



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

PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA

**PARA UMA PEDAGOGIA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
AS PROPOSIÇÕES DE WILLIAM FORSYTHE**

FORTALEZA

2013

PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA

PARA UMA PEDAGOGIA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
AS PROPOSIÇÕES DE WILLIAM FORSYTHE

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

Orientador: Prof. Dr. Homero de Lima

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais DE Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

- A45p Almeida, Paulo Sérgio Caldas de.
Para uma pedagogia da dança contemporânea : as proposições de William Forsythe /
Paulo Sérgio Caldas de Almeida. — 2013.
73f. : il. Color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação,
Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.
Área de Concentração: Educação
Orientação: Prof. Dr. Homero de Lima.
1. Forsythe, William 1949- — Crítica e interpretação. 2. Dança moderna. 3.
Educação pelo movimento. 4. Corpo e mente. I. Título.

CDD 792.802807

PAULO SÉRGIO CALDAS DE ALMEIDA

PARA UMA PEDAGOGIA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
AS PROPOSIÇÕES DE WILLIAM FORSYTHE

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

Aprovada em: ____/____/2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Homero Luís Alves De Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cristiane Maria Marinho
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

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

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

“Pour échapper à la figuration, il faut
retrouver la sensation.”
(Gilles Deleuze)

RESUMO

Em finais do século XIX, a dança moderna emerge como uma crítica ao corpo modelar e disciplinar da dança acadêmica. Desde aí, a escuta do corpo é condição de novos modos de mover: a dança é afirmada como portadora de uma lógica imanente e atual de forças e sensações, como uma poética atenta à dimensão presente do corpo em movimento. A dança ocidental – das pioneiras modernas à chamada *postmodern dance* americana – testemunha o gradual estabelecimento da diferença nos modos de mover, nos corpos e nas cenas; no limite, hoje, um movimento qualquer de um corpo qualquer pode ser dança. Confrontada com uma compreensão da dança cênica estabelecida secularmente como sinônima de balé, uma tal possibilidade traz implicações artísticas e pedagógicas. Aqui, tratamos, portanto, da emergência de um novo estatuto do corpo, assim como de algumas estratégias poéticas para desviá-lo dos hábitos e códigos de movimento nele inscritos. Neste sentido, o termo dispositivo – presente em diferentes matrizes filosóficas – é utilizado como chave para pensar as proposições estéticas, políticas e pedagógicas do coreógrafo William Forsythe, cuja obra indis põe configurações do balé clássico e a unidade de seus modelos em favor de uma poética de corpos e modos de mover múltiplos.

Palavras-chave: Corpo. Dança contemporânea. Dispositivo. Forsythe.

ABSTRACT

In the late nineteenth century, modern dance emerges as a critique of modeled and disciplinar body of the academic dance. Since then, listening to the body is the condition for new ways to move: the dance is affirmed as having a logic of immanent and current forces and sensations, and a poetic attentive to the presence dimension of the moving body. The Western dance – the pioneer modern dance and the so called American postmodern – witness the gradual establishment of difference in bodies, movements and scenes; today, any movement of any body can dance. Faced with an understanding of dance scenic secularly established as synonymous with ballet, such a possibility has artistic and pedagogical implications. Here, we treat therefore the emergence of a new status of the body, as well as some poetic strategies to deflect it from the movement habits and codes contained therein. In this sense, the term device – present in different philosophical matrices – is used as key to thinking aesthetic, political and pedagogical propositions by choreographer William Forsythe, whose work indispose settings of classical ballet and the unity of its models in favor of a poetics of multiple bodies and moving modes.

Keywords: Body. Contemporary dance. Device. Forsythe.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O CORPO COMO POÉTICA	10
2.1	Dramaturgias do corpo	10
2.1.1	<i>Corpo e sentido</i>	10
2.1.2	<i>Dança e autoreflexividade</i>	16
2.2	Cena Material	18
2.2.1	<i>Dramaturgia e restrição (a partir de uma deriva literária)</i>	18
2.2.2	<i>Composição e materialidade</i>	22
2.2.3	<i>Cunningham e a viragem</i>	25
3	PROPOSIÇÕES FORSYTHEANAS – A PROPÓSITO DAS IMPROVISATION TECHNOLOGIES	33
3.1	Do dispositivo	33
3.1.1	<i>Dispor</i>	33
3.1.2	<i>Gestell: técnica e cálculo</i>	36
3.2	Indispor o dispositivo	40
3.2.1	<i>Dimensão poética</i>	40
3.2.2	<i>Geometria de forças</i>	43
3.2.3	<i>Entstellung: um balé menor</i>	45
	REFERÊNCIAS	51
	APÊNDICE A – IMPROVISATION TECHNOLOGIES: A TOOL FOR THE ANALYTICAL DANCE EYE	55
	APÊNDICE B – METHODOLOGIES: BILL FORSYTHE AND THE BALLETT FRANKFURT	66

1 INTRODUÇÃO

Em finais do século XIX, a dança moderna emerge como uma crítica ao corpo modelar e disciplinar da dança acadêmica. Desde aí, a escuta do corpo é condição de novos modos de mover; a dança é afirmada como portadora de uma lógica imanente e atual de forças e sensações, como uma poética atenta à dimensão presente do corpo em movimento. A dança ocidental – das pioneiras modernas¹ à chamada *postmodern dance* americana – testemunha o gradual estabelecimento da diferença nos modos de mover, nos corpos e nas cenas; no limite, hoje, um movimento qualquer de um corpo qualquer pode ser dança. Confrontada com uma compreensão da dança cênica estabelecida secularmente como sinônima de balé, uma tal possibilidade traz implicações artísticas e pedagógicas.

Pretendo, ao longo do primeiro capítulo, reconhecer a emergência e o estabelecimento, ao longo do século XX, de uma dramaturgia da dança ligada à materialidade dos corpos e da cena. Como condição, será preciso indicar a possibilidade de uma produção de sentido que escapa da lógica de inteligibilidade estabelecida historicamente nas poéticas cênicas do ocidente, em favor de uma poética que privilegia a dimensão *estésica*. Sobretudo na dança contemporânea, cujas bases datam dos anos 1950, novas estratégias dramáticas se multiplicarão, desde o uso do acaso (inaugurado por Merce Cunningham) ao uso dos chamados protocolos, algoritmos, operações ou procedimentos de composição. Aqui, pela clareza de suas formulações e pelo fato de que serviram para reinventar meus próprios processos de criação coreográfica, tomo como referência exemplar a literatura produzida pelo Oulipo, grupo de escritores que inclui Georges Perec e Italo Calvino.

No segundo capítulo, dada a emergência de um novo estatuto do corpo, tratamos de algumas estratégias poéticas para desviá-lo dos hábitos e códigos de movimento nele inscritos. Neste sentido, o termo *dispositivo* – presente em diferentes matrizes filosóficas – é utilizado como chave para pensar as proposições estéticas,

¹ Como pioneiras da dança moderna são listados os nomes daqueles que inicialmente romperam com os códigos acadêmicos em fins do século XIX: Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis.

políticas e pedagógicas de William Forsythe², cuja obra indis põe configurações do balé clássico e a unidade de seus modelos em favor de uma poética de corpos e modos de mover múltiplos. Não trataremos propriamente da obra do coreógrafo, mas de seu projeto *Improvisation Technologies*, criado precisamente como um instrumento pedagógico para acolher os novos integrantes de sua companhia e integrá-los aos seus procedimentos composicionais, e que hoje se vê amplamente utilizado em diversos contextos de ensino de dança pelo mundo, sobretudo de improvisação e composição. As *Improvisation Technologies* ensinam sobre uma série de operações, acumuladas como um saber composicional ao longo de anos de processos criativos no *Frankfurt Ballett*, e que, formulados como algoritmos (ver Apêndice B), conspiram com os procedimentos restritivos ilustrados pelos autores oulipianos e se multiplicam na cena contemporânea. Forsythe parece-nos especialmente importante porque problematiza e reinventa o balé clássico (termo que nomeia simultaneamente um universo cênico e um código de movimento), que foi – e segue sendo em diversos meios da dança contemporânea – objeto de recusa em função de suas históricas dimensões disciplinar e modelar.

A pesquisa aqui proposta se faz necessária por conta de um contexto em que a dança se vê marcada por um esvaziamento das pesquisas eminentemente de movimento e, quase em contradição, pela multiplicação de criadores na dança (como intérpretes-criadores ou como bailarinos que participam dos processos de produção de materiais coreográficos).

Neste contexto, como pensar uma formação de bailarinos? Como formar pesquisadores de movimento? Como formar *autores*³ ou intérpretes-criadores? Como instrumentalizá-los como orientadores de processos artísticos e/ou pedagógicos? Como fazer da formação uma oportunidade de produzir diferença e dar a experimentar modos de mover consolidados nas comumente chamadas técnicas ou estilos?

² Norte-americano radicado na Alemanha, William Forsythe (1949) é reconhecido como um dos mais importantes coreógrafos do mundo. Seu trabalho 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 nos princípios de composição levou-o a produzir uma ampla variedade de projetos que incluem instalações, filmes e criações para a web, como o *Synchronous Objects* e o *Motion Bank*. Atualmente, dirige a *Forsythe Company*, em Frankfurt, Alemanha. Ver: www.theforsythecompany.com.

³ Referência à expressão “danse d’auteur”, que a pesquisadora Leonetta Bentivoglio propôs no final dos anos 1980, diante da multiplicação de assinaturas coreográficas na dança contemporânea.

São questões que frequentam minha prática docente e artística há anos (em aulas e oficinas de composição, improvisação e de técnica de dança) e que se intensificam sobretudo agora, quando da criação de cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Dança na Universidade Federal do Ceará, cujo corpo docente tenho o privilégio de integrar.

Nossa pesquisa, em resumo, desdobra-se em dois movimentos: (1) o estabelecimento das condições de possibilidade da cena contemporânea, (2) o estudo de certas estratégias poéticas e pedagógicas em dança (composição e improvisação) propostas por William Forsythe.

Nossa motivação é simultaneamente artística e pedagógica: afirmar o corpo como, desde sempre, um *constructo* inelutável e inacabado para considerar, então, que forças vemos ou que forças queremos ver atravessar-lhe.

2 O CORPO COMO POÉTICA

2.1 Dramaturgias do corpo

2.1.1 *Corpo e sentido*

Seria possível confrontar as coisas – cada uma – e as palavras que a elas se remetem. Mas, aqui, trata-se antes de confrontar a dança, sobretudo porque a apreendemos como uma experiência distinta e não redutível à linguagem verbal. Tal irredutibilidade implica não um mistério, mas um circuito expressivo que tem matrizes e matizes que a palavra não consegue saturar. Afirmar uma dimensão não verbalizável da dança, a insistência de algo nela que necessariamente escapa a qualquer correlato verbal, implica um outro modo de compreensão e pressupõe a ideia de que o pensamento emerge também da percepção, de que aquilo que percebo produz efeitos de pensamento que não ilustram um texto e nem se explicam nele. O sentir confunde suas fronteiras e se prolonga em pensar. Um sentido se produz e não se traduz como significação ou designação. Uma dramaturgia da dança emerge, então, quando o ato de coreografar é afirmado como uma composição temporal de sentido no movimento.

Qualquer compreensão da dança (ou, de resto, de tudo aquilo que se experimenta esteticamente) se liga, portanto, ao reconhecimento de uma dimensão expressiva que tem uma lógica de sentido própria e estabelecida na circunstância material de sua aparição. É uma tal compreensão que permite considerar dramaturgias do corpo, do movimento ou da dança.

Esclareço: *expressão*, aqui, não supõe nenhuma interioridade e nenhuma anterioridade: *expressão* é apenas a produção de um *expresso* e refere-se a um acontecimento em que as dicotomias interior/exterior, visível/invisível e conteúdo/forma se indistinguem. “A expressão de uma obra é sua extensão para fora de si mesma e não a expressão de seu autor querendo ‘significar algo’”. (CAUQUELIN, 2008, p. 123). Ou, de outra maneira, uso *expressão* apenas no sentido

que Merce Cunningham⁴ (*apud* BAXMANN, 1990, p. 58, tradução nossa) parece lhe dar ao dizer que “[...] o movimento é sempre expressivo, não importando se a expressão foi ou não pretendida”⁵.

Mígrada de um contexto eminentemente teatral, vinculada classicamente, sobretudo, à construção de procedimentos narrativos, a noção de dramaturgia – hoje, num ambiente em que as artes cênicas escapam da lógica do texto e se afirmam segundo bases materiais – se pluraliza. Antes limitada ao âmbito literário, o termo dramaturgia passa a se ligar aos acontecimentos da cena, legitimar as variadas dimensões do que ali se produz.

É o que permite Marianne Van Keerkhove (1994, p. 143), dramaturgista de Anne Teresa De Keersmaeker⁶, dizer:

não há diferença essencial entre as dramaturgias do teatro e da dança. Ainda que a natureza e a história dos materiais sejam distintas. Suas principais preocupações são: o domínio das estruturas; a aquisição de uma visão global; a compreensão de como lidar com o material, seja qual for sua origem – visual, musical, textual, filmico, filosófico etc.

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

⁴ 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 Wahrol e Robert Rauschenberg.

⁵ Tradução do autor.

⁶ 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 35 espetáculos. Em 1995, fundou a *Parts*, escola de referência na área não apenas na Europa. Além das montagens, a coreógrafa tem ainda no currículo a direção do Teatro da Ópera de Bruxelas (*La Monnaie*), entre 1992 e 2007.

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 dramáticas próprias dos elementos 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, sobretudo, a uma lógica de movimento; hoje – ainda que os dicionários das artes cênicas ainda não o informem suficientemente – a dança se vê acolhida nas expressões *dramaturgia do corpo* ou *dramaturgia do movimento*.

De certo modo, afinal, a dramaturgia aponta para a dimensão da composição: seus processos, suas estratégias e suas configurações (mesmo que nunca completamente acabadas). Aponta, também, para o estabelecimento de um universo expressivo, de um recorte de elementos, de um limite no universo infinito de possíveis, ou – numa palavra – de uma *restrição*. Tomada como programa, 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 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, a restrição possibilitará um desvio daquilo que está já construído e consolidado no corpo como gesto cotidiano (que cada cultura silenciosamente determina) ou como vocabulário codificado de movimento (que cada técnica corporal como o balé, por exemplo, define). Compreensivelmente, multiplicam-se nos processos criativos em dança contemporânea os *protocolos*, *procedimentos*, *operações* ou *algoritmos* de composição⁷.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pensar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte 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. Resumidamente, trata-se de composição. A

⁷ A título de exemplo, consulte-se no Apêndice B um procedimento restritivo de William Forsythe, tal como descrito pela bailarina Dana Caspersen.

dramaturgia é o que faz “respirar” o todo. [...] Atualmente, é rara uma dramaturgia puramente literária ou linear, seja na dança ou no teatro. A dramaturgia hoje é frequentemente uma questão de resolver um *puzzle*, aprender a lidar com a complexidade. Essa gestão da complexidade pede um investimento de todos os sentidos e, mais especialmente, uma firme confiança no caminho da intuição. (KERKHOVE, 1997, p. 144).

Uma dramaturgia do corpo se institui, portanto, como uma compreensão material que é simultaneamente cinestésica e 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 num dado modo de mover.

A materialidade contemporânea supõe, ou deveria supor, que a concretude passa não somente pela objetividade da matéria, mas principalmente pelas forças que agem sobre ela. Essas forças, apesar de não serem “matéria” possuem, certamente, uma certa concretude e materialidade. A forma estética – ou no nosso caso específico desse estudo – a dramaturgia - gera o que José Gil chama de “formas de força” (Gil) e não simplesmente uma forma objetivada. Ao buscar “jogar” e agenciar o tecido dramaturgico com essas forças podemos gerar então uma TEXTURA dramaturgica. A textura dramaturgica seria, então, o tecido dramaturgico atravessado pelas forças que sua concretude gera. Enquanto a tessitura pressupõe organização e mesmo uma teleologia, a textura propõe uma certa tatilidade como matéria-material concreta, que vaza da organização linhas-força da dramaturgia. A dramaturgia secreta texturas. (FERRACINI, 2011, p. 3).

Numa breve passagem recolhida de Italo Calvino (1992, p. 138), lemos: “ [...] 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”. Tal fragmento literário poderia constar em qualquer texto sobre o ato de coreografar, pois me parece que, precisamente, uma das chaves do ato de coreografar se liga a um esforço de procurar aquele gesto necessário.

A ideia de necessário, aqui, liga-se ao seguinte pressuposto: o de que algo – dir-se-ia: um *logos* – surge na dança 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 do sentido que, de alguma maneira, rege a composição desse todo. 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. Onde não ser precipitado marcar, desde aí, a inseparabilidade entre a dimensão composicional e a improvisação. Se evoquei o fragmento de Calvino, é porque ele informa sobre duas dimensões: o “*gesto que importa*” é o *movimento* inscrito num dado *logos de sensação*. O “milagre” [...] de escolhê-lo é um ato composicional.

A ideia de um *gesto necessário* é, de fato, próxima de outra que reconhecemos na poesia – a de *palavra justa* –, associada ao surgimento, no verso, daquela palavra que completa o sentido e o ritmo do expresso; aquela palavra, e apenas aquela, que é capaz de dar acabamento a um sentido. A ideia de um gesto necessário, justo porque pleno e inerente a uma dada lógica cinestésica, na dança, poderia ser tomada como um correlato da *palavra justa*, na poesia.

Pensar o ato de coreografar como composição de uma lógica do movimento supõe uma determinada concepção do movimento na dança. Como nos lembra José Gil, Rudolf von Laban⁸ tentou distinguir o gesto dançado de outros gestos. O movimento dançado, para Laban, seria aquele que traz já consigo e anuncia o gesto seguinte.

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira, nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, nunca continuidade tecida pelo ritmo da dança. Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito (GIL, 2004, p. 14).

O que importa reter, sobretudo, é que a dança é pensada, a partir dessa abordagem, como uma lógica de movimento, uma poética ligada a uma *estésica* de movimento. E tomo emprestado a palavra *estésica*⁹ de Paul Valéry, por conta da importância da ideia de sensação nesta abordagem.

⁸ Rudolf Laban (1879-1958), dançarino e coreógrafo, é considerado o maior teórico da dança do século XX e como o “pai do teatro-dança”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, análise e educação.

⁹ “[...] 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).

Não se trata de um *logos* da razão, mas da sensação: uma lógica física do corpo e do movimento. O corpo do bailarino se deixa/faz conduzir autoreflexivamente por fluxos; 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.

Numa edição da revista *Contact Quarterly* do outono de 1988, Bruce Curtis (1988, p. 18), um tetraplégico praticante de contato-improvisação¹⁰, dizia que, para dançar, seu método teria que vir da experiência própria de como seu corpo se movia, e nunca da imitação do movimento de não deficientes: “O que é mais importante de lembrar é que cada corpo, deficiente ou não, é único e apresenta uma outra oportunidade de explorar qualquer movimento possível”. Nas palavras de Curtis (1988), que portam consigo todo um manifesto político, reconhecemos também implicada uma pedagogia da imanência, que reconhece a diferença dos corpos e suas potências, que é distinta daquela pedagogia que disciplinariza e adestra segundo um modelos transcendentos. Cada corpo tem limites dentro dos quais há um infinito de possibilidades. Reconhecer tal infinitude é, simultaneamente, insinuar um princípio pedagógico e um manifesto coreográfico.

Nas palavras de Curtis (1988) reconhecemos uma perspectiva do corpo e do movimento que remete a um daqueles traços que Laurence Louppe (2000 p. 37) lista como próprios e insistentes na nossa experiência contemporânea da dança: “[...] a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, ‘produção’ (e não reprodução) de um gesto a partir da própria esfera sensível de cada um”.

Num certo sentido, seria possível remontar mesmo às chamadas pioneiras da dança moderna, identificando nelas um mesmo projeto: Isadora Duncan, corpo imóvel, descalça, braços cruzados sobre o peito, à espera e à escuta das forças motrizes, matrizes da dança que ela inauguraria, inscreve-se na mesma linhagem de

¹⁰Técnica de dança criada no início dos anos 1970 pelo norte-americano Steve Paxton (bailarin ligado à chamada *postmodern dance*); seu nome descreve seus princípios: trata-se da improvisação feita por dois corpos em contato, e que têm o tato, principalmente, como instância de comunicação.

Loïe Fuller e Ruth Saint-Denis¹¹, que vinculam o movimento a um circuito cuja base é estésica, e reivindicam a experiência sensorial e a experimentação sobre os acontecimentos do corpo como fundadores de uma nova dança.

É evidente, aqui, que tal linhagem é tributária de uma história, também científica, ligada ao estatuto daquilo que Jacques Dalcroze¹² chamara de *sentido muscular* e que, no início do século, recebeu de Charles Sherrington (um dos fundadores da neurofisiologia) o nome de *propriocepção*. Quando Fuller (*apud* SUQUET, 2009, p. 512) diz que o 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 do corpo vibrátil¹³. De certa maneira, é também um corpo vibrátil aquele que Steve Paxton encontra, ao deter-se em sua *small dance*¹⁴.

2.1.2 Dança e autoreflexividade

Uma dramaturgia da dança se constrói, no corpo, a partir de um caminho estésico 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 esforço¹⁵”). 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 justamente a

¹¹ Pioneiras da Dança Moderna, atuantes em fins do século XIX e início do século XX.

¹² Músico e educador musical suíço, atuante no início do século XX, criador da Eurytmia.

¹³ O conceito corpo vibrátil foi estabelecido por Suely Rolnik (2006), e nos remete a um modo de subjetivação que configura o mundo à maneira como este se apresenta ao corpo, na forma de vibração e contágio, “corpo cuja especificidade é reverberar os *affectos* em relação aos movimentos do desejo. A cada sensação, outras ondas se sucedem, alterando a paisagem original que se conforma ao corpo” (GADELHA, 2010, p. 43).

¹⁴ Prática realizada no contexto do Contato-Improvisação, ligada à percepção, pelo corpo de pé e imóvel, dos micromovimentos de sustentação dessa posição.

¹⁵ Termo chave do Sistema Laban, definido como “a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. (RENGEL, 2003, p. 60).

composição desta materialidade que vai estabelecer a dramaturgia própria e autônoma da dança.

Ao afirmarmos que o movimento dançado é aquele que refere a si mesmo, que desdobra, que autoreflexivamente faz desdobrar a si mesmo, apontamos para uma concepção de dança como algo que, ao final, não vai remeter a outra coisa senão à própria dança. A composição de dança vai ser pensada como algo que estabelece um campo de coisas que não se refere a algo fora de si – o que, na verdade, coincide com uma afirmação moderna, ou pelo menos uma das afirmações modernas no campo da arte: a ideia de que a questão da arte é a própria arte.

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).

Ou, ainda mais precisamente, citando o pintor moderno Maurice Denis: “Lembre-mo-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.” (VALLIER, 1986, p. 17). O que ele está dizendo? Antes de qualquer dimensão figurativa ou representativa, a pintura se faz com certa materialidade e certa composição desta materialidade. Então, do mesmo modo, podemos pensar que a dança é feita de certos elementos e da composição destes elementos. É neste sentido que se poderia pensar o estatuto ontológico da arte: ela não representa algo do mundo, ela é algo no mundo. A afirmação desse estatuto, diria, é um dos grandes acontecimentos ligados à obra de Merce Cunningham.

Marque-se, no entanto que, nas palavras de Luis Camillo Osorio (2005, p. 31):

[m]uitas vezes essa autonomia foi confundida com alienação e vista como a maior responsável pelos excessos formalistas da arte moderna. Uma experiência autônoma significa apenas, e isto já é muito, que nada vai legitimar a arte de fora, mas isto não impede que ela esteja sempre ligada a um fora, apontando para além dela mesma, para um mundo em comum que é seu território de sentido.

Voltando à passagem de Calvino, diria que 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”, é determinar um recorte num infinito de possibilidades, uma restrição àquilo que insistirá. Porque seria preciso considerar que a consistência dramaturgica que funda um plano de composição vincula-se inelutavelmente à insistência de algo, insistência ora anunciada como projeto por um regramento de pesquisa (ou mesmo de composição em tempo real), ora silenciosa, talvez mesmo até o fim não consciente, mas seguramente experimentada ou percebida: o estado de um corpo, uma assimetria, um fluxo vertiginoso, um silêncio, uma linha abstrata, uma textura recorrentes, que variam na duração e se acumulam ritmadamente em nós.

Deste modo, arrisco-me a dizê-lo, a linha de sentido (que é necessariamente aberta, precária, provisória e mesmo selvagem, capaz apenas de tracejar um universo expressivo), a linha de sentido traçada por aquilo que insiste – que repete, que *ritorna* – é um esboço, um primeiro extrato já daquilo que poderíamos experimentar como dramaturgia. Aquilo que repete não é o mesmo: não se trata do estabelecimento de semelhanças e analogias. Trata-se de estabelecer o espaço para a repetição daquilo que, paradoxalmente, surge como novo. Como diz Silvio Ferraz (2005, p. 68), “repetir a potência de tornar sensível uma força em um material: repetir o futuro.”

Em escalas distintas, no âmbito mais estreito da partitura corporal, ou no âmbito mais alargado da partitura cênica, isto é, na dramaturgia do corpo ou na dramaturgia da cena, tratar-se-á sempre de recortar do mundo um universo expressivo.

2.2 Cena material

2.2.1 Dramaturgia e restrição (a partir de uma deriva literária)

Em 2004, vi mudarem meus próprios procedimentos composicionais como coreógrafo, no momento em que – em meio a um processo criativo – deparei-me com um pequeno fragmento de um romance de Georges Perec¹⁶.

¹⁶Georges Perec (1936-1982), romancista, poeta e ensaísta francês, foi um dos grandes inovadores da literatura do século XX. Em 1965, recebeu o prestigioso prêmio Renaudot por *As coisas*, seu primeiro

Nele, o escritor francês decidira não utilizar a letra "e", a mais frequente na língua francesa. Ao lado, ele havia deixado uma versão do mesmo texto sem esta restrição e era admirável ver, comparando os textos, o caminho novo da escrita desviada dos "e", e recorrendo a palavras que, do contrário, nunca apareceriam. *La disparition* é o título da obra, um romance com mais de três centenas de páginas; *lipograma*, o nome de tal procedimento literário: nele, determina-se que uma ou mais letras ficam excluídas da escrita. A palavra “lipograma” deriva do grego: “leipo” (abandonar, deixar para trás, ficar privado de) + grama (escrito). Esse lipograma em “e” data de 1969. Três anos mais tarde – segundo Perec, devido à queixa das outras vogais, de que teriam trabalhado demais no livro anterior –, escreveria *Les revenentes*, uma curta novela em que, contrariamente, fazia uso apenas da vogal “e”. *La disparition* teve uma tradução para o inglês, em 1994: o título *A void* – que pode ser traduzido por “um vácuo” – é também um belo trocadilho com “evite”.

De fato, no processo criativo a que me refiro – da obra intitulada *Fragmento para Coreografismos 2*¹⁷ –, a inserção de procedimentos restritivos fez emergir configurações cênicas e, sobretudo, corporais, absolutamente inéditas em meu percurso artístico (como bailarino e coreógrafo). *Fragmento para Coreografismos 2*, sob a inspiração de Perec, estabeleceu-se como uma composição cênica que tinha como princípio a ideia de restrição: a) restrição espacial – os percursos se limitariam ao interior de um quadrado de 4m de lado e a quase totalidade das frases de movimento se inscreveriam num quadrado ainda menor (1m); b) restrição de elementos e regras de composição – o fluxo de movimento deveria ser contínuo; deveria haver contato de mãos entre os bailarinos, à exceção dos breves dois minutos iniciais, ao longo de toda a duração da obra (20 minutos). Por outro lado, o vocabulário de movimento deveria ser periférico e, sobretudo, ocupar o plano horizontal, contrapondo-se, assim, à angulosidade e à dureza das linhas, que, sob os pés, definiriam com luz o cenário. De fato, num universo de movimento até então

romance, e, em 1967, passou a integrar o centro de literatura experimental OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), fundado por Raymond Queneau.

¹⁷Criado como um duo pelo autor, *Fragmento para Coreografismos 2* foi apresentado no Rio de Janeiro, em outubro de 2003, no Festival Panorama de Dança, e serviu como peça preparatória para o espetáculo *Coreografismos* que, com cinco bailarinos, estreou no Teatro Carlos Gomes, no ano seguinte.

marcado e reconhecido por sua ênfase na exploração do nível espacial baixo (da rés do chão), a imposição *lipocoreográfica* de, por exemplo, pisar inquietamente apenas nas bordas de um quadrado de um metro estabeleceu, necessariamente, uma ruptura.

Georges Perec tem seu nome ligado a um grupo literário estabelecido na França, o OULIPO. Criado em torno da obra do escritor Raymond Queneau, cuja notoriedade se deve à publicação, em 1947, de *Exercícios de estilo*, o OULIPO nasce nos anos 1960, nos quais se reconhece que também a literatura “se desfaz de alguns entraves e assume a embriaguez de sintaxes e palavras novas”. Tratava-se, aí, de estabelecer princípios de escrita, estratégias e regramentos de natureza formal, a partir dos quais inventar uma literatura. Tratava-se, sobretudo, de estabelecer a ideia de restrição afirmativamente, como aquilo que provocaria e potencializaria os processos criativos da escrita literária.

Mais profundamente, sabemos, qualquer escritura supõe restrições: do vocabulário, da gramática, dos diversos contextos sociais ou culturais. Mas tais restrições da língua se distinguem, no entanto, daquelas que, deliberadamente, os autores oulipianos se impõem: eles recuperam da história da literatura variados procedimentos – lipogramas, anagramas, palíndromos –; inventam novas restrições, tão inesgotáveis quanto aquilo que se produzirá a partir delas. Num certo sentido, o OULIPO extrema e tematiza uma dimensão recorrente na literatura: ela é, de fato, frequentada por restrições: as doze sílabas do verso alexandrino, quatorze versos e rimas precisas para um soneto, a regra das três unidades da tragédia clássica (ALENCAR; MORAES, 2005) são restrições tão arbitrárias quanto qualquer outra que se invente.

Italo Calvino, também integrante do OULIPO, reescreve as palavras de Nietzsche (“o que se denomina *invenção* é sempre um grilhão auto-imposto”), ao afirmar que o jogo só faz sentido com *regras de ferro*, **com** a auto-imposição de uma disciplina sem sentido transcendente. Construir seus próprios labirintos e suas respectivas saídas (ALENCAR; MORAES, 2005), como diriam os oulipianos, não deixa de ser um belo modo de conceber o ato de compor.

Trata-se de considerar o “jogo” um primeiro esforço de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramática. As restrições, os regramentos (as

“regras de ferro”), de alguma maneira, portam um duplo alcance: de um lado, limitam os elementos insistentes numa obra, num estado de corpo, num modo de mover, elementos que, assim, por afinidade e proximidade, tendem a poder habitar um mesmo contexto composicional; de outro, abrem, por desvio daquilo que está constituído no corpo, o novo no movimento.

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* (VALÉRY, 1995, p. 41).

Quando um coreógrafo se propõe seus próprios regramentos de composição – suas restrições, seus algoritmos, seus protocolos, suas operações – é porque ele também comunga daquela mesma expectativa de que uma nova proposição possa desviá-lo de sua própria banalidade e habitualidade, e conduzi-lo à invenção de novas experiências, novas estéticas e estésicas, novas tensões e torções, atravessamentos que fazem emergir novos modos do corpo e do movimento, capazes de expandir materialmente o sentido. Do modo como será aqui desenvolvido, trata-se de uma estratégia de *indispor* todo um dispositivo corporal e cênico – estratégia afinal correlata àquela que rege proposições improvisacionais, e que, como aquela, frequenta os contextos pedagógicos da dança contemporânea.

Apresso-me em esclarecer: restrição e infinitude não se contradizem. 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 menos numeroso.

Então, se reconhecemos a infinitude aí, atravessados que estamos hoje por uma nova perspectiva, também a reconheceremos nos corpos. Qualquer corpo é simultaneamente restrito e infinito, não importa o que meça, pese, mova ou perceba. Certa vez, coreografei uma bailarina com mais de setenta anos de idade. Compus-lhe uma peça em que seus dedos percorriam as linhas que marcavam seu rosto idoso e sereno. Outra vez, coreografei um bailarino que, sem produzir deslocamentos, deveria girar – movimento veloz e centrífugo – a cada máximo de três passos. O que podiam, uma e outro, era igualmente infinito. O corpo pode infinitamente na diferença do que ele é. Neste sentido, a dança atual é, mais do que nunca, uma dança da diferença e da infinitude; ela acolhe movimentos quaisquer de corpos quaisquer.

2.2.2 Composição e materialidade

Tal acolhimento, tal perspectiva do corpo, do movimento e do sentido tem um história recente. Dir-se-ia que, se não surge, seguramente se consolida na dança nos anos de 1950-60, com a emergência de Merce Cunningham e, sobretudo, da chamada dança ‘pós-moderna’ (*postmodern dance*) americana, prolongando-se na cena de hoje, plural em muitos sentidos. Tal pluralidade se liga à convergência e à assimilação de diversos regimes expressivos. Nos anos 1980, por exemplo, “teatro de dança”, “teatro coreográfico”, “teatro físico” e “teatro do silêncio” eram tentativas diversas de nomear algo que se passava na interface teatro-dança. Hoje, tendemos a reconhecer esta e outras interfaces (seja com a *performance*, o circo, as artes visuais ou qualquer outra que se queira) sob a mesma vaga e complexa expressão: “dança contemporânea”.

A dança contemporânea é frequentada pelo desprezo pela narrativa, pela não linearidade, e também por corpos, movimentos e espaços quaisquer. Sobre o *Lamento da imperatriz*, de Pina Bausch, o crítico Raimund Hoghe escreveu: “Sonhos da vida. Histórias interrompidas. Imagens isoladas. Os índios dizem: ‘Listen when

there is nothing to hear. And look when there is nothing to see” (HOGHE, 1990, p. 25). De fato, a dança contemporânea reclama novos modos de ver e ouvir.

Na década que reivindicou “a imaginação no poder”, no ano de 1967, talvez a poucas esquinas da *Judson Church*¹⁸, Susan Sontag (1987, p. 30) escrevia o ensaio *A estética do silêncio*. Nele, a pensadora norte-americana afirmava – diante da paisagem da arte contemporânea – a emergência das mais diversas estratégias para a produção de experiências artísticas que escapassem da lógica do significado e de certo modelo da palavra e da linguagem: “A arte precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem e seus substitutos, em benefício do modelo do silêncio”, escrevia.

Tal paisagem se estabelece numa modernidade que teve, na arte, a problematização da linguagem como tema. A arte, em seu ataque ao modelo representativo, reclama novas formas de percepção e de pensamento. Este ataque, no entanto, não deve ser tomado precipitadamente como uma rejeição ao sentido, mas como a afirmação de um sentido próprio do sensível, daquilo que se impõe pela sua presença. Projeto anti-platônico, já que tem por objeto o que está sob aquela sombra de que fala Jean-François Lyotard (1985, p. 11): “[...] a penumbra que depois de Platão a palavra jogou com um véu cinzento sobre o sensível, que ela tematizou sem cessar como um menos-ser”; projeto que, historicamente, resulta de graduais deslocamentos da cultura, no sentido de, se não romper, pelo menos de perturbar a distinção e a subordinação milenar do sensível ao inteligível, assim como de desfazer os vínculos ilustrativos entre a arte e o mundo, e que culminam na afirmação moderna – extremada na abstração – de uma dimensão ontológica da arte.

Não é demasiado insistir que, na arte moderna, está em questão a linguagem que a constitui. A obra é criada de pura linguagem, como um objeto de linguagem, como “coisa”, do mesmo modo que Kandinski dizia que eram “coisas” aquelas suas linhas e cores, “nem mais nem menos que o objeto igreja, que o objeto ponte” (FOUCAULT, 1988, p. 42). Não, como lembra John Rajchman (1987), que a

¹⁸*Judson Dance Theater* era um grupo informal de dançarinos que realizada no Memorial Judson Church, em Greenwich Village, Manhattan, Nova York, entre 1962 e 1964. Surgiu de aulas de composição de dança ministradas por Robert Dunn, um músico que tinha estudado com John Cage. Os artistas envolvidos eram experimentalistas de vanguarda que rejeitaram as proposições da dança moderna, e estabeleceram os elementos da chamada *postmodern dance* americana.

chamada auto-reflexividade seja atributo próprio da obra modernista, mas é esta que toma a tarefa de revelá-la como princípio da literatura e da arte. A crise do modelo clássico da linguagem, da representação em geral, aponta para a constituição ontológica da arte. Recusar a representação – a dimensão sígnica, a ilustração, a figuração – é afirmar a apresentação: ação presente, presentificada, apresentada aqui e agora. O termo *moderno*, então, adjetiva uma arte cênica – teatro e dança – que, ao longo do século, prepara e promove uma viragem no sentido de afirmar um estatuto dramaturgico às diversas dimensões materiais da cena, sobretudo, ao corpo.

O teatro e seu duplo, de Artaud (2006, p. 78, é, entre outras coisas, uma rebelião contra a supremacia da palavra e do teatro verbal, em benefício de um teatro cujo domínio é “plástico e físico”). Tadeusz Kantor (*apud* Sá, 1990, p. E-1) explica sua própria presença no palco, dizendo que ela quebra a ilusão do teatro: “A ilusão quer sempre entrar. Sou contra a ilusão porque ela é sempre o efeito da reprodução de todas as coisas. Quero evitar a palavra, a noção, a reprodução. Quero produzir, e não reproduzir. Criar, e não recriar”. E Robert Wilson (*apud* GALIZIA, 1986, p. 29), depois de admirar-se com Balanchine e Merce Cunningham – pois não se preocupava aí com argumento ou significado –, perguntava-se se “o teatro não poderia fazer o mesmo que a dança e ser somente um arranjo arquitetônico de tempo e espaço”. Seu teatro fortemente visual foi, inicialmente, ausente de palavras – chegou-se a usar expressão “teatro do silêncio” para referi-lo. Mais tarde, as palavras o invadiram; mas a ênfase era dada em suas possibilidades sonoras e não cognitivas: “[...] as palavras não eram usadas para contar uma história. Eram usadas mais arquitetonicamente: de acordo com o tamanho da palavra ou da frase, pelo som. Elas eram trabalhadas como música.” (GALIZIA, 1986, p. 31).

Ainda assim, na primeira metade do século XX, em relação problemática com a emergência de todo um novo estatuto corpo, prolongavam-se ainda na dança moderna certos princípios que atravessavam a dança clássica – sua dimensão narrativa, seu desejo em estabelecer um universo representativo. Mesmo que os conteúdos temáticos fossem novos, ainda se tratava de produzir uma dramaturgia da cena, a partir de uma lógica representativa. Se Martha Graham foi capaz de estabelecer com rigor um código original, não conseguiu, no entanto, abalar as estruturas da linguagem

clássica; mantiveram-se ali fortes bases dramaturgicas: “uma narrativa linear, no sentido de um desenvolvimento concreto (mesmo que simbólico ou metafórico) da ação; uma estética psicológica e emotiva do ser humano, com suas idéias e sentimentos, no centro da criação” (BENTIVOGLIO, 1989, p. 16); a submissão à estrutura musical. Donde Merce Cunningham tenha podido vincular a *modern dance* à dança do século XIX: sua ruptura, desde a década de 1950, foi comparável àquela que a pintura abstrata havia produzido quarenta anos antes. Usando uma dicotomia temerária, dir-se-ia que ruptura cunninghamiana era de forma, não mais apenas de conteúdo.

Evidentemente, novas gramáticas, novos vocabulários de movimento supõem novos modos do corpo, e o corpo da dança moderna produzirá mesmo novas relações com a respiração, o peso, a verticalidade, o tônus e o espaço:

Pela alternância ‘contraction / release’ (Graham), ‘fall / recovery’ (Humphrey) ou ‘Anspannung / Abspannung’ (Wigman)¹⁹, o corpo moderno se diverte em uma temporalidade que lhe é própria, sujeita aos eventos gestuais e não somente ao ditado musical ou narrativo. Corpo da circulação energética, do fluxo e do refluxo, concentrado, descentrado, restituindo superfície e profundidade como uma fita de Moebius. Todos os bailarinos que mediram forças com essas técnicas por um tempo suficiente para torná-las suas, conhecem intimamente as delícias (e as dificuldades) da retenção e da expansão, do desequilíbrio, saboreado entre controle e abandono (FEBVRE, 1995, p. 16).

2.2.3 *Cunningham e a viragem*

Em Cunningham, é toda uma nova lógica da composição que se estabelece: do espaço cênico (descentrado por uma ocupação, agora, sem hierarquias), dos elementos da cena (as partituras de movimento e musical já apenas se justapõem, sem ilustração recíproca), da dramaturgia da cena (destituída de qualquer princípio narrativo). Nele, tanto a coreografia do corpo (cada partitura corporal de movimento) quanto a coreografia da cena (as diversas partituras corporais de movimento que convivem em cena e se compõem) serão atravessadas por algo que age como um

¹⁹Martha Graham, Doris Humphrey (norte-americanas) e Mary Wigman (alemã) são importantes nomes da dança moderna, criadoras inclusive de técnicas próprias e mais ou menos codificadas de movimento.

regramento: o recurso ao acaso – através do lance de dados, de moedas, do I-Ching – poderia determinar em qual ordem, ou que fragmento de uma partitura coreografada faria parte de uma obra, qual o número de bailarinos em cena, seu posicionamento, quais partes do corpo deveriam se mover.

Como afirma Bentivoglio (1989, p. 16), “Cunningham recusa, através da abstração, a premissa de um ‘tema’ na dança – a eliminação do tempo linear estabelece uma prática da dança livre de literalizações e simbolizações.” Cada movimento não traz um sentido, ele é sentido.

Daí que sua obra possa ser tomada como uma tentativa de constituição ontológica da dança: recusar a representação – a ilustração e a figuração – é afirmar a *presença* da dança.

É o que permite a John Cage (1961, p. 94-95) relatar, a propósito de Merce Cunningham:

Numa de nossas *performances* recentes no Cornell College, em Iowa, um aluno virou para o professor e disse: ‘O que isso significa?’ A resposta do professor foi: “Relaxe, não há nenhum símbolo aqui para confundir-lo. Aproveite!” Poderia acrescentar – prossegue Cage – que não há histórias e nem problemas psicológicos. Há apenas uma atividade de movimento, som e luz.

Em Cunningham, reconhecemos a constituição de uma cena irredutível a uma lógica da inteligibilidade. Neste sentido, sua obra conspira com a emergência de uma cena pós-dramática, expressão que tenta abarcar, segundo Lehmann (2007, p. 38), “uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas”, mas que compartilha o fato de não se configurar como “uma totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível.” (LEHMANN, 2007, p. 25).

Entretanto, um elemento comum parece atravessar a dança de Cunningham e a *modern dance* que o precedeu, prolongando mesmo um *parti pris* reconhecível desde o balé clássico: a persistência em fazer coincidir a linguagem corporal cênica e o código de movimento estabelecido a partir de uma técnica com a qual o corpo deveria ser treinado. Tal coincidência atravessou a dança de linhagem clássica assim como aquilo que a dança moderna veio a estabelecer ao longo da primeira metade do século XX. Identificamos tanto na chamada *danse d'école* quanto nos modernos americanos e

alemães – para limitarmos aqui às referências maiores –, a existência de uma composição coreográfica estruturada com um vocabulário de movimento codificado; ou seja, o vocabulário codificado como técnica é também o vocabulário utilizado em cena. Nesse sentido muito específico – que supõe o treinamento corporal numa determinada técnica – e sem ignorar o abismo conceitual e praxiológico a separar Cunningham daqueles que o precederam na história da dança moderna –, dir-se-ia que a assimilação do *corpo qualquer* (corpo destreinado e ordinário) na dança teria que esperar pela geração da *Judson Church*.

Sobretudo nela, a escuta do corpo – já o dissemos – é condição de novos modos de mover: desde aí, já não é mais possível sustentar o corpo transcendente do balé clássico, ideal a ser encarnado por um corpo obediente e disciplinado em procedimentos técnicos específicos e modelares, nem tampouco o corpo treinado nas competências do vocabulário codificado que a *modern dance* produziu; os códigos serão tensionados, problematizados e perturbados por corpos inquietos por outras procuras cinestésicas; a história da dança no século XX é a história do gradual estabelecimento da *diferença* nos modos de mover, nos corpos e nas cenas. Sobretudo a partir da *postmodern dance* americana, trata-se de multiplicar as poéticas pela variedade infinita dos corpos; o *não*²⁰ da estética ligada à *Judson Church* é o *sim* do corpo qualquer.

Donde a dança pós-cunninghamiana se aproxime de maneira inédita daquelas perspectivas que, consolidadas sobretudo a partir dos anos 1960 e em ruptura com dualismos e mecanicismos, se esforçam por produzir saberes do corpo tendo por base a experiência: Método Feldenkrais, Eutonia, Técnica de Alexander, Rolfing, Ideokinesis, Body-Mind Centering (BMC), e Sistema Laban/Bartenieff são alguns dos procedimentos abarcados pelo abrangente termo *Educação somática*, e que têm como traço comum a crítica às dicotomias corpo/espírito, interior/exterior, objetivo/subjetivo. Historicamente, os vínculos entre os integrantes da *Judson Church*

²⁰Referência ao *Manifesto do Não* (1965), de Yvonne Rainer: “Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não à transformação e magia e ao faz de conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heróico, não ao anti-heróico, não ao lixo metáfora, não ao envolvimento do intérprete ou do espectador, não ao estilo, não à sedução do espectador pelos artificios do intérprete, não à excentricidade, não ao mover ou comover, não a ser movido ou comovido.”

e Anna Halprin (cujo nome se liga à produção de inovadoras pesquisas corporais em cinestesia), evidenciam exemplarmente tal convergência de perspectivas.

A dança pós-cunninghamiana integra aquilo a que Erika Fischer-Lichte (*apud* FABIÃO, 2009) se referiu como uma viragem performativa (*performative turn*): o corpo em *performance*, como lugar de um acontecimento poético, passa a ser experimentado em diversos regimes artísticos: na então nascente *performance art*, na *action painting*, em instalações, *happenings*, nas experiências de música cênica e, evidentemente, nos contextos de dança. A viragem performativa aponta para um crescente interesse por uma produção artística em que também o corpo do outro – até então, concebido como mero espectador – passa a integrar a obra como um de seus elementos constitutivos: hoje, aliás, a interatividade é quase uma palavra de ordem na arte. O espectador participa do processo de criação artística e já não é mais apenas um consumidor final de um produto acabado. Como portador de um novo estatuto, o espectador (se ainda for possível utilizar tal palavra) já não se ocupa de compreender uma obra, mas de experimentá-la; para além de uma lógica de significados, ocupa-se de uma poética de sensações e sentidos.

Ao orientar-se para os processos, a *performance* – que no sentido literal significa *realizar* ou *cumprir* algo *aqui e agora* – se verá frequentemente indistinta da dança.

Como afirma Vassileva-Fouilhoux Biliana (2008, p. 15),

A performance cinética funciona de uma maneira semelhante numa nova forma de dança surgida na corrente pós-moderna. Steve Paxton, ginasta, bailarino e coreógrafo, desenvolve uma nova técnica de dança conhecida como *contato-improvisação*. Nela, dois corpos mantêm um ponto em contato que lhes serve de apoio e permite desdobrar diversas proposições de movimento. Segundo Paxton, trata-se de um “diálogo ponderal onde, pela própria essência do tato, uma interação conduz duas pessoas a improvisar juntas como numa conversa”. O corpo é conduzido por seu próprio peso e também pelo peso do outro para se apoiar, deslizar e deslocar de uma maneira imprevisível. O sentido da composição emerge no instante segundo o fluxo livre entre os dois corpos; é o que torna o contato-improvisação uma das formas mais essenciais do ato de improvisar, uma vez que é o peso do corpo, no contato, que decide a orientação e as escolhas coreográficas às quais o sujeito, no sentido clássico, não tem acesso.

O que parece emergir desta cena, e que se prolongará como um legado, é o estatuto afirmativo do movimento qualquer e, sobretudo, do corpo qualquer. Desde aí

– e o contato-improvisação é um belo exemplo disso –, tudo aquilo em que se insinuar como possuindo um estatuto técnico tenderá a se ocupar do corpo e do movimento quaisquer. Será preciso pensar não o corpo ideal, o modelo ou código desencarnados, mas corpos e cenas materiais e singulares, que se multiplicam em sua diferença, e onde encontraremos novas consistências.

O “não” da estética que se seguiria com a *Judson Church* era também dirigido a qualquer tentativa de instituição de modelos do movimento, ou do corpo; a propósito de “Satisfyn Lover”, um trabalho de Steve Paxton, a crítica Jill Johnston, (*apud* JOWITT, 1988, p. 324) escreve:

Trinta e duas pessoas maravilhosas de várias idades, andando uma atrás da outra através do ginásio da Igreja de São Pedro, em qualquer uma de suas roupas velhas. 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*.

Na década de 1980, o coreógrafo francês Jean-Claude Gallota pôde falar de uma dança de autor: as assinaturas haviam se multiplicado, assim como os modos de mover – chegando mesmo ao estabelecimento de novas virtuosidades. Nada é excluído: da carícia que “pode ser como uma dança”, para mencionar uma frase de Pina Bausch, ao *tour en l’air* horizontal e louro da bailarina Louise Lecavalier, ou às pontas inquietas e desequilibradas da companhia canadense *La La La Human Steps* e de William Forsythe.

De qualquer maneira, trata-se agora de um ambiente estético ocupado pelo que é provisório e local; algo restrito em sua duração e sua localização; algo que apenas se autoriza ser pensado segundo parâmetros referidos ao tempo e ao espaço em que se constitui. Daí que, qualquer pergunta sobre qual dimensão técnica estaria ligada àquela poética só poderá ter respostas locais, multiplicadas por toda a variedade das proposições artísticas. Não há, pois, 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 pela

convergência singular das mais diversas matrizes técnicas e expressivas. Neste sentido, o corpo na cena de dança contemporânea pode 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 que chamamos nossos *ready-mades* de movimento: andar, correr, cair, rolar, levantar, saltar, e tudo o que é constituído pela nossa cultura como gestualidade cotidiana.

Donde certos procedimentos de um coreógrafo possam, hoje, ser comparados aos de um DJ, como o fez Helena Katz (1998, p. 11), ou aos de um “arqueólogo do agora”, que exhibe os objetos encontrados em suas excursões; daí, também, que a cena contemporânea possa ser tomada como uma espécie de inventário, ou uma arqueologia do presente, através do corpo, de sua constituição cultural. O corpo da cena, hoje, se torna, ele mesmo, uma zona de fronteira.

A palavra “híbrido” tem, de fato, frequentado nossa compreensão de vários âmbitos da contemporaneidade: social, cultural, artístico, corporal. Nosso tempo é marcado pela fragmentação e pela multiplicidade e, da mesma maneira que Jean-François Lyotard reconheceu o que chamou o fim das grandes narrativas, associando a experiência pós-moderna à incredulidade com relação às visões totalizantes da história, há quem reconheça, na dança de hoje, a perda das linhagens corporais estabelecidas pela dança cênica ocidental – do balé clássico aos “mestres” da dança moderna e, mesmo, pós-moderna.

Como base etimológica daquela palavra, o termo grego *hybris* informa sobre um ultrapassamento de limites, uma desmedida, e remete ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala e irregular. Híbrido é, então, sinônimo de anormal, aberrante, monstruoso. Para Laurence Louppe (2000 p. 38), a hibridação é, hoje em dia, “o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação.” Embora aponte o perigo dos estados do corpo inconsistentes, a autora (LOUPPE, 2000, p. 38.) elogia os que confiam “nas promessas da incerteza e na vontade de aceitar a história”, deslizando entre “corporeidades incompatíveis.”

Num certo sentido, talvez se trate aqui de compreender a hibridação como um processo de singularização, de afirmação da diferença: Deleuze e Guattari (1997, p. 15) reconhecem os verdadeiros devires não nas filiações e hereditariedades, mas como se dando através de contágios e “no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível.”

Na cena forsytheana, é mesmo disso que se trata, pois, como bem aponta Sulcas (1991, p. 7), sua ...

[...] linguagem coreográfica é essencialmente composta da técnica clássica combinada com uma desconsideração dos planos verticais aos quais as posições clássicas do corpo são fixadas, e pela incorporação de outros modos de mover – mímica, jazz, comédia, música, esporte, teatro – com uma liberdade incomum mesmo na dança contemporânea.

O corpo na cena hoje pode – dizíamos – ocupar-se de reinventar movimentos (intervindo e modificando os movimentos do 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 Laban – evidenciada nos próprios desdobramentos que dela Forsythe realiza –, ligue-se precisamente ao fato de que nela não há 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/qualidade de movimento. Evidentemente, as apropriações podem ser as mais diversas, mas o sistema persiste generoso prestando-se – no contexto da criação coreográfica – a ser um instrumento de consciência, produção e análise do movimento, de qualquer movimento e de qualquer corpo, ordinários ou extra-ordinários.

Num certo sentido, não é isso que vemos insistir nas *Improvisation Technologies (Tecnologias da Improvisação)*, de William Forsythe? Um espaço moldado em linhas atuais e virtuais que se extraem, dobram, estendem, unem, deslocam, caem, e que levam o corpo à produção de todo um universo de movimentos?

Italo Calvino, ao comentar o romance *A vida - modo de usar*, de Georges Perec (2009, contracapa), admirava-se com a “maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma coisa só.” O belo sentido de

qualquer instrumento da arte – qualquer protocolo de composição ou dimensão técnica – é, de fato, esse: desaparecer, fundido numa imponderável matéria poética; desaparecer, fundido em poética. Aqui, portanto, passamos a abordar o balé tal como se configura nas proposições forsytheanas.



3 PROPOSIÇÕES FORSYTHEANAS – A PROPÓSITO DAS *IMPROVISATION TECHNOLOGIES*

Nas proposições poéticas de Forsythe – estabelecidas sobretudo no *Ballet Frankfurt* de 1984 a 2004 e, desde então e ainda hoje, na *Forsythe Company* – deparamo-nos com formulações corporais que, ainda que estabelecidas a partir de matrizes clássicas – dispõem novos modos de mover, tensionando a dimensão coreográfica (e suas inscrições nos corpos e nos espaços) sobretudo a partir de estratégias de improvisação. Importa pensar, portanto, como a dimensão disciplinar do balé (que se estabelece, historicamente, no século XVIII) pode se ver perturbada a partir das práticas coreográficas, específica e exemplarmente, de William Forsythe.

Para fazê-lo, recorreremos principalmente à noção de dispositivo e, a partir de sua etimologia, aos procedimentos de *dispor* e *indispor*²¹.

3.1 Do dispositivo

3.1.1 *Dispor*

Michel Foucault não tem seu nome usualmente associado à dança; diante de seu esforço, em *Vigiar e Punir*, de estabelecer a noção de disciplina – e todo o universo de inscrições que ela declara sobre os corpos – importaria mesmo considerar sua virtual quietude quanto à instituição do balé clássico como arte e, sobretudo, 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 operacionais de movimento formalizadas como um vocabulário codificado, estabelecido sobre um universo simultaneamente corporal, coreográfico, arquitetônico, temático e imagético.

²¹A palavra 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.”

É vasto o alcance da noção de disciplina, em Foucault: ela abarca as ordens do saber – “forma discursiva de controle da produção de novos discursos” – e poder – “o conjunto de técnicas em virtude das quais os sistemas de poder têm por objetivo e resultado a singularização dos indivíduos” (CASTRO, 2009, p. 110). 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 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 possível problematização simultânea das formulações foucaultianas e forsytheanas fundamenta-se – é preciso dizê-lo – na declarada referência que o filósofo exerceu sobre o artista norte-americano, seu leitor desde os anos 1980. Como afirma o crítico Gerald Siegmund (*apud* FRANKO, 2011, p. 98), a obra coreográfica de Forsythe é um “debate produtivo” (*ein Auseinandersetzung*) com a história da dança.

Aqui, importa pensar, para além da leitura mais estabelecida de Foucault no contexto da dança – aquela em que a técnica e, sobretudo, a coreografia são a realização acabada das inscrições do poder nos corpos, uma “captura” da dança – que novas positivities (porque é sempre de uma positividade que se trata) se dão a partir da improvisação como recurso poético de uma paisagem coreográfica:

O propósito da improvisação é derrotar a coreografia, para voltar ao que é primeiramente a dança” (Forsythe). Parte deste esforço de Forsythe é no sentido de neutralizar a própria autoridade do coreógrafo, que reaparece como curador de uma colaborativa liberdade da dança no palco. ‘A coreografia, diz Forsythe, deve servir como uma via para o desejo de dançar’. Tal desejo, embora marcado pela formação técnica, não é claramente o resultado das relações de poder e, portanto, não faz do corpo da dança uma tábua da lei. (FRANKO, 2011, p. 99, tradução nossa).

De fato, Forsythe (*apud* FRANKO, 2011, p. 3, tradução nossa) reconhece aquilo que se institui no balé como um princípio: “Vejo o balé como um ponto de partida”; mas trata-se, nele, de desdobrar tal *arché* e tudo o que o termo informa simultaneamente sobre *início* e *regime* em configurações corporais e cênicas outras.

Donde a poética forsytheana possa ser mesmo tomada, neste sentido, como uma arqueologia do saber balético, um modo de indispor o dispositivo clássico.

Num breve ensaio que rastreia os percursos que levarão à noção de dispositivo em Foucault, Giorgio Agamben escreve que

[...] os dispositivos foucaultianos adquirem uma riqueza de significados ainda mais decisiva, num contexto em que estes se cruzam não apenas com a “positividade” do jovem Hegel, mas também com a *Gestell* do último Heidegger, cuja etimologia é análoga àquela da *dispositio*, *dis-ponere* (o alemão *stellen* corresponde ao latim *ponere*). Quando Heidegger, em *Die Technik und die Kehre (A técnica e a volta)*, escreve que *Ge-stell* significa comumente 'aparato' (*Gerät*), mas que ele entende com este termo 'o recolher-se daquele (dis)por (*Stellen*), que (dis)põe do homem, isto é, exige dele o desvelamento do real sobre o modo do ordenar (*Bestellen*)', a proximidade deste termo com a *dispositio* dos teólogos e com os dispositivos de Foucault é evidente. (AGAMBEN, 2009, p. 39)

Desde uma perspectiva marcadamente foucaultiana, Agamben inscreve o par *dispositif-Gestell* na dimensão da governamentalidade, das configurações de poder e dos processos de subjetivação que emergem ali onde estabelece seu campo de ação, fazendo ressonar em cada um dos termos – parece – um mesmo aspecto de necessidade e inelutabilidade de que fala Heidegger acerca da essência da técnica.

Daí que, desde o comentário de Agamben, seja possível considerar uma breve e precária aproximação de palavras, etimologias e proposições conceituais entre projetos filosóficos que usualmente não se autorizam convergir: *Gestell* e *dispositif* – palavras cujas matrizes dialogam e fazem cometer frequentemente a mesma tradução em nossa língua – dispositivo –, são termos respectivos dos vocabulários heideggeriano e foucaultiano que informam sobre um certo regime que define, no tempo, material e imaterialmente, uma ordem das coisas.

É pelo quadro de hesitação na tradução do termo *Gestell* (e mesmo sua eventual intradutibilidade) que será possível considerar um tangenciamento, um possível espaço comum, lexical e conceitual, que acorda sobre os distintos alcances experiência contemporânea, atravessada por variadas dimensões da *metrificação*.

Gestell é, de fato, um neologismo heideggeriano a partir do verbo *stellen*, formador de palavras como *herstellen* (produzir), *vorstellen* (representar) e *bestellen* (ordenar), e que guarda similitudes com a raiz latina *ponere* – *por* –, formadora, por sua vez, de palavras como *compor*, *impor* e *dispor*. No termo *Gestell* tenta-se

reconhecer como que um esforço de condensação, “o conjunto potencial de todas as palavras formadas a partir de *stellen*” (TIRLONI, 2010, p. 13). As nuvens de sentido ao redor de *stellen* e *ponere* serão objeto de diversas soluções de tradução, cada uma delas sugerindo inclinações conceituais que, ao final, talvez informem sobre o complexo e vasto âmbito que tentam nomear.

A “im-posizione” da língua italiana, o “framing” ou o “device” da inglesa, o “arraisonnement”, o “pré-positionnement” ou o “dispositif”, da francesa, a “armação”, a “composição” ou o “dispositivo” da língua portuguesa, atestam a variedade inabarcável de nuances reconhecíveis do termo heideggeriano. Num certo sentido, a própria língua pode ser pensada como *Gestell*, impondo e dispondo seus termos: Roland Barthes, em sua “Aula Inaugural” no Colégio de França, afirma que a língua é fascista não pelo que ela impede de dizer, mas pelo que ela obriga a dizer²². Se, como diz Agamben (2009, p. 41), “a própria linguagem [...] é o mais antigo dos dispositivos”, os próprios esforços de tradução são eles mesmos formulações inscritas num certo dispositivo discursivo.

2.1.2 *Gestell: técnica e cálculo*

Heidegger nomeia como *Gestell* o que reconhece como a essência da técnica moderna, essência em si mesma não técnica, não concebida como um aparato, mas como uma dimensão *determinante* dos modos como os entes vêm a ser na modernidade. *Determinante* significa: o homem moderno não rege a técnica – porque

²²Escreve 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, o próprio 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 provem da esfera do direito e da religião romana (direito e religião estão, não somente em Roma, estreitamente conectados): profanação”.

ela é mais do que a mera coleção de instrumentos ou meios – mas está sob seu regime, tendo por ela a configuração de uma “abertura ontológica” na qual os entes podem aparecer. A técnica é tomada como um modo de por, de *stellen*, de – no vocabulário heideggeriano – trazer o ente à presença, desocultá-lo, instaurar um desvelamento da verdade em seu sentido originário (*alétheia*).

Gestell significa a reunião daquele *por* que o homem *põe*, isto é, desafia para desocultar a realidade no modo do *requerer enquanto subsistência*. *Gestell* significa o modo de desabrigar que impera na essência da técnica moderna e não é propriamente nada de técnico.²³ (HEIDEGGER, 2007, p. 6, grifo do autor).

Na abordagem heideggeriana, a técnica do nosso tempo é situada no contexto de uma perda metafísica da dimensão do ser “que conduz o homem moderno à interpretar o mundo segundo a preocupação única de objetivação, de utilização e de domínio sobre as coisas, de modo que o plano ôntico toma o lugar do plano ontológico” (TIRLONI, 2010, p. 6). *Gestell* nomeia, portanto, o ser como utilidade, o ente, como útil e calculável, uma matéria rentável; “[...] seu modo de representar põe a natureza como um complexo de forças passíveis de cálculo.” (HEIDEGGER, 2007, p. 386). O *Gestell* implica, portanto, em tomar o ente como um estoque, uma reserva contábil, uma “objetividade calculável”, objeto de um inventário que o *dispõe* ao comércio do mundo; ele, o *Gestell*,

[...] diz o império da racionalidade técnica-calculadora, que caracteriza uma época em que o homem busca as razões, as causas, os fundamentos de tudo, calculando a natureza, que, por sua vez, provoca a razão do homem a explorá-la como um fundo de reserva sobre o qual *dispõe*” (LIMA, 2012, p. 12).

Aqui, não deixa se perceber ressonar um alcance biopolítico do *Gestell*, como quadro de gestão da vida segundo a lógica do cálculo, da técnica e da tecnologia. O próprio Foucault (2008, p. 365) nos lembra que, etimologicamente, a estatística é uma *estadística*: “o conhecimento do Estado, o conhecimento das forças e dos recursos que caracterizam um estado num momento dado”: números, quantidades, medidas, censos e estimativas são o próprio fundamento de um saber para a gestão da vida. O

²³Tradução modificada.

cálculo se liga a “processos de ‘inscrição’, que traduzem o mundo em traços materiais: relatórios escritos, mapas, gráficos e, de forma proeminente, números” (ROSE, 1988, p. 37).

Ao tematizar o corpo e os processos de metrficação e geometrização do movimento no século XIX, Vigarello (2009) reconhece uma ruptura que sugere uma completa renovação da visão do exercício, bem como uma completa renovação da visão do corpo, a saber: o trabalho físico totalmente inédito proposto 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 Clás, “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) (VIGARELLO, 2009, p. 412).

Mas a técnica é, em Heidegger (1995). compreendida desde sua matriz grega. É mesmo por ela que se estabelece a passagem fundamental que a articula a um saber, uma *episteme* (palavra que, aliás, encontra na obra inicial de Foucault, um sentido que, de certo modo, prepara o estabelecimento do conceito de *dispositivo*).

O termo «técnica» deriva do grego *technikon*. Isto designa o que pertence à *techne*. Este termo tem, desde o começo da língua grega, a mesma significação que *episteme*, quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la. *Techne* quer dizer: conhecer-se em qualquer coisa, mais precisamente no fato de produzir qualquer coisa. Mas para apreender verdadeiramente a *techne* pensada à maneira grega bem como para compreender convenientemente a técnica posterior ou moderna, isso depende de que pensemos o termo grego no seu sentido grego, e de que evitemos projetar sobre este termo representações posteriores ou atuais. *Techne*: conhecer-se no acto de produzir. Conhecer-se é um gênero de conhecimento, de reconhecimento e de saber. (HEIDEGGER, 1995, p. 21).

Episteme é, de fato, o termo que Foucault utilizará em “As Palavras e as Coisas”, preferencialmente à sistema ou estrutura, de modo a circunscrever um conjunto de relações entre diversos tipos de discurso e que correspondem a uma dada

época histórica. Sobre ele, Foucault insistirá não se tratar absolutamente de um tipo de “grande teoria subjacente” de uma época (à maneira da *Gestell* heideggeriana, parece-me), mas de “um espaço de dispersão, um campo aberto” que comporta “[...] não a soma de seus conhecimentos, ou o estilo geral de suas pesquisas, mas a abertura, as distâncias, as oposições, as diferenças, as relações de seus múltiplos discursos científicos.” (REVEL, 2011, p. 27, tradução nossa).

A passagem da noção de *episteme* para a de *dispositivo*, em Foucault, se dará a partir da extensão e desdobramento de seus fundamentos conceituais para além do âmbito apenas discursivo, reencontrando-os em todo

[...] um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito, como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos. [...] Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT, *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

O que se evidencia, aqui, é seu traço eminentemente complexo e cambiante: para além de toda a variedade do que é elencado, importa o aspecto relacional com o que se define, abarcando indistintamente formulações materiais e imateriais²⁴. Para além de uma concepção histórica que faria suceder períodos, o dispositivo aponta para compreensão de configurações sincrônicas complexas e não excludentes.

E se Agamben insiste em fazer a genealogia do termo “dispositivo” e nos remete à “positividade” – que lhe é etimologicamente próximo e que frequenta o primevo “A Arqueologia do Saber”, de Foucault – é mesmo porque desde ali tratava-se de afirmar não o negativo – as recusas, proibições e interditos –, mas o traço

²⁴Se podemos falar, hoje, de um “cinema do dispositivo” e de um “dispositivo do cinema”, por exemplo, é porque, para além de dimensões discursivas (montagem, decupagem etc), sua constituição abarca também dimensões arquitetônicas (condição de projeção das imagens) e tecnológicas (produção, edição, transmissão e distribuição das imagens). A problematização da noção de dispositivo tem levado o cinema a reinventar-se para além da chamada “forma cinema” - aquela que se articula em torno da arquitetura da sala herdada do palco italiano, da tecnologia de captação/projeção e da forma narrativa. Da mesma maneira que, para Foucault, o dispositivo do panóptico não se restringe ao espaço prisional, se estendendo como uma matriz conceitual, também o “efeito cinema” (Baudry) ocupa diversos espaços: a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte (sobre isso, consulte-se MACIEL, 2009).

constitutivamente positivo e produtivo do poder, que cria e modela corpos, subjetividades e discursos.

Desde as formulações foucautianas – que conspiram com aquelas de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e também de Agamben – podemos nos pensar no interior de infinitos dispositivos heterogêneos: suas múltiplas linhas se entrecruzam e misturam produzindo outras linhas variadas e mutadas. Qualquer novidade aí não se liga a uma originalidade como origem, mas à atualização criativa daquilo que o dispositivo dispõe no tempo: “O novo não designa a moda, mas, pelo contrário, a criatividade variável segundo os dispositivos – o que está em conformidade com a questão nascida no século XX: como é possível no mundo a produção de qualquer coisa de novo?” (DELEUZE, 2011, p. 3).

3.2 Indispor o dispositivo

3.2.1 Dimensão poética

Evocar uma dimensão poética é recorrente ali onde se projeta estabelecer o novo: fraturas na ordem das coisas, outras maneiras de *dispor* (ou *indispor*) a existência, instaurar mundos. A arte moderna não parou de insistir em seu estatuto ontológico: ela não *representa* algo no mundo, mas *é* nele. Algo que sabe à arte atravessa continuamente os esforços de constituição de outros modos de vida.

Ora, mesmo em Heidegger, acusado recorrentemente de determinismo e pessimismo, a *poiesis* parece emergir como um outro modo de

‘dizer do desvelamento dos entes’. A essência da poesia (na qual se realiza a essência da arte) é a instauração da verdade como desvelamento do ente a partir do ser. O mesmo, portanto, de onde provém poesia e verdade, é o próprio ser compreendido como abertura de um mundo. (DUBOIS, 2004, p. 179).

Em Foucault, a própria existência é projetada como uma obra de arte. Roland Barthes já falara da literatura como um espaço por onde fugir ao fascismo da língua. No “mais antigo dos dispositivos”, Deleuze e Guattari (1997, p. 124) reconhecerão a possibilidade de um uso *menor*:

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.

Num ensaio sobre William Forsythe, Heidi Gilpin (2011, p. 113, tradução nossa) evoca, a partir da experiência diante de sua obra coreográfica, uma palavra (também ela derivada de *Stellen*) e busca em Freud sua definição: "Podemos muito bem emprestar à palavra 'Entstellung' (distorção, desfiguração) o duplo sentido a que tem direito, mas de que hoje não se faz uso. Ela deve significar não só 'alterar a aparência de algo', mas também 'colocar algo em outro lugar, deslocar'."

Seja pensada como *Gestell* ou *dispositif*, modos de conceber coisas, relações entre coisas e terminologias correlatas nos atravessam segundo processos de metrificação. Assim é que, ainda que frequentada por referências numéricas e geométricas, seria preciso procurar os modos pelos quais uma poética, *menor*, pode se estabelecer, na dança, desviada da lógica contábil das formas²⁵. Indispor o *dispositif*, desviar do *Gestell* e afirmar um *Entstellung* (como uma arte de deslocamentos e desfigurações) pode ser um modo de conceber uma estratégia poética.

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 William 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*,

²⁵Não me parece equivocado considerar que uma das portas de entrada para as reivindicações de competência da Educação Física sobre a Dança – e que produz intensos embates políticos e legislativos, hoje, no Brasil – se deve precisamente à perspectiva segundo a qual a dança, tomada como algo que se ocupa da (alta) performance do corpo em movimento, de um *atletismo*, deveria ser primordialmente objeto das abordagens e soluções científicas e suas biometrias.

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).

E, se falamos em linhas, é porque a própria ideia de inscrição, em Forsythe, se remete – para além de sua compreensão como marca que define um modo de ser – a uma complexa articulação entre escrita, linguagem e movimento. Como afirma Franko (2011, p. 99),

[...] o interesse de Forsythe em estender técnicas de inscrição para além do ponto em que se tornam objetos de análise até onde elas constituem um modelo para o pensamento faz a sua exploração da tradição do balé, em última análise, muito não-foucaultiana [un-Foucauldian].

As proposições de William Forsythe emergem de um pensamento simultaneamente geométrico e algorítmico que se orienta para a criação de novas escrituras de movimento. Trata-se, nele, de reconhecer a existência de uma geometria invisível estabelecida pelo corpo que, em movimento, inscreve no espaço linhas, traços e trajetórias desde então manipuláveis e transformáveis por uma série virtualmente infinita de operações. Não se trata mais de deter-se no código de movimento estabelecido pelo balé, com todos os seus princípios de harmonia, de sua verticalidade ascensional e de sua temporalidade contábil, mas dobrar as linhas ali reconhecíveis 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.

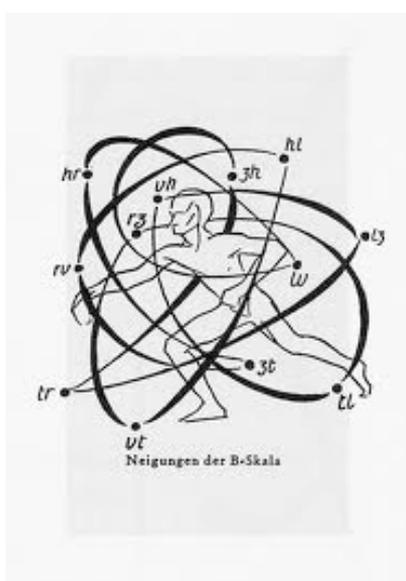
A função algorítmica, de alguma maneira, se dá como

[...] 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 multitemporalizado, dobrado e desdobrado para e contra si mesmo. (FORSYTHE, 1999b, p. 66).

2.2.2 Geometria de forças

Laban criou um sistema de análise e notação do movimento que se propõe registrar qualquer movimento de qualquer corpo. A partir da chamada “cruz dimensional” descrita pela disposição das linhas dimensionais vertical, horizontal e sagital referidas ao centro do corpo, uma arquitetura virtual se desdobra e desenha sólidos geométricos circunscritos à zona espacial ocupada pelo corpo: a chamada *kinesfera*²⁶, é mesmo como a esfera de alcance do movimento, e que se desloca segundo a evolução espacial do corpo.

Figura 1 – Escala A (Laban)



Fonte: <http://www.antarcticanimation.com/content/thesis/gestureandline.php>

Desde Laban, ainda que tivesse instituído sua abordagem espacial a partir de referências euclidianas, investigando sólidos geométricos como o tetraedro, octaedro, cubo ou icosaedro, trata-se de conceber o trânsito dos corpos a partir de linhas de força, o movimento como fundação de uma arquitetura móvel. As chamadas

²⁶Kinesfera ou “cinesfera 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 mobilidade. 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).

escalas, anéis e ciclos²⁷, concebidas como “harmonias espaciais”, fazem experimentar, de fato, o jogo de alternância entre equilíbrios e desequilíbrios produzidos pelo movimento, sobretudo quando investindo nos limites da *kinesfera*, circunstância que extrema as tensões corpo-espço. Aqui, cada eventual número ou ponto geométrico liga-se menos ao que quantifica do que àquilo que insinua como grau de intensidade. Neste sentido, trata-se mesmo de uma geometria de forças e que tem a experiência do movimento como fundação; trata-se de uma geometria do que é intensivo, não extensivo. Aqui, reencontramos a referida compreensão da dança a partir de uma lógica motora que supõe uma continuidade cinestésica, o puro desdobrar de um movimento em outro. Experimentar o devir da dança parece mesmo contradizer nossos modos habituais de pensar. Em que sentido? No sentido de que nós nos habituamos a pensar o movimento pelo não movimento.

Encontrei, há alguns anos, uma Gramática do balé clássico em que se distinguem momentos primários e momentos secundários. Então, há a *primeira posição* (pernas juntas em rotação externa), que é um momento primário, e há um *degagé a la seconde* (afastamento lateral de uma das pernas), 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 do movimento que lhe servem como referência. Há dois momentos primários: a primeira posição e o *degagé a la seconde*. E, se pensarmos, de fato, o movimento não está nem na primeira posição e nem no *degagé*; na verdade, movimento é aquilo que acontece entre estes dois momentos primários. É isso: estabeleceu-se uma maneira de pensar que diz como secundário o próprio movimento.

Nas primeiras páginas do “Cinema – A imagem movimento”, Gilles Deleuze (1985, p. 10) abordará exatamente essa constatação bergsoniana: “Quer se trate de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior.” Naquele momento, diante do cinema recém inventado, ele, Bergson (2001), reconhece o que chamará de *ilusão cinematográfica*: a ilusão de produzir movimento através de uma sucessão de imobilidades. E reconhecerá duas maneiras de fazê-lo: de um lado, a maneira antiga,

²⁷ Estruturas correlatas às escalas musicais e que estabelecem o percurso do corpo em uma sequência “harmônica” de pontos no espaço.

ligada à ideia de pose, em que o movimento é uma síntese de pontos culminantes (os instantes privilegiados) e que se liga ao modelo há pouco referido da Gramática do balé clássico. De outro, a maneira moderna, que extrai, a partir de uma análise, ou seja, de uma decomposição do movimento, instantes quaisquer que mais tarde será preciso sintetizar (é exemplar aqui o procedimento do cinema: afinal, os fotogramas que desfilam em velocidade diante de nós – e que nos dão a ver movimento – são apenas imagens *imóveis* do movimento). É um grande tema que recua até os paradoxos de Zenão e que não cabe desenvolver aqui.

Mas, numa rara referência à dança, Deleuze (1985, p. 10) dizia: “A dança, o balé, a mímica abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. [...] Tudo isso conspirava com o cinema.”

E, de fato, essa “conspiração” tem uma história ao longo do século XX. E desconfio que, quando Laban libera tantos verbos no infinitivo (deslizar, torcer, flutuar...) como ações básicas de Esforço e que contrastam com os substantivos, adjetivos e verbos no particípio que nomeiam passos clássicos (*jeté, tombé, assemblé...*) é porque algo se passou. As danças moderna e contemporânea investiram profundamente em outra maneira de pensar o movimento, mas essa lógica das poses (como instantes privilegiados) ou de posições (como instantes quaisquer) que está ligada a uma certa maneira de pensar o movimento nos espreita ainda hoje quando numa aula (não importa de que técnica) articulamos, como posições, o 1 ao 2 ao 3 e ao 4.

3.2.3 Entstellung: um balé menor

Distintamente, o balé clássico, sobretudo tal como concebido no século XIX, ainda que passível de inscrição no modelo geométrico de Laban (eminentemente no octaedro), se concebe menos como uma lógica de forças do que de *formas*. Nele, o movimento é concebido como uma passagem de uma forma (como pose ou posição) à outra, segundo princípios de simetria, equilíbrio e estabilidade, de verticalidade ascensional, de recusa das forças gravitacionais.

O uso que Forsythe realiza da geometria de Laban é no sentido de investigar suas possibilidades não harmônicas de fragmentação e vertigem.

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” (FORSYTHE, *apud* SPIER, 1998, p.137, tradução nossa).

De fato, ao fazê-lo, o movimento projeta-se em diversos pontos e, daí, em diversos eixos, multiplicando localmente *kinesferas* autônomas que já não se reportam a um único centro de referência, como no modelo espacial labaniano. O corpo, diferentemente da determinação clássica do balé, multiplica seus focos, se descontinua e fragmenta, produzindo novas relações composicionais:

no balé clássico, além do *adagio* e do *grand allegro*, há o chamado *petit allegro*, que envolve pequenos e rápidos movimentos realizados primordialmente pelos pés e pernas. Com a aplicação do *petit allegro* em todo o corpo, descobri que era possível mover em contraponto consigo mesmo. (FORSYTHE, 1999b, p. 67).

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*, ligado a regimes de mobilidade que, no limite, infinitizam seus parâmetros espaciais e projetam-se como que para fora dos limites de suas esferas de movimento; um corpo desligado do metrônomo e estabelecido de sua própria temporalidade. Em Forsythe, seu *Solo* o testemunha (*Solo* que aliás, inicia-se, literalmente, desde uma posição clássica – “from a classical position”²⁸ –, como a reiterar um procedimento que atravessa todo seu *modus* composicional), trata-se mesmo de um corpo multiespacializado e multitemporalizado.

Para Forsythe, importava encontrar modos de fazer uso daquilo que já estava constituído nos corpos de seus bailarinos: de fato, o domínio do código do balé ensina intensamente sobre linhas e formas no espaço. Donde o vocabulário do balé se

²⁸Título, aliás, de uma de suas obras, um duo realizado para vídeo em que improvisam o próprio W. Forsythe e a bailarina Dana Caspersen.

fazer mesmo frequentemente uma matriz: “From a classical position”, informa sobre tal procedimento em que aquilo que se encontrava inscrito nos corpos como marca de um vocabulário secular e altamente codificado se fazia desfigurar, produzindo uma experiência cinestésica totalmente outra, distante dos princípios clássicos.

Não cabe, aqui, narrar a história da cena e da corpo baléticas. 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 italiano 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.

Se Forsythe pode dizer que “ninguém nunca fez um arabesque²⁹”, é por reconhecer que, de fato, o vocabulário clássico se impôs, historicamente, como uma “metodologia normativa”, um ideal a ser encarnado: ele descreve figuras e posições modelares que mesmo corpos *extra-ordinários* podem, num certo sentido, apenas evocar: “*Arabesque* sempre permanecerá essencialmente uma prescrição, um ideal”³⁰ (FORSYTHE, 1999b, p. 70). Na matriz clássica, a idealidade do vocabulário projeta-se nos corpos e os faz convergir para uma paisagem que é a do “corpo de baile”. Nas proposições estéticas de Forsythe, 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 influenciado pelos diferentes capacidades físicas e as linhas do corpo esteticamente dominante (SULCAS, 1991, p.33).

Em Forsythe, o código de movimento do balé se faz princípio (como fundação e fundamento) de desvios e desfigurações que estabelecem na diferença de cada corpo novos modos de mover. E ainda: no *Frankfurt Ballett* de outrora, como na

²⁹Uma das poses básicas do balé clássico, que tira o seu nome de uma forma de ornamento mourisco.

³⁰Tradução do autor.

Forsythe Company de agora, qualquer *extra-ordinariedade* dos corpos não se liga a atributos estéticos: o que escapa ao ordinário ali é uma potência de dança, um domínio do movimento (para usar uma expressão de Laban³¹): domínio de dimensões proprioceptivas, performativas, coreográficas e composicionais convertido numa arte do devir.

Aqui, o corpo do balé, até então adestrado a cumprir rotinas motoras, ganha potências poéticas, *indispondo* o dispositivo clássico. Se Forsythe pode, eventualmente, considerar uma *extra-ordinariedade* nos corpos, é apenas porque ganharam outro estatuto no seu projeto artístico:

Forsythe sempre falou do seu desejo de fornecer aos bailarinos um ambiente em que pudessem encontrar seu estilo pessoal, da coreografia como uma efetuação do desejo do bailarino e não como uma fixação de passos. Não se trata de uma concepção da improvisação como uma liberdade ilusória, ou uma anarquia, mas como um estado altamente desenvolvido em que bailarinos são capazes de dispor de sua habilidade para criar movimentos apropriados para si mesmos e seu contexto (SULCAS, 1991, p. 32, tradução nossa.).

A noção de autoria se vê tensionada: o coreógrafo torna-se editor, estabelecendo uma paisagem *generosamente rigorosa*: não um “dancing around” (SPIER, 1998, p. 139), mas “cadenzas”:

Penso que a palavra improvisação é 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 a sua musicalidade. Há um acordo aí: há que ser um mestre da técnica da música clássica. E aqui, é o mesmo (SULCAS, 1991, p. 33, tradução nossa).

Os sucessivos anos de processos criativos fizeram acumular inúmeras “operações” – termo que nomeia os procedimentos, utilizados constantemente, ora em composição, ora em improvisação, que inventam ou desfiguram o movimento. As *Improvisation Technologies*³², desenvolvidas como um tutorial, uma recurso de

³¹“O Domínio do Movimento” é uma das mais importantes obras de Rudolf Laban (1978). Publicada em 1950, descreve os princípios que regem seu sistema de análise do movimento.

³²Publicado na forma de um CD-rom, reúne um repertório de “operações” coreográficas desenvolvidas no âmbito dos processos criativos do *Frankfurt Ballett* e o “Solo”, de William Forsythe, uma

aproximação de novos bailarinos ao contexto criativo do agora extinto *Frankfurt Ballett*, companhia dirigida por Forsythe de 1984 a 2004, reúne mais de cem operações. Sua consistência decorre exatamente do fato de tratar-se de um inventário que é duplamente incompleto: porque elenca apenas parcialmente os materiais acumulados e, sobretudo, porque é – por princípio – virtualmente infinito. Mais fundamentalmente, trata-se de uma máquina de alteridade:

Apesar da individualidade e da idiosincrasia do estilo de Forsythe, os bailarinos parecem não se submeter à coreografia como ferramentas balanchinianas 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 (SULCAS, 1991, p. 32, tradução nossa).

As *Improvisation Technologies* são mesmo isso: um recurso interativo que recorta, dentre um numeroso repertório acumulado em sucessivos processos criativos, operações que produzem e dão a ver – através da integração de elementos gráficos computacionais – volumes, planos e, sobretudo, linhas descritas pelo movimento:

Comecei a imaginar linhas no espaço que poderiam ser dobradas, jogadas ou de alguma maneira, distorcidas. Ao mover-me de um ponto para uma linha, um plano ou um volume, era capaz de visualizar um espaço geométrico composto de pontos imensamente interligados. Como estes pontos estavam todos contidos no corpo do bailarino, não havia de fato nenhuma transição necessária, apenas uma série de 'dobras' e 'desdobramentos' que produziu um número infinito de movimentos e posições. Destes, começamos a fazer catálogos do que o corpo poderia fazer. E para cada nova peça coreografada, poderíamos desenvolver uma nova série de procedimentos. (FORSYTHE, 1999 b, p. 64, tradução nossa).

A improvisação emerge aí com dimensões flagrantemente estéticas e políticas. Para além do cumprimento de uma rotina de passos codificados, o bailarino passa a experimentar, nos 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 no coreógrafo, mas uma prática de invenção estabelecida na compreensão composicional singular daquele que performa.

improvisação de cerca de sete minutos originalmente concebido para o programa “Evidentia”, de Sylvie Guillem. Ver Apêndice A.

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 no corpo clássico, o que se passa é que as *Improvisation Technologies* se dão a servir por qualquer corpo. Da mesma maneira que no Sistema Laban 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. Onde 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 diria 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 arqueologicamente sobre si para se reinventar.

Processos criativos e pedagógicos da diferença fundam um balé que já mal se reconhece: uma desfiguração (*Entstellung*) tornou a temporalidade do corpo não metronômica, seu espaço sem marcos e a geometria de que faz uso um campo de forças; enfim, *indisposto* o dispositivo clássico, o balé se fez *menor*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In: _____*. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. **O Oulipo e as oficinas de Escrita**. Terceira Margem, Rio de Janeiro, n. 13, p. 9-28, jul./dez. 2005.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BAXMANN, Inge. **Dance theatre: Rebellion of the body, theatre of images and an inquiry into the sense of the senses**. Berlim: Ballet International, 1990.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. Danse d'auteur. **Revista Ballet / Tanz**, Cologne, v. 4, p. 89, 1989.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BILIANA, Vassileva-Fouilhoux. La performance en danse moderne et portmoderne. *In: ¿Interrogations? – Revue Pluridisciplinaire en Sciences de l'homme et de la Société*, n. 7, 2008. Disponível em: <<http://www.revue-integrogations.org>>. Acesso em: 20 out. 2011.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CURTIS, Bruce. Exposed to gravity. **Contact Quaterly**, v. 13, n. 3, p. 88, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **O Que é um dispositivo?** Disponível em: <sites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DUBOIS, Christian. **Heidegger: introdução a uma leitura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FABIÃO, Eleonora. **Definir performance é um falso problema**. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em: 9 jul. 2009.

FEBVRE, Michèle. **Danse Contemporaine et Théâtralité**. Paris: Chiron, 1995.

FERRACINI, Renato. Por uma potente dramaturgia microscópica. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2011.

FERRAZ, Silvio. **Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição]**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FORSYTHE, William. **Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye**. Karlsruhe: ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1999a.

FORSYTHE, William; KAISER, Paul. Dance Geometry. **Performance Research**, v. 4, n. 2, pp. 64-71, Summer 1999b.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANKO, Mark. Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe. **History of the Human Sciences**, v. 24, n. 4, p. 97-112, 2011.

GADELHA, Rosa Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. Fortaleza: UFC, 2010.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

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

- HEIDEGGER, Martin. **Língua de Tradição e Língua Técnica**. Lisboa: Vega, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n.3, p. 375-398, 2007.
- HOGHE, Raimund. O Lamento da imperatriz: um filme de Pina Bausch. **Revista Humboldt**, ano 31, n. 61, p. 20-25, 1990.
- JOWITT, Deborah. **Time and the Dancing Image**. New York: William Morrow and Co., 1988.
- KATZ, Helena. **O coreógrafo como DJ: lições de dança**, Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.
- KERKEHOVE, Marianne Van. Looking without pencil in the hand. **Theaterschrift**, n. 5-6, p. 140-149, 1994.
- KERKEHOVE, Marianne Van. (Org.). Dossier: danse et dramaturgie”. *In*: AUTOR. **Nouvelles de Danse**. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- LABAN. Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978. >. Acesso em: 24 jan. 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Homero de. Metafísica da Vontade de Poder e Maquinação em Martin Heidegger: desdobramentos para a filosofia da educação. *In*: CHAGAS, Eduardo; RECH, Hildemar (Org.). **Subjetividade e Educação**. Fortaleza: Ed.UFC, 2012.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *In*: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 1ª edição, 15ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- OSORIO, Luiz Camillo. **As razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREC, Georges. **A vida: modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RAJCHMAN, John. **Foucault: a liberdade da filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

REVEL, Judith. **Le Vocabulaire de Foucault**. Disponível em: <<http://libertaire.free.fr>. Consultado>. Acesso em: 21 nov. 2011.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações cotemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSE, Nikolas. Governando a alma: a formação do eu privado. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Liberdades reguladas**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SÁ, Nelson de. 'Teatro da Morte' é testamento de Kantor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. E01-E08, 10 dez. 1990. Caderno E-1.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPIER, Steven. Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt. **The Journal of Architecture**, Volume 3, Issue 2, pp. 135-146, 1998.

SULCAS, Roslyn. William Forsythe: The poetry of disappearance and the great tradition. **Dance Theatre Journal**, v. 9, n. 1, p. 4-7; 32-33, Summer 1991.

SUQUET, Annie. Cenas – 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.

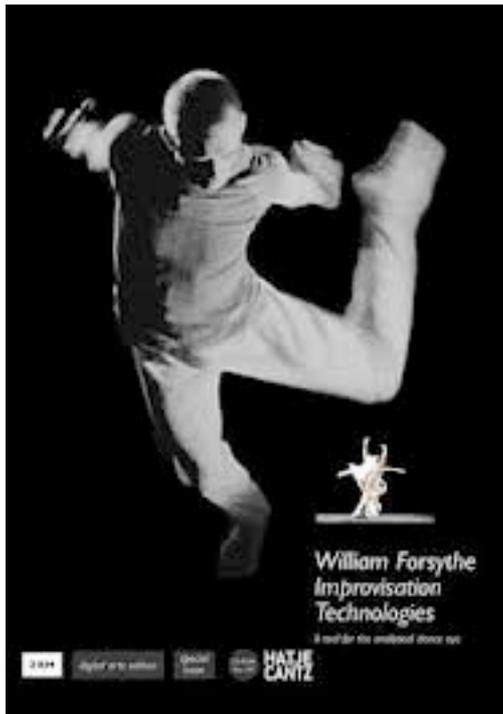
TIRLONI, Valentina. "Le Gestell heideggérien est-il un dispositif?". *In*: TIRLONI, Valentina (Ed.). **Du Gestell au dispositif: comment la technicisation encadre notre existence**. Bruxelles: E.M.E., 2010.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. Lisboa: Veja, 1995.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

VIGARELLO, Georges; HOLT, Richard. O Corpo Trabalhado: Ginastas e esportistas no século XIX. *In*: CORBIN, Alain *et al.* **História do Corpo: da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis: Vozes, 2009.

APÊNDICE A – IMPROVISATION TECHNOLOGIES: A TOOL FOR THE ANALYTICAL DANCE EYE



Improvisation Technologies: a Tool for the Analytical Dance Eye

William Forsythe

LINES

point-point-line

- *imaging lines:*

http://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PLE7A6614680980EEC&index=1&feature=plpp_video

. no espaço: linhas entre duas mãos ou dois pontos quaisquer no corpo: linhas que podem ser deixadas no espaço e retomadas depois;

. no corpo (*body parts*): linhas estabelecidas pela própria anatomia do corpo (do cotovelo ao punho, por exemplo) e que podem ser deslocadas (deslizadas, giradas) pelo espaço.

observações: distinção possível entre *linhas virtuais* e *linhas atuais*; possibilidade de mover a linha fixando uma de suas extremidades.

- *extrusion*

http://www.youtube.com/watch?v=e_7ixi32lCo&list=PLE7A6614680980EEC&index=2&feature=plpp_video

as linhas podem ser extraídas a partir de pontos do próprio corpo ou do chão; inversamente, podem ser contraídas para o corpo ou chão (*collapsed*); uma linha extraída pode produzir um plano.

- *matching*

http://www.youtube.com/watch?v=OSDfIID3rHo&list=PLE7A6614680980EEC&index=3&feature=plpp_video

uma linha pode ser coincída por outra (*matching lines* implica, basicamente, em *collapsing lines*).

- *folding*

http://www.youtube.com/watch?v=kyvu5yu5VWY&list=PLE7A6614680980EEC&index=4&feature=plpp_video

uma linha pode ser dobrada ou estendida.

observações: aqui, parece fundamental o potencial de articulação dos ossos longos.

- *bridging*

<http://www.youtube.com/watch?v=67E5cKZIap0&feature=autoplay&list=PLE7A6614680980EEC&playnext=1>

uma linha (virtual) entre dois pontos do corpo pode ser evidenciada (atualizada) quando uma parte do corpo a substitui, ligando um ponto ao outro.

exemplo: a linha que liga um joelho a outro é ligada pelo antebraço.

- *collapsing points*

http://www.youtube.com/watch?v=_IK9_bG1-

[YI&list=PLE7A6614680980EEC&index=6&feature=plpp_video](http://www.youtube.com/watch?v=_IK9_bG1-YI&list=PLE7A6614680980EEC&index=6&feature=plpp_video)

uma linha existente entre dois pontos no corpo é contraída pela aproximação de um ponto sobre outro ponto.

observações: é possível produzir collapsing points com simetria ou assimetria do corpo; é possível fazê-lo aproximando um ponto apenas ou um contra o outro.

- *dropping points*

http://www.youtube.com/watch?v=yyjIclUDb04&list=PLE7A6614680980EEC&index=7&feature=plpp_video

uma linha existente entre um ponto no corpo e outro no chão é contraída pela aproximação do ponto do corpo ao chão.

complex operations

- *inclination extention*

http://www.youtube.com/watch?v=wsRnVW96KN8&list=PLE7A6614680980EEC&index=9&feature=plpp_video

uma linha (ou plano) atual pode percorrer e prolongar-se por sua extensão virtual no espaço

- *transporting lines*

http://www.youtube.com/watch?v=ujb5InPrB3A&list=PLE7A6614680980EEC&index=10&feature=plpp_video

uma linha pode ser transportada pelo espaço sem se estender virtualmente, mantendo sua relação original com o corpo e com o espaço

- *dropping curves*

http://www.youtube.com/watch?v=_zt95yXWLX4&list=PLE7A6614680980EEC&index=11&feature=plpp_video

uma linha curva é percorrida por um ponto no corpo até que finalize sua trajetória “matemática” no chão

- *parallel shear*

http://www.youtube.com/watch?v=0P_4D8c2oGs&list=PLE7A6614680980EEC&index=12&feature=plpp_video

duas linhas paralelas movem-se sem perder a relação entre si

approches

- *introduction*

http://www.youtube.com/watch?v=aOd0PtgS8KU&list=PLE7A6614680980EEC&index=13&feature=plpp_video

a abordagem de uma linha pré-existente no espaço pode ser feita com partes distintas do corpo, a partir de direções distintas, assim como também é possível produzir ações distintas: *matching*, *collapsing* etc

- *angle and surface*

http://www.youtube.com/watch?v=MLjKMNmHLqc&list=PLE7A6614680980EEC&index=14&feature=plpp_video

é necessário rigor quanto ao ângulo e a parte do corpo que faz a abordagem

observações: as linhas podem ser imaginadas no espaço e sem nenhum ponto de referência no corpo; podem ser imaginadas como possuindo um extremo no corpo; podem estar inscritas no corpo, deixadas no espaço e então abordadas.

- *knotting exercise*

http://www.youtube.com/watch?v=47rZsMhcnS0&list=PLE7A6614680980EEC&index=15&feature=plpp_video

considerar duas linhas perpendiculares sobre o chão e percorrê-lo, por exemplo, com o braço de diferentes maneiras e, especialmente, observando os necessários “movimentos residuais” produzidos no restante do corpo.

- *torsions*

http://www.youtube.com/watch?v=GWCL2C5wD4M&list=PLE7A6614680980EEC&index=16&feature=plpp_video

considerar o uso de torções distintas daquelas que habitualmente são encontradas nas técnicas clássicas e modernas; é possível multiplicá-las sucessiva ou simultaneamente no corpo.

avoidance

- *lines*

http://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ&list=PLE7A6614680980EEC&index=17&feature=plpp_video

depois de estabelecida uma linha no espaço (ou mesmo numa parte do corpo), o corpo pode mover em torno dela, evitando-a.

- *volumes*

http://www.youtube.com/watch?v=sjqI9IfMqCo&list=PLE7A6614680980EEC&index=18&feature=plpp_video

o mesmo pode ser feito considerando um volume.

- *own body position*

http://www.youtube.com/watch?v=s31pFzmG0fM&list=PLE7A6614680980EEC&index=19&feature=plpp_video

o mesmo pode ser feito considerando uma dada posição que o corpo produziu.

observações: o mesmo pode ser feito com *another body position*; uma posição do corpo pode ser mais explorável se estabelece mais regiões contornáveis e penetráveis.

- *movement*

http://www.youtube.com/watch?v=n8-N2gZ-TuE&list=PLE7A6614680980EEC&index=20&feature=plpp_video

a modalidade *avoidance* pode se dar quando o corpo precisa desviar de uma

determinada trajetória de movimento do próprio corpo (por exemplo, a bacia saindo da frente da linha que o braço descreve no espaço).

in general

- *back approach*

http://www.youtube.com/watch?v=QhIuQ5iX510&list=PLE7A6614680980EEC&index=21&feature=plpp_video

é indicado praticar a atenção com o espaço atrás, equilibrando a tendência de investir sobretudo no espaço a frente do corpo.

- *lower limbs*

http://www.youtube.com/watch?v=cSvzUXc6VOA&list=PLE7A6614680980EEC&index=22&feature=plpp_video

considerar o uso de cada procedimento, não apenas com os membros superiores, mas igualmente do inferiores; da mesma maneira, o chão pode ser utilizado – tanto quanto o espaço – para o estabelecimento das linhas a serem abordadas.

REORGANIZING

spatial reorientation

- *room orientation*

http://www.youtube.com/watch?v=l5E9ZUYHo7o&list=PLE7A6614680980EEC&index=28&feature=plpp_video

a referência inicial no espaço (um ponto ou uma linha produzida por um movimento) pode permanecer enquanto a orientação do corpo (centro) pode variar.

- *room reorientation*

http://www.youtube.com/watch?v=e1IZ8Xg80WA&list=PLE7A6614680980EEC&index=29&feature=plpp_video

a referência espacial pode se ligar a qualquer ponto do corpo posicionado em qualquer direção

- *floor reorientation*

http://www.youtube.com/watch?v=DWxXHf2aR44&list=PLE7A6614680980EEC&index=30&feature=plpp_video

a referência espacial pode ser o chão que, imaginariamente transportado, pode implicar em novos posicionamentos do corpo

- *assignment to a line*

http://www.youtube.com/watch?v=1Lb2g5KqZpo&list=PLE7A6614680980EEC&index=31&feature=plpp_video

o movimento pode ser produzido, com deslocamentos, inteiramente ao longo de uma linha

spatial recovery

- *fragmentation*

http://www.youtube.com/watch?v=CzP_MN7vTjc&list=PLE7A6614680980EEC&index=32&feature=plpp_video

o movimento pode ser analisado e ter suas etapas reorientadas espacialmente, isto é, desviadas de sua direção original.

- *spatial recovery*

http://www.youtube.com/watch?v=nDG1PWjynI0&list=PLE7A6614680980EEC&index=33&feature=plpp_video

um grupo de movimentos pode ter seus espaços revisitados em uma ordem diferente e com partes diferentes do corpo.

- *reverse temporal order*

http://www.youtube.com/watch?v=D2aNYqLaOhU&list=PLE7A6614680980EEC&index=34&feature=plpp_video

pode ser feito com apenas um ou dois movimentos

compression

- *spatial compression*

http://www.youtube.com/watch?v=zaH3d69sE6E&list=PLE7A6614680980EEC&index=35&feature=plpp_video um grupo de movimentos pode ser refeito/redesenhado por apenas uma parte do corpo (e numa cinesfera menor).

- *time compression*

http://www.youtube.com/watch?v=Nne_Pb_4MFw&feature=bf_next&list=PLE7A6614680980EEC uma variação de movimento pode ser feita de maneira abreviada, o mais rapidamente possível.

- *floor brushing*

http://www.youtube.com/watch?v=YvkhUM9aJGI&list=PLE7A6614680980EEC&index=37&feature=plpp_video

uma variação de movimento no espaço pode ser achatada e desenhada sobre o solo.

- *amplification*

http://www.youtube.com/watch?v=Ze72TC8s57A&list=PLE7A6614680980EEC&index=38&feature=plpp_video

um movimento pequeno pode ser repetido e ampliado, desdobrando uma linha de rotação desenhada pelo ante-braço, por exemplo, até uma desenhada por todo o corpo.

- *adjectival modification*

http://www.youtube.com/watch?v=PEs22op0iDI&list=PLE7A6614680980EEC&index=39&feature=plpp_video

uma variação pode ser modificada com uma qualidade ou ação (por exemplo, tremer)

isometries

- *introduction*

http://www.youtube.com/watch?v=zt1mEwgdCh0&list=PLE7A6614680980EEC&index=40&feature=plpp_video

isometrias são relações entre formas. Uma forma pode ser transferida no espaço/corpo, mas continua com o mesmo “sentido”.

- *different scales*

[http://www.youtube.com/watch?v=9-](http://www.youtube.com/watch?v=9-32m8LE5Xg&list=PLE7A6614680980EEC&index=41&feature=plpp_video)

[32m8LE5Xg&list=PLE7A6614680980EEC&index=41&feature=plpp_video](http://www.youtube.com/watch?v=9-32m8LE5Xg&list=PLE7A6614680980EEC&index=41&feature=plpp_video)

as isometrias podem ser estabelecidas em diferentes escalas/grandezas espaciais.

- *movement isometries*

http://www.youtube.com/watch?v=V_U6UyocBwc&list=PLE7A6614680980EEC&index=42&feature=plpp_video

a isometria pode considerar movimentos de diferentes partes do corpo que repetem o mesmo impulso e desenho.

- *sensibility*

http://www.youtube.com/watch?v=KBuHGZA4NZA&list=PLE7A6614680980EEC&index=43&feature=plpp_video

a importância da sensação do movimento e da capacidade dela estar ligada à produção da isometria.

- *as floor pattern*

http://www.youtube.com/watch?v=4zkd1b65hPQ&list=PLE7A6614680980EEC&index=44&feature=plpp_video

é possível produzir isometrias redesenhando no chão quaisquer formas do corpo ou do movimento.

WRITING

rotating inscription

- *rotating inscription*

http://www.youtube.com/watch?v=esoloG6f5oA&list=PLE7A6614680980EEC&index=45&feature=plpp_video

a habilidade de desenhar linhas com quaisquer partes do corpo.

- *more than one limb*

http://www.youtube.com/watch?v=owNDk_zyQvw&list=PLE7A6614680980EEC&index=46&feature=plpp_video

uma linha pode ser segmentada por desenhos realizados por partes diferentes do corpo.

- *shift point of inscription*

http://www.youtube.com/watch?v=DPaKlKuzhp4&list=PLE7A6614680980EEC&index=47&feature=plpp_video

idem, em diferentes caminhos da linha desenhada pelo espaço.

- *with lines*

www.youtube.com/watch?v=XDVxfPOQREs&list=PLE7A6614680980EEC&index=48&feature=plpp_video

distinguir entre o desenho de uma linha no espaço (desdobrando um ponto em movimento) e de um plano no espaço (desdobrando uma linha – segmento de corpo – em movimento).

- *universal writing*

http://www.youtube.com/watch?v=onU3rsvqkjl&list=PLE7A6614680980EEC&index=49&feature=plpp_video

uso de desenhos pré-existent de letras cursivas do alfabeto

- *arc and axis*

http://www.youtube.com/watch?v=g4QRN-Xy8Q4&list=PLE7A6614680980EEC&index=50&feature=plpp_video

possibilidade de desenhar um arco, reconhecer seu eixo e redesenhá-lo em sentidos distintos, tamanhos distintos e com partes do corpo distintas.

u-ing and o-ing

- *internal motivated movement*

http://www.youtube.com/watch?v=wUxRO9Jy8Rk&list=PLE7A6614680980EEC&index=51&feature=plpp_video

distinguir movimentos cujas linhas são exteriores ao corpo ou interiores a ele

- *u-ing*

http://www.youtube.com/watch?v=QMOXRWx7DNE&list=PLE7A6614680980EEC&index=52&feature=plpp_video

uma vez determinado um ponto no corpo e um eixo a ele referido, desenhar um U.

- *u-transformative operations*

http://www.youtube.com/watch?v=fY8TX4rUKX4&list=PLE7A6614680980EEC&index=53&feature=plpp_video

o procedimento pode ser aplicado a um movimento pré-existente (mesmo codificado) no sentido de produzi-lo de outra maneira.

- *u-approaches*

http://www.youtube.com/watch?v=WB8nAvhumyk&list=PLE7A6614680980EEC&index=54&feature=plpp_video

o procedimento pode ser aplicado a qualquer eixo espacial (mesmo não se limitando aos três eixos básicos, mas a partir de uma concepção esférica do espaço em torno do centro determinado).

- *u-lines*

http://www.youtube.com/watch?v=a6ArVLU34Rg&list=PLE7A6614680980EEC&index=55&feature=plpp_video

possibilidade de produzir séries de U sobre um mesmo eixo.

- *o-ing*

http://www.youtube.com/watch?v=pY9qYJoUzvk&list=PLE7A6614680980EEC&index=56&feature=plpp_video

possibilidade de desenhar Os em torno de uma linha espacial virtual qualquer.

- *o-transformative operation*

http://www.youtube.com/watch?v=rqsz9KYi494&list=PLE7A6614680980EEC&index=57&feature=plpp_video

o procedimento pode ser aplicado a um movimento pré-existente (mesmo codificado) no sentido de produzi-lo de outra maneira.

room writing

- *demonstration*

http://www.youtube.com/watch?v=iLO96ZPJY80&list=PLE7A6614680980EEC&index=58&feature=plpp_video

uma arquitetura imaginária pode ser desenhada, manipulada ou usada como referência para uma dada ação (jogar algo pela janela, por exemplo).

in general

- *inscriptive modes*

http://www.youtube.com/watch?v=QK0Q678EhzM&list=PLE7A6614680980EEC&index=59&feature=plpp_video

a necessidade de desenhar, mais do que como utilizando um instrumento de escrita (pincel ou caneta), de várias maneiras e qualidades distintas.

- *writing and wiping*

http://www.youtube.com/watch?v=3iAIXf7BXWc&list=PLE7A6614680980EEC&index=60&feature=plpp_video

possibilidade de que o movimento desenhado produza deslocamentos do corpo pelo espaço.

APÊNDICE B – METHODOLOGIES: BILL FORSYTHE AND THE BALLETT FRANKFURT

Methodologies: Bill Forsythe and the Ballett Frankfurt

Dana Caspersen

(In: <http://blogs.walkerart.org/performingarts/2007/03/09/methodologies>)

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 pli  (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.