of your hands together and moving them along each other. Feel them very lightly, and when you reached the limit of their curves, you pull them away from each other. So it goes like that. You notice here that on the bottom of my body, there was a sort of reciprocal, a residual movement. In other word, I just didn't go like this, or like that. So this motion here is reflected in the lower part of the body. And that is a motion isometry here. So you go like that. This action here was commensurate with this action there.*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2CyEF9ot6g>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

## ANEXO 2

### Metodologias: Bill Forsythe e o Ballett Frankfurt, por Dana Caspersen

Eu ingressei no Ballett Frankfurt em 1988, depois de fazer uma audição no ano anterior, durante o período em que *Impressing the Czar* (1987) estava sendo criado. Minha audição consistiu em correr de um lado para o outro com o restante da companhia, criando pequenas cenas melodramáticas envolvendo adereços dourados, e sendo filmada tentando desenhar minha orelha com minha boca atrás da minha cabeça. Eu também aprendi uma seção de *In the Middle Somewhat Elevated* (1987) e passei algum tempo improvisando, com Bill me dirigindo.

Bill fala do Ballett Frankfurt como um grupo coreográfico. Os membros da companhia estão frequentemente envolvidos em vários aspectos do processo criativo, coreografando, escrevendo textos, criando figurinos, escrevendo música, criando cenários etc.; portanto os dançarinos na companhia são companheiros artistas e colegas, pessoas que estão interessadas no trabalho de Bill, mas que também têm seus próprios corações e mentes e não esperam por ordens. Bill é um excelente facilitador; ele tem uma grande confiança nas pessoas e acolhe ideias. Ele procura pessoas com o que eu chamaria inteligência de dança: curiosidade, destemor e desejo de continuamente reabordar a dança.

Parte da beleza e força de Bill está em deixar de lado coisas quando estão morrendo e reconhecer o que está nascendo. Ele constantemente procura reimaginar a si mesmo e os dançarinos, e é isso que tornou o Ballett Frankfurt um ambiente tão extremamente rico.

O trabalho que fazemos ocorre em muitos níveis, mas sempre volta ao inegável fato do corpo: sua aptidão para profundidade e complexidade oceânicas, sua simples pressão contra o ar, a intrincada natureza de seu pensamento, seus estados de possessão oracular e onírica.

Bill dança com uma visão extraordinária, seu corpo se lança no tempo com finos e detalhados incrementos; ondas magníficas e rítmicas de formas complexas, cortantes. Em seus dançarinos, ele procura a habilidade para coordenação de maneiras extremamente complexas, criando cadeias relacionais flexíveis de impulso e resposta residual, utilizando isolamento e uma intensa articulação da cabeça, pescoço, quadris, tronco e membros. Quando eu trabalho com pessoas novas, vejo que acabo trabalhando principalmente em desenvolver neles de uma autêntica resposta residual, o que significa deixar o resto do corpo responder de uma maneira precisa, ou seja, com uma mecânica física que é funcional e não alheia ao impulso de um ponto. Estas iniciações e reações no corpo são simultâneas e estão

inextricavelmente ligadas. O corpo é um *continuum*, como um corpo de água; todas as partes estão vivas para as outras. Eu percebo que os maiores desafios para os dançarinos parecem ser os de manter a autenticidade desta integração de todo o corpo, de manter e deslocar as grandes formas, de compreender as relações internas complexas que informam o movimento, e de deixar caírem os quadris. Fazemos muito trabalho em que os quadris iniciam o movimento caindo e se soltando para trás. Na companhia, trabalhamos sobre como se lançar nestas coordenações complexas do corpo, buscando clareza de articulação com controle muscular apropriado.

Ao longo dos anos, Bill e a companhia têm desenvolvido um extenso conjunto de procedimentos que utilizamos constantemente na coreografia e na improvisação, tanto para modificar quanto para gerar movimento. Bill produziu um CD-rom em que demonstra cerca de 100 destes procedimentos. Ele foi concebido originalmente como uma ferramenta de aprendizagem para os novos dançarinos, mas é atualmente utilizado por educadores do mundo inteiro. Estes procedimentos – alguns dos quais descreverei aqui – devem ser considerados como ferramentas para o espírito lúdico, não como leis ou algum tipo de maquinaria coreográfica. Acho estes procedimentos – e as metodologias de Bill em geral – úteis pois tendem a promover uma curiosidade inventiva. Isto é algo que muitas vezes falta, infelizmente, na formação do dançarino. No esforço de treinar jovens dançarinos em técnica, muitas escolas (e companhias) promovem uma adesão dogmática a uma forma particular, o que impede o pensamento do dançarino de considerar o vasto número de estados e organizações que o corpo humano tem a oferecer. Penso que o tipo de obrigação que isto gera e o medo de errar ou de ultrapassar uma linha imaginária entre o balé e outros tipos de dança são algumas das coisas mais prejudiciais para um dançarino. Isto quer dizer que jovens dançarinos precisam ser ensinados que o rigor é um estado de inteligência judiciosa, não um estado de exclusão. A diferença entre disciplina e obediência é imensa. A ideia de que diferentes técnicas de dança estão em conflito ou se excluem mutuamente é tola, uma perda de tempo. Todo o conhecimento que o corpo adquire aumenta sua inteligência.

O processo de criação é diferente para cada nova peça, uma vez que Bill está sempre tentando re-ver as coisas. O papel de Bill em cada nova peça varia, mas quase sempre ele funciona como um catalisador e um editor, e então há muitos níveis de colaboração entre Bill e a companhia dentro deste quadro.

Algumas peças são coreografadas de uma forma mais tradicional, com Bill criando todo o movimento e a estrutura, como, por exemplo, o dueto *Of Any If And* (1995). Nesta peça, trabalhamos com vídeo, como sempre. Bill registrou com a câmera as sessões em que

construiu as sequências básicas de movimento, com Thomas McManus na sala. Originalmente, era para ser um solo dançado por Thomas em que eu falaria, mas depois a peça se tornou um duo dançado por nós dois; eu aprendi o material do vídeo e começamos a construir a peça. Achei este tipo de análise do vídeo muito informativo. A dança de Bill é de uma coordenação extremamente complexa e, ao mesmo tempo, completamente orgânica. A chave para compreender como dançar sua coreografia está em descobrir quais pontos no seu corpo estão iniciando o movimento e quais estão respondendo à iniciação. Esta resposta interna, que chamamos movimento residual, é a refração, como a luz rebatendo entre superfícies. Há incontáveis reações de coordenação no corpo que precisam ser permitidas a fim de que o movimento inicial funcione adequadamente. Para que estas reações sejam efetivas, elas não podem ser decorativas, aplicadas depois do fato; ao contrário, elas devem ser o resultado das coordenações esquelético-musculares reagindo ao impulso original de movimento. Parece complicado, mas é apenas uma questão de se deixar ficar num claro estado reativo e de encontrar o ponto de origem. Quando trabalho com pessoas que são novas na técnica, eu percebo que é comum haver uma falta de reação coordenadora entre os ombros e os quadris. Além disso, há uma tendência de haver uma falta de resposta definida na parte superior dos braços, o que deixa as mãos sem expressão. Estas são todas as coisas que você pode aprender. O vídeo oferece a oportunidade de descobrir como isso funciona.

Ao criar *Of Any If And*, tomamos as frases de movimento originais e ora as utilizamos puras, ora as transformamos e fragmentamos. Por exemplo, Bill podia pedir para colidirmos sequências específicas; eu tentaria fazer uma enquanto Thomas faria outra, começando com o braço dele debaixo do meu e sua perna direita entre as minhas pernas, e os movimentos resultantes se tornariam duetos. Neste caso, os movimentos que ocorriam naturalmente com Thomas e eu dançando juntos, usando os movimentos de Bill, moldavam a natureza física da peça, mas Bill dirigia, muito especificamente, todo o trabalho.

Este tipo de colisão do material também foi utilizado em *The Loss of Small Detail* (1991). *Loss* foi a primeira peça em que Bill começou a trabalhar a ideia de *desfocar*, de afastar-se de um foco visual fortemente dirigido para fora e orientar-se para um estado de transe. O material do solo original foi produzido com Bill dançando frases inteiras para a câmera. Então, nós aplicamos vários procedimentos ao material original para produzir versões alternativas. Usamos este material, original e alterado, como solos e como uma base para as improvisações durante a performance. Materiais adicionais – duos, trios e danças de grupo – foram desenvolvidas pela colisão de materiais e pela aplicação de vários procedimentos às sequências originais. Vou dar exemplos de alguns destes procedimentos na próxima seção.

*ALIE/N A(C)TION*, parte 1 (1992) foi um processo em que Bill desenvolveu os parâmetros-chave do evento: os métodos para criar movimento por meio da iteração (resolver uma equação, submeter de volta os resultados na equação, resolvê-la de novo etc.), os métodos que determinariam as configurações espaciais da peça e os sistemas que determinariam sua estrutura espacial. Neste quadro, os dançarinos (Christine Bürkle, Noah Gelber, Jacopo Godani, Thierry Guiderdoni, Francesca Harper, Thomas McManus, Helen Pickett, Ana Catalina Roman e eu) desenvolvemos os movimentos. Cada um de nós começou escolhendo uma página do livro *Impressions of Africa*, de Raymond Roussel, escolhendo uma palavra ou frase, associando-a livremente a alguma outra palavra que nos impressionara e, em seguida, fazendo uma breve frase de movimento gestual baseada naquela palavra. Pegamos folhas de papel transparente e desenhamos e cortamos formas geométricas dentro e sobre elas. Nós dobramos as formas cortadas para criar uma superfície em 3D que poderia revelar as superfícies embaixo. Então, colocamos este papel no topo da página do livro e o fotocopiamos, pegamos esta fotocópia, repetimos o procedimento de desenhar, cortar e fotocopiar várias vezes, usando várias superfícies embaixo: uma lista gerada por computador com os tempos (ou seja: 5:26, 7:32), organizada aleatoriamente (criada por David Kern e Bill), vários textos e uma projeção plana do icosaedro de Laban, que é um modelo composto por 27 pontos, desenvolvido por Rudolf Laban, um teórico e pioneiro da notação que teve grande influência no trabalho de Bill. Ao final, tínhamos um documento rico em camadas e informações. Usamos este documento para gerar movimento. Primeiro, as palavras que apareceriam por meio das formas cortadas no documento eram traduzidas para o alfabeto de movimento de 27 partes criado por Bill. “Alfabeto” se refere a uma série de movimentos gestuais baseados em palavras; por exemplo, “H” representa um gesto criado ao pensar na palavra “hat” (chapéu). Então, desenvolvemos desenhos no chão, que determinariam como nos moveríamos pela sala, escolhendo as configurações destas formas geométricas no nosso papel que tinham passado pelas palavras no papel. Nós pegamos as formas em 3D do papel dobrado e as imaginamos como volumes ou linhas inscritas no espaço do palco (o ar na sala), e ao longo destes volumes e linhas imaginadas, nós direcionamos as frases gestuais que tínhamos feito. Em seguida, cada um de nós construiu uma lista de tempos, letras, números e símbolos de Laban (a parte de seu sistema de notação que indica a localização no espaço, isto é, à frente, abaixo, à esquerda ou acima, à direita, atrás) a partir do documento, que então utilizamos como uma mapa para nos guiar através do espaço do palco e pela estrutura da peça como um todo.



Por exemplo, eu comecei com o gesto da primeira palavra na minha página. Neste gesto, meu braço está dobrado com o cotovelo movendo-se acima e à direita para abaixo e à esquerda (no modelo de Laban). Eu redirecionei o percurso deste gesto no espaço, seguindo uma forma no mapa que eu imaginei projetado no espaço do palco. Eu performei este gesto alterado enquanto me deslocava pelo desenho no chão, que eu escolhi imaginando uma das linhas que cortava a palavra anterior sendo projetada no chão. Então, comecei o que chamamos de processo iterativo. Eu examinei minha frase gestual original e observei onde estava e o que estava fazendo quando a performei. Então, eu redescrevi aquele evento aplicando nele uma operação. Por exemplo, eu imaginei estar me vendo no espaço fazendo o movimento original, e tentei, então, desenhar com meus joelhos o percurso e a forma que minhas mãos tinham quando eu fizera o movimento originalmente, enquanto evitava que minhas costelas estivessem na posição do espaço em que tinham estado. Eu continuei expandindo as frases de movimento, utilizando este algoritmo iterativo: examinar onde estive, o que fizera, redescrever isso, e voltar com os resultados para o material original, ampliando as frases com essas inserções e repetindo o processo várias vezes. Bill trabalhava conosco entre cada versão, apontando lugares que precisavam de expansão, redirecionamento, mais clareza etc. O material básico que fizemos desta maneira foi usado intacto nos solos ou como algo a partir do que improvisar. Na verdade, eu acabei jogando fora todo o meu material e improvisei a partir da minha palavra original utilizando estes mesmos métodos coreográficos.

Começamos então a navegar pelo palco usando nossos mapas. Nós alternadamente lemos os símbolos de Laban para direcionar nossos membros com relação a nosso corpo (cinesfera) – isto é, meu braço move abaixo-à esquerda-à frente em relação ao meu corpo –, ou para direcionar o posicionamento de nossos corpos em relação ao espaço cênico – isto é, meu braço move abaixo-à esquerda-à frente em relação a pontos fixos no espaço. Uma projeção plana do modelo de Laban foi marcada com fita adesiva no chão do palco e abaixo-à esquerda-à frente era então um lugar específico no chão em que o símbolo estava. A outra informação no mapa se refere a uma série de padrões de batidas dos pés que usamos para nos deslocar de um ponto a outro, se estivéssemos ocupados com alguma outra coisa.

Durante a performance, há vários tipos de tempo em andamento: os monitores DAT fora do palco que mostram os minutos e segundos reais, um homem que lê os minutos e segundos no palco, às vezes sem sincronia com o tempo real, o filme *Aliens 2*, que é exibido para os dançarinos em monitores virados para o fundo do palco e a trilha do filme que estava gravada separadamente e que é tocada em vários momentos ao longo da peça.

Nossos mapas individuais determinavam quando precisávamos estar em algum lugar, quanto tempo tínhamos para chegar lá e, em alguma medida, o que fazíamos ao longo do caminho. Enquanto estávamos construindo a peça, movendo lentamente pela estrutura, cada um tentando seguir as instruções de seu próprio mapa, nossas atividades eram frequentemente interrompidas por alguma outra coisa acontecendo ao nosso redor. Às vezes, as instruções eram impossíveis de realizar, fosse em função do tempo ou do espaço; nesse caso, conseguíamos alguém para nos ajudar a completar a tarefa ou tínhamos que abandonar coisas. Todas estas interações tornaram-se parte da estrutura final. Foi assim que os primeiros nove minutos foram compostos.

Uma vez que a estrutura espacial e temporal foi organizada, Bill criou um ambiente cênico com uma variedade de fontes de informação para os dançarinos reagirem improvisacionalmente. Nós olhávamos para os monitores de vídeo reproduzindo o filme *Aliens* e as formas, velocidades e direções nas imagens eram usadas como indicações para o movimento, ou as imagens eram reescritas ao serem “soletradas” com o alfabeto de movimento. Um gato (*cat*) no filme poderia ser representado pelos gestos das letras “C”, “A” e “T”, que performaríamos de acordo com a direção do movimento feito pelo gato. Os cortes entre as cenas no filme em alguns pontos determinam o tempo da estrutura de uma cena específica na peça. Nós “lemos” uns aos outros, os percursos de movimento, formas etc., nós reagimos às deixas da trilha sonora do filme com um uníssono definido, se nós as escutamos, e improvisamos com nosso próprio material usando toda esta informação direcional.

Em *Eidos Telos*, parte III (1995), Bill começou com a criação de um alfabeto de movimento de 130 partes. A letra “A”, por exemplo” é “Abe” (para Abe [Abraham] Lincoln) e contém gestos amplos descrevendo um chapéu alto, aplausos, alguém se inclinando sobre a balaustrada num teatro, e alguém recebendo um tiro. Ele então fez quatro combinações quase baléticas com ênfase na contrarotação: movimentos que têm dois percursos de rotação curvos opostos, que se movem um contra o outro. Os dançarinos colidiram estas combinações com o alfabeto de Bill para produzir combinações curtas e híbridas, que ele retrabalhou e juntou para criar frases maiores. Estas frases foram então usadas para produzir uma série de quartetos e octetos baseados num algoritmo de contraponto que Bill desenvolveu. As instruções do algoritmo consistiam nas quatro indicações e quatro restrições seguintes. As palavras sublinhadas são exemplos de alguns dos procedimentos que usamos.

As indicações eram:

1. Efetue uma mudança de direção: por exemplo, muda a relação do torso com o chão em 90 graus, movendo com plié (dobrando os joelhos) e, usando a cinemática inversa, traga um

membro para a mão (isto é, deixe uma das mãos em um ponto fixo no espaço e traga outro membro para ela), enquanto performa uma isometria de uma parte existente na frase. Uma isometria é, para nós, pegar a forma ou o percurso de um movimento e traduzi-lo com o corpo de modo que ocorra em outra área, por exemplo, em vez de uma espiral com seu braço direito, talvez ela aconteça na sua perna esquerda.

Pegue o resultado e:

2. Descaia uma curva, isto é, pegue qualquer ponto no corpo e, conduzido pela mecânica esquelético-muscular inerente à posição do corpo, descaia este ponto para o chão pela sua conclusão lógica seguindo o percurso curvo – o propósito é de reconfigurar o corpo ou de colocá-lo em movimento de uma maneira que seja uma variação da sequência original.

Pegue o resultado e:

3. Desdobre com inclinação extensão: por exemplo, perceba a linha entre seu cotovelo e sua mão, estenda esta linha deixando seu antebraço onde está no espaço e manobrando seu corpo para criar uma linha reta entre seu ombro e sua mão.

Pegue o resultado e:

4. Faça análise interna e extensão: analise um movimento e deixe sua mecânica sugerir uma letra do alfabeto, então faça uma isometria desta letra. Por exemplo, observar o funcionamento da articulação do joelho poderia lembrar o gesto de “cobrir”, uma letra do alfabeto, que envolve o movimento de levantar da mão direita. Algum aspecto deste movimento poderia então se refletir pelo corpo e ter lugar na parte inferior esquerda do corpo, como se espelhada diagonalmente.

As quatro restrições eram:

1. Identifique a forma ou o fluxo do seu próprio movimento que seja similar aos eventos feitos por outro dançarino na sua proximidade. Alinhe-se a eles, seja pelo alinhamento do seu movimento à direção e velocidade do fluxo dele, seja por combinar completamente sua forma.

2. Mude sua orientação, no espaço e no tempo (ritmo de atividade).

3. Aceite esperar pelos outros.

4. Perceba semelhanças temáticas e conecte-se a um outro performando uma isometria do movimento dele, interrompendo a sequência que você está performando. Para trabalhar nestas tarefas, as frases de movimento foram divididas em seções, e cada pessoa no grupo tinha uma ordem diferente para os componentes da frase. Por exemplo, a pessoa #1 tinha os componentes a, b, c e usava as indicações 1, 2, 3 respectivamente; a pessoa #2 tinha b, c, a e usava 3, 1, 2. Então, eles faziam simultaneamente as frases resultantes, começando em pontos nas frases que coincidiam em termos de letra ou de direção. Eles observariam uns aos outros e

procurariam eventos nos quais as restrições poderiam ser aplicadas. Estas orientações iniciais foram repetidas e alteradas à medida que o grupo trabalhava com Bill para criar octetos a partir dos quartetos, ou grandes grupos de dança numa estrutura maior. Ele perceberia e ampliaria os diversos tipos de alinhamento que emergiam entre os indivíduos ou grupos. A estrutura resultante tinha uma complexidade que, como disse Bill, não poderia ter sido criada por apenas uma pessoa, com as muitas partes simples re combinadas de maneiras imprevisíveis dadas as inúmeras decisões feitas pelos muitos envolvidos.

Às vezes, o processo coreográfico é muito mais simples. Quando fizemos *Quintett* (1993), estávamos trabalhando simultaneamente no segundo ato de *ALIE/N ACTION*; então, *Quintett* surgiu nos interstícios. Bill dançou o material solo e uma série de combinações de movimentos baléticos em vídeo. Steven Galloway, Jacopo Godani, Thomas McManus, Jone San Martin e eu colaboramos então com ele no material do duo e do trio, utilizando o princípio de colisão de materiais e trabalhando a partir de nossa experiência de análise de movimento e dos vários procedimentos que desenvolvemos. Os dançarinos se reuniam e trabalhavam em pares ou trios, criando sequências, e então Bill voltaria e faria sugestões; ao final nós juntaríamos tudo. Combinamos a estrutura final duas horas antes da estréia.

Na preparação para *Sleepers Guts* (1996), Bill e eu estávamos observando florestas e conversando com meu irmão, John, um ecologista que estuda a dinâmica das populações de espécies de árvores baseada na competição por recursos. Pensamos sobre como estes processos competitivos, toda morte e fracasso assim como crescimento e adaptação, são análogos ao que acontece durante um processo criativo num grupo como o nosso. O processo se iniciou com a divulgação desta informação. As pessoas tiveram então três semanas para fazer o que quisessem. Bill trabalhou sozinho ou com quem porventura entrou na sala; pessoas fizeram grupos e criaram movimento ou estruturas ou textos usando as ideias da floresta como base, ou não. Evidentemente, no final, havia um material muito divergente e Bill foi o responsável pelo processo de editar e estruturar a peça. As coisas que, de alguma maneira, não funcionaram naquele contexto, ou em geral, morreram; outras coisas encontraram seu caminho para a peça. Há material coreográfico fornecido por muitos membros da companhia; trabalho de vídeo por Nik Haffner e Bill Seaman; texto de Bill, Simon Frearson e eu; e o terceiro ato é um duo coreografado por Jacopo Godani e encenado por Bill. A estrutura da peça foi inteiramente decidida por Bill, e o segundo ato foi coreografado por ele, usando material das primeiras três semanas – seu próprio e de outros. Para refletir a crescente contribuição criativa dos dançarinos, Bill alterou a estrutura das

coisas e os dançarinos recebiam agora um pagamento extra por sua contribuição, crédito no programa e, quando apropriado, as peças eram creditadas a todo o Ballett Frankfurt.

Em todas as obras criadas por Bill com o Ballett Frankfurt, ele foi o responsável pela estrutura. Há alguns trabalhos criados em outros lugares – e então trazidos e retrabalhados – em que a estrutura foi feita em conjunto. Em *Firsttext* (1995), que foi criado para o Royal Ballet por Antony Rizzi, Bill e eu, e trazida para Frankfurt, nós três trabalhamos juntos na estrutura da peça. Em *TheThe* (1996), coreografada por Bill e eu, também fora do Ballett Frankfurt, nós criamos a estrutura juntos. Mais tarde, peguei a peça e quando a trouxemos de volta para Frankfurt e fizemos uma nova versão, trabalhamos de perto com os dançarinos Jone San Martin, Ion Garnika, Christine Burkle e Steven Galloway.

A maioria das peças segue mudando, particularmente nos primeiros anos. Frequentemente vai haver duas ou três versões radicalmente diferentes. Algumas peças têm uma quantidade considerável de improvisação; então, enquanto a estrutura básica permanece intacta, o conteúdo vai mudar. Há algumas peças em que Bill dirige o fluxo dos acontecimentos falando com os dançarinos pelo microfone. Por exemplo, em *Artifact*, parte III (1984), que é toda improvisação, ele chama as pessoas que esperam ao lado e dá orientações drasticamente variadas, como “faça o Ato I de trás para frente; derrube a casa e tente dançar debaixo dela; use apenas seus pés; apenas seu nariz” ou às vezes apenas “Vá!”. Ele às vezes dá orientações para os personagens – “A mulher no vestido histórico” (que eu performo) ou “O homem com o megafone”, apesar de que normalmente o som é tão alto que a gente acaba com a própria versão idiossincrática do que ele teria dito. No início de *The Questioning of Robert Scott* (versão original, 1986), a companhia inteira improvisa no palco, com base na frase que chamamos “Tuna”, e Bill conduz o curso dos eventos com diretrizes curtas e sussurradas, principalmente relacionadas ao tempo.

Em *The Vile Parody of Address* (1988), os dançarinos são chamados em momentos imprevisíveis durante um *loop* da música, e em *Sleepers Guts 3* (1996), as quatro mulheres que falam têm fones de ouvido e Bill nos dirige quanto ao que falar, baseando-se em parte no nosso texto do primeiro ato. Mais recentemente, em *We Live Here* (2004), a última apresentação do Ballett Frankfurt em Frankfurt, nós criamos um tipo de cidade comportamental. Nós estabelecemos grandes grupos com tipos de evento e tipos de comportamento e possibilidades para métodos de movimento que se tornaram nosso idioma comum. A versão para a última apresentação em Frankfurt tinha uma ordem razoavelmente determinada que era sugerida de uma maneira muito solta numa tela de vídeo, mas performances futuras da peça serão realizadas em espaços não teatrais e serão mais como no

nosso processo de ensaio – uma estrutura de evento internamente regulada, que depende inteiramente das decisões feitas pelos dançarinos, baseadas num evento físico de linguagem compartilhada, ao longo de um período de tempo indeterminado. Mal-entendidos frequentemente acontecem nestas situações, e eles se tornam parte da natureza do evento. Bill é uma pessoa extremamente curiosa e está interessado em como estruturas estabelecidas mudam quando umas poucas indicações básicas são alteradas.

Nós frequentemente usamos texto falado em nosso trabalho. Às vezes, começamos com um texto conhecido; às vezes, o desenvolvemos à medida que avançamos. O material de base para o texto nas peças de Bill é extremamente eclético. Eu faço vários papéis em que falo e escrevo vários dos textos que utilizamos. Em *Eidos*, por exemplo, há várias fontes de texto. Bill me pediu para organizar uma fuga de texto e música, e então eu escrevi um texto e – trabalhando com os compositores e músicos Thom Willems e Joel Ryan, estruturei primeiramente uma pequena peça que pretendia fazer na frente da cortina. Ela acabou se transformando no monólogo do 2º ato de *Eidos*: eu escrevi o texto, Thom e Joel fizeram o ambiente sonoro e Bill encenou e me dirigiu. Durante a criação do que se tornou a seção da valsa no 2º ato, Bill experimentou com algumas pessoas falando, cantando ou gritando ou qualquer coisa, para ver do que eram capazes e o que poderiam fazer com naturalidade. Trabalhamos por várias semanas com uma série de roteiros de filme e uma peça de Beckett para televisão; praticamente tudo isso acabou desaparecendo. No final, Bill veio com seus próprios textos para as pessoas, uma série de personagens extremamente distintos, que eram uma espécie de destilação do trabalho com os outros roteiros de filmes.

Em *7 to 10 Passages* (2000), que é uma versão radicalmente destilada de *Robert Scott*, Bill usou textos que tinha escrito para o “Scott” original e para *The Vile Parody of Address*. Estes textos têm a ver com o desaparecimento do corpo ao longo do tempo, com nossas tentativas de ordem e controle. Os quatro oradores – Sjoerd Vreugdenhild, Timothy Couchman, Nicholas Champion e eu – participamos de uma espécie de processo num tribunal surrealista, sentados em mesas atrás de uma linha de dançarinos. Os dançarinos se movem para a frente, à maneira de uma versão intensa e reduzida da frase “Tuna” de “Scott”. Os dançarinos se movem como numa onda quebrando em câmera lenta, com ocasionais irrupções de velocidade. Eles se movem como se estivessem sendo puxados para trás ao longo do tempo. O texto numa peça assim se relaciona com a dança da mesma maneira que palavras díspares se relacionam umas com as outras num poema: a tensão entre elas contém a natureza do cerne da peça.

Em *Kammer/Kammer*, Bill começou com dois textos separados, dos autores Douglas Martin e Anne Carson, e a ideia de dois personagens, interpretados por Antony Rizzi e eu. Ele criou uma encenação que alternadamente escondia e expunha os eventos e que estava constantemente se transformando. Tony e eu raramente nos cruzávamos na peça, apenas no 2º ato, quanto tudo desmorona. Na peça, eu falava diretamente com o público apenas por meio de uma câmera, que tornava visíveis partes escondidas do palco ou que transformava o meu próprio, visível, num palco íntimo, na tela. O olhar do público se movia entre o palco e os fragmentos flutuantes do interior/exterior vistos pela câmera e projetados nas telas penduradas sobre a platéia. *Kammer/Kammer* toma o texto como sua base e se volta para as figuras interpretadas por Tony e eu. Os dançarinos são personagens no desenvolvimento deste circuito e a maior parte da dança na peça ocorre sobre colchões. Eu experimento o corpo da peça se dobrando da mesma maneira que nossos corpos se dobram quando dançamos, em cadeias relacionais de ímpeto e resposta residual. As palavras funcionam como corpos. Quando são corretamente colocadas e configuradas, são capazes de transmitir um poder e um sentido que as transcende.

O que aprendi com Bill é de me conduzir de modo igualmente curioso sobre o fracasso e o sucesso; a tentar me mover continuamente de volta para o trabalho, e não antecipar o resultado. Quando eu estava tentando encontrar uma boa maneira de descrever o trabalho de Bill, eu me deparei com uma citação de Takusui, um mestre zen japonês do século XVII, que ensinou: “Você deve duvidar profundamente, repetidas vezes, perguntando-se o que o sujeito da escuta poderia ser.” Esta é a maneira que Bill trabalha, ele duvida com uma persistente alegria curiosa. Ele instintivamente se move para investigar e explodir as camadas de ossificação que parecem suceder naturalmente nas instituições e na esteira do sucesso. Eu aprendi coisas extraordinárias ao ver a curiosidade destemida (ou às vezes temerosa) em regiões de cegueira e lamentação, e também de alegria, a maneira que ele responde aos obstáculos e fracassos como oportunidades para re-ver. Ele tem um alegre gênio físico e uma mente extraordinariamente fluida e inapreensível em seu trabalho, o que lhe permite ter tanto o sublime quanto o grotesco se movendo por ele. Ele confia em si, mas nunca assume que sabe.

#### **Methodologies: Bill Forsythe and the Ballett Frankfurt by Dana Caspersen**

I joined the Ballett Frankfurt in 1988, having auditioned the year before during the period when *Impressing the Czar* (1987) was being made. My audition consisted of running around with the rest of the

company creating mini melodramatic scenes involving golden props, and being videotaped trying to draw my ear with my mouth on the back of my head. I also learned a section of *In the Middle Somewhat Elevated* (1987) and spent some time improvising, with Bill directing me.

Bill speaks of the Ballet Frankfurt as a choreographic ensemble. The company members are often involved in several sides of the creative process, choreographing, writing text, making costumes, writing music, creating sets, etc., so the dancers in the company are fellow artists and colleagues, people who are interested in Bill's work, but who also have their own art hearts and minds and don't wait for orders. Bill is an excellent enabler; he has great faith in people and welcomes ideas. He looks for people with what I would term dance intelligence: curiosity, fearlessness and the desire to continuously re-approach dancing.

Part of Bill's beauty and strength is that he lets go of things when they are dying, and he recognizes that which is being born. He consistently seeks to re-imagine himself and the dancers, and that is what has made the Ballet Frankfurt such a wildly rich environment.

The work we do takes place on many levels, but always comes back to the undeniable fact of the body: its capacity for oceanic depth and complexity, its simple pressure against the air, the intricate nature of its thought, its states of oracular, dreamlike possession.

Bill dances with extraordinary vision, his body releases into time in fine, detailed increments; magnificent, rhythmical waves of complex, shearing form. In his dancers, he looks for the ability to coordinate in highly complex ways, creating folding relational chains of impetus and residual response, using isolation and extreme articulation of head, neck, hips, torso and limbs. When I work with new people, I find that I end up working most on developing in them authentic residual response, which means allowing the rest of the body to respond in an accurate way, i.e. with physical mechanics that are functional and not extraneous, to the impetus of one point. These initiations and reactions within the body are simultaneous and inextricably linked. The body is a continuum, like a body of water; all parts are continuously alive to the others. I notice that the biggest challenges for dancers seem to be maintaining the authenticity of this full body integration, maintaining and traveling large forms, understanding the complex internal relationships that inform the movement and letting the hips drop. We do a lot of work where the hips initiate movement by dropping and releasing backwards. In the company we work on how to release into these complex co-ordinations of the body, seeking clarity of articulation without inappropriate muscular control.

Throughout the years, Bill and the company have been developing an extensive group of procedures that we use constantly in choreographing and improvising, to either modify or generate movement. Bill has produced a CD ROM in which he demonstrates about 100 of these procedures. This was originally intended as a learning tool for his new dancers, but is now used by educators worldwide. These procedures, some of which I will be describing here, should be regarded as tools for the playful mind, not laws or some kind of choreographic machinery. The dancer's own curious mind is the most important thing. I find these procedures, and Bill's methodologies in general, useful in that they tend to promote an inventive curiosity. This is unfortunately something that is often missing in dancer training. In the effort to train young dancers in technique, many schools (and companies) promote a dogmatic adherence to a particular form, which doesn't allow the dancer's mind to consider the vast number of states and organisations that the human body has to offer. I find the kind of dutifulness this produces, and the fear of being wrong, or of stepping over an imagined line between ballet and



other kinds of dancing, to be some of the most detrimental things for a dancer. This is to say that young dancers need to be taught that rigor is a state of discerning intelligence, not a state of exclusion. The difference between discipline and obedience is vast. The idea that different dance techniques are in conflict or mutually exclusive is silly, and a waste of time. All knowledge that the body acquires increases its intelligence.

The process of creation is different for each new piece, as Bill is always attempting to re-see things. Bill's role in each new piece varies, but almost always he functions as a catalyst and an editor and then there are many levels of collaboration between Bill and the company within that framework.

Some pieces are choreographed in a more traditional fashion with Bill creating all the movement and the structure, for example the duet *Of Any If And* (1995). In this piece we worked with video, as we always do. Bill recorded the sessions in which he constructed the basic movement sequences on camera, with Thomas McManus in the room. It was originally intended to be a danced solo for Thomas in which I would speak, and then later, as the piece became a danced duet for the two of us, I learned the material from the video and we began to construct the piece. I have found this kind of video analysis to be very informative. Bill's dancing is coordinatively extremely complex and at the same time completely organic. The key to understanding how to dance his choreography lies in figuring out which points on his body are initiating movement and which are responding to the initiation. This inner response, which we call residual movement, is refraction, like light bouncing between surfaces. There are countless coordinative reactions in the body that need to be allowed to happen in order for the initial, initiating movement to function properly. In order for these reactions to be effective they cannot be decorative, applied after the fact, rather, they must be the result of skeletal-muscular coordinations reacting to the original movement impulse. It sounds complicated, but it's just a matter of letting yourself stay in a clear reactive state and finding the point of origin. When I work with people who are new to the technique, I find that commonly there is a lack of coordinative reaction between the shoulders and the hips. Also, there tends to be a lack of shaped response in the upper arms, which makes the hands inexpressive. These are all things that you can learn. Video affords the opportunity to discover how this works.

In creating *Of Any If And*, we took the original movement phrases and sometimes used them straight and sometimes transformed and splintered them. For example, Bill would ask us to collide specific sequences; I would try to do one while Thomas was doing another, starting with his arm under my arm and his right leg between my legs, and the resulting movements became duets. In this case, the movement that occurred naturally from Thomas and me dancing together, using Bill's movement, shaped the physical nature of the piece, but Bill directed, very specifically, the whole work.

This kind of material collision was also used in *The Loss of Small Detail* (1991). *Loss* was the first piece in which Bill started working on the idea of 'disfocus', of moving away from strong outwardly directed visual focus and heading toward a trance-like state. The original solo material was produced through Bill dancing out entire phrases on camera. We then applied various procedures to the original material to produce alternate versions. We use this material, original and altered, as solos and as a basis for improvisations during performance. Additional material — duos, trios and group dances— were developed by colliding material and applying various procedures to the original sequences. I will give examples of some of these procedures in the next section.

*ALIE/N A(C)TION*, part 1 (1992) was a process where Bill developed the key parameters of the event: the methods of creating movement through iteration (solving an equation, folding the results back into the

equation, solving it again, etc.), the methods that would determine the spatial configurations in the piece and the systems that would determine its temporal structure. Within this framework, the dancers (Christine Bürkle, Noah Gelber, Jacopo Godani, Thierry Guiderdoni, Francesca Harper, Thomas McManus, Helen Pickett, Ana Catalina Roman, and myself) developed the movement. We each started by choosing a page from the book, *Impressions of Africa* by Raymond Roussel, picking a word or phrase, freely associating away from it to some other word that struck us and then making a short gestural movement phrase based on that word. We took sheets of transparent paper and drew and cut geometric forms into and onto them. We folded back the cut out forms to create a 3D surface that could reveal surfaces underneath. Then, we placed this paper on top of the book page and photocopied it, took that photocopy, repeated the drawing and cutting and photocopying technique several times, using various undersurfaces: a computer-generated list of times (i.e. 5:26, 7:32) organized into a random field (created by David Kern and Bill), various texts and a flattened projection of the Laban icosahedron, which is a model that is composed of 27 points, developed by Rudolph Laban, a dance theorist and notation pioneer who has greatly influenced Bill's work. In the end we had a document rich in layers and information. We used this document to generate movement. First, the words that would appear through the cut out shapes on the document were translated into the 27-part movement alphabet that Bill had created. "Alphabet" refers to a series of gestural movements based on words; for example, "H" represents a gesture created by thinking about the word "hat". Then we developed floor patterns, which would determine how we moved through the room, by choosing the shapes of those geometric forms on our paper that happened to pass through the words on the paper. We took the 3D shapes from the folded paper and imagined them as volumes or lines inscribed into the stage space (the air in the room), and along these imagined volumes and lines we directed the gestural phrases that we had made. Next, we each constructed a list of times, letters, numbers and Laban symbols (part of his notation system indicating location in space, i.e. forward, low, left, or high, right, back) from the document, which we then used as a map to guide us through the stage space and through the structure of the piece as a whole.

For example, I began with the gesture of the first word on my page. In this gesture my arm is bent with the elbow moving high, right, side to low, right, side (in the Laban model). I re-directed the path of that gesture in space, following a shape from the map that I imagined projected into the stage space. I performed this altered gesture while traveling along a floor pattern, which I chose by picturing one of the lines that bisected the previous word on the map being projected onto the floor. Then, I began what we call an iterative process. I examined my original gestural phrase and observed where I was and what I was doing when I performed it. Then I re-described that event by applying an operation to it. For example, I imagined watching myself in space doing the original movement, and I tried, now, to draw with my knees the path and form that my hands had made when I originally did the movement, meanwhile avoiding with my ribs the actual position in space where my ribs had been. I continued expanding on the movement phrases using this iterative algorithm: examining where I was, what I did, re-describing it, and folding the results back into the original material, lengthening the phrases with these inserts and repeating the process several times. Bill worked with us between each version, pointing out places that needed expansion, re-direction, more clarity, etc. The basic material that we made in this manner was used intact in solos or as something to improvise off of. I actually ended up throwing out all of my material and I improvise on my original word using those same choreographic methods.

We then began to navigate the stage using our maps. We would alternately read the Laban symbols as directing our limbs in relationship to our body (kinesphere), i.e. my arm moves, low, left, front in relationship to my body, or as directing the placement of our bodies in relationship to the stage space; i.e. my arm moves low, left, front in relationship to the fixed points of the room. A flattened projection of the Laban model was taped to the stage floor and low, left, front was then that particular spot on the floor where that symbol was. The other information on the map refers to a series of foot stomp patterns that we used to travel from point to point, if we were not busy with something else.

During the performance there are several kinds of time running: the DAT monitors offstage that show the actual minutes and seconds, a man who reads out the minutes and seconds on stage, sometimes de-synced from real time, the film *Aliens 2*, which is shown to the dancers on monitors facing upstage, and the soundtrack of the movie which was recorded separately and is played at various times throughout the piece.

Our individual maps determined when we had to be somewhere, how long we had to get there, and to some extent, what we did along the way. While we were constructing the piece, moving slowly through the structure, each trying to follow the instructions from our own maps, our activities would often be interrupted by something else happening around us. Sometimes the instructions would be impossible to carry out, either time-wise or spatially, in which case we would get someone to assist us in accomplishing the task or we would have to abandon things. All these interactions became part of the final structure. That is how the first nine minutes were composed.

Once this basic spatial and temporal structure was organized, Bill created a stage environment with a variety of informational sources for the dancers to react to improvisationally. We glance at the video monitors playing the film *Aliens*, and the shapes, velocities and directions in the images are used as directions for movement, or the images are re-written by “spelling” them with the movement alphabet. A cat in the film would be represented by the gestures of the letters “C,” “A” and “T”, which we would perform following the direction of movement taken by the cat. The actual cuts between scenes in the film at some points determine the timing of a particular scene’s structure in the piece. We “read” each other, the paths of movement, shapes, etc., we react to cues in the sound track of the movie in a set unison manner, if we hear it, and we improvise on our own material using all this directional information.

In *Eidos Telos*, part III (1995) Bill began by creating a 130-part movement alphabet. The letter “A” for example is “Abe” (as in Abe Lincoln) and contains amplified gestures describing a top hat, clapping, someone leaning over the railing in a theater, and someone being shot. He then made four quasi-balletic combinations with an emphasis on counter-rotation: movements that have two opposite curved paths of rotation, moving against each other. The dancers collided these combinations with Bill’s alphabet to produce short, hybrid combinations, which he reworked and linked together to create longer phrases. These phrases were then used to produce a series of quartets and octets, based on a counterpoint algorithm that Bill developed. The instructions of the algorithm consisted of following four directions and four constraints. The underlined words are examples of some of the procedures that we used.

The directions were:

1. Effect an orientation shift: for example, shift the relationship of your torso to the floor by 90 degrees, moving through plié (bending the knees), and using inverse kinematics bring a limb to a hand (i.e. leave one hand in a fixed point in space and bring another limb to it), while performing an isometry of an existing piece of the

phrase. An isometry is, for us, taking the shape or path of a movement and translating it through the body so that it happens in some other area, for example, instead of making a spiral with your right arm, maybe it happens with your left leg.

Take this result and:

2. Drop a curve, i.e. take any point on the body and guided by the skeletal-muscular mechanics inherent in the body's position, drop that point toward the floor to its logical conclusion following a curved path – the desire being to reconfigure the body or to set it into motion in a way that varies from the original sequence.

Take this result and:

3. Perform unfolding with inclination extension: for example, notice the line between your elbow and hand, extend that line by leaving your forearm where it is in space and maneuvering your body to create a straight line between shoulder and hand.

Take this result and:

4. Perform internal analysis and extension: analyze a movement and let its mechanics suggest to you an alphabet letter, then do an isometry of that letter. For example, observing the workings of the knee joint could remind one of the mechanics of the gesture for “veil”, an alphabet letter, which involves a lifting movement of the right hand. Some aspect of that movement could then be reflected through the body to take place in the lower left hand portion of the body, as if diagonally mirrored.

The four constraints were:

1. Identify form or flow of motion in your own movement that is similar to events being executed by another dancer in your vicinity. Align yourself to them, either through aligning your motion to the direction and velocity of their flow or by identically matching their form.

2. Change your orientation, in space and in time (rate of activity).

3. Agree to wait for others.

4. Notice thematic similarities and link up to another by performing an isometry of their movement, interrupting the sequence that you are currently performing. To work on these tasks the movement phrases were divided into sections, and each person in the group had a different order of phrase components. For example, person #1 had components a, b, c, and applied directions 1, 2, 3 respectively, person #2 had b, c, a and applied 3, 1, 2. Then, they would simultaneously perform the resulting phrases, starting at points in the phrases that coincided in terms of either the letter or the direction. They would observe each other and look for events to which the constraints could be applied. These initial instructions were repeated and altered as the group worked with Bill to create octets out of the quartets, and large group dances out of multiple octets aligning themselves to the actions of each other. Bill worked as an outside eye to bring the smaller group dances into a larger structure. He would notice and amplify the diverse kinds of alignment that emerged among the individuals or groups. The resulting structure has a complexity that, as Bill said, could not have been created by any one person, the many simple parts having recombined in unforeseeable ways because of innumerable decisions being made by the many involved.

Sometimes the choreographic process is much simpler. When we made *Quintett*, (1993) we were simultaneously working on the 2nd act of *ALIE/N A(C)TION*, so *Quintett* appeared in the interstices. Bill danced the solo material and a series of balletic movement combinations on video. Steven Galloway, Jacopo Godani, Thomas McManus, Jone San Martin and myself then collaborated with him on the duet and trio material, using

the principals of material collision and working off of our experience of movement analysis and the various procedures that we have developed. The dancers would get together and work in couples or trios, creating a sequence, and then Bill would come back in and make suggestions and in the end we folded it all together. We agreed on a final structure two hours before the premiere.

In preparing for *Sleepers Guts*, (1996), Bill and I had been looking at forests and talking to my brother, John, an ecologist who studies the dynamics of tree species populations based on the competition for resources. We thought about how these competitive processes, with all the incumbent death and failure as well as growth and adaptation, are analogous to what happens during the creative process in a group like ours. The process started with giving out this information. People then had three weeks to do whatever they chose. Bill worked on his own or with whoever happened to come into the room, people made groups and created movement or structures or texts using the forest ideas as a basis or not. There was of course in the end a lot of highly divergent material and Bill was responsible for the process of editing and structuring the piece. Things that somehow did not work out in that context, or in general, died, and other things found their way into the piece. There is choreographic material contributed by many members of the company; video work by Nik Haffner and Bill Seaman; text by Bill, Simon Frearson and myself; and the third act is a duet choreographed by Jacopo Godani and staged by Bill. The structure of the piece was decided entirely by Bill, and the second act was choreographed by him, using material from the first three weeks, his own and others. To reflect the increasing creative input from the dancers, Bill has altered the structure of things and dancers are now paid an extra sum for their input, receive program credit and, when appropriate, pieces are credited to the entire Ballett Frankfurt.

In all the works created by Bill with the Ballett Frankfurt, he has been responsible for the structure. There are a few works that were created elsewhere and then brought back and re-worked where the structure was co-made. For *Firsttext* (1995), which was made for the Royal Ballet by Antony Rizzi, Bill and myself and later brought to Frankfurt, the three of us worked together on the structure of the piece. In *TheThe* (1996), choreographed by Bill and myself, also outside the Ballett Frankfurt, we created the structure together. Later, I took the piece over when we brought it back to Frankfurt and made the new version working closely with the dancers: Jone San Martin, Ion Garnika, Christine Burkle and Steven Galloway.

Most pieces change as they go along, particularly in the first few years. Often there will be two or three radically different versions. Then, some pieces have a substantial amount of improvisation in them, so while the basic structure will stay intact, the content will change. There are a few pieces where Bill directs the flow of events by talking to the dancers over the microphone. For example *Artifact* part III, (1984), which is all improvisation, he calls out people waiting on the side and gives drastically varying directions, things like “do Act 1 backwards; knock the house over and try to dance underneath it; use just your feet; just your nose” or sometimes just “Go!”. He sometimes also gives directions to the characters, “The woman in the historical dress” (which I perform) or “The man with the megaphone”, although it is usually so loud that you end up with your own idiosyncratic version of what he might have said. In the beginning of *The Questioning of Robert Scott*, (1986), (original version) the entire company is improvising on stage, based on the phrase we call “Tuna”, and Bill conducts the currents of events with short, whispered directives having primarily to do with time.

In *The Vile Parody of Address* (1988), the dancers are called out at unpredictable times during a loop of music, and in *Sleepers Guts 3*, (1996), the four women who speak have in-ear headphones and Bill directs us in what to say, based partly on our text from the first act. Most recently, in *We Live Here*, (2004), Ballett

Frankfurt's final performance in Frankfurt, we created a kind of behavioural village. We established large groups of kinds of events and kinds of behaviour and possibilities for movement methods, which became our common language. The version for the last show in Frankfurt had a fairly set order that was prompted in a very loose way over a video screen, but the future performances of the piece will take place in non-theatrical settings and will be more like our rehearsal process; an internally regulated event structure, depending entirely on the decisions made by the dancers, based on a shared physical event language, over an undetermined period of time. Misunderstandings occur frequently in these situations, and that becomes part of the nature of the event. Bill is an extremely curious person and is interested in how set structures change when a few basic instructions are altered.

We often use spoken text in our work. Sometimes we will start out with a known text; sometimes we develop it as we go along. The source material for text in Bill's pieces is extremely eclectic. I perform many speaking roles and wrote several of the texts that we use. In *Eidos*, for example, there were a variety of text sources. Bill had asked me to organize a fugue of text and music, so I wrote a text and working with the composers and musicians, Thom Willems and Joel Ryan, first structured a small piece that was intended to take place in front of the curtain. This eventually transformed into the monologue in the 2nd act of *Eidos*: I wrote the text, Thom and Joel made the sound environment and Bill staged it and directs me in it. During the creation of what became the waltz section of the 2nd act, Bill played around trying people out, speaking or singing or barking, or whatever, to see what they were capable of and what they might do naturally. We worked for several weeks with a number of film scripts and a Beckett television play, virtually all of which finally disappeared. In the end Bill came up with his own texts for people, a series of extremely distinct characters, which are a sort of distillation of the work with the other film scripts.

In *7 to 10 Passages*, (2000), which is a radically distilled version of *Robert Scott*, Bill used texts that he had written for the original "Scott" and for *The Vile Parody of Address*. These texts have to do with the disappearance of the body over time, with our attempts at order and control. The four speakers, Sjoerd Vreugdenhild, Timothy Couchman, Nicholas Champion and myself, engage in a sort of surreal court marshal proceeding, seated at tables behind a line of dancers. The dancers move forward in a similarly intense, reduced version of the "Tuna" phrase from "Scott". The dancers move like a slow motion crashing wave, with occasional outbursts of speed. They move as if they are being pulled backwards through time. The text in a piece like this is related to the dancing in the way that disparate words are related to each other in a poem: the tension between them contains the nature of the heart of the piece.

In *Kammer/Kammer*, Bill began with two separate texts, from the authors Douglas Martin and Anne Carson, and the idea of two characters, played by Antony Rizzi and myself. He created a stage that alternately hid and exposed events and was constantly transforming. Tony and I rarely intersect in the piece, only in the 2nd act, when everything falls apart. In the piece, I speak directly to the audience only through a camera, which makes visible the hidden portions of the stage or transforms my visible stage self into an intimate, onscreen, one. The gaze of the audience moves between the stage and the floating fragments of the interior/exterior seen by the camera and projected on the screens that hang over the audience. *Kammer/Kammer* takes the text as its basis, and turns itself around the figures played by Tony and myself. The dancers are characters in this revolving development and most of the dancing in the piece takes place on mattresses. I experience the body of the piece as folding in same way that our bodies do when we dance, in relational chains of impetus and residual response.

Words function like bodies. When they are correctly placed and configured, they are capable of conveying a power and meaning that transcends them.

What I have learned from Bill is to direct myself to be equally curious about failure and success; to try to move continuously back into the work, and not anticipate the outcome. As I was trying to find a good way to describe Bill's work, I came across a quote from the 17th century Japanese Zen master, Takusui, who taught: "You must doubt deeply, again and again, asking yourself what the subject of hearing could be." This is the way that Bill works, he doubts with a tenaciously curious delight. He instinctively moves to investigate and explode the layers of ossification that seem to occur naturally in institutions and in the wake of success. I have learned extraordinary things from watching Bill's fearless (or sometimes fearful) curiosity in areas of blindness and sorrow, as well as joy, the way that he responds to obstacles and failure as opportunities to re-see. He has a joyous physical genius and an extraordinarily fluid and un-grasping mind in his working, which allows both the sublime and the grotesque to move through him. He trusts himself, but he never assumes that he knows.