

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

ANA GABRIELLA DE CASTRO SEGADILHA DA SILVA

**RESSIGNIFICAÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO EM WILLIAM
FORSYTHE: ANÁLISE DO BALÉ *THE SECOND DETAIL***

Manaus-AM

2018

ANA GABRIELLA DE CASTRO SEGADILHA DA SILVA

**RESSIGNIFICAÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO EM WILLIAM
FORSYTHE: ANÁLISE DO BALÉ *THE SECOND DETAIL***

Trabalho Científico, solicitado pela
Escola Superior de Artes e Turismo
para integralização e obtenção do
título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Prof(a). Ma. Raíssa Caroline Brito Costa

Manaus-AM

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as pessoas que acreditam no seu objetivo e trabalham para alcançá-lo sem deixar de olhar ao seu redor e aproveitar.

ANA GABRIELLA DE CASTRO SEGADILHA DA SILVA

**RESSIGNIFICAÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO EM WILLIAM FORSYTHE:
ANÁLISE DO BALÉ *THE SECOND DETAIL***

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharel em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 04 de dezembro de 2018

Nota Final= 10

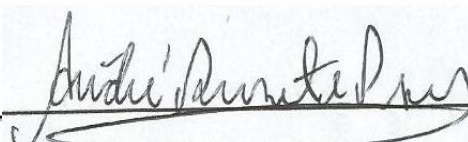
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof.ª Ma. Raissa Caroline Brito Costa



Prof.ª Me. Getúlio Henrique Rocha Lima



Prof.ª Me. André Duarte Paes

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por me guiar durante esta caminhada e me iluminar para que nunca desistisse desse sonho mesmo diante dos obstáculos mais corriqueiros. Em dias de silêncio e sucumbidos dos mais variados pensamentos foi no Senhor que pude encontrar força, sabedoria, paz e de forma paciente e equilibrada seguir firme no meu propósito.

Aos meus pais por sempre me retribuírem com muito amor toda pequena conquista que alcanço.

Aos meus irmãos por me inspirarem a ser sempre a melhor pessoa que posso ser apesar dos pesares.

A minha orientadora por acreditar em mim e sempre se manter disposta não importando a situação. Nela eu encontrei todo o suporte que poderia desejar e entre suas correções e incentivos a vi moldar esta pesquisa com muito empenho junto a mim.

As minhas novas irmãs: Ti e Ég, que fizeram os últimos momentos de jornada acadêmica os melhores.

E a todos os meus amigos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização dessa pesquisa.

Cada uma dessas pessoas que esteve apoiando esse sonho, minha mais sincera gratidão.

EPÍGRAFE

Confia ao Senhor as tuas obras,
e teus pensamentos serão estabelecidos.

Provérbios 16:3 (A BÍBLIA, 2009).

RESUMO

O balé clássico traz em seu vocabulário de movimentações um amplo caminho para experimentações coreográficas, porém, sua técnica intensamente codificada dificulta a vastidão de processos criativos a partir dele. Este trabalho buscou mostrar que a técnica do balé clássico pode suprir mais de uma forma de se mover em dança através do método que William Forsythe desenvolveu a partir de suas pesquisas de movimentação e assim analisar quais caminhos corporais dentro da base técnica do balé o mesmo utiliza no seu espetáculo *The Second Detail* para ressignificar essa arte. Seguindo o método de William Forsythe, o *Improvisation Technologies*, esta pesquisa segue uma abordagem qualitativa e a análise descrita neste trabalho tem caráter observacional e documental uma vez que o espetáculo encontra-se somente em veículo eletrônico. Em *The Second Detail* é visível o foco constantemente na importância da forma clássica porém sua linha coreográfica está longe do que se possa declarar como balé clássico e essa é a relação concebida no espetáculo, a caracterização de uma movimentação clássica que não fora totalmente desconstruída mas repensada e reorganizada coreograficamente.

Palavras-chave: Balé Clássico; William Forsythe; Ressignificação.

ABSTRACT

Classical ballet brings in its vocabulary of movements a vast path for choreographic experiments, however, its technique is intensely codified and it hinders the creativity of its undertakings from it. This work aimed to show that the exercise technique may be better than the exercise in motion through the method that William developed. Your second detail to re-signify this art. Following the method of William Forsythe, Improvisation Technologies, is a review of a qualitative approach and an analysis done on this work has observational and documentary character since the spectacle is only in electronic vehicle. The Second Detail is seen as a classic version of its written version while it is representing a classic strategy that is not fully deconstructed and rethought and reorganized choreographically.

Keywords: Classical Ballet; William Forsythe; Resignify.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Cena de Abertura do espetáculo <i>The Second Detail</i>	48
Figura 2. Arabesque peénche	49
Figura 3. Cena do primeiro trecho do espetáculo <i>The Second Detail</i>	50
Figura 4. Linhas Imaginárias e Operações Transformadoras em U.....	51
Figura 5. Abordagens em U.....	52
Figura 6. Padrão de chão	52
Figura 7. Paralelo absoluto giro	53
Figura 8. Análise de movimento do trio.....	54
Figura 9. Transferência de peso.....	55
Figura 10. Desmoronamento de pontos.....	56
Figura 11. Abordagens em U, duo.....	58
Figura 12. Transporte de Linhas.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPITULO I – REFERENCIAL TEÓRICO	15
1.1 BREVE HISTÓRICO DA NORMATIZAÇÃO DA TÉCNICA DO BALÉ	15
1.1.2 Inovações no Balé	23
1.2 WILLIAM FORSYTHE	30
1.2.1 Contexto do espetáculo “<i>The Second Detail</i>”	34
CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS	36
2.1 METODOLOGIA.....	36
2.2.1 Quanto à finalidade	36
2.2.2 Quanto aos objetivos	36
2.2.3 Quanto a abordagem	37
2.2.4 Quanto ao método	38
2.2.5 Quanto ao delineamento (Procedimentos)	39
CAPÍTULO III – ANÁLISE DO ESPETÁCULO <i>THE SECOND DETAIL</i>	44
3.1 O MÉTODO WILLIAM FORSYTHE.....	44
3.2 <i>THE SECOND DETAIL</i> E OS CAMINHOS DE FORSYTHE	46
REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

O Balé traz consigo uma série de possibilidades corporais em dança através de sua técnica que direciona seus intérpretes a estar em cena tanto tecnicamente aguçados quanto esteticamente marcantes. Estes podem encontrar dentro de suas bases técnicas caminhos da dança que não necessariamente se mantêm desde sua criação.

Já estabelecido como dança desde o início do século XVI, o balé se consagrou como uma técnica que foi estudada meticulosamente para torna-se de alto nível e que assim requereria muita dedicação a sua prática. O balé em si foi passando por modificações conforme o tempo e seu contexto sócio-político-cultural o modelou de acordo com as necessidades que as pessoas passavam a sentir quando relacionavam-se com arte, então, este caminhou por um tipo de estética que reformulou-se havendo assim a criação de várias técnicas e métodos.

Mesmo com a ação do tempo o balé conseguiu desdobrar-se, chegando a um dos patamares mais altos da dança, porém sempre esteve como objeto de estudo para vários pesquisadores que instigados pela sua rigidez técnica procuravam retratar o balé com novos códigos, novas imagens, novas percepções e possibilidades corporais. Um desses pesquisadores conseguiu através de seu próprio método desvincular a imagem pré-estabelecida do balé clássico.

William Forsythe, coreógrafo estadunidense, desenvolveu um método que apesar de ter características da técnica do balé, permeia também pelo meio contemporâneo, trabalhando não só o bailarino e movimento, mas também o figurino, iluminação e a cenografia, construindo espaços e rompendo limites com o apoio de tecnologias que são uma mediação de um novo lugar para dança.

O capítulo inicial desse trabalho, em um primeiro momento, apresenta a construção da técnica do balé clássico desde seus primeiros suspiros como

dança até seu grande auge com sua técnica minimalista.

Em um segundo momento temos uma série de novos caminhos que o balé clássico passa a ganhar por estar em uma transição de coreógrafos que procuravam na dança outras possibilidades ainda não experimentadas na sua época. A dança em si passa por processos inovadores constantemente, nesse lugar o balé foi se construindo e ramificando-se para que a sua arte alcançasse as mais variadas formas possíveis.

O terceiro momento deste trabalho é voltado para a idealização de William Forsythe com seu método. Um coreógrafo que desmitificou as grades técnicas do balé, conhecidas por prendê-lo a um senso comum na maioria das vezes. Ressignificando a essência do balé mas não tirando suas bases técnicas, William Forsythe elaborou mais de 200 trabalhos influentes no mundo da dança, um destes em especial chamado *The Second Detail* é o escolhido para análise desta empreitada.

Logo o segundo capítulo deste trabalho trata-se dos veículos metodológicos utilizados para a análise de movimentação no espetáculo *The Second Detail* estabelecida pelo método criado por William Forsythe. A pesquisa enlaça uma abordagem qualitativa e um procedimento documental cujo o objetivo é descrever a manifestação corporal ocorrida nas linhas coreográficas do espetáculo escolhido.

O terceiro e último capítulo aborda sobre a análise feita do espetáculo e como mesmo seguindo a técnica de balé o método *Improvisation Technologies* se comporta como separador do balé tradicional para o contemporâneo, abordando meios do qual o movimento agregue ou revele informações a partir de uma sequência coreográfica.

Esta pesquisa destina-se então a veicular para pesquisadores como o método de William Forsythe pode ressignificar o balé clássico, promovendo uma estruturação ou desconstrução que vai além de seus limites pré-dispostos possibilitando uma transformação técnica sem perder a sua essência.

CAPITULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 BREVE HISTÓRICO DA NORMATIZAÇÃO DA TÉCNICA DO BALÉ

A trajetória técnica que norteia fortemente o balé clássico demonstra-se gradativa e bem estruturada nessa vertente da dança. Essa técnica seguiu uma linha normativa de movimentos dos quais de pouco a pouco foram se metrificando e estabelecendo-se como ela se apresenta atualmente.

O balé a muito tempo não tinha um caráter profissional e esse ponto de profissionalismo é essencial para que a dança seja enxergada para além de uma expressão corporal livre, logo agregando-se essa concepção o corpo ganha uma série de possibilidades estéticas que poderiam então seguir um conjunto de regras para explorá-las (BOUCIER, 2001).

As primeiras aparições do balé clássico ou do que poderia se tornar balé saíram do berço da corte real, da onde não se era exigido dos bailarinos nenhuma grande apuração técnica pois o objetivo desses bailes se baseava em retratar com virtuosidade e elegância suas posições sociais, até pelo fato de ter como intérpretes de mais frequência os nobres (CAVRELL, 2015).

O Balé de corte então pode ser caracterizado pelo seu pretexto de estar nesse lugar de lisonjear a realeza e tinha esse caráter político significativo em cena, isso tornava o balé de corte na verdade um baile que se organizava sempre envolto de uma narrativa dramática. Nestes bailes começaram-se a criar alguns mapas de cena que iam desde simples formas como círculos ou quadrados até letras em fileiras com os bailarinos, tudo isso programado para ser visto do alto. Suspirando assim o começo pelo interesse de regras que estariam a dispor da estética da dança.

A partir disso o interesse de metificação do balé se tornava mais constante e até mesmo o *Ballet Comique de La Reine*, imortalizado, de grande referência dessa época continha toda uma estruturação formulada por

Balthazar de Beaujoyeux cujo o verdadeiro nome era Baldassarro de Belgiojoso, o qual acreditava no balé com uma personalidade mais teatral, logo o teatro passaria a ser visto de forma latente em várias obras.

Nasce então a dança teatral ou um pequeno resquício do que atualmente se apresenta como dança-teatro, isto deveu-se justamente pelo fato dos bailarinos da época não possuírem qualquer treinamento técnico e que os passos utilizados em seus balé estavam dentro das possibilidades ainda muito pequenas desses intérpretes, assim fazendo com que a atuação, canto, música, carros alegóricos enormes, figuras geométricas e figurinos que na verdade eram réplicas das roupas da corte compensassem de certa forma a pouca estrutura corporal apresentada em suas coreografias.

Cem anos depois, o talentoso rei Luís XIV, distanciou a dança dessa personalidade ainda teatral e lhe agregou uma percepção corporal dentro de pequenas regras técnicas fazendo com que o balé começasse a ganhar a forma que conhecemos hoje.

Segundo Cavrell (2015), Luís XIV fez com que o balé pudesse ir muito além do que um espetáculo em si, passaria também a ser uma série de etiquetas e práticas refinadas para que estivesse sempre relacionada ao seu universo aristocrático. A partir das ideias sistematizadas de Luís XIV que pretendia sempre correlacionar a dança e seus valores monárquicos, este solicitou que pudessem metrificar uma pequena codificação para as coreografias de seus balés.

A solicitação pela organização de códigos, ordenada por Luís XIV ao seu maítrê de balé, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, desponta a evolução do balé, sendo um momento decisivo dentro da elaboração técnica do balé clássico. Este foi o responsável por criar a base da técnica do balé, as cinco posições (BOURCIER, 2001).

As cinco posições do corpo¹ também determinavam os limites que se deveria aplicar a cada passo. De um modo geral, o corpo sempre se mantinha em estado de prontidão, já que haviam mudanças constantes de peso – ou, no mínimo, a manipulação do peso do

¹ Refere-se as cinco posições dos pés

vestido – e os trajes masculinos exigiam atenção redobrada (CAVRELL, 2015, p.42)

Interessante relacionar as cinco posições básicas do balé ao figurino, afinal a história da técnica da dança está diretamente ligada à história do vestuário, este que demonstrava-se mais como obstáculo de movimentação. Na corte de Luís XIV as mulheres usavam roupas longas e pesadas que cobriam suas pernas e pés, os trajes volumosos com enormes adereços e perucas dificultavam o virtuosismo do balé essa época, assim fazendo criar os primeiros registros de uma dança que se estabeleceria verticalmente para que se houvesse uma forma de sair do chão e ganhar o espaço (FARO, 1986).

Luís XIV que havia criado em 1661, a Academia Real de Dança (atual Ópera de Paris) concebida como primeira escola oficial de balé, tinha justamente como seu principal objetivo conservar essa dança, pois com a criação da escola se fortaleceria a relação do belo e da arte como espelho de seu governo e também poderiam então começar o aperfeiçoamento dos estudos para o balé que se desencadeariam em sistemas técnicos e artísticos alavancando o balé a um estágio de profissionalização com maior preparação corporal (FERREIRA, 2015).

Assim como as cinco posições de pés que passariam a codificar corporalmente várias exigências e limitações, fazendo que de acordo com quantidade de força aplicada a cada ação levasse a quebrar ou não a beleza estética da movimentação (CAVRELL, 2015). Logo, com essa pequena codificação, coreografias foram se estabelecendo e os balés que ganhavam maior popularidade tinham seus passos codificados.

As cinco posições do balé, que na nossa época Serge Lifar tentaria aumentar para sete, parecem ter-se estabelecido em inícios do século XVII. Durante esse período que foram também, pouco a pouco, se estabelecendo os vários outros passos que formariam a chamada “dança acadêmica” (FARO, 1986, p. 35).

Segundo Rousejanny Ferreira (2015), a partir disso o balé se vincularia a uma estrutura escolar que visa a formação de padrões técnicos e notações coreográficas, indo desde as posições básicas de pés e braços dos quais são

responsáveis por reger toda a movimentação do balé clássico até a codificação de seus passos na língua francesa que se tornou tradição não importando em qual país se aplica a técnica do balé. Apesar dessa constante codificação o artista que se encontrava no final do século XVII e início do século XVIII obtinha então a liberdade de criar movimentações a partir de seu inventário pessoal já codificado, trazendo uma versão mais realística da dança e deixando livre a entrada das emoções e ações humanas (CAVRELL, 2015).

Como toda normatização está predisposta a uma reforma, ao balé e todo seu estágio estrutural já concebido pela corte não foi diferente. Jean-Georges Noverre (Paris, 1727 – Saint-Germain-en-Laye, 1810) então veio ao mundo do balé com uma exaltação por mudança e isso o tornou um dos maiores influenciadores da dança e o principal reformador do balé clássico. Noverre, considerado um nome importante para a evolução da dança, indagaria uma problematização no balé que em sua concepção trazia uma ideia vazia em cena, então a partir disso, elaborou e publicou as suas importantíssimas 15 cartas, as *Letters sur la danse*.

Noverre traz em seus escritos diversos descontentamentos: a estrutura rígida e descontextualizada dos espetáculos, os processos didáticos e criativos do balé, o uso das máscaras para encobrir a falta de expressividade dos bailarinos, a exacerbada valorização técnica e como tudo isso prejudicava o estudo da dramaturgia da dança. Ao contrário disso, o autor defende que “todos os nossos movimentos são meramente automáticos e não significam nada se o rosto mantém-se mudo se de alguma forma não os vivifica” (NOVERRE, 1760 apud MONTEIRO, 1998, p. 136).

O balé antes estava se estabelecendo com um âmbito de técnica muito forte que a deixou vulnerável para um olhar do qual começava a estabelecê-la como uma arte mecanizada e isso muda a partir do apelo de Noverre para uma dança baseada em maior expressividade, sensibilidade e imitação a natureza em cena.

Está claro que essas teorias de Noverre ajudaram a derrubar os luxuosos e feéricos espetáculos da época, que constituíam principalmente um pretexto para se adular as figuras políticas do momento. Os deuses mitológicos usados nesses balés voltariam a

aparecer mais tarde, não apenas como desculpa para que o monarca se visse no palco como Júpiter ou Apolo (FARO, 1986, p.38).

Jean-Georges Noverre traz uma grande ruptura com suas 15 cartas e entra em vários discursos que em sua concepção poderiam estar atrapalhando a evolução da dança, um deles apoia-se na questão do vestuário que passa a ganhar uma grande ênfase pois os princípios de Noverre seguiam algo que buscava o natural mas também expressivo, tornando necessário as reformulações dos trajes que se demonstravam como verdadeiros obstáculos de movimentação.

Assim os balés passam a se desfazer das enormes perucas e dos seus aros firmes, característicos das roupas das mulheres da corte e não só os trajes se tornavam empecilho na dança idealizada de Noverre, o mesmo também abominava as máscaras utilizadas pelos bailarinos pois para o mesmo, o rosto tem um fator essencial que pode mudar a cena por completo, para ele o bloqueio da expressão facial dos bailarinos lhe traziam enorme descontentamento, pois o balé demonstrava ser apenas uma dança mecânica e sem pestanejar se revelava de principal objetivo político.

Noverre ainda propõe que as roupas sejam soltas, permitindo o movimento do corpo, bem como exercícios, praticados com moderação, mas regulariza, para aperfeiçoar todos os movimentos da dança a partir de esforços imperceptíveis (CAVRELL, 2015, p. 47).

Então com as cartas, Noverre passa a propor uma dança em que seu lado estético busca agregar novas possibilidades, algo que quebra totalmente a percepção de dança da época, pois esta começava a prender-se à uma estruturação codificada. As cartas de Noverre procuravam compreender a saturação de ideias e indignações sobre dança nesse período, então houve um despertar sobre a dança a partir dessas noções que este mestre de balé havia publicado.

A técnica ainda poderia estar presente de forma latente dentro do balé, porém, começava-se a ganhar um caráter pessoal mais evidente, em palco ou em aula e assim dava-se grande valor para o imaginário, para as emoções do

bailarino e como sua criatividade poderia leva-lo para além dos movimentos convencionais (CAVRELL, 2015).

Noverre parece antecipar a visão contemporânea da relação dançarino/coreografo, na qual o bailarino é considerado coautor do trabalho, usando sua pesquisa de movimento e ideias no processo criativo em parceria com o coreógrafo/diretor (CAVRELL, 2015, p. 48).

Segundo Boucier (2001) após a delação de Noverre sobre a mecanização, a dança foi evoluindo gradativamente, não mais se voltando somente para uma técnica imponente mas para a busca pela expressividade, a poesia do corpo e a fluidez dos gestos, se inicia uma nova fase para o balé porém, apesar dos apontamentos de Noverre, o balé ganha também um novo olhar a partir de Filippo Taglioni que agrega à esta dança coreografando A Sífide, um balé que marcava o nascimento dos balés românticos.

Neste período, surgiram os famosos balés narrativos, comumente denominados “balés de repertório”: obras coreográficas divididas em atos, com estrutura narrativa clara e geralmente com temáticas relacionadas ao amor, aos contos de fadas e as lendas dos povos europeus (FERREIRA, 2015, p. 25).

O balé romântico para Ferreira (2015) traz artifícios que o tornam bastante característico como o uso das sapatilhas de ponta, tutus, corpos esguios e com potencial acrobático, visando muito a leveza da bailarina e deixando assim o bailarino para segundo plano. Assim como aponta Cavrell (2015), a partir de A Sífide os bailarinos incorporavam qualidades abstratas enquanto as bailarinas ganharam um protagonismo evidente no qual em sua maioria traria a imagem de uma mulher etérea, delicada e frágil, imagem esta que não só estaria valendo para os palcos mas também passava a caracterizar a mulher do século XIX.

Tal século seria marcado por algumas das obras de balé mais reconhecidas atualmente, como A Sífide (Taglioni, 1832) e Giselle considerada o símbolo do romantismo no balé (Jules Perrot, 1841). Essas obras trazem consigo um novo caráter para palco, onde a trama passava a ser menos

dramática e mais cheia de magia, tinha uma carga menos “humana” e se tornavam obras para se ver e não comover (BOUCIER, 2015).

Segundo Ferreira (2012) este período é marcado por bailarinos cuja partitura corporal (capacidade técnica) se enrijecia e crescia de acordo com os interesses de seus mestres. Os bailarinos eram uma fonte de inspiração e a partir deles os coreógrafos se permitiam fazer criações das quais se demonstravam bem definidas, com suas narrativas lineares e aptidão de técnica apurada, cabendo aos bailarinos cumprirem e executarem os arranjos corporais que lhes eram ditados.

Ferreira (2012) ainda frisa que de certa forma as bailarinas desse período mostravam-se ancoradas em uma corporalidade, obedecendo as intenções determinadas. Apesar disso, todas as bailarinas da época assim como atualmente, tinham suas características pessoais que poderiam definir quais papéis poderiam interpretar nos balés. Marie Taglioni, filha de Fillippo, representava a figura feminina desse período cuja sua dança era ao mesmo tempo irreal e real, admirada não apenas pelos homens mas também pelas mulheres (CAVRELL, 2015).

Para os bailarinos do balé romântico cabia o valor performático de uma prontidão para alcançar e dar forma ao que seus mestres lhe determinavam (FERREIRA, 2012). Com isso, a questão técnica em cena dá um grande salto e o balé torna-se a de uma mecânica quase tão precisa quanto a de um relógio (BOUCIER, 2001).

A perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material. A verdadeira finalidade da escola acadêmica, que Petipa apenas desconfiava, é justamente o salto na pura poesia do movimento (BOUCIER, 2001, p. 223).

Cavrell ainda conclui que:

O balé clássico passou a focar a precisão de uma abordagem estética limpa para o corpo, definindo suas linhas e valorizando a beleza técnica e da execução de movimentos perfeitos. O arabesque da bailarina clássica é circular, enquanto o arabesque da bailarina

romântica é oval; de maneira análoga, os ombros clássicos são quadrados enquanto os românticos são caídos (CAVRELL, 2015, p. 6).

A estética do balé passa então pela busca do imaterial. Os espetáculos criados na época levam o bailarino para um patamar irreal onde tanto técnica como virtuosismo são executados de forma esplendorosa prendendo o espectador a essa ideia. Ferreira (2015) afirma que essa composição de um ideal clássico junto com a aceitação da plateia e coreógrafos criou um modelo de balé concebido como favorito e que ainda atualmente é muito vangloriado. O sucesso evidente dos balés românticos interessou bastante os empresários da época, pois os mesmos ao descobrirem a renda alta arrecadada neles, queriam tirar o máximo de proveito, deixando os balés a um período bem menos brilhante. Assim, com a falta de qualidade permeando os novos balés eles também foram perdendo sua popularidade. Acontece que além disso o romantismo passava a ser impactado pelo realismo e o público não se emocionava mais com cenários ostentosos e histórias fabulosas (FARO, 1986).

Com isso o balé romântico entra em decadência, levando a dança a um hiato e a tornando inexpressível até que entra em cena um nome de grande importância para o renascimento do balé que passaria a se caracterizar como balé clássico, levando-o a um apogeu que se estenderia por mais de 50 anos. Isto deveu-se a Marius Petipa o mais famoso coreógrafo do período, consagrando para a dança seu trio de criações: A Bela Adormecida (1890), O Quebra Nozes (1892) e Lago dos Cisnes (1895). Esses balés como vários outros do período buscavam por uma maestria em cena, da qual não se valorizava mais somente a dramaticidade mas também a sua atribuição técnica e o virtuosismo no corpo do bailarino.

Petipa transformou o conteúdo do balé. Herdeiro do “balé de ação” de Noverre por intermédio do balé romântico, manteve uma trama dramática, mas aplicou-se historietas bastante pueris, a contos infantis (BOUCIER, 2001, p. 221).

Petipa foi contratado em 1847 como primeiro bailarino em São Petersburgo, mas não se demora para virar professor da Escola Imperial de

Balé (BOUCIER, 2001). Ele agregou ao balé, dando um impulso para o desenvolvimento da sua técnica, justamente pelo seu pensamento arquitetônico que se estendia para a dança e para os bailarinos, concebendo assim uma nova forma de se coreografar corpos de baile e também solos e duetos que vinham com menos mímica (FARO, 1986).

Petipa utilizava-se de danças folclóricas como fontes de inspiração para novos movimentos, manipulando-os coreograficamente, mas acima de tudo promovendo à audiência um modo familiar de apreciar o corpo e identificar aquela forma de dançar como russa. As danças populares foram “baletizadas”, refinadas, com movimentos mais longos que diferiam dos originais (CAVRELL, 2015, p.72).

Marius Petipa trouxe um novo embasamento coreográfico para o balé e o convulsionou para um brilhantismo técnico de seus bailarinos, porém assim como a fórmula do balé romântico em que a arte morre se não evolui, a era de Petipa também entra em decadência (FARO, 1986). A partir de Petipa o centro da dança passa a ser vivenciado na Rússia e lá se torna uma grande base artística de onde saem não só vários mestres de balé como uma série de reformas no mesmo que o propiciam a chegar em um novo meio.

1.1.2 Inovações no Balé

Com o declínio do balé clássico de Petipa, a Rússia, lugar por onde o grande mestre de balé tinha deixado rastros importantíssimos do seu trabalho como coreógrafo, passa a ganhar novas versões de seus espetáculos como as elaboradas por Gorsky. Alexander Gorsky fez revisões não só em espetáculos como a Bela Adormecida e uma versão para O Lago dos Cisnes, mas também produziu uma versão de Dom Quixote e isso chamaria atenção, tornando-se um coreógrafo peculiar e bastante marcante para esse período (CAVRELL, 2015).

Porém, um grande primeiro coreógrafo russo bastante marcante da época que vê o balé como uma dança para além de suas possibilidades foi Michel Fokine. Formado na Escola de Balé Imperial, Fokine foi adepto a forma tradicionalista do balé porém o mesmo não se sentia satisfeito com a relação

que partia desse tradicionalismo. Segundo Cavrell (2015) ele se rebelou contra toda a tradição pois pra ele isso viria a se tornar uma dependência de reprodução de movimento, pouco engrandecimento de possibilidade corporal e não agregava à dança sentido algum.

Não que Fokine desacreditava da capacitação da técnica do balé, para ele o balé tinha uma questão imperativa e isso tornava o bailarino hábil pois o mesmo estaria agregando dinamismo e polivalência ao seu repertório corporal. Logo, a jornada de Michel Fokine de garoto prodígio que se rebelava com o tradicionalismo até grande coreografo remodelador da época deveu-se pelo contato estabelecido com um influente empreendedor das artes.

Este empreendedor não só se interessava pela dança, mas a partir das experiências com o balé ele pode notar que esse seria um impetuoso meio de alavancá-lo e torná-lo um homem de renome nas artes. Serge Diaghilev seria o grande empreendedor que reuniria suas soberbas ideias fazendo o mundo da dança avassalar e perceber uma série de possibilidades escondidas dentro de uma única técnica ou de um ideal.

Então com o apoio de Diaghilev, Fokine traz uma grande ruptura para a imagem da dança na época. Suas coreografias traziam uma ideia mórbida confrontando todos os pensamentos sobre dança, traziam também uma sexualidade explícita onde ambas eram instigadas pelas sensações atribuídas por novas paisagens (CAVRELL, 2015).

Se muitos, por exemplo, consideram Michel Fokine “o pai do balé moderno”, por ter sido o coreografo que rompeu definitivamente com as regras até então vigentes, Diaghilev seria o homem que, como empresário e administrador, possibilitaria a emergência do balé moderno como organização concreta (FARO, 1986, p.83).

Então em 1909 é criada a companhia francesa *Ballets Russes*, dirigida por Serge Diaghilev, que reuniria vários artistas de diferentes áreas com o interesse pela nova forma de dançar balé e pela discussão sobre a arte para dança, uma questão que não havia sido discutida com tanta atenção. Os *Ballets Russes* pregavam inicialmente as mesmas características citadas para

Fokine, a relação de alcançar uma renovação das fórmulas tradicionalistas de criação dos balés (FERREIRA, 2015).

Apoiado por Diaghilev e sua companhia, Fokine liberta o balé de sua concepção da época e busca por uma reforma, algo que não se ligava inicialmente a técnica mas sim a um apelo por uma consistência conceitual, que levariam a dança para um lugar onde a música não seria apenas para ser dançada ou que figurinos tivessem mero apelo estético, Fokine pretendia que todos os atributos em cena pudessem fazer refletir e incitar a imaginação.

A libertação do vocabulário da dança permitiu essa permeabilidade nos papéis, para que todos participassem e colaborassem com as áreas uns dos outros. Era um ambiente único de invenção cultural. As áreas eram influenciadas, transformadas e consequentemente se tornavam transformadoras (CAVRELL, 2015, p. 79).

Com isso, um de seus primeiros trabalhos trazia uma carga erótica evidente, onde o público realmente esperava por essa sensação de provocação da carne. Esta obra, *Scherezade*, não só foi um grande sucesso coreograficamente, mas sua cenografia idealizada por Léon Bakst passa a caracterizar a maior parte dos cenários dos balés, onde sempre se encontravam tons coloridos, pitorescos e com uma ponta de exotismo necessária ao sonho (BOUCIER, 2001).

A partir disso, é notável que o balé passa a permear um novo lugar, ultrapassando todas as suas ideias pré-estabelecidas até o momento. A forma tradicionalista do balé ainda está lá como a base das novas criações mas a relação da dança como arte e como ela se desenrola por completa (não só movimento, técnica e esteticamente aprimados) ganha uma atenção absurda ao ponto de que os coreógrafos conseguem fazer uma análise para pensar não só a dança mas a dança e tecnologias que poderiam enriquecê-la.

Depois de Fokine e suas diversas obras de grande prestígio para época, chega ao palco um escândalo, o famoso e marcante *L'Après-Midi d'un Faune* ou O Entardecer de um Fauno, organizado pelo bailarino favorito de Diaghilev, Vaslav Nijinsky, que fôra um talento de grande importância para época pois a partir dele a figura masculina em palco volta com uma força crescente. Antes

de comentar sobre a sua tão intrínseca obra, é interessante entender que Vaslav Nijinsky atribuiu à corporalidade da época uma visão que rompia totalmente com as codificadas até então. Segundo Cavrell (2015), ele era o felino, literalmente se tornava um macho alfa em cena e não se prendia somente a esse lado artístico mas também se destacava com seu virtuosismo técnico, marcando sua trajetória como bailarino com seus lendários saltos e diversas piruetas, tornando-se uma referência de exuberância física total.

A aparência de Nijinsky sacudiu o público de seu comportamento contido e convencional. Ele era uma revelação. Além disso, a combinação de música, arte de cenografia e figurinos, e, em particular, a coreografia com as incríveis interpretações dos bailarinos, eram a coisa mais animadora que a França vira em muitos anos, anunciando o futuro da arte (CAVRELL, 2015, p.77).

Com seus atributos artísticos e técnicos Nijinsky decide ir muito além das formas de montagens coreográficas já apresentadas e se desvincula das codificações impregnadas do balé clássico, indo para um meio mais primitivo onde deixava toda aquela exacerbação pela técnica (FERREIRA, 2015).

L'Après-Midi d'un Faune foi totalmente polêmico para época pois fugia por completo da ideia impregnada ao público sobre dança que até então se atrelava a técnica do balé clássico.

Com os pés em *en dedans*² ou até mesmo torcidos por completo para dentro, tronco inclinado para baixo com o peso direcionado para o chão e acompanhado pela música de Stravinsky, a obra de Nijinsky chegou a ser censurada pelos seus gestos em cena, considerados obscenos. A música composta por Stravinsky para a obra também se tornou um marco importante para a dança e suas reformulações já que ele pregava uma ideia musical perturbadora e dissonante.

Como um todo, *L'Après-Midi d'un Faune* rompeu calorosamente a ideia da técnica do balé e trouxe consigo mais reflexões sobre como a dança poderia ser enxergada. Seriam questionamentos sobre um balé “terra-a-terra” como

² Trata-se da rotação dos pés para dentro, mas também pode indicar qualquer movimentação que irá de encontro ao membro de apoio.

aponta Faro (1986), discutindo a necessidade do balé voltar ao chão, trazendo esse ponto de natureza humana como nova prioridade, por uma nova história.

Ela procura ser, não uma criação artificial fertilizada pela fusão de ideias literárias com as convenções vigentes na dança acadêmica, mas um meio através do qual o artista possa expressar seus anseios mais de acordo com a vida do homem atual, seja numa forma específica ou de maneira comparativa (FARO, 1986, p. 116).

Mesmo com suas investidas perigosas e polêmicas para época a companhia de Diaghilev sai em uma turnê que alcança o Ocidente. A revolução da dança proposta pelos *Ballets Russes* atingi o outro lado do oceano e com isso reanima companhias de balé da América Latina, Estados Unidos e Inglaterra, pelos muitos coreógrafos e professores oriundos de Diaghilev (FARO, 1986).

Os dois impactos mais relevantes que os *Ballets Russes* causariam na dança se estabeleceriam em duas linhas de qualidade: a qualidade dos bailarinos, pois até na última fase do balé a figura vangloriada em palco era a feminina e isso fez com que as bailarinas estivessem artisticamente e tecnicamente um passo à frente que os bailarinos, o que muda por completo com o vigor técnico atingido pelos bailarinos dos *Ballets Russes*. E o segundo ponto, é a qualidade dos balés por completo.

Os balés passariam a ser produzidos pelos melhores e conceituais artistas russos reunidos por Diaghilev, desde a inovação coreográfica que trazia vivacidade e ecletismo até seus acompanhamentos cenográficos e figurinos que mediavam uma história junto à coreografia. Os impactos causados pela Europa tinham resquícios de uma dança do Ocidente, uma vez que as coreografias tinham a mesma ideia pregada pelos Estados Unidos com a protagonista de uma nova fase para a dança por lá.

Essa nova fase que ocorria pelos Estados Unidos partira de pequenos estudos feitos por François Delsarte que eram expostos por meios de conferências e artigos. Delsarte é consideravelmente um dos nomes que visa interligar a dança e a emoção, partindo disso se estabelece a relação da

intensidade do sentimento comandar a intensidade do gesto. A ideia que se tornava primordial para Delsarte segundo Faro (1986) era de que:

A extensão do corpo está ligada ao sentimento de auto-realização; o sentimento de anulação se traduz por um dobrar do corpo; estas posições reforçam os sentimentos que traduzem. Todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto (FARO, 1986, p. 245).

Com essa mudança de foco na dança, a estruturação da cena em palco também passa por recorrentes transformações, das quais os artistas passavam a se interessar por novas tecnologias de luz e técnicas teatrais para firmar essa nova fase. Um grande bailarino que havia sido exposto a vivências artísticas dos *Ballets Russes* e que agitaria os palcos americanos se encontraria como um grande divisor de ideias sobre o balé.

Esse grande bailarino iniciaria a nova fase do balé que conhecemos como o Neoclássico, uma dança que adotava um novo princípio de se coreografar sem seguir sua forma de repertório como o tradicional e sem fazê-lo perder sua essência técnica como, por exemplo, qualidades de movimento partindo da verticalidade.

O *ballets russes* foram de total importância para a contribuição de um novo tipo de balé nos Estados Unidos, mas o real responsável pelo segregamento dessa nova fase da dança, agora conquistando o Ocidente, chama-se George Balanchine.

Balanchine desde muito novo se encontrava mergulhado no mundo artístico por fazer parte uma família de artistas oriundos e logo se viu treinado pela Escola Imperial de Balé de São Petersburgo que o tornará totalmente apto para o que criaria logo após vários anos como coreógrafo (ARAUJO, 2014).

O início das tramas de Balanchine como coreógrafo de uma dança que pretendia ir muito além do habitual deveu-se por este se deparar como fugitivo em Paris, devido ao abandono do serviço militar pelo regime soviético e então eis que Balanchine encontrou-se com o grande empresário das artes Sergei Diaghilev e assim começa sua jornada com a grande companhia que ocupava

um espaço revolucionário dentro do campo da dança. Como coreógrafo de Diaghilev, o inventor do neoclássico chegou a compor segundo Araujo (2014) cerca de nove ballets.

Até que em 1933, após a morte de Diaghilev (1929) e a fragmentação de sua companhia, Balanchine recebe um pomposo convite para ir para os Estados Unidos e lá instala uma escola de balé que seguia o treinamento a que o mesmo recebera anos atrás. A escola nomeada como *School of American Ballet* logo ganhou um grande sucesso, pois trazia um alto padrão na dança fazendo a escola evoluir então para uma companhia, o *American Ballet* (ARAUJO, 2014).

Então, em sua companhia passou a estabelecer toda a base do balé clássico porém em suas coreografias os passos codificados do balé não seguiam toda mesma linha rígida. O balé passava agora com Balachine a ter mais liberdade coreográfica que também resultaria em uma diversidade de outros elementos cênicos.

Esse balé que se reinventava como Neoclássico baseia-se no manuseio da técnica do balé ainda que trabalhe encima de assimetria dos passos ou a falta de narrativa com utilização de trajes e fantasias mais simples. O neoclássico de Balanchine se interessa mais por mostrar o vigor e a energia da dança em sua coreografia do que em grandes e/ou luxuosos figurinos ou fabulosas histórias. De acordo com o jornal digital escrito por Araujo (2014):

Balanchine também colaborou com Hollywood e Broadway, era um profissional completo e eclético mas teve também críticos pesados. Um deles foi James Clive, que disse ser Balanchine um "senhor feudal" de sua companhia inclusive com o "droit du seigneur" sobre suas bailarinas. Balanchine casou seis vezes, todas suas esposas eram bailarinas, não teve filhos. Já idoso ficou fascinado com a bailarina Suzanne Farrell, realmente linda, que protegia ao máximo a ponto de sua esposa Marta Tallchief deixá-lo mordida de ciúme de Suzanne, que resolveu casar com um jovem bailarino, Balanchine era 40 anos mais velho que ela, ficou revoltado, demitiu-a e atrasou sua carreira por uma década (ARAUJO, 2014, ed. Cultura).

Inconveniências pessoais a parte, Balanchine pôde inspirar vários outros artistas no ocidente fazendo-os notar que dançar era adentrar um reino de sentidos e com isso o papel artístico do bailarino começou a mudar. O bailarino

que caracteriza esse período vai muito além da sua capacitação técnica ou de algum personagem por um vocabulário tradicional, o mesmo passa a entender sua arte como sentimento pessoal e ia em busca do espontâneo (CAVRELL, 2015).

Ferreira (2015) aponta que a dança transcende esse período de transformações e com isso erguem-se uma sequência de grupos já miscigenados de estilos e técnicas corporais que estabeleciam sempre em uma busca que rebatia aos padrões estéticos tradicionais como *LaLaLa Human Steps* (Canada), *DV8 Physical Theatre* (Inglaterra), *Trisha Brown Dance Company* (Estados Unidos) e o *Frankfurt Ballet* (Alemanha) este último em particular ganha um diretor que passa a desenvolver um novo método para o balé, tornando-se um dos principais reformadores atuais, William Forsythe começa a desenvolver seus estudos de movimento na fria Alemanha.

1.2 WILLIAM FORSYTHE

Muitos pesquisadores reconhecem o trabalho de Forsythe, pois além de mais atual, ele tem um embasamento metodológico bastante forte que se desenrolam de formas raras não só em movimentação, mas também com a criação de espaços, e utilização de novas tecnologias. Forsythe contesta o uso padronizado de movimentações do balé e por isso decidiu pesquisar sobre essa relação do bailarino como uma estrutura que reproduz movimento e também o bailarino carregado de uma memória corporal (FERREIRA, 2015).

Noverre, Petipa, Fokine, Nijinsky, Balanchine e uma série de reformadores do balé deixaram cada um suas impressões que possibilitaram ao balé permear sempre um novo meio, tornando-o uma arte de fases onde cada faceta pôde devorar novas informações indicando mudanças partidas das personalidades de cada reformador. O mesmo se estabelece a William Forsythe que desenvolveu sua própria técnica reformadora.

É na herança deste contexto turbulento, que ocorrem o nascimento e a formulação das danças modernas e contemporâneas e anos depois, na década de 70, William Forsythe principiará o desenvolvimento de sua obra. Um momento em que o balé, como

parte de um conjunto de tradições, vinha sendo criticado como anacrônico, mas que ao mesmo tempo configurava-se como uma das principais técnicas formadoras de artistas de dança (MARTINS, 2017, p. 29).

Nascido em Nova Iorque mais precisamente em Manhasset, Long Island, Forsythe começa a se aprimorar na dança quando entra para a famosa escola *Joffrey Ballet School* onde têm grande êxito por se tornar bailarino de sua companhia. Porém, no mesmo ano sofreu um acidente e lesionou o joelho, ocorrido que o faz dar um tempo nos seus trabalhos como bailarino, um ponto muito importante para o desenvolvimento de seu método pois a partir dessa pausa, Forsythe se aproxima de leituras sobre a dança onde encontra os prósperos estudos de movimento de Rudolf von Laban (FERREIRA, 2015).

Dentre as pesquisas labanianas, Forsythe interessou-se pelo livro *Choreutics* (1966), que discute o centro de equilíbrio do corpo e as relações espaciais do movimento. De acordo com essa teoria, é possível explorar movimentos em níveis, planos e qualidades distintas agregando jogos e improvisações às ações coreográficas. Deste modo, Forsythe começou a investigar como tais possibilidades poderiam se dar com o vocabulário que lhe eram familiar: o balé (FERREIRA, 2015, p. 31).

Wolff (2011) aponta que Forsythe adota muitas formulações elaboradas através de seus estudos labanianos. A ideia de usar inteligentes pontos de início de movimento que partem de diferentes partes do corpo, assim como bailarino que se estabiliza centralizado em relação a sua cinesfera mostra um interesse pela articulação do movimento, de maneira que se passe a ver aquilo que não é normalmente visto.

Este conceito vem de seus estudos do Desconstrutivismo, um movimento que propõe um olhar crítico sobre a arquitetura, expondo detalhes de construção que usualmente ficam escondidos, disfarçados. Desenvolvendo o ballet até um ponto em que o mesmo ainda é reconhecido como tal, Forsythe revela movimento que normalmente é obscuro (WOLFF, 2011, p. 6).

Após esse episódio de descobertas teóricas a trajetória de Forsythe se desloca dos solos americanos para os alemães quando ele entra como bailarino para o *Stuttgart Ballet*, aonde não se demoraria para tornar-se

coreógrafo residente da companhia. Em *Stuttgart* é importante citar o seu primeiro trabalho como coreógrafo que resultou em um *pas de deux* nomeado *Ulrich* de 1976 e logo em seguida aparecem suas obras *Traum des Galilei* em 1978, e *Orpheus, Love Songs* e *Time Cycle* em 1979.

Orpheus foi uma de suas obras que já buscava por quebrar paradigmas em cena, as críticas indicam que a estrutura dessa obra estabeleceu-se diante de uma mistura de formalismo, simbolismo, expressionismo e cultura *pop* americana, marcando a fusão de referências que passariam a caracterizar algumas obras de Forsythe.

Porém somente em 1982 Forsythe chama bastante atenção na Alemanha com a sua obra *Gange*, trazendo para o mesmo a posição de diretor artístico do *Ballet Frankfurt*. Em *Frankfurt* trabalhando arduamente com a companhia da cidade, passa a estabelecer seus estudos coreográficos em balé produzindo obras que passavam a se distanciar da imagem pré-estabelecida do que poderia vir a ser balé clássico em cena.

Há nessa situação as vantagens da autonomia e de haver um grande volume de recursos à disposição, mas em contrapartida, a sobrecarga de trabalhos administrativos, negociações burocráticas constantes e, acima de tudo, menos tempo no estúdio desempenhando o papel de direção e condução criativa (MARTINS, 2017, p. 42).

Forsythe possui um meio de trabalhar a dança muito particular, sua forte personalidade transborda não só em seus trabalhos como bailarino mas também em suas produções, justamente pela questão de que Forsythe se desvincula da imagem habitual que temos sobre dança, apesar de trabalhar em cima de uma técnica específica, ele consegue absorver as informações necessárias do balé sem fazer com que o vocabulário corporal estabeleça-se no mesmo lugar.

Martins (2017) já adianta que o desenvolvimento do trabalho de Forsythe faz provocações para a produção de subjetividades, uma vez que as ferramentas coreográficas que Forsythe usa, propõem investigações e gerações de movimento que seguindo a linha do mesmo buscam uma organização espacial e uma estruturação do corpo específicas.

A esse respeito, é importante considerar que:

se está dançando passos de balé e usando sapatilha de ponta, aquilo é balé clássico e ponto final. Mas qualquer um que tenha assistido à Karole Armitage ou às inúmeras criações de William Forsythe sabe que a argumentação não se aplica. Ambos usam estes ingredientes, mas o produto que deles resulta não cabe debaixo do guarda-chuva do balé clássico e sim do contemporâneo (KATZ, 2005, p. 6).

Dentre as várias obras configuradas por Forsythe, não se dispensa comentar sobre todas as suas instalações, filmes e outros veículos de arte que se enquadram em multimídia, elementos que surgem a partir da sua necessidade de nutrir seu processo criativo do qual apesar de estar com uma técnica como linha principal, se permite adentrar em estudos com a arquitetura, televisão, cinema e tecnologia. Resultados desse trabalho de estudo levam Forsythe a desenvolver seu famoso método, as Tecnologias de Improvisação.

Método concebido em 1994, publicado por Forsythe em um CD-ROM onde dispõe da sistematização que estava criando. Ele cria esse material ainda sobre a direção do *Ballet Frankfurt*, feito que além de marcar a carreira de Forsythe, o faz permanecer na companhia da cidade de Frankfurt até 2004. Um ponto importante dentro de seu método é que apesar do desvinculo com a imagem de um balé clássico, Forsythe salienta que o vocabulário do balé ainda permanece, porém, se implica ao intérprete-criador alimentar formas diferentes de fazê-lo existir (FERREIRA, 2015).

A sistematização que Forsythe elabora em seu método revoluciona os conceitos coreográficos sobre a técnica do balé, mas também impulsionam a coreografia para um campo de experimentação corriqueira, da qual surgem os mais diversos caminhos para movimentação. Muito haver com o que Katz (2006) diz sobre um corpo que coleta informações, e isso que fica no corpo, se torna corpo.

Não só os caminhos que o corpo pode tomar ganham uma ênfase quando se trata de William Forsythe e o método que estava desenvolvendo, o próprio emprega uma produção de trabalho cujo o bailarino pode estar dentro de suas ideias, interferindo e participando de seu processo de criação.

Das inúmeras contribuições coreográficas que Forsythe pode trazer para dança, seu principal legado esteve dentro de sua capacidade de ressignificar o balé clássico. Ressignificação que esteve sempre marcada em seus trabalhos e que não se limitavam aos palcos, mas também estavam presentes em seus vídeo-danças e até em suas manifestações artísticas que aconteciam em meios urbanos.

1.2.1 Contexto do espetáculo “*The Second Detail*”

Idealizado para o *National Ballet of Canada*, *The Second Detail* não foi o ponto alto da carreira de William Forsythe pois quando fora desenvolvido Forsythe e seu método ainda não eram tão conhecidos como passariam a ser a partir de suas outras obras. O ballet foi criado para ser dançado por 13 bailarinos que destacam em seus movimentos as técnicas de balé porém, sua dança se encaixa em vertentes contemporâneas.

Essas influências são imediatamente aparentes no movimento, que infunde um vocabulário clássico com disrupções peculiares e jazzísticas da forma como 13 dançarinos continuam refazendo padrões geométricos amplos, depois se dividindo em grupos, duplas e solos de contraponto (SULCAS, 2014, p. C1).

O espetáculo tem uma preocupação em mostrar as formas geométricas trabalhadas no método de Forsythe. O figurino, a iluminação mas principalmente a música fazem com que a dança tenha um caráter único em cena. A música composta para o espetáculo foi feita pelo holandês Thom Willems, que cria uma parceria com Forsythe pois ambos têm o interesse em processos de criação não tradicionais, assim a música do espetáculo se baseia na linha melódica característica do compositor, onde podemos sentir vários contrastes acentuados e que até lembram sons urbanos.

[...] mas tanto a partitura quanto o mundo alegre e cheio de luz do balé são muito diferentes do musical e fisicamente hard-driven "Middle". Eu não pedi nada a Thom em particular, e ele me deu uma música muito divertida”, disse Forsythe. “Soa como uma percussão sintonizada e tem alguma influência e balanço do funk e é realmente muito dançante (SULCAS, 2014, p. C1).

Após formular o espetáculo no Canadá, com suas várias apresentações Forsythe incluiu também uma mulher em um vestido de um ombro branco do vangloriado designer Issey Miyake, entrando em erupção no palco algo que se faz consonante com a cena.

Em *The Second Detail* é visível o foco constantemente na importância da forma clássica porém sua linha coreográfica está longe do que se possa declarar como balé clássico e mesmo assim Forsythe leva a grande consideração de alertar a seus bailarinos que para eles é importante não se desvincular do que se torna essencial no balé, justamente essa é a relação concebida no espetáculo.

CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS

2.1 METODOLOGIA

A metodologia para Prodanov e Freitas (2013), serve para examinar, descrever e avaliar os métodos a serem utilizados em uma pesquisa, que possibilitam a coleta e o processamento de informações, com o propósito de comprovar sua validade. De acordo com tais afirmações, especificamos esta pesquisa no tópico a seguir.

2.2 DELINEAMENTO DA PESQUISA

2.2.1 Quanto à finalidade

Na básica pura o autor não parte de uma situação específica e não demonstra interesse nos possíveis benefícios decorrentes de seu estudo. Nesse caso, a finalidade do trabalho é puramente teórica, com o único objetivo de expandir o conhecimento disponível. As recomendações, se houverem, serão apenas voltadas ao debate acadêmico, propondo novas questões. Assim como aponta Moresi (2003) uma vez que a pesquisa básica tem por objetivos produzir novas percepções que se demonstram proveitosas para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista, pois nela se constroem verdades e interesses universais.

Disto isso, aponta-se que a pesquisa realizada tem por objetivo gerar conhecimentos a partir do estudo das análises sobre o balé e sua ressignificação em William Forsythe, sendo assim veiculada pela pesquisa básica onde o resultado do projeto poderá agregar a pesquisa científica e expandir sua cognição.

2.2.2 Quanto aos objetivos

Quanto ao objetivo metodológico é considerada pesquisa descritiva e conforme explica Gil (1999), a mesma tem como finalidade principal a

descrição das características de determinada população, fenômeno, ou o estabelecimento de relações entre variáveis.

Segundo Selltiz et al. (1965), esse tipo de pesquisa busca descrever um fenômeno ou situação em detalhe, especialmente o que está ocorrendo, permitindo abranger, com exatidão, as características de um indivíduo, uma situação, ou um grupo, bem como desvendar a relação entre os eventos.

Para Prodanov e Freitas (2013), se incluem nas pesquisas descritivas àquelas desenvolvidas nas ciências humanas e sociais, que tem por objetivo estudar as características de um grupo, como por exemplo, a idade, a escolaridade e o estado de saúde.

A luz da finalidade abordada sobre pesquisa descritiva este projeto tem como objetivo descrever o fenômeno que ocorre dentro das linhas coreográficas do espetáculo *The Second Detail*, onde a partir de suas movimentações desvendaram-se como o método de William Forsythe consegue ressignificar o balé.

2.2.3 Quanto a abordagem

Quanto à abordagem está classificada como qualitativa, visto que nesse método os dados são coletados, organizados e analisados como complemento ao interesse maior do estudo que é investigar de que maneira que William Forsythe reformula a técnica de balé a ponto de mostrar outra dança em cena.

Destaca-se que na pesquisa qualitativa, o importante é a objetivação, pois durante a investigação científica é preciso reconhecer a complexidade do objeto de estudo, rever criticamente as teorias sobre o tema, estabelecer conceitos e teorias relevantes, usar técnicas de coleta de dados adequadas e, por fim, analisar todo o material de forma específica e contextualizada (MINAYO, 2008).

Segundo Giddens (2012) o pesquisador examina os dados para chegar

a uma provável resposta para o problema, tirando uma conclusão genérica. No caso da presente pesquisa, a mesma torna-se qualitativa quando busca analisar quais caminhos corporais dentro da base técnica do balé clássico William Forsythe utiliza no balé *The Second Detail*, investigar a forma de como o método se desenvolveu e se potencializou, comparar a forma de como a técnica tradicional e o método William Forsythe se empregam no corpo do intérprete bailarino e ainda descrever como o método de William Forsythe traz uma ressignificação da técnica do balé clássico por meio do balé *The Second Detail*, além de conter as observações notadas pelo próprio pesquisador.

2.2.4 Quanto ao método

O método fenomenológico empregado em pesquisa qualitativa, não é dedutivo nem indutivo, preocupa-se com a descrição direta da experiência como ela é; a realidade é construída socialmente e entendida da forma que é interpretada; a realidade não é única, existem tantas quantas forem suas interpretações. O método propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições, para todas as ciências. Consiste em mostrar o que é dado e em esclarecer esse dado.

Consequentemente, tem uma tendência orientada totalmente para o objeto. Ou seja, o método fenomenológico limita-se aos aspectos essenciais e intrínsecos do fenômeno, sem lançar mão de deduções ou empirismos, buscando compreendê-lo por meio da intuição, visando apenas o dado, o fenômeno, não importando sua natureza real ou fictícia (PRODANOV, 2013, p. 36).

A primeira e fundamental regra do método fenomenológico: “avançar para as próprias coisas.” Por coisa entendemos simplesmente o dado, o fenômeno, aquilo que é visto diante da consciência. A fenomenologia não se preocupa, pois, com algo desconhecido que se encontre atrás do fenômeno; só visa o dado, sem querer decidir se esse dado é uma realidade ou uma aparência.

Assim, esta pesquisa visa ir ao encontro com as possibilidades que William Forsythe agrega na concepção de balé clássico, portanto, com o apoio da análise de seu espetáculo *The Second Detail* busca-se uma compreensão característica do método utilizado para criar essa vertente da dança de técnica do balé, mas de resultado contemporâneo estudando em cima disso os fenômenos que surgem a partir de Forsythe.

2.2.5 Quanto ao delineamento (Procedimentos)

Quanto ao procedimento técnico, a pesquisa pode ser classificada em documental e bibliográfica. O procedimento documental é o que observa um processo e lhe dá um maior grau de precisão de resultados (GIL, 2008). O objetivo da observação naturalmente pressupõe poder captar com precisão os aspectos essenciais e acidentais de um fenômeno do contexto empírico.

Segundo Fachin (2006), a pesquisa documental corresponde a toda a informação coletada, seja de forma oral, escrita ou visualizada. Ela consiste na coleta, classificação, seleção difusa e utilização de toda a espécie de informações, compreendendo também as técnicas e os métodos que facilitam a sua busca e a sua identificação. Para a pesquisa documental, considera-se documento qualquer informação sob a forma de textos, imagens, sons, sinais em papel/madeira/pedra, gravações, pinturas, incrustações e outros. A coleta é o registro dos dados, que deve seguir métodos e técnicas específicos para cada objetivo de estudo documental, pois a sua classificação não constitui, por si só, uma pesquisa.

A bibliográfica, entende-se por todas as obras escritas bem como a matéria constituída por dados primários ou secundários que possam ser utilizados pelo pesquisador ou leitor (FACHIN, 2006). Uma das etapas da pesquisa bibliográfica é o levantamento dos livros, periódicos e demais materiais de origem escrita que servem como fonte de estudo ou leitura, os mais utilizados são livros didáticos; livros de informação científicas e livros de

referência (FACHIN, 2006).

Ainda no método bibliográfico temos os documentos eletrônicos que, segundo Fachin (2006), são um recurso facilitador às informações eletrônicas. Nesse recurso, deve-se atentar a importância de resgatar a exata dimensão das informações coletadas pelo pesquisador para que não ocorram falhas na interpretação da mesma ou até mesmo acusações de plágio e uso incorreto da informação coletada.

Tratando-se esta pesquisa de uma análise de um espetáculo que por sua vez não se encontra disponível para um estudo expresso, por meio de veículos eletrônicos serão visualizados e compreendidos os caminhos que William Forsythe designou em *The Second Detail* e a partir das coletas de informação concebidas por vídeos e de levantamento de livros sobre seu método e sua linha coreográfica a pesquisa então poderá se desenvolver.

2.2 CARACTERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA

O sujeito da pesquisa foi a *The National Ballet of Canadá* com o espetáculo *The Second Detail* de William Forsythe, 1991. Criada como uma empresa clássica pela fundadora Celia Franca em 1951, a *National Ballet of Canada* é a única Companhia de balé canadense a apresentar uma gama completa de clássicos completos tradicionais.

O repertório da empresa inclui obras dos mais celebrados mestres dos séculos XX e XXI do mundo, Sir Frederick Ashton, George Balanchine, John Cranko, William Forsythe, James Kudelka, Jiří Kylián, John Neumeier, Rudolf Nureyev, Glen Tetley, Christopher Wheeldon, Wayne McGregor e Alexei Ratmansky. Além de seu repertório clássico, a empresa também abraça trabalhos contemporâneos e incentiva a criação de novos balés e o desenvolvimento de coreógrafos canadenses. A principal companhia de dança do Canadá já se apresentou para mais de 10 milhões de pessoas. O National Ballet realiza as temporadas anuais de outono, inverno e verão, além do *The*

*Nutcracker*³.

A companhia está comprometida com o alcance e a educação de famílias e jovens que, de outra forma, não teriam a oportunidade de experimentar as obras do balé. A companhia tem uma ampla gama de programas apropriados para a idade, concebidos para envolver escolas e crianças na região metropolitana de Toronto e comunidades em todo o Canadá.

O *National Ballet* emprega 120 artistas, dançarinos e músicos, além de pessoal administrativo e de produção. Todos os figurinos e cenários são construídos no *Gretchen Ross Production Center*. Como um proeminente criador de produções completas para balé na América do Norte, a Companhia regularmente aluga conjuntos e roupas para companhias de balé em todo o mundo.

Em 1989, Reid Anderson torna-se diretor artístico e Valerie Wilder é nomeado diretor associado. Mr. Anderson adquire muitos novos ballets para a empresa, incluindo *A Megera Domada* de John Cranko, *A Month in the Country* de Sir Frederick Ashton's e *Massa dos soldados* de Ji ř í Kilián. Ele comissiona muitas novas obras, nomeadamente *The Second Detail* de William Forsythe, *A Atriz* de James Kudelka e *The Nutcracker*.

A presente pesquisa foi realizada em três etapas divididas da seguinte forma: na Primeira Etapa – realizou-se a pesquisa bibliográfica e documental. A Segunda Etapa consistiu na realização da observação dos materiais. E a Terceira Etapa, na análise dos dados que foram descritos baseados nas observações e análises dos vídeos e materiais compilados.

³ Aclamada produção de James Kudelka com estreia mundial em 1995.

2.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Para a coleta de dados utilizou-se o método observacional, pois serve de base para qualquer área das ciências, fundamenta-se em procedimentos de natureza sensorial, como produto do processo em que se empenha o pesquisador no mundo dos fenômenos empíricos. É a busca deliberada, levada a efeito com cautela e predeterminação, em contraste com as percepções do senso comum.

O objetivo da observação naturalmente pressupõe poder captar com precisão os aspectos essenciais e acidentais de um fenômeno do contexto empírico. Dentro das ciências sociais, a literatura costuma chamar esses aspectos de fatos; o produto de um ato observado e registrado denomina-se dado.

Definir os conceitos sobre os fenômenos (fatos) observados é de suma importância. Outros recursos são: criar condições favoráveis ao observador e ao observado; ou observar o contexto social à distância, sem ser visto pelos próprios pesquisados (FACHIN, 2006).

Sempre se deve ter em mente o que se quer observar. Por exemplo, o meio ambiente, o comportamento social, documentos, livros, processos ecológicos entre outros. Tais observações devem ser registradas.

Se o interesse do pesquisador for a interação social de um grupo, deve-se, por exemplo, observar a sequência exata dos movimentos físicos que cada um dos componentes do grupo efetua, as mudanças fisiológicas sofridas, as expressões faciais, as palavras pronunciadas, a entonação de voz e outras atitudes, ou seja, é necessário registrar toda combinação de processos que existe entre eles.

O interesse desta pesquisa foi acima de tudo analisar quais caminhos dentro do balé chegam a outro estágio e o meio de coleta de dados se apresenta como processo observacional que ocorreu decorrente a análise de coreografia e processo de estudo do método de Forsythe, uma vez que a

pesquisa tem como delineamento um procedimento técnico documental.

2.4 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS

Para pesquisas qualitativas, aplica-se a análise de conteúdo, que é utilizada principalmente para análise qualitativa das entrevistas, das observações, das questões abertas em questionários etc., buscando o significado dos dados coletados.

O que se busca num processamento que instrumentalize a análise é sempre a redução de dimensionalidades, ou seja, após ter observado seu objeto em toda a complexidade por meio de diferentes medidas, interessa ao investigador ter uma medida geral que lhe permita alguma conclusão sobre seu estudo (PEREIRA, 2004, p. 22).

Assim se reduz a complexidade e a extensão dos conteúdos através de alguma classificação (categorias) apresentada de forma sistematizada e/ou contagem de unidades (palavras ou termos) contidas nas respostas ou texto. Quando a coleta é guiada por alguma estrutura ou modelo teórico, seus elementos são as categorias.

Campos (2004) aborda que existem duas categorizações de análise de conteúdo, que são: apriorística e não apriorística. Uma vez que a análise apriorística se comporta diante experiências e se baseia em princípios anteriores e a não apriorística dependem totalmente das respostas de seus sujeitos de pesquisa.

Esta pesquisa se caracteriza como apriorística pois se desenrola baseada na técnica do balé, que fora estudada e embasada diante coletas de dados e a partir de seus vários métodos técnicos designados, explanando, portanto, sobre um método em específico, o de William Forsythe.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO ESPETÁCULO *THE SECOND DETAIL*

3.1 O MÉTODO WILLIAM FORSYTHE

Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye é um método de estudo de movimento veiculado por ferramentas digitais na década de 1990 (CD-ROM) elaborado por William Forsythe e voltado para a pesquisa de seus processos coreográficos, tornando-se um visceral objeto de ressignificação técnica para o balé.

Partindo da manipulação de passos estruturados do balé e tornando ações cotidianas em elementos coreográficos, Forsythe conduziu o balé à descentralização da imagem formalmente concebida de seus movimentos, aguçando diferentes estados motores e visuais nos bailarinos que o vivenciam (FERREIRA, 2015, p. 55).

Para a análise do movimento, William Forsythe ressalva vários aspectos dentro de seu método, tais como formas que partem da inexatidão ou até mesmo da imagem gerada pela sombra do corpo do bailarino, situações como essas que auxiliam também em composição coreográfica e improvisação, como traz o próprio nome do método. É importante ressaltar que a linha metodológica de Forsythe parte principalmente da improvisação.

A improvisação é uma atividade criativa, importante não só para sua ação de desenvolvimento corporal e de conhecimento interno e consciente do corpo, mas também como formadora de personalidade e construtora da identidade, atuando no âmbito do conhecimento específico-pragmático, bem como nos aspectos da emoção, da comunicação, da criação e da cognição (TADRA, 2009, p. 80).

Assim, o método de Forsythe se desenrola em quatro categorias de ação: *Escrita*, *Reorganização*, *Linhas* e *Adicionais*. Ferreira (2015) discorre que na categoria *Escrita*, Forsythe aborda sobre movimentações que partem de linhas ou até mesmo letras nos três planos assim permitindo que dimensões e dinâmicas de movimento sejam engatilhadas de outras formas por ações de

partes do corpo. Algumas subdivisões desta categoria são: *Inscrição de Rotação*⁴, *U-ing* e *O-ing*⁵, *Lugar de escrita*⁶ e *Em geral*⁷.

Em *Reorganização*, William Forsythe aponta sobre relações do corpo e sua espacialidade condicionada a movimentações que partem de diferentes planos, níveis, ângulos e eixos oportunizando dessa forma modificações de orientação e transição coreográfica. Assim algumas subdivisões desta categoria são: *Reorientação espacial*⁸, *recuperação espacial*⁹, *compressão*¹⁰ e *isometria*¹¹. Cada categoria citada contém em seu corpo metodológico também subcategorias explanatórias explicando a visão sobre *Reorganização* de William Forsythe detalhadamente.

Em *Linhas*, são caminhos que o corpo pode criar ou adaptar através de linhas, pontos, curvas, paralelos, entre outros. Essa categoria não se baseia somente em transições espaciais feitas através de linhas criadas no comprimento corporal do bailarino-intérprete mas também como a disposição em que essas linhas podem se encontrar e a partir disso destrinchar formas tradicionais de movimento. Assim nesta categoria se encontram algumas tais

⁴ Inscrição de rotação é a habilidade de escrita virtual com qualquer parte do seu corpo, abordando os aspectos tridimensionais do movimento (FERREIRA, 2015, p.74).

⁵ Movimentos a partir das letras U e O em suas diversas formas. A letra U pode aparecer inclinada para os lados ou para baixo, assim como a letra O pode vir inteira ou em forma de semicírculo (FERREIRA, 2015, p.76)

⁶ Analisa o contexto geométrico da arquitetura do movimento (FERREIRA, 2015, p.79).

⁷ Aborda sobre a construção de linhas por qualquer articulação sendo criadas a partir de qualquer movimentação como saltos ou giros mas também aborda sobre o ato de apagar tal linha.

⁸ Aborda os planos de movimento. A forma que o corpo ocupa o espaço modifica a relação com os planos e as orientações disponíveis. Isso merece atenção em todas as tarefas, já que interfere diretamente em sua realização. Já em reorientação espacial 2, é necessária atenção ao plano de referência (sagital, frontal e horizontal) e ao posicionamento do corpo (FERREIRA, 2015, p.80)

⁹ A recuperação espacial é mais uma tarefa que joga com o espaço. A partir de uma sequência coreográfica pré-estabelecida, o bailarino pode fragmentá-la e tirá-la da ordem original. O que acontecia num ponto inicial pode ser recuperado numa variação completa em outro ponto do espaço. Dessa forma, é possível classificar e pontuar a pesquisa para variações espaço-temporais, recuperando a sequência coreográfica original (FERREIRA, 2015, p. 82).

¹⁰ Modo de complexar movimentos usuais criando situações não usuais. Para isso, estabelece-se uma pequena sequência de movimentos e estes são direcionados para outras dinâmicas no espaço e no corpo (FERREIRA, 2015, p.82).

¹¹ São as relações entre as partes do corpo e a geometria do movimento, ou seja, como uma articulação pode manter seu estado de movimento (forma) caso seja transferido para outras direções ou partes do corpo (FERREIRA, 2015, p. 85).

subdivisões: *Ponto ponto linha*¹², *Operações complexas*¹³, *Abordagens*¹⁴, *Evitar a linha*¹⁵ e *Em geral*¹⁶, sendo que cada uma dessas categorias possui em seu segmento subcategorias explicativas sobre tal método.

Por fim, a última categoria abordada neste trabalho é nomeada *Adicionais*. Categoria que contem noções de como o corpo pode criar possibilidades através dele próprio, assim sendo realizáveis torções, retrações, empurrões e tensões que permitem novas qualidades do corpo a partir desses desencadeamentos de movimentação. Esta categoria possui suas subdivisões: *Representação anatômica*¹⁷ e *Cz*¹⁸, contendo em cada uma dessas categorias suas próprias subdivisões que discorrem de forma explicativa sobre o método.

3.2 THE SECOND DETAIL E OS CAMINHOS DE FORSYTHE

A análise desenvolvida neste trabalho se apoia na dissertação de mestrado de Rousejanny Ferreira, Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994, no qual a autora descreve e exemplifica cada categoria de estudo de movimento de acordo com o método de William Forsythe, o *Improvisation Technologies*.

Apesar da descrição do método estar em íntegra em sua dissertação de mestrado de Ferreira, as nomenclaturas utilizadas para se referir ao método *Improvisation Technologies* também são pinceladas no tópico deste trabalho.

¹² São as relações entre as partes do corpo e a geometria do movimento, ou seja, como uma articulação pode manter seu estado de movimento (forma) caso seja transferido para outras direções ou partes do corpo (FERREIRA, 2015, p. 85).

¹³ Ainda trata-se de estudos com linhas porém mais complexos.

¹⁴ Trata-se de um conjunto das tarefas do método *Improvisation Technologies*.

¹⁵ Baseia-se em encontrar movimentações que evitam as linhas imaginárias criadas no espaço.

¹⁶ Nessa categoria de Linhas o Em geral se divide em três partes cujo respectivamente representam possibilidades com: a parte posterior do corpo, os membros inferiores do corpo e diferentes qualidades de movimentação.

¹⁷ Aborda a descrição de formas com partes do corpo que estabelecem conexões inversas, como, por exemplo, o pé direito e a orelha esquerda (FERREIRA, 2015, p.93).

¹⁸ Ação de pressionar um membro sobre o outro, desencadeando rotações, conexões e torções o quanto for possível (FERREIRA, 2015, p.95).

3.1 O MÉTODO WILLIAM FORSYTHE

No ano de 1994, Forsythe estava trabalhando neste projeto e Paul Kaiser, ligado ao ZKM, sugeriu a publicação de um CD-ROM com a compilação do que estava acontecendo em seus processos de criação. Este material, no qual o próprio Forsythe narra e demonstra as leituras de movimento, visualiza-se por pontos e linhas (Point-to-Point-Line), gráficos e animações que trazem uma forma operacional para geração de improvisações e construções coreográficas (FERREIRA, 2015, p.57).

Os bailarinos que compõe a cena do espetáculo *The Second Detail* transitam coreograficamente entre duas posições base, como se determinassem seu ponto de saída de uma forma clássica para uma contemporânea. As duas posições são o resultado de uma linha projetada um pouco inclinada no comprimento do corpo, a primeira posição pela qual os bailarinos passam trata-se nada mais do que o *battement tendu*¹⁹ *devant*²⁰ e a segunda lembra a ideia de um *tendu devant* desconstruído, uma vez que a linha iniciada da ponta do pé percorre pela mesma trajetória nas duas posições.

Porém na segunda posição base, o corpo muda sua trajetória a partir do quadril para cima, assim pode-se concluir que está posição é um resultado da tarefa de William Forsythe *Dobra*, uma vez que a partir da posição *battement tendu devant* uma pequena dobra na articulação da perna pode levar uma outra angulação e eixo corporal.

Sendo que também na posição de balé clássico *battement tendu* é possível encontrar aquilo que William Forsythe denomina como *Queda de pontos*, uma vez que nesta posição podemos perceber vários pontos de ligação

¹⁹ Quando executa o *battement tendu*, o bailarino poderá exercitar como mais clareza a perpendicularidade, as “três forças divergentes do corpo” que irão acompanhar todos os outros exercícios e movimentos da dança clássica, que são: a perna de base estar empurrando o chão, a perna de trabalho, que executa o exercício, está se puxando para fora e o tronco se alongando para cima. Sendo o quadril o ponto em que se fixam essas três forças (SAMPAIO, 2013, p. 140)

²⁰ *Devant* – Os dedos deixam o chão a partir do dedão para o dedo mínimo, mas o bailarino deve se esforçar para encostar a ponta do dedo maior do pé no chão (SAMPAIO, 2013, p. 141).

corporal, possibilitando o estudo de novas movimentações a partir ou não dessas ligações.

Figura 1. Cena de abertura do espetáculo *The Second Detail*



Fonte: imagem retida do vídeo *The Second Detail*, Forsythe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSXHNpzdGc>

Notando isso, percebamos a trajetória coreográfica da bailarina ao centro, ela inicia a sua frase coreográfica na posição do balé *battement tendu devant* e passa pela outra posição desconstruída de *tendu* criada a partir da tarefa de Forsythe *Dobra*. Sua trajetória assim como todo o espetáculo, mescla as possibilidades contemporizadas do balé com o próprio vocabulário corporal tradicional do mesmo.

Partindo então do *battement tendu devant* ocorrem duas tarefas de Forsythe simultaneamente, a *Queda de pontos* e o *Igualar* uma vez que a partir da ligação dos pontos nos pulsos e tornozelos, resulta-se um passo de balé chamado *échappé*²¹.

A partir do *échappé* a bailarina se posiciona em *arabesque*²² *penchée*²³ mas estudando o caminho percorrido das pernas até esta posição podemos identificar que é feito um U no ar que segue o plano sagital do corpo até chegar na posição onde braços e pernas estão em paralelo. O desenho de U feito pelas pernas é um resultado da tarefa *Abordagens em U* e o posicionamento

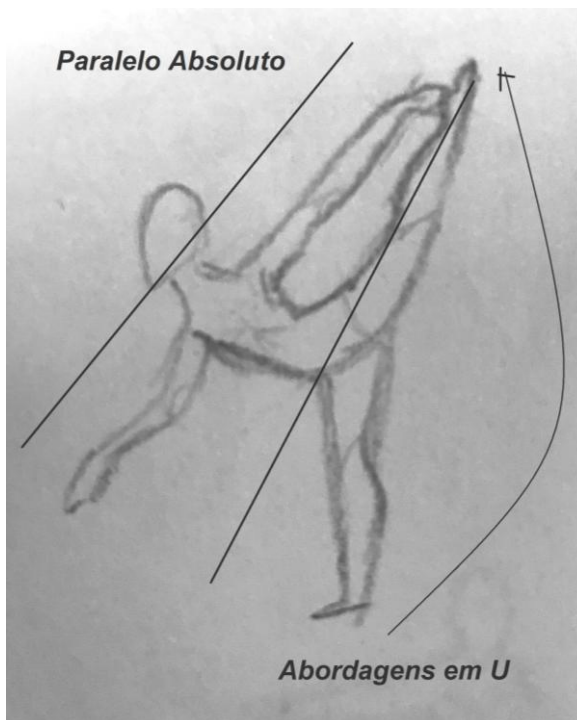
²¹ Primeiro de 5ª posição para a 2ª e só mais tarde de 5ª posição para a 4ª. Importante: *échappé* é um passo deslizado, não deve ser saltado (SAMPAIO, 2013, p. 172).

²² Arabesco. Uma pose de ballet (SAMPAIO, 2013, p. 198).

²³ Inclinado.

final que se mantém em paralelismo chama-se dentro do método de Forsythe *Paralelo Absoluto*.

Figura 2 Arabesque peenché



Fonte: Autoral

Seguindo a coreografia, a bailarina tomba sobre a perna que estava direcionada para cima realizando uma pequena dobra nessa e mantendo a outra parte do corpo com a perna esticada e a posição dos braços se mantém a mesma como na Figura 3. Assim ela passa pelo *Igualar* dos pontos do pulso e tornozelos para repetir a posição de repouso no chão mais uma vez só que para o outro lado.

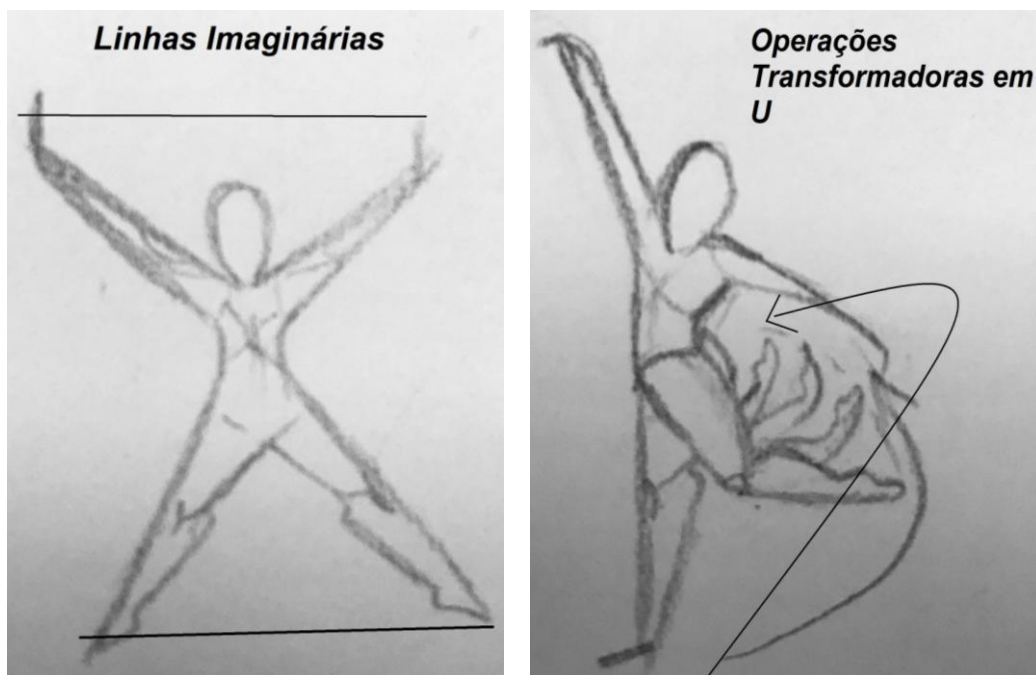
Figura 3 Cena do primeiro trecho do espetáculo *The Second Detail*



Fonte: imagem retida do vídeo *The Second Detail*, Forsythe. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=eSXHNppzdGc>

Na terceira vez repetindo o *Igualar* são desenhadas duas *Linhas Imaginárias* com as mãos e pés da bailarina. Logo depois há uma *Operação Transformadora em U* partindo da movimentação articular do joelho direito que desenha a letra U no espaço, sendo que a parte torácica do corpo faz uma pequena torção da tarefa *Torsions* em *Lines Approches* seguindo assim para uma sequência de passos do balé que não sofrem modificação pelo método de Forsythe.

Figura 4 Linhas Imaginárias e Operações Transformadoras em U

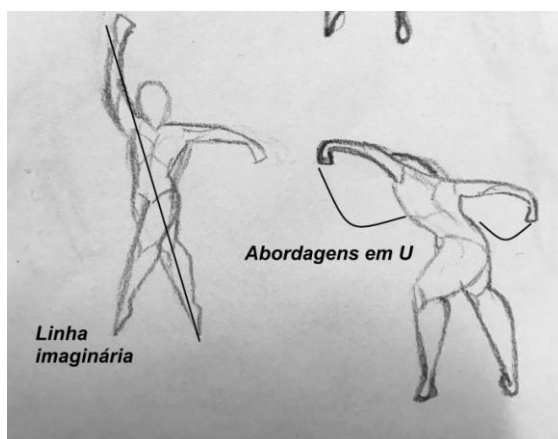


Fonte: Autoral

Depois de executar um *devellopé*²⁴, a perna de execução repousa para trás do corpo enquanto a perna de base junto ao resto do corpo desenha uma linha imaginária inclinada para esquerda, a possibilidade de enxergar esta linha no corpo é estudada na tarefa *Imaginando Linhas*. Continuando com uma contração de abdômen, os braços da bailarina desenharam duas letras U sobre o plano sagital do corpo, seguindo a ideia da tarefa *Abordagens em U* que nada mais se trata do que as possibilidades motoras que o corpo pode fazer desenhando o U em seu plano sagital ou frontal.

²⁴ É o desenvolver das pernas de um bailarino, nas três direções possíveis de trabalho e que as levantam acima de um ângulo de 90° (SAMPAIO, 2013, p. 154).

Figura 5 Abordagens em U



Fonte: Autoral

Assim segue-se por outra tarefa designada pelo método *Improvisation Technologies* uma vez que a partir da contração abdominal onde as pernas encontram-se semi flexionadas, os pés deslizam pelo chão sem perder contato deste e rabiscam um caminho do qual durante essa execução as pernas trocam de direção, tal movimentação pode também ser designada dentro do método de Forsythe como *Padrão de chão* e assim a bailarina chega em outra posição de repouso, e com uma pequena torção em sua perna direita ela chega na posição até então designada como *battement tendu* desconstruído.

Figura 6 Padrão de chão

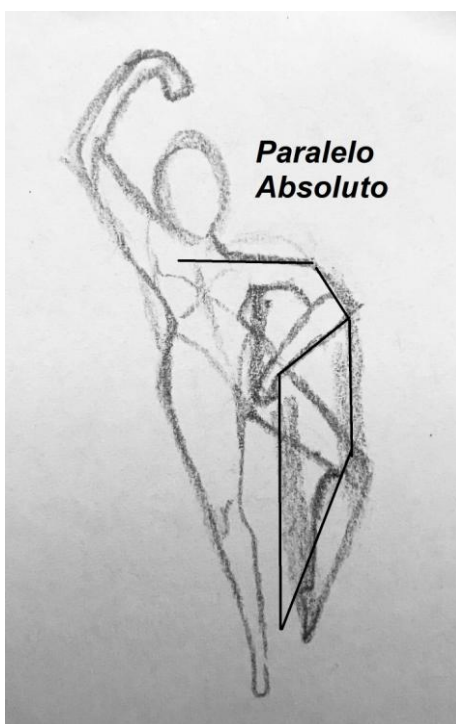


Fonte: Autoral

Assim redirecionamos a análise para o pequeno solo masculino que ocorre ainda nesta cena do espetáculo. Esse pequeno solo é tracejado por uma sequência de torções para diferentes direções no espaço no entanto é interessante perceber que as torções torácicas do bailarino são reflexos dos desenhos feitos pelos seus braços.

Apesar da rápida passagem do bailarino solista nesse momento da cena é possível identificar que ele consegue passar por um conjunto movimentações que se empregam dentro da metodologia de Forsythe. Essas movimentações ocorrem antes e depois das várias torções torácicas feitas durante sua pequena coreografia solo, elas são: *Abordagens em U*, *imaginando linhas e paralelo absoluto*.

Figura 7 Paralelo Absoluto Giro



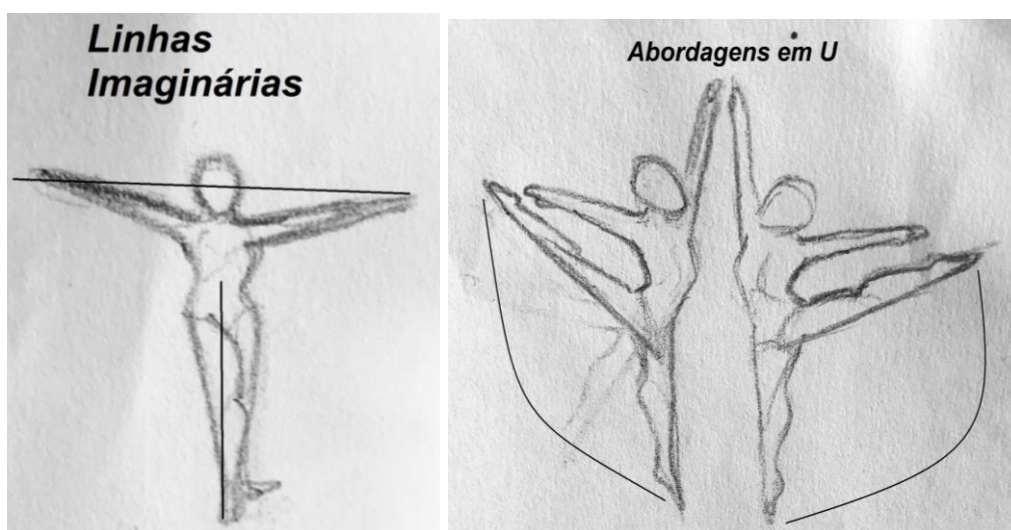
Fonte: Autoral

Assim, seguindo para o segundo trecho reportado no vídeo do espetáculo observemos o trio de bailarinas na figura 8. A cena inicia com ambas projetando seus braços para as extremidades e uma de suas pernas direcionadas à frente do corpo possibilitando a visão de duas linhas, uma

desenhada a partir das mãos e uma vinculada à direção do corpo a partir de sua perna direita.

Depois de se manterem nesta pose, o trio repete a ação feita pela bailarina solista executando um arabesque e assim deixando um desenho de U pelo espaço então, em seguida o trio mantém mais uma pose e com isso alinham o corpo em uma posição da qual podemos tracejar outra linha imaginária pelos seus braços.

Figura 8. Análise de movimentação do trio



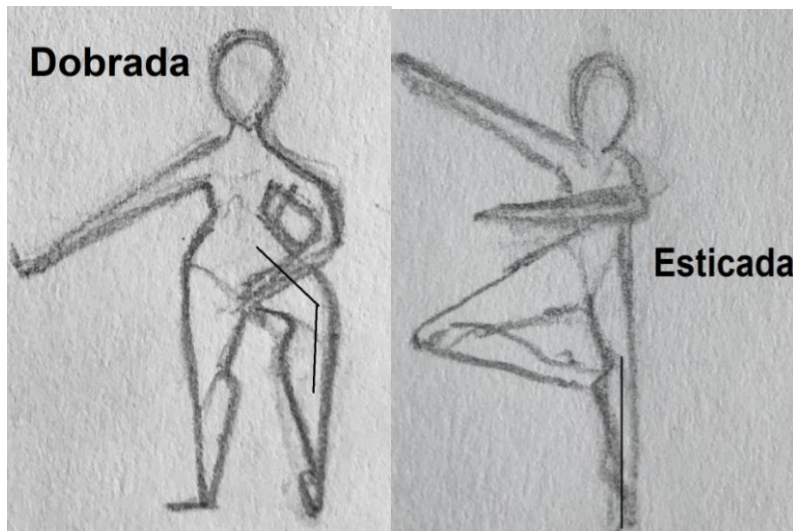
Fonte: Autoral

Com isso passamos pelas movimentações feitas até chegar onde as bailarinas preparam para subir em sua perna esquerda, mantendo a outra perna flexionada e com a ponta do pé na altura do joelho na figura 9. Tal movimentação muito típica no balé clássico, ganha um outro olhar na coreografia de Forsythe.

Diferente de uma aula de balé em que a bailarina transferiria todo seu peso para sua perna base esticada, na coreografia apresentada em *The Second Detail* depois da bailarina desenhar um pequeno U pelo o espaço com sua perna esquerda, a mesma transfere todo o peso de seu corpo para a perna ainda flexionada e depois a estica, necessitando assim de outra força isométrica como é possível estudar em uma das tarefas de William Forsythe

Isometrias, tal movimentação reformulada para esse trecho coreográfico também passa a ser bastante utilizada no decorrer do espetáculo.

Figura 9 Transferência de peso



Fonte: Autoral

Logo uma solista entra em cena, realmente não acompanhada por nenhum outro grupo coreográfico se apresentando com ela como acontece normalmente na maioria das cenas do espetáculo e em primeiro momento é possível notar que ela traz movimentações parecidas com as anteriores já discorridas.

O espetáculo em si é um conjunto de estudo de movimentação atrelado a um estudo de recomposição, pois coreograficamente são utilizados os mesmos princípios em suas movimentações em momentos diferentes e também pode-se observar que apesar de serem usadas outras movimentações, estas seguem uma linha bastante similar com as anteriores.

Trata-se de uma costura coreográfica também visada no método de Forsythe, partindo de movimentações ou intenções que se tornam bastante presentes no decorrer das cenas mas que não se estabilizam de uma forma que deixe a coreografia monótona pois há sempre nas cenas um jogo do qual os bailarinos apesar de estarem sempre fazendo coisas similares acabam

embaralhando-se diante dos olhos do espectador uma vez que a construção da cena dispõe-se de várias coreografias diferentes apresentadas de forma simultânea.

Assim os dois pequenos trechos já analisados visam somente uma coreografia entre várias das quais ocorrem em cena. Nos dois primeiros momentos foram escolhidos os bailarinos que teriam o grupo de movimentação mais relevante para a análise, justamente pelo fato do espetáculo trazer uma linha clássica e movimentos contemporâneos similares que saem ligeiramente do foco desta pesquisa.

No entanto apesar da bailarina solista trazer um grupo de movimentações do balé clássico com pouquíssimas modificações apoiadas no método de Forsythe nesse momento, ainda assim é possível enxergar modificações esteticamente coreográficas no alinhamento concebido do balé.

Há uma tarefa em questão executada pela solista chamada *Desmoronamento de pontos*, encontrada na categoria *Linhas* do método *Improvisation Technologies*. Segundo Forsythe em um de seus vídeos que abordam sobre seu método, o *desmoronamento de pontos* se baseia na relação que o corpo pode manter direcionado ao chão. A movimentação executada pela bailarina baseia-se em dois pequenos impactos dos pés contra o chão uma vez que os pontos articulares nos joelhos da bailarina se aproximam.

Figura 10 Desmoronamento de Pontos



Fonte: imagem retida do vídeo *The Second Detail*, Forsythe. Disponível:
<https://www.youtube.com/watch?v=eSXHNppzdGc>

Ao fim de sua coreografia solo mais um trio a acompanha no decorrer dessa cena. No entanto, a coreografia do trio se difere da coreografia executada pela então bailarina solista ao final da cena. O trio desenvolve uma andada curta porém totalmente dinâmica, da qual se assemelha com uma das intenções de movimento executadas pela bailarina da primeira coreografia analisada e identificada como Operações Transformadoras em U entretanto, além de se tratar de uma locomoção as bailarinas mantém uma torsão torácica.

Partimos então para o quarto trecho do espetáculo, do qual encontramos novamente a grande mescla de coreografias diferentes sendo executadas por vários grupos simultaneamente. Uma bailarina no centro se destaca por se desvincular de todas as outras coreografias e apresentar um solo sendo que a movimentação que a diverge de grupo para solo pode ser designada dentro do método utilizado para esta análise como a tarefa *Inscrição de Rotação*.

Após a segunda execução da movimentação criada a partir do *Inscrição de Rotação* e a mudança da forma contemporânea para a forma clássica muito utilizada no decorrer do espetáculo, o *battement tendu devant*, a bailarina transfere seu peso simetricamente para as direções apoiadas pelos seus braços e pernas, onde é possível perceber que existe uma força isométrica que se mantém no centro do corpo mas também em suas extremidades.

Então, a terceira vez que a bailarina executa sua movimentação com a *Inscrição de Rotação* ela já se encontra acompanhada por um bailarino e seu agrupamento solo de movimentações acaba se tornando um dueto. Imediatamente após o encontro dos bailarinos e após a movimentação executada pela bailarina, seu parceiro a pega pela cintura e executa com ela a tarefa *Lugar da Escrita*.

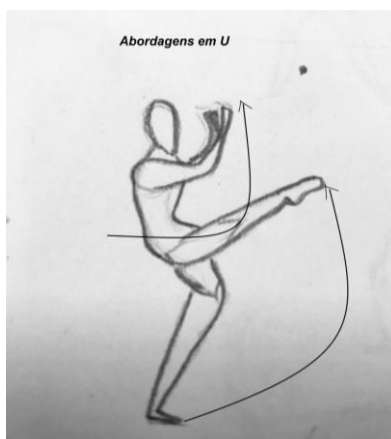
Essa tarefa baseia-se na exploração de movimentos cotidianos que podem ser usados de forma não tão comum. A movimentação resultada no momento em que o bailarino pega a bailarina pela cintura remete como se o mesmo estivesse agarrando uma cadeira e a arrastando para trás e enquanto o bailarino executa isso a bailarina, levada pela força aplicada por ele, desenha

um pequeno círculo pelo chão executando a tarefa de Forsythe *Escovar o chão*.

Em *escovar o chão*, os vetores são direcionados para o solo. Os movimentos podem ocorrer tridimensionalmente, formando várias escritas, escovações ou escapes. Forsythe associa esta tarefa com os movimentos de escrever e virar páginas e com rabiscos feitos pelo pé (FERREIRA, 2015, p. 83).

Entre uma cadeia de movimentações codificadas dentro do balé executadas pelos bailarinos, uma movimentação do bailarino se destaca por se evidenciar um desenho no espaço a partir de uma forma não tão similar quanto as outras usadas até então no espetáculo. A forma deixada pelos braços e perna do bailarino trata-se da forma que é estudada no método de Forsythe pela tarefa *Abordagens em U*, ou seja, o desenho de um U e este é desenhado de forma horizontal sob o plano sagital do corpo.

Figura 11 Abordagem em U, duo



Fonte: Autoral

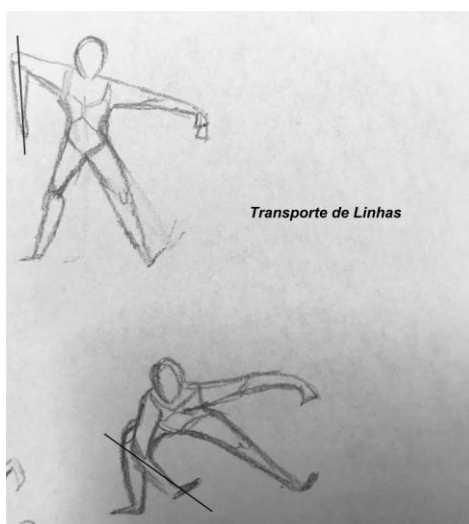
Assim, a análise entra em sua quinta cena do espetáculo na qual podemos ver a ênfase voltada para o bailarino solista que desenvolve sua coreografia pelo palco enquanto o resto dos bailarinos que também executam sua coreografia na cena estabelecem nesse momento um papel de corpo de baile.

Mesmo que a sequência coreográfica do solo comece de forma

instantânea no veículo virtual por qual a análise se ampara, é possível observar de imediato a execução da tarefa de Forsythe designada *Amplificação* juntamente com a tarefa *Reorientação ao solo* pois o bailarino explora o nível baixo e logo em seguida o alto através da movimentação crescente de seus braços.

Após sua passagem do solo e a chegada ao nível alto o bailarino inicia a partir de uma torção, um giro mantido pela força isométrica identificada em três pontos de tensão muscular: braço, abdômen e perna de base. Finalizando o giro com seu braço desenhando um U pelo plano frontal do corpo do nível alto para o baixo e continuando seu percurso leva todo o resto do corpo resultando em mais um giro.

Figura 12 Transporte de Linhas



Fonte: Autoral

Depois de uma sequência de passos não modificados pelo método de Forsythe, o bailarino constrói após um conjunto de tarefas do método como *Abordagens em U*, *Queda de pontos*, *Imaginando Linhas* juntamente a forças isométricas que são acionadas assim que o bailarino executa o giro, e o mesmo transcende uma movimentação que é explorada do nível alto para o baixo no plano frontal de seu corpo e demonstra a aplicação da tarefa *Transporte de Linhas*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho vimos como o Balé Clássico mantém uma tradição tecnicista rígida, a qual molda seus bailarinos desde os primeiros momentos de busca para uma codificação corporal em dança. Porém, o mesmo sempre esteve passando por constantes inovações tanto técnicas como artísticas ao longo da história, estas emergiram de grandes nomes da dança que estiveram estudando os caminhos do balé para que este pudesse estar em um patamar artístico de alto nível.

William Forsythe é um nome da dança que se destaca atualmente por ter desenvolvido um método que permeia no meio contemporâneo a partir da técnica do balé clássico o *Improvisation Technologies*. Assim como vários artistas que se propuseram a estimular a técnica do balé visando sua grande capacidade coreográfica, Forsythe criou outros caminhos pelos quais o balé mesmo recorrendo a sua técnica secular pôde ser moldado dentro de seu próprio método de estimulação de movimentação.

Entre tantos de seus balés erguidos diante de sua metodologia, o espetáculo escolhido neste trabalho é um de seus primeiros trunfos com sua ideia de ressignificação técnica, chamado *The Second Detail*. Não tão conhecido mas extremamente detalhista, o espetáculo dispõe de forma minuciosa a relação estabelecida entre balé e seu enredo contemporâneo.

Assim, conclui-se que em seu espetáculo escolhido para a análise deste trabalho Forsythe não contrapõe de forma tão evidente suas tarefas estabelecidas pelo seu método, entretanto mesmo diante de pouca modificação através do mesmo, Forsythe ainda assim consegue manter uma linha contemporânea para seu espetáculo, algo que surge não só a partir de suas movimentações mas que pode ser identificado também em sua cenografia, iluminação, elementos cênicos e figurino, como também em suas várias coreografias destrinchadas e recolocadas de forma diferente em cena.

A análise do espetáculo foi realizada pelo método observacional, e a partir dos principais resultados alcançados com ponderância concluí-se que

suas movimentações realmente significavam tal tarefa no método de Forsythe e apesar deste método ser oferecido por uma ferramenta eletrônica ainda a pouco material bibliográfico discorrendo detalhadamente, todavia, todo o método *Improvisation Technologies* pode ser encontrado de fácil acesso nestas vias eletrônicas e não somente por elas mas também pela dissertação de doutorado de Rousejanny Ferreira possibilitando uma análise inteiramente confiável.

Assim a lição deixada por William Forsythe para políticas coreográficas que adotam somente uma técnica metrificada é de que, como o próprio, torna-se possível desvincular-se do senso comum mesmo diante da valorização de uma técnica específica. Desenvolvendo o método *Improvisation Technologies* como um veículo metodológico de novas ambições para dança, observou-se nesta pesquisa que posto em prática o método de William Forsythe ressignifica com formas já estabelecidas pelo balé dando um outro significado a elas.

Forsythe faz novas leituras de forma sutil de codificações técnicas a partir de seus meios metodológicos e transcende ideias coreográficas que podem ser tomadas como um novo lugar na dança, justamente pelas suas amplas alternativas criadas para ressignificarem aquilo que uma vez poderia ser utilizado da mesma forma.

Finalizo pontuando que esta pesquisa sobre ressignificação técnica viabiliza novas percepções sobre o movimento até então não valorizadas por serem sombra de codificações da dança, contudo a pequena análise descrita detalhadamente dispõe material suficiente para emergir novos estudos em outras composições coreográficas direcionando assim uma maior quantidade de trabalhos em dança podendo eles ter um caráter de ressignificação como para o balé ou um caráter distinto de movimentação como resultado de seus estudos em processos criativos do *Improvisation Technologies*.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Motta – Mestres da Dança: George Balanchine. Jornal GGN. Março 19, 2014. Editorial: Cultura.
- ARAGÃO, Vera. Composição Coreográfica. Unidança – Universidade Livre de Dança. – 2018.
- ASSUMPÇÃO, Andréa – O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na formação Humana: Caminhos para a Emancipação. Ver. Pensar a Prática, v. 6, UFG. – 2003.
- BOUCIER, Paul. Historia da Dança no Ocidente / Paul Boucier : tradução Marina Appenzeller. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- CAVRELL, Holly Elisabeth. Dando Corpo a História / Holly Elizabeth Cavrell – 1.ed. – Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- CAMPOS, Claudinei José Gomes. Métodos de Análise de Conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004.
- FACHIN, O. Fundamentos de metodologia/ Odilia Fachin, 5. ed. [rex.] – São Paulo : Saraiva, 2006.
- FERREIRA, Alexandre. Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: Um Corpo Polissêmico e Co-Autor. – 2012.
- FERREIRA, Rousejanny – Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreografo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994/ Rousejanny da Silva Ferreira. – 2015.
- GIL A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social / Antonio Carlos Gil. - 6. ed. - São Paulo : Atlas, 2008. ISBN 978-85-224-5142-5
- GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- MONTEIRO, Mariana. Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- GIDDENS, Anthony. Sociologia. Tradução: Sandra Regina Netz. 6 ed. Porto Alegre: Artmed – 2012.

KATZ, Helena. Todo corpo é corpomídia. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. – 2006.

KATZ, Helena. O corpo como mídia de seu tempo. Cd Rom Rumos Itaú Cultural

MORESI, E. Metodologia da Pesquisa / Eduardo Moresi. UCB – PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO – PRPG. Águas Claras, Brasília - DF, 2003.

MINAYO, M.C. de S. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo-Rio de Janeiro, HUCITEC-ABRASCO, 1992.

PEREIRA, Julio Cesar R. Análise de Dados Qualitativos: Estratégias Metodológicas para as Ciências de Saúde. Humanas e Sociais / Julio César R. Pereira. – 3. Ed. 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PRODANOV, C. C. FREITAS, E. C. Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SAMPAIO, Flávio / Balé passo a passo: história, técnica, terminologia/ Flávio Sampaio.- Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SELLTIZ, C. et. al. Métodos de pesquisa nas relações sociais. Tradução de Maria Martha Hubner de Oliveira. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L. S.; COOK, S. W. Métodos de pesquisa das relações sociais. São Paulo: Herder, 1965.

SULCAS, Roslyn. “A Rarity Bursts Into Bloom”, *The New York Times*. Junho 25, 2014, on Page C1. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2014/06/25/arts/dance/forsythe-coaches-bostonballet-in-the-second-detail.html>. Acesso em: 16/06/2018.

TADRA, Débora et al. / Linguagem da dança. – Curitiba: Ipbex, 2009. 115p.: il. (Metodologia do Ensino de Artes; v.2)

WOLF, Silvia – William Forsythe e a Dessacralização do Ballet no Espaço Urbano, Rev. Cena número 9 Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes/ Departamento de Arte Dramática, UFRGS.

SITES

The National Ballet of Canada – Karen Kain Artistic Director. Disponível em: <<https://national.ballet.ca/Meet/About-National-Ballet>>. Acesso em: 01/06/2018.

The Second Detail, Forsythe – Perm Opera Ballet Theatre. Publicado em 10 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eSXHNPpzdGc>>. Acesso em: 02/11/2018.

William Forsythe's "Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye". Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/GrandpaSafari/videos>>. Acesso em: 11/11/2018.