

Cena 9

Dossiê Dança em Desdobramentos

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

WILLIAM FORSYTHE E A DESSACRALIZAÇÃO DO BALLET NO ESPAÇO URBANO

Silvia Suzana Wolff

*Mestre em Artes/Dança pela New York University.
Doutora em Artes/Dança pela UNICAMP.*

WILLIAM FORSYTHE E A
DESSACRALIZAÇÃO DO BALLET
NO ESPAÇO URBANO

RESUMO: Este artigo apresenta um olhar sobre a obra do coreógrafo William Forsythe, sua trajetória e as influências sobre seu trabalho. A partir de uma análise iconográfica, videográfica e de textos escritos sobre o artista, a autora apresenta um enfoque em uma característica específica do trabalho deste coreógrafo: a sua abordagem do uso da técnica do *ballet* e sua criação de projetos para apresentação em espaços urbanos. Além disto, é traçado um paralelo entre o processo de democratização da dança pós-moderna com o uso de espaços urbanos por Forsythe. A partir disto, a autora propõe que, através do uso de espaços urbanos, Forsythe possa estar contribuindo para uma possível democratização do *ballet*.

PALAVRAS-CHAVE: *Ballet*; Coreografia; Urbanidade; Contemporaneidade.

ABSTRACT: This article presents a look into choreographer William Forsythe's work, his trajectory and the influences in his pieces. Based on an iconographic analysis that includes videos and texts about Forsythe, the author presents a focus on a specific characteristic in the work of this choreographer, his approach to the use of *ballet* technique and his creation of projects to be performed in urban spaces. In addition, the author traces a parallel among the democratization of dance developed in post modernity with the use of urban spaces by Forsythe. From that, the author proposes that, through the use of urban spaces, Forsythe might be contributing to the possible democratization of *ballet*.

KEYWORDS: *Ballet*, Choreography, Urbanity, Contemporaneity.

INTRODUÇÃO

William Forsythe é conhecido mundialmente por ter inovado o *ballet*¹ de tal forma como ninguém o havia feito em muito tempo. Considerado por alguns como a versão contemporânea de George Balanchine², ele criou mais de cem obras em cerca de trinta anos, obtendo um grande impacto no mundo da dança. Ultimamente, este coreógrafo tem utilizado, cada vez mais, diferentes espaços urbanos para seus trabalhos, encontrando novas formas de apresentação da dança clássica. O propósito deste artigo é expor esta faceta de Forsythe como uma continuação de todo um esforço seu para, ao mesmo tempo que inova a dança clássica, tentar inseri-la no contexto da dança contemporânea e da arte da performance. Primeiramente, este artigo propõe

¹ Termo francês derivado do italiano *ballare*, que significa bailar. No decorrer deste texto, refere-se à técnica de dança clássica originada na corte européia dos séculos XVI e XVII.

² Coreógrafo russo que imigrou para os Estados Unidos (Nova Iorque) nos anos 30 e revolucionou a dança clássica do século XX. Fundou a School of American Ballet e o New York City Ballet.

um olhar sobre a trajetória e as influências de Forsythe com o objetivo de obter um melhor entendimento de sua obra.

A partir de uma análise iconográfica, videográfica e de textos escritos sobre o artista, a autora apresenta um enfoque em uma característica específica do trabalho deste coreógrafo: a sua abordagem do uso da técnica do *ballet* e sua criação de projetos para apresentação em espaços urbanos. Além disto, é traçado um paralelo entre o processo de democratização da dança pós-moderna com o uso de espaços urbanos por Forsythe. A partir disto, a autora propõe que, através do uso de espaços urbanos, Forsythe possa estar contribuindo para uma possível democratização do *ballet*.

A pesquisa iconográfica que resulta neste texto foi realizada através da análise e observação de documentos eletrônicos como o sítio eletrônico da companhia de Forsythe e de outras companhias com as quais o mesmo trabalhou. A pesquisa videográfica incluiu as obras *Artifact* e *Eidos Telos*, além de vídeos que apresentam entrevistas com o coreógrafo. Além disto, foram consultadas matérias de jornal sobre o trabalho do artista, além de textos acadêmicos sobre o mesmo.

TRAJETÓRIA

Forsythe nasceu em 1949 em Nova Iorque. Após estudar dança na *Jacksonville University*, na Florida, obteve bolsa para estudar *ballet* na *Joffrey Ballet School* e na *School of American Ballet*. Ainda, teve aulas com renomados professores como Maggie Black, Finis Jung, Jonathan Watts, Meredith Baylis, William Griffith, Leon Danelion, Mme. Periaslavic, Mme. Boskovitch, Nolan Dingman, Patricia Wilde e Christa Long. Em 1970, entrou para a companhia *Joffrey Ballet II* e, logo depois, para o *Joffrey Ballet*, antes de mudar-se para a Alemanha e ingressar no *Stuttgart Ballet*, em 1973. John Cranko, diretor da companhia, morreu naquele mesmo ano. A bailarina brasileira Marcia Haydée, sucessora de Cranko, foi quem encorajou Forsythe a coreografar. Em 1976, ele coreografou sua primeira obra intitulada *Ulrich*, seguida de *Traum des Galilei* em 1978, e *Orpheus*, *Love Songs* e *Time Cycle* em 1979.

Enquanto em Stuttgart, Forsythe familiarizou-se com o trabalho de Pina Bausch e Jiří Kylian, retornando regularmente a Nova Iorque e mantendo-se em contato com movimentos intelectuais e artísticos. Em 1980, Forsythe deixou o *Stuttgart Ballet* para dedicar-se a uma carreira independente. *Gänge* e *Say Bye-Bye*, coreografadas para o *Nederlands Dans Theater* em 1982 e 1983 respectivamente, foram alguns de seus trabalhos que intrigaram e, muitas vezes, escandalizaram platéias, demonstrando agressivas críticas à sociedade. Em 1983, a convite do grande bailarino russo Rudolf Nureyev, ele coreografou *France/Dance* para o *Paris Opera Ballet*, apresentando a jovem bailarina Sylvie Guillem.

Em 1984, Forsythe tornou-se diretor artístico do *Ballett Frankfurt*, um ano após criar a versão longa de *Gänge* para esta companhia. Com sua nova trupe, começou a criar obras que, aos poucos, se distanciavam do *ballet* convencional, construindo um novo público. Desde então, coreografou *Artifact* (1984), *LDC* (1985), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1991), *The Loss of Small Detail* (1991), *ALIE/N A(C)TION* (1992), *Eidos: Telos* (1995), *Endless House* (1999), *Kammer/Kammer* (2000) e *The Room As It Was* (2002), entre muitos outros. A partir de 1990, o *Frankfurt Ballet* passou a se apresentar em um projeto de residência de dois meses ao ano no *Châtelet Theater*, em Paris.

Em 1999, sua companhia também começou a ocupar o *Bockenheimer Depot* (TAT), um espaço para performances em Frankfurt. Este espaço está localizado em uma antiga estação de trem convertida em depósito, no qual Forsythe desenvolve trabalhos *site-specific*³ como *Endless House*. Naquele ano, Forsythe tornou-se diretor também do TAT.

Em 2004, por motivos políticos e institucionais, Forsythe deixa o *Ballett Frankfurt* e passa a dirigir sua própria companhia, a *The Forsythe Company*, que opera tanto na *Festspielhaus Hellerau*, na cidade de Dresden, quanto no *Bockenheimer Depot* (TAT), em Frankfurt. Contando com verba reduzida, proveniente de fontes estatais e privadas, a companhia encontra-se cada vez

³ *Site-specific work* é um jargão norte-americano da dança utilizado para caracterizar obras que sejam criadas especificamente para espaços alternativos ao tradicional palco italiano. Frequentemente, o local alternativo é um espaço urbano.

mais em uma posição descentralizada, da qual passa a se relacionar com uma paisagem cultural contemporânea em rápida e constante transformação. Para tanto, Forsythe criou uma estrutura ágil através da qual pôde investir nas criações multifacetadas iniciadas ainda no *Ballett Frankfurt*. Contando com um elenco mais enxuto proveniente da companhia anterior, Forsythe vem aprofundando a intensa colaboração desenvolvida durante os últimos vinte anos, iniciando a exploração de uma nova dramaturgia ligada a questões sociais e políticas. Possivelmente, seu interesse por essas questões é resultado da conturbada situação política, econômica e social vivida por ele em todo o período no qual teve que lidar com o poder que envolve uma instituição sistemática como a do teatro estatal de Frankfurt, que abrigava o *Ballett Frankfurt*. Desta problemática surge, também, seu crescente interesse em desenvolver encontros alternativos com o público, levando a companhia a produzir performances e instalações em teatros, espaços públicos, museus e centros culturais no mundo todo.

Além do trabalho com sua própria companhia, Forsythe continua a montar suas obras para outras companhias de dança de diversos países, entre elas: *New York City Ballet* (*Behind the China Dogs* em 1988, *Herman Schmerman/Part 1* em 1992), *Royal Ballet* (*Firsttext* em 1995), *Nederlands Dans Theater* (*Mental Model* em 1983, *Marion, Marion* e *Four Point Counter* em 1995), *Joffrey Ballet* (*Square Deal* em 1983), *San Francisco Ballet* (*New Sleep* em 1987) e *National Ballet of Canada* (*the second detail* em 1981). Seus trabalhos também são dançados em companhias como *Royal Swedish Ballet*, *Royal Danish Ballet*, *Finnish National Ballet*, *Les Ballets de Monte Carlo*, *Ballet de l'Opera National de Lyon*, *Batsheva Dance Company*, *Boston Ballet*, *Cullberg Ballet*, *Pennsylvania Ballet*, *Star Dancers Company em Tokyo*, *Balletto di Toscana*, *Les Grands Ballets Canadiens*, *National Ballet of Cuba*, *Hamburg Ballet*, *Ballett der Deutschen Oper Berlin*, *Ballett der Oper Düsseldorf*, *Staatsoperballett Viena*, *Ballet du Grand Théâtre de Genève*, *the Dutch National Ballet*, *the National Dance Company of Spain* e *the Australian National Ballet*, entre outras.

Em reconhecimento ao seu trabalho, Forsythe já recebeu mais de vinte prêmios, incluindo: *Bessie Award for Choreography* (Nova Iorque - 1988),

Bessie Award for Production por *Eidos: Telos* (Nova Iorque - 1998), *New York Times Best Ballet of the Season* por *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (San Francisco Ballet, Nova Iorque - 1998), *Laurence Olivier Award for Outstanding Achievement in Dance at Sadler's Wells* (Londres - 1999), *Laban Prize 2001*, *Bayerischer Theaterpreis* por *The Room as it Was* (Alemanha - 2002), título de doutor honorário da *The Juilliard School* (Nova Iorque) e *Deutscher Tanzpreis 2004*.

INFLUÊNCIAS

O pai de Forsythe era publicitário e, muito cedo, sua carreira colocou o coreógrafo em contato com o rápido e imagético mundo da televisão. Além de sua conexão com uma sociedade orientada para a mídia, Forsythe menciona sua afeição pelo *rock'n roll* e por filmes musicais de comédia. Aos poucos, desenvolveu o gosto pela dança moderna, demonstrando um forte interesse no trabalho de Rudolf Laban. Ainda, Forsythe menciona o dinamarquês August Bournonville e George Balanchine como coreógrafos de *ballet* que influenciaram seu trabalho.

Forsythe aplica muitos conceitos desenvolvidos através de seus estudos dos princípios de Laban, como o uso de potenciais pontos de início de movimento de diferentes partes do corpo, o corpo do bailarino mantendo-se centralizado em relação a sua cinesfera⁴, a desestabilização e descentralização do corpo. Ele está interessado no momento da 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.

⁴ Cinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move. 'É delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam a partir do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio.' É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento.

Em um âmbito mais filosófico, Forsythe gosta de usar teorias literárias como ideia inicial para suas obras. Escritores pós-estruturalistas como Michel Foucault e semiólogos como Roland Barthes são os que mais influenciaram o trabalho de Forsythe.

Atualmente, em decorrência das mudanças provocadas por sua saída do *Ballett Frankfurt*, o trabalho de Forsythe vai muito além de apenas criar obras para palcos italianos.⁵ Ele tem se envolvido cada vez mais com trabalhos específicos para espaços alternativos, incluindo arquitetura, multimídia, telecomunicação interativa e vídeo. Ainda, Forsythe se envolve na composição das trilhas sonoras e no design de luz e cenários de suas obras e projetos. Ele explica que quando começou a trabalhar, não havia pessoas suficientes a sua volta para ajudá-lo a reunir tudo o que queria, então ele tinha que resolver tudo sozinho. Isto fez com que ele ganhasse conhecimento em design, música, tecnologia, contribuindo para que usasse estes artifícios fortemente em seu trabalho.

DESSACRALIZAÇÃO

A relação de Forsythe com a dança iniciou-se através do *ballet*, de forma extremamente tradicional. Aos poucos, por consequência de seus interesses em dança moderna e contemporânea, o coreógrafo foi encontrando maneiras de manipular a técnica clássica até encontrar um estilo próprio de movimentação. Utilizando-se de artifícios destas outras formas de dança como a improvisação e aplicando princípios de Laban, foi distorcendo e desconstruindo o movimento clássico até construir uma outra linguagem. Por contar com bailarinos formados e versados na tradição do clássico, traços desta técnica transparecem em suas obras, mas fica cada vez mais difícil encontrar termos que definam seu vocabulário coreográfico. Após anos em busca de maneiras de inovar esta técnica, ele chega à ideia de desterritorialização da mesma, tirando-a de seu espaço convencional e

⁵ Este tipo de palco tornou-se permanente por volta de 1640, foi o primeiro tipo de palco a formar uma moldura para a dança que, até então, era apresentada somente nas cortes em formato de arena ou semi-arena. Este formato de palco determinou a frontalidade para a dança, pois o público passou a ficar somente de frente para o palco. O primeiro palco italiano de que se tem notícia foi construído em 1585 no Teatro Olímpico de Vicenza, na Itália.

levando-a para lugares alternativos.

William Forsythe influenciou, e continua influenciando, radicalmente o pensamento no campo da dança por meio de sua visão sobre a maleabilidade e as possibilidades inerentes na linguagem da dança clássica. Isso, somente, já o faz um visionário, considerando que a visão comum sobre o *ballet* é de que o mesmo é duro, estanque, apresentando uma inflexibilidade no que diz respeito a possibilidades de inserção na contemporaneidade. Forsythe vê o clássico como um conjunto de ideias sobre relacionamentos que contém um potencial ilimitado para a proliferação de forma, fluxo e dinâmica. Atualmente, com seu novo grupo, Forsythe está levando este modo de pensar relações e conexões, uma vez utilizado para dar autonomia criativa ao bailarino individual, para um modelo distribuído e descentralizado de interconectividade de grupo. Desta forma, ele começa a explorar e refletir no corpo as implicações de uma transformação contemporânea social que vai de uma política do poder individual para uma outra, de pluralidades em rede. Esta transformação, na dança de Forsythe reflete, também, algumas das mudanças ocorridas na dança a partir da metade do século XX.

A relação entre a dança e novas tecnologias na obra de Forsythe é um exemplo das mudanças ocorridas na dança e na arte, da segunda metade do século XX. Entretanto, Forsythe não é o primeiro artista da dança a realizar obras que relacionam a dança a novas tecnologias. É interessante citar-se algumas referências da dança mediada pelas novas tecnologias como por exemplo a área da videodança, um formato que ganha cada vez mais campo.

Pode-se pensar na videodança como o diálogo entre a dança e o vídeo cujo resultado gera um tipo de obra onde essas linguagens se tornam indissociáveis. Uma arte que existe apenas no vídeo e para o vídeo. Enfim, trata-se da materialização de um pensamento que integra as ideias do coreógrafo e do *videomaker* numa forma híbrida que não deixa distinções entre o vídeo e a coreografia. Mas essa é apenas uma das inúmeras leituras possíveis, pois encontramos variáveis a cada nova criação.

Do ponto de vista histórico, a bailarina e cineasta ucraniana Maya Deren foi quem introduziu um modo diferente de pensar e agir na convergência entre

o audiovisual (no caso, o cinema) e a dança. Em seu artigo *Choreography for the Camera*, publicado na *Dance Magazine*, em outubro de 1945, ela afirmou que o bailarino e o cineasta deveriam saber um pouco do ofício do outro para que o filme se tornasse uma obra híbrida. Ela não acreditava numa criação onde o bailarino estivesse preocupado somente com a própria composição coreográfica e o cineasta com os efeitos pictóricos da fotografia.⁶

Ainda nos Estados Unidos, outras importantes contribuições vieram do coreógrafo americano Merce Cunningham, que desde a década de 1970 já trabalhava em parceria com o *videomaker* Charles Atlas e, mais recentemente, com Elliot Kaplan. Na Bélgica, na década de 1980, a famosa coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, diretora do grupo Rosas, criou uma obra com o famoso cineasta Peter Greenaway e outras com o músico e cineasta Thierry De Mey. Lloyd Newson, diretor do grupo inglês DV8, trabalhou com os diretores David Hinton e Clara Van Gool. Há outros artistas que não podem deixar de ser citados como importantes criadores de videodança, entre eles: os coreógrafos Phillippe Decouflé, Angelin Preljocaj, Suzanne Linke, Meg Stuart, Victoria Marks, Mats Ek, Sylvie Guillem, e o cineasta Cyril Collard.

Atualmente, novas áreas de pesquisa das ciências humanas como os Estudos Culturais, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e os Estudos da Performance em Dança vêm colocando o corpo humano no centro do discurso cultural. Trata-se do fim da autoridade da cultura letrada, as letras somam-se, agora, com outras formas de conhecimento, outras formas estéticas de expressão, outros campos. Vivemos um momento com grande potencial de produção e de circulação de “falas”, “um novo ecossistema de linguagens e escritas” caracterizado por uma pluralidade de saberes, reconciliando o cenário cultural com as oralidades, danças, músicas, mitos (construtores dos imaginários populares), hibridizados nas “novas técnicas.”

Além da videodança, é importante observar que há uma infinidade de artistas que, a partir da proliferação da videodança, vêm produzindo trabalhos de dança para a televisão. Alwin Nikolay, por exemplo, concebeu uma versão de sua obra *Tent* (1968) para a televisão. O próprio coreógrafo escreveu o

⁶ Informações obtidas no site: : <http://www.dancecom.com.br/daa/col_brum.php> Acesso em: 27 jul. 2007.

roteiro, definiu ângulos de captação da coreografia e envolveu-se na forma como as cenas seriam editadas, oferecendo sugestões com relação a possibilidades técnicas envolvidas na passagem da obra coreográfica para vídeo (COHEN, 1992, p. 204). Outra artista importante de citar-se é Meredith Monk, que estudou dança e música no *Sarah Lawrence College* e, tendo se graduado em 1964, começou a apresentar espetáculos, neste mesmo ano, os quais a própria artista designava como “*composite theatre*” e não dança, pois eram produções multimídia que, ao estilo de Cunningham, manipulavam o tempo e o espaço, utilizando uma mistura de movimento, voz, figurinos, luz e cinema. A estrutura geral das obras era coreográfica e as mesmas eram dirigidas por Monk com trilha sonora composta pela mesma e contribuições de membros de sua companhia, intitulada *The House* (MONK, 1992, p. 209).

Outros artistas da dança contribuíram para a relação desta arte com novas tecnologias. Vale citar, por exemplo, o artista do *fluxus* Nam June Paik (falecido em 2006) que fazia relações entre dança e performance com suas distorções eletrônicas usando o *Lag* (defasagem de de espaço/tempo produzidas por satélites que relacionavam a imagem e o som.⁷

Um exemplo interessante da proliferação de obras deste tipo consistiu em uma experiência na qual por meio de canetas eram produzidas interferências sobre uma imagem gerada por câmeras e material pré-gravado. Foram feitas muitas apresentações que consistiam basicamente na elaboração ao vivo de “telas eletrônicas”, animadas ao som de improvisações de jazz, peças minimalistas ou música eletroacústica. Músicos como Peter Gordon e Ryuchi Sakamoto eram “performers” assíduos nas paisagens hiper cinéticas de *Adelic Penguins* (1986) ou *Live Vídeo Dance* (1987), de Kit Fitzgerald.⁸

Resta observar que pensar na dança mediada pelas novas tecnologias

[...] é propor uma organização não mais fechada na estrutura da ‘caixa-preta’ — configuração do teatro italiano — mas em um ambiente sistêmico que permita a interação e a imersão. No jargão teatral, palco e platéia estão separados pela quarta parede. A organização coreográfica e cênica, até o período da

⁷ Informações obtidas no site: <<http://sound--vision.blogspot.com/2006/01/nam-june-paik-1932-2006.html>> Acesso em: 20 Ago. 2010.

⁸ Informações obtidas no site: <<http://www.plurall.com/forum/cultura-trance/tempo-arte/14438-vjs-cinema-videoarte/>> Acesso em: 27 Jul. 2007.

dança moderna, baseava-se na perspectiva renascentista, na qual o centro era o ponto principal de atenção. A dança era vista emoldurada pela estrutura da caixa-preta. Sua fruição era como a de um quadro na parede: algo externo ao qual se contempla sem maiores relações ou compartilhamento. Assim como explicamos sobre os cenários utilizados no passado, essa relação palco-platéia, que necessita da técnica da caixa-preta, traz a concepção do palco italiano que carrega o pensamento da sua época de mundos separados. A arte é o produto da alma e não se mistura aos indivíduos da realidade cotidiana. A arte é etérea e a realidade é material.⁹

A ideia de tirar a dança de seu espaço convencional, o palco italiano, e levá-la para espaços públicos já existe há bastante tempo e não é de nada inovadora. Os membros do *Judson Dance Theater*, atuantes na década de sessenta no bairro do Village, em Nova Iorque, tinham como base de seus princípios tornar a dança democrática, levando a mesma para espaços urbanos e utilizando movimentos cotidianos em suas obras (BANES, 2003, p. xiii). Esta época foi de grande fertilização entre as artes. O grupo pertencente à Judson Church incluía uma série de artistas, compositores, escritores e cineastas, não necessariamente treinados em dança. Muitos deles participavam de *happenings* (AU, 2002, p. 165) e outros eventos multimídia. No caso de Forsythe e sua relação com o *ballet*, existe uma diferença na sua utilização da técnica, sendo que o mesmo procura uma aproximação não só da dança com o urbano, mas do movimento clássico codificado transformado, ou contemporaneizado, com o movimento cotidiano. Trisha Brown, talvez a mais conhecida coreógrafa emergente do movimento pós-moderno na dança, também realizou uma série de obras em espaços urbanos como prédios públicos e museus. Além de coreógrafa, era artista plástica e já expôs obras em uma série de galerias.¹⁰

Merce Cunningham, artista da dança transitório entre o moderno e o pós-moderno foi um dos primeiros coreógrafos a alterar o uso do tempo e do espaço de formas não convencionais. Mesmo que mantendo suas obras no palco italiano, este coreógrafo começou por mudar as orientações espaciais de suas obras de forma a excluir a frontalidade estabelecida pela dança teatral até

⁹ Disponível no site:

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/meditacao.htm> Acesso em: 20 Jul. 2010.

¹⁰ Informações obtidas no site: <http://www.trishabrowncompany.org> Acesso em: 06 Mai. 2011.

então. Com isto, orientava o foco do público para qualquer local do palco, quebrando também a hierarquia estabelecida pelo sistema de solista e grupo. Qualquer bailarino ou ação podia chamar a atenção da audiência. (COHEN, 1992, p. 194). Posteriormente, Cunningham leva suas obras para fora do espaço teatral e passa a ocupar parques, praças, galerias de artes, prédios públicos e outros espaços urbanos como forma de aproximar a dança de sua audiência.

No caso de Forsythe, é possível pensar, talvez, que este esteja, ao mesmo tempo que busca este encontro com o público, procurando uma forma de voltar ao cerimonial, sempre presente na dança clássica. Genialmente, ele encontra uma forma de fazê-lo no espaço urbano, o que finalmente não só o salva de cair no tradicional, como o insere na arte da performance. Como propõe Glusberg (2005, p. 52),

tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados.

Além disto, a presença do bailarino como performer assegura a ritualização do instante-presente, apresentando uma ressacralização do *balé* através da ação do bailarino que atua como pessoa, e não personagem (COHEN, 1989, p. 109). Assim, o performer como pessoa se aproxima do público e, conseqüentemente, aumenta a proximidade da pessoa do público com o *ballet*. Será possível que Forsythe esteja instaurando um processo por meio do qual o código da dança clássica, sempre tão sacro, possa encontrar uma forma de se relacionar com o cotidiano? Alguns de seus recentes projetos parecem apontar para este caminho.

Um dos primeiros projetos de uso de espaços alternativos no qual Forsythe se envolveu é chamado *Tight Roaring Circle*, ainda nos anos noventa. Junto à bailarina Dana Caspersen e ao músico Joel Ryan, Forsythe tentou reanimar a *Roundhouse* de Robert Stephenson, uma estrutura vitoriana em Londres que havia se tornado obsoleta. Este local, que era para ser um engenho circular, já foi usado como uma destilaria de gim, um centro de artes e um depósito. Através deste projeto, a *Roundhouse* foi transformada em um

instrumento coreográfico, permitindo que movimentos e linguagens fossem traçados pelo espaço arquitetônico. Isto marca um retorno às raízes gregas do termo coreografia: o desenhar de movimentos para um coro; uma inscrição de círculos. Forsythe e Caspersen montaram uma interação entre campos de luz e movimento dentro de um ambiente sonoro criado através da afinação musical do prédio, como se Ryan estivesse tocando a construção, fazendo dela um vasto instrumento musical. Este é apenas um exemplo entre diversas colaborações integrando movimento, linguagem, arquitetura e tecnologia.

White Bouncy Castle (2003) e *City of Abstracts* (2000) são projetos que fazem parte mais da categoria de instalação do que de performance. No primeiro, um grande castelo inflável é montado no espaço urbano e pessoas da rua são convidadas a pular e experimentar a dança dentro do mesmo. No segundo, uma instalação é montada em um local público de grande circulação, criando um palco virtual no qual transeuntes se tornam elenco. As imagens captadas por câmeras estrategicamente colocadas neste espaço são projetadas em um telão no qual cada pessoa vê sua imagem manipulada e distorcida, como em uma casa de espelhos ou algo do gênero. Ao mesmo tempo que estes projetos itinerantes, já realizados em diversas cidades da Europa, contribuem para a democratização da dança, eles deixam a desejar no que diz respeito à interação entre o elenco e o público pelo simples fato de o elenco não estar presente.

Já *Human Writes* (2005) é um projeto com implicações políticas maiores e que conta com uma interação mais efetiva do público, chegando próximo à ideia de dessacralização do *ballet* e da dança em geral acima exposto. Junto a Kendal Thomas, professor de direito da Universidade Columbia de Nova Iorque, Forsythe desenvolveu uma performance que utiliza a Declaração de Direitos Humanos como ponto de partida. Utilizando improvisações com elementos de impossibilidade de movimento como, por exemplo, mover-se com o corpo amarrado, Forsythe coloca o elenco e o público para dividir o mesmo espaço. Neste espaço, ocupado por mesas com papéis escritos com palavras e frases da Declaração, as pessoas devem cumprir o desafio de re-escrever e tornar visível os direitos humanos. Para tanto, devem deslocar-se no local e interagir com os bailarinos no intuito de validar, nos tempos atuais, o que foi

escrito em 1948. Em uma das mesas, por exemplo, um bailarino deita e segura um bastão de giz em cada mão. Sem mover os braços, apenas o corpo, pede que membros do público movam seu corpo de modo a expressar por escrito alguma coisa.

Junto a esta revalidação dos Direitos Humanos, talvez seja possível dizer que Forsythe esteja descobrindo uma forma de valorização do *ballet* como dança contemporânea.

CONCLUSÃO

Olhando para a carreira de Forsythe como um todo, pode-se perceber que ele é um artista completo no sentido de inspirar-se em tudo a sua volta. Alimentando-se de diversas áreas como literatura, arquitetura, cinema, televisão, tecnologia, entre outras, ele está sempre em busca de maneiras para nutrir seu próprio processo criativo.

Resta questionar se o que ele cria, em termos de movimento, pode continuar a ser chamado de *ballet*. Talvez ele tenha encontrado uma forma de transformar *ballet* em dança contemporânea de maneira que não se pode mais separar as duas categorizações, atingindo a inserção total do mesmo na contemporaneidade. Entretanto, olhando para o todo de sua obra, é tudo tão complexo e envolve tantas questões, que definir o que é ou não *ballet* fica em último plano. O mais importante é perceber que, por meio de toda a sua trajetória, ele encontrou uma forma de adaptar esta técnica de dança, que sobrevive há mais de quatro séculos, aos valores de uma sociedade em constante e intensa transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRIMM, T.; KINBERG, J. *A Night At The Joffrey*. Direção de Thomas Grimm e Judy Kinberg. Nova Iorque. WNET e Danmarks Radio. WNET, U.S., 1989. 1 videocassete (60 mm), son., color., U-matic.

ARTIFACT. Apresentação de Frankfurt Ballett. 198?. 2 videocassetes (92 mm),

son., color., U-matic.

AU, Susan. *Ballet and modern dance*. 2a.ed. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2002.

BALLETT FRANKFURT. Coreografia de William Forsythe. Espetáculo de dança. Brooklyn Academy of Music Howard Gilman Opera House, Nova Iorque, 5 out., 2003.

BAMBOZZI, Lucas. *Outros cinemas*. Disponível em:

<http://www.plurall.com/forum/cultura-trance/tempo-arte/14438-vjs-cinema-videoarte/> Acesso em: 27 Jul. 2007.

BROWN, Trisha. *The Trisha Brown Company*. Disponível em:

<http://www.trishabrowncompany.org> Acesso em: 06 Mai. 2011.

BRUM, Leonel. *Videodança – uma demanda do mercado*. In: *Dança Arte & Ação*, Mar. Abr. de 2006. Disponível em:

http://www.dancecom.com.br/daa/col_brum.php Acesso em: 27 jul. 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Selma Jeanne (Org.). *Dance as a theatre art - Source readings in history from 1581 to present*. 2ª. Ed. Hightstown: Princeton Book Company Publishers, 1992.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. [tradução Renato Cohen] São Paulo: Perspectiva, 2005.

MONK, Meredith. *Vessel: an opera epic*. In: COHEN, Selma Jeanne (Org.). *Dance as a theatre art - Source readings in history from 1581 to present*. 2ª. Ed. Hightstown: Princeton Book Company Publishers, 1992, p. 209-216.

PAIK, Nam June. *Sound + Vision*. Disponível em: <http://sound-vision.blogspot.com/2006/01/nam-june-paik-1932-2006.html> Acesso em: 27 Jul. 2007.

SANTANA, Ivani. *Pequena introdução à dança com mediação tecnológica*.

Disponível no site:

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/meditacao.htm> Acesso em: 20 Jul. 2010.

The Forsythe Company. Homepage oficial da The Forsythe Company.

Disponível em: <<http://www.theforsythecompany.de>> Acesso em: 25 jun. 2007.