

PIMENTA, Verônica Teodora. **As dance constructions de Simone Forti**: uma leitura a partir do conceito de dispositivo. Belo Horizonte: UFMG. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas-Artes. Doutoranda (orientação de Mônica Medeiros Ribeiro).

RESUMO: Por meio da pesquisa de doutorado intitulada, provisoriamente, *Didática de Invenção na Improvisação em Dança*, o texto aborda as *Dance Constructions* de Simone Forti como possíveis pontos de partida para uma reflexão sobre a improvisação em dança contemporânea. Esses trabalhos, estreados no início da década de 1960, foram concebidos a partir da aproximação entre a dança e escultura, em abordagens que destacavam a arte no seu processo de criação. Pergunta-se: por que esses materiais, tidos como efêmeros em seu contexto original, permanecem como referência não só para o estudo do repertório de Simone Forti como da improvisação em dança? A metodologia de trabalho consiste em revisão bibliográfica e leitura crítica e interpretativa das *Dance Constructions*. O objetivo é identificar elementos que permitam qualificar a improvisação em dança e o trabalho com o instante nas obras: *Huddle*, *Slant Board*, *Platforms*, *See-Saw*, *Rollers Boxes*, *Accompaniment for La Monte's 2 Sounds* e *Hangers*. Por sua vez, as estratégias de improvisação em dança são perspectivadas a partir do entendimento de composição em tempo real desenvolvido pelo artista João Fiadeiro e do conceito de dispositivo em Michel Foucault e Gilles Deleuze. Segundo a presente leitura, nessas obras de Simone Forti o ato compositivo em dança é proporcionado por um conjunto de aparatos caracterizados pela proposição de roteiros de ação e tarefas a serem cumpridas pelos dançarinos.

PALAVRAS-CHAVE: Dance constructions. Simone Forti. Dispositivo. Improvisação.

ABSTRACT: Through the doctoral research temporarily entitled *Didactics of Invention in Dance Improvisation*, the text addresses Simone Forti's *Dance Constructions* as possible starting points for a reflection about improvisation in contemporary dance. These works, first published in the beginning of the 1960s, were conceived from the coming together of dance and sculpture, in approaches that highlighted art in its creative process. The question is: why do these materials, seen as ephemeral in their original context, still stand as a reference not only for the study of Simone Forti's repertoire, but also for dance improvisation? The work methodology consists of a bibliographic review and a critical and interpretative reading of the mentioned *Dance Constructions*. The goal is to identify elements that allow to qualify dance improvisation and instant composition work in the following works: *Huddle*, *Slant Board*, *Platforms*, *See-Saw*, *Rollers Boxes*, *Accompaniment for La Monte's 2 Sounds* and *Hangers*. In turn, these dance improvisation strategies are brought into perspective from the understanding of real time composition developed by artist João Fiadeiro, and drawing on Michel Foucault's and Gilles Deleuze's concept of apparatus. According to the present reading, the act of composing in dance in Simone Forti's works is enabled by a set of apparatuses, characterized by the proposition of action and task scripts to be carried out by the dancers.

KEYWORDS: Dance constructions. Simone Forti. Apparatus. Improvisation.

1. Introdução

Este artigo é uma leitura crítica e interpretativa das Dance Constructions de Simone Forti, artista nascida em Florença, na Itália, em 1935, e criada em Los Angeles, Califórnia¹. A leitura crítica e interpretativa é o estudo aprofundado de materiais de referência para formar “um ponto de vista” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p.21). A crítica e a interpretação pressupõem a seleção de aspectos relevantes dos materiais de estudo, seguidos de reflexões. Especificamente para a camada interpretativa, associam-se os elementos encontrados ao problema de pesquisa. Destacam-se dois argumentos: a) a improvisação como abordagem da dança no seu processo de feitura e por meio de problematizações; b) a noção de construção em dança articulada aos conceitos de composição em tempo real e de dispositivo. O artigo não associa o estudo de trabalhos artísticos à busca por origens ou essências de conceitos ou manifestações em dança. As referências adotadas já dizem respeito a um olhar interpretativo sobre a improvisação.

Simone Forti começou a dançar aos 21 anos de idade nos workshops de Anna Halprin (1920, -), famosos pelas aulas ao ar livre, num deck de madeira construído em meio à natureza pelo arquiteto Lawrence Halprin (FORTI, 1974)². Nesse período, entre 1956 e 1959, a improvisação de Simone Forti já começaria a orientar-se para o ato de propor tarefas e costurar ambientes que, em Anna Halprin, pressupunham a não delimitação de espaços específicos para o público e para os dançarinos, além de atmosferas intimistas, conforme Robinson (JANEVSKI; LAX, 2018).

¹ Trabalho realizado por meio da pesquisa de doutorado intitulada, provisoriamente, “Didática de Invenção na Improvisação em Dança” e desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro. Meus agradecimentos à orientadora pela dedicação ao projeto; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo apoio ao Programa.

² Lawrence Halprin foi ex-aluno do arquiteto alemão Walter Gropius. Para Thomas Lax, a ideia de workshop desenvolvida pelos Halprin tinha como uma de suas inspirações os ateliês desenvolvidos pelo ex-professor da Bauhaus, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento de práticas artísticas transversais. Cf. JANEVSKI; LAX, 2018.

Entre as tarefas propostas por Anna Halprin, podemos citar: repetir um movimento já dominado, mas carregando grandes varas de bambu, trocar de roupa e limpar o chão diversas vezes, movimentar-se por meio de cordas e andaimes (CORRÊA, 2007) e caminhar em formações grupais circulares e numa mesma direção (FORTI, 1974). Tais propostas consistiam em problematizações de determinados elementos considerados restritivos, incluindo a estilização da dança (LIM, 2016). Eram também uma estratégia para que dançarinos treinados pudessem encontrar novas questões e respostas em seus trabalhos, como destaca Lax (JANEVSKI; LAX, 2018). Improvisar pensando em cumprir tarefas, portanto, pode ser compreendido como uma estratégia de apropriação dos movimentos e, conseqüentemente, transformação do modo como eram vistos e realizados no cotidiano (MOMA, 2019). Simone Forti (1974) afirma que realizou algumas dessas tarefas até a exaustão, o que a levava naturalmente ao chão.

Podemos compreender as estratégias de improvisação em dança nas Dance Constructions a partir da descrição de algumas aprendizagens pressupostas no ateliê de Anna Halprin, como o movimento sem modelos pré-determinados (CORRÊA, 2007; SIMONE FORTI, 2009; MOMA, 2019) e adoção de estratégias de problematizações ou “explorações” (FORTI, 1974) constatadas na realização de tarefas específicas, apropriadas de experiências cotidianas. Tais estratégias, por sua vez, foram reconhecidas no livro “Handbook in Motion” como improvisação estruturada (FORTI, 1974). A relação entre improvisação e problematização de materiais de dança impõe-se também nas Dance Constructions. Seria adequado falar em transformação desse modo de improvisar, já que Anna Halprin foi alguém que “capturou a imaginação” (FORTI, 1974, p.29) de Simone Forti, ensinando-a como aprender a partir das especificidades do próprio corpo.

No início da década de 1960, em Nova York, Simone Forti viria a relacionar-se com uma cena de dança contemporânea de traços comunitários, incluindo o coletivo Judson Dance Theater (1962-1964). Seus modos de produção colaborativa desafiavam a noção de individualidade atomizada, fomentando o trabalho em redes. Os espetáculos estavam muito além da dicotomia entre processos e produtos da arte, sendo marcante a ênfase nos

procedimentos. A partir da descrição de algumas práticas de dança desse grupo, é possível associar as Dance Constructions a um certo entendimento de atividade corporal como meditação e de criação coreográfica como experimentação.

A primeira fase de Simone Forti em Nova York foi também de contraste entre dois modelos de ateliê: o deck de madeira cercado pela natureza e uma selva de pedra em que tudo era construído. Extrair desses estímulos elementos mínimos seria, para Simone Forti, uma maneira de encontrar o essencial. Observar a dinâmica da própria massa com a gravidade seriam para ela uma espécie de consolo e de meditação (FORTI, 1974). Como o próprio título sugere, as Dance Constructions convidam a superar a visão da dança como um dado: executá-las ou olhar para elas é uma contínua construção.

Por sua vez, o substrato que deu fôlego a essas manifestações em dança envolveu equipamentos culturais, grupos, instituições relacionadas simbólica e geograficamente, como mostra um mapa elaborado por Janevski e Lax (2018) e do qual podemos destacar a Reuben Gallery, The Judson Memorial Church, The Living Theatre, Merce Cunningham Studio, The Film-Maker's Cinematheque e The Film-Maker's Cooperative.

Os espaços alternativos de criação e fruição de obras de arte foram férteis e possibilitaram às Dance Constructions nutrirem-se o bastante para continuarem vivas. Mas não se pode ignorar o fato de que, nos últimos anos, essas obras passaram a integrar um sistema que inclui também instituições artísticas fortes e internacionalizadas, como os museus. Por exemplo, no Brasil, as Dance Constructions foram destaque da 30ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 2012, com programação que contou com a participação de artistas da cidade (BIENAL DE SÃO PAULO, 2013). Essas obras hoje pertencem ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) que adquiriu, em 2015, documentos como manuscritos e vídeos com as instruções.

2. Diálogos entre dança e escultura

Os 13 concertos do Judson Dance Theater foram precedidos por duas sessões com as Dance Constructions. Elas estrearam em 1961, no loft de Yoko Ono (Chambers Street, nº 112) em sessão intitulada "Dance Constructions and

Some Other Things by Simone Forti”. Antes disso, Rollers e See-Saw haviam sido apresentados em 16 de dezembro de 1960, no programa de Natal da Reuben Gallery (FORTI, 1974). O presente artigo considera os trabalhos selecionados em DVD com reconstituições dirigidas pela artista no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA) conjuntamente com a exposição “A Minimalist Future? Art as Object 1958-1986”/“Um Futuro Minimalista? Arte como Objeto 1958-1986” (SIMONE FORTI, 2009): Huddle, Slant Board, Platforms, See-Saw, Rollers, Accompaniment for La Monte’s 2 Sounds. O artigo ainda considera a obra Hangers, por constar nas notas da artista como também uma Dance Construction (FORTI, 1974), assim como nos esquemas desenhados por ela.

De acordo com Virginia Spivey (2009), Simone Forti é uma das raras presenças de artistas mulheres nas narrativas sobre a chamada arte minimalista. Já na pesquisa de Patricia Corrêa (2007) afirma-se que a tendência apresentada pelas Dance Constructions seria comparável ao que, posteriormente, viria a ser identificado com a estética minimalista. O Guia da Exposição Trigésima Bienal de São Paulo considera que esses trabalhos brotaram numa cena dominada pela arte minimalista e pela performance, mas também foram em parte influenciados pela obra de Anna Halprin (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012). A crítica associa Robert Morris ao minimalismo, assim como o trabalho do compositor La Monte Young (1935, -), que é base de uma das Dance Constructions (LIM, 2016).

Por fim, os dados biográficos de Simone Forti e do escultor Robert Morris (1931-2018) permitem relacionar os seus trabalhos nesse período efervescente. Os artistas foram companheiros na vida pessoal (1956-1960) e, posteriormente, no coletivo Judson Dance Theater. O diálogo entre dança e escultura na obra de ambos pode ser interpretado como uma “confusão deliberada”, avalia Heathfield (JANEVSKI; LAX, 2018, p.41). Ainda conforme Virginia Spivey (2009), as esculturas das Dance Constructions foram projetadas por Simone Forti, mas executadas por Robert Morris. A ligação entre as Dance Constructions e as construções minimalistas de Robert Morris envolve, ainda, problematizações do desenho de arquitetura empregado nas esculturas e nos espetáculos de dança. Tal problematização ecoa a dimensão

ambiental da relação exploratória entre os corpos humanos e os objetos, como visto no referencial artístico de Anna Halprin.

Conforme Patricia Corrêa (2007), a produção de Robert Morris no início da década de 1960 pressupunha o diálogo com a ideia de construção em Simone Forti e interligava suas experiências como dançarino e escultor. O sentido da palavra “construção” nessas esculturas faz-se por meio da participação dos seres humanos e também do deslocamento de elementos em relação ao que significam na vida ordinária. Por exemplo, objetos do cotidiano mudam de sentido pelas dimensões ampliadas. A mudança de contexto é outra estratégia, assim como na apropriação de movimentos ordinários pela improvisação em dança experimentada tanto por Simone Forti quanto Robert Morris nas aulas de Anna Halprin: caminhar, correr e subir uma escada, etc.

A tese de Patrícia Corrêa (2007) propõe ainda compreender que o uso de objetos, nas danças e esculturas de Morris, é uma maneira de indiciar o processo de feitura das obras de arte. É o caso de “Box with the sound of its own music”, “Caixa com o som da sua fabricação” (1961). O trabalho é uma caixa pequena contendo um toca-fitas. A gravação, de aproximadamente três horas e meia, traz os sons produzidos durante a feitura da caixa, “o que confere ao trabalho o sentido de um tempo operacionalizado em um fazer, um tempo vivido como “fazer” (CORRÊA, 2007, p.56). A obra nos contextualiza quanto às suas estratégias compositivas, ao modo de pensar do artista durante a realização da mesma.

As Dance Constructions foram assim nomeadas porque “(...) também poderiam ser vistas como esculturas feitas de gente” (MOMA, 2019, p.02, tradução nossa)³. Ao assumir o instante como matéria-prima para o corpo em movimento, esses trabalhos lembram que obras de arte podem ser apreciadas por diversos ângulos (SPIVEY, 2009) e sem a adoção de modelos normativos. Eles configuram o fazer artístico como uma investigação poética: do público, do coreógrafo, dos performers. Nesse contexto, coreografar consiste em compor roteiros de ação marcados pela proposição de tarefas. Essa construção

³“They are “dance[s] but they also can be seen as sculpture[s] made of people”.

atualiza-se, continuamente, na participação de artistas e demais presentes em suas percepções comungadas.

Em *Slantboard* (1961) quatro performers se prendem, por meio de cordas, a uma rampa de madeira (SIMONE FORTI, 2009), calçam tênis e vestem malhas esportivas. Primeiro aspecto problematizador: estariam praticando esporte ou a dançar? Inclinação, ao ângulo de 45° conforme o projeto original (FORTI, 1974), os artistas se movimentam de acordo com o sistema rampa-corda-outros corpos. A duração aproximada, na versão original, foi de 10 minutos. Esse mover-se envolve um jogo plástico no qual as movimentações se libertam da necessidade de recorrer a códigos precedentes. O instante, em seu presente, é o principal. Não há gramática de dança em questão aqui, mas derivações do envolvimento com as materialidades artísticas, como a corda e o platô. Também são elementos dessa tarefa encarar o público tão de perto e pelo viés inclinado. Frontalidade e verticalidade são figuras raras nessa *Dance Construction*.

Em *Rollers Boxes* (1960) dançarinos atuam do interior de grandes caixas presas a cordas e que, por sua vez, são puxadas por duas pessoas. O deslocamento é uma corrida de carros simultânea à improvisação com sons por quem está dentro da caixa. Essa *Dance Construction* também parece um teste de resistência física, tanto para quem puxa as caixas quanto para quem faz a improvisação sonora, a plenos pulmões. O público é convidado a se relacionar dinamicamente com os diversos espaços da galeria. Ele tem que se deslocar a cada *Dance Construction* e, no caso de *Roller Boxes*, o olhar é multidirecional.

Já em *Platforms* (1961), a interação entre os performers dá-se de dentro de duas caixas de madeira, de onde os sons improvisados reverberam. O espectador pode ver ambos se colocando dentro das caixas, que ficam imóveis no chão. Esse é o início da performance. Na sequência, eles começam a improvisar sons, alterando a sonoridade do ambiente, sem serem vistos. Esse diálogo, que inclui melodias assobiadas, torna-se espacial, ainda que os movimentos dos performers não sejam visíveis. Em *Platforms*, o movimento de dança é problematizado na medida em que se torna imperceptível e a

espacialidade passa a ser sugerida pelos sons improvisados de dentro de cada uma das caixas.

Problematizações: cenários comportam pessoas ou compõem com elas um sistema? Os sons distinguem-se do movimento ou o ilustram? O jogo que se estabelece entre os dançarinos é um desafio de escuta: de si e do outro, da comunicação com o público. Suas vozes ora se somam, se alternam e se alteram mutuamente. Ao lembrar o canto de cigarras, esses sons assobiados suscitam uma relação espaço-tempo da ordem da suspensão cronológica: o tempo é o fazer artístico dado em função do presente percebido no instante.

See-Saw (1960) dura aproximadamente 20 minutos. Realizada habitualmente por um casal (FORTI, 1974), essa Dance Construction contou com Robert Morris e Yvonne Rainer na estreia da Reuben Gallery. Na reconstituição (SIMONE FORTI, 2009) compreendemos que se trata da retomada de uma brincadeira de infância: a gangorra. Eles não permanecem no extremo da tábua. Quando um altera sua posição, muda todo o sistema estabelecido. Mudam também os jogos individuais com os próprios equilíbrios e a relação de cada um com o instante. Os performers buscam encontrar novas posições e ações. Há momentos em que não precisam se olhar: apenas sentir a presença do outro. O suporte mútuo é uma manifestação de reciprocidade das presenças. O instante é encarado na iminência da queda: a gangorra apresenta o desafio de subir junto com a gravidade, mas também desequilibrar-se. Cair é a possibilidade mais evidente. O instante é abordado a partir de um aspecto específico da improvisação: o jogo com a gravidade. Tudo se justifica no tempo vivido e no fazer identificados no acidental evocado e esperado.

Em Accompaniment for La Monte's 2 Sounds (1961), vemos Simone Forti presa a uma corda pendente do teto. O movimento começa pela fricção, quando o sistema é girado. Uma vez cessado o balanço, a artista permanece imóvel até que a música deixe de ecoar (SIMONE FORTI, 2009). O seu corpo permanece teso até que o sistema Simone Forti-corda também desafie a percepção: estaria, enfim, inerte? Observar esse trabalho é como jogar pedrinhas no espelho de um lago: a relação do epicentro com o espaço de reverberação das ondas desafia a ideia de continuidade linear. Apesar de uma

aparente tautologia, nada se repete porque tudo continua presente, continuamente atualizando-se.

A gravação sonora considerada originalmente para *Accompaniment for La Monte's 2 Sounds* dura 12 minutos. Na reconstituição dessa *Dance Construction* (SIMONE FORTI, 2009), a artista permanece longo tempo de olhos fechados. Sua calma contrasta com o aspecto não facilmente deglutível da composição musical. A afinidade com os conceitos do compositor La Monte Young vem da Califórnia; lá ele havia trabalhado como diretor musical nas oficinas de Anna Halprin. Em Nova York, ela continuou a ouvir essa música, que na sua visão “conserva um senso de existência natural e não temperado, que a deixava grata por ouvi-la” (FORTI, 1974, p.35, tradução nossa)⁴. Problematização possível: essa quietude seria o oposto da camada sonora num protagonismo concedido a ela ou uma forma de exaurir a dança, como diria André Lepecki (2017)? Nesse jogo, somos convidados a expandir as percepções sobre o que se move e o que efetivamente é estar parado. *Accompaniment for La Monte's 2 Sounds* permite perceber que parar também é uma maneira de estar em movimento e um ato propositivo.

Em *Hangers* (1961), vemos além dos performers dependurados à corda, outros que caminham, trançando o espaço. Seu deslocamento acontece entre os dependurados. O som ambiente é apenas o produzido pela plateia (FORTI, 2016). Dois elementos podem ser considerados como partes fundamentais do roteiro: os comandos de caminhar e buscar centros de equilíbrio. As variações de direção e velocidade das caminhadas interferem em tudo o que se move no sistema. Choques e fricções podem acontecer a qualquer instante. Mas, nesse caso, os artistas continuam seu trajeto, levando os parceiros nessa toada. O trabalho convida ainda a descobrir o movimento a partir do toque e do contato em movimento.

Em *Huddle* (1961), os performers “(...) formam um amontoado inclinando-se para a frente, joelhos levemente flexionados, braços enlaçando-se aos ombros e cinturas, gerando uma forte estrutura” (FORTI, 1974, p.59,

⁴ “The music had a sense of natural, untampered existence, and I was grateful do heard it”.

tradução nossa)⁵. Nessa versão (SIMONE FORTI, 2009), os performers parecem ter como referência de partida também um ponto radial onde os pés se encontram. A conexão da cintura para cima faz-se com diversas possibilidades. Mais do que pontos de apoio, falamos sobre superfícies em contato: pessoas numa vívida dinâmica de encaixe e desencaixe. As possibilidades variam conforme a atenção, disponibilidade e estado de concentração. Na medida em que cada um dos performers escala a montanha de gente, o instante se impõe de outro modo.

Em Huddle, aprofundamos a percepção da composição em dança como uma relação constitutiva de ambientes por meio de sistemas propostos. “Improvisação e acaso moldam os trabalhos individuais dos dançarinos, que juntos compõem as suas construções em dança, caracterizadas por movimentos discretos, inconstantes sons e formações” (MOMA, 2019, p.01, tradução nossa)⁶. A prévia organização da dança pode ser compreendida com base no que falta e, desse modo, aciona o que está por vir, continuamente, por meio do comando de formar um amontoado de gente e escalá-lo.

Para Simone Forti, Huddle se relaciona com investigar o movimento não estilizado (FORTI, 2014): os participantes devem dar o apoio físico um ao outro e quem escala a montanha de gente deve apenas subir simultaneamente ao suporte dos demais. É a forma pré-estabelecida *versus* a pluralidade de maneiras como o movimento pode se manifestar quando o foco é a potencial inconstância. Em outra execução de Huddle, Simone Forti enfatiza que todos devem ter a sua vez de escalar (FORTI, 2018). Ou seja, o sentido da participação não se completa apenas quando se oferece suporte ao outro: é preciso também saber recebê-lo.

As Dance Constructions deixam entrever o instante como matéria volúvel, instável e até mesmo suporte para uma certa infidelidade ao roteiro de ação. A descoberta de apoios pessoais no trabalho experimental com os quadris, mãos, pés ou qualquer outra parte do corpo, depende de

⁵ “They form a Huddle by bending forwards, knees a little bent, arms around each other's shoulders and waists, meshing as a strong structure”.

⁶ “Improvisation and chance shape the individual works that together comprise the *Dance Constructions*, which are characterized by understated, shifting movements, sounds, and formations”.

compartilhamentos. Os laços que se formam nesse ato de dança envolvem percepções acerca de si mesmo, do próprio peso e a relação desse com o contrapeso oferecido pelos parceiros e pelos demais elementos do sistema. Portanto, esse trabalho envolve conectar-se à potencialidade das situações transitórias. A qualquer momento, os nós formados podem atar-se de outras maneiras ou desatar-se.

3. *Dance Constructions* como composições em tempo real

Nesse tópico, as estratégias de improvisação em dança consideradas nas *Dance Constructions* são abordadas por meio do conceito de composição em tempo real de João Fiadeiro (2008; 2018). Para o artista português, o tempo real “(...) não se refere, como à primeira vista possa parecer, à ideia de composição “ao vivo” (FIADEIRO, 2008, p.3). Ele se refere aos processos dados na mente, afirma o artista, e que se processam antes mesmo da ação se manifestar como movimento dançado. Trata-se, portanto, daquilo que não percebemos como saber, mas que se manifesta no agir capaz de transformá-lo em conhecido.

A partir do conceito de composição em tempo real, podemos compreender o ato compositivo com roteiros de ação e a proposição de tarefas como partituras que orientam a composição em dança. Já em Nova York, Simone Forti também participaria de aulas na escola de Marta Graham e no estúdio de Merce Cunningham, mas não se adaptou a tais propostas de dança (FORTI, 1974). Entre as influências assumidas nesse período, podemos destacar as aulas com o coreógrafo e músico Robert Dunn (1928-1996), onde eram abordados outros modos compositivos em dança. Por sua vez, ele foi o segundo professor com quem a artista admitiu conexão (FORTI, 1974). Ele havia sido aluno de John Cage e, juntamente com o compositor Richard Maxfield, continuou a trabalhar a partir dos métodos do seu ex-professor, explica Robinson (JANEVSKI; LAX, 2018).

Ana Janevski lembra que os workshops de Robert Dunn são constantemente associados a experiências que desembocaram no Judson Dance Theater (JANEVSKI; LAX, 2018). Essas aulas permitiram a integrantes do coletivo se familiarizarem com partituras desenvolvidas com materiais

diversos: imagens, gráficos, desenhos, recortes de revistas, etc. (JANEVSKI; LAX, 2018). Tais partituras, por sua vez, podem ser pensadas como conjuntos de instruções não deterministas, isto é, capazes de perspectivar tanto a ação dos coreógrafos quanto dos dançarinos como atos propositivos. Elas demarcam alguns pontos de partida, mas a qualidade de tais experiências permite dizer que as construções da dança são feitas de invenções percorridas até os pontos de chegada. Nesse sentido, a dança não é mero material de exibição preparado previamente, mas atualização constante das possibilidades exploratórias sugeridas pelos roteiros de ação.

Para Virginia Spivey (2009), essas partituras adotam um senso de indeterminação e, ao mesmo tempo, mantêm o propósito compositivo a partir da organização de certos motes de ação. No caso das Dance Constructions, constatamos que as tarefas eram atividades colaborativas. Segundo o Guia da Exposição Trigésima Bienal de São Paulo (2012, p.139) “(...) a artista desenvolveu modelos e métodos de composição para tratar da relação entre abstração e subjetividade”. Essa composição em tempo real relaciona-se com a experiência de mover-se independentemente do reconhecimento de estruturas prontas. Concordamos com a interpretação de Goldmann (JANEVSKI; LAX, 2018): as Dance Constructions não trabalham com dramas e frases de movimento pré-concebidas são ausentes. Destaca-se o modo como a artista convida a prestar atenção ao que ocorre no momento e no ambiente considerados.

O entendimento de improvisação como composição em tempo real, aqui, manifesta-se no modo como os roteiros de ação possibilitam tramas no instante e com base nos elementos artísticos explorados: a presença do dançarino, a composição de sistemas dados na dimensão relacional do movimento com objetos de cena, sons, pessoas, etc. Simone Forti inventou roteiros a partir de sua experiência pessoal. Novamente, não se trata de falar de resultados, mas de sensibilizar para uma imersão nos processos de cada um. Essa visão – tão comum na rede artística de que participou Simone Forti e que possibilitou a emergência e consolidação das Dance Constructions – continua a fazer sentido, já que o mundo pós-industrial tem insistido em

abordar excessivamente a invenção artística e seus respectivos saberes como produtos.

João Fiadeiro (2008; 2018) fala da composição em tempo real como sintonia com os aspectos impositivos do presente. Nessa perspectiva, entende-se que a improvisação em dança pode ser compreendida como problematização poética da linearidade do próprio tempo. Tal percepção impositiva do presente pode criar, portanto, uma abertura e disponibilidade para recentramentos e migrações no processo artístico. Ou seja, falamos da improvisação como possibilidade de transformação das questões e saberes de dança, e tais emergências dão-se fora da sequência estabelecida pelo tempo cronológico. Daí a centralidade da composição de ambientes nessa proposição de vivências da relação espaço-tempo.

O conceito de composição em tempo real leva a refletir sobre como age o artista de dança em situações nas quais o seu processo de criação se caracterize como composição com o instante. Buscaria ele nomear o incerto ou beneficiar-se da permanência em território desconhecido? Buscaria aspectos inusitados, fraturando o já significado e os trajetos percorridos ou abrindo-se para novas relações com objetos e vocabulários para os quais geralmente mantém uma inclinação distraída?

4. Articulando os conceitos de dispositivo e composição em tempo real

Nesse tópico, será tratado especificamente sobre o trabalho de improvisação em dança em diálogos com os valores sociais considerados na produção artística em dança. O pressuposto é que os dispositivos de dança comunicam sobre um jeito de pensar e, no caso da composição em tempo real, um modo de abordar a atenção. Compor com o instante é colocar-se no fluxo dos acontecimentos, o que inclui romper e transformar o que é habitual ou estável. A articulação dos conceitos de dispositivo (FOUCAULT, 1979; DELEUZE, 2015) e de composição em tempo real (FIADEIRO, 2008; 2018), é um exercício reflexivo sobre a improvisação em dança como uma poética manifesta como contínua aprendizagem.

De acordo com Michel Foucault (1979), os dispositivos são compostos em instâncias relacionais. Um dispositivo não se manifesta exclusivamente nas

coisas, nem nas instituições, nem nas palavras, mas no sistema formado por esses elementos. É um feixe “(...) decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 1979, p.244).

No caso de Simone Forti, observa-se que os dispositivos de dança ordenam sistemas, mas sem impor e indiciando a liberdade do agir como uma organização deliberada de uma contínua construção. As Dance Constructions perspectivam o dançarino como um agente de aprendizagens, e isso se faz, do ponto de vista da construção poética da dança, largando-se a condição das certezas. Tal entendimento de improvisação em dança emerge da percepção de determinadas ausências. É como brincar com um jogo de quebra-cabeça dando sentido maior à busca pelas peças que faltam. É deixar manifestar-se o que desconhecemos saber.

O que se coloca em causa é o modo como Simone Forti significa o seu trabalho de composição: ato propositivo, capaz de projetar possibilidades de conexão e articulação entre saberes. O leitor poderia pesquisar, em seu álbum pessoal de fotografias, imagens da própria infância. Em seguida, poderia ainda perguntar-se sinceramente se, quando brincava de gangorra, sentia-se a dançar. Na sequência, compararia essas imagens pessoais com imagens de apresentações de See-Saw. É a composição do sistema, o modo como Simone Forti dispositiva a relação com objetos e com o mover-se cotidiano, que permite a transformação da brincadeira da gangorra em dança. Lidando com afetos compartilhados, atingindo outras memórias de infância que não apenas as suas, a artista convida-nos a experiências e concepções de dança mais alargadas do que as linguagens concebidas como gramáticas de movimento.

A partir da associação, por Michel Foucault (1979), dos dispositivos a um conjunto de forças em sua heterogeneidade, Gilles Deleuze (2015) os pensa como instrumentos de derivações. Derivar pode ser entendido no sentido de transformar um saber de referência, mas também de trânsito entre estados não absolutos. Ainda de acordo com o filósofo, os dispositivos desenham trajetórias em três elementos constitutivos: saber, poder e subjetividade. Portanto, o dispositivo não necessariamente articula relações de

poder como opressão. A reflexão sobre esse modo de composição com o instante diz respeito à contínua transformação da correlação das forças envolvidas na construção da dança. Pela ótica da composição como ato propositivo, termos como “discursos”, “instituições”, “organizações arquitetônicas”, “decisões regulamentares”, “leis”, “medidas administrativas”, “enunciados científicos”, “proposições filosóficas”, “morais”, “filantrópicas” podem ser “linkados” a visões sobre os corpos nas sociedades.

Nas Dance Constructions, composição e proposição passam a equivaler-se na medida em que Simone Forti estabelece um convite para que coloquemos, à nossa maneira, questões sobre as problematizações apresentadas. As respostas aos roteiros de ação podem ser várias, uma vez que a composição com o instante faz borrões entre processos e produtos de dança, o estágio final dessas experimentações é sempre indeterminado. Nesse caso, as equivalências entre saberes e poderes não se limitam a problematizar gramáticas pré-estabelecidas entre artistas, exatamente porque problematizá-las é desarranjar o alinhavo entre os elementos saber, poder e subjetividade. Uma potência desse modo de composição é sugerir a formação constante de novas articulações dispositivas, confluindo na diversificação e transformação dos elementos considerados em cada feixe de linhas.

As Dance Constructions são dispositivos de fazer prestar atenção ao que acontece no instante. Portanto, o dispositivo é mais do que um objeto de cena ou partitura. A ordenação sistêmica – em feixe – criada por cada uma dessas construções é que aponta para outros processos de invenção ou retroalimentação. Compete ao compositor propor abordagens: do ambiente, da relação com o tempo, das tarefas propostas em roteiros, dos objetos de cena e figurinos. Tudo se atualiza no agir: o “spoiler” é impossível, ainda que já se conheçam previamente os roteiros de ação.

As Dance Constructions de Simone Forti consistem, ainda hoje, numa manifestação de dissenso, num jeito muito próprio de pensar e intervir na dança. Nesse sentido, podemos compreender que o objetivo de trabalhar com movimentos não estilizados relaciona-se com a composição de modos de existência. Essa poética de Simone Forti convida a refletir sobre o poder estruturador de dispositivos de dança para além de uma visão frágil e rasa que

pense nas tarefas do coreógrafo ou professor de dança como imposição. Tal construção é complexa; permite ao artista aproximar-se de materiais e manifestar-se em sua própria “(...) materialidade e suas forças”, como diria Michel Foucault (2008, p.26). Poder, nesse caso, tem a ver com um lado construtivo da experiência de aprendizagem que pode ser saudável e não tirânica, é a manifestação da poética de cada um.

A relação entre poderes e saberes na composição de dispositivos passa também pelo que Gilles Deleuze (2015) denomina linhas de brecha e de fissura. No caso das Dance Constructions, podemos identificar linhas dessa natureza em variações de temas, os quais se reverberaram nos trabalhos de outros artistas do contexto, como Ana Halprin, Robert Morris, Robert Dunn, Judson Dance Theater e John Cage. São as mutações que interessam, e do ponto de vista da não-reprodução. Tal rede configurada na relação entre as produções artísticas de diferentes pessoas também é de natureza dispositiva. Por sua vez, os dispositivos agenciam novos poderes quando relacionam o ato de composição à transformação de coisas já sabidas.

Cada artista improvisador e cada obra improvisada são universos em constante construção. Portanto, os dispositivos dizem respeito a modos de existir, no sentido que com eles podemos estabelecer relações de pertencimento e com eles agimos (DELEUZE, 2015). Essas rotas de colisão e fuga envolvem processos de construção do saber de modo complexo, também reconhecendo estados de ignorância e fazendo arte a partir deles. O que se anuncia como matéria relacional efetivamente se transforma em dispositivo quando entrecruza linhas de brechas e de fraturas. Há histórias da dança que não se fixam na escrita de partituras ou no que sugerem narrativas já compostas. Essas histórias dizem respeito à capacidade dos dispositivos de ir além do que se fixa e se deixa colonizar.

Assim como as sapatilhas de ponta estão para as dançarinas de balé clássico, os roteiros de ação e a proposição de tarefas estão para os dançarinos compositores com o instante. Nas Dance Constructions, os dispositivos convocam: (1) a um fazer que envolve a apropriação investigativa de conhecimentos e materiais de dança; (2) a aprender adotando o instante como ponto de partida para novas descobertas e invenções. Tal fazer a dança

equivale também a um fazer-se a si mesmo como construção poética: a invenção em dança também diz respeito aos modos como o outro nos habita e como nos transformamos em outros. Diz respeito ainda aos modos como cada artista relaciona os saberes estabelecidos à sua produção pessoal.

Gilles Deleuze (2015) considera a composição de dispositivos especialmente naquilo que indica derivações, bifurcações, “percorrer terras desconhecidas” e fazer o que Michel Foucault denominaria “trabalho de terreno” (DELEUZE, 2015, p.84). Numa súmula, as Dance Constructions configuram o ato de composição como organização de dispositivos na medida em que contribuem para submeter o processo de invenção dos artistas envolvidos a variações. O outro que somos em virtualidade se manifesta nessas brechas geradas pelo fazer poético da composição com o instante. Um sentido desse ato exploratório é voltar-se para si mesmo em inflexões que permitam encarar o mundo dialogicamente.

Os dispositivos de dança podem ser compreendidos ainda como pontos de partida de desconstrução de saberes e poderes instituídos. Portanto, consistem também em, continuamente, admitir a possibilidade de incomodar o que já se estabilizou. Tal concepção é aqui engajada ao convite para olhares não restritivos sobre as manifestações em dança. Nesse sentido, tornar uma composição com o instante numa organização dispositiva diz respeito a prestar atenção às descobertas que se fazem no cumprimento de tarefas, prestar atenção ao modo como as aprendizagens acontecem.

Enfim: um dos elementos que permitem associar as composições de Simone Forti ao conceito de dispositivos, entendendo-as como dispositivos de improvisação é a orientação do dançar para a deriva da própria dança. Essa aprendizagem não se faz num modelo convencional de apreensão, mas na suspensão da linearidade cronológica, tal como sugere o conceito de composição em tempo real (FIADEIRO, 2008; 2018). Ou seja, esse trabalho de composição com o instante diz respeito ao que escapa, ao que aponta para além do que é visível à primeira vista. O que se destaca nas Dance Constructions são os modos como saberes em dança podem se bifurcar, borrar e até mesmo anular caminhos já percorridos, caso seja necessário à construção poética.

Simone Forti não se impõe como modelo. Sua proposição mais evidente é que adentremos nos roteiros de ação e de tarefas trabalhando com nossas próprias corporalidades e possibilidades de criação. Esse modo de inventar a dança, se pensado como correlação de forças associadas a saberes e poderes, consiste numa linha de subjetivação do tipo “faça você mesmo”, “experimente o que proponho do seu próprio modo”. Tal jogo, engendrado pelo ato propositivo, demanda do dançarino a aprendizagem de lidar, também não impositivamente, com os roteiros de ação e das tarefas sugeridas.

4. Considerações Finais

As Dance Constructions permitem pensar na improvisação como um procedimento que conecte artistas e demais participantes à dimensão poética da aprendizagem. Nesse sentido, os dispositivos de dança carregam em si a potencialidade de contribuir para que nos encontremos com os materiais diversos da dança, não a fim de reproduzi-los, mas transformá-los. Eles também podem nos convidar a esforços compreensivos sobre a dança, muito além da instância do entretenimento. Assim, a composição dispositiva em dança pode nos colocar diante da diferença entre as pessoas que somos no presente, inspirando a nos transformar em relação ao que já fomos um dia.

Uma possível explicação para a sobrevivência das Dance Constructions, ao longo de mais de meio século, não se deve à continuidade de essências, mas ao modo como elas traçam as linhas de brecha e de fratura que nos fala o conceito de dispositivo. Nesse sentido, podemos dizer que os dispositivos de dança contribuem para atos de invenção quando se organizam para além de estruturas de reproduções, conduzindo e convocando a reordenações e transformações. A errância faz parte desse trabalho; a improvisação pode contribuir para uma potente aprendizagem: pela entrega ao instante, pela recorrência com que coloca o artista em partilha com os demais participantes do espetáculo. Tal dançar é problematizador porque é propositor de questões. Tê-lo como bússola é cultivar os desafios revelados pelas incertezas do instante também como uma estratégia poética de aprendizagem.

Referências

BIENAL DE SÃO PAULO. **Vídeo de apresentação das Dance Constructions realizadas na 30ª edição [2012]**. Publicado em 14 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ubY7YcbSVDI>. Acesso em: 23/11/2019.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Guia da exposição trigésima Bienal de São Paulo: iminência das poéticas. 7 de setembro a 9 de dezembro de [2012]**. 190. Curadores: Luis Pérez-Oramas *et. al.*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. **Robert Morris em estado de dança**. 2007. 200f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. 3ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2015.

FIADEIRO, João. **Composição em tempo real: anatomia de uma decisão**. Lisboa: Ghost Edições, 2018.

FIADEIRO, João. **Composição em tempo real** [2008]. Disponível em: <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/fiadeiro-joc3a3c692c3a2c2a3o-composic3a3c692c3a2c2a7c3a3c692c3a2c2a3o-em-tempo-real.pdf>. PDF gerado: 7 páginas. Acesso em: 08 jul. 2018.

FORTI, Simone. **Handbook in motion: an account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance** [1974]. 3ª edição. New York: New York University Press, 1998.

FORTI, Simone. **Hangers (1961)**. Coreografia disponível em: <https://vimeo.com/160209681>. Performance realizada na Retrospectiva “Here It Comes” [2016] no centro de arte contemporânea Vleeshal Middelburg, em Middelburg, Holanda. Acesso em: 02 set. 2019. Duração: 9min.

FORTI, Simone. **Huddle (1961)**. Performance por attivisti della Danza. Florença, Itália [2014]. Disponível em: <https://vimeo.com/189314153>. Acesso em: 02 set. 2019.

FORTI, Simone. **Huddle (1961)**. Performance realizada no lançamento do livro “The Bear in the Mirror” na livraria San Serriffe, em Amsterdã, em 15/12/2018. Disponível em: <https://vimeo.com/307836089> [2018]. Acesso em: 02 set. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão** [1975]. 35ª edição. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2008.

JANEVSKI, Ana; LAX, Thomas J. **Judson dance theater**: the work is never done (Org.). Nova York: MOMA, The Museum of Modern Art of New York, 2018.

LAKATTOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª edição. São Paulo: Atlas, 2003.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LIM, Nancy. **Moma Collects**: the Simone Forti dance constructions [2016]. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/. Acesso em: 26 jul. 2019.

MOMA. The Museum of Modern Art of New York. **Simone Forti dance constructions**. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/simone-forti-dance-constructions-1961/. Acesso em: 26 jul. 2019. 2 páginas (documento impresso gerado).

SIMONE FORTI an evening of Dance Constructions. Direção: Simone Forti. Estados Unidos, Artpix, 2009. DVD, color, 1h28min.

SPIVEY, Virginia B. The minimal presence of Simone Forti. **Woman's Art Journal**, Philadelphia, Vol. 30, nº 01, p.11-18, Spring/Summer 2009.