

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

SOFIA VILASBOAS SLOMP

Danças em exposição:
travessias do teatro ao museu

São Paulo

2021

SOFIA VILASBOAS SLOMP

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Danças em exposição:

travessias do teatro ao museu

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Prof. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Slomp, Sofia Vilasboas

Danças em exposição: travessias do teatro ao museu /
Sofia Vilasboas Slomp; orientadora, Sayonara Sousa
Pereira. - São Paulo, 2021.

217 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Dança contemporânea. 2. Museu de arte. 3. Anne
Teresa de Keersmaeker. 4. Xavier Le Roy. 5. Wagner
Schwartz. I. Pereira, Sayonara Sousa. II. Título.

CDD 21.ed. -

792.8

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SLOMP, Sofia Vilasboas. **Danças em exposição**: travessias do teatro ao museu. 2021.
Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de
Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em: 25 de junho de 2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira (Presidente)

Instituição: ECA-USP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles

Instituição: PUC-SP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Instituição: UNICAMP

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. Fabio Cypriano

Instituição: PUC-SP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Luciana Paludo

Instituição: UFRGS

Julgamento: Aprovada

Com amor,
dedico à minha mãe, Dirce, e ao meu pai, Plínio.

AGRADECIMENTOS

À Sayô Pereira, pela travessia. Por acolher com sensibilidade este projeto e escutar minhas inseguranças. Pela leitura atenta e pelos apontamentos certos e afetuosos, que ajudaram na elaboração e escrita desta Tese.

Aos docentes, discentes e funcionários da ECA e da Universidade de São Paulo, em especial aos professores Zebba, Felisberto Sabino, Sílvia Fernandes e Ricardo Fabbrini, pela dedicação e carinho em cada encontro, seja na sala de aula, seja nos corredores da Universidade.

À Cecília Salles e à Juliana Moraes, pelas considerações e contribuições na banca de qualificação. Seus apontamentos e críticas me ajudaram nas definições e rumos da pesquisa.

À Isabelle Ginot, pelo acolhimento caloroso no grupo de pesquisa Musidanse, durante o estágio sanduíche, e à Isabelle Launay, pelo apoio durante este período. Aos demais professores e colegas do Departamento de Dança da Universidade Paris 8, agradeço pelas trocas e pelo aprendizado.

Ao Wagner Schwartz e à Sabine Macher, pela conversa boa e pela abertura valiosa de seus processos e experiências em criação. À Floor Keersmaekers, por compartilhar alguns materiais sobre a companhia *Rosas*. À Anne Teresa De Keersmaeker, à *Rosas* e ao Xavier Le Roy, pela trajetória e pelos projetos inspiradores.

Às companheiras e companheiros do grupo de pesquisa Lapett (Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz-Teatralidades), que mantém esta península viva e povoada a cada encontro e reencontro.

Aos colegas e amigos da Revista *Aspas* e do SPA (Seminário de Pesquisa em Andamento), espaços ricos para o exercício da autonomia. Meu carinho especial ao Danilo e à Dada, pela colaboração nesses anos.

Aos amigos Suzana, Rodrigo, Monise, Carol e Nuria, que fizeram com que eu me sentisse em casa na França.

Aos amigos que me receberam logo no início desse percurso em São Paulo: Paula, Ishii, Yuji, André, Henrique, Olga e Matheus; e aos amigos que, mesmo longe, sempre estiveram por perto: Thais, Lisandro, Morgana, Kalisy, Rodrigo, Carol, Julia, Carina e Gui, pelas visitas e pelos encontros virtuais e pandêmicos.

À minha família, em especial ao meu irmão Daniel, pela parceria de vida; à prima Cyntia, que trouxe um pouco do Sul ao Sudeste; à dinda Alba, que sempre esteve na torcida; e à Nona (in memoriam) pela elegante alegria.

À Nadya Moretto, pelas trocas e cafés saborosos.

À Ana Krein, pelas conversas generosas e risadas contagiantes.

À Lúcia, que me ajudou a destravar o sensível da fala diante das incertezas da escrita e da vida.

Ao Pedro, pelo olhar amoroso a cada dia, pelo apoio e pela serenidade em momentos decisivos dessa jornada.

A todas e a todos os artistas que mobilizam suas vozes e seus corpos cotidianos em atos de criação.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

RESUMO

SLOMP, Sofia Vilasboas. **Danças em exposição**: travessias do teatro ao museu. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O campo da dança cênica contemporânea sofreu mudanças históricas ao longo do século XX, que agiram sobre a construção de pensamentos coreográficos e os modos de produção. Cito as experimentações da dança pós-moderna norte-americana (1960/1970) e o movimento de coreógrafos franceses e europeus que, nos anos 1990, tomaram a(s) dança(s) como objeto(s) de estudo, questionando o seu patrimônio coreográfico, os discursos produzidos, os mecanismos de produção e os locais de apresentação (GINOT, 2003). A presença atual de projetos em dança, apresentados em espaços expositivos como museus e centros de arte contemporânea, tem sido observada por teóricos da área como uma retomada de ondas anteriores, que começaram na primeira metade do século XX (BISHOP, 2014; 2020; CVEJÍC, 2015). O interesse, e certo fetichismo, das instituições museais pelo dispositivo coreográfico em reativações, *site-specific* e retrospectivas, aprofundaram-se na primeira década dos anos 2000 em diversos países. Nesse caminho, a atenção será dada às danças em contexto de exposição, que atravessam dois modelos estruturais: por um lado, os códigos do espaço teatral, em particular a tradição do modelo do palco italiano, no qual a frontalidade e a distância fixa entre palco e plateia são determinantes (ROUBINE, 1998), e, por outro lado, o modelo do cubo branco, habitual nos museus de arte contemporânea, que codifica um espaço neutro para a fruição das obras de arte (O'DOHERTY, 2007). Nota-se que esta travessia acaba expondo convenções sociais e produzindo negociações entre artistas, curadores, instituições e público. Em contrapartida, o deslocamento de hábitos e a proximidade entre dançarinos e espectadores, no espaço social do museu, podem abrir brechas à prática de uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015), na qual se faz presente a construção de um lugar comum. Para isto, este estudo dialoga com três projetos em dança contemporânea, apresentados em espaços expositivos na última década. Primeiro, a exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid* (2015), da coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker e da companhia *Rosas*, que faz uso de material coreográfico oriundo do espetáculo precedente, realizado para o teatro. A sala expositiva torna-se um espaço líquido e maleável, de acordo com a densidade de pessoas que a coabitam (dançarinos, músicos e visitantes), transfigurando a percepção coreográfica, mesmo que a escritura gestual não seja alterada diretamente pela relação com a audiência. Em seguida, a exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), do coreógrafo francês Xavier Le Roy, que foi criada a partir de solos do artista, reativados pela memória dos dançarinos-colaboradores – exposição que se liga ao contexto social em que a reativação será apresentada. O forjamento de um espaço de conversação ocorre, entre outros, pelo endereçamento direto ao visitante. Por fim, a performance *La Bête* (2005), do coreógrafo e performer brasileiro Wagner Schwartz. O artista manipula uma réplica da série de esculturas *Bichos* (1960), da artista plástica brasileira Lygia Clark, produzindo efeito semelhante ao gesto clarkiano de convidar o público à participação. Schwartz cria um espaço tátil no museu, pela ação direta do público, que pode manusear o corpo do performer.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Museu de arte; Anne Teresa De Keersmaecker; Xavier Le Roy; Wagner Schwartz.

ABSTRACT

SLOMP, Sofia Vilasboas. **Dances on display**: crossings from the theater to the museum. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The field of contemporary scenic dance underwent historical changes during the 20th century that acted upon the construction of choreographic thoughts and modes of production. I cite the experiments of American post-modern dance (1960s/1970s) and the movement of French and European choreographers who, in the 1990s, took dance(s) as object(s) of study, questioning its choreographic heritage, the discourses produced, the mechanisms of production and the places of presentation (GINOT, 2003). The current presence of projects in dance, presented in exhibition spaces such as museums and contemporary art centers, has been observed by theorists in the field as a resumption of previous waves, which began in the first half of the 20th century (BISHOP, 2014; 2020; CVEJÍC, 2015). The interest, and a certain fetishism of museum institutions for the choreographic device in reactivations, site specific and retrospectives, deepened in the first decade of the 2000s in several countries. In this path, attention will be given to dances in exhibition contexts that cross two structural models: on the one hand, the codes of the theatrical space, in particular the tradition of the Italian stage model, in which the frontality and the fixed distance between stage and audience are determinant (ROUBINE, 1998), and, on the other hand, the model of the white cube usual in contemporary art museums, which codifies a neutral space for the fruition of artworks (O'DOHERTY, 2007). One notices that this crossing ends up exposing social conventions and producing negotiations among artists, curators, institutions, and the public. On the other hand, the displacement of habits and the proximity between dancers and spectators in the social space of the museum can open gaps to the practice of a “social choreography” (CORNAGO, 2015), in which the construction of a common place is present. To this end, this study dialogues with three contemporary dance projects presented in exhibition spaces in the last decade. First, the choreographic exhibition *Work/Travail/Arbeid* (2015), by Belgian choreographer Anne Teresa de Keersmaecker and the Rosas company, which makes use of choreographic material from the preceding show, performed for the theater. The exhibition room becomes a liquid and malleable space, according to the density of people that cohabit it (dancers, musicians and visitors), transfiguring the choreographic perception, even if the gestural writing is not directly altered by the relationship with the audience. Next is the exhibition “*Retrospective*” by *Xavier Le Roy* (2012), by French choreographer Xavier Le Roy, which was created from solos by the artist, reactivated by the memory of the dancer-collaborators – an exhibition that connects to the social context in which the reactivation will be presented. The forging of a conversational space occurs, among others, by direct addressing to the visitor. Finally, the performance *La Bête* (2005), by Brazilian choreographer and performer Wagner Schwartz. The artist manipulates a replica of the sculpture series *Bichos* (1960), by Brazilian artist Lygia Clark, producing an effect similar to the Clarkian gesture of inviting the audience to participate. Schwartz creates a tactile space in the museum, through the direct action of the public, who can handle the performer’s body.

Keywords: Contemporary Dance; Art Museum; Anne Teresa De Keersmaecker; Xavier Le Roy; Wagner Schwartz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>L’après midi d’un faune</i> , de Vaslav Nijinski.....	25
Figura 2 – Isadora Duncan. Anfiteatro da Acrópole, Atenas.....	25
Figura 3 – Dançarinos no museu em <i>Event #32</i> – Merce Cunningham Dance Company – Walker Art Center, Minneapolis (1972).	34
Figura 4 – <i>Event #32</i> – Merce Cunningham Dance Company – Walker Art Center, Minneapolis (1972).	34
Figura 5 – <i>O Peixe</i> , de Erica Tessarolo – Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo (2017).	38
Figura 6 – <i>Vestígios</i> , de Marta Soares – Centro Cultural São Paulo, São Paulo (2019).	39
Figura 7 – <i>Panoramix</i> (1993-2003), de La Ribot – Museu Tate Modern, Londres (2003).	42
Figura 8 – <i>Panoramix</i> (1993-2003), de La Ribot – Museu Tate Modern, Londres (2003).	42
Figura 9 – <i>Palais Garnier – Sala de espetáculos</i> – Ópera Nacional de Paris.	59
Figura 10 – <i>O príncipe constante</i> , direção de Jerzy Grotowski (1967).	61
Figura 11 – <i>Galeria de Exposição do Museu do Louvre</i> (1832-33), de Samuel Morse.	65
Figura 12 – <i>Untitled (L-Beams)</i> , de Robert Morris (1965).	67
Figura 13 – <i>Piano Phase – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich</i> (1982).	80
Figura 14 – <i>Come out – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich</i> (1982).	80
Figura 15 – <i>Clapping Music – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich</i> (1982). ..	80
Figura 16 – <i>Rosas danst Rosas</i> , coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker (1983).	83
Figura 17 – Relação entre o músico Jean-Luc Plouvier e o dançarino Carlos Garbin – Espetáculo <i>Vortex Temporum</i> (2013).	90
Figura 18 – Espetáculo <i>Vortex Temporum</i> , de De Keersmaeker e Rosas (2013).	91
Figura 19 – <i>Violin Phase</i> , solo de Anne Teresa de Keersmaeker. Apresentação no MoMA – The Museum of Modern Art em Nova York (2011).	95
Figura 20 – Espectadores de <i>Violin Phase</i> em apresentação no Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea de Seul, Coreia do Sul (2018).	96
Figura 21 – Estrutura coreográfica e cronograma da exposição <i>Work/Travail/Arbeid</i> (2015).	99
Figura 22 – Dançarina e músico na exposição <i>Work/Travail/Arbeid</i> – WIELS, Bruxelas (2015).	101
Figura 23 – Dançarinas e público na exposição <i>Work/Travail/Arbeid</i> – WIELS, Bruxelas (2015).	101
Figura 24 – <i>Work/Travail/Arbeid</i> – Centre Pompidou, Paris (2016).	112
Figura 25 – <i>Work/Travail/Arbeid</i> – Tate Modern, Londres (2016).	113
Figura 26 – <i>Work/Travail/Arbeid</i> – MoMA, Nova York (2017).	113
Figura 27 – <i>Aatt enen tionon</i> , coreografia de Boris Charmatz – Les Hivernales d’Avignon (1996).	120
Figura 28 – <i>Self-Unfinished</i> , solo de Xavier Le Roy (1998).	125
Figura 29 – <i>Produit de circonstances</i> , solo de Xavier Le Roy (1999).	127
Figura 30 – <i>Produit de circonstances</i> , solo de Xavier Le Roy (1999).	127
Figura 31 – “ <i>Retrospectiva</i> ” de Xavier Le Roy – Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2012).	128
Figura 32 – “ <i>Retrospective</i> ” by Xavier Le Roy, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlim (2019).	131

Figura 33 – Visitante na exposição “ <i>Retrospective</i> ” by <i>Xavier Le Roy</i> , Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlim (2019).....	135
Figura 34 – “ <i>Retrospective</i> ” by <i>Xavier Le Roy</i> – Sala de referências, MoMA PS1 – New York City (2014).....	137
Figura 35 – Dançarinos conversando com o público durante a exposição <i>Temporary Title</i> . Track 8 Carri-agerworks/Kaldor Public Art Projects – Sidney (2015).....	146
Figura 36 – Espectadores acompanhando a retrospectiva de um dançarino. “ <i>Retrospective</i> ” by <i>Xavier Le Roy</i> , Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlim (2019).	148
Figura 37 – <i>Transobjeto</i> , coreografia de Wagner Schwartz (2004).	154
Figura 38 – <i>Piranha</i> , coreografia de Wagner Schwartz (2009).	156
Figura 39 – <i>Bicho ponta</i> , de Lygia Clark (1960).....	161
Figura 40 – <i>Bicho parafuso sem fim</i> , de Lygia Clark (1960).	161
Figura 41 – Série Bichos – Exposição <i>Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988</i> – MoMA (2014).	166
Figura 42 – Visão parcial da exposição <i>35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação</i> – MAM (2017).....	171
Figura 43 – <i>La Bête</i> , <i>35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação</i> – MAM (2017).	172
Figura 44 – <i>Cut Piece</i> , performance de Yoko Ono (1964).....	179
Figura 45 – <i>La Bête</i> , <i>35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação</i> – MAM (2017).	183

SUMÁRIO

Deslocamento 1.....	14
Deslocamento 2.....	15
Deslocamento 3.....	16
Caminhos [movediços] da pesquisa.....	16
CAPÍTULO I – DANÇAS EM CONTEXTO DE EXPOSIÇÃO.....	22
1.1 A dança e/ com/ no espaço museal – uma história recente.....	22
1.1.1 Modernidade e a dança – estudo das formas.....	23
1.1.2 Um Museu para a dança.....	26
1.1.3 Encontros fecundos no Brasil.....	28
1.1.4 Dançar no museu – a dança pós-moderna norte-americana.....	30
1.1.5 Virada do século XXI – expor os códigos.....	36
1.2. Modos de trabalho institucional: do estrangeiro ao familiar.....	43
1.2.1 Adquirir e colecionar ações performativas no museu.....	45
CAPÍTULO II – A ESPACIALIDADE, A TEMPORALIDADE E O ESPECTADOR.....	55
2.1 Deslocamentos espaciais.....	56
2.1.1 Da tradição do palco <i>à italiana</i> à caixa preta do teatro experimental.....	56
2.1.2 O cubo branco e o espaço da galeria.....	64
2.2 Temporalidades.....	69
2.3 O Espectador redesenhado.....	72
2.3.1 Lugar(es) de onde se vê.....	72
2.3.2 Atenção, situação e participação.....	75
CAPÍTULO III – ANNE TERESA DE KEERSMAEKER.....	78
3.1 <i>Work/Travail/Arbeid</i> : um projeto de exposição coreográfica.....	85
3.2 Questões coreográficas: do espetáculo à exposição.....	87
3.2.1 <i>Vortex Temporum</i> , o motor inicial.....	87
3.2.2 Tempo de transição, tempo de passagem.....	93
3.2.3 <i>Work/Travail/Arbeid</i> , expor no museu.....	96
3.3 Nomear e performar o trabalho no projeto expositivo <i>Work/Travail/Arbeid</i>	102
3.4 Negociar os códigos e dançar a exposição.....	107
3.4.1 Reativação de <i>Work/Travail/Arbeid</i> para outros museus.....	110
3.5 Compartilhar o espaço com o espectador.....	114
CAPÍTULO IV – XAVIER LE ROY.....	117

4.1 Produto de [suas] circunstâncias.....	122
4.2 “Retrospectiva” de Xavier Le Roy, primeiros apontamentos	128
4.3 Os artifícios da exposição.....	129
4.3.1 Exibição da performance	133
4.3.2 Exibição das referências	136
4.4 Modos de trabalho: do processo de criação à exibição de temporalidades	138
4.4.1 Negociações institucionais em reativações de “Retrospectiva”	141
4.5 Espaço de conversação	144
4.5.1 Olhar, escutar e testemunhar	144
CAPÍTULO V – WAGNER SCHWARTZ.....	152
5.1 <i>La Bête</i>	156
5.2 Objeto – Bicho.....	158
5.2.1 O disparador inicial, uma conversa com Lygia Clark	158
5.2.2 A série de esculturas <i>Bichos</i> : da emancipação ao “bibelô”	162
5.3 Objeto – Corpo	167
5.3.1 As bestas entram no museu	167
5.3.2 O corpo torna-se bicho	169
5.3.3 Manusear o objeto neoconcreto/tocar o corpo performativo.....	174
5.3.4 Estados de participação	177
5.4 Corpo – Bicho.....	183
5.4.1 A polêmica do corpo nu-social.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS	194
APÊNDICE	206
Entrevista com Wagner Schwartz.....	206

INTRODUÇÃO

Deslocamento 1

No segundo semestre de 2009, minha cidade natal, Porto Alegre, sediava a 7ª Bienal do Mercosul¹ – Grito e Escuta – com curadoria geral da argentina Victoria Noorthorn e do artista chileno Camilo Yáñez. Na época, eu era estudante da faculdade de Teatro na UFRGS e frequentadora das Bienais do Mercosul. Como é de costume, a 7ª edição aconteceu em diferentes pontos da cidade, como centros culturais, museus públicos e privados e nos famosos armazéns desativados do Cais do Porto, cartões-postais da capital gaúcha, que foram transformados em pavilhões de exposição. Um deles abrigava a Mostra intitulada “Ficções do Invisível”. Para esta exposição, a intenção curatorial foi de exibir os processos criativos dos artistas convidados, expondo abertamente aspectos da linguagem e de produção “que geralmente ficam apagados ou sublimados na obra final.”² (NOORTHOORN, 2009, p. 309). Para isso, foram construídas ilhas, separadas por cortinas pretas, que abrigavam instalações e vídeos dos trabalhos selecionados, exibindo os bastidores e a feitura do trabalho cênico. Dentre eles estava exposto o vídeo de aproximados 30 minutos, do solo autobiográfico *Veronique Doisneau*³ (2004), dirigido pelo coreógrafo francês Jérôme Bel.⁴

Lembro-me nitidamente da imagem daquela bailarina, projetada numa imensa parede, em um lugar totalmente inusitado para um espetáculo coreográfico que transitava pelo teatro, pela dança e pelo vídeo. Com fala doce e pausada, Doisneau começava a peça dizendo: “Esta noite é meu último espetáculo na Ópera de Paris”. Sozinha em cena, com roupa de ensaio, a bailarina expunha seus desejos e suas frustrações profissionais, abrindo literalmente o jogo e os bastidores de sua realidade transfigurada em ficção e criando uma intimidade entre nós. O imaginário que eu tinha da bailarina virtuose e impecável e da grandiosidade infalível do

¹ A Bienal do Mercosul é um evento internacional de artes visuais que acontece na cidade de Porto Alegre desde 1997. Promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, instituição de direito privado sem fins lucrativos, se consolidou como referência no calendário cultural do Brasil e da América Latina.

² “que habitualmente quedan borrados o sublimados en la obra terminada.”. Tradução nossa.

³ A peça *Veronique Doisneau* faz parte de uma série de solos autobiográficos criados e dirigidos pelo coreógrafo Jérôme Bel, no início dos anos 2000, com profissionais do campo da dança. Para acessar um trecho da peça, cf. VERONIQUE DOISNEAU 1.

⁴ Jérôme Bel (1964) é um dançarino e coreógrafo francês. Estudou no Centre National de Danse Contemporaine d’Angers (1984-1985). Em 1994, apresentou seu primeiro espetáculo, “*Nom donné par l’auteur*”, uma coreografia de objetos. Seus trabalhos questionam os códigos do espetáculo cênico, mostrando sua fabricação, e deslocam os lugares habituais – sejam do espectador, dos técnicos ou dos dançarinos profissionais e amadores –, borrando, em cena, os limites do que é um espetáculo de dança.

ballet da Ópera ia se desfazendo diante das fragilidades dançadas e narradas por aquela personagem⁵.

Bel, neste trabalho, propõe um duplo deslocamento do lugar habitual da bailarina, primeiro no tema do espetáculo que, pelo testemunho, mostra os bastidores da cena, e, depois, na forma de apresentação, pois exhibe o vídeo da peça como um documento dentro do contexto de uma exposição em artes visuais.

Deslocamento 2

Em 2016, no início do percurso do doutorado, conheci o projeto *Work/Travail/Arbeid* (2015), da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker e da companhia Rosas, idealizado como uma exposição coreográfica para o Centro de Arte Contemporânea – WEILS, na Bélgica. Pessoalmente, eu havia estudado a fase inicial da companhia durante o mestrado acadêmico⁶, focando no recurso da repetição nas coreografias do grupo. A possibilidade e o desejo de reencontrar o pensamento coreográfico dessa artista que admiro, agora apresentado no contexto do museu, ocorreram diante da pergunta que introduzia este novo projeto: “O que se torna uma coreografia, uma vez que ela é apresentada segundo os códigos de uma exposição?”⁷. Esta questão suscitou outras, que foram dando corpo à pesquisa em curso: a) quais códigos e convenções circunscrevem tanto o lugar da dança quanto da exposição?; b) de que maneira a arte da dança cênica se desloca para o espaço expositivo e quem são seus parceiros?; c) como o projeto de uma grande companhia reconhecida no campo coreográfico se enquadra e/ou escapa às normas e hierarquias visíveis e invisíveis no espaço institucionalizado do museu?; d) Que negociações existem na travessia do palco do teatro, habitual às coreografias feitas por De Keersmaeker, à ocupação do cubo branco, modelo expositivo usual nos museus de arte contemporânea?

⁵ Dentro da programação da Bienal do Mercosul também foi apresentado o espetáculo *Isabel Torres* (2005) no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Esta peça é a versão brasileira da série de solos autobiográficos dirigidos por Jérôme Bel, criado para o ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e dançado pela bailarina Isabel Torres.

⁶ Master Erasmus Mundus en Étude du spectacle vivant na Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, com bolsa da comissão europeia (2012-2014).

⁷ “Que devient une chorégraphie une fois présentée selon les codes d’une exposition?”. Tradução nossa. Cf. DE KEERSMAEKER, 2016.

Deslocamento 3

Assisti à performance *La Bête* (2005), do coreógrafo e dançarino brasileiro Wagner Schwartz, no Festival Panorama de Dança em São Paulo, em 2016. Rapidamente, me interessei pela inversão dos lugares habituais que o artista propôs: o espectador ocupou a cena e o performer ofereceu seu corpo para ser manuseado pelo público. Em 2017, esta performance foi apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dentro da programação da 35ª Exposição Panorama da Arte Brasileira, junto com as obras de outros artistas. Após esta apresentação, Schwartz, o curador da exposição e o diretor do MAM foram duramente atacados, na modalidade do linchamento virtual, após um vídeo de poucos segundos ser viralizado nas redes digitais. A performance ao vivo, descontextualizada, saiu do espaço expositivo e social do museu para entrar no espaço da hipervisibilidade chapada e acelerada das redes digitais. Nesse mesmo ano, uma onda de censura às artes e às instituições inundou o território brasileiro. A cena, agora virtual, era exposta a um debate polarizado, geralmente moralista, com imagens manipuladas que pareciam sufocar nas telas o sensível da arte.

Caminhos [movediços] da pesquisa

A escolha dos artistas cênicos de apresentar suas composições fora das salas convencionais do teatro – como, por exemplo, em galerias e museus de arte, em espaços públicos ou privados (como a própria casa do artista), em ambientes naturais e/ou urbanos – transfigura o lugar escolhido em prol do discurso da peça, por ora utilizando a realidade concreta do espaço, por ora simbolizando cenicamente o mesmo. Tais escolhas impulsionaram artistas e público a se relacionarem diferentemente com a experiência artística, tensionando fronteiras estéticas, políticas e sociais, além de questionarem códigos teatrais, descontextualizando certas convenções e utilizando-se de procedimentos estéticos para expor os elementos que compõem a feitura da composição cênica.

Composições coreográficas que mesclam amadores e profissionais das artes cênicas, público e artistas, provocam o espectador a rever convenções e papéis até então bem definidos dentro das salas de teatro, tornando obsoletas as expectativas e idealizações do bailarino como intérprete único e virtuoso. Tornou-se recorrente, por exemplo, que o público seja convidado, de diferentes formas, a ocupar o foco da cena, mesmo que se mantenha o distanciamento

arquitetônico e tácito entre o palco e a plateia. Assim, tais composições abrem espaço para uma dança que se repensa dançando.

A emergência atual de propostas em dança cênica contemporânea dentro de espaços expositivo, no ocidente, sobretudo nos Estados Unidos e em países da Europa, foi observada por teóricas da área como uma retomada de ondas precedentes datadas da primeira metade do século XX (BISHOP, 2014a; CVEJÍC, 2015). O interesse de instituições museias pelo dispositivo coreográfico nas salas de exposição – promovendo reativações de obras passadas, propostas em *site-specific* e retrospectivas de artistas – se proliferou depois da primeira década dos anos 2000. Somam-se, a esse interesse mútuo, fenômenos ocorridos dentro do campo coreográfico, como as experimentações da dança pós-moderna americana em 1960 e, posteriormente, o movimento de coreógrafos franceses e europeus nos anos 1990, quando artistas da dança cênica contemporânea se depararam com seus modos de fazer, trabalhar e “interrogar a herança coreográfica, mas também os discursos ‘sobre’ a dança” (GINOT, 2003). Com isso, tais profissionais vêm expondo e questionando os mecanismos da fabricação do espetáculo cênico (produção, economia, mercado da arte), suas figuras e papéis estabelecidos (coreógrafo, intérprete, espectador, dançarino, programador) e os locais de apresentação (festivais, teatros, museus). Além disso, o foco em procedimentos que borrem lugares habituais ocupados pelo artista e pelo público também ganhou relevância, abrindo espaço para novas práticas de fruição, que criam certa “coreografia social” (CORNAGO, 2015) segundo a qual o espectador e o dançarino fazem parte de um lugar comum.

Inicialmente, esta pesquisa de doutorado se interessava pelos deslocamentos internos e discursivos abordados nas obras de alguns artistas do campo coreográfico, como relatado acima, no *Deslocamento 1*, no qual narro brevemente meu primeiro contato com o espetáculo *Veronique Doineau*, do coreógrafo Jérôme Bel. Porém, no percurso deste estudo, durante as observações de campo das obras e das práticas em dança cênica contemporânea, tornou-se necessário localizar esse deslocamento de uma maneira concreta. Curiosamente, o espaço expositivo estava sendo utilizado como um lugar chave, e um desafio estético e ético, por diferentes artistas da área, como descrevi nos *Deslocamentos 1, 2 e 3*.

Neste sentido, pareceu-me sintomático que a dança adentrasse o espaço expositivo do museu contemporâneo, um local consagrado à memória, à conservação e à coleção. Um lugar onde ela se expõe e que exhibe o contexto que a acolhe. Esta entrada pode ser percebida, por vezes, como uma transposição da peça coreográfica ao espaço da galeria, utilizando esta como um suporte de exibição. Por vezes, a exposição pode ser pensada como um meio para a

criação de uma linguagem, idealizando-se uma obra coreográfica específica para aquele local, por meio do uso dos códigos expositivos para esta construção. Contudo, independentemente dos procedimentos escolhidos pelos artistas e por seus curadores – estes últimos, figuras chave nessa travessia –, observa-se que redes de negociações institucionais, produção e éticas são acionadas.

O curador francês independente Mathieu Copeland apontou que coreografar uma exposição é pensar a exposição pelo prisma da coreografia e, com isso, articular alguns termos como partitura, corpo, espaço, tempo e memória. Na sua experiência curatorial⁸, “realizar uma exposição envolve as partituras que permitem sua realização, os corpos que a fazem existir, os locais que ela ocupa, o tempo necessário para experienciá-la e a memória que permanece após seu acontecimento”⁹ (COPELAND, 2013, p. 19). Assim, uma exposição coreográfica pode emergir na contramão do fetiche ao objeto de arte, evidenciar uma crítica à consumação e ao acúmulo destes objetos no espaço do museu, desacelerar o tempo do visitante que passeia pelas imagens penduradas nas paredes e convidar o público ao encontro ao vivo. Como obra efêmera que acontece em determinado momento, a exposição em dança pode desorganizar horários e modelos institucionais pré-estabelecidos e bagunçar as expectativas habituais do visitante destes lugares.

Dessa forma, nosso objetivo não é somente analisar a entrada de danças no museu, mesmo que essa problemática tangencie as discussões, mas é também perceber como alguns projetos artísticos, aqui estudados, compõem, negociam e criam, junto deste novo contexto, caminhos transversais do dispositivo teatro para o dispositivo museu. Assim, o foco se dará em algumas transformações espaciais, temporais e nos modos de relação com o público/visitante/ espectador propostos pelas obras. Para isso, foi importante tratar cada proposta coreográfica e performativa como um objeto em si: observando suas problemáticas próprias, buscando entender o seu contexto sócio-histórico, o seu processo de criação e as obras e/ou artistas precedentes que serviram como material coreográfico. Entendendo, assim, cada

⁸ Mathieu Copeland foi curador da exposição *Une Exposition Chorégraphie* [Uma Exposição Coreografada], para o Centre d’Art Contemporaine de la Ferme du Boisson, na França, em 2008. A exposição, de longa duração, foi um convite a artistas de diferentes áreas, como os coreógrafos Jonah Bokaer e Jennifer Lacey, os artistas visuais Roman Ondák e Karl Holmqvist e o músico Michael Parsons – para citar alguns –, que criaram partituras e instruções de gesto e movimento executadas por três dançarinos dentro das salas do centro de arte.

⁹ “Realiser une exposition englobe les partitions qui permettent sa realisation, les corps qui la font être, les lieux qu’elle occupe, le temps pris pour en faire l’experience, et la memoire qui demeure une fois que celle-ci a été.”. Tradução nossa.

proposta como uma cadeia de elementos que foram sendo digeridos para compor a exposição exibida ao público.

Os projetos aqui analisados foram escolhidos tanto por terem sido apresentados em espaços expositivos quanto pela minha proximidade com eles e com as companhias e artistas, bem como pela possibilidade de eu ter sido espectadora da sua maioria. Igualmente, são artistas conhecidos no Brasil. Tanto o projeto “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), do coreógrafo francês Xavier Le Roy, quanto a performance *La Bête* (2005), do coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz, foram apresentados no país. O projeto *Work/Travail/Arbeid* (2015), da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, não foi apresentado por aqui, mas sua trajetória é reconhecida no país.

Na estrutura das análises propostas nos capítulos desta tese são trazidas diferentes vozes que foram percebidas como fundamentais para se entender a relação da dança e/ com/ no espaço expositivo e o processo de criação de cada projeto realizado. São elas: a voz do coreógrafo e a construção de um pensamento coreográfico para ocupar este novo ecossistema dentro do museu; as vozes dos dançarinos e dos profissionais da dança, que são desafiados frente às demandas das apresentações e do contexto; a voz do curador, que se apresenta como uma figura essencial na negociação entre as expectativas dos artistas e da instituição; a minha voz, como espectadora e pesquisadora dos artistas e dos projetos aqui analisados; a voz de teóricos e estudiosos da área das artes cênicas e das ciências humanas.

Um último dado importante foi a escolha de artistas da área da dança e da coreografia, focando-se em projetos que transitem por um campo expandido (KRAUSS, 1984), no qual categorias e gêneros artísticos perdem seus lugares fixos e classificatórios, circulando pela dança contemporânea, pela performance, pelas artes visuais, pela exposição, entre outros. Neste sentido, a opção pela performance de Schwartz se faz relevante porque o artista transita pelo campo coreográfico, participando de festivais e residências da área e criando trabalhos experimentais tanto em relação à produção quanto à linguagem. Como contraponto, foi expressiva a escolha do trabalho De Keermaeker e da companhia *Rosas*, que apresenta uma linguagem reconhecida nas produções em dança contemporânea, mas busca, dentro de uma estrutura fixa, suas reinvenções.

Isto posto, a tese se estrutura da seguinte maneira:

No Capítulo I, proponho um breve panorama da aproximação da dança e/ com/ no museu. Para tanto, me reporto ao n. 38-39 da revista francesa *Repères, cahier de danse*, publicado em 2017, com editoração de Marisa Hayes. Nesta primeira parte, o campo

coreográfico e o contexto de exposição serão visitados em duas vertentes. Primeiramente, através de alguns fatos e eventos que, em ordem cronológica, apontam uma aproximação do campo da dança e/ com/ no museu. Esse acercamento será visto do ponto de vista institucional, ou seja, dos museus que se interessaram pela conservação e coleção de documentos e materiais para contar e expor uma história da dança, a exemplo dos *Archives Internacional de la Danse* (A.I.D.), na França, em 1933, considerado um dos primeiros museus dedicados à área, bem como do MoMA (Museum of Modern Art), nos Estados Unidos, que, em 1944, incluiu a dança dentro do *Department of Dance and Theatre Design* (Departamento de Dança e Teatro Design) e promoveu exposições de obras de arte relacionadas ao palco e a cena. Destaque-se, igualmente, a importância, no cenário brasileiro, do MASP (Museu de Arte de São Paulo): polo de artistas nacionais e estrangeiros de diferentes áreas, incluindo a dança, que ajudaram a construir pilares da cultura brasileira. A segunda vertente será do ponto de vista cênico, ou seja, serão estudados os dançarinos e os coreógrafos que dançaram suas criações dentro do museu, seja durante os anos 1960, no movimento da dança pós-moderna norte-americana, seja, posteriormente, nas primeiras décadas de 2000, com a proliferação de projetos variados em dança ocupando os espaços expositivos. Ao fim do capítulo, ressaltar, ainda, o interesse mútuo de instituições museais e artistas nas negociações, nos investimentos e nos desafios que ambos enfrentam.

No Capítulo II, o foco se dará nas convenções e procedimentos que envolvem a passagem da caixa preta do teatro ao cubo branco das salas de exposição. Nesta parte, focarei em três elementos visíveis que sofrem transformações neste trânsito. A espacialidade será vista como um lugar maior. Atentar-se-á, por um lado, à tradição arquitetônica do modelo do palco italiano, que moldou nosso imaginário e as convenções em relação ao espaço teatral, e, por outro, às características do modelo do cubo branco, bastante dominante nos museus contemporâneos. Serão observadas, igualmente, algumas diferenças temporais características de cada local. Por fim, serão apresentados alguns procedimentos utilizados em propostas cênicas contemporâneas que repensam o lugar habitual do público e do espectador.

Nos capítulos seguintes, proponho um estudo de projetos que foram apresentados em espaços expositivos. O Capítulo III é dedicado à coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker e à sua companhia *Rosas*, com destaque ao projeto de exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid* (2015), que foi criado a partir do material coreográfico do espetáculo *Vortex Temporum* (2013), pensado para o palco do teatro. O espaço expositivo, denominado pela própria coreógrafa como um **Espaço líquido**, torna-se mutável e maleável de acordo com

a densidade de pessoas que ocupam a sala de exposição: sejam dançarinos, músicos e/ou espectadores. Tal confluência atua na percepção coreográfica, mesmo que a escritura gestual dos dançarinos não seja alterada diretamente na relação com os espectadores.

No Capítulo IV, abordarei o projeto expositivo “*Retrospectiva*” de *Xavier Le Roy* (2012), do coreógrafo Xavier Le Roy, que vem sendo reativado até hoje em diferentes museus, incluindo-se as instituições do Brasil. A exposição foi criada a partir de espetáculos solos anteriores do coreógrafo, produzidos nas décadas de 1990 e 2000, que são reativados pela memória de dançarinos-colaboradores geralmente ligados ao contexto regional onde a exposição será apresentada. A criação de um **Espaço de conversação** acontece pela produção de um espaço íntimo onde a proximidade física, os procedimentos estéticos e o endereçamento direto ao espectador abrem um lugar de encontro entre público e artistas.

Por fim, o Capítulo V será dedicado à performance *La Bête* (2005), do coreógrafo Wagner Schwartz, que foi apresentada tanto em festivais de dança quanto em contexto de exposição no Brasil. Schwartz manipula uma réplica das esculturas da série *Bichos* (1960), da artista plástica brasileira Lygia Clark, e produz efeito semelhante ao gesto da artista de convidar o público à participação. O coreógrafo cria um **Espaço tátil** que permeia a performance, desde o manuseio do bicho miniatura, à proximidade espacial com o público, até a participação do mesmo em cena, tocando o corpo do artista.

CAPÍTULO I – DANÇAS EM CONTEXTO DE EXPOSIÇÃO

A dança em contexto de exposição será aqui visitada em duas vertentes. Primeiramente, serão levantados alguns fatos e eventos, em ordem cronológica, assumindo-se um percurso histórico, da aproximação da dança e/ com/ no museu. Esse acercamento será visto do ponto de vista institucional, ou seja, dos museus que se interessaram pela conservação de documentos, fotos, livros e materiais para contarem e exporem uma história da dança. Por outro lado, a abordagem será de algumas aproximações cênicas dançadas por dançarinos e coreógrafos dentro do museu, utilizando-se o espaço expositivo a serviço da criação coreográfica.

1.1 A dança e/ com/ no espaço museal – uma história recente

Esta pesquisa não se propõe a um estudo histórico sobre as aproximações da dança e do museu, mas é pertinente apontarem-se alguns períodos que marcaram tal atração. A pesquisadora e crítica de arte britânica Claire Bishop (2014a) aponta atualmente para a presença de uma terceira onda¹⁰ da relação entre a dança e o museu. Ela identificou três momentos distintos, estudando a história de três grandes museus de circulação internacional, a saber, o MoMA e o Whitney Museum, ambos com sede em Nova York, e o Tate Modern, de Londres. Segundo a pesquisadora, a primeira onda aconteceu entre 1930 e início de 1940, período em que o MoMA adquiriu para seu acervo diversos documentos sobre a dança, e o Whitney Museum abrigou em sua sede um espaço dedicado a concertos musicais, acolhendo regularmente apresentações das artes efêmeras. Já a segunda onda aconteceu entre os anos 1960 e 1970, período em que o MoMA e o Whitney Museum serviram de palco, sobretudo, às experimentações de artistas da dança pós-moderna norte-americana. Este período foi igualmente marcado pela experimentação dos primeiros *happenings* em galerias de arte, pelo ativismo contracultural e pela aproximação eminente entre as artes da dança, visuais, plásticas, sonoras e cênicas. Já a terceira onda ocorreu a partir dos anos 2000, intensificada na segunda década do século, e segue até hoje. A autora aponta que as três instituições museais

¹⁰ Cf. BISHOP, 2014a.

incorporaram, em sua programação interna, práticas curatoriais direcionadas especialmente às artes da performance e da dança cênica, assim, planejando formas de melhor as acolherem.

Sabemos que, contar uma história linear, datada e com referência a alguns nomes, ao mesmo tempo em que localiza, exclui. Por isso, mais do que traçar um fio cronológico, indicando personagens da dança, acontecimentos e instituições, este pequeno percurso pode ser visto como linhas históricas que se cruzam e constroem um possível diálogo entre dança e museu. Para isso, apresentarei tanto a dança ao vivo, exposta ao público, como instituições que se interessaram em pensar um museu para/ de danças investindo em acervos dedicados ao tema. Para tanto, reporto-me ao n. 38-39 da publicação da revista francesa *Repères, cahier de danse*, uma edição dedicada à dança e/ no museu, com entrevistas e artigos sobre o assunto. A editora-chefe da publicação, Marisa Hayes (2017, p. 4-6), pautou algumas datas-chave, as quais utilizarei como referência.

Sua perspectiva se estabelece em eventos de contexto sócio-histórico europeu e norte-americano que se iniciam no período de 1841 a 1868, quando aconteceram as atividades do *Barnum's American Museum*, em Nova York. Fundado pelo empresário do entretenimento norte-americano Phineas Taylor Barnum, o museu contava com atrações cênicas de música, circenses e shows de variedades que coabitavam com sua coleção de obras. A historiadora da dança Annie Suquet (2012 apud HAYES 2017, p. 5) descreveu que esse espaço era como um “meio-caminho entre museu e sala de espetáculos.”. Isto posto, a partir do traçado de Hayes, das “ondas” referidas acima por Bishop e de referência complementares, como fatos da realidade brasileira, será traçada uma narrativa possível do encontro da dança e/ no/ com museu.

1.1.1 Modernidade e a dança – estudo das formas

Na virada do século XX, a capital francesa era um dos grandes polos do pensamento e da concepção do homem moderno. A cidade de Paris atraiu nessa época artistas e intelectuais do mundo todo por sua efervescência artística, pelas organizações de grandes exposições, pelos *marchés* que atraíam as pessoas para o consumo nas ruas e pela industrialização crescente, que transformou a cidade rapidamente num espaço urbano. Nessa paisagem, a dançarina norte-americana Isadora Duncan (1877-1927) (figura 2), figura maior da dança moderna ocidental, viaja à Europa no fim do século XIX, passando por Londres e Paris. Duncan, que se distanciara do rigor da dança clássica, negando a sapatilha e exaltando o

espírito livre e revolucionário, apresentava, em sua dança, inspiração em elementos da antiguidade grega, estudados por ela nas formas dos vasos gregos expostos nos museus que visitava (HAYES, 2017, p. 5).

No período londrino, por exemplo, Duncan estudou as antiguidades greco-romanas no British Museum e a pintura italiana no National Gallery. Igualmente nessa época, ela dançou em salões privados da alta sociedade, bem como nos primeiros recitais organizados pelo pintor e galerista inglês Charles Hallé, na New Gallery. As primeiras apresentações de Duncan, “acompanhadas de conferências de arqueólogos e historiadores da arte, deram o efeito de um projeto global sobre a antiguidade, no qual a dança no museu substituiu a função estética das esculturas gregas em vez de simplesmente replicá-las”.¹¹ (BRANDSTETTER, 2015 apud HAYES, 2017, p. 5). Além disso, na passagem da dançarina por Paris, ela visitou constantemente o Musée du Louvre para estudar os vasos gregos, momentos estes relatados em sua autobiografia, publicada em 1927, intitulada *My life* (Minha vida).¹²

Assim como Duncan, o bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski (1889-1950), no ano de 1910, estudou os vasos gregos arcaicos no Musée du Louvre, em Paris, aconselhado pelo figurinista e cenarista do *Ballets Russes*¹³, Léon Bakst (HAYES, 2017, p. 5). As posturas desenhadas nesses objetos serviram também como fontes de inspiração para a criação do vocabulário gestual do famoso ballet *L'Après-midi d'un Faune* (O entardecer de um Fauno) (figura 1), primeira coreografia de Nijinski para a música de Claude Debussy, apresentado em Paris em 1912. O jovem coreógrafo russo tinha por intenção se afastar das convenções da dança clássica, criando um ballet em um ato, com movimentos angulosos e frontais, focando na coluna e nas mãos, além de fazer uso de um cenário sem perspectiva. Sua irmã, Bronislava Nijinska (1983 apud LAUNAY, 2018, p. 213) transcreveu a intenção do irmão na criação deste ballet:

Quero me distanciar da Grécia clássica utilizada o tempo todo por Fokine.
Vou me voltar à Grécia arcaica, muito menos conhecida e até agora bem

¹¹ “accompagnées par des conférences d’archéologues et d’historiens de l’art, ont donné l’effet d’un projet global sur l’antiquité au sein duquel la danse au musée a remplacé la fonction esthétique des sculptures grecques au lieu de simplement les repliquer.”. Tradução nossa.

¹² *My Life* foi traduzida para diversos países e idiomas. Como um livro de memórias publicado pouco antes de sua morte, Duncan narra com voz sincera sua infância nos Estados Unidos, seus anos na Europa e suas paixões pela dança e pela antiguidade clássica.

¹³ O *Ballets Russes* era uma companhia de dança com sede em Paris, emigrada da Rússia, que atuou entre os anos de 1909 e 1929, sob a direção do coreógrafo russo Serguei Diaghilev (1872-1929). Dentre seus integrantes estavam Anna Pavlova (1881-1931), George Balanchine (1904-1983) e Vaslav Nijinski.

pouco encenada no teatro. Esta será minha única fonte de inspiração. Vou traduzi-la da minha maneira. Todo sentimentalismo na forma ou no movimento será excluído.¹⁴

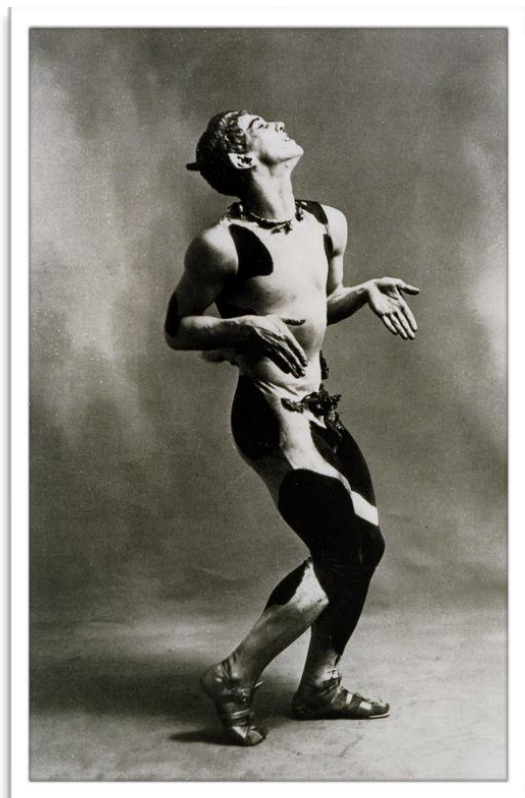


Figura 1 – *L'après midi d'un faune*, de Vaslav Nijinsky. Figura 2 – Isadora Duncan. Anfiteatro da Acrópole, Atenas.

Crédito: Divulgação.

Crédito: Raymond Duncan/ Divulgação.

Nota-se, na trajetória desses dois artistas da dança, precursores da chamada dança moderna ocidental, uma negação às convenções do balé clássico, predominante na época, e um interesse pelas formas gregas – estudadas, muitas vezes, em objetos expostos no Musée du Louvre, em Paris. Tais aproximações apontam para a construção de um pensamento e de uma circulação do gesto em dança que passa por um trânsito histórico-cultural e revisita formas arcaicas, além de encontrar confluência na capital francesa e no fluxo de seus museus.

¹⁴ “Je veux prendre mes distances avec la Grèce classique utilisée tout le temps par Fokine. Je vais me tourner plutôt vers la Grèce archaïque, beaucoup moins connue et jusqu'à présent très peu mise en scène au théâtre. Ce sera seulement la source de mon inspiration. Je veux la traduire à ma manière. Tout sentimentalisme dans la forme ou dans le mouvement sera exclu.”. Tradução nossa.

1.1.2 Um Museu para a dança

No início de século XX, em 1933, Rolf de Maré (1888-1964), antigo diretor do Ballet Sueco e do Teatro de Champs-Élysées, funda em Paris os *Archives Internacionales de la Danse* (A.I.D.), uma associação que manteve ativa a publicação de uma revista com o mesmo nome até sua dissolução, em 1952. Os A.I.D. se colocaram como a primeira tentativa de “inventar um museu para dança” (GIOFFREDI, 2018) e construir uma memória¹⁵ sobre a dança ocidental, incorporando diferentes materiais e formatos para preservar um conhecimento que é guardado, sobretudo, na memória corporal. O projeto dos A.I.D. compreendia uma biblioteca (com uma seção cinematográfica de filmes sobre a dança), uma mediateca, uma sala de documentação, um espaço de conferência-demonstração e um museu que organizava exposições temporárias. (LÓPEZ, 2009, p. 17).

Diferente de uma simples biblioteca, que reagruparia documentos e obras escritas sobre o tema, os A.I.D. construíram um lugar físico para acolher as pessoas, os amantes e os curiosos do campo da dança, promovendo exposições que faziam dialogar objetos, fotografias, partituras, figurinos, filmes, anotações, entre outros elementos, reinventando a própria maneira de expor e tornar visível o campo coreográfico e se tornando um local com características artístico-científicas. Rolf de Maré, querendo suprir uma lacuna na época – já que inexistiam locais dedicados exclusivamente ao campo da dança –, e percebendo que esta prática era da ordem do efêmero e da transmissão corpo a corpo, teve o intuito de

coletar, catalogar e tornar acessível o patrimônio e os documentos relacionados à dança, a fim de facilitar a construção de uma ciência histórica da dança. Essa abordagem retrospectiva, característica de uma época de modernização tomada pelo medo do desaparecimento das práticas tradicionais, juntou-se à perspectiva de inscrever os artistas de vanguarda na história, desta vez animada pela preocupação de se transmitir uma dança que rompesse com os códigos¹⁶ (GIOFFREDI, 2018, p. 173).

¹⁵ Demais instituições que se dedicam à conservação da memória da dança em diferentes formatos: a Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (1881), França; Le Dansmuseet (1953), Suécia; National Museum of Dance (1986), Estados Unidos; Deutsches Tanzfilminstitut Bremen (TAFI, 1988), Alemanha; Deutsches Tanzarchiv Köln (1997), Alemanha; El Museo Nacional de la Danza de La Habana (1998), Cuba; Museo del Baile Flamenco (2005) na Espanha; Le Musée de la Danse (2009), França; MUD – Museu da Dança online (2014), Brasil. Para mais informações a este respeito, conferir a dissertação de mestrado de Liana Vasconcelos (2018).

¹⁶ “collecter, répertoire et rendre accessible le patrimoine et les documents relatifs à la danse afin de faciliter la construction d’une science historique de la danse. Cette démarche rétrospective caractéristique d’une époque de modernisation saisie par la peur de la disparition des pratiques traditionnelles, se joignait à celle, prospective,

Na mesma década da inauguração dos A.I.D., na França, mais precisamente em 1939, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos Estados Unidos, integrou à sua biblioteca os arquivos do escritor e empresário Lincoln Kirstein – futuro cofundador do New York City Ballet, junto com George Balanchine¹⁷, em 1948 –, que contavam com livros especializados, gravuras, slides, fotografias e filmes sobre o campo da dança. Bishop (2014a, p. 63), identifica esse momento como a primeira onda da relação entre o museu e a dança, com a incorporação desse material específico ao seu acervo. Mesmo que, originalmente, o MoMA tivesse inspiração nos preceitos da Bauhaus¹⁸ europeia, criando departamentos expandidos que abarcassem não só a pintura e a escultura, mas o filme, a fotografia, a arquitetura e o design, o plano original do museu, inaugurado em 1929, não incluiu a dança e a performance.¹⁹

Foi em 1944 que a dança tornou-se base de uma divisão curatorial, com sua inclusão no *Department of Dance and Theatre Design* (Departamento de Dança e Teatro Design), que promoveu exposições de obras de arte relacionadas ao palco e à cena, como as do pintor Chagall.²⁰ “Durante esse período, a dança nunca foi realizada nas galerias do museu; em vez disso, apenas as coisas efêmeras relacionadas às performances de palco foram exibidas, com ênfase no design”.²¹ (BISHOP, 2014a, p. 64).

Esses dois exemplos apresentam a vontade de se manter viva e se narrar uma história da dança ocidental; os A.I.D. anunciando uma preocupação com o desaparecimento de danças tradicionais europeias e com a percepção do tipo de transmissão do campo coreográfico que

d’inscrire les artistes de l’avant-garde dans l’histoire, animée cette fois par le souci de transmettre une danse en rupture avec les codes.”. Tradução nossa

¹⁷ George Balanchine (1904-1983) foi um coreógrafo russo. Integrou os Ballets Russes, em 1914, a convite do diretor Sergei Diaghilev. Após a dissolução da companhia, mudou-se para os Estados Unidos a convite de Lincoln Kirstein. Em 1948, fundou a Companhia de balé Americano, *New York City Ballet*, trabalhando como mestre de balé e principal coreógrafo da companhia até a sua morte, em 1983.

¹⁸ A Bauhaus foi uma escola de arquitetura, design e artes aplicadas fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, na Alemanha. Seus ideais humanistas de se ligar arte e tecnologia, construindo-se formas que se unissem à vida cotidiana, influenciou toda uma geração. Com o seu fechamento, em 1933, pelo regime nazista alemão, e com o prenúncio da Segunda Grande Guerra (1939-1945) na Europa, muitos artistas e pensadores migraram para os Estados Unidos, influenciando o pensamento do país com vertentes europeias.

¹⁹ A palavra performance deriva do verbo inglês *to perform*, em referência à arte de atuar ou de representar. A *performance art* como linguagem artística entrará no museu no final dos anos 1960.

²⁰ Marc Chagall (1887-1985) foi um pintor, ceramista e gravurista russo-francês. Foi aluno na Academia de Artes de S. Petersburgo e se mudou para Paris em 1910. Na época, entrou em contato com as vanguardas modernistas e participou do movimento surrealista. Seu trabalho apresenta elementos oníricos, fantásticos e cotidianos da sua terra natal.

²¹ “During this period, dance was never performed in the museum’s galleries; instead, only the ephemera relating to stage performances were exhibited, with an emphasis on set design”. Tradução nossa.

se dá através da oralidade e da cinestesia, de um corpo-a-corpo entre mestre e discípulo. Por sua vez, o MoMA desejou expandir sua coleção, incluindo a área da dança, inicialmente incorporando documentos para, em seguida, pensar a dança num campo de curadoria e exposições.

Canas (2010) ressalta uma diferença entre os museus europeus e os norte-americanos inaugurados no pós-guerra, como é o caso dos nossos exemplos. Segundo ele, na Europa, o valor da preservação das coleções tornou-se primordial. Já na América do Norte, a inauguração dos museus apresentou um olhar mais plural sobre as artes:

Os museus norte-americanos criados a partir do pós-guerra possuíam propósitos diferentes daqueles que orientavam os museus europeus. Enquanto na Europa os museus visavam a um maior cuidado com a preservação de importantes coleções já consolidadas, na América a função dos museus então nascentes, desde o princípio, caracterizou-se pela sua constituição como instituições educacionais, tendo uma atuação importante na formação de parte da vida cultural da comunidade (CANAS, 2010, p. 12).

Percebe-se que as duas iniciativas, mesmo que distintas, ancoraram lugares para abrigar e contar uma história da dança e, mesmo com suas limitações, trabalharam para que seu interior fosse maleável e experimental. Referimo-nos a “uma” história, pois cada local produziu narrativas a partir de seu contexto histórico-social e político. Tanto os A.I.D., que ampliaram as possibilidades de expor, pesquisar e contar uma história da dança europeia, criando um lugar central de preservação da memória e diversificação das maneiras de exposição, quanto o MoMA, que incluiu em sua coleção documentos e materiais do campo coreográfico, podendo, com o passar do tempo, dialogar com outros artistas e áreas do conhecimento, ampliando o campo das artes.

1.1.3 Encontros fecundos no Brasil

O Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947 pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), com primeira sede na Rua Sete de Abril, em São Paulo, foi dirigido pelo jornalista e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) e contava com a museografia da arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), sua esposa. Canas (2010) aponta que o MASP apresentou, em seu projeto inicial, concepções próximas às ideias do MoMA, propondo um museu que não ficasse preso apenas à valorização de sua

coleção e à programação de exposições. Ou seja, o MASP investiu numa relação com a comunidade, com exposições temporárias e com um projeto didático-pedagógico ampliado, que oferecia cursos e seminários sobre diferentes áreas das artes, com uma proposta de “museu laboratório”.

A partir de 1950, por exemplo, foi criado o IAC – Instituto de Arte Contemporânea, concentrando em um só lugar sua proposta pedagógica e formativa. Com isso, foram consolidados cursos e inaugurados novos departamentos que ocupavam o espaço do museu ainda em sua primeira sede. Para citar alguns: ocorreu a criação da Escola de Desenho Industrial, dirigida por Lina Bo Bardi; a abertura dos Cursos de Escultura e Fotografia e a inauguração dos Departamentos de Cinema, de Teatro, de Música e de Dança. Sobre este último, cito o que foi divulgado no Boletim do MASP, n. 4, em 1954:

O Departamento de Dança promoveu cursos de dança clássica, dança expressiva, iniciação à dança para crianças e atendia a cursos periódicos de ginástica rítmica. A partir de 1951 foi criado um Curso de Bailado para crianças sob a orientação de Kitty Bodenheimer e Ruth Krumholz, seguido por um curso de Dança Expressiva sob a orientação de Yanka Rudzka. Bardi [Lina Bo Bardi] destaca as seguintes atividades: a encenação da “História do Soldado” de Strawinsky, dirigida por H. J. Koellreutter (BOLETIM DO MASP, 1954 apud CANAS, 2010, p. 58).

Nesta descrição a respeito do Departamento de Dança desenvolvido dentro do museu, chamo a atenção para a chegada ao Brasil da bailarina de origem polonesa Yanka Rudzka²², em 1950, para fundar a Escola de Dança do Museu de Arte de São Paulo, ali ministrando as mencionadas aulas de Dança expressiva. Sua chegada ao país, a partir do convite do diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, foi de extrema importância para o desenvolvimento do campo da dança moderna no Brasil. Posteriormente à sua permanência em São Paulo, em 1956, Rudzka muda-se para a cidade de Salvador, na Bahia, a convite do músico alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado no Brasil. Na Bahia, Rudzka se torna a primeira diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde trabalha até 1959. “Juntamente com Chinita Ullman²³, Yanka introduziu as primeiras experiências de

²² Yanka Rudzka (1916-2008) foi uma bailarina e coreógrafa de origem polonesa com formação em dança pela Escola de Dança de Expressão Alemã. Estudou dança sob a orientação de Ruth Sorel e Georg Groke, ambos alunos da Escola de Dança de Expressão dirigida por Mary Wigman, na Alemanha.

²³ Chinita Friedel Ullman (1908) foi a primeira bailarina brasileira a estudar com Mary Wigman, ingressando na Companhia para uma turnê na Europa em 1927. Fundou sua própria escola em São Paulo, com Kitty Bodenheimer, em 1932. Continuou a dançar profissionalmente no Brasil e na Europa até 1954.

Dança Moderna no Brasil. Com ela, a dança se oficializa na estrutura universitária brasileira.” (SETENTA, 2008, p. 70).

O início dos anos 1950 foi uma época efervescente e de estabelecimento de algumas instituições culturais importantes no Brasil. A inauguração e consolidação do MASP serviu como uma porta de entrada ao trabalho de grandes artistas e à construção de um projeto mais comunitário com a cidade, que criou, também, pontes de contato com outros Estados brasileiros. Por exemplo, na cidade de Salvador, nessa mesma época, além da criação da Escola de Dança da UFBA, sob a direção de Rudzka, foram fundadas a Academia de Música, dirigida pelo músico H. J. Koellreutter (que também trabalhou no MASP), e a Escola de teatro, sob a direção do diretor teatral Eros Martins Gonçalves (1919-1973).

Anos depois, entre 1960-1964, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) foi dirigido pela arquiteta Lina Bo Bardi, afirmando a circulação de intelectuais e profissionais no Brasil, sendo o MASP um polo expoente. O MAM-BA instalou sua galeria no foyer do Teatro Castro Alves, cuja estrutura da sala de espetáculos havia sido destruída por um incêndio em 1958. As atividades do museu dividiam o espaço com a Escola de Teatro da UFBA. A sala de espetáculo, em ruínas, e as dependências do Teatro Castro Alves serviram como uma expansão do museu, abrigando tanto exposições e seminários ligados ao MAM-BA, quanto ensaios e apresentação de espetáculos ligados às práticas das Escolas de Teatro; absorvendo, também, atividades de dança, cinema, artes plásticas e seminários de música (LEONELLI, 2011, p. 47-48). A arquitetura do Teatro foi incorporada nas encenações, e o vínculo entre a Escola de Teatro e o Museu de Arte propiciou uma valiosa inter-relação e interlocução entre as artes, as funções de cada instituição e os profissionais e estudantes envolvidos.

Estes encontros bastante significativos entre as áreas da dança, das artes cênicas, das artes plásticas e da música, tendo como catalisador o espaço do museu, no Brasil, em meados do século XX, mostram as transformações que o país estava vivendo. A inauguração de instituições e Escolas dedicadas ao campo artístico proporcionou a circulação e a produção de saberes e, principalmente, o fluxo entre as instituições, os profissionais das artes e os intelectuais brasileiros e estrangeiros, que construíram caminhos para a cultura brasileira.

1.1.4 Dançar no museu – a dança pós-moderna norte-americana

Se olharmos para a Nova York dos anos 1960 e 1970, os artistas da dança cênica ocuparam os museus e os espaços alternativos de forma vertical, com criações experimentais

que envolviam diferentes campos das artes. Envolto em ideias humanistas e da contracultura, esses artistas buscaram se libertar de dogmas e preceitos das danças clássicas, e mesmo de seus antecessores da dança moderna. Eles tinham também por propósito buscar locais menos custosos para mostrar seus trabalhos, indo na contramão de uma lógica de mercado que priorizava certas produções em detrimento de outras. Neste contexto, os dançarinos, coreógrafos, artistas plásticos, músicos e artistas da cena *underground* norte-americana instalavam-se em espaços como igreja, museus, praças, fachadas de prédios, lofts e galerias dedicadas à arte experimental, tornando-os lugares possíveis e necessários de serem ocupados, geralmente apropriando-se de sua arquitetura para conceberem coreografias e projetos artísticos.

A partir desses encontros, formou-se o coletivo *Judson Dance Theater* (1962-1966), um grupo de jovens com espírito revolucionário vindo, sobretudo, do campo da dança, mas que envolvia, também, artistas da música e das artes visuais²⁴, os quais se apresentavam, originalmente, no salão da igreja *Judson Memorial Church*. Querendo repensar a relação entre o corpo, o espaço e o público, trazendo ações cotidianas como possibilidades de prática em dança e a improvisação como libertação dos movimentos do/ no corpo, estes artistas experimentaram modos de colaboração e de coletividade, borrando as fronteiras das classificações artísticas. Tal espírito foi marcado, por exemplo, pelo *No Manifesto* (1965), de Yvonne Rainer, que, de certa forma, compilou os ideais da época;

Não ao espetáculo. Não à virtuosidade. Não às transformações e mágicas e ao fazer de conta. Não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela. Não ao heroico. Não ao anti-heroico. Não às imagens trash. Não ao envolvimento do bailarino ou do espectador. Não ao estilo. Não ao vulgar. Não à sedução do espectador pelos truques do bailarino. Não à excentricidade. Não ao mover-se ou ao ser movido²⁵ (RAINER, 1965).

Seguindo nosso traçado da relação entre dança e/ no/ com museu, e visto que o momento da dança norte-americana, entre os anos 1960 e 1970, permeou diversos segmentos das artes e envolveu um grupo significativo de artistas, escolhi dois eventos pontuais de

²⁴ Dentre eles, para citar alguns nomes: no campo da dança – Thisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs e Meredith Monk; no campo da música – John Cage; no campo das artes visuais – Robert Morris e Robert Rauschenberg.

²⁵ “No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendence of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.”. Tradução nossa.

coreógrafos precursores desse período – Merce Cunningham e Anna Halprin – para ilustrar essa época fértil, sem negar a importância de tantos outros trabalhos realizados por dançarinos na intersecção entre a dança e os espaços destinados às artes visuais.²⁶ A escolha desses dois artistas se dá pela sua importância histórica na criação de uma linguagem coreográfica e na construção de uma prática pedagógica e de transmissão do saber-fazer artístico.

O bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009) foi uma figura chave na transição da dança moderna para a pós-moderna norte-americana, com reconhecimento internacional. Após sua passagem pela companhia de Martha Graham (1894-1991) – bailarina e coreógrafa moderna norte-americana que rompeu com normas da dança clássica, trabalhando, por exemplo, a expansão dos movimentos pela respiração –, Cunningham seguiu para um caminho mais experimental. Pesquisando o que chamava de movimento puro, pedia para que os bailarinos não expressassem emoção e rejeitava a narração em suas coreografias. Também buscou dissociar a dança e a música, juntando-as somente na hora da apresentação. Além disso, experimentou o acaso como dispositivo para construir a sequência ou a duração de suas peças coreográficas. Em 1953, criou sua companhia, *Merce Cunningham Dance Company*, construindo uma trajetória que conta com mais de 150 coreografias.

Em 1964, ocorreu o primeiro registro da aproximação de Cunningham entre o espaço do museu e a dança. Neste ano, o artista e a sua companhia fizeram uma grande *tournee* por países europeus. Na ocasião, o diretor do *Museum des 20 Jahrhunderts*, em Viena, na Áustria, convidou o coreógrafo para apresentar uma de suas coreografias. Porém, chegando ao museu, ele percebeu que este não era preparado para apresentações cênicas, pois não dispunha de um palco, por exemplo. Contudo, o interior do museu contava com um grande espaço vazio. Cunningham resolveu adaptar seu trabalho ao local disponível, criando o primeiro *Museum Event N°1*²⁷, acompanhado pelo músico e parceiro artístico John Cage²⁸ e dançado pelos

²⁶ Para citar outros exemplos: o museu de arte moderna The Whitney, em Nova York, abrigou os projetos de Yvonne Rainer *Continuous Project – Altered Day*, em 1970; de Lucinda Child, que performou *Untitled Trio*, em 1973; e de Trisha Brown, que apresentou *Walking on the Wall*, em 1971. Além disso, Simone Forti foi convidada a apresentar *See-Saw*, em 1960, na Reuben Gallery, em Nova York – mesmo espaço onde foi feito o primeiro *Happening* do artista Allan Kaprow, em 1959, que imprimiu às linguagens artísticas um novo paradigma.

²⁷ Este *Museum Event* ganha destaque por ter sido o primeiro a acontecer dentro do museu. Porém, desde 1952, na Black Mountain College, um centro de ensino de artes experimental dos Estados Unidos, a parceria Cunningham e Cage, junto com outros artistas, experimentava a colagem/montagem de materiais cênicos e sonoros ao vivo. Alguns teóricos entendem os *events* que aconteciam ali como embrião dos futuros *happenings*.

bailarinos²⁹ de sua companhia. O termo *event ou performance de museu* surgiu deste convite do museu (LÓPEZ, 2009, p. 23). Cito o coreógrafo, que escreveu, no programa do evento:

apresentado sem intervalo, este *Event* consiste em danças completas, trechos de danças do repertório e, muitas vezes, novas sequências organizadas para determinada performance e local, com a possibilidade de várias atividades separadas acontecendo ao mesmo tempo – para permitir não tanto [para] uma noite de danças quanto a experiência da dança³⁰ (CUNNINGHAM, 1964).

Os *Events*, como ficaram conhecidos, foram apresentados em diversos locais; a dança se adaptando ao lugar onde se daria a performance: fosse o museu (figura 3 e 4), os centros de arte ou os locais públicos da cidade. Com isso, o material coreográfico tornava-se flexível e maleável – no que dizia respeito ao lugar, à relação entre os dançarinos que se intercalavam ou diante dos meios de produção disponíveis no momento. Isto é, o material se adaptava ao contexto, e não o contrário. Os *Events* eram compostos por danças completas e/ou trechos de repertório, construídos como grandes montagens ao acaso, que poderiam ser apresentadas ao mesmo tempo, durando entre 60 e 75 minutos. Foram apresentados mais de 800 *Events*, envolvendo diversos artistas, dançarinos e músicos. Também foram criados os *mini-events*, com duração de 20 a 40 minutos.

²⁸ John Cage (1912-1992) foi um compositor, teórico da música e poeta norte-americano. Entre 1934 e 1937, estudou composição com Arnold Schoenberg. Nos anos 1940, se descolou de preceitos academicistas e se direcionou à experimentação, estudando o acaso e o silêncio na música e inventando o “piano preparado”, que consistia na colocação de vários objetos sobre as cordas do instrumento. Contribuiu na desconstrução de ideias tradicionais sobre a função da composição e da música.

²⁹ Coreografia: Merce Cunningham. Elenco original: Shareen Blair, Carolyn Brown, Merce Cunningham, William Davis, Viola Farber, Deborah Hay, Barbara Lloyd Dilley, Sandra Neels, Steve Paxton e Albert Reid.

³⁰ “Presented without intermission, this Event consists of complete dances, excerpts of dances from the repertory, and often new sequences arranged for particular performance and place, with the possibility of several separate activities happening at the same time — to allow not so much [for] an evening of dances as the experience of dance.”. Tradução nossa. Para acessar o *Museum Event No. 1*, conferir o site do projeto Merce Cunningham Trust (CUNNINGHAM).



Figura 3 – Dançarinos no museu em *Event #32* – Merce Cunningham Dance Company – Walker Art Center, Minneapolis (1972).
Crédito: James Klost.



Figura 4 – *Event #32* – Merce Cunningham Dance Company – Walker Art Center, Minneapolis (1972).
Crédito: James Klosty.

Outra figura igualmente importante para a época, e que fez sua inscrição por espaços alternativos com criações experimentais, foi a dançarina, coreógrafa e pedagoga norte-americana Anna Halprin (1920-2021), pioneira da dança *in situ*. Halprin cedo abandonou o espaço consagrado ao palco do teatro e se deslocou à natureza. Construiu um *deck* na parte externa de sua casa e experimentou danças ao ar livre, se opondo à fixação de técnicas aprendidas na dança clássica. Nos anos 1960, ministrava cursos de verão e recebeu como alunos as dançarinas Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown e Meredith Monk, dentre outros, daí a sua importância como precursora de um pensamento e de um modo de dançar que influenciou a geração da *Judson*, citada acima. Seu trabalho é marcado pela introdução da noção de *Task*, que são tarefas e ações cotidianas transformadas em rituais cênicos que compõem a coreografia, pela pesquisa da improvisação nas criações e pela ocupação de lugares inusitados para suas apresentações, como a praça, a natureza, a rua e até um hangar. Interessada na relação entre arte e vida, seu olhar comunitário e social para a prática da dança propôs experiências coletivas no campo da arte.

Mesmo que não seja reconhecida por sua relação com o museu, Halprin (2017, p. 3-4) conta que a primeira vez que ela e seus dançarinos se apresentaram neste espaço foi em 1967, em São Francisco, a convite do artista plástico Bruce Conner, ocupando o auditório do local. Ela lembra que este convite abriu margem para um evento regular na instituição, que envolveu outros profissionais da área da dança. Sobre esta época, também, ela relata que começou a dar *ateliês* neste auditório e percebeu o aumento do interesse de outras instituições museais pela dança. Em 1970, o *Berkeley Art Museum*, através do diretor Peter Sellers, convidou a coreógrafa para apresentar *Parades and Changes* (1965), na ocasião da inauguração do museu. Esta peça notável da coreógrafa trabalha com movimentos cotidianos e ações banais de vestir/ despir como rituais coreográficos, além de abordar a questão da nudez dos dançarinos em cena, algo natural a Halprin. Porém, a peça causou polêmica em algumas apresentações, como após uma apresentação em Nova York, em 1960, que ocasionou a prisão dos dançarinos. A coreógrafa lembra que o comitê administrativo do *Berkeley Art Museum*, na época do convite, mostrou-se resistente à apresentação da companhia e coube ao diretor defender sua importância na inauguração do espaço.

Curiosamente, 43 anos depois, em 2013, tal museu convidou novamente Halprin para apresentar a mesma peça, agora na ocasião do encerramento de suas atividades. A coreógrafa conta que, dessa vez, não houve resistência ou polêmicas em relação à nudez, mas a peça teve

de considerar outras questões contextuais, como a espacialidade do local, pois a estrutura arquitetônica do museu agora era mais vertical do que horizontal, o que levou o grupo de dançarinos a usar elementos cênicos como guarda-chuvas, para adquirir altura e chegar às pessoas que viam a peça pelos parapeitos do prédio (HALPRIN, 2017, p. 4). Com este relato, evidencio que essas questões de adaptação espacial são bastantes presentes quando o coreógrafo precisa adequar uma coreografia ao espaço museal. Atualmente, cada vez mais, museus e centros culturais de circulação internacional têm investido na ampliação e na expansão de sua estrutura arquitetônica, no intuito de aumentar a capacidade de público, porém, ao receberem projetos em dança, por vezes estas coreografias acabam sendo engolidas na imensidão, como veremos na segunda parte deste capítulo.

1.1.5 Virada do século XXI – expor os códigos

Na segunda metade do século XX, no Brasil, aconteceram algumas experimentações envolvendo a dança no espaço expositivo. Em 1965, o artista plástico, escultor e performático Hélio Oiticica (1937-1980) participou da exposição *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) expondo pela primeira vez seus *Parangolés* (1964). Na ocasião, o artista convidou integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, como passistas e músicos, para participarem da abertura da exposição, porém eles foram impedidos de entrarem no espaço do museu e acabaram se apresentando do lado de fora do prédio. Já em 1978, a dançarina e coreógrafa Lia Robatto apresentou-se na 1ª Bienal Latino-americana de São Paulo. Cito o catálogo da exposição sobre a proposta da artista “[...] trata-se de um espetáculo itinerante de dança ambiental, explorando os espaços de circulação do público da Bienal de acordo com o roteiro coreográfico” (ROBATTO, 1978, p.88-89). Igualmente, na 20ª e 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1989 e 1991 respectivamente, companhias e espetáculos de artistas da dança fizeram parte da programação da exposição.

Na virada do século XXI, particularmente na segunda década dos anos 2000, acentuou-se a entrada de coreógrafos e dançarinos no espaço museal e nos centros culturais, denotando o interesse mútuo entre artista e instituição, tendo esta última criado condições estruturais na sua programação para que isso acontecesse. A pesquisadora Juliana Moraes

(2019) cita valiosos exemplos³¹ da dança contemporânea paulista neste contexto. Dentre eles, a instalação coreográfica de longa duração *O Peixe* (2017), de Érica Tessarolo (figura 5), apresentada em uma das galerias do Centro Universitário Maria Antônia; as incursões expositivas propostas pela bailarina e coreógrafa Marta Soares, com *Deslocamentos* (2014), reativada em 2017, na Pinacoteca de São Paulo e a instalação coreográfica *Vestígios* (2010), apresentada recentemente na MITSP, em 2019 (figura 6).

Cito ainda a intervenção coreográfica político-alegórica *Batucada* (2014), que foi criada pelo coreógrafo piauiense Marcelo Evelin, radicado na Holanda, para um festival na Bélgica, e é performada por diversos participantes, artistas e não artistas, que fizeram parte de uma residência com o coreógrafo. Ela foi reativada em 2016 no MAR (Museu de Arte do Rio de Janeiro), dentro da programação do Festival Panorama de Dança. Este acontecimento, como afirma o coreógrafo, é uma grande batucada feita por mais de quarenta corpos nus e mascarados, que transita pela celebração e pelo protesto, envolvendo o público presente em um aglomerado de gente.³²

Moraes, a partir destes e de outros exemplos, argumenta que uma transformação do próprio conceito de coreografia se opera nesse momento. Para a autora, a coreografia deixa de ser vinculada apenas a uma sequência de movimentos e uma sucessão de passos passíveis de repetição para ser entendida como uma “estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não-vivos” (MORAES, 2019, p. 363). Percebemos isso também no trabalho do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949), que expôs, em 2015, no SESC Pompeia, em São Paulo, e empregou o termo “objeto coreográfico” ao seu trabalho de pesquisa, no qual os objetos são expostos e convidam o público a se mover junto com eles, criando possibilidades de interação e movimento entre o corpo dos objetos e o corpo do público. Em outra vertente, Tino Sehgal (1976), coreógrafo e artista visual britânico, expõe o que ele chama de “situações construídas”, convidando o público a participar, conversar e caminhar pelo museu, em trabalhos de longa duração que envolvem dançarinos profissionais e amadores. Na contramão da política da coleção, do documento e do arquivo, própria do museu, Sehgal não produz nenhum registro de suas performances, seja por meio de vídeo,

³¹ Ver mais em MORAES (2019).

³² Cito ainda outros exemplos brasileiros: a coreógrafa Lia Rodrigues e sua companhia, na performance feita para a retrospectiva Lygia Clark, no museu Paço Imperial (RJ/1998); a artista da dança Claudia Muller, em recente projeto de longa duração chamado *Trabalho Normal*, realizado no hall do SESC Paulista (SP/2018); já no campo teatral, a diretora e professora Maria Thais propõem intervenções na *Ocupação Museu do Ipiranga* (SP/2019).

foto ou catálogo de exposição, conservando, com isso, a efemeridade da experiência na memória dos participantes.



Figura 5 – *O Peixe*, de Erica Tessarolo – Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo (2017).
Crédito: Cris Lyra.

Visto a proliferação e a diversificação das práticas coreográficas atuais, e a hibridação entre as artes, as linguagens e os suportes, especialmente no contexto de museus e exposições, a nomeação dessas práticas acaba sendo igualmente vasta; as classificações aos trabalhos atualmente realizados no campo da dança escapam e se misturam numa teia de possibilidades. Por exemplo, para se citarem algumas nomeações usadas: projeto coreográfico, exposição coreográfica, performance, dança-teatro, dança conceitual, instalação corporal, instalação performativa, instalação coreográfica, dança experimental, etc. Este híbrido de termos é evidenciado por Lepecki (2017, p. 92), quando ele cita uma carta assinada por diversos coreógrafos e dançarinos europeus que buscavam políticas para a dança junto à União Europeia. Na ocasião, os artistas se mostraram bastante resistentes a classificar seus trabalhos através de um único termo, incluindo na carta dezenas de nomeações possíveis para se designarem e representarem os projetos contemporâneos feitos, atualmente, no campo coreográfico e da dança.



Figura 6 – *Vestígios*, de Marta Soares – Centro Cultural São Paulo, São Paulo (2019).
Crédito: MITSP/Divulgação.

Isto posto, diante de um quadro tão acentuado de proposições nas últimas décadas, detenho-me, neste momento de virada do século XXI, mais especificamente numa artista pioneira da dança cênica no museu, a qual começou a expor seus trabalhos em galerias nos anos 2000: a espanhola La Ribot (1962), coreógrafa, dançarina e performer que se apresenta como uma artista híbrida, transitando entre a performance, o teatro, a dança e as artes visuais. La Ribot é especialmente conhecida pela criação de um longo projeto chamado *Piezas Distinguidas*, iniciado em 1993, que consiste em performances breves que duram de 30 segundos a 7 minutos cada uma. Inicialmente apresentadas em palcos de teatro, La Ribot dança, pela primeira vez em uma galeria, a série *Still Distinguidas*, em 2000. Para a artista, utilizar o espaço museal é como “*mettre a plat*” (colocar as coisas em ordem, examinar, expor em detalhes) seu trabalho, ou seja, ver sua obra como um todo, exposta. (LÓPEZ, 2009, p. 122). As *Piezas Distinguidas* são apresentadas em séries como *13 Piezas Distinguidas* (1993), *Mas Distinguidas* (1997), *Still Distinguished* (2000), *Paradistinguidas* (2011) e *Another*

Distinguée (2016). A intenção de La Ribot, no início do projeto, era de criar cem performances breves ao longo de sua vida. Até hoje já foram compostas 53 peças diferentes.

Em 2019, o *Festival d'automne de Paris*, na França, dedicou um *Portrait* (retrato) ao trabalho da coreógrafa, com uma extensa programação, realizada no museu *Centre Pompidou*. O *Portrait* contou com uma exposição dos cadernos pessoais do processo de criação das *Piezas Distinguidas*; com a performance para museu de longa duração chamada *Panoramix (1993-2003)*, que apresenta o conjunto de séries criadas de 1993 a 2000; com uma conversa/entrevista³³ com a coreógrafa sobre seu trabalho, concedida ao coreógrafo Jérôme Bel; e ainda, com um espetáculo inédito apresentado no teatro do museu.

Nesta entrevista, La Ribot (2019) contou que, durante a criação das *Piezas Distinguidas*, ela se questionou sobre a percepção da brevidade: “quanto tempo uma performance precisa para acontecer?”. Desta forma, suas performances sempre foram pensadas como solos breves em dança, fechados em si, com a única restrição de terem uma duração curta, entre 30 segundos e sete minutos. La Ribot (2019) refletiu ainda que, na galeria, ela vê o espectador no mesmo nível, junto dela, e que existe uma responsabilidade de todos sobre os modos de se utilizar o espaço, o tempo e a forma de olhar. Essa proximidade com o público acaba questionando as relações de hierarquia³⁴ e de poder que existem entre cena e plateia, principalmente em relação à dinâmica espacial do teatro, onde a existência do proscênio define uma frontalidade e uma distância fixa entre artistas e público.

Para a coreógrafa, o espaço teatral acaba fixando um quadro e um certo ângulo de olhar e não permite a mesma movimentação espacial que ela encontrou na galeria. O formato da apresentação das peças breves e as dinâmicas temporais que ela utiliza dentro do museu lhe permitem dar tempo e espaço ao público, configurando-se um trabalho de dramaturgia espacial, temporal e em relação ao espectador. Para o pesquisador Lepecki (2017, p. 145), o deslocamento espacial (teatro – museu) feito por La Ribot tem um objetivo fundamental que seria “a desmontagem da máquina hierárquica que é o teatro”. Dessa forma, a mudança proposta pela artista não é só espacial, do palco à galeria, mas no modo de operação de seu trabalho performativo.

³³ Para acessar a entrevista concedida por La Ribot a Jérôme Bel, cf. LA RIBOT, 2019.

³⁴ A questão da hierarquia entre palco/ plateia, artista/ público é uma problemática recorrente, percebida no trabalho de coreógrafos europeus, principalmente, entre as décadas de 1990 e 2000. Retomo este assunto no Capítulo IV, dedicado ao coreógrafo francês Xavier Le Roy.

Em *Panoramix (1993-2003)*, percebemos que uma partilha horizontal se faz presente: de um lado, o público, que se encontra no mesmo nível espacial e temporal da artista (como vemos na figura 7); e de outro, os objetos utilizados em cada performance, que são precariamente pendurados nas paredes da galeria, presos por fita crepe, e vão sendo retirados do muro pela performer à medida em que cada *pieza distinguida*, por exemplo (figura 8), demanda. La Ribot dança nua o tempo todo, como um corpo-escultura que vai sendo vestido e despido de imagens e que atravessa as dimensões do espaço do museu, evidenciando os contrastes e os contornos dos corpos materiais que coabitam aquele ambiente. Os objetos cotidianos, após serem utilizados na performance, são deixados – ou simplesmente jogados – no chão, como se tivessem caído da verticalidade da parede, produzindo imagens com/no corpo da dançarina e deixando rastros na horizontalidade do chão, como esculturas breves. Além disso, existe um grande corpo-coletivo formado pelo público, que acompanha cinesteticamente a travessia de La Ribot pelo espaço do museu.

Há uma noção de expansão, assinalada pela coreógrafa, ao longo da performance *Panoramix (1993-2003)*. Uma expansão tempo-cronológica das *pieza distinguida*, criadas entre 1993-2000; uma expansão dos objetos precários e cotidianos que caem da parede, transitando de uma dimensão vertical e bidimensional das artes plásticas para uma dimensão horizontal do chão próprio da dança contemporânea; uma expansão do público que, pela proximidade física, cria um corpo coletivo; uma expansão da temporalidade compartilhada entre todos durante horas.

Por fim, mais um aspecto provocativo do trabalho desta artista foi o gesto de vender suas performances breves para *proprietários distinguidos* – pessoas que compraram e se tornaram proprietários de uma de suas performances. Esta ação expõe alguns códigos que permeiam o mercado da arte, como a venda da arte enquanto produto, seu valor econômico e social e a obra de arte como um bem de propriedade privada. Desta forma, produzindo um gesto simbólico de vender a sua arte efêmera da dança, La Ribot problematiza o que hoje se torna questão dos projetos em dança que são adquiridos pelas coleções dos museus. Qual é o valor da dança e das artes efêmeras nesse sistema? Qual é o produto que a dança produz? O que pode ser vendido, e como ela pode ser vendida e/ou conservada na lógica do museu? O que significa ter o direito sobre uma imagem da dita “arte viva”, hoje?



Figura 7 – *Panoramix* (1993-2003), de La Ribot – Museu Tate Modern, Londres (2003).
Crédito: Manuel Vason.



Figura 8 – *Panoramix* (1993-2003), de La Ribot – Museu Tate Modern, Londres (2003).
Crédito: Manuel Vason.

1.2. Modos de trabalho institucional: do estrangeiro ao familiar

Se a virada o século XXI aponta para um grande interesse das instituições museais e dos centros culturais por criações em dança, e se retomamos Bishop (2014a), segundo a qual algumas instituições estariam vivendo a terceira onda de uma relação mais estreita com este campo dentro de suas programações expositivas, podemos inferir que as instituições estão cada vez mais articulando iniciativas estruturais, curatoriais, administrativo-financeiras e arquitetônicas para receberem e fomentarem esse encontro, mesmo que dissonâncias e hierarquias ainda permaneçam latentes.

Dentre estas iniciativas, citarei algumas, no âmbito nacional e internacional, que têm se mostrado frequentes:

1. Inclusão da área da performance, da dança e/ou das artes cênicas em departamentos curatoriais específicos e/ou criação de um espaço dedicado à apresentação das artes performativas, a exemplo do MoMa, que incorporou a performance no seu departamento de mídia em 2009, e da Tate Modern, que, em 2012, inaugurou, dentro das dependências do museu, o *Tanks* – espaço dedicado às artes da performance e da dança. Por vezes, também, a instituição pode construir uma sala modulável, que pode ser tanto um espaço cênico frontal quanto um loft aberto, como foi o caso do Whitney Museum, que inaugurou, em 2012, um espaço dedicado à performance, mas que também pode servir como auditório para outros tipos de eventos. Estas transformações apontam para uma expansão do ponto de vista arquitetônico³⁵ e funcional dos museus nas cidades;
2. Utilização do espaço do museu, físico e imaginário, para o debate sobre o campo da dança, das artes performativas e das artes visuais, refletindo suas intersecções, junto a profissionais de diferentes esferas do conhecimento, como artistas, curadores, pesquisadores e programadores. Foi o caso da iniciativa do MASP, com o longo projeto *Histórias da Dança (2018-2020)*³⁶, que contou com seminários, oficinas e palestras; tendo

³⁵ Essa questão da expansão arquitetônica abre para uma discussão mais específica, e bastante relevante, sobre o *boom* na construção e na abertura de “novos museus”, na segunda metade do século XX. Estes locais, que se parecem com um “shopping center da cultura”, devido à grande oferta e aos modos de consumo em diferentes campos das artes, apresentam, em seus projetos arquitetônicos, formas grandiosas que invadem o espaço urbano de grandes cidades e tensionam a relação entre o público e o privado. Ver mais em ARANTES (1993, p. 161-169).

³⁶ Devido à crise sanitária causada pela pandemia de COVID-19 em 2020, que fechou diversos estabelecimentos culturais como medida de prevenção à contaminação pelo vírus, a programação do MASP foi alterada e alguns eventos e exposições reprogramados e/ou cancelados.

realizado, ainda, duas exposições importantes sobre o tema, uma dedicada à bailarina e coreógrafa norte-americana Trisha Brown (1936-2017) e outra consagrando o trabalho do artista brasileiro Hélio Oiticica;

3. Convite aos coreógrafos ou às companhias reconhecidos da cidade para se apresentarem no espaço do museu, relacionando a criação artística à exposição temporária exibida no local, como, por exemplo, o Instituto Tomie Ohtake, de São Paulo, realizou em 2018, quando convidou o coreógrafo Ismael Ivo (1955-2021), diretor, na época, do Balé da Cidade de São Paulo, para a criação de um espetáculo em torno da exposição “Histórias Afro-atlânticas” que acontecia no local;
4. Integração de um trabalho no campo da dança e da exposição, propondo uma expografia que dialogue com diversos campos da arte, como, por exemplo, o convite ao coreógrafo Wagner Schwartz, junto a outros artista da performance, para compor a abertura da 35ª exposição Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2017;
5. Programação de reativações³⁷ de trabalhos emblemáticos da dança, principalmente dos anos de 1960 e 1970, dentro de uma mostra geralmente retrospectiva³⁸ dedicada ao artista ou ao movimento de uma época específica, como o caso do projeto *Dance Construction* (1960-61), de Simone Forti, que foi remontado pelo MoMA em 2015. Uma das estratégias da instituição foi de adquirir os direitos de reativação da obra, com isso, um longo trabalho de ateliês, palestras e entrevistas com a coreógrafa foi necessário para se registrarem os caminhos de transmissão do gesto coreográfico de Forti que, mesmo após sua morte, poderão ser acessados e reativados pela equipe do museu (CHEVALIER, 2018, p. 119-120);
6. Obtenção de exclusividade em relação a uma criação coreográfica, convidando coreógrafos e dançarinos reconhecidos para idealizar projetos coreográficos em *site-specific*³⁹, dentro do museu, em forma de encomenda. Algumas vezes, esses convites são vinculados a projetos que levam em consideração a retrospectiva artística do coreógrafo.

³⁷ Vamos usar a palavra reativação como análoga à palavra inglesa *reenactment*, que consiste na reencenação de obras passadas e de repertório.

³⁸ A Documenta de Kassel, importante exposição internacional de arte contemporânea, realizada na Alemanha, programou nos últimos anos retrospectivas dedicadas a artistas da dança, cito duas: Trisha Brown, na edição de 2007, e Anna Halprin, em 2017.

³⁹ Criação de uma obra ou intervenção feita para um espaço específico, levando em consideração e se relacionando com sua arquitetura, seu espaço e sua localização. Pode ser para um museu, uma praça ou uma região da cidade.

Nesses casos, o papel do curador do museu torna-se fundamental, pois será ele o mediador entre as expectativas institucionais e o trabalho do coreógrafo e de seus dançarinos, como veremos nas análises feitas neste estudo dos projetos expositivos de De Keersmaeker, no Capítulo III, e de Le Roy, no Capítulo IV.

1.2.1 Adquirir e colecionar ações performativas no museu

O colóquio *Le musée par la scène*⁴⁰, ocorrido em novembro de 2015, no Musée d'Orsay, em Paris, propôs uma mesa redonda⁴¹ sobre a performance e as artes vivas em contexto de exposição, com curadores de três importantes instituições de circulação internacional. O encontro contou com a participação de Ana Janevski, do MoMA (EUA), Serge Laurent, do Centre Pompidou (FR) e Catherine Wood, do Tate Modern (ENG), que expuseram a relação histórica desses museus com a dança e a performance. Deter-me-ei no caso do MoMA que, como vimos no princípio do capítulo, adquiriu, no início do século XX, os arquivos do Lincoln Kirstein e manteve um departamento independente dedicado à Dança e ao Teatro Design, que propunha exposições e uma coleção própria, com materiais específicos sobre a área da dança, como livros, documentos, fotos e figurinos.

Já nos anos 1970, o museu norte-americano foi palco de intervenções e festivais ligados à contracultura nova-iorquina, apresentando performances, concertos e cenas de teatro nas suas dependências. No colóquio, a curadora Janevski (2018, p. 124) assinalou que, nesta época, “esses eventos não se integram ao processo curatorial e não são organizados pelos colecionadores do museu”⁴², por isso, segundo ela, existem poucos documentos e registros sobre eles, e uma história ainda precisa ser contada, considerando-se a importância desses artistas, tanto da dança quanto de outras áreas das artes performativas. Tais apontamentos parecem pertinentes para se pensar o interesse específico de alguns museus pela reconstrução e reativação de peças coreográficas e experimentações criadas entre os anos de 1960 e 1970. Este gesto curatorial de reativação acaba por colocar em circulação obras do passado, contribuindo com sua conservação em acervos e coleções para as gerações futuras.

⁴⁰ Os artigos produzidos ao longo do Colóquio *Le musée par la scène* são encontrados em CHEVALIER; MOUTON-REZZOUK; URRUTIAGUER, 2018.

⁴¹ Para acesso à programação do Colóquio, cf. LE MUSÉE PAR...

⁴² “ces événements n’intègrent par le processus curatorial et ne sont pas organisés par les consevateurs du musée.”. Tradução nossa.

Certamente, os recursos tecnológicos, a redução de seus custos e as inúmeras formas de se registrarem obras ao vivo, hoje, produzem uma mudança na economia necessária para se adquirir e manter essas obras. Igualmente, existe um interesse em se aproveitar o fato de que muitos desses artistas ainda estão vivos e podem transmitir seus conhecimentos e seus gestos artísticos pessoalmente. Dessa forma, o museu assume um de seus propósitos e funções, que é o de guardar, conservar e construir uma memória histórica e sócio-cultural, através de sua coleção, a qual poderá ser acessada por gerações posteriores. Por outro lado, o acervo ainda é um lugar fundante da instituição museal – igualmente, um lugar de poder institucional, pelo direito que o museu detém sobre a obra de arte, de aguardá-la e expô-la –, e é através do direito de conservação destas imagens que os museus constroem suas narrativas político-institucionais, que são transmitidas às gerações futuras. Esta lógica econômica e política produz também suas ambiguidades: o museu é renomado por conservar tal obra no seu acervo ou a obra torna-se famosa por ser exposta em tal museu?

Ademais, se, nos anos 1960/70, o espaço do museu era ocupado como um lugar de contestação dos valores tradicionais e utilizado pelos artistas de vanguarda como um local de implosão das formas dentro da forma, atualmente, a busca por estratégias de reconstrução dessas obras esbarra em sua dialética contextual. Segunda a pesquisadora francesa Chevalier, os museus de arte moderna e contemporânea trabalham, hoje, em duas vertentes: de apresentar as performances e pensar meios para sua conservação: “Como expor, reativar e colecionar, *a posteriori*, coreografias e performances históricas? Como, hoje, elaborar protocolos de preservação de eventos contemporâneos em vista de sua conservação?” (CHEVALIER, 2018, p. 118). Para responder estas perguntas, o Museu Tate Modern, em Londres, por exemplo, entre os anos de 2012 e 2014, organizou uma série de ateliês e encontros para pensar a aquisição e a reativação das obras performáticas. A partir de conversas com diversos artistas, diretores de teatro, coreógrafos, curadores de exposições e colecionadores britânicos e holandeses, eles tentaram responder a essa mudança de paradigma que envolve as artes performáticas no museu.

as práticas performáticas não são essas práticas não colecionáveis, que rejeitam a instituição museal. A dança, teatro e as formas *live* da ação no museu podem integrar uma coleção, desde que os elementos necessários à

sua preservação sejam previamente avaliados⁴³ (CHEVALIER, 2018, p. 118).

Deste encontro proposto pela Tate Modern resultou o documento intitulado *The live list: What to consider when collecting live works* (THE LIVE LIST), que apresenta um protocolo com as etapas para o processo de coleta de dados para a documentação dos trabalhos performativos. Outro sinal da vontade de arquivamento do efêmero pode encontrar eco na proliferação de publicações de catálogos e registros de performances em dança, numa parceria mútua entre instituição e artista. Os catálogos de exposição com os croquis, partituras, fotos, depoimentos e as bases do processo de criação tornaram-se uma forma de inscrição do efêmero no campo da documentação editorial.

Na mesma direção, o coreógrafo francês Jérôme Bel (2017, p. 37) mostra satisfação e receio em saber do interesse de museus por incluir a dança no *corpus* da história da arte, ao lado da pintura, da escultura, da fotografia e do cinema, e comenta que o Centre Pompidou, na França, adquiriu dois de seus espetáculos, *Véronique Doisneau* (2004) e *Shirtology* (1997), em formato de vídeo, que são amplamente exibidos em exposições e Bienais internacionais. Entretanto, ele levanta questões pertinentes aos profissionais da área: Em quais formatos essas aquisições serão feitas – através de vídeo, de partituras, de fotos? Quais formatos seriam mais pertinentes às artes vivas? Acrescento ainda: Quais narrativas gostaríamos de produzir sobre a dança nestes espaços? Acredito que utilizar as potencialidades do museu como um lugar de encontro aberto ao passado, e não só como um local de consumo de um evento no presente, pode contribuir para a construção de uma memória ativa na área da dança.

Caberia aqui, ainda, um debate mais aprofundado sobre a reconstrução e os *reenactment* (reativação) de danças históricas e a implicação institucional nesse entendimento, bem como sobre as formas de aquisição e arquivamento das ditas artes efêmeras. Mark Franko (2017 apud LAUNAY, 2019), por exemplo, contribui com a reflexão sobre a distinção dos termos entre o ato de reconstrução, que pode deixar a obra congelada no espaço do museu, e o de um *reenactment*, que trata o passado como existente no presente,

se a reconstrução visa “performances de museu”, simulacros de experiências históricas tomadas em um tempo congelado, buscando testemunhar o passado como passado, o *reenactment* reivindica, ao contrário, uma

⁴³ “les pratiques performatives ne sont plus ces formes non collectionnables, qui rejettent l’institution muséal. La danse, le théâtre et les formes *live* de l’action dans le musée peuvent intégrer une collection, à condition d’évaluer en amont les éléments nécessaires à leur préservation.”. Tradução nossa.

historicidade que atua no presente, dissolve a pretensão à reprodução, trata o passado como existente no presente e como pertencente à própria atividade criadora (LAUNAY, 2019, p. 26).

Será que a criação de protocolos não se tornaria mais um subterfúgio institucional, ao invés de um modo potente de se pensar este problema? Será que características da própria arte da dança não poderiam mover o pensamento e as normas institucionais para receberem-nas? O que significa incluir o campo coreográfico no *corpus* de uma certa história da arte apresentada no museu? A pesquisadora Claire Bishop (2014a) mostra-se bastante crítica e evidencia alguns desafios dessa retomada da dança no espaço expositivo. Dentre eles, ela aponta que raramente a dança é incluída nas exposições de uma maneira que a permita se tornar uma presença historicamente significativa:

a dança ao vivo nunca é apresentada como parte da coleção exposta, apenas na forma de filme ou vídeo [...]. A dança ao vivo parece existir em um tempo diferente do da história: geralmente é implantada pelo museu como espetáculo presentista – uma maneira de animar sua atmosfera de mausoléu e jogar com as demandas de uma economia da experiência. Resolver as temporalidades dessas demandas conflitantes – ou seja, encontrar uma maneira de apresentar a dança como parte de um diálogo histórico com a arte visual, não apenas como entretenimento – é um dos principais desafios que o museu enfrenta agora⁴⁴ (BISHOP, 2014a, p. 72).

Seguindo nos desafios levantados pela autora, ela acredita que problemas mais da ordem prática, relativos às condições de trabalho dos dançarinos no espaço museal, serão resolvidos ao longo do tempo. Porém, uma questão poderá permanecer: a maneira como os museus, dentro de uma lógica cumulativa, entendem e oferecem as danças como um evento alternativo para ser consumido pelos visitantes desses espaços.

Como a história da dança pode ser apresentada como parte da coleção do museu, e não simplesmente na forma de eventos e exposições temporárias. A questão de se adquirir dança, entretanto, é profundamente carregada e, sem dúvida, prejudicial à disciplina como um todo. A questão que surge para a próxima década é se a dança continuará a ser um modelo econômico alternativo para os excessos financeiros do mundo da arte ou se será

⁴⁴ “live dance is never presented as part of the collection displays, only in the form of film or video [...]. Live dance seems to exist in a different time zone to that of history: it is usually deployed by the museum as presentist spectacle – a way to enliven its mausoleal atmosphere and play into the demands of an experience economy. Resolving the temporalities of these conflicting demands – i.e., finding a way to present dance as part of a historical dialogue with visual art, not just entertainment – is one of the main challenges the museum now faces.”. Tradução nossa.

lisonjeada a participar e a competir com (e finalmente sendo colonizada pelo) o impulso cumulativo da lógica do museu⁴⁵ (BISHOP, 2014a, p. 73).

Por outro lado, se “[...] o lugar do espetáculo vivo nos museus de arte moderna e contemporânea constitui às vezes um modelo de exposição em si” (CHEVALIER, 2018, p. 122), ou seja, como uma construção de linguagem artística híbrida, e não apenas através do uso da exposição como um suporte de apresentação da peça, a presença da dança e dos dançarinos no museu também escapa aos moldes convencionais da exposição em artes visuais. Usar a linguagem da dança para “deslocar o lugar de lugar” pode ser um modo potente de operação dentro da instituição.

A entrada desses corpos humanos, trabalhadores da arte, na lógica da galeria, torna-se um desafio tanto às instituições quanto aos artistas, que devem se colocar em negociação de cunho prático, no que diz respeito às especificidades da produção do projeto em curso, e ético, no que tange às condições e relações de trabalho no dia a dia das apresentações. Os dançarinos que ocupam as galerias imprimem uma corporalidade que evidencia uma relação de presença no espaço do museu. Diferentemente das artes plásticas, que são historicamente centradas no objeto estático, a linguagem das artes performativas tem por premissa a presença do artista e a efemeridade da ação irrepetível. Mesmo que a obra possa ser ensaiada previamente, ela igualmente acontece no aqui e agora. Tais premissas, características das artes cênicas, preveem uma relação direta entre o artista e o público que habitam o mesmo espaço e tempo. A performance ao vivo carrega estados de presença e ausência, visto que ela vive e morre a cada gesto executado diante do espectador. Dessa forma, ao endereçarem-se ao público, estas corporalidades presentes no museu evidenciam que dançarino e espectador compartilham uma espacialidade contextual e uma temporalidade duracional.

O filósofo francês Alain Badiou (2017, p. 23), analisando as especificidades do que permanece de teatral na prática da performance contemporânea apresentada em museus, atenta para uma diferença de percepção dos corpos expostos em relação ao tempo-espaço, a partir de uma ideia que temos de cada linguagem quando exibida. Em linhas gerais, por um lado, o que seria da ordem plástica acontece quando o gesto de exibição dá primazia ao

⁴⁵ “how dance’s history might be presented as part of a museum’s collection, and not simply in the form of temporary events and exhibitions. The question of acquiring dance, meanwhile, is deeply fraught, and arguably inimical to the discipline as a whole. The question that looms over the next decade is whether dance will continue to stand as an alternative economic model to the financial excesses of the art world, or whether it will be flattered into participating and competing with (and ultimately being colonized by) the hoarding impulse of museum logic.”. Tradução nossa.

espaço (ou ao contorno) em detrimento do tempo. Por outro lado, haveria algo da ordem do teatro (ou do teatral) quando a exibição é organizada dando-se primazia ao tempo sobre o espaço. Para o autor, “a performance mais indiscernível da gestualidade quotidiana permanece teatral, no sentido em que o ready-made de Duchamp permanece plástico” (BADIOU, 2017, p. 23). Este apontamento é interessante para que se perceba como a presença de corporalidades no espaço do museu, que historicamente exibiu objetos estáticos, muda a percepção do espectador, que experimenta certa inversão na relação entre o tempo e o espaço do que está sendo exibido. Retomarei esta discussão no Capítulo II, ao analisar a espacialidade e a temporalidade nos ambientes da caixa preta e do cubo branco.

Para finalizar, gostaria de chamar a atenção para uma ocorrência relatada por dançarinos no espaço da galeria, e que corrobora com questões levantadas pela pesquisadora Bishop (2017; 2020). Observou-se, nos últimos anos, a emergência do uso dos aparelhos celulares, fotográficos e de vídeo portáteis no museu, os quais vêm se apresentando como um elemento marcador da relação que o público estabelece com as exposições de performance ao vivo.

A dançarina e coreógrafa Scarlet Yu, que há anos colabora com coreógrafo Le Roy, narra, em entrevista sobre o seu trabalho publicada em 2017, que, durante sua participação na exposição coreográfica “*Retrospective*” by Xavier Le Roy⁴⁶, no museu de Belas Artes de Taipei, em Taiwan, muitos visitantes carregavam aparelhos celulares e tiravam fotos da exposição e dos dançarinos, bem como faziam a famosa *self* tendo o evento-exposição como pano de fundo. Ela relata sua sensação diante destas ações:

eles vivenciam o trabalho por meio do celular, do tablet ou da câmera fotográfica. Esse ato de se colocar em uma perspectiva de futuro, de capturar o presente e/ou preservar essa presença é como um desejo de estar à frente do que está acontecendo ali. É uma reificação das relações humanas em imagens gravadas que é quase como um jogo de caça, perseguindo o presente e, finalmente, retardando o fato de estar aqui. Às vezes tenho a sensação de dançar mais para esses aparelhos de gravação do que para as pessoas, é um desafio⁴⁷ (YU, 2017, p. 7).

⁴⁶ Este trabalho será analisado no Capítulo IV da tese.

⁴⁷ “Ils font l’expérience de l’oeuvre au travers de leur téléphone portable, de leur tablette ou de leur appareil photo. Cet acte de se mettre au sein d’une perspective à venir, de capturer le présent et/ou de préserver cette présence est comme un désir d’être en avance sur ce qui se déroule là. C’est une réification des rapports humains en images enregistrées qui est presque comme un jeu de chasse, courant après le présent et retardant finalement le fait d’être ici. Parfois, j’ai le sentiment de danser davantage pour ces appareils d’enregistrement que pour les personnes, c’est un défi.”. Tradução nossa.

Já aqui no Brasil, o coreógrafo Wagner Schwartz apresentou a performance *La Bête*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2017.⁴⁸ Logo após o fim performance, um vídeo de 30 segundos, filmado por uma pessoa do público, foi viralizado nos meios digitais. A imagem veiculada, mostrando o artista nu e uma criança interagindo com ele, foi usada como moeda de troca, naquele ano pré-eleitoral, para acusações e ataques ao artista e aos profissionais da cultura do país. Schwartz, que já havia apresentado essa performance no Brasil e no exterior desde 2005, aponta uma diferença no público nesses mais de dez anos:

acho que as pessoas eram mais analógicas ainda, a relação com o corpo era diferente, não tinha, não entrava com telefone em cena, não tinha telefone. Então ninguém precisava me ver na tela, precisa me ver ali, precisava viver aquilo que estava acontecendo ali. Hoje parece que é difícil viver o que está acontecendo na sua frente, você precisa de um intermediário, você precisa de uma tela entre você e o objeto, entre você e uma ação. Naquela época eu não tinha esse intermediário, então era muito mais fácil entrar, se conectar (SCHWARTZ, 2019).

La Bête tem a particularidade de ser apresentada tanto no museu como em festivais de dança. Dessa forma, ela pode evidenciar a especificidade de cada contexto. Tirar foto e filmar as obras é algo permitido nos museus há alguns anos, mesmo que existam restrições internas, de acordo com cada instituição. Porém, antes se registravam objetos, e agora se encontram pessoas nas galerias. Já no teatro, essa cultura é praticamente proibida. Não se tira foto ou se grava um espetáculo, embora as pessoas possam fazer às escondidas. O que aconteceu com *La Bête* acendeu o debate sobre o registro em vídeo feito por leigos dentro das instituições de arte. Igualmente, o debate sobre as restrições éticas e os avisos que indicam o conteúdo das obras expostas, já que a polêmica escancarou que temas como a nudez e a infância ainda são bastante sensíveis na sociedade brasileira.

Ainda sobre o assunto das novas tecnologias no museu, e a passagem da caixa preta ao cubo branco, Bishop (2020) reflete que, no museu, diferente do teatro, os dançarinos são confrontados todo o tempo pelas câmeras, que os olham e registram suas imagens. Mesmo que o teatro tenha se aberto às novas tecnologias desde 1980, e que algumas peças pareçam grandes instalações, tanto na forma quanto na longa duração, a caixa preta ainda guarda um acordo tácito e um modo de atenção que inibe a filmagem, a fotografia ou mesmo a fala.

⁴⁸ Este trabalho será analisado no Capítulo V da tese.

Enquanto isso, o cubo branco, sob a pressão da tecnologia digital, vem sendo recalibrado como um espaço para documentação ilimitada. Tirar fotos de instalações, ou *selfies* com elas, e publicá-las em plataformas *online* que hibridizam público e privado. Por volta de 2008, os museus começaram a abandonar as restrições de fotografia que antes impunham e agora até sugerem *hashtags* com as quais os visitantes podem inserir *tags* nas imagens que sobem no Instagram, no Twitter e no Flickr. Assim, o movimento da caixa preta ao cubo branco coloca em tensão duas ideologias espaciais distintas e dois conjuntos de convenções comportamentais. A exposição de dança confere temporalidade a uma instituição que costuma negar o tempo ao colecionar objetos para a posteridade, mas que agora precisa se confrontar a um corpo vivo que deve ser alimentado, vestido, abrigado, medicado e pago (BISHOP, 2020, p. 208).

Seguindo essa chave crítica sobre a relação das instituições com os profissionais da dança, a pesquisadora e crítica da área Bojana Cvejić (2015) reprovava as relações que as instituições estabelecem com o campo profissional coreográfico. Ela assinala, no catálogo da exposição *Work/Travail/Arbeid*, de De Keersmaeker⁴⁹, que existe um desequilíbrio de forças latente nessa incursão da dança no museu. Em meu ponto de vista, percebendo a maneira atual de se tomar a experiência como um produto, a possibilidade de a dança ser capturada pelo sistema como excêntrica, e depois engolida pela lógica do mercado, é tênue.

A recente, e historicamente reconhecida como a segunda virada da performance nas artes visuais após as décadas de 1960 e 1970, trouxe a dança para museus e galerias de arte moderna e contemporânea em uma escala sem precedentes em termos de visibilidade pública, esforço curatorial, interesse dos coreógrafos, e, finalmente, presença. Grande parte da atenção crítica revela uma compensação em termos desiguais, segundo a qual coreógrafos e dançarinos são gratos por serem procurados para fazer com que os visitantes “se movam”, permaneçam mais tempo com uma exposição, desafiem sua forma de mercadoria além do objeto, bem como seus modos de percepção, e forneçam os eventos, ou espetáculos, que atualizam a economia da experiência. Em um relato um tanto exagerado da troca entre o teatro e o museu que proponho aqui, a dança preocupa-se, principalmente, com o que pode fazer “pelo” e “para” o museu, enquanto o último, com suas regras e hábitos estritos de distribuir tempo, espaço e dinheiro, permanece até agora intocado pela incursão da dança. É o bastante para a reiteração tão aparente da hierarquia secular entre as artes, que só vale à pena mencionar aqui como o contexto de que De Keersmaeker partiu para coreografar uma exposição no WIELS⁵⁰ (CVEJIĆ, vol. 3, 2015, p. 11-12).

⁴⁹ Este projeto será analisado no Capítulo III da tese.

⁵⁰ “The recent, and historically recognized as the second, performance turn in the visual arts after the 1960s and 1970s has brought dance into modern and contemporary art museums and galleries on an unprecedentedly large scale in terms of public visibility, curatorial endeavor, choreographers interest, and, lastly, attendance. Much of the critical attention reveals a quid pro quo on unequal terms whereby choreographers and dancers are grateful for being sought out to make visitors ‘move’ stay longer with an exhibit, challenge its commodity form beyond the object as well as its modes of perception, and supply the events, or the spectacle, that upgrades the current

Em outra vertente, mas igualmente preocupada pela questão colonizadora à qual se refere Bishop e Cvejić, em relação à lógica econômica do museu, a pesquisadora e psicanalista brasileira Suely Rolnik travou um embate quando se debruçou sobre as obras da artista plástica Lygia Clark. Rolnik organizou uma série de entrevistas sobre a artista para resgatar, através do depoimento de quem foi afetado pela sua arte, a memória das suas obras e a sua potência crítica. Visto que a maioria das exposições sobre a artista levam em consideração a exposição dos objetos usados em suas ações artísticas, o desafio foi retomar princípios inerentes ao pensamento clarkiano, como a participação e o envolvimento “corpo-a-corpo” – materialidade e participante – dentro das instituições de arte. Rolnik afirma que, diante de propostas potentes e vitais como as de Clark, a questão não seria negar ao museu a possibilidade de expô-las, mas se deter em questões éticas.

A melhor maneira de colocar o problema de se caberia ou não apresentar esse tipo de proposta artística em museus talvez não seja a de indagar-se se tal instituição permite esse ou qualquer outro gesto de deflagração crítica. Diferentemente do que pensava a primeira geração de crítica institucional, não existem regiões da realidade que sejam boas ou más em si, numa suposta essência identitária ou moral que as definiria de uma vez por todas. É preciso deslocar os dados do problema, como se tem feito mais recentemente. O foco da questão deve ser ético: rastrear as forças que investem cada museu, em cada momento de sua existência, das mais poéticas àquelas de sua neutralização instrumental a mais indigna. Entre esses dois pólos, ativo e reativo, afirma-se uma multiplicidade cambiante de forças, em graus de potência variados e variáveis, num constante rearranjo dos diagramas de poder (ROLNIK, 2008, p. 26).

Sem se deter na dicotomia de ser a favor ou contra o museu, Rolnik apresenta pistas para se pensarem questões éticas em relação às instituições, reconhecendo-se as forças poéticas e neutralizantes presentes nesses locais, no intuito de se compor com elas um espaço potente; entendendo que o museu se configura, no campo social, como âmbito de encontro do social, do político e do estético. Por isso a importância de se abrirem campos possíveis em

experience economy. In a somewhat exaggerated account of the exchange between the theater and the museum I am putting forward here, dance has mainly been concerned with what it can do ‘to’ and ‘for’ the museum, while the latter, with its strict rules and habits of distributing time, space, and money, remains until now untouched by the incursion of dance. So much for the all-too-apparent reiteration of the age-old hierarchy among the arts, which is only worth mentioning here as the context in which De Keersmaeker set out to choreograph an exhibition at WIELS.”. Tradução nossa.

direção a uma micro-política, para que a área da dança e os seus artistas tornem-se protagonistas da sua história e da sua memória.

CAPÍTULO II – A ESPACIALIDADE, A TEMPORALIDADE E O ESPECTADOR

às vezes a gente lida no nosso trabalho com as dinâmicas do corpo e os espaços que ele pode habitar, passar, se locomover e eu acho que o palco foi ficando muito restrito. Para alguns artistas, não são para todos. Tem uns que têm uma inclinação maior com essa estrutura da galeria, que é essa estrutura que permite esse ir e vir com mais facilidade. O palco, ele já te exige um comprometimento maior com o que está em cena, você está recebendo alguma coisa. Numa galeria a ação é comum, ela não parte só de quem está fazendo, ela parte também de quem está vendo, então, a ação é simultânea, ela é mais direta com o público. No palco existe o que age e o que contempla, então existem danças que precisam dessa ação, dessa dupla ação, desse duplo (Schwartz, 2019).

A encruzilhada que permeia a dança cênica contemporânea, que sai do seu lugar habitual de apresentação, nos palcos do teatro, para ocupar um lugar estrangeiro, a sala da galeria dos museus, é pensada por Bishop (2020) como uma “zona cinzenta”.⁵¹ Um ponto de intersecção entre a caixa preta do teatro e o cubo branco da sala de exposição, uma zona em transição que busca negociações constantes. Tanto um lugar quanto o outro formam um ecossistema interno, com seus códigos de conduta e convenções culturais e sociais específicos, que desafiam e impulsionam os artistas da dança interessados neste cruzamento. Neste capítulo, o foco se fixa em três elementos visíveis que sofrem transformações nesta travessia. Características espaciais serão aqui vistas como um lugar maior, pela tradição que exercem em cada instituição e pelas normativas sociais e culturais que moldam nossa percepção e imaginário em relação ao teatro e ao museu. Em seguida, serão discutidas algumas diferenças temporais características de cada local. Por fim, o olhar será sobre procedimentos utilizados em composições coreográficas e cênicas contemporâneas que repensam o lugar habitual do público e do espectador.

⁵¹ Para o artigo original, cf. BISHOP (2018, p. 22-42). Para este estudo, consultamos a tradução em português publicada pelo MASP em 2020.

2.1 Deslocamentos espaciais

O espaço teatral e o espaço expositivo se ancoram em tradições que sofrem alterações ao longo do tempo. Sobre o primeiro, evidencia-se, no período recente da história teatral ocidental, a predominância da arquitetura do palco *à italiana*, encarado, neste estudo, como uma representação marcante da tradição do teatro moderno ocidental, pois produziu convenções sociais e estéticas duradouras, como a distância fixa entre o palco e a plateia, delimitada pelo proscênio – a qual marcou uma relação de frontalidade entre quem vê e quem faz; entre o espectador e o artista. Já no museu, o paradigma do cubo branco, integrado por grande parte das salas de exposição, em galerias de museus de arte moderna e contemporânea, refletiu-se, por muito tempo, como um espaço ideal para a exposição das obras de arte, visto que a sua forma estrutural mantinha a neutralidade e a austeridade desejadas ao espaço expositivo. Porém, com as transformações das linguagens artísticas nas últimas décadas, estes valores foram sendo ressignificados.

2.1.1 Da tradição do palco *à italiana* à caixa preta do teatro experimental

Dentro das transformações históricas do teatro ocidental que conhecemos hoje, existem dois movimentos que caminharam juntos. De um lado, as mudanças arquitetônicas do edifício teatral, o lugar físico onde o espaço cênico é construído; de outro, o gênero literário, que constrói a ligação entre o texto, a dramaturgia e a cena. O interior do edifício teatral, reconhecido como espaço teatral⁵², propõe ainda dois pontos de inflexão: “por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e, por outro lado, à cenografia propriamente dita, ou seja, a utilização pelo encenador do espaço reservado à representação.” (ROUBINE, 1998, p. 27). Inicialmente, chamarei atenção às características arquitetônicas do espaço teatral, mais precisamente à configuração do que conhecemos como palco italiano.

⁵² Entenderemos a divisão dos espaços segundo o dicionário de teatro de Patrice Pavis (2015, p. 132): espaço cênico: área de atuação ou palco; espaço teatral: espaço cênico, mais precisamente o espaço onde se situam público e atores ao longo da representação; espaço dramático: espaço da ficção.

No palco italiano a ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público e do príncipe, cuja posição de audição e de observação é privilegiada. Este tipo de palco organiza o espaço de acordo com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo que significa o universo inteiro do jogo combinado da representação direta e da ilusão (PAVIS, 2015, p. 133).

Roubine (1998), em estudo sobre a linguagem da encenação teatral, assinala, a partir do século XVII: “tudo acontece como se o palco italiano fosse tido como uma espécie de realização plena [...], perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro.” (ROUBINE, 1998, p. 81). Esta constatação ganhou força na Europa, onde “a maioria das salas teatrais foi construída nos séculos XVIII e XIX. Todas elas obedecem às normas do espetáculo à italiana.” (ROUBINE, 1998, p. 82). Ou seja, a estrutura do palco italiano permaneceu predominante durante três séculos consecutivos da vida teatral ocidental, prevalecendo durante todo século XIX. No início do século XX, seu reinado foi questionado, dividindo lugar com outras maneiras de ocupação do espaço teatral. Demais formatos existiram anteriormente a essa época, como os anfiteatros gregos, os autos medievais, o teatro de feira e a *commedia dell'arte* e o tablado elisabetano⁵³, para citar alguns. Contudo, a estrutura e o imaginário que o palco italiano produziu, ligados à construção social do homem europeu moderno, mantiveram-se enraizadas como se fossem “inerente[s] à própria natureza” da prática do teatro, mesmo que rupturas tenham sido propostas ao longo do século XX.

Um das características marcantes dessa arquitetura é o estabelecimento de uma distância fixa entre o espectador e a cena, segundo a qual aquele permanece em posição estática diante do espaço cênico e “produz aproximadamente a atitude de quem contempla uma pintura” (ROUBINE, 1998, p. 82). Curiosamente, este tipo de palco favoreceu o desenvolvimento e a renovação da cenografia pelos pintores, que encontravam na perspectiva um triunfo à produção de efeito de ilusão e realismo característicos do teatro burguês do

⁵³ Nos anfiteatros gregos (século VI a.C, Grécia), as peças, tragédias e comédias, aconteciam ao ar livre. Existia uma área central de atuação e o público se sentava nas arquibancadas em semicírculo. O Teatro de *Epidaurus*, por exemplo, podia receber até 12000 espectadores. No que concerne aos autos medievais (baixa Idade Média séculos X ao XV, países da Europa), no período não existia um edifício teatral; as representações aconteciam dentro das igrejas (Dramas litúrgicos) e eram de cunho católico religioso. Com a crescente popularidade, foram sendo apresentados em procissões, na praça central, nos adros das igrejas (Mistérios) ou sobre carroças ao ar livre (Auto sacramental). Já o teatro de feira ou de rua, como a *commedia dell'arte* (séculos XV e XVI, Itália), era um teatro popular baseado na pantomima, tendo sido apresentado em feiras e praças, em cima de tabladões simples feitos de tábuas e construído ao ar livre. Por fim, o teatro elisabetano (século XVI, Inglaterra) era um edifício teatral em arquitetura circular, com o teto descoberto, galerias, um pátio central voltado aos espectadores em pé e um palco elevado.

século XIX. Isto confirma “uma evidente relação entre as concepções estéticas que se enfrentam ou caminham lado a lado e a arquitetura que as abriga” (ROUBINE, 1998, p. 82).

Se remontarmos a história da dança cênica europeia, vale lembrarmos que foi na metade século XVII que se inaugurou, na França, uma série de Academias Reais com o objetivo de sistematizar o ensino das artes. Na época, foram inauguradas a Academia Real de pintura e escultura (1648), a de dança (1661), a de música (1669) e a de arquitetura (1671). L’*Académie Royale de Danse* marcou o início do academicismo da prática da dança, tendo o *ballet* e as danças da corte sido codificados para serem transmitidos dentro de uma linguagem comum. Progressivamente, ocorreu a profissionalização dos bailarinos, o que levou à migração da dança apresentada nos salões da corte aos teatros de espetáculo. A pesquisadora francesa Laurence Louppe (2012) assinala que a dança erudita era fiel

à filosofia humanista e à sua visão de uma arquitetura celeste e regional do mundo, a partir da qual se desenvolverão os “teatros”, no sentido lato da palavra – todos os espaços onde o imaginário reorganizará e regulará as projeções do mundo no interior de um recinto espacial constituído. Na cultura clássica ocidental, o palco da dança reproduzirá as imagens já inscritas no pensamento intelectual e nas formas simbólicas: os círculos, as diagonais, as trajetórias produzidas pelo corpo (LOUPPE, 2012, p. 191-192).

A autora descreve o teatro como o lugar de produção de imaginários e projeções do mundo, enquanto que o espaço dramático da dança era construído a partir de formas simbólicas inscritas no pensamento da época. A autora aponta ainda que, no *ballet* barroco, “as linhas de deslocamento inscreviam-se essencialmente no solo [...] o bailarino desenhará o seu percurso através de um só plano. Então, o corpo torna-se um elemento potencial de elevação como um esboço de arquitetura” (LOUPPE, 2012, p. 192). Lembramos que o modelo arquitetônico da época era a estrutura da Ópera Nacional de Paris – *Palais Garnier* (figura 9), construída sob os moldes do teatro italiano clássico, que apresenta dimensões grandiosas e luxuosas e uma grande maquinaria teatral interna, utilizada para a produção de efeitos ilusórios ao longo do espetáculo. Dessa forma, este

“teatro da visão” tornar-se-á simplesmente o teatro [...] e permanecerá praticamente inalterável até o presente: não somente o lugar cênico decorrente de uma arquitetura, e sobretudo, de uma instituição ancorada em sistemas de representação espacial indestrutíveis, mas também essa arquitetura está interiorizada há muito no nosso próprio espaço mental e imaginário (LOUPPE, 2012, p. 192).



Figura 9 – *Palais Garnier – Sala de espetáculos – Ópera Nacional de Paris.*
Crédito: © Jean-Pierre Delagarde.

Louppe (2012), por fim, questiona: “Como agir no espaço cênico que nos encerra como na moldura de um quadro, com os seus cantos, o seu centro, o seu primeiro plano, etc.?” (LOUPPE, 2012, p. 193). E ainda, “Como ocupar ou reocupar o palco institucionalizado e, ao mesmo tempo, evitar as suas armadilhas?” (LOUPPE, 2012, p. 193). A autora expõe premissas para se pensar uma ruptura tanto no espaço externo arquitetônico do palco quanto no espaço interno imaginário da representação da dança. Decerto, a moldura que encerra o corpo do dançarino, sobre a qual se refere a autora, não está só ligada ao espaço teatral institucionalizado e fixo, mas também à representação de um tipo de dança cênica predominante, que molda um imaginário social e cultural sobre esta área.

Retomando a especificidade do espaço teatral, cito algumas convenções e condutas sociais que se fixaram no formato de teatro *à italiana*, ao longo do tempo, e permanecem até hoje: uma distância fixa entre palco e plateia, marcando uma relação de frontalidade – o público permanece sentado, confortável, assistindo ao espetáculo; o edifício teatral é um local fechado que abriga um número limitado de pessoas; um evento social no qual as pessoas vão para verem e serem vistas; um espaço hierárquico onde o Rei se sentava em um lugar privilegiado, de modo a obter a melhor visão do espetáculo; a iluminação focal na cena, em oposição à escuridão na plateia; os efeitos e elementos da maquinaria teatral criam dois espaços distintos e separados – a área de atuação e a área de contemplação; a acústica, beneficiada pela estrutura arquitetônica da caixa cênica; um evento que acontece dentro de

um intervalo temporal fechado, ou seja, com início, meio e fim, e com um horário fixo para começar e terminar; a conduta do público de falar em voz baixa e/ou ficar em silêncio durante a apresentação.

O fato do domínio arquitetural do palco italiano predominar durante tanto tempo, e ser, até hoje, modelo na construção de grande parte das casas de teatro ocidentais, ajudou a moldar a arte teatral, fixando um tipo de olhar à cena e um distanciamento real e imaginário entre público e artista, disciplinando nossos corpos a um modelo de atenção. Entretanto, ao mesmo tempo em que os lugares constroem hábitos e convenções estético-sociais, perceber como os naturalizamos ajuda-nos a desnaturalizá-los, para criarmos novas narrativas e imagens transitórias sobre o teatro e a dança que queremos fazer hoje.

No início do século XX, alguns artistas, encenadores e reformadores do teatro moderno ocidental revolucionaram este modelo tradicional ilusionista e questionaram o distanciamento entre cena e plateia, implodindo o modelo de espaço teatral vigente. O ator, escritor de teatro e poeta francês Antonin Artaud (1896-1948), nos anos de 1920, foi um dos primeiros a compreender que “a invenção de um novo teatro implica a transformação das relações entre plateia e espetáculo, ou seja, em última análise, a explosão do palco” (ROUBINE, 1998, p. 87). Artaud expressou uma vontade de aproximar arte e vida, bases da vanguarda moderna, buscando um teatro do encontro que saísse das salas fechadas do teatro burguês tradicional para ocupar espaços abertos e amplos, como fábricas abandonadas ou galpões.

As vanguardas teatrais do século XX surgiram para questionar os códigos e convenções teatrais tradicionais e propor outro modo de se fazer e pensar o teatro. Por exemplo, o teatro experimental, que ganhou corpo com novas concepções sobre a utilização do espaço cênico: apresentou peças na rua ou em espaços alternativos, voltando o olhar para o trabalho do ator e marcando o interesse na pesquisa e na processualidade da criação. Um dos grandes reformadores que, nos anos 1960, abriu caminho para o teatro experimental foi o encenador e pedagogo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999). Ele cria o teatro laboratório (1971), que renova as bases de entendimento da atuação e treinamento do ator, com foco na pesquisa e não na peça como um produto acabado, além de negar os recursos e os elementos da maquinaria do teatro tradicional, acreditando na potência comunitária da proximidade entre ator e espectador. Para isso, Grotowski reformula o espaço cênico (como vemos no espetáculo *O príncipe constante*, na figura 10), utilizando o mínimo de elementos cênicos, focado no trabalho do ator e aproximando o público da cena.

Também nessa época, o teatro de caixa preta se configura como possibilidade às mudanças no espaço teatral, acabando por ser defendido como um espaço vazio e neutro para a criação. O termo “caixa preta”, tão utilizado hoje para se designar o espaço teatral, geralmente se caracteriza por um espaço vazio, pintado de preto, com característica flexível, mutável e adaptável a cada encenação apresentada no local. Ele também pode ser chamado de “espaço vazio”, “espaço ideal” ou “multiuso” (SERRONI, 2002).

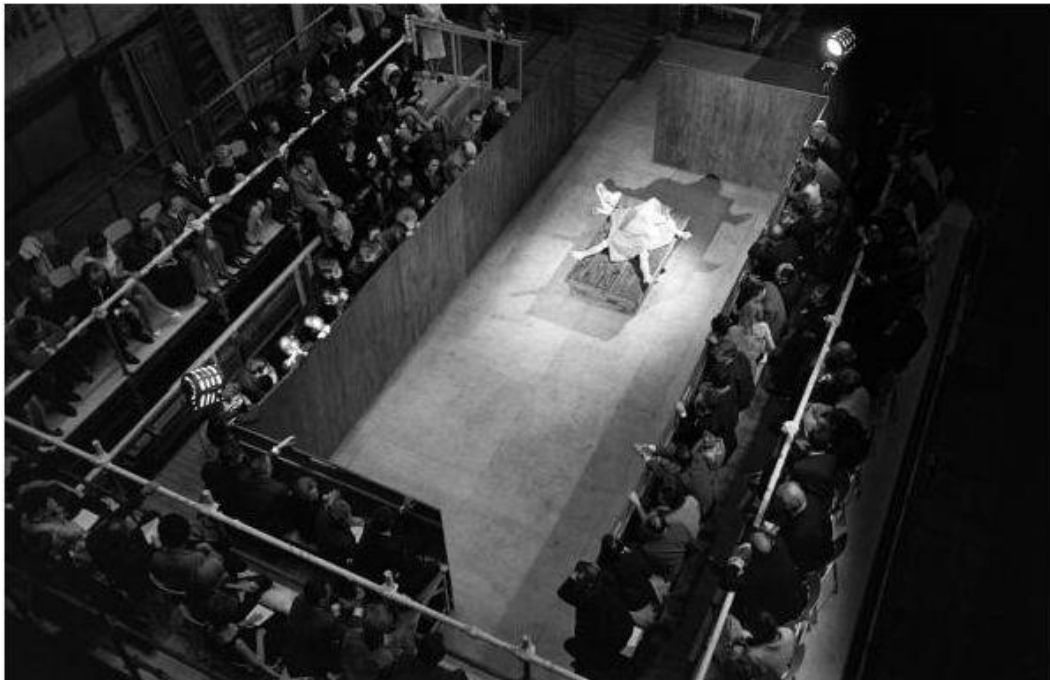


Figura 10 – *O príncipe constante*, direção de Jerzy Grotowski (1967).
Crédito: Pinterest/Divulgação.

Já na história da dança cênica contemporânea, Merce Cunningham, nos anos 1950, radicaliza fazendo do palco um “não-lugar, ou uma “utopia” que eliminaria subitamente toda a estrutura centralizada [...] no qual todos os pontos têm um valor (ou uma ausência de valor) igual” (LOUPPE, 2012, p. 194). O coreógrafo experimenta movimentos ao acaso, nos quais a aleatoriedade dos elementos cria um evento cênico sem início, meio ou fim. Vale ressaltar também a transformação filosófica que a dança contemporânea estabeleceu com o chão: “a dança contemporânea não dança no solo, dança com ele.” (LOUPPE, 2012, p. 203), ou seja, a superfície do palco, o solo, não sustenta mais uma relação de elevação entre corpo e arquitetura, própria do *ballet* barroco, como vimos acima, ou um simples lugar de deslocamento espacial, mas ela assume uma relação mais orgânica de parceria com o dançarino. Uma das guinadas da dança contemporânea, do ponto de vista espacial, se

configura quando ela desaba da verticalidade da elevação romântica para se ligar à horizontalidade do concreto do chão – conforme observamos, no Capítulo I, no trabalho de La Ribot.

Seguindo essa provocação, e expandido o entendimento simbólico da palavra chão, Lepecki (2011) aproxima política e dança para pensar o campo coreográfico em sua amplitude e entender a dança como coreopolítica, pensamento segundo o qual o dançar teoriza o contexto social e a coreografia, quando ativada, “aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição.” (LEPECKI, 2011, p. 46.). Para tal, o autor se refere ao que Paul Carter chamou de uma *política do chão*, que seria “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história.” (LEPECKI, 2011, p. 47). Dessa forma, o “chão” é ligado ao que chamamos de história e uma política coreográfica do chão precisaria, inevitavelmente, levar em consideração a “maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo.” (LEPECKI, 2011, p. 47). Essa provocação nos chama a pensar as danças para além de um espaço físico e temporal específico, ou de uma sequência de gestos e movimentos executados, mas sim as correlações que existem “entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças”. (LEPECKI, 2011, p. 47).

A “explosão do palco” de Artaud, o “teatro laboratório” de Grotowski, o “não-lugar” de Cunningham e a “coreopolítica do chão” de Lepecki caminham juntos na transformação das relações entre as artes da cena e o espaço/lugar que elas operam e habitam.

Para finalizar, trago ainda um momento importante na transformação de convenções tradicionais do teatro, como a frontalidade, a distância entre espectador e artista, as formas de atuação ligadas à representação de um personagem, a linearidade, a verossimilhança narrativa e a quarta parede⁵⁴ –, ou seja, na forma como a encenação se apresenta ao público.

⁵⁴ A quarta parede seria “uma parede imaginária que separa o palco da plateia”. No teatro ilusionista, o espectador assiste a uma ação que ele supõe ocorrer independentemente de si. Na qualidade de *voyeur*, o público observa as personagens que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. Cf. PAVIS, 2015, p. 315-316.

Até então, a maquinaria cênica trabalhava para que o espectador se envolvesse com o que ele estava vendo. Porém, quando esses elementos ficcionais são expostos e revelados ao espectador, suas expectativas são frustradas. O pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac observa que “a separação entre palco e platéia foi abolida a partir do momento em que os espectadores foram convidados a se interessar pela ocorrência do próprio teatro no seio da representação.” (SARRAZAC, 2000 apud FERNANDES, 2011, p. 15).

Seguindo a mesma reflexão, seu contemporâneo Bernard Dort aponta para a configuração de uma emancipação dos elementos na encenação teatral, isto é, “agora os outros criadores do teatro reivindicam uma responsabilidade paralela e uma relativa autonomia. Texto, espaço, interpretação se emancipam.” (DORT, 2013, p. 53). Ou seja, o figurino, a luz, a sonoplastia, os objetos, o ator, o texto, o espaço da sala, o espectador, a cenografia, etc. – os elementos e os procedimentos que fazem parte da construção de um espetáculo cênico – são colocados em pé de igualdade e expostos ao público, provocando um ato reflexivo conjunto. “O espaço cênico transbordou do palco: ele passou a englobar todo o espaço do teatro, sala ou lugar onde se dá a representação. Fez-se necessário, novamente e para cada espetáculo, redefini-lo e quase que construí-lo previamente.” (DORT, 2013, p. 52). Isto significa que mostrar a operação do próprio jogo cênico e a teatralidade tornou-se ponto relevante nas encenações contemporâneas. Por exemplo, um dos procedimentos bastante utilizados para expor a maquinaria e o processo teatral é o princípio de literalidade, que acabou sendo fundante de vários trabalhos em teatro e dança, pois coloca em confronto a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica da cena.

Ao colocar em cena um objeto literal, que não tem por função dramática e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem, teatros da literalidade, como os de Tadeusz Kantor e Bob Wilson, acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da densidade extremas da matéria teatral. Essa exigência de manifestação literal produz uma teatralidade que deixa de fundar-se na obra acabada, para instaurar-se enquanto processo construtivo, cujo sentido nunca é global, mas local e fragmentário, já que o espectador torna-se um parceiro ativo de sua criação (SARRAZAC, 2000 apud FERNANDES, 2011, p. 15).

Com isso, a cena contemporânea revela-se como um teatro de operação, que não apresenta uma obra acabada, mas que se mantém em processo. Tais configurações aparecem tanto nas produções em dança quanto no teatro e, muitas vezes, envolvem o espectador como agente participante, ponto que será retomado com mais atenção no final deste capítulo.

2.1.2 O cubo branco e o espaço da galeria

As bases do Museu que conhecemos hoje, como instituição pública, com diretrizes voltadas a uma pedagogia cultural e de conservação de uma história da arte e da sociedade, começaram a se desenvolver nos finais do século XVIII, na Europa, devido às transformações sociais decorrentes da Revolução Francesa, do pensamento iluminista e à concepção de uma ideia de bem público. Anteriormente, os objetos e obras de arte eram reservados a coleções privadas, expostos em Gabinetes de Curiosidades, visitados por pessoas seletas, que exaltavam o saber científico, o poder e a riqueza de seus proprietários. Dessa forma, o projeto de uma “casa da memória” seria uma concepção moderna, assim como a maneira de se exporem, conservarem e comercializarem as obras de arte. Muitas são as críticas ao espaço do museu que encontram na palavra mausoléu mais do que uma relação fonética. A justaposição de objetos e obras de diferentes períodos, que produz um anacronismo entre os elementos, pode fascinar e/ou repudiar o visitante. “Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para felicidade da contemplação”, disparou Adorno em crítica em 1953.

O Museu como instituição sofre mudanças constantes, numa complexidade de transformações que são afetadas por fatores políticos, sociais, econômicos e estéticos, seja na forma de exposição, aquisição ou conservação das obras de arte – como vimos anteriormente, na relação com o campo da performance e dança –, mostrando-se, assim, um lugar vivo. Hoje, algumas dessas instituições fazem circular uma economia gigantesca que abarca artistas, curadores, colecionadores, mecenas, educadores, editais públicos e privados, editoras, prestadores de serviços, visitantes, transformando-se em grandes centros de arte que movimentam o mercado cultural global. Diante de um panorama tão complexo e vasto, o objetivo aqui não será de dissecar a cultura dos museus e a sua história recente, mas de focar em algumas características do espaço conhecido como “cubo branco”, predominante modelo expositivo na segunda metade do século XX. Serão igualmente consideradas algumas transformações apontadas por Krauss (1984) à categoria de escultura, que abriram uma nova concepção para se pensar o hibridismo no campo das artes. Consequentemente, tais transformações tramaram a entrada das artes performativas e da dança no seio da cultura dos museus dedicados à arte moderna e contemporânea.

No século XIX, os quadros e objetos de arte advindos do desmembramento dos Gabinetes de Curiosidades e do desenvolvimento das academias de belas-artes eram expostos, na capital francesa, em grandes Salões de exposição. O crítico e ensaísta O’Doherty (2007), que analisa as exposições de arte e o paradigma do cubo branco, evidencia que, nessa época, as paredes das galerias eram cobertas por quadros, pendurados lado a lado, sem respiro (como observamos na figura 11), dividindo o espaço com esculturas e cavaletes de pintura. A moldura dos quadros era privilegiada, e, por vezes, se sobressaía à pintura, escondendo totalmente a parede – esta, por sua vez, era utilizada apenas como suporte para pendurar os quadros. Com a emergência de vanguardas artísticas como o dadaísmo e surrealismo dos anos 1920, os limites impostos pela cultuada moldura são subvertidos e os artistas começam a utilizar a parede não apenas como suporte, mas como parte da obra.⁵⁵



Figura 11 – Galeria de Exposição do Museu do Louvre (1832-33), de Samuel Morse.
Crédito: ART JOURNAL, 2010.

Nesse caminho, o espaço expositivo teve de ser repensado e o modelo do cubo branco tornou-se um paradigma apropriado na arquitetura moderna dedicada aos espaços de exibição no interior das galerias dos museus. O’Doherty (2007) assinala que

⁵⁵ Como exemplo dessa transição, descrevemos mais detalhadamente o percurso da artista plástica brasileira Lygia Clark no Capítulo V desta Tese.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte” [...]. A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria” (O’DOHERTY, 2007, p. 4).

A concepção de um local ideal para a exibição de uma obra de arte projetou-se como um espaço artificial, com as paredes pintadas de branco, dando um ar asséptico, buscando fortemente uma neutralidade para que, com isso, a obra exibida pudesse ser isolada do mundo exterior, contemplada sem interferência externa. Buscou-se igualmente um espaço atemporal, no qual o espectador, por sua vez, pudesse circular dentro de uma sala fora do tempo cotidiano. Dessa forma, uma atmosfera austera foi construída, influenciando os corpos dos visitantes, que, geralmente, caminham devagar e falam em tom baixo de voz.

A concepção do espaço conhecido como cubo branco buscou, assim, em contraponto a modelos anteriores, criar um lugar neutro e puro à exposição das obras. Porém, este lugar supostamente limpo, branco e isento de ruídos apresenta discursos e ideologias, e a parede, que antes era tida apenas como suporte para os quadros, torna-se um “lugar” discursivo. (O’DOHERTY, 2007, p. 23). A transformação das linguagens artísticas, entre os anos 1960-1980, com as artes conceituais, as instalações, os *happenings* e as performances, alterou ainda mais o espaço da galeria, que não se restringiu somente ao que seria pendurado na parede: “o espaço é hoje apenas o lugar onde as coisas acontecem; as coisas fazem o espaço existir” (O’DOHERTY, 2007, p. 36). Assim, o lugar é tomado de forma contextual como parte do conteúdo e não só como um local a ser utilizado sem propósito estético.

Estas transformações de linguagens implicaram, no museu, não apenas uma mudança de paradigma na relação com o espaço expositivo, mas, sobretudo, uma mudança de percepção do visitante em relação ao que estava sendo exposto. Traços desta mutação foram apontados, pela primeira vez, na crítica feita por Michael Fried, em 1967, sobre as obras de artistas minimalistas dos anos 1960. Essas obras eram expostas dentro das galerias e/ou fora delas, nos pátios do museu, e tinham por característica a exposição literal dos objetos com escalas em grandes dimensões (como vemos na figura 12). Fried criticou que a arte minimalista não estava nem no campo da escultura, nem no campo da pintura; que sua apreciação dependia da experimentação do espectador e, por ser literal – ou seja, um cubo

exposto representa um cubo exposto –, ela apresentava uma presença e uma teatralidade. Ainda para o crítico, “a experiência da arte literalista é a de um objeto e uma situação – que virtualmente por definição, inclui o observador” (FRIED, 2002, p. 134).

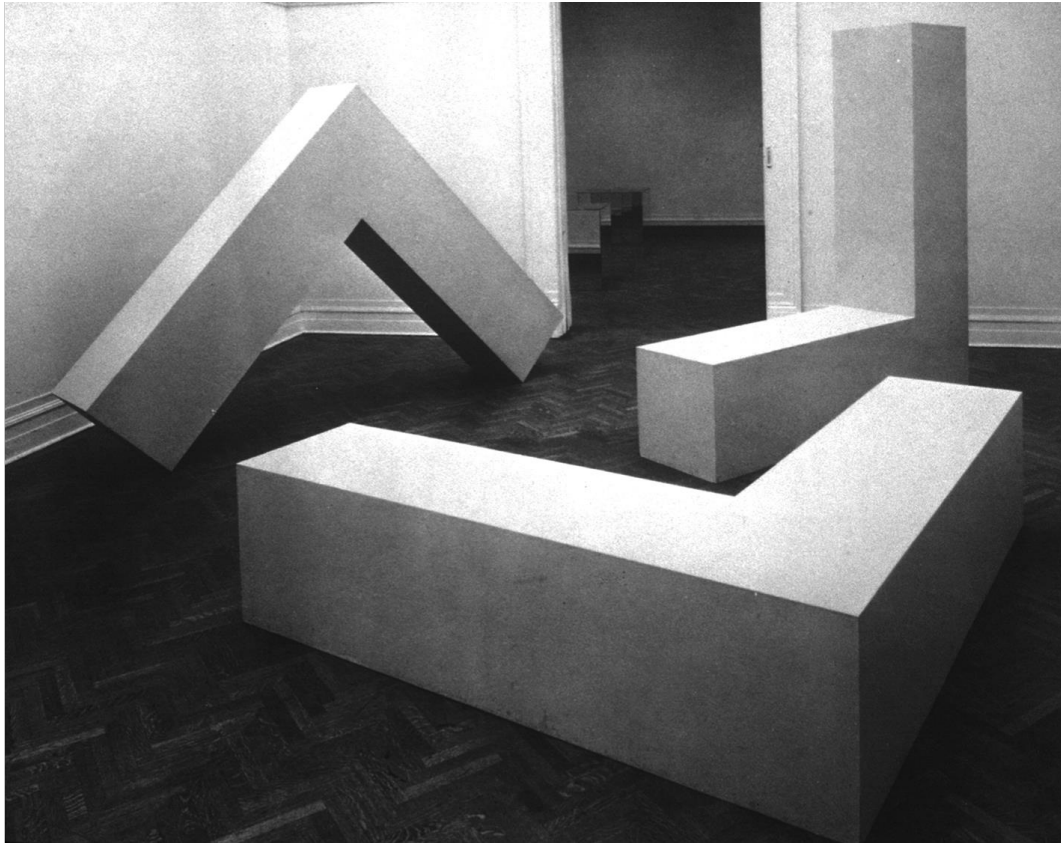


Figura 12 – *Untitled (L-Beams)*, de Robert Morris (1965).
Crédito: Whitney Museum of American Art, New York.

Tais observações mudaram o olhar para a experiência do visitante, pois “se o significado da obra minimalista não está em seu objeto, mas nas diferenças apontadas pela experimentação perceptiva do espectador, a partir do minimalismo se redefine a noção de presença, não só a da obra no espaço, mas sobretudo a do espectador diante da obra.” (CASTILLO, 2008, p. 186). Essa virada de paradigma sobre a experiência do espectador será fundamental à entrada das artes vivas no museu.

Avançando na discussão sobre as obras minimalistas criticadas por Fried, a teórica Rosalind Krauss, no ensaio “Sculpture in the expanded field” (A escultura no campo

expandido⁵⁶), publicado em 1979, analisou a transformação na concepção da categoria de escultura. Conforme a autora evidenciou, a mudança na percepção de tal categoria mostra que as categorias artísticas estão ligadas à ideia de história, e que as convenções classificatórias possuem sua lógica interna e, por isso, podem se tornar obsoletas quando essas premissas são quebradas. Nessa perspectiva, a autora argumenta que a lógica da linguagem escultórica está ligada ao sentido do monumento onde a escultura “se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (KRAUSS, 1984, p. 131).

Com isso, o objeto escultórico propõe uma mediação entre local e representação. Quando a escultura perde seu lugar de monumento, que lhe dava suporte histórico, sua condição se torna mutável de significado e de função. Dessa forma, “ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” (KRAUSS, 1984, p. 132).

Nesse percurso descrito pela autora, existe uma “perda absoluta do lugar” (CASTILLO, 2008, p. 175) e uma condição de “mutabilidade de significado e função” (CASTILLO, 2008, p. 175) da categoria moderna de escultura, o que faz com que sua função e convenções, anteriormente bem definidas, tornem-se difusas. O argumento de Krauss é revelador para olharmos o deslocamento das categorias de arte, que coloca a escultura num campo expandido de conceituação. Essa ruptura é percebida nas demais linguagens artísticas, que escapam de classificações deterministas.

Trazemos esse pensamento para os projetos em dança, que, por se deslocarem para um contexto expositivo e, muitas vezes, se apropriarem dele na construção de uma linguagem híbrida, acabam transitando por diferentes áreas, como as artes plásticas, as artes visuais e sonoras e as artes da cena. Dessa forma, criam composições plurais e híbridas, como veremos nos projetos estudados nesta Tese.

Por fim, se tomamos a exposição como um *medium* onde a dança acontece, podemos pensar que será através daquela que a composição coreográfica pode operar na criação de linguagem estética, na possibilidade de diálogo com diferentes elementos e tensionando categorias pré-determinadas. Porém, essa passagem do palco do teatro à sala do museu, propondo uma zona híbrida – ou zona cinzenta (Bishop, 2020) – entre as artes, cheia de

⁵⁶ Consultamos a tradução para o português do texto, publicada na *Revista Gávea*, do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura da PUC-Rio, em 1984.

potencialidades e possibilidades relacionais, como vemos nesse estudo, também pode sofrer pressões de diversas ordens.

Bishop (2014a, p. 72-73) assinala alguns problemas que os artistas da dança podem e vêm enfrentando nessa transição, principalmente no que tange a questões adaptativas: seja uma peça que foi criada para o teatro e agora vai ser apresentada no museu; seja uma composição que foi criada em um contexto expositivo e agora será reativada em um museu diferente. Quais negociações espaciais a dança precisa fazer para ocupar um espaço limitado por regras e circulações internas? A autora atenta a esses pontos.

Os museus podem oferecer oportunidades incríveis para se repensar o contexto da coreografia – formal e historicamente, mas também social e politicamente. Quando um trabalho é feito especificamente para um local, essa realocação pode ser imensamente estimulante, especialmente se o coreógrafo entender e responder ao humor e à atmosfera do edifício. A desvantagem dessa abordagem é que peças originalmente concebidas para a autonomia de um teatro de caixa preta podem precisar de séria reconsideração antes de serem transferidas para instituições de cubo branco, onde o contexto inevitavelmente sangra o trabalho – seja a arquitetura, a luz do dia, o clima, a acústica, as outras obras de arte, os espectadores ou uma estrutura curatorial maior. Cortar e editar uma composição para apresentar pode violar seu significado, e os artistas precisam avaliar cuidadosamente o que pode ser obtido com essa migração e o que está perdido. A acústica e a iluminação – alguns dos ingredientes estéticos básicos da performance – são frequentemente consideradas descartáveis, mas quanto mais a dança ocorre nos museus, mais a construção de atmosferas distintas parece necessária⁵⁷ (BISHOP, 2014a, p. 72).

2.2 Temporalidades

Temporalidade significa a qualidade, característica ou condição do que é temporal ou provisório. A travessia proposta pela dança cênica contemporânea, da caixa preta ao cubo

⁵⁷ “Museums can offer incredible opportunities for rethinking the context of choreography — formally and historically, but also socially and politically. When a work is made specifically for a site, this relocation can be immensely stimulating, especially if the choreographer understands, and is responsive to, the mood and atmosphere of the building. The downside of this approach is that pieces originally conceived for the autonomy of a black-box theater might need serious reconsideration before being moved into white-cube institutions where context inevitably bleeds into the work — be this architecture, daylight, weather, acoustics, other works of art, viewers, or a larger curatorial framework. Cutting and editing a composition for presentation in the round can violate its meaning, and artists need to weigh carefully what can be gained from this migration and what is lost. Acoustics and lighting — some of the basic aesthetic ingredients of performance — are often considered disposable, but the more that dance takes place in museums, the more the construction of distinct atmospheres seems necessary.”. Tradução nossa.

branco, envolve mudanças temporais significativas. Cifuentes (2011, p. 50) identifica que, na tradição expositiva dentro do modelo do cubo branco, a apresentação das imagens geralmente pertence ao campo da imagem-fixa, isto é, “que não acontece como evento temporal. A duração, entendida esta como um intervalo temporal específico, não é um elemento ligado à natureza da exibição-recepção deste tipo de obra.” (CIFUENTES, 2011, p. 50). As linguagens plásticas como a escultura, a gravura e a pintura “não pressupõem um fluxo temporal dentro do qual a obra acontece.” (CIFUENTES, 2011, p. 50). Dessa forma, elas apresentam como característica uma ausência de intervalo temporal, porém, apresentam, na sua recepção, um intervalo temporal aberto, possibilitando ao visitante o gerenciamento de seu tempo de apreciação no interior da exposição.

Esta Ausência de Intervalo, como característica constitutiva da obra, implica por sua vez um Intervalo Temporal Aberto na sua recepção. Ao não estar condicionado o visitante-espectador, nestes tipos de obras, a um tempo de recepção específico ele consagra à fruição ou estudo delas um intervalo temporal que depende do seu interesse, disponibilidade, etc. Por sua vez, isto faz com que as exposições de arte nas galerias ou as visitas aos museus não marquem um limite temporal específico durante o qual os visitantes devam percorrê-las.” (CIFUENTES, 2011, p. 50).

Em contrapartida, a caixa preta envolve um intervalo temporal fechado e normalmente curto, por existir um início e um fim do acontecimento cênico em um espaço determinado de tempo. Claro que não estamos aqui nos referindo ao tempo subjetivo de fruição do espectador em relação à composição cênica, tanto em dança quanto na obra dramática, mas em uma relação duracional cronológica do evento cênico. Para Cifuentes (2011), o cubo branco implica um percurso e um deslocamento do visitante no espaço, o que ele identifica como uma temporalidade aberta: “o espectador não tem um tempo marcado para a realização do itinerário, e as obras não exigem uma temporalidade específica para a sua fruição.” (CIFUENTES, 2011, p. 49).

Quando os dançarinos ocupam o espaço expositivo, temporalidades são compartilhadas, ao mesmo tempo, entre artistas e espectadores. Agora, a “obra” observada se move no mesmo tempo-espaço que o espectador, os dois estão presentes. Igualmente, a relação com o que está sendo exibido altera-se. As obras plásticas e estáticas não se transformam com o passar do tempo, elas permanecem iguais e no mesmo lugar, do primeiro ao último dia da exposição (salvo exceções que pretendam tal efeito de transformação). Já uma exposição coreográfica sofrerá alterações pela própria natureza corporal e orgânica dos envolvidos na execução da obra, bem como na recepção do público presente.

A coreógrafa e dançarina Scarlet Yu, que colabora artisticamente com Le Roy, sobretudo em projetos expositivos, aponta que uma especificidade de se trabalhar no espaço expositivo é a intersecção de diferentes temporalidades “dentro de um único presente”, ou seja, “a construção do tempo é uma combinação de temporalidades de nossos corpos, da coreografia, de cada visitante, dos horários de abertura e fechamento do museu, da troca de segurança do museu, das visitas guiadas.”⁵⁸ (YU, 2017, p. 6). Ela aponta nessa afirmativa que a exposição no museu é atravessada por temporalidades de diversas ordens, tanto da execução coreográfica como das interferências presentes no cotidiano da própria instituição. Por exemplo: o planejamento interno do museu para as visitas guiadas, a troca dos seguranças que trabalham nas salas ou a quantidade de visitantes ao longo do dia.

Algumas propostas coreográficas expositivas têm se desafiado a utilizar a longa duração nas composições, respeitando o tempo de abertura e fechamento do prédio dos museus. Para manter este tempo contínuo de visitação da obra, alguns coreógrafo utilizam, como procedimento temporal, a repetição de sequências fixas de movimento ou ações. Desta forma, o recurso da repetição acaba se tornando um procedimento atemporal, que oferece a possibilidade de um eterno recomeço, através de *loopings*, ao longo da jornada de exposição. Outra questão que veremos nos projetos aqui analisados é a escolha de se trabalhar com uma equipe maior de dançarinos. Dessa forma, eles podem se revezar por turnos, ao longo da jornada de trabalho, algo salutar aos trabalhadores da dança. Todas essas negociações são importantes para os projetos que se desafiam em um tempo contínuo, de longa duração, dentro de espaços expositivos.

Existem também mudanças temporais na circulação do espectador dentro do museu. Este circula de forma mais livre e de passagem, assumindo, muitas vezes, um estado distraído, pela quantidade de estímulos presentes no espaço. Diferente das salas de teatros, que direcionam a atenção do espectador para o que está acontecendo no palco, o museu apresenta-se como um “espaço líquido” (DE KEERSMAEKER, 2015a, p. 36).

⁵⁸ “la construction du temps est une combinaison des temporalités de nos corps, de la chorégraphie, de chaque visiteur, des horaires d’ouverture et de fermeture du musée, du changement de gardiens du musée, des visites guidées”. Tradução nossa.

2.3 O Espectador redesenhado

2.3.1 Lugar(es) de onde se vê

A palavra “teatro” tem origem na palavra grega *Theaton*, que significa, no teatro grego, “o lugar de onde se vê o espetáculo, o espaço dos espectadores.” (PAVIS, 2015, p. 409). Curiosamente, o *theaton* não era conhecido como o espaço dos atores, os agentes das *mimeses*, mas como o espaço dos espectadores, os agentes observadores que contemplam e significam a ação. O interesse de artistas, encenadores e teóricos do teatro pelo lugar do espectador na cena teatral, e os estudos a esse respeito, ocorreram ao longo do século XX. Porém, sua consolidação no campo teórico, com publicações especializadas sobre o tema, data do início do século XXI (CARNEIRO, 2017).

Inicialmente, gostaria de destacar dois pontos. Primeiro, entendo o lugar do espectador a partir dos procedimentos e das situações criados na obra cênica, que tem por intenção mobilizá-lo, e atingir o que denominamos efeito estético⁵⁹ (DESGRANGES, 2017) – dessa forma, o espectador não será entendido do ponto de vista da sua recepção, mas dos procedimentos cênicos empregados pelos artistas em suas criações. Em segundo lugar, compreendo as palavras “espectador” e “público” de forma complementar, pois a primeira designa um indivíduo – uma plateia é constituída por indivíduos-espectadores, que leem a cena a partir de suas experiências e sensações pessoais, mas também ela pode ser entendida como um público que forma um corpo coletivo, reagindo e se manifestando conjuntamente. O pesquisador espanhol Óscar Cornago (2009; 2016) aponta essa diferença, preferindo denominar o espectador-indivíduo como público, entendendo a formação de um coletivo que participa do evento cênico a partir de situações criadas na duração da peça.

A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2008), no artigo “De l’activité du spectateur” (“Sobre a atividade do espectador”), inicia sua reflexão perpassando declarações e pensamentos de teóricos, escritores e representantes da *avant-garde* teatral que declararam interesse pelo lugar do espectador das salas de teatro. As referências que a autora traz apontam para as produções europeias e fazem uma crítica ao teatro burguês do século XIX.

⁵⁹ Desgranges propõe olhar através de uma abordagem histórico-cultural dos estudos da recepção, segundo a qual o ato do espectador será entendido não a partir da sua significação atribuída, mas dos efeitos que a proposta artística quer provocar através de procedimentos e ações.

Por exemplo, algumas declarações da época apontavam para a passividade⁶⁰ do espectador: “[...] o espectador exerce um lugar de testemunha passiva do que se passa na cena [...]”. Ou ainda: “[...] o teatro burguês acabou treinando esta passividade do espectador.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 69). Tais críticas reivindicavam um teatro que não estivesse mais em função da literatura e do texto, e que voltasse um olhar mais atento ao espectador teatral, bem como à percepção deste como alguém que pudesse participar ativamente do espetáculo como coautor e, por assim dizer, tornar-se criador e produtor de sentidos.

Como vimos no subcapítulo anterior, concernente ao espaço teatral, a arquitetura do palco italiano validou certo estado de passividade dos sujeitos, fixando uma estrutura física que distanciava plateia e palco. Esta posição, por sua vez, corroborava com as características do teatro dramático burguês da época, que intencionava a ilusão e o envolvimento emocional do público. A obra de arte cênica era entendida como “sujeito do evento e o espectador tomado como objeto” (DESGRANGES, 2017, p. 85), pois este era involuntariamente mergulhado no mundo ficcional. O efeito estético no drama burguês “operava por determinação da obra, tal como estruturada pelo autor, e à revelia do espectador [...] segundo tal padrão estético, é no momento em que o espectador está colocado no interior da obra [...] que se realiza o ato artístico” (DESGRANGES, 2017, p. 85). Tal perspectiva do espectador como objeto será recusada pelos artistas e encenadores ao longo do século XX.

O dramaturgo e encenador alemão Fuchs observou, já no início do século XX, que o espectador não ocupava um lugar de passividade diante da obra cênica, mas de produtor interno da experiência: “[...] é no espectador que a obra de arte dramática é produzida, e é aqui o único momento em que ela é vivida – e vivida diferentemente em cada espectador”. E ele completa: “a obra de arte dramática não existe nem sobre a cena, nem no livro: ela acessa uma nova existência a cada vez que é vivida como uma forma de movimento spatio-temporal.” (FUCHS, 1909 apud FISCHER-LICHTE, 2008, p. 69).

Quando as encenações teatrais deixaram de ser baseadas prioritariamente no texto dramático, contestando a hierarquia entre os elementos que envolviam a criação do espetáculo, redesenha-se, também, o lugar do espectador como peça importante nessa cadeia. O espectador deixa de ser objeto e passa a ser “sujeito do evento; de modo que o fato artístico

⁶⁰ Passividade e participação serão entendidas como estados provocados no espectador e/ou no público, levando-se em consideração o contexto-histórico e o efeito estético identificado que a peça quer produzir. Com isso, não inferimos, no trabalho, a premissa de que estar sentado assistindo a um espetáculo significa passividade, ou que estar em movimento significa participação.

se completa, não no interior da obra, mas na consciência do espectador” (DESGRANGES, 2017, p. 85). Retomando o teórico Bernard Dort, foi a partir da emancipação dos elementos da encenação que se abriu a uma ativação do espectador e se revelou o que é o motor mesmo do teatro, que seria: “não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação [...]. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido.” (DORT, 2013 p. 55). Este “motor do teatro” é apresentado a partir do desmascaramento da maquinaria teatral, dos procedimentos estéticos e das teatralidades, como vimos anteriormente, questionando-se hábitos e convenções sociais naturalizados, no intuito de se produzir um efeito de reflexão e crítica no espectador.⁶¹

Desgranges (2017, p. 43) argumenta ainda que “não é a mudança de tema, ou imagens que caracteriza as alterações estilísticas, mas sim as modificações nos procedimentos artísticos, que propõem novos modos de tornar estéticos os objetos”. Faço um paralelo com Hélio Oiticica, que, citando Yoko Ono, advertiu: “criar não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA, 1974 apud FAVARETTO, 2019, p. 77), o que pode se relacionar ainda ao gesto duchampiano realizado entre 1910 e 1920, segundo o qual o mais importante não é expor um objeto cotidiano, o *ready-made*, como produto final, mas o *gesto* de expô-lo. Porém, o gesto artístico não tem força em si, se ele não se relacionar com o espectador.

o papel do público é o de determinar o peso da obra de arte na balança estética [...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (FAVARETTO, 2017, p. 203).

O espectador se coloca em experiência, tornando-se sujeito e objeto do processo. Sujeito que cria, compreende, analisa, e objeto que é atravessado pelo texto artístico; e torna-se objeto da própria observação, atento às suas expectativas, memórias, hipóteses, antecipações, convicções, comportamentos (DESGRANGES, 2017, p. 202).

Alguns procedimentos utilizados, que têm por efeito mostrar o processo interno do espetáculo e trazer o espectador ao centro do debate, são potencialmente utilizados na cena

⁶¹ Dois dramaturgos e encenadores importantes na história do teatro, que colocaram o espectador no centro da reflexão, buscando a ato crítico do público, foram o russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que considerou o espectador como o “quarto criador”, e o alemão Bertold Brecht (1898-1956), que propôs o efeito de distanciamento e estranhamento como reflexão crítica e tomada de consciência.

contemporânea e no teatro pós-dramático⁶², e igualmente observados em artistas da dança contemporânea citados neste estudo, a exemplo de La Ribot e Xavier le Roy (que repensam as hierarquias entre cena e plateia); de Jérôme Bel (que abre literalmente os procedimentos e a forma estética das diversas histórias da dança para questionar os lugares fixos e naturalizados dessas práticas e técnicas coreográficas); de Wagner Schwartz (que, em *La Bête*, convida o público a entrar na cena com ele, invertendo os papéis de protagonismo da cena); e de De Keersmaeker (que, mantendo sua linguagem estética de rigor técnico mais formalista, abre sua composição coreográfica a parceiros variados e a espaços alternativos como a galeria, a rua ou a natureza).

2.3.2 Atenção, situação e participação

Quando a dança ocupa o museu, ela expõe sua linguagem coreográfica e as características do espaço de exposição. No embate de dois imaginários diferentes, a caixa preta do teatro, natural aos espetáculos de dança, e o cubo branco, natural às artes plásticas, o público também é convidado a se deparar com o inusitado. Mesmo que cada projeto artístico possua suas especificidades, notamos, por exemplo, uma relação de proximidade entre público e artistas, pela disposição da arquitetura do cubo branco. Esta característica é aproveitada pelos coreógrafos, de forma a todos se encontrarem no mesmo nível espaço-temporal. Com a possibilidade ver os dançarinos em ação tão de perto, um estado de intimidade se estabelece. Uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015, p. 69) é construída no encontro e nos procedimentos de endereçamento que se tornam mais pessoais, levando dançarino e espectador a fazerem parte de um comum.

Diferente da experiência da cena teatral, na qual o artista se dirige a um grupo maior de pessoas sentadas na plateia, no espaço do museu as dinâmicas esperadas pelo público se reconfiguram. Por exemplo: quebra-se a distância espacial e a frontalidade convencionadas, no teatro, entre a cena e a plateia; altera-se o tipo de circulação das pessoas no espaço, já que não há horário fixo para se entrar e sair da sala; o visitante passa a gerenciar o tempo de permanência no espaço expositivo; ocorre a proximidade física entre as pessoas do público e os artistas; há a presença de uma luz uniforme (por vezes natural) que homogeneiza o

⁶² Referência à publicação do livro *O teatro pós-dramático* (1999), do crítico de teatro alemão Hans-Thies Lehmann, um dos primeiros estudos de fôlego a mapear o “novo teatro” contemporâneo do século XX e os seus dispositivos cênicos.

ambiente, sem propor focos que determinam o lugar da cena; e, por fim, ocorre a hipervisibilidade, devido ao espaço amplo da sala de exposição.

A criação de um ambiente comum ganha relevância nos projetos dentro do museu e também apresenta uma vertente na cena teatral, de acordo com a qual o contexto influencia na criação de situações. Com os primeiros experimentos em *site-specific*⁶³ – feitos por artistas vindos da arte minimalista –, analisados por Krauss como um desmoronamento da definição de categorias estéticas de linguagem, como vimos anteriormente, a noção de situação, a partir do contexto, entra numa chave importante na cena contemporânea. O pesquisador Cornago (2016, p. 23) volta sua atenção a essa transição. Ele observa uma dinâmica nas pesquisas cênicas que, primeiramente, investigavam a representação a partir do valor do signo na cena, embasadas pela teoria semiótica⁶⁴; e, num segundo momento, voltaram atenção aos estudos no campo da *performance art*⁶⁵ e dos *happenings*, nos quais as ações cotidianas e o estudo da presença ganharam foco. Atualmente, tais estudos vêm levando em consideração a criação de situações que se baseiam no contexto em que obra é criada e trazem um olhar para o público como parte fundamental da experiência estética. A criação de situações foi observada em práticas da estética relacional⁶⁶ dos anos 1990, dentro dos museus e dos espaços públicos (BOURRIAUD, 2009), onde as relações humanas e sociais ganharam tanta relevância quanto a própria experiência estética.

Na criação das situações dentro da cena teatral, o público é inserido em um entorno maior, no âmbito da participação. Assim, “o público, como agente fundamental deste emaranhado, passa a ocupar um lugar marcado sem deixar por ele de ser público [...] a participação deixa de ser uma opção para ser um elemento constitutivo das formas de produção” (CORNAGO, 2016, p. 23-24). Dessa forma, o convite à participação atingiu outros graus. Não se trata mais de se pegar o espectador pela mão e levá-lo ao palco. Na cena atual, fazer parte de um coletivo, ocupar um mesmo espaço, participar de uma conversa proposta pelo grupo de atores; tudo isso já ativa momentos e sensações participativas em diferentes graus de engajamento. A situação é mobilizada pela ação dos atores e, “mais do que trazer os

⁶³ Propostas feitas para determinado lugar segundo as quais o objeto torna-se o conteúdo.

⁶⁴ A Semiótica, discutida pelo filósofo Charles Peirce (1839-1914), é um campo da ciência da linguagem que considera o estudo do signo, dos símbolos e da sua interpretação e representação como estudos da comunicação.

⁶⁵ *Performance art*: experiência iniciada no campo das artes visuais nos anos 1960, que tem como base uma relação com o corpo como presença física e as ações executadas num tempo presente.

⁶⁶ Conjunto de práticas artísticas que usam como ponto de partida teórico e prático o conjunto de relações humanas e o seu contexto social, em detrimento de um espaço autônomo e privativo. Este tema é retomado no Capítulo V desta Tese.

espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é converter a cena em uma ampliação da plateia. Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o de parecer ser um a mais.” (CORNAGO, 2016, p. 29). Construir uma relação de intimidade, em diferentes níveis de participação, nas propostas em dança em contexto de exposição, é uma forma de engajar o espectador a uma experiência estética. Veremos, nos capítulos a seguir, como cada artista e projeto estudado produziu essas relações.

CAPÍTULO III⁶⁷ – ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

A coreógrafa e dançarina belga flamenga Anne Teresa de Keersmaeker (1960) é considerada umas das principais vozes da dança contemporânea ocidental em atividade. Ela concluiu seus estudos em dança nos anos 1980, na escola *Mudra*, dirigida pelo coreógrafo francês Maurice Béjart, em Bruxelas, e posteriormente estudou na *Tisch School of the Arts de New York*, nos Estados Unidos, quando criou sua primeira coreografia, *Asch* (1980). Dois anos depois, com cerca de vinte anos, De Keersmaeker coreografou seu primeiro espetáculo, intitulado *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*⁶⁸ (1982), que é composto por três duos (*Piano Phase*, *Come Out* e *Clapping Music*, figuras 13-15) e um solo (*Violin Phases*). Criado e dançado por Anne Teresa De Keersmaeker e Michèle Anne De Mey⁶⁹, o espetáculo ainda contou com a colaboração da dançarina Jennifer Everhard.

Fase apresenta um estudo apurado da sonoridade repetitiva de composições do músico Steve Reich⁷⁰ (1936) – um dos pioneiros da música minimalista norte-americana – que datam de 1966 a 1972. Nesta criação, De Keersmaeker mergulhou nos princípios da partitura musical de Reich, como a repetição, o cânone, a defasagem e a sobreposição, para criar uma coreografia que produz deslocamentos na própria repetição e revela ao espectador a organicidade dos corpos dançantes. Sua estrutura coreográfica apresenta células de frases de movimentos comuns às dançarinas que são repetidas inúmeras vezes. Essas frases sofrem variações temporais ínfimas, ao longo das repetições, produzindo defasagens que levam a mudanças de direção e posição entre elas. Essas variações sutis e constantes, presentes na partitura musical, reorganizam a todo o momento o quadro de movimento repetitivo, produzindo estados hipnóticos. Esta peça se tornou uma referência e permanece até hoje no repertório da companhia. Em 2018, foi transmitida, pela primeira vez, a quatro intérpretes da nova geração de *Rosas*.

⁶⁷ Parte deste capítulo está publicada em SLOMP, 2016, p. 219-230.

⁶⁸ Cf. trechos do espetáculo em FASE/TRAILER. 2002.

⁶⁹ Michèle Anne De Mey (1959) é uma dançarina e coreógrafa belga. Estudou na escola *Mudra*, de Béjart, nos anos 1970. Importante colaboradora de De Keersmaeker no início da carreira, esteve presente na fundação da companhia *Rosas*. Dançou em *Fase* (1982), *Rosas danst Rosas* (1983) e *Elena's Aria* (1984). Em 1990, fundou sua própria companhia de dança e, em 2005, assumiu a direção artística do centro coreográfico Charleroi Danse, na Bélgica.

⁷⁰ Steve Reich é um músico e compositor norte-americano nascido em Nova York. Formado em filosofia, estudou percussão e composição. Destacou-se no cenário da música contemporânea em meados dos anos 1960, ao lado dos músicos Philip Glass e Terry Riley. O estilo minimalista de Reich se caracteriza pela exploração das repetições de figuras rítmicas, dos loopings, dos cânone e das transformações harmônicas lentas.

Na conferência ministrada em 2019, na Université Paris 8⁷¹, o pesquisador francês Philippe Guisgand, especialista⁷² na obra de De Keersmaeker, comentou que, na estreia de *Fase*, a jovem coreógrafa foi rapidamente comparada, pela crítica especializada da época, à coreógrafa norte-americana Lucinda Childs⁷³, devido à estrutura minimalista decorrente da dança pós-moderna americana⁷⁴, e à coreógrafa alemã Pina Bausch⁷⁵, em razão das bases históricas da conhecida dança de expressão ou dança expressionista alemã⁷⁶, o que propôs um paralelo entre a matemática, a expressão e a sonoridade formalista de Reich e a organicidade presente na gestualidade da dança.

⁷¹ Conferência intitulada *Les dialogues musique-danse chez De Keersmaeker*, proferida pelo pesquisador Philippe Guisgand, professor da Université Lille 3, na França, especialista na obra de Anne Teresa de Keersmaeker. Esta atividade fez parte do programa de estudos do laboratório de pesquisa Musidanse, da Université Paris 8, do qual participei no período de fevereiro a outubro de 2019, ao longo do meu estágio doutoral sanduíche, acolhida pela prof. Dra. Isabelle Ginot, com bolsa da agência de fomento brasileira CNPq.

⁷² Guisgand possui três publicações sobre o assunto: “Lire le corps: une voie interprétative. La danse dans l’oeuvre d’Anne Teresa De Keersmaeker”, de 2005; “Les fils d’un entrelacs sans fin”, de 2008; e “Accords intimes. Danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaeker”, de 2017.

⁷³ Lucinda Childs (1940), dançarina e coreógrafa norte-americana, estudou dança clássica e teatro. Fez aulas com Merce Cunningham, aproximando-se da dança moderna. Participou da fundação da Judson Danse Theater entre 1962 e 1966, dançando e colaborando com Yvonne Rainer e Steve Paxton. Na mesma época, criou seus primeiros solos, *Pastime* (1963) e *Carnation* (1964), valendo-se de uma estética minimalista e repetitiva. Em 1973, fundou sua companhia e, em 1976, coreografou a ópera *Einstein on the Beach*, com composição de Phillip Glass e encenação de Robert Wilson.

⁷⁴ A dança conhecida como pós-moderna americana surge nos anos 1960, com o grupo de dançarinos e artistas da Judson Danse Theater, nos Estados Unidos. Esses artistas se apresentavam em espaços não convencionais e se baseavam na improvisação, em ações cotidianas e em tarefas (*tasks*) como elementos de composição.

⁷⁵ Pina Baush (1940-2009) foi uma dançarina, coreógrafa e pedagoga alemã. Estudou na Escola Folkwang, em Essen, sob a direção de Kurt Jooss (1901-1079). Em 1973, tornou-se coreógrafa da mesma escola e, na sequência, fundou sua companhia de dança, a *Tanztheater*, na cidade de *Wuppertal*. Conhecida por utilizar, em suas coreografias, elementos poéticos do cotidiano, através de histórias de vida de seus dançarinos, Baush é prestigiada internacionalmente e considerada a precursora do estilo conhecido como dança teatral.

⁷⁶ Dança de expressão ou dança expressionista alemã são termos para se designar uma corrente criativa em dança moderna datada do início do século XX, na Europa central, ao período do entreguerras, principalmente na Alemanha. Seus ideais se voltavam a uma dança pessoal e de interior, que partia do corpo e do gesto, bem como ao uso da improvisação e a uma forte ligação com a natureza. Exponentes dessa linguagem são as dançarinas alemãs Mary Wigman (1886-1973) e Valeska Gert (1892-1978).



Figura 13 – *Piano Phase – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982).
Crédito: Herman Sorgeloos.



Figura 14 – *Come out – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982).
Crédito: Herman Sorgeloos.



Figura 15 – *Clapping Music – Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982).
Crédito: Herman Sorgeloos.

Um ano após a estreia do primeiro espetáculo, De Keersmaecker coreografa *Rosas danst Rosas*⁷⁷ (1983), primeira peça de grupo, criada e dançada por quatro intérpretes: Adriana Borriello, Anne Teresa De Keersmaecker, Michèle Anne De Mey e Fumiyo Ikeda (figura 16), com composição musical de Thierry De Mey⁷⁸ e Peter Vermeersch, que se tornam parceiros recorrentes da artista. No mesmo ano, De Keersmaecker funda sua companhia de dança, denominada *Rosas*.

Rosas danst Rosas é um marco na história da dança cênica contemporânea europeia ocidental. Seguindo os passos da coreografia precedente, o espetáculo apresenta, em sua composição, o estudo da partitura sonora repetitiva e de células de frases de movimentos que serão reprisadas inúmeras vezes. Pela importância na trajetória e na construção do pensamento coreográfico da artista, me deterei brevemente na sua composição.

Com duração média de 1 hora e 40 minutos, a peça é dividida em quatro partes.⁷⁹ A primeira apresenta características da “noite” e do sono. As dançarinas estão alinhadas e em plano baixo, alongadas no chão. Sem música, é silenciosa e lenta, utilizando a imobilidade e a respiração como disparadores do gesto e do movimento. A segunda parte apresenta a “manhã” e simboliza a energia, o trabalho e a mecânica. A música é repetitiva e o cenário é ocupado por cadeiras, nas quais a dança acontece. Os movimentos são divididos em pequenas células de movimentos que sofrem variações e são reprisadas inúmeras vezes, com gestos formais e enérgicos. A terceira parte corresponde à “tarde” e tem um tom levemente melodramático. O espaço cênico é geometricamente recortado pelos deslocamentos das dançarinas, que variam as frases de movimentos e gestos cotidianos anteriores, como uma mão que passa pelo cabelo, um cobrir e descobrir o ombro, ou os braços que se cruzam na cintura. Já na quarta e última parte, as dançarinas ocupam todo o espaço cênico, desenhando diagonais, linhas retas e transversais, além de um círculo, retomando as sequências de movimentos anteriores e levando a dança a estados vertiginosos de percepção, com imagens repetidas próximas ao limite e esgotamento dos corpos dançantes. Para a coreógrafa, esse momento apresenta-se

⁷⁷ Trecho do espetáculo pode ser visto em ROSAS DANST ROSAS (2010).

⁷⁸ Thierry De Mey (1956) é um compositor e realizador audiovisual belga. Juntamente com Peter Vermeersch, compositor e clarinetista, funda, em 1984, o grupo musical *Maximalist!*. Ambos criam trilhas sonoras para De Keersmaecker (*Rosas danst Rosas*, 1983) e Win Vandekeybus (*What the body does not remember*, 1987). Após a dissolução do grupo musical, em 1989, De Mey continua colaborando com a companhia *Rosas*, a escola *P.A.R.T.S.* e com outros artistas da dança contemporânea belga, como sua irmã, a dançarina Michèle Anne De Mey.

⁷⁹ Informações retiradas do programa do espetáculo *Rosas danst Rosas*, apresentado em dezembro de 2012 no CDA – Centre des Arts – Enghien-les-Bains, na França. Cf. DE KEERSMAECKER; CVEJÍC, 2012.

como um “paroxismo da dança, nós dançamos, dançamos, dançamos, sem contar, repetidamente, uma espécie de puro gasto [energético]”⁸⁰ (DE KEERSMAEKER, CVEJIĆ, 2012).

A utilização dos gestos e dos movimentos cotidianos, executados repetidamente até a sua exaustão e abstração, leva o espectador à sensação de vertigem em relação às imagens e ao ritmo estabelecido no palco. A pesquisadora Fontaine (2004, p. 194) assinala que De Keersmaeker utiliza nessa composição coreográfica princípios de fuga, de digressão e de contraponto habitualmente usados na música. Porém, ela os enriquece, introduzindo elementos expressivos que acabam impedindo uma predominância restrita de regras formais estabelecidas pela partitura musical repetitiva. Mas, se, por um lado, a coreografia apresenta características formais, arquitetônicas e geométricas, por outro lado ela mostra nuances vivas na gestualidade de cada dançarina, como um atraso temporal ínfimo, a defasagem entre uma intérprete e outra ou um sorriso de cumplicidade.

Dessa forma, será a partir de uma estrutura bastante densa e precisa de movimentos repetitivos que De Keersmaeker trabalha com a liberdade de seus intérpretes. Será em relação ao grupo que a singularidade de cada um aparece. “A intensidade com que cada dançarina realiza [o movimento] cria uma lacuna entre o gesto da vida cotidiana, sua fisicalidade e a potência que ele assume no palco”⁸¹ (FONTAINE, 2004, p. 194).

Assim, a repetição de simples gestos ordinários e familiares ao público encarna⁸² a potência de uma abstração do movimento dançado. Ou seja, o gesto, por ser reprisado quase ao seu limite, perde um possível caráter representativo inicial e se reatualiza a cada novo ciclo de repetição, até restar no palco apenas o dançar, com seus traços intensos e compulsivos – “nós dançamos, dançamos, dançamos”. A dança mergulha no paradoxo da liberdade da abstração através das restrições repetitivas.

⁸⁰ “un paroxysme de la danse, nous dansons, dansons, dansons, sans compter, encore et encore, une sorte de pures dépenses”. Tradução nossa.

⁸¹ “l’intensité avec laquelle chaque danseuse l’effectue [le mouvement] crée une béance entre le geste de la vie quotidienne, sa physicalité et la puissance qu’il prend sur le plateau.”. Tradução nossa.

⁸² A coreógrafa reflete sobre o que é coreografar a partir de cinco pontos: 1- encarnar uma abstração; 2- organizar o movimento no tempo e no espaço; 3- desafiar a gravidade (relação entre horizontal e vertical); 4- saltar e girar; 5- celebrar nossa humanidade. Cf. DE KEERSMAEKER, 2019.



Figura 16 – *Rosas danst Rosas*, coreografia de Anne Teresa De Keersmaecker (1983).
Crédito: Jean-Luc Tanghe.

Por fim, como um transbordamento de sua carreira, em 1995, De Keersmaecker funda a escola de dança *P.A.R.T.S.* (Performing Arts Research and Training Studios), localizada na sede da companhia *Rosas*, em associação com o teatro real *La Monnaie/ De Munt*, de Bruxelas, no qual a coreógrafa foi residente entre os anos de 1992 e 2007. Como um braço pedagógico, a escola *P.A.R.T.S.* oferece uma formação de quatro anos em dança contemporânea, a qual tem como um dos pilares a transmissão do repertório de *Rosas*, perpetuando sua linguagem coreográfica às futuras gerações de profissionais da área.

O pesquisador Guisgand (2017), em recente publicação, dividiu o percurso de *Rosas* em quatro grandes tempos, analisando, sobretudo, características do diálogo da dança e da música, que consideraremos para caracterizarmos alguns pontos da sua trajetória. O período inicial da coreógrafa é denominado “o tempo do pedido” (“le temps de la demande”, 1982-1985), e compreende as criações de *Fase* (1982) e *Rosas danst Rosas* (1983), obras nas quais as bases mais rigorosas de estudo da partitura musical e de sua composição coreográfica se formaram. O segundo momento é “o tempo de endereçamento” (“le temps de l’adresse”, 1986-1994), compreendendo coreografias como *Mikrokosmos* (1987) e *Grande Fugue* (1992), por meio das quais a coreógrafa afirma sua escritura e sua leitura apurada da partitura

musical. Nesse momento, os músicos começam a dividir o palco com os dançarinos, prática recorrente em criações posteriores. O terceiro tempo é “o tempo do excedente” (“le temps de la surenchère”, 1994-2010), compreendendo espetáculos como *Drumming* (1998) e *Rain* (2001), que revisitam as composições minimalistas de Reich. A artista, neste período, busca certa autonomia da dança em relação ao rigor da partitura musical. É o caso da sua aproximação ao universo da improvisação musical e do jazz. Ainda nessa época, uma nova geração de intérpretes formados pela P.A.R.T.S. entra para a companhia. O quarto tempo, denominado “o tempo da alteridade” (“le temps de l’alterité”, 2010-atual), compreende espetáculos como *En Attendant* (2010), *Cesena* (2011), *Vortex Temporum* (2013) e o projeto expositivo *Work/Travail/Arbeid* (2015) e é caracterizado pela expansão, por parte da coreógrafa, de seus parceiros de cena, bem como, novamente, pela experimentação de espaços alternativos, como o museu e a rua, e pela colaboração com diferentes coreógrafos, como os franceses Jérôme Bel e Boris Charmatz. Algumas frases ditas pela coreógrafa, como “olhar a música, escutar a dança” ou “my walking is my dancing” (como eu caminho eu danço) têm como premissa o pensamento coreográfico de *Rosas* e como intuito – quase como mantra – a construção dos projetos e das composições mais recentes, como veremos ao longo do texto.

De Keersmaecker estabelece desde cedo, quase obsessivamente, mais do que uma mera relação entre música e dança, um diálogo entre estas artes, uma conversa que considera o que a composição musical solicita da dança. O pesquisador Guisgand (2017) tenta chamar atenção ao aspecto sensível dessa interlocução, visto que, ao longo da sua carreira, a coreógrafa percorreu diversos estilos musicais: da música barroca de Bach à clássica de Beethoven, da moderna de Bartók ao jazz de Coltrane, do minimalismo de Reich ao espectral de Grisey⁸³, para citar alguns, mantendo uma análise meticulosa da partitura musical como base de composição e um rigor técnico na construção gestual. A importância da música, na sua criação coreográfica, é afirmada na conferência proferida em 2019⁸⁴ na Ópera Nacional de Paris, na qual a artista reflete sobre seus três grandes parceiros de trabalho: 1- a música, vista como um mestre e uma disciplina; 2- os dançarinos, vistos como um grupo humano que escreve e assina a história da dança através de técnicas e escolas; 3- a natureza, como uma

⁸³ Cito algumas coreografias e sua composição musical: *Toccata* (1993), de Johann Sebastian Bach; *Grande Fugue* (1992), Ludwig Van Beethoven; *Mikrokosmos* (1987), de Béla Bartók; *Love Supreme* (2005), de John Coltrane; *Drumming* (1998), de Steve Reich; *Vortex Temporum* (2013), de Gerard Grisey.

⁸⁴ Cf. DE KEERSMAECKER, 2019.

entidade a ser observada – suas espirais e formas geométricas –, mais do que apenas contemplada por sua beleza.

De Keersmaecker apresenta um estilo de “caligrafia formal do sensível” marcado por características como o rigor técnico e as hierarquias internas; um formalismo espacial e temporal em estruturas geométricas e matemáticas; o minimalismo na construção de um material coreográfico que pode ser reduzido ao essencial do movimento, através de frases de base comum entre os dançarinos; a observação da natureza e a pesquisa das espirais do corpo e das geometrias do espaço; o diálogo marcante entre música e dança; o estudo minucioso da partitura musical, como se a dança pudesse ser escrita e lida como uma partitura de movimento.

O que mais me surpreende nesta artista é sua inquietação e verticalidade na carpintaria do fazer da dança, no estudo minucioso do seu ofício e do seu material de trabalho. Mesmo formal e virtuose, algo que, por vezes, parece frio e distante, ela consegue se manter experimental dentro da sua própria linguagem coreográfica.

3.1 *Work/Travail/Arbeid*: um projeto de exposição coreográfica

A exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid (W/T/A)*⁸⁵ foi criada em 2015, a partir do convite do museu belga *WIELS – Centre d’art contemporain*, de Bruxelas, feito pela curadora Elena Filipovic à Anne Teresa de Keersmaecker e a *Rosas* no intuito de produzirem um trabalho que fosse apresentado no espaço da galeria e que comemorasse os 30 anos de carreira da artista. Para esta criação, foi retomado o vocabulário gestual do seu espetáculo anterior, *Vortex Temporum* (2013).

A primeira temporada da exposição *W/T/A* aconteceu entre os dias 20 março e 17 maio, durante nove semanas consecutivas, tendo sido aberta à visitação das 11h da manhã às 18h da noite, de terça a domingo, seguindo o horário de funcionamento do próprio museu. O projeto de exposição foi acompanhado da publicação de um extenso catálogo (FILIPOVIC, 2015a), formado por uma caixa com quatro volumes contendo uma introdução do projeto, feita pela curadoria; uma longa entrevista com a coreógrafa; a reedição do livro do programa do espetáculo anterior, *Vortex Temporum*; textos teóricos de pesquisadores reconhecidos na

⁸⁵ Para acessar o teaser o espetáculo, cf. *WORK/TRAVAIL/ARBEID*, 2017.

área da dança sobre o trabalho de *Rosas*; e ainda um caderno com registros fotográficos e imagens da exposição.

A curadora Filipovic (2015b) pontua, no texto introdutório do catálogo, que o projeto foi pensado em conjunto com De Keersmaeker e outros colaboradores, tendo sido gestado alguns anos antes da estreia. Ela comenta que

tentar imaginar uma exposição de De Keersmaeker é necessariamente perguntar como alguém pode exibir seu trabalho de uma maneira que seja adequada aos riscos que ele assume. E como, ao fazê-lo, não deixar inquestionável o modo como pensamos sobre os *mediums* da arte, da dança e da exposição⁸⁶ (FILIPOVIC, 2015b, vol. 1, p. 6).

Filipovic (2015b, vol. 1, p. 36) ressalta também que não era importante para a instituição apresentar uma “exposição *sobre* o seu trabalho”, através de um conjunto de filmes, fotos, roteiros e tudo que produz traço e registro de uma obra dançada, mas sim, exibir uma “exposição *do* seu trabalho”. Igualmente, ela comenta que tampouco a ideia era apenas trocar a caixa preta do teatro pelo cubo branco do espaço museal, mas “pensar especificamente uma coreografia ligada às práticas e protocolos de uma exposição: sem cena, sem frontalidade, proximidade com o público.” (FILIPOVIC, 2015b, vol. 1, p. 36). Dessa forma, o desafio foi duplo: “[...] fazer uma exposição como uma performance, e uma performance como uma exposição – e não simplesmente usar o espaço de exposição como um cenário”⁸⁷ (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 36).

Acompanho o trabalho de *Rosas* desde 2012, período em que iniciei o mestrado⁸⁸, na Université Paris 8, na França, onde estudei o recurso cênico da repetição em trabalhos de artistas da cena contemporânea⁸⁹. Em 2016, conheci o projeto de exposição *W/T/A* e, primeiramente, chamou minha atenção a forma com que De Keersmaeker (2016a) o

⁸⁶ “To try to imagine a De Keersmaeker exhibition is necessarily to ask how one can exhibit her work in a way that is adequate to the risks that it takes. And how, in doing so, not to leave unquestioned the ways we think about the mediums of art, dance, and the exhibition”. Tradução nossa.

⁸⁷ “to make an exhibition as a performance, and a performance as an exhibition—and not simply to use the exhibition space as a set.” Tradução nossa.

⁸⁸ Programa Master Erasmus Mundus en Étude du spectacle vivant (2012-2014). Bolsista pela comissão europeia na Université Paris VIII (França), com mobilidade acadêmica na Université Libre de Bruxelles (Bélgica) e na Université Nice Sophia-Antipolis (França). Título da dissertação: *Pour une esthétique de la répétition: la répétition comme une ressource esthétique/poétique dans la création scénique contemporaine*, defendida em 2014 (texto não publicado). Corpus artístico principal de estudo: Pina Bausch – *Café Muller*; Anne Teresa de Keersmaeker – *Rosas danst Rosas*; Robert Wilson – *Einstein on the Beach*; Criação autoral em colaboração com Carolina Pommer e Julia Rodrigues – *Ensaio sobre a repetição*.

⁸⁹ Parte deste estudo está publicada em SLOMP, 2015, p. 60-62.

apresentava, a partir da seguinte pergunta: “O que se torna uma *coreografia*, uma vez que ela é *apresentada* segundo os *códigos* de uma exposição?”.⁹⁰ Se retomarmos a fala da curadoria, que aponta uma vontade de trabalhar com os códigos e as convenções da própria exposição, e não apenas transpor a coreografia do teatro para o museu (algo bastante comum), percebemos um desejo de se trabalhar com os elementos estruturais do próprio contexto em que o projeto será apresentado, articulando as questões institucionais e as convenções espaciais, temporais e relacionais (artista-público); desta forma, “se expondo” não só a dança, mas os mecanismos do museu.

Dito isto, escolhi três palavras-chave, contidas na pergunta de apresentação da exposição, para guiar a discussão sobre os modos de trabalho da dança, que se utiliza da exposição não como um suporte, mas como um meio, um aparato, um dispositivo, para a criação de linguagem coreográfica.

São elas: 1- Coreografia – observar o que permanece e o que se transforma na passagem do espetáculo *Vortex Temporum* à exposição *Work/Travail/Arbeid*; 2- Trabalho – refletir sobre a escolha pelo título da exposição, que evidencia modos de trabalho em dança da companhia *Rosas*; 3- Códigos – analisar algumas características da caixa preta e do cubo branco que atravessam este projeto especificamente. Como material de pesquisa, dialogo com o registro em vídeo e com meu olhar como espectadora do espetáculo *Vortex Temporum*, com o registro em vídeo da instalação da exposição *Work/Travail/Arbeid*, com o catálogo da exposição publicado, com uma entrevista inédita feita pelo museu com a coreógrafa e, enfim, com documentos publicados na imprensa sobre o projeto analisado.⁹¹

3.2 Questões coreográficas: do espetáculo à exposição

3.2.1 *Vortex Temporum*, o motor inicial

⁹⁰ “Que devient une chorégraphie une fois présentée selon les codes d’une exposition?”. Tradução nossa.

⁹¹ No período do estágio sanduíche na França, de fevereiro a outubro de 2019, tive a oportunidade de entrar em contato com a companhia *Rosas* que, através de Floor Keersmaekers, arquivista da companhia na época, forneceu a esta pesquisa materiais escritos e audiovisuais sobre o projeto aqui analisado. Este material foi fundamental ao êxito do estudo.

Vi o espetáculo *Vortex Temporum*⁹² no teatro real *La Monnaie/ De Munt*, em Bruxelas, em 2013. Lembro-me que fiquei impressionada logo na primeira cena, quando seis instrumentistas subiram ao palco e tocaram a composição musical *Vortex Temporum*, que dá nome à peça. Durante dez minutos, ao invés de dançarinos, víamos em cena a gestualidade dos músicos tirando dos instrumentos uma sonoridade nada harmônica e estranha aos padrões habituais de espetáculos de dança apresentados em grandes salas de teatros. Sentada na plateia, diante de um concerto de música, percebia passagens mais fluídas pelos instrumentos de sopro, como o clarinete e a flauta, de rupturas bruscas e ranhuras produzidas nas cordas do violoncelo, da viola e do violino, e uma força entrecortada ecoando do piano que insistia em provocar saltos abruptos entre uma nota e outra.

A composição musical *Vortex Temporum*, escolhida para esta peça, foi criada em 1996, pelo compositor francês Gérard Grisey (1946-1998), referência do movimento contemporâneo de *musique spectrale* (música espectral) iniciado nos anos 1970, na França. Compositores dessa corrente exploram as qualidades e as propriedades acústicas naturais do som, analisando seu espectro sonoro e valendo-se de técnicas eletroacústicas e da informática para a análise e a síntese do timbre. Este movimento se coloca na contramão, por exemplo, do serialismo⁹³, método marcante em composições musicais do século XX. Grisey (1996), no programa do Festival Musica 96 sobre a composição de *Vortex Temporum*, assinala que considerou três tempos diferentes, fazendo-se presentes a busca pela qualidade do som e o estudo do espectro sonoro. Estes tempos representariam os arquétipos que presidem a composição: ordinário, mais ou menos dilatado e mais ou menos contraído.

Em *Vortex Temporum*, os três arquétipos mencionados circularão de um movimento para outro, em constantes de tempo tão diferentes quanto a dos homens (tempo da linguagem e da respiração), a das baleias (tempo espectral dos ritmos do sono) e a dos pássaros ou insetos (tempo reduzido ao extremo, no qual os contornos desaparecem). Assim, graças a este microscópio imaginário, uma nota torna-se timbre, um acorde torna-se complexo

⁹² Coreografia: Anne Teresa De Keersmaeker. Criado com e dançado por: Boštjan Antončič, Carlos Garbin, Marie Goudot, Cynthia Loemij, Julien Monty, Michael Pomero e Igor Shyshko. Música: *Vortex Temporum*, de Gérard Grisey (1996). Direção musical da criação: Georges-Elie Octors. Músicos: Ictus – Jean-Luc Plouvier (piano); Michael Schmid (flauta); Dirk Descheemaeker (clarinete); Geert De Bièvre (violoncelo); Jeroen Robbrecht (viola); Igor Semenoff (violino). Para trecho do espetáculo, cf. VORTEX TEMPORUM/ ROSAS...

⁹³ O serialismo é um método de composição musical que busca dar uma organização aos doze sons da gama cromática, utilizando-se de uma ou várias séries como forma de organizar o material musical. A primeira forma de composição serial foi o dodecafonismo, sistematizado por Arnold Schoenberg (1874-1951) no início da década de 1920.

espectral e, um ritmo, uma ondulação de durações imprevisíveis⁹⁴ (GRISEY, 1996).

Em entrevista, De Keersmaeker (2015b) descreve esses tempos como, primeiro, o tempo dos humanos – do discurso e do batimento cardíaco; segundo, o tempo das baleias – mais alongado e lento; e terceiro, o tempo dos insetos – um tempo condensado e concentrado.

Na segunda parte do espetáculo, seis dançarinos entraram em cena e ocuparam o lugar dos músicos. Em silêncio, eles dançavam a partitura musical que acabáramos de fruir. Na plateia, sentia que as imagens e as sensações produzidas anteriormente pela percepção sonora e pela gestualidade dos músicos agora se entrelaçavam às imagens produzidas pelos corpos dançantes. Este entrelaçamento acontece porque um dos princípios da criação coreográfica foi o de se aliar cada dançarino a um instrumentista. A base da composição coreográfica foi associar a partitura sonora de cada instrumento à partitura corporal de cada dançarino, como uma transposição do músico/instrumento/sonoridade ao dançarino/corpo/gestualidade (como vemos na relação entre músico e dançarino, na figura 17). Com isso, a partitura musical tornou-se uma orquestra de movimentos visuais, na qual cada intérprete executava sua composição sonora-coreográfica separadamente, ao mesmo tempo em que pertencia ao todo da composição, como um coro de vozes interligadas.

Segundo De Keersmaeker (2013), a estrutura coreográfica foi baseada na verticalidade da coluna vertebral, segundo uma construção essencial do corpo humano de onde o fluxo de movimentos espirais nasce. As partituras corporais priorizavam as curvas e produziam bruscas rupturas cíclicas, numa relação direta com a sonoridade e a gestualidade executadas pelo instrumentista correspondente. As sequências coreográficas, minuciosamente executadas, variavam entre saltos, torções, curvas, rotações, chutes e mudanças de direção, numa busca incansável da espiralidade das partes do corpo e de sua relação com a contração e a expansão no tempo/espaço.

⁹⁴“Dans *Vortex Temporum*, les trois archétypes précités vont circuler d’un mouvement à l’autre dans des constantes de temps aussi différents que celui des hommes (temps du langage et de la respiration), celui des baleines (temps spectral des rythmes du sommeil) et celui des oiseaux ou des insectes (temps contracté à l’extrême où s’estompent les contours). Ainsi, grâce à ce microscope imaginaire, une note devient timbre, un accord devient complexe spectral et un rythme une houle de durées imprévisibles.”. Tradução nossa.



Figura 17 – Relação entre o músico Jean-Luc Plouvier e o dançarino Carlos Garbin – Espetáculo *Vortex Temporum* (2013).

Crédito: Anne Van Aerschot.

O espetáculo *Vortex Temporum* foi criado para palco italiano e tem duração média de uma hora. Ele é dividido em três grandes movimentos. O primeiro, relatado acima, é dedicado à música. Nele, os seis instrumentistas da orquestra de câmara *Ictus* – colaboradores recorrentes da coreógrafa – entram em cena com seus respectivos instrumentos (clarinete, flauta, violoncelo, viola, violino e piano), posicionam-se em semicírculo, na parte frontal do palco, e executam a primeira parte da partitura musical de Grisey, com duração aproximada de 10 minutos. O segundo movimento é dedicado à dança: seis dançarinos ocupam o lugar dos músicos e dançam, em silêncio, a partitura-corporal do seu instrumento correspondente, com a mesma duração de aproximados 10 minutos. No terceiro e último movimento, os músicos e os dançarinos entram em cena e ocupam a totalidade do espaço cênico (figura 18), deslocando-se num ritmo rotatório de abertura e fechamento espacial. Tanto dançarinos quanto músicos encontram-se dinamicamente conectados no mesmo campo visual, ao deslocarem-se pelo palco.



Figura 18 – Espetáculo *Vortex Temporum*, de De Keersmaeker e Rosas (2013).
Crédito: Anne Van Aerschot.

Para que a movimentação dos artistas no palco tivesse um alinhamento espacial mais refinado, que proporcionasse uma escuta recíproca e uma execução mais horizontal e ágil na cena, desenhou-se no chão do palco um pentágono composto por inúmeros círculos (o desenho do pentágono também será usado na sala do museu), como um guia de fluxo e rotação. Como vimos anteriormente, figuras matemáticas e geométricas são recorrentes no trabalho de *Rosas*, fazendo parte da escrita da coreógrafa. Sobre esta estrutura, a artista afirma:

[...] o pentágono permite desenvolver uma constelação harmoniosa que produz ângulos e novos círculos em relações assimétricas [...]. O modelo geométrico que rege a ocupação do espaço consiste, aqui, em cinco círculos ligados ao círculo principal, que eu faço correspondência aos seis instrumentos da partitura. Além disso, investigo a noção de um centro móvel, único ponto de apaziguamento dos vórtices⁹⁵ (De KEERSMAEKER, 2013).

⁹⁵ “[...] le pentagone permet de développer une constellation harmonieuse qui produit des angles et de nouveaux cercles dans des relations dissymétriques [...]. Le modèle géométrique qui gouverne l’occupation de l’espace se compose ici de cinq cercles connectés au cercle principal, que je fais correspondre aux six instruments de la partition. En outre, j’investigue la notion d’un centre mobile, seul point d’apaisement des tourbillons.”. Tradução nossa.

A coreógrafa (2013) explica que a criação desse espetáculo foi acontecendo por partes, sendo que cada dançarino estudava matematicamente a materialidade da tríade de ação: gestualidade do instrumentista, instrumento propriamente dito e sonoridade produzida pelo mesmo. Para ela, era importante encontrar o som do movimento e as ressonâncias do gesto, partindo de uma estrutura de circularidade e espiralidade natural do corpo. Afastando-se, assim, de uma relação narrativa ou ilustrativa da música, o que na dança se ironiza como “*Mickey Mousing*”, em referência à sincronização da imagem e do som característica dos filmes de *Walt Disney*.

O essencial, então, era perceber qual parte do corpo poderia corresponder a qual vibração rítmica. Dessa forma, o grupo identificou que o movimento e o som da respiração, por exemplo, se relacionavam aos instrumentos de sopro; já os instrumentos de corda repercutiam sequências que exigiam mais a ação dos braços; e os movimentos com saltos se referiam a momentos de percussão do piano (como observamos anteriormente, na figura 17, na relação entre o pianista e o intérprete). Além disso, a coreógrafa explorou a contração e a dilatação do tempo, seus vórtices, turbilhões, rupturas sonoras, espirais e fracionamento próprios da música de Grisey, que foram usados com maestria nos movimentos dos intérpretes.

“Olhar a música, escutar a dança” (DE KEERSMAEKER, 2013), sugeriu a coreógrafa no programa do espetáculo.⁹⁶ *Tonar-se sonoridade corporal*. O trabalho, criado em extratos combinatórios, foi fundamental para o diálogo entre dança e música e para a caligrafia corporal, a qual se detém na execução minuciosa dos detalhes e na percepção mais expandida da correlação entre a sonoridade rítmica, a gestualidade dos músicos e o movimento corporal de cada dançarino e do grupo como um todo. Um trabalho que percorre os limites de uma atenção vibrante e um olhar atento ao turbilhão de detalhes.

Será esta corporalidade rica em elementos, detalhes e turbilhões sonoro-gestuais que entrará no museu, negociando espacialidade, temporalidades e proximidade com o público, agora em um novo contexto.

⁹⁶ Entrevista concedida a Bojana Cvejić. Constitui o programa do espetáculo *Vortex Temporum*, apresentado em 2013.

3.2.2 Tempo de transição, tempo de passagem

De Keersmaeker, ainda no fim dos anos 1980, experimentou suas coreografias em contextos diferentes das salas de teatro, como os projetos em videodança a partir de peças da companhia *Rosas*. Estes projetos já marcavam um deslocamento arquitetônico, aproximando as linguagens da dança e do vídeo em contextos exteriores à sala de teatro.

Cito alguns desses projetos: *Hoppla!*, de 1989, filmado na biblioteca da Universidade de Gent a partir das coreografias *Quatuor N°4* (1986) e *Mikrokosmos* (1987). A videodança *Rosas danst Rosas*, de 1997, bastante conhecida, a partir da coreografia do espetáculo de mesmo nome, foi dançada na arquitetura da escola Rito, em Louvain. *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, lançado em 2002, adapta cinematograficamente as quatro coreografias que compõem o espetáculo de mesmo nome, as quais foram filmadas em espaços distintos: *Piano Phase*, no *Rosas Performance Space*, sede da companhia; *Come Out*, no novo prédio da Coca-Cola, no bairro de Anderlecht; *Violin Phase*, na floresta de Tervuren; e *Clapping Music*, nas dependências do *Felix Pakhuis*, na cidade de Anvers.

Em periodização da trajetória da companhia *Rosas*, o pesquisador Phillippe Guisgand (2017, p. 96) assinala que existiu um período de transição no grupo a partir dos anos 2000. Nesta época, criaram-se peças *in situ*⁹⁷, como *Keeping Still part I* (2007), solo dançado por De Keersmaeker, apresentado na sede da companhia; as memoráveis *En Attendant* (2010) e *Cesena* (2011), que foram criadas para o Festival de Avignon, na França, e utilizaram a luz natural – aquela, o pôr do sol, e esta, a aurora – como elementos coreográficos da composição cênica. O pesquisador também destaca a criação do espetáculo *3Abschied* (2010), em colaboração com o coreógrafo francês Jérôme Bel, no qual De Keersmaeker volta à cena para conversar, dançar e cantar⁹⁸ para o espectador, sensivelmente vulnerável diante da plateia, dividindo a cena com os músicos e dando voz, literalmente, à despedida (*Der Abschied*), última parte da obra musical “Canção da Terra”, composta por Gustav Mahler (1860-1911).

A frase dita por De Keersmaeker, “*my walking is my dancing*” (como eu caminho, eu danço), tornou-se recorrente, nos últimos anos, como premissa para a criação. Este “mantra” pode se transmutar para “como eu respiro, eu danço” ou “como eu canto, eu danço”. Dessa

⁹⁷ O termo *in situ* é entendido quando o objeto só funciona num determinado lugar, diferente de *site specific*, que seria quando o objeto é conteúdo para determinado lugar. Cf. CASTILLO, 2008, p. 164.

⁹⁸ O procedimento cênico de convidar um artista da dança para falar de si é recorrente em propostas dirigidas por Jérôme Bel. Este espetáculo com De Keersmaeker em cena remete à série de solos autobiográficos iniciados em 2004, com o espetáculo *Veronique Doisneau*.

forma, percebemos, no trabalho de *Rosas*, uma construção de um pensamento coreográfico que experimenta lugares amadores e estrangeiros nos quais a dançarina pode cantar (como em *3Abschied*), ou os músicos podem circular com seus instrumentos e dançar em cena (como em *Vortex Temporum* e *Work/Travail/Arbeid*). Na direção de uma abertura à alteridade em relação aos elementos que compõem a dança, De Keersmaecker parece se perguntar: Como dançar hoje em dia? Como criar, com os elementos cênicos, os parceiros artísticos e o público, uma experiência em/com a dança?

Examinando especificamente a ocupação do museu pela companhia *Rosas*, objetivo dessa pesquisa, trago a entrevista da coreógrafa ao catálogo da exposição *W/T/A*, na qual ela relembra que a companhia *Rosas* já teve outras ocasiões de dançar no museu. Em 2011, o MoMa a convidou a ocupar o *Atrium* do prédio e a apresentar o solo *Violin Phase* (como vemos na figura 19). Ela recorda (2015a, vol. 1, p. 35-36) que este solo, concebido para o palco do teatro, já havia sido adaptado para a realização de um filme, o que, na época, permitiu novas perspectivas e uma relação de transformação com o espaço e o tempo da obra. Porém, essa relação se modificou no museu, pois no MoMa a audiência envolvia o espaço da dança e podia olhar de diversos ângulos a apresentação, o que criou uma relação diferente entre eles.

Rosas também dançou *Fase* no museu Tate Modern, em Londres, em 2012, para a abertura do espaço *Tanks*, dedicado às artes ao vivo. Lá, a companhia aprofundou essas especificidades, organizando as apresentações ao longo do dia, em horários fixos, como eventos regulares. Contudo, a programação do tempo ainda era semelhante àquela do espetáculo, mesmo que a frontalidade fosse rompida, pois as pessoas no museu se sentaram muito mais perto da artista (na figura 20, há um exemplo de uma apresentação da coreógrafa no museu). Cito a percepção da coreógrafa em relação a essas apresentações anteriores e aos desafios para a criação da exposição *Work/Travail/Arbeid*:

[...] a experiência foi curiosa: ela me permitiu observar a reação do público habituado às exposições de escultura ou arquitetura, que se contentou em sentar-se para acompanhar o espetáculo, sem tomar a liberdade de dar a volta em torno para se impregnar – como ele teria feito em uma obra de artes plásticas. Era exatamente a mesma peça em todos os momentos, mesmo que a experiência sobre ela tenha se modificado segundo *o contexto*. Mas o convite do Wiels, de transformar uma exposição numa performance, e uma performance numa exposição – e não apenas de utilizar o espaço museal como cenário –, é algo bastante diferente. E então, igualmente serão

diferentes as versões do projeto à medida que ele é representado.⁹⁹ (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 36).

A passagem do espetáculo cênico à exposição coreográfica, ou à dança de exposição, se podemos denominar assim, mostra-se um grande desafio. De Keersmaeker (2015a, vol. 1, p. 35) evidencia que “o espaço habitual para a coreografia é o espaço frontal do teatro, que estabelece uma relação em que o público é fixo e o movimento acontece no palco”.¹⁰⁰ Ela comenta ainda que suas criações, mais de 40 trabalhos apresentados em torno de 3500 vezes, sempre seguiram esse padrão espacial e temporal de frontalidade e curta duração dentro das salas de teatro. Por isso, a inscrição feita no museu ganha relevância na história da companhia e acompanha a proliferação atual de projetos em dança contemporânea neste novo contexto.

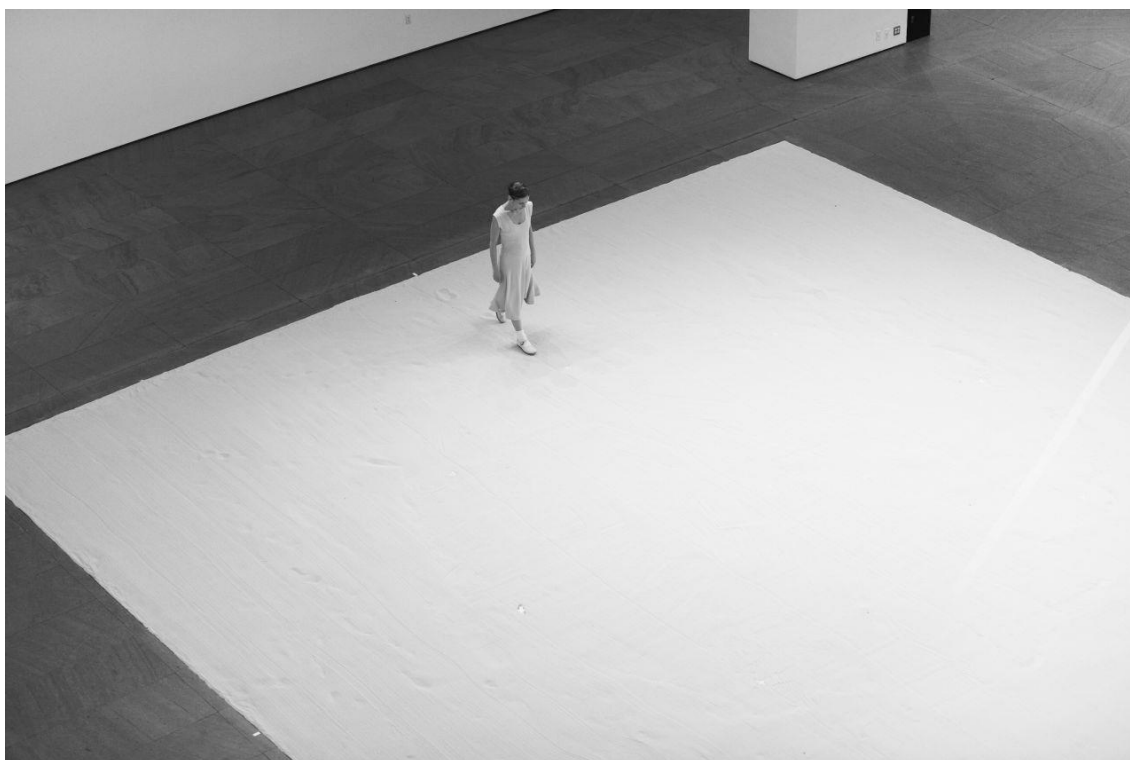


Figura 19 – *Violin Phase*, solo de Anne Teresa de Keersmaeker. Apresentação no MoMA – The Museum of Modern Art em Nova York (2011).

Crédito: Max Vadukul.

⁹⁹ “It was curious to observe how people accustomed to looking at sculpture or architecture reacted to this experience — to sitting around in a circle and watching the movements unfold, as opposed to walking around a sculpture and taking it in. It was the same piece every time, even if the experience of it changed in relation to the setting. But WIELS’s invitation, which is to make an exhibition as a performance, and a performance as an exhibition — and not simply to use the exhibition space as a set — is something quite different. And so, too, will be the versions of the project as it tours.”. Tradução e grifo nosso.

¹⁰⁰ “The usual space for choreography is the frontal space of the theater, which establishes a relationship in which the audience is fixed and the movement happens onstage”. Tradução nossa.



Figura 20 – Espectadores de *Violin Phase* em apresentação no Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea de Seul, Coreia do Sul (2018).

Crédito: Park Suhwan.

3.2.3 *Work/Travail/Arbeid*, expor no museu¹⁰¹

De Keersmaeker enfatiza que o projeto *W/T/A* trouxe a oportunidade de ela repensar a questão temporal no seu percurso artístico, principalmente pela proposta de não apenas transpor os limites e códigos do teatro, mas adotar um outro protocolo em relação ao tempo – lembrando que a primeira exposição aconteceu ao longo de nove semanas consecutivas, com visitação das 11h da manhã às 18h da noite, seguindo o horário de funcionamento do museu.

¹⁰¹ Para essa pesquisa foi cedido o registro audiovisual da instalação feita pelo cineasta Eric de Keuper sobre a exposição *W/T/A*, em 2015. A instalação, uma criação à parte, é composta por seis vídeos independentes que são divididos em: Cello, Alto, Violin, 2 Winds, Piano e Tutti. Cada um tem aproximadamente 52 minutos e apresenta uma parte da exposição *W/T/A*. Na instalação, eles são exibidos ao mesmo tempo e em loop, e são incorporados como complemento do projeto da exposição coreográfica.

[...] a exposição me ofereceu a possibilidade de estender a atividade do movimento a um período particularmente longo. Uma performance em dança, em princípio, reúne todos os estratos acumulados durante o trabalho de ensaio. Pensei que seria interessante ver a simplicidade e a beleza dos movimentos físicos isolados do todo, camada por camada, e sugerir, dessa maneira, a infinidade de combinações possíveis desses elementos¹⁰² (De KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 37).

Dessa forma, a estrutura coreográfica de *Vortex Temporum* viabilizou o desmembramento de seus elementos, pois cada parte poderia ser vista separadamente, em um período duracional mais longo e em um intervalo temporal aberto, características do espaço expositivo, no qual “o espectador não tem um tempo marcado para a realização do itinerário, e as obras não exigem uma temporalidade específica para a sua fruição.” (CIFUENTES, 2011, p. 49).

Como mencionado anteriormente, o espetáculo *Vortex Temporum* tem duração de 1 hora e foi criado para o palco italiano. Ele é dividido em três grandes partes: primeiro, um concerto de música, seguido da entrada, em silêncio, dos dançarinos que correspondem, cada qual, a um instrumento e, por fim, a partilha de todos os artistas no palco, dançando no espaço cênico. Esta estrutura será mantida no museu, porém, para ocupação das sete horas de funcionamento do *WEILS*, a coreógrafa isolou cada parte atuante, a qual foi mostrada em camadas ao longo do tempo de exposição.

Para que isso pudesse acontecer, foi convidado um segundo elenco de dançarinos, totalizando 14 intérpretes (e mais alguns suplentes), e um segundo maestro, no total de 22 artistas envolvidos na performance, além da equipe técnica.¹⁰³ A exposição, como um todo, foi construída em nove ciclos de uma hora cada, o que produziu uma defasagem em relação às sete horas de funcionamento normais do museu, como exemplifica o cronograma da exposição publicado no catálogo (figura 21). Essa variação sistematizou internamente o

¹⁰² “the exhibition offered the possibility of expanding the activity of the movement over a long period. Usually, a dance performance brings the layers accumulated in the rehearsals together. Here, I thought it would be nice to see the simplicity, the beauty, of the physical movements as separate layers, to suggest the infinite combinations available to these layers.”. Tradução nossa.

¹⁰³ Ficha técnica: conceito e coreografia: Anne Teresa De Keersmaeker; iniciado por WIELS; curadoria: Elena Filipovic; consultora artística: Ann Veronica Janssens; dramaturgia: Bojana Cvejić; assistente artística: Femke Gyselinck; dançado por: Boštjan Antončič, Balázs Busa, Carlos Garbin, Marie Goudot, Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Julien Monty, Michaël Pomeroy, Camille Prieux, Gabriel Schenker, Igor Shyshko, Denis Terrasse, Thomas Vantuycom, Samantha van Wissen; músicos: Ictus – Diretor musical: Georges-Elie Octors e Diego Borrello; músicos: Jean-Luc Plouvier (piano), Chryssi Dimitriou (flauta), Dirk Descheemaeker (clarinete), Igor Semenov (violino), Jeroen Robbrecht (viola), Geert De Bièvre (violoncelo); música: *Vortex Temporum*, Gérard Grisey (1996); figurinos: Anne-Catherine Kunz; produção: WIELS & Rosas. Para mais informações e imagens, cf. ROSAS: WORK/TRAVAIL/ARBEID.

trabalho da companhia no museu e colaborou para que cada dia de exposição fosse diferente. Este procedimento temporal foi uma tentativa de afastar a exposição de uma configuração de espetáculo teatral, que se repete todos os dias no mesmo horário, visto que a exposição foi trabalhada em células de uma hora fechadas em si.

W/T/A aconteceu no terceiro andar do *WIELS – Centre d’art contemporain*. Com construção arquitetônica industrial modernista, o espaço está localizado no bairro *Forest*, a poucos quilômetros do centro histórico de Bruxelas e a 10 minutos a pé da sede da Companhia *Rosas*. Datado de 1930, o edifício é uma velha cervejaria restaurada que mantém, logo no hall de entrada, a presença de antigas cubas de cobre que eram utilizadas para a fermentação da cerveja.

A exibição coreográfica ocupou duas salas do museu: uma principal e uma antessala, separadas por uma parede vazada que as ligava internamente (como vemos na figura 22). O pesquisador Guisgand (2017, p. 124) relatou sua impressão sobre o lugar: “o prédio foi deixado nu e as paredes brancas são furadas por grandes janelas opacas. A luz brilha de todos os lados e o lugar ressoa como uma igreja.”¹⁰⁴ A imagem descrita lembra a descrição da galeria ideal citada por O’Doherty (2007, p. 4), “construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar”.

As janelas são vazadas e desempenham um papel fundamental na iluminação. A artista plástica Ann Veronica Janssens, consultora artística do projeto e colaboradora recorrente de *Rosas*, decidiu, junto com a coreógrafa, “utilizar a luz natural como uma luz sutil e mutável”¹⁰⁵ (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 39). Com isso, a incidência da luz natural ao longo do dia foi incorporada como elemento coreográfico. Suas nuances, da manhã ao fim da tarde, transformavam a percepção visual e sensível do que estava sendo dançando no museu. A iluminação é um elemento marcante na passagem do teatro ao museu, pois no espaço expositivo existe uma hipervisibilidade; tudo pode ser visto ao mesmo tempo, não existindo, assim, uma produção de foco de luz que direciona o olhar do espectador à cena. Na parede branca de cada sala foi pendurado um relógio e algumas linhas com um giz na ponta, que serviam para desenhar, no chão, os círculos que formavam o pentágono – figura geométrica que organizava o trajeto espacial de dançarinos e músicos (como vemos no

¹⁰⁴ “le bâtiment a été laissé nu et les murs blancs sont percés de larges fenêtres opaques. La lumière fuse de tous côtés et le lieu résonne comme une église.”. Tradução nossa.

¹⁰⁵ “to use the natural light as a subtle and changing”. Tradução nossa.

desenho da planta baixa, na figura 21). Em relação ao figurino, os dançarinos no cubo branco utilizaram roupas brancas e tons pastéis, enquanto os intérpretes da caixa preta do teatro utilizaram roupas pretas.

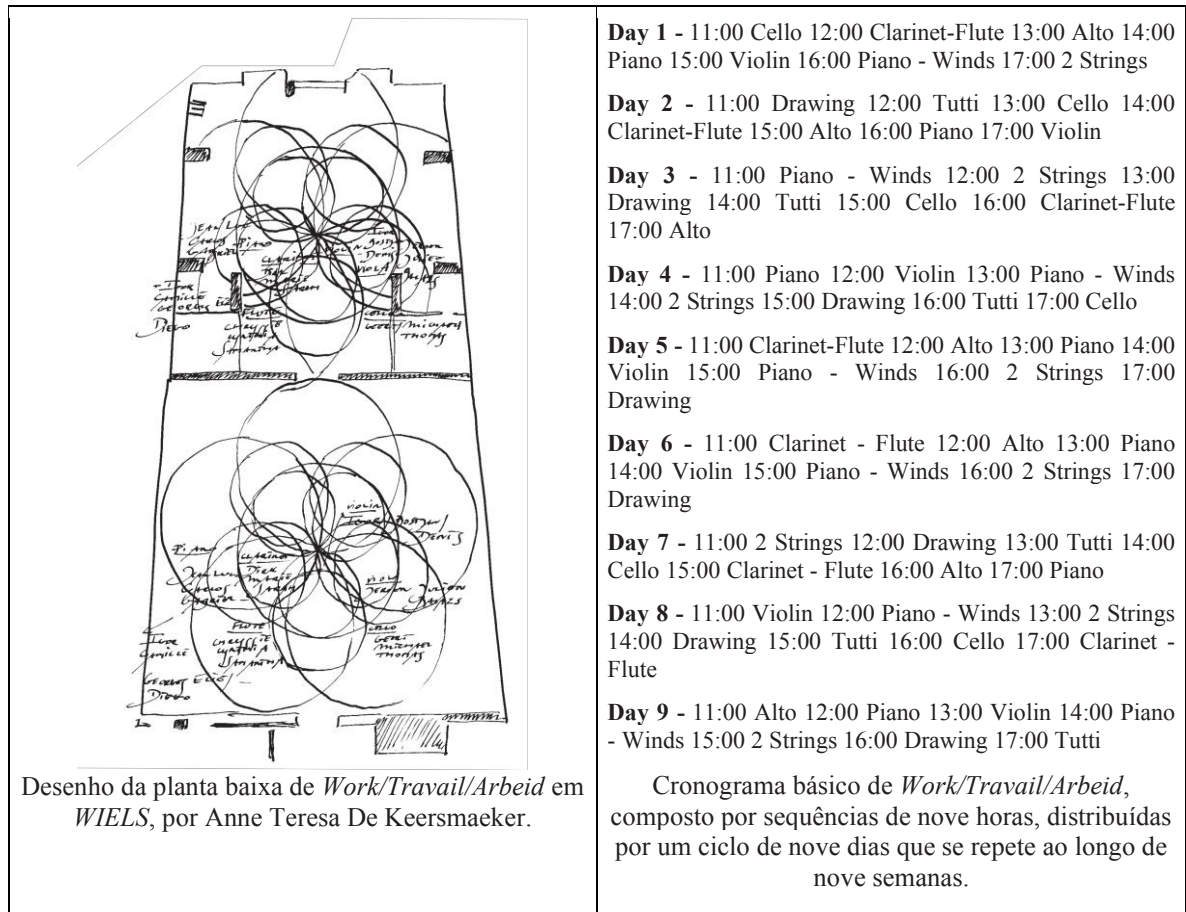


Figura 21 – Estrutura coreográfica e cronograma da exposição *Work/Travail/Arbeid* (2015).

Crédito: Catálogo da exposição.

Conforme o cronograma de trabalho diário dos artistas (figura 21), cada hora era dedicada a um instrumento (violoncelo, flauta e clarinete, alto, piano, violino e cordas). A exposição começava às 11h da manhã, com o instrumentista executando sua partitura musical em aproximados dez minutos (como na peça *Vortex*). Em seguida, o dançarino correspondente ao instrumento dançava sua sequência de movimentos, sozinho, em silêncio, no decorrer do mesmo tempo. No terceiro momento, o dançarino e o músico dividiam o espaço, sendo acompanhados por mais um intérprete associado ao instrumento.

Como existem variações na combinação numérica de músicos e dançarinos, por exemplo, se dois músicos inicialmente tocarem juntos clarinete e flauta, teremos, logo em seguida, um duo de dançarinos, para, na sequência, quatro artistas compartilharem o mesmo

espaço. Essa configuração e divisão faz com que a exposição seja fragmentada, permitindo ao espectador ver inúmeras variações combinatórias de músicos e dançarinos ao longo do dia (figuras 22 e 23). O visitante, livre para entrar e sair a qualquer momento, pode se deparar com o concerto de um instrumento ou com um solo de dança, em seguida, com um duo, um trio ou um grande número de dançarinos e músicos se movendo juntos no espaço do museu. Os artistas dançarinos não saem e/ou entram em cena; eles permanecem nas bordas da sala, compartilhando o tempo da exposição e dividindo o espaço com os visitantes.

De Keersmaeker (2015a, vol. 1, p. 36) comenta que *Vortex Temporum* “[...] foi um processo em camadas, com elementos que se acumulavam gradualmente. O mesmo se aplica à forma como pensei no ‘tempo’ da peça quando pensei em utilizá-la como base para o *Work/Travail/Arbeid*.”¹⁰⁶ Já sobre o processo de criação, ela constata uma transição no seu modo de ver a evolução coreográfica, mostrando que o próprio espaço modifica o corpo do coreógrafo e a sua percepção:

[...] durante as sessões de trabalho, em vez de me sentar na frente dos dançarinos para observar a evolução da coreografia, me vi deslizando para os lados e, muitas vezes, ao fundo da sala. A palavra “vórtice” designa um movimento espiral – você sabe, eu trabalhei extensivamente com movimentos circulares – e, por natureza, a espiral desestabiliza as hierarquias entre a frente e o fundo. Então eu sabia que ali havia potencial para a exposição¹⁰⁷ (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 38).

¹⁰⁶ “it was a layered process, with elements accumulating gradually. The same is true for how I thought about the ‘time’ of the piece when thinking about using it as the foundation for *Work/Travail/Arbeid*.” Tradução nossa.

¹⁰⁷ “While working on *Vortex*, instead of sitting in front to observe its development, I found myself sitting on the sides, and often at the back. A vortex is a spiraling movement — as you know, I’ve worked a lot with circular movements — and it is in the nature of the spiral to undermine any priority between front and back. So I knew there was potential here for the exhibition.” Tradução nossa.

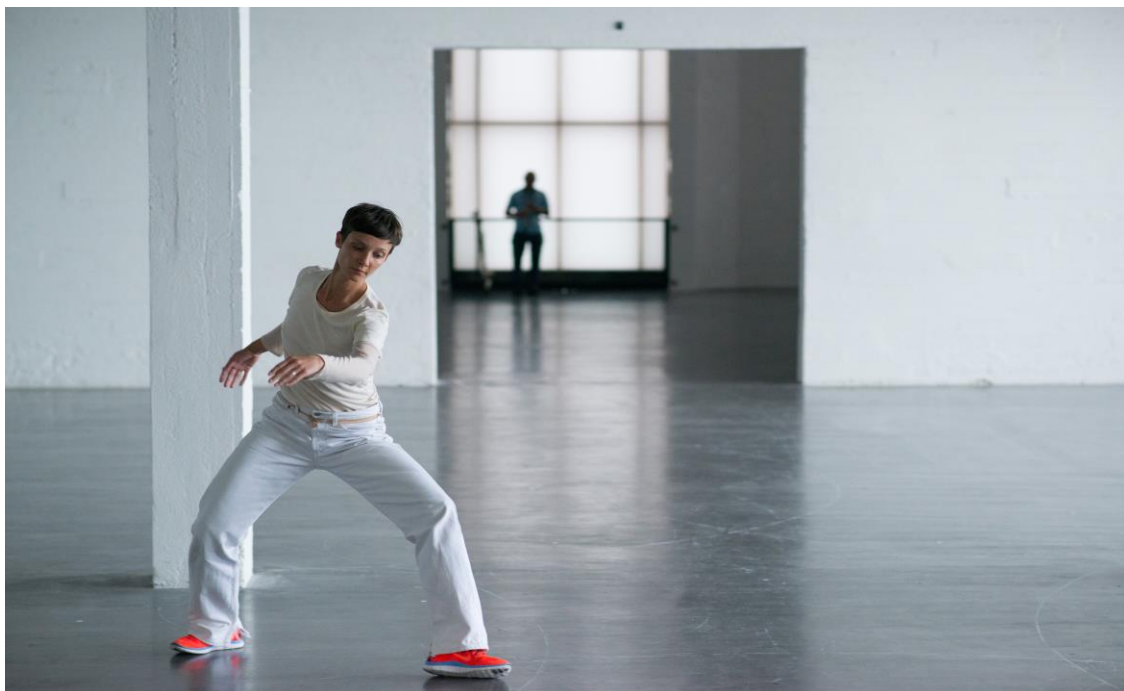


Figura 22 – Dançarina e músico na exposição *Work/Travail/Arbeid* – WIELS, Bruxelas (2015).
Crédito: Anne Van Aerschot.



Figura 23 – Dançarinas e público na exposição *Work/Travail/Arbeid* – WIELS, Bruxelas (2015).
Crédito: Anne Van Aerschot.

3.3 Nomear e performar o trabalho no projeto expositivo *Work/Travail/Arbeid*

Em *Work/Travail/Arbeid* você verá como eu trabalho, como eu começo passo a passo, camada por camada. E como eu testo todas as combinações possíveis. Por que em três idiomas? Porque, de novo, é como eu trabalho. Essa é a realidade em Bruxelas, na Bélgica. E certamente também é uma realidade na comunidade da dança. É assim que nos comunicamos, que falamos uns com os outros. E também tenho a reputação de ser uma *workaholic*. Acredito que seja da minha natureza (DE KEERSMAEKER, 2015b).

Um aspecto que atraiu minha atenção para este projeto foi a escolha do título *Work/Travail/Arbeid*, tradução para Trabalho/Trabalho/Trabalho. Vou me deter na escolha desta palavra e observar pontos que ligam o projeto expositivo ao percurso da coreógrafa e da companhia *Rosas*. Primeiramente, chamo a atenção para a grafia da palavra *trabalho*, que foi escrita em três idiomas – inglês/francês/neerlandês – e relaciona-se diretamente à realidade belga, já que o país é constituído por três línguas oficiais, sendo a sua capital Bruxelas considerada bilíngue. Na Bélgica, há dois grupos linguísticos prioritários: a região dos Flandres (59%), habitada por falantes neerlandeses flamengos, e a região do Wallonie (41%), de comunidade francófona, além, ainda, de uma pequena parcela de falantes alemães. Questões interculturais configuram as relações de trabalho da companhia *Rosas* desde o início da sua formação, composta por dançarinas de diferentes origens, como é o caso das intérpretes Adriana Borriello, italiana, e Fumiyo Ikeda, japonesa, que fizeram parte do primeiro elenco do espetáculo *Rosas danst Rosas*, em 1983.

Atualmente, o espectro geracional dos dançarinos dentro da companhia *Rosas* é bastante amplo, abrangendo três gerações.¹⁰⁸ O grupo de intérpretes, em sua maioria, apresenta uma formação inicial em dança realizada em instituições europeias e a formação na escola P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) fundada em 1995. Este percurso na escola tornou-se quase obrigatório para integrar a companhia. A reputação internacional da P.A.R.T.S. oportuniza que as audições para novos alunos aconteçam, ao mesmo tempo, em diversos países, incluindo o Brasil. Atualmente, quatro brasileiros integram o grupo, sendo três da nova geração, oriundos de programas de formação em dança no Brasil, como a Escola livre de Dança da Maré, do Rio de Janeiro, dirigida pela coreógrafa Lia Rodrigues.

¹⁰⁸ Dados disponíveis no site da companhia. Cf. ROSAS: DANSEURS.

De Keersmaeker (2015b), refletindo sobre seu trabalho de criação, considera “os ensaios como performances, e as performances como ensaios”. Ela comenta que gosta de trabalhar devagar e constantemente, passo a passo, e que, desta maneira, consegue chegar a construções complexas, partindo de algo simples. Desde o início da carreira, um de seus princípios coreográficos foi a criação de “frases de base”. São células iniciais de movimento, relativamente curtas e restritas, que sofrem inúmeras variações dentro da composição coreográfica, seja pela repetição, pela justaposição ou pela variação temporal. Dessa forma, a coreógrafa (2019) cria um “reservatório de gestos e frases de base comum a todos” que servirá para a construção da coreografia. Para a artista, é importante que este reservatório não seja anárquico, mas que seja limitado e coerente.

A curadora Filipovic (2015) pontuou que, ao trabalhar junto com De Keersmaeker, percebeu que o projeto expositivo *Work/Travail/Arbeid* empregava, de certa maneira,

todo o repertório de seus traços mais pessoais – as geometrias, a escrita rigorosa das estruturas, a relação com música, essa reflexão sobre o corpo, sobre o tempo e o espaço. Mas, além disso, você está mostrando ao público do WIELS uma peça não como é dançada no palco, mas como você trabalhou nela (ou ainda está trabalhando nela): múltiplas perspectivas, estratificação do processo de trabalho etc.¹⁰⁹ (FILIPOVIC, 2015b, vol. 1, p. 38-39).

No que diz respeito aos modos de trabalho da companhia, o pesquisador Guisand relatou, na conferência proferida na Université Paris 8, em 2019, que faz parte do trabalho de *Rosas* mostrar a vida em cena. Isso significa, por exemplo, a possibilidade de mostrar no palco o contato entre os dançarinos, a cumplicidade no olhar, o ato de secar o suor em cena ou de tomar água durante a peça, sem precisar ocultar esta ação do público. Ele comentou, ainda, que “mostrar a vida” seria algo da própria cultura flamenga, o que quer dizer, não esconder o que está acontecendo. O trabalho de “mostrar a vida” em cena como procedimento estético é um recurso característico do teatro performativo (FÉRAL, 2011), no qual categorias tradicionais do teatro são ressignificadas, além de ocorrerem mudanças de paradigmas que colocam a ênfase na realização da própria ação em cena, e não em seu valor de representação.

¹⁰⁹ “Throughout working on this project with you, I’ve come to realize that *Work/Travail/Arbeid* condenses so many of the elements — the geometries, the rigorous written structures, the relationship to music, this thinking about the body and time and space — that have animated your work from the start. But more than that, you are also allowing the audience at WIELS to see this piece, not as it would be performed onstage, but as you worked (or are working) on it: the different perspectives and layering of the work process, et cetera.”. Tradução nossa.

Essas características também são percebidas, nos anos 1980, em uma geração de artistas provenientes da região de Flandres, o que levou alguns teóricos europeus a definirem-nos como “vague flamande” (onda flamenga). Alguns desses artistas, além de *Rosas*, são conhecidos internacionalmente. No campo da dança, destacam-se o coreógrafo e encenador Alain Platel (1959), fundador da companhia de dança *Les ballets C de la B* (1984), que apresenta características teatrais nas suas criações; e o dançarino, cineasta e coreógrafo Wim Vandekeybus (1963), fundador da companhia de dança contemporânea *Ultima Vez*, em 1986, que utiliza o risco e a impulsividade como elementos coreográficos marcantes. Já no campo do teatro e da performance destacam-se o encenador e artista plástico Jan Lauwers, fundador da companhia *Needcompany*, em 1986, que mescla performance e teatro, realidade e ficção; e o coletivo teatral *Tg STAN*, também criado em 1986, que opera de modo colaborativo, sem hierarquias e com base na improvisação.

A dita “onda flamenga” é bem observada em textos publicados no n. 211 da Revista francesa *Théâtre/Public*, de 2014, denominado “La vague flamande: mythe ou réalité?” (“A onda flamenga: mito ou realidade?”). O artigo do pesquisador Karel Vanhaesebrouck, professor da Universidade Livre de Bruxelas, aponta que, nos anos 1980, existia um movimento artístico de questionamento das instituições e dos códigos do teatro, bem como uma busca pela autonomia diante de outras regiões dos Países Baixos. Diferenciando-se do teatro de tradição holandesa – aqui incluído o teatro clássico francês –, os flamengos não se preocupavam com o resultado, mas com o processo: “[...] não focamos no resultado a ser alcançado, cujos traços já definimos anteriormente, na própria pesquisa. A materialidade do evento teatral em si ocupa radicalmente o centro da cena.”¹¹⁰ (VANHAESEBROUCK, 2014, p. 9).

O pesquisador contextualiza que, na década de 1970, a região de Flandres passou por reformas político-sociais importantes, na busca por sua autonomia financeira e institucional, que reverberaram em políticas culturais de identidade e afirmação. Tais políticas influenciaram a geração dos anos 1980, que, hoje, usufrui de financiamentos específicos à comunidade flamenga. É dentro desse panorama de transição político-cultural e de afirmação comunitária e identitária que a companhia *Rosas* se constituiu. De Keersmaeker, por exemplo, é acolhida como artista residente, entre 1992-2007, pelo teatro da ópera nacional *La Monnaie*/

¹¹⁰ “On ne se focalise pas sur le résultat à atteindre, dont on a déjà figé à l’avance les contours, mais sur la recherche elle-même. La matérialité de l’événement théâtral en soi occupe radicalement le devant de la scène.”. Tradução nossa.

De Munt de Bruxelas, período de grande importância, durante o qual ela dirige óperas e produz espetáculos que permanecem em repertório até hoje, como *Drumming* (1998) e *Rain* (2001), além de estabelecer a escola de danças contemporâneas *P.A.R.T.S.*

Permanecendo nessa direção de mostrar a materialidade do teatro e os seus códigos em cena, observada nos artistas dessa geração, existe a anedota de que a primeira ação da companhia *Rosas* ao chegar em um teatro é chamar a equipe técnica do local de *l'équipe de nettoyage* (equipe de limpeza), e lhes pedir que “limpem” a cena, tirando tudo que não será necessário ao trabalho – a exemplo das cortinas e das pernas das coxias – e reduzindo as varas de luz. Percebe-se que, ao fazer essa “limpeza”, certos elementos históricos que constituem a caixa cênica do teatro e produzem, por exemplo, efeitos de ilusão, são abolidos. Com isso, uma reorganização do espaço cênico acontece. Este procedimento de redução dos elementos da caixa cênica também se apresenta no pensamento coreográfico da artista, que busca reduzir ao máximo o material gestual, buscando o essencial, a partir das “frases de base”, em um processo, de certo modo, minimalista de composição (ou *Maximalism*, como diz a artista).

O questionamento de códigos e convenções cênicas e a liberdade de mostrar o resultado como processo, objetos das inquietações da geração belga, já são observados, em anos anteriores (1960/1970), nos artistas da dança pós-moderna americana, nos Estados Unidos (como vimos no Capítulo I). A quebra de padrões do corpo virtuoso e do preciosismo na execução perfeita dos movimentos trouxe ao campo da dança uma democratização dos corpos em cena e uma diversificação das formações técnicas que o dançarino pode seguir, além da revisitação do próprio conceito de coreografia, considerado para além de uma simples sequência de movimentos repetitivos ou de uma relação intrínseca entre coreografia e movimento. Assim, arejam-se os espaços e expande-se o pensamento sobre o que podem as danças e o campo coreográfico.

Retomando a escolha da palavra *trabalho* para o título da exposição, podemos visualizar, por um lado, a própria obra que será apresentada ao público como produto final do trabalho da companhia, o que não parece ser o objetivo da artista. Ou, por outro lado, podemos imaginar o que é o ato de trabalhar do profissional da dança, com sua rotina diária de aquecimento, ensaios, discussões e apresentações. Como se o formato da exposição em longa duração e o fato de uma jornada inteira de trabalho ocorrer em seu decurso condensassem essas operações do ato de se trabalhar, tanto para os dançarinos quanto para o público. O título da obra, portanto, é um esforço de “mostrar a vida” do dançarino no espaço do museu.

Podemos ainda pensar que, se *Work/Travail/Arbeid*, de 2015, decorre do material coreográfico de *Vortex Temporum*, de 2013 – espetáculo que, por sua vez, partiu do estudo da composição de Grisey, de 1996 –, um encadeamento no tempo subjetivo se faz presente, não se atribuindo ao processo de criação um início, um meio e um fim (LEPECKI, 2015, vol. 3, p. 31). Além disso, a nomeação literal de uma exposição com a palavra *trabalho* aponta para um ato performativo de inscrever o *métier* do dançarino no espaço consagrado historicamente às artes plásticas, bem como de legitimar a trajetória de uma companhia de dança e de um campo de pensamento artístico, como é o caso da dança cênica contemporânea. Esta inscrição não é da ordem da representação da profissão no museu, mas da ordem da sua inscrição em um espaço e tempo estrangeiro, visando à coabitação e à criação de uma linguagem no porvir.

Como se utilizar do dispositivo exposição, do seu imaginário e de suas convenções, para se criar um modo de exposição em si, uma linguagem que conserve a manufatura sensível do dançar? A pesquisadora e crítica de dança servia Bojana Cvejić, que assinou a dramaturgia do projeto *Work/Travail/Arbeid*, lança mais um olhar sobre o ato de se trabalhar e sobre a manutenção de um certo conservadorismo na artesanaria, que valida o trabalho de De Keersmaecker.

Olhando para os colegas, De Keersmaecker me surpreendeu com uma pergunta que a incomodou recentemente (parafrazeando): “Eu preciso abandonar minha propensão ao artesanato?”. O artesanato deve ser lido aqui como a habilidade fundamentada no meticuloso treinamento de dança, mas também como o rigor no comprometimento estético e no julgamento do que se qualifica como uma coreografia bem trabalhada. A insistência de De Keersmaecker no virtuosismo da dança e no rigor da composição é conservadora? Na medida em que busca “conservar” a dedicação ao bom trabalho, a resposta é sim. Mas, então, exatamente por essa e algumas outras razões, sua decisão de respeitar o artesanato, a competência em dança e a avaliação é desconcertante, se não também criteriosa a longo prazo. A questão do artesanato lança uma luz um pouco diferente sobre a noção de trabalho enfatizada no título da exposição. *Work/Travail/Arbeid* não indica trabalho duro ou árduo ou o autoprofessado, “*workoholism*” do coreógrafo, mas significa a satisfação interna de se trabalhar como sua própria recompensa¹¹¹ (CVEJIC, 2015, vol. 3, p. 21).

¹¹¹ “Looking up to her peers, De Keersmaecker startled me with a question that troubled her recently (I paraphrase): ‘Do I have to give up my penchant for craftsmanship?’ Craftsmanship should be read here as the skill grounded in meticulous dance training, but also the rigor in aesthetic commitment and judgment of what qualifies as a well-crafted choreography. Is De Keersmaecker’s insistence on dance virtuosity and compositional rigor conservative? Insofar as it seeks to “conserve” dedication to good work for its own sake, the answer is yes. But then, exactly for this and a few other reasons, her decision to abide by craftsmanship, dance competence, and valuation is bewildering, if not also judicious in the long term. The question of craftsmanship sheds a slightly different light on the notion of work emphasized in the exhibition’s title. *Work/Travail Arbeid* doesn’t indicate

Por outro lado, nas palavras da coreógrafa, ela parece querer assumir um lugar anárquico dentro do museu, indo na contramão tanto da relação com o tempo quanto da relação de consumo comum à cultura de certos centros de arte. Podemos atribuir à artista uma postura de resistência em relação ao tempo acelerado que vivemos hoje, à saturação das imagens e dos estímulos, propondo uma obra que se expande e buscando instantes de encontro e de proximidade coletiva.

O mundo de hoje nos confunde por sua elusiva multiplicidade e complexidade. Não há mais centro; não resta mais que a *consumação de objetos*. Frente a isso, minha anarquia consiste em desenvolver uma certa simplicidade, uma inércia, uma lentidão, para encontrar a intensidade sem o espetacular. Esta é uma modesta tentativa de criar um novo quadro, a partir do qual pudéssemos colocar um novo olhar. A dança pode trazer para a exposição alguma coisa completamente nova: uma experiência vivida coletivamente e que diz respeito a um sentido renovado do instante¹¹² (DE KEERSMAEKER, 2016a, p. 24-25).

Por fim, *Rosas* entra no cubo branco para habitar seus códigos e, de certa forma, visibilizar problemáticas latentes, como a forma de circulação e pensamento desses locais da cultura. Longe da passividade, De Keersmaeker assume o desafio de ocupar um espaço estrangeiro, mantendo sua origem. Ela parece exibir e marcar seu trabalho no museu, fazendo coabitar estruturas da exposição e da dança, mantendo-se fiel à sua artesanania, ao seu rigor técnico, e mostrando os acordos que serão necessários para essa relação, sem que nenhuma estrutura seja negada ou mesmo subvertida.

3.4 Negociar os códigos e dançar a exposição

Muitas vezes, as exposições retrospectivas relativas ao trabalho de um artista das artes cênicas partem do modelo de exibição de objetos para narrar sua história. Com isso, são

hard, arduous work or the choreographer's self-professed 'workoholism' so much as it signifies the inner satisfaction of working as its own reward.?. Tradução nossa.

¹¹² “Le monde d’aujourd’hui nous désoriente par son insaisissable multiplicité et complexité. Il n’y a plus de centre; ne reste que la consommation des objets. Face à cela, mon anarchie consiste à développer une certaine simplicité, une inertie, une lenteur, pour trouver l’intensité sans le spectaculaire. C’est une modeste tentative de créer un nouveau cadre, à partir duquel on puisse poser un nouveau regard. La danse peut apporter à l’exposition quelque chose d’assez neuf: une expérience vécue collectivement et qui concerne un sens renouvelé de l’instant.?. Tradução e grifo nossos.

mostrados documentos pessoais, fotos históricas, imagens em vídeo, depoimentos gravados, e/ou textos em jornais e revistas que constroem parte da trajetória afetiva do artista.

Rosas, junto com a curadora Filipovic – que tem um papel fundamental de mediação entre instituição e artista –, escolhem exibir a coreografia em diálogo e como a exposição em si, o que se torna um desafio estético para os artistas, os curadores e as instituições. Com a investida de artistas plásticos no espaço cênico e a integração dos dançarinos e coreógrafos no museu de arte, “[...] o lugar do espetáculo vivo nos museus de arte moderna e contemporânea constitui, às vezes, um modelo de exposição em si”, o que se tornou “difícil de distinguir isto que constitui uma programação em um contexto de exposição e uma programação que é a exposição ela mesma.”¹¹³ (CHEVALIER, 2018, p. 122). Assim, a dança que ocupa o museu pode adquirir a forma de uma exposição, como no caso de *Work/Travail/Arbeid*, ou ser convidada para integrar a programação de uma exposição, como é o caso da performance *La Bête*, de Schwartz, que veremos no Capítulo V deste estudo.

A pesquisadora Cvejić é bastante crítica a respeito da relação entre a instituição museal e a dança contemporânea, apontando as desigualdades internas: muitas vezes, os dançarinos são convidados a agregar valor à exibição e à economia do museu, espetacularizando a experiência do visitante e fazendo com que o público permaneça mais tempo dentro do evento e do espaço da galeria. Sua crítica é feita para refletir os caminhos que De Keersmaeker e sua equipe trilharam diante de hierarquias e interesses por vezes bastante dispares.

[...] a dança preocupa-se principalmente com o que pode fazer “pelo” e “para” o museu, enquanto o último, com suas regras e hábitos estritos de distribuir tempo, espaço e dinheiro, permanece até agora intocado pela incursão da dança. É o bastante para a reiteração tão aparente da hierarquia milenar entre as artes, que só vale à pena mencionar aqui como o contexto em que De Keersmaeker partiu para coreografar uma exposição no WIELS. De Keersmaeker conseguiu reverter a demanda imposta, graças ao convite aberto da curadora Elena Filipovic. O que o aparato da exposição pode fazer pela coreografia? O que é que isso “oferece” para dança?¹¹⁴ (CVEJIĆ, 2015, vol. 3, p. 11-12).

¹¹³ “la place du spectacle vivant dans les musées d’art moderne et contemporain constitue parfois un modèle d’exposition en soi [...] il peut sembler difficile de distinguer ce qui constitue une programmation dans un contexte d’exposition et une programmation qui est l’exposition elle-même.” Tradução nossa.

¹¹⁴ “[...] dance has mainly been concerned with what it can do ‘to’ and ‘for’ the museum, while the latter, with its strict rules and habits of distributing time, space, and money, remains until now untouched by the incursion of dance. So much for the all-too-apparent reiteration of the age-old hierarchy among the arts, which is only worth mentioning here as the context in which De Keersmaeker set out to choreograph an exhibition at WIELS. De Keersmaeker managed to reverse the imposed demand thanks to the open-handed invitation of the curator Elena

Quando De Keersmaecker recebeu um convite aberto da curadora Filipovic para expor, constatou que o processo de criação de *Vortex Temporum* teria, em si, vários elementos que envolviam a sua pesquisa pessoal sobre a dança e a produção de *Rosas* dos últimos anos. Percebeu, também, a possibilidade de mostrar outra vertente dessa criação cênica, focando nos detalhes de execução; considerando que cada sequência dançada poderia ser apresentada como célula coreográfica independente e fechada em si, “como se a escritura de um espetáculo fosse revelada, passo a passo, não de uma maneira didática, mas empiricamente” (De KEERSMAEKER, 2016a, p. 24-25).

Cvejić levanta o papel fundamental da curadora na mediação entre os interesses da instituição e da coreógrafa. Certamente, a companhia *Rosas*, pela sua estrutura e reconhecimento internacional no campo da dança contemporânea carrega uma legitimidade, o que oportunizou um diálogo mais próximo e certo equilíbrio de forças na economia dos museus – diferente, por exemplo, de companhias e artistas que circulam à margem de tais circuitos. Mesmo assim, a pesquisadora assinala que uma “demanda imposta” existia e que uma negociação foi necessária para que a dança afirmasse seu lugar diante das hierarquias presentes dentro do museu de artes.

Retomando as perguntas que nortearam o projeto de De Keersmaecker – “O que se torna uma coreografia, uma vez que ela é apresentada segundo os códigos de uma exposição?”, ou, “O que o aparelho de exposição pode fazer pela coreografia?” –, podemos pensar que esses códigos circulam pela transposição espacial e temporal da caixa preta ao cubo branco. Contudo, críticos ao tema como Bishop e Cvejić se mostram bastante reticentes e pessimistas, de certo modo, sobre as relações de trabalho da dança dentro do museu, provocando nosso olhar para questões estéticas e éticas nesse processo.

Como os coreógrafos são contratados para criar dança dentro do aparato das exposições atuais, as condições materiais do trabalho correspondem ao padrão estético de moderação da habilidade técnica: uma escassez de meios financeiros que dariam tempo e alocariam espaço para o trabalho produtivo. Tudo serve para a apresentação, gerenciamento da “experiência do visitante”, educação e publicidade, mas muito pouco pode ser investido em uma nova produção. A tendência também deve ser vista em conjunto com as formas neoliberais atuais de desarrumação ou redução de custos, devido ao menor investimento em capital humano. Como resultado, coreógrafos e dançarinos optam por diminuir seus esforços na proporção de um preço mais

Filipovic. What can the apparatus of exhibition do to choreography? What does it ‘afford’ for dance?”. Tradução nossa.

baixo do trabalho. Além disso, para ser franca, é barato e legal dançar como “todo mundo”, ou como uma amadora idealizada que publica seus ajustes criativos nas plataformas de mídia social¹¹⁵ (CVEJIĆ, 2015, vol. 3, p. 20).

Será que expor a dança pode parecer tanto uma maneira paliativa de rever quais artes ocupam as galerias hoje, quanto uma possibilidade de arregimentar outros públicos que gostam dessa linguagem e, assim, possibilitar diferentes experiências num espaço já saturado de ofertas? Ou, será que expor a dança só reafirma e valida que, nesses espaços, podemos encontrar “todas as manifestações artísticas” para o consumo imediato, indo, assim, ao encontro de Baudrillard (1991, p. 166) que descreveu o Centre Pompidou, na época de sua inauguração, em 1977, como “um hipermercado da cultura”, atacando duramente seu projeto como efeito das políticas culturais francesas? Como se a pergunta no ensaio crítico “O problema dos museus” (1923), de Paul Valéry, ainda fosse atual: “[...] não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se, buscar encantamento, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção”. Por fim, retomando as considerações anteriores de Cvejić: a dança importa-se com o que pode fazer ‘pelo’ e ‘para’ o museu, enquanto este, permanece ainda quase inalterado pela incursão da dança.

3.4.1 Reativação de *Work/Travail/Arbeid* para outros museus¹¹⁶

Por fim, gostaria de apontar uma transposição importante, para além da transição e da negociação de elementos do teatro ao museu. Uma vez que a exposição coreográfica já existe como produção constituída, ela pode ser exibida em outros museus e tem que se adaptar a este novo contexto e características.

¹¹⁵ “As choreographers are commissioned to create dance within the apparatus of exhibition today, the material conditions of work match the aesthetic standard of tempering technical skill: a scarcity of financial means that would provide time and allocate space for productive work. Everything caters to presentation, management of the ‘visitor experience’, education, and publicity, but very little can be invested in a new production. The tendency should also be viewed in concert with current neoliberal forms of deskilling, or cutting costs due to lower investment in human capital. As a result, choreographers and dancers choose to tone down their efforts in proportion to a lowered price of labor. Moreover, to put it bluntly, it is both cheap and cool to dance like ‘everyone’, or like an idealized amateur who posts her creative fits on social media platforms.”. Tradução nossa.

¹¹⁶ O projeto de exposição coreográfica ganhou maior visibilidade, integrando a programação de reconhecidos museus de arte moderna/ contemporânea. Até hoje, ele foi exposto nos seguintes locais: WIELS, Contemporary Art Centre, Bruxelas (20 mar.-17 mai. 2015), com reprise no mesmo local pelo festival Theaterfestival (11-13 set. 2015); Centre Pompidou, Paris (26 fev.-6 mar. 2016); Tate Modern, Londres (8-10 jul. 2016); MoMA, Nova Iorque (29 mar.-2 abr. 2017); Mudam, Cidade de Luxemburgo (14-15 abr. 2018); Volksbühne, Berlim (26-29 abr. 2018).

Work/Travail/Arbeid, que teve estreia em 2015, no museu em Bruxelas (figuras 22 e 23), foi reativado em outros grandes museus. Deter-me-ei em algumas características de reativações nos seguintes locais: *Centre Pompidou*, *Tate Modern* e *MoMA*. Para ocupar outros museus, De Keersmaecker teve que renegociar as demandas de temporalidades, espacialidades e expectativas de cada instituição. Por exemplo, para o *Centre Pompidou*, a exposição foi apresentada durante duas semanas consecutivas, com horário de visitação das 11h   21h; já no *Tate Modern*, ela foi bastante condensada e teve duração de três dias consecutivos, com horários bem variados: no primeiro dia, das 17h30 às 21h30, no segundo dia, das 11h às 22h e no terceiro, das 10h às 17h; e no MoMA, a exposição aconteceu ao longo de uma semana, de quarta a domingo, com abertura das 11h às 17h.

O espaço arquitetônico de cada sala foi incorporado na exposição de modos distintos. No *Pompidou*, a exposição foi apresentada na *Galerie Sud*¹¹⁷, uma grande sala vazia cercada por vidros transparentes, proporcionando uma sensação de recorte da cidade, permitindo que os passantes da rua pudessem ver a exposição pelos vidros transparentes sem necessariamente entrar na sala do museu (como vemos na figura 24). Já no *Tate Modern*, o local oferecido foi o *Turbine Hall*, um espaço “com dimensões gigantescas” (RUIZ, 2018, p. 160), de 26 metros de altura e com uma área útil de 3300 m², o que alterou a relação coreográfica (como vemos na figura 25). Por exemplo, precisaram-se fazer mais círculos no chão para ocupar a área de atuação e a comunicação entre dançarinos e músicos foi alterada, utilizando-se amplificadores, “de maneira que a música em *live* não fosse abafada pelo espaço e pelo barulho no hall” (RUIZ, 2018, p. 160).

Em relação ao público, também os espaços causaram mudanç as significativas. No *WEILS*, no *Pompidou* e no *MoMA* (figura 26), a disposição da sala proporcionava uma proximidade mais horizontal entre dançarinos, músicos e visitantes, que podiam circular pelo espaço. Já no *Tate Modern*, devido ao tamanho e   altura do local, os visitantes tinham a possibilidade de ver de diferentes andares e perspectivas, o que modificava a percepção e a postura diante da exposição. A iluminação natural também foi aproveitada de acordo com a arquitetura da sala. No *Pompidou*, devido às paredes serem de vidros transparentes, se produziu uma relação interessante entre os espaços interno e externo, aproximando os transeuntes da cidade do que acontecia dentro do museu; já nos outros museus, precisava-se entrar nos espaços fechados para se acessar a exposição. No *Tate Modern*, o visitante era

¹¹⁷ Para acesso ao vídeo de divulgação da Exposição *Work/Travail/Arbeid* no Centre Pompidou, em 2016, cf. [DANS LES COULISSES](#), 2016.

recebido pela exposição logo no hall de entrada, diferente do que ocorreu no *MoMA* e no *WIELS*, nos quais a apresentação acontecia em andares superiores, obrigando o visitante a se deslocar pelo museu.

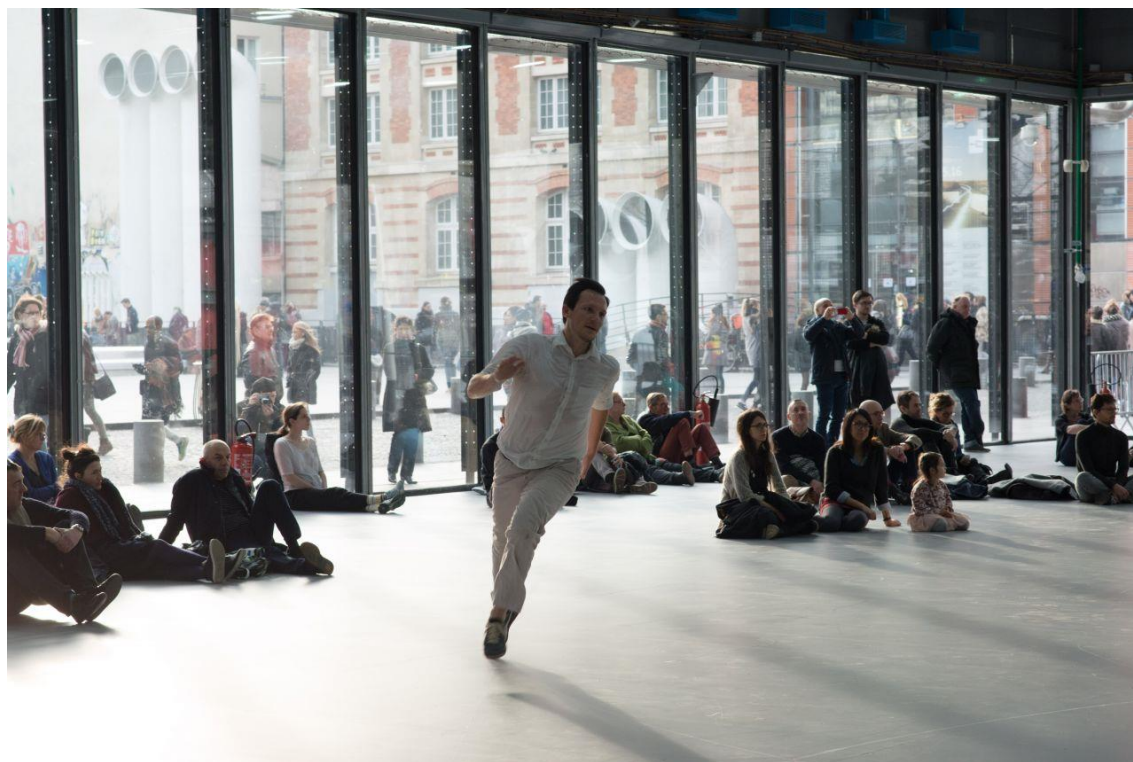


Figura 24 – *Work/Travail/Arbeid* – Centre Pompidou, Paris (2016).
Crédito: Anne Van Aerschot.



Figura 25 – *Work/Travail/Arbeid* – Tate Modern, Londres (2016).
Crédito: Anne Van Aerschot.



Figura 26 – *Work/Travail/Arbeid* – MoMA, Nova York (2017).
Crédito: Anne Van Aerschot.

3.5 Compartilhar o espaço com o espectador

No projeto *W/T/A*, o público, de alguma forma, acaba fazendo parte da composição coreográfica, pois a densidade de pessoas que ocupam o espaço físico altera a dinâmica da coreografia e as relações entre dançarinos, músicos e espectadores. Primeiramente, a prática da frontalidade palco-plateia, comum nas salas de teatro, ou a relação quadro-observador, usual nas exposições em artes plásticas, são borradas, bem como é borrada uma duração determinada de início, meio e fim do evento cênico. O visitante, nomenclatura usual dada ao público dos museus, torna-se não só um espectador, designação à plateia do teatro, mas um agente da experiência.

Na entrevista para o museu *WEILS*, feita na época de estreia, em 2015, a coreógrafa elenca algumas diferenças percebidas entre o teatro e o museu.

Especialmente no teatro, você tem que lidar com a frontalidade, a formalidade é abolida no museu. No teatro, a distância entre quem olha e o objeto que é olhado é fixa, porque você está sentado na cadeira. Em um museu você pode escolher ficar muito perto, observar em detalhes, ou você pode tomar distância. Assim, o espaço é muito mais líquido. Acho fascinante que em um museu eu possa mostrar coisas que considero cruciais, que são cruciais para o meu trabalho, e que não posso mostrar no teatro. Eu trabalho com movimento, com movimento do corpo. Eu escrevo com isso, esses são meus instrumentos. No museu, nesse espaço, posso compartilhar as coisas que vejo quando estou trabalhando, posso abri-las, analisá-las em todas as camadas, todas elas se tornam visíveis. [...]. As pessoas podem ver os detalhes, os detalhes dos movimentos, a personalidade dos dançarinos, os diferentes ângulos a partir dos quais o movimento pode ser percebidos (DE KEERSMAEKER, 2015b).

Em segundo lugar, expor numa sala vazia e ampla pode colocar todos no mesmo nível espacial e no mesmo campo de visão (com exceção dos museus, nos quais andares diferentes podem ser divisados). O espectador pode se aproximar dos dançarinos e músicos ou se afastar em direção às bordas, para se sentir mais seguro ou para ter uma visão geral da cena – podendo, com isso, olhar por diversos ângulos, como em instalações visuais. Igualmente, ele pode circular pelo espaço enquanto a dança acontece, algo improvável na convenção teatral inerente ao palco italiano. A proximidade do corpo do artista dá ao espectador o direito a ver os detalhes, as intensidades de cada gesto e cada movimento, além das vibrações dos corpos dançantes. Igualmente, existe a possibilidade de ele atentar à gestualidade dos músicos que circulam pelo espaço expositivo.

Existem diferentes graus de proximidades. As pessoas podem chegar perto, muito perto ou simplesmente tomar distância. Há também diferentes graus na densidade, muitas ou poucas pessoas. Diferentes interferências com barulhos. Acredito que é um desafio para dançarinos e músicos, porque os visitantes, de alguma forma, se tornam parte da coreografia. O desafio é como mantenho ou deixo mudar a coreografia de acordo com a presença dos visitantes. Há também a luz natural, então nunca será igual. Todos os dias é diferente, ela muda constantemente (DE KEERSMAEKER, 2015b).

Reiteramos o trabalho de isolar e mostrar as partes da coreografia em camadas que sobrepõem temporalidades, sendo que cada intérprete executa seu repertório de movimento isoladamente, proporcionando (re)combinações entre dançarinos e músicos mais amplas, comparado ao que foi apresentado no teatro. No caminho de frustrar as expectativas do visitante habitual dos museus, mas com o objetivo de ressignificar este espaço, expor a dança traz aberturas para um outro olhar sobre o espetáculo vivo.

De Keersmaeker dialoga aqui com um público plural, por vezes habituado a frequentar as galerias de arte, mas não necessariamente acostumado aos espetáculos de dança; público, também, eventualmente amante da dança, que visita o museu para ver o trabalho de *Rosas*. Diferente das salas de teatros, que assumem um cronograma mais fechado de apresentação das peças, o museu apresenta-se, como diz a coreógrafa, como um “espaço líquido”. Essa fluidez espacial e temporal possibilita que o espectador entre e saia livremente, gerindo seu tempo de fruição e visitação. O museu é construído como um espaço de passagem e de fluxo contínuo de pessoas, onde as obras estão disponíveis à visitação. Com isso, outro tipo de circulação acontece, de certa forma mais livre, fazendo-se presente um tempo expandido e contínuo de fruição, circulação e contemplação. A exposição coreográfica segue essa lógica, segundo a qual o espectador pode escolher permanecer durante muito tempo, mudar de lugar, assistir em pé ou sentado. Assim, um lugar de convivência acaba se configurando na sala do museu, na qual as pessoas chegam, se encontram, trocam olhares, se reconhecem e permanecem.

As diferentes configurações espaciais e temporais que a presença dos visitantes inscreve no espaço vazio da sala branca afetam, de certa forma, a dinâmica da coreografia e a execução dos músicos e dançarinos. De Keersmaeker aponta que o desafio é duplo: “[...] do

lado do público, é como irão interagir com a obra; do lado dos bailarinos, como irão atuar em tal contexto.”¹¹⁸ (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 40).

W/T/A possui uma coreografia definida, baseada em trajetórias prefixadas e ensaiadas, porém, seu trajeto sofre adaptações internas pelos dançarinos, em relação à densidade de corpos que ocupam a sala de exposição e a sua disposição geográfica. O deslocamento do público no espaço, bem como a posição e o nível de ocupação que ele estabelece involuntariamente quando está na sala, influenciam o deslocamento e a intensidade dos movimentos, como apontou a coreógrafa. Em uma sala cheia, a atenção deve ser redobrada, para não se esbarrar no público que está sentado. Já quando a sala está mais vazia, com poucas pessoas circulando, os interpretes podem arriscar uma aproximação e um jogo com quem está no vórtex da ação ou nas periferias da sala. Por isso, a quantidade de pessoas e a quantidade de dançarinos e músicos envolvidos na ação, em cada momento, afetam a percepção tanto dos artistas como do público. Dessa forma, uma negociação tácita interna se faz presente entre todos.

A experiência de proximidade entre espectadores e artistas, e a possibilidade de escolha de novos ângulos de olhar a dança, fazem com que o espectador perceba o corpo do dançarino e dos músicos em pequenos detalhes: a respiração, o suor que se produz na duração e na execução do movimento, as expressões faciais, a intensidade e as relações entre a gestualidade do músico e do dançarino correspondente. As percepções de início, meio e fim tornam-se flutuantes, pois a exposição acontece num tempo contínuo, sem paradas.

Contudo, mesmo que as diferentes formas de presença do *outro* no espaço físico alterem a experiência de todos que participam, como uma afirmação no instante, alguns contornos do contrato teatral permanecem latentes, como, por exemplo, o de não se interromper a dança ou participar efetivamente da coreografia. Essa aproximação entre público e dançarinos não quebra ou altera totalmente questões formais da coreografia apresentada, como o trajeto pré-determinado, as sequências fechadas de movimento e uma separação tácita entre artistas e espectador. Ou seja, a percepção produzida pela quarta parede do teatro, que coloca o público no lugar de *voyeur* da ação, permanece neste projeto de exposição. Ressaltamos esse aspecto, pois a experiência de proximidade com o público será ressignificada no trabalho de Le Roy, como veremos no próximo capítulo.

¹¹⁸ “The challenge on the side of the audience is how they will interact with the work; on the side of the dancers, how they will perform in such a context.”. Tradução nossa.

CAPÍTULO IV – XAVIER LE ROY

Xavier Le Roy (1963) nasceu na França e atualmente reside na Alemanha. Trabalha internacionalmente como dançarino, coreógrafo e professor no campo da dança contemporânea. Ele começou a fazer aulas de dança nos anos 1980, quando tinha por volta de 30 anos de idade, na cidade de Montpellier, onde morava, paralelamente aos seus estudos de pós-graduação em biologia. Após seu doutoramento em biologia molecular, percebendo que o caminho profissional da pesquisa acadêmico-científica, com seus relatórios e hierarquias internas, não seria pessoalmente satisfatório, mudou-se para Paris para se dedicar à prática coreográfica. Le Roy atua profissionalmente no campo da dança desde 1991, com trabalhos solo e em grupo e projetos em colaboração com outros artistas. Em 2018, assumiu o cargo de professor no Instituto de Estudos de Teatro na Universidade de Giessen, na Alemanha. Nos últimos anos, vem se dedicando a criações para espaços alternativos, como locais públicos e principalmente museus, em frequente colaboração artística com a dançarina e coreógrafa honconguesa Scarlet Yu.¹¹⁹

Para a escrita deste capítulo, que foca no trabalho expositivo de Le Roy, tive a oportunidade de conversar com Sabine Macher¹²⁰, escritora e artista da dança radicada na França, que vem colaborando com Le Roy nos últimos anos, em projetos que são apresentados em contextos de exposição. Em nossa conversa¹²¹, ela contou-me que conheceu o coreógrafo antes mesmo de ele começar seus trabalhos solo, durante aulas de dança, na capital francesa. Cito-a: “eu o vi chegando nos cursos de dança, em *collant* e suas pequenas pernas [...]. Ele era engraçado e inteligente, e jovem, e um pouco desajeitado, como qualquer um que começa a dançar tarde. Mas nessa época, nos anos oitenta, isso acontecia dos homens

¹¹⁹ Xavier Le Roy e Scarlet Yu trabalham juntos desde 2014, em projetos que misturam artes visuais e dança, em espaços expositivos e locais públicos. Alguns exemplos são: “*Retrospective*” by *Xavier Le Roy*, apresentado em Singapura (2014), Beirute (2015) e Taipei (2016); *Temporary Title*, realizado na 56ª Bienal de Veneza (2015), no Kaldor Public Art Projects em Sidney (2015) e no Centre Pompidou em Paris (2016); *The Unfaithful Replica*, no CA2M, em Madrid (2016); *Still Untitled*, criado para o Skulptur Projekt Münster (2017), na Alemanha.

¹²⁰ Sabine Macher (1955) é escritora, tradutora, fotógrafa e artista da dança contemporânea. Nascida na Alemanha, mudou-se para a França em 1976. Trabalhou como intérprete com o coreógrafo francês Georges Appaix. Possui trabalhos autorais como coreógrafa e performer, aliando escrita e performances sonoras, além de ter livros publicados. No projeto artístico intitulado *Dire la danse* (2009-2010), produziu arquivos sonoros a partir de entrevistas com pessoas que praticam e ministram aulas de dança contemporânea em Paris. Desde 2014, colabora com Le Roy nos seguintes projetos expositivos: “*Retrospective*” by *Xavier Le Roy* e *Temporary Title*.

¹²¹ Durante o período do estágio doutoral sanduíche, realizado na Université Paris 8 (fev.-out. de 2019), visitei a exposição “*Retrospective*” by *Xavier Le Roy*, exibida em Berlim, na Alemanha. Na ocasião, conheci a artista Sabine Macher, que dançava esta reativação do projeto. Nossa conversa aconteceu na cidade de Paris, em outubro de 2019, e teve como tema sua experiência nos trabalhos expositivos do coreógrafo.

começarem mais tarde.”¹²² (MACHER, 2019). Ela comentou também que, nessa época, havia mais mulheres que homens no campo da dança e, por isso, os novatos eram rapidamente absorvidos em produções da área.

O fato de Le Roy migrar de um contexto acadêmico-científico para uma entrada considerada tardia no campo coreográfico influenciou seu olhar e suas escolhas estéticas e políticas, como intérprete e coreógrafo. O coreógrafo declara que seus trabalhos “produzem situações que questionam, entre outras coisas, as relações espectadores/ performers e tentam transformar ou reconfigurar dicotomias como: objeto/ sujeito, animal/ humano, máquina/ humano, natureza/ cultura, público/ privado, forma/ sem forma.”¹²³ Acrescento ainda que suas criações partem, sobretudo, da imagem do corpo como elemento de transformação e potência em cena; um corpo-matéria, que não deve sucumbir a dicotomias.

A prática e os questionamentos de Xavier Le Roy encontram-se no seio de uma “nova comunidade” (GINOT, 2003) ou “renovação” (LOUPPE, 2007) de coreógrafos franceses que aparecem nos anos 1990. O pesquisador André Lepecki (2017, p. 92), por sua vez, identifica semelhança entre uma geração de artistas europeus, que, além dos franceses Jérôme Bel, Boris Charmatz e Xavier Le Roy, inclui também a portuguesa Vera Mantero, a espanhola La Ribot e a inglesa Meg Stuart¹²⁴, para citar alguns. Essa geração é reconhecida por alguns críticos da área como parte de um movimento chamado de “dança conceitual”, mesmo que os próprios artistas resistam a reduzir suas práticas coreográficas em um único termo (como vimos no Capítulo I desta tese). Para Lepecki, contudo, o termo “dança conceitual” situaria historicamente este momento da dança europeia, no qual ele percebe uma partilha de características entre os coreógrafos e suas criações, a exemplo de:

crítica da representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, a pulsão pela dissolução dos gêneros artísticos, a crítica da autoria, a dispersão da obra de arte, o privilégio do evento, a crítica das instituições e a ênfase estética no minimalismo (LEPECKI, 2017, p. 92).

¹²² “J’ai le vu arrivé dans le cours de danse, en collant avec ses petites chambres [...]. Il était drôle et intelligent, et jeune, et assez maladroit comme quelqu’un que commence la danse tard. Mais à l’époque, c’était dans les années quatre-vingt, ça arrivé régulièrement, que des hommes arrivés assez tard.” Tradução nossa.

¹²³ “Ses travaux produisent des situations qui interrogent, entre autres, les relations spectateurs et performers et tentent de transformer ou reconfigurer les dichotomies telles que: objet/ sujet, animal/ humain, machine/ humain, nature/ culture, public/ privé, forme/ informe”. Tradução nossa. Ver mais informações no site do artista: XAVIER LE ROY.

¹²⁴ Poderíamos citar ainda o coreógrafo português João Fiadeiro, que trabalha com improvisação em tempo-real, e o coreógrafo sérvio Josef Nadj, que mistura dança e signos das artes visuais em cena.

Segundo a pesquisadora francesa e crítica de dança Isabelle Ginot (2003, p. 1), o surgimento deste “movimento” se caracteriza positivamente “por uma produção crítica, no duplo sentido, uma vez que interroga a herança coreográfica, mas também os discursos ‘sobre’ a dança.”¹²⁵ Nos projetos coreográficos desses jovens artistas franceses são debatidos os modos de fabricação do espetáculo cênico (produção, economia, mercado da arte), suas figuras e papéis estabelecidos (coreógrafo, intérprete, espectador, dançarino, programador) e os locais de apresentação (festivais, teatros, museus). Diante de uma saturação dos modos de trabalho no campo da dança, de hierarquias institucionais, de homogeneidade e academicismo presentes nas produções coreográficas de décadas anteriores, essa nova geração buscou “reinventar o *métier*”, propondo ações estéticas e políticas e tomando para si a responsabilidade de “falar” sobre seu campo profissional. Ou seja, sua crítica deseja enfrentar o sistema mais amplamente,

mostrando seu funcionamento estético (quais normas estéticas são agora dominantes?), político (quais relações de poder organizam as relações entre artistas, artistas e programadores, espectadores e dançarinos, etc.) e econômico (como a formação de um mercado do espetáculo é inseparável da formação de uma estética)¹²⁶ (GINOT, 2003, p. 1).

Em entrevista, Le Roy ressaltou tais questões, refletindo sobre sua entrada no meio profissional da dança francesa. Cito-o: “comecei a perceber que o sistema estabelecido para a produção de peças coreográficas criou um formato que influenciou e determinou amplamente como uma peça de dança deveria ser feita.”¹²⁷ (LE ROY, 2002 apud LOUPPE, 2007, p. 99). Ele destacou que se integrou a esse sistema para poder viver do que ele escolheu, a dança, mas que também buscou outras formas de produção para encontrar sua composição coreográfica, mesmo que essa linha entre mercado e autonomia seja tênue.

Para localizar temporalmente, citarei alguns coreógrafos e coreógrafas franceses dessa geração e as características de seus primeiros espetáculos. Destaco, primeiramente, Jérôme Bel, que estreou como coreógrafo com o espetáculo *Nom donné par l’auteur*, de 1994, tendo

¹²⁵ “une production critique, dans le double sens où il interroge l’héritage chorégraphique, mais aussi les discours ‘sur’ la danse.”. Tradução nossa.

¹²⁶ “esthétique (quelles normes esthétiques sont désormais dominantes?), politique (quels rapports de pouvoir organisent les relations entre artistes, artistes et programmeurs, spectateurs et danseurs, etc.), et économique (comment la formation d’un marché du spectacle est indissociable de la formation d’une esthétique)”. Tradução nossa.

¹²⁷ “j’ai commencé à remarquer que le système mis en place pour la production de pièces chorégraphiques avait créé un format qui influençait et pour une large part déterminait comment une pièce de danse devait être faite.”. Tradução nossa.

coreografado objetos cotidianos que são manipulados e deslocados em cena por dois dançarinos. Já Emmanuelle Huynh dançou *Múa*, em 1995, quase na penumbra, tensionando a visibilidade e a invisibilidade do movimento diante do olhar e da percepção do espectador. Boris Charmatz coreografou *Aatt Enen Tionon* (figura 27), em 1996, apresentado fora das salas convencionais do teatro, por três dançarinos seminus que dançam sozinhos em andares diferentes de um andaime. Alain Buffard criou seu primeiro solo, *Good Boy*, em 1998, um manifesto autobiográfico coreográfico, no qual ele discute questões de gênero, identidade e representação do corpo. Myriam Gourfink criou o solo *Waw*, de 1998, trabalhando a imobilidade e a lentidão quase hipnóticas, numa pesquisa sobre estados corporais a partir da respiração, das posições de yoga e dos micromovimentos. E, por fim, Christian Rizzo coreografou objetos dançantes em *100% polyester*, de 1999, obra da qual o corpo humano está ausente, mas a alusão a sua forma se faz presente no movimento de vestidos pendurados e esvoaçantes.



Figura 27 – *Aatt enen tionon*, coreografia de Boris Charmatz – Les Hivernales d’Avignon (1996).
Crédito: Cathy Peylan.

Os projetos e motivações dessa “nova comunidade”, longe de serem tabula rasa, encontram fluxo nas experimentações da *Judson Danse Theater* norte-americana, que levavam à cena ações cotidianas e questionavam a estética do espetacular e dos corpos virtuosos. Assim, percebe-se certa atualização, por exemplo, do clássico manifesto *No Manifest* (1965), de Yvonne Rainer, que, dentro de um projeto político de “crítica da representação” (LEPECKI, 2017, p. 93), ou numa “estética da recusa” (BANES, 1987 apud GIL, 2001, p. 188), diz não às formas de ilusão e à espetacularização das propostas em dança da época.

Outra característica observada nesse grupo de artistas franceses são os modos de organização do trabalho. Muitas vezes, eles estão fechados num mesmo circuito de colaborações entre si, trocando de funções exercidas e criando um espaço de cooperação e de coletividade. Além disso, eles exercem uma prática de crítica e autocrítica, isto é, além de produzirem um discurso “sobre” o campo da dança em que estão inseridos, através de suas criações cênicas, eles escrevem um sobre o trabalho do outro. Tal dinâmica propõe a criação de espaços interessantes de colaboração, autogestão, coletividade e deslocamento de lugares hierárquicos do saber, mas, por outro lado, pode fixar certos modelos de discursos sobre determinadas formas de se fazer dança. Para Ginot, essa autocrítica pode acabar cristalizando discursos e modos de percepção, indo, assim, de encontro às próprias motivações dos coreógrafos de quererem reinventar os modos de trabalho no campo profissional:

produzindo peças que são “obras” e “discurso sobre as obras”, fazendo “a crítica entre si” (Jérôme Bel pede a Alain Buffard e a Xavier Le Roy que comentem sua obra, Christophe Wavelet analisa a de Alain Buffard...), os artistas neutralizam a função tradicional da crítica e se apropriam do poder que normalmente lhe é reservado. Talvez porque justamente se trata, para eles, de se apropriar desse poder, eles, às vezes, adotam posturas dignas das críticas as mais convencionais (julgamentos, canonizações) [...]. Ao fazerem-no, solidificam uma forma de discurso perfeitamente homogênea, desacreditando antecipadamente qualquer pensamento alternativo que possa tentar se inventar sobre o tema dos trabalhos produzidos¹²⁸ (GINOT, 2003, p. 5).

¹²⁸ “en produisant des pièces qui sont à la fois ‘œuvres’ et ‘discours sur les œuvres’, en faisant ‘de la critique entre soi’ (Jérôme Bel demande à Alain Buffard et Xavier Le Roy de commenter son travail, Christophe Wavelet analyse celui d’Alain Buffard...), les artistes neutralisent la fonction traditionnelle de critique et s’approprient le pouvoir qui lui est normalement réservé. Peut-être parce que justement il s’agit pour eux de s’approprier ce pouvoir, ils adoptent parfois des postures dignes de la critique la plus conventionnelle (jugements, canonisations) [...]. Ce faisant aussi, ils solidifient une forme de discours parfaitement homogène, discréditant d’avance toute pensée alternative qui pourrait tenter de s’inventer au sujet des travaux produits.”. Tradução nossa.

As mudanças na produção de trabalho em dança – um lugar cada vez mais híbrido, no qual as categorias e as funções vêm perdendo suas especificidades (o dançarino que escreve, o crítico que performa ou o coreógrafo que produz a crítica) – entram numa discussão maior referente à própria política e à transformação nas relações dos modos de trabalho e produção contemporâneos. Lepecki destaca que esse desaparecimento de categorias que, antes, eram fixas, deve ser visto num campo maior da economia e do capital contemporâneo, que influencia os modos de produção atuais nas artes. “O desaparecimento das diferenças entre várias categorias de trabalho e práticas resulta de uma mudança na compreensão da materialidade dos próprios processos de trabalho artístico, o que influencia profundamente os modos vigentes a partir dos quais a dança é performada.” (LEPECKI, 2001 apud KUNST, 2016 p. 117). Esses embates entre categorias e relações de trabalho são percebidos quando os trabalhadores da dança entram no museu, onde o produto do trabalho é efêmero, como veremos a seguir.

4.1 Produto de [suas] circunstâncias

O pensamento e a prática coreográfica de Xavier Le Roy para o projeto expositivo intitulado *“Retrospectiva” de Xavier Le Roy*¹²⁹, que estreou em 2012, na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, na Espanha, norteará este capítulo. Para essa análise, dialogarei particularmente com os seguintes materiais: minha experiência pessoal como espectadora, em 2019, de diferentes peças do coreógrafo, incluindo os trabalhos realizados para contexto de exposição; minha participação no seminário teórico-prático (MONNIER; LE ROY, 2019) ministrado pelo coreógrafo no CND, sobre o processo de criação da exposição *Temporary Title*; a publicação organizada por Bojana Cvejić em 2014, sobre a exposição *“Retrospectiva”*, contendo textos teóricos e entrevistas; a conversa realizada com a escritora e dançarina Sabine Macher, que colaborou como intérprete nas exposições de Le Roy; a bela dissertação de mestrado do dançarino e coreógrafo brasileiro Machado Neto, defendida em 2014 na UFBA, na qual ele descreve e reflete sobre sua colaboração como dançarino na reativação da exposição *“Retrospectiva” de Xavier Le Roy* aqui no Brasil, em 2013. Farei uso, também, de outros materiais e textos disponíveis sobre o artista e o projeto em questão. Isto

¹²⁹ Para acessar trechos da exposição *“Retrospectiva” de Xavier Le Roy*, cf. “RETROSPECTIVA” DE XAVIER... 2012.

posto, apresentarei brevemente três solos criados por Le Roy ao longo da década de 1990, que serviram, dentre outros, de material coreográfico e estrutural para a criação desta exposição.

Narcisse Flip (1994) foi a primeira criação solo de Le Roy e é um estudo de movimento a partir do isolamento de diferentes partes do corpo, no qual um pequeno gesto produz uma infinidade de figuras corporais. Nessa peça, ele busca criar outra imagem para o seu corpo, utilizando procedimentos como a fragmentação de partes do corpo e a subtração de alguma parte, seguidos da repetição de um movimento que modifica a percepção de quem está assistindo. Le Roy (2014b, p. 158) relata que “sua busca por construir uma outra imagem, um tipo de movimento diferente”, se deu pela sua descoberta tardia do meio da dança e pelas dificuldades encontradas, de apreender e adequar seu corpo a certas técnicas corporais. Diante dessa circunstância, ele teve que, literalmente, criar um outro corpo em cena, produzindo novos imaginários para o seu “ser-dançarino”.

Esta primeira criação apresentou-se como um embrião da pesquisa de movimento característica do artista, que ganhou mais relevância na peça *Self-Unfinished*¹³⁰ (figura 28), de 1998. Este trabalho emblemático do coreógrafo mostra a transformação de um corpo, um corpo-inacabado, em seus diversos outros. A peça começa num cenário branco, onde encontramos somente um homem vestido, uma cadeira, uma mesa no centro e um rádio num canto. Durante uma hora de espetáculo, testemunhamos a subversão total da imagem que temos de um corpo humano ereto e masculino. Esta estrutura de ossos, pele e contornos irá se multiplicar ao longo do tempo, camada por camada, construindo figuras que emergem. Não se trata mais de um homem ereto, mas de uma massa maleável que se transforma, ora em uma imagem que lembra a de um animal, ora em uma parte do corpo humano, ora em um objeto ou elemento da sala, até a ilusão de seu desaparecimento no espaço cênico. Le Roy (2014b, p. 176) argumenta que procurou efetivamente “se fundir ao espaço” com suas posturas e presença em cena. Para isso, a passagem de uma imagem a outra utilizou a lentidão, a imobilidade, o silêncio e a repetição como procedimentos coreográficos.

Na nossa conversa, Macher se mostrou fascinada por esse espetáculo e apontou que a maneira com que Le Roy utilizou o tempo foi um elemento fundamental. Para ela, o tempo apresenta-se um pouco mais longo do que apenas a ação de mostrar alguma coisa em cena. Cito-a: “É profundamente o tempo que ele se dá, ao fazê-lo, que faz com que você também tenha tempo para, a cada vez, identificar, por exemplo: ‘ele está nu, ele está sobre a cabeça, e

¹³⁰ Trecho da peça disponível em *XAVIER LE ROY – Self Unfinished*.

agora, como ele vai fazer?’. E depois, num determinado momento, você pode começar a ver outras coisas [...] e, finalmente, é outro ser, e esta metamorfose acontece um pouco no tempo.”¹³¹ (MACHER, 2019). Pelos procedimentos da imobilidade, da repetição e da permanência numa determinada posição durante minutos precisos, Le Roy articula a peça para que o espectador mergulhe nesse tempo de metamorfose de que fala a dançarina.

Essas transformações também são pensadas para acontecer dentro do espaço da sala de teatro, que prevê determinada distância entre plateia e palco, produzindo efeitos de ilusão de ótica, dependendo do ângulo, da movimentação e do posicionamento do corpo do artista diante do corpo do espectador. No processo de criação, o coreógrafo relatou que usava um espelho ou uma câmera de vídeo, para definir e dominar as imagens produzidas em cena. Além do estudo corporal e da movimentação mais eficaz, espacial e temporalmente, *Self-Unfinished* é um estudo do próprio dispositivo teatral e de suas possibilidades, em relação à percepção do/pelo espectador.

¹³¹ “C’est profondément le temps que lui se donne, en le faisant, qui fait que toi aussi, tu as du temps pour à la fois identifier, par exemple, ‘il est nu, il est sur la tête, et maintenant comme il va faire.’ Et puis, au bout du moment, tu peux commencer à voir d’autres choses [...] et finalement, c’est un autre être, et cette métamorphose a lieu un peu dans le temps.”. Tradução nossa.



Figura 28 – *Self-Unfinished*, solo de Xavier Le Roy (1998).
Crédito: Katrin Schoof.

Chamarei ainda a atenção para mais uma peça do coreógrafo, chamada *Produit de Circonstances* (figuras 29 e 30), de 1999. Esta peça foi apresentada em formato de uma palestra-performance, como resposta a um convite feito a Le Roy para uma criação que articulasse ciência e dança. A partir dessa demanda, ele pensou em sua trajetória de vida e se deparou com o momento no qual decidiu reorientar seu trabalho profissional à prática coreográfica. Assim, aproveitou o formato de uma conferência científica para narrar as experiências que o construíram (LE ROY, 2014b, p. 186), que fizeram dele, conforme se intitula a obra, *Produto de circunstâncias*.

Nesta peça, Le Roy produz uma narrativa pessoal, deslocando o lugar do saber científico ao apresentá-lo no palco, através de uma conferência na qual expõe sua pesquisa de doutorado em biologia molecular, segundo os moldes de um seminário, com exibição de imagens e explicações científicas. Intercalando momentos em que decidiu se dedicar mais e mais à dança e à prática coreográfica, mostra corporalmente coreografias que aprendeu e dançou. Performando em cena o lugar formal de um saber científico e o lugar técnico-corporal dos cursos de dança e das coreografias que aprendeu, sem deixar de lado um tom

irônico e burlesco, Le Roy narra sua trajetória e aproxima dois horizontes distintos, que fazem parte das suas escolhas de vida na época.

Este formato de construção de uma narrativa pessoal, apresentada em *Produit de circonstances*, serviu de base para o trabalho com os dançarinos que colaboraram na criação da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. A pesquisadora Bojana Cvejić, organizadora da publicação sobre este projeto expositivo, relata que o coreógrafo partiu da seguinte pergunta: “o que significa para eles [performers] o encontro com seu trabalho?”¹³² (CVEJIĆ, 2014, p. 9). Le Roy conta que, ao longo do processo de criação:

pedi aos performers para elaborarem uma narrativa biográfica sobre seus percursos de dançarinos, e ligada ao contexto de seu trabalho. Eles fizeram o processo de colocar em relação este contexto – sua cultura, cidade, e tantas outras circunstâncias – e o contexto no qual eles descobriram o meu trabalho¹³³ (LE ROY, 2014a, p. 25).

Contudo, ele assinala que trabalhou com os dançarinos “[...] a fim de evitar o sintomático ‘faça o solo da sua vida’, mas também para ajudá-los a dar forma às escolhas que constituiriam sua retrospectiva.”¹³⁴ (LE ROY, 2014b, p. 285). O coreógrafo analisa, por exemplo, que, nas primeiras experimentações da exposição na cidade de Viena, na Áustria, alguns dançarinos usaram a exposição como uma tribuna para promoverem seu próprio trabalho, o que se tornaria problemático, “pois o trabalho é reduzido ao pequeno perímetro desta pessoa. Portanto, ele não consegue produzir ligação com a situação.”¹³⁵ (LE ROY, 2014b, p. 285). Assim, ele completa que seu papel foi de ajudar os dançarinos a encontrar essa ligação, tornando-a visível e não arbitrária.

¹³² “que signifiait pour eux la rencontre avec son travail”. Tradução nossa.

¹³³ “J’ai demandé aux performeurs d’élaborer un récit biographique au sujet de leur parcours de danseurs, lié au contexte de leur travail. Ils faisaient la démarche d’une mise en rapport entre ce contexte – ou celui de leur culture, ville, et toute sorte de circonstances autres – et le contexte dans lequel ils ont découvert mon travail.”. Tradução nossa.

¹³⁴ “afin d’éviter le symptomatique “faites le solo de votre vie” mais aussi pour les aider dans la mise en forme des choix qui constitueront leur retrospective.”. Tradução nossa.

¹³⁵ “cela devient problematique des lors que le travail est réduit au petit périmètre de sete personne. Pourtant, il ne parvient pas à produire de lien avec la situation.”. Tradução nossa.



Figura 29 – *Produit de circonstances*, solo de Xavier Le Roy (1999).
Crédito: Katrin Schoof.



Figura 30 – *Produit de circonstances*, solo de Xavier Le Roy (1999).
Crédito: Katrin Schoof.

4.2 “Retrospectiva” de Xavier Le Roy, primeiros apontamentos

A exposição “Retrospectiva” de Xavier Le Roy foi criada em 2012, a convite da curadora Laurence Rassel, para a Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona (figura 31). Rassel (2014, p. 33) relata que o convite partiu do interesse pelo trabalho do coreógrafo, mas que o objetivo não era um deslocamento da dança para o espaço expositivo, e sim repensar e expor modos de intervenção e modos de trabalho no espaço expositivo. Ela assinala que seu único pedido ao coreógrafo foi “que o processo de trabalho pelo qual ele operaria fosse tangível para os visitantes.”¹³⁶ (RASSEL, 2014, p. 34).

Desde a sua estreia, a exposição já foi reativada treze vezes em museus de diferentes países, como Espanha, França, Alemanha, Brasil, Singapura, Estados Unidos, Líbano, Taiwan, Colômbia e México.¹³⁷ No Brasil, ela foi apresentada duas vezes no ano de 2013, primeiramente no Foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador, como parte da programação do IC – Interação e Conectividade VII e, em seguida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAR), como parte da programação do Festival Panorama de Dança 2013, ocorrido naquela cidade.

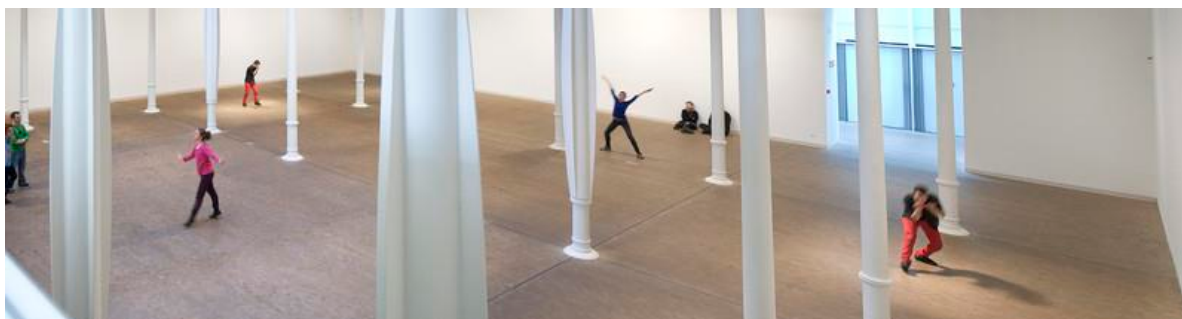


Figura 31 – “Retrospectiva” de Xavier Le Roy – Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2012).

Crédito: Lluís Bover.

A reativação mais recente, que será estudada neste capítulo, foi realizada no museu *Hamburger Bahnhof*, em Berlim, na Alemanha, no ano de 2019¹³⁸, aberta à visitação ao longo

¹³⁶ “que les processus de travail pour lequel il operait soit rendu tangible pour les visiteurs.”. Tradução nossa.

¹³⁷ Informação contida no site do artista, cf. XAVIER LE ROY.

¹³⁸ Esta exposição aconteceu em parceria com a programação da Mostra *What the Body Remembers: dance heritage today*, promovida pela *Akademie der Kunst*, que propôs estabelecer um diálogo entre prática e teoria, discutindo questões que envolviam, sobretudo, arquivo e transmissão em dança contemporânea. A Mostra

de duas semanas consecutivas, período em que pude visitá-la duas vezes.¹³⁹ Nesta exposição, colaboraram doze performers, profissionais, jovens e mais experientes, da área da dança, que foram selecionados previamente entre os artistas locais. Segundo o dançarino e coreógrafo brasileiro Neto Machado, que dançou “*Retrospectiva*” no Brasil e segue colaborando em trabalhos de Le Roy, para este, trabalhar com dançarinos locais é importante, já que ele busca criar um espaço de diálogo com a comunidade regional e reconhecer que questões culturais e linguísticas podem proporcionar uma aproximação entre o público, os artistas e o contexto em que estes estão inseridos. Algumas vezes, são convidados dançarinos antigos, por isso, alguns elencos são constituídos por novos integrantes e por antigos colaboradores, familiarizados com os dispositivos do projeto, que foi o que ocorreu na Alemanha.

A cada nova montagem desta obra, ele [Le Roy] organiza uma equipe local de artistas que participa de um período de criação anterior à temporada da exposição. Isto se dá devido à importância da narrativa pessoal de cada performer desenvolvida dentro do contexto do trabalho. Essas narrativas devem ter referências comumente reconhecíveis pelos visitantes de cada cidade, devem ser contadas na língua local e também mesclar histórias e personagens daquele contexto específico (MACHADO, 2014, p. 97).

4.3 Os artifícios da exposição

“*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy foi exposta no andar térreo do imponente museu alemão *Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart*, reconhecido na comunidade por sua coleção em arte moderna e contemporânea. O prédio do século XIX abrigava uma antiga estação de trem de Berlim, que se transformou em museu nos anos 1990, preservando suas dimensões originais como, por exemplo, o imenso hall em sua parte térrea. Com entrada gratuita, a exposição ficava aberta ao público das 11h às 18h, de acordo com o horário de abertura e fechamento do museu, seguindo o mesmo dispositivo temporal de longa duração utilizado por outras exposições citadas nesse estudo. Para acessar o espaço de exibição, tínhamos que cruzar a recepção do museu e, em seguida, que percorrer metade do grandioso hall vazio, até chegarmos a uma parede branca que anunciava o início da exposição. No canto esquerdo desta parede, estava escrito: “‘*Retrospective*’ by Xavier Le Roy, 24.8 – 8.9.2019’

contava, em sua programação, com espetáculos, exposições e mesas redondas, e ocorreu entre os meses de setembro e outubro de 2019, em Berlim, Alemanha.

¹³⁹ Visitei a exposição na abertura, dia 24 de agosto e, posteriormente, no dia 29 de agosto de 2019.

seguido pela ficha técnica com a lista dos dançarinos¹⁴⁰ e o nome das instituições parceiras e financiadoras do projeto. Nos cantos direito e esquerdo desse muro branco encontravam-se duas aberturas por onde o público poderia entrar. Não existia uma restrição do número de pessoas que poderiam visitar a exposição, assim, o acesso era livre, permitindo ao público entrar e sair quando quisesse.

Diferente de outras reativações de “*Retrospectiva*”, que utilizam uma sala inteira do museu para a performance, valendo-se da arquitetura original do prédio, com suas paredes, portas e escadas (como vemos na figura 31, na apresentação realizada na Fundació Antoni Tàpies), no museu alemão foi construída, literalmente, uma espécie de “cubo branco”, que reduzia e delimitava o espaço da exposição (como podemos perceber na figura 32). Com isso, produziu-se uma sobreposição de superfícies que causava a impressão de que existiam camadas de exibição. A sensação era de que, para chegarmos à exposição, não adiantava simplesmente entrarmos no museu; tínhamos que tomar a iniciativa e a decisão de atravessar o hall e, enfim, adentrar a exposição.

O local delimitado pelo “cubo branco” era nomeado internamente pelos artistas de “Sala de Exposição”, e era neste espaço que acontecia a performance dos dançarinos. Atravessando esta primeira sala, encontrávamos ainda outro espaço, que foi utilizado para compor a “Sala de Referências”: local em que ficavam disponíveis computadores, os quais poderiam ser consultados pelos visitantes, servindo igualmente aos dançarinos como espaço de trabalho e ensaio de suas partituras de movimento. Na concepção original do projeto havia uma terceira sala escura, onde o visitante encontraria bonecos que faziam referência à peça *Sans Titre* (2005), porém, não foi possível criar esta sala escura neste museu, por isso, não me deterei nela.

Macher, que dançou algumas vezes este projeto, relata que a configuração espacial do berlinense *Hamburger Bahnhof* acabou sendo boa, pois, mesmo em um espaço tão grande, os dançarinos ficaram mais ao fundo do museu, o que acabou convidando as pessoas a visitar a “*Retrospectiva*” por vontade ou curiosidade. A constatação é interessante, pois a artista comenta que tiveram situações em que a exposição ficava num lugar de passagem dentro da

¹⁴⁰ Ficha técnica: concepção do projeto – Xavier Le Roy; colaboração artística – Scarlet Yu; com: Alexandre Achour, Saša Asentić, Josep Caballero, Caitlin Fisher, Zeina Hanna, Berit Jentzsch, Sabine Macher, Ming Poon, Ingo Reulecke, Julia Rodríguez, Emmilou Röbling, Nicola van Straaten. A exposição fez parte do evento “Was der Körper erinnert. Zur Aktualität des Tanzerbes”, da Akademie der Künste, produzida pela HB Berlin GbR (Barbara Greiner, Xavier Le Roy), em coprodução com a Akademie der Künste e Le Kwatt e apoiada pela direção regional dos assuntos culturais d’Ile-de-France.

instituição, o que acabava tensionando o próprio dispositivo do projeto, que, como veremos a seguir, opera a partir da entrada de um novo visitante, que se torna um disparador da movimentação de todos. Igualmente, essas negociações institucionais serão retomadas mais adiante no texto.

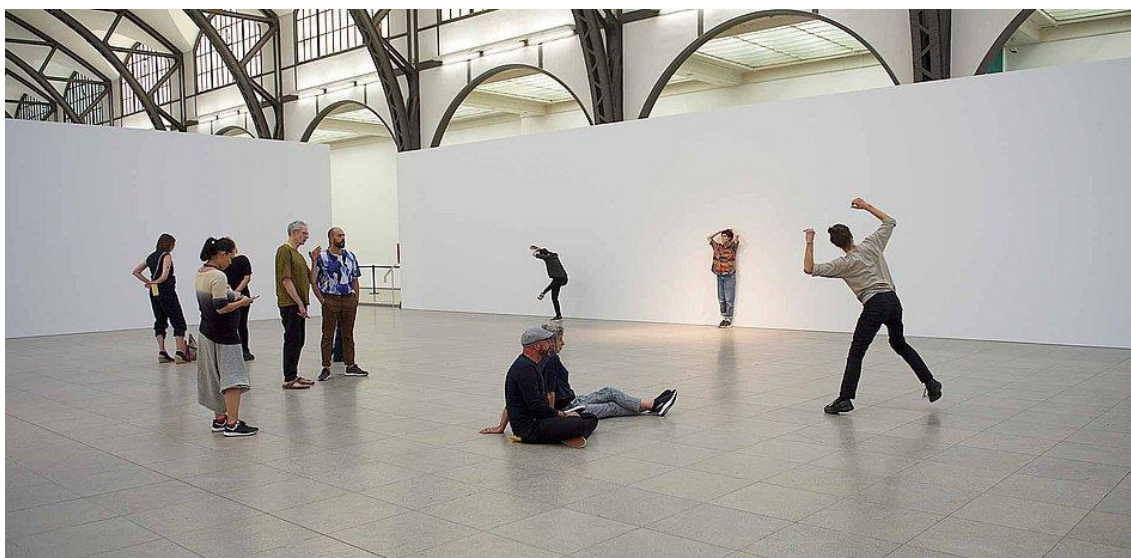


Figura 32 – “Retrospective” by Xavier Le Roy, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin (2019).

Crédito: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig.

Retomando a minha visita, após atravessar o hall vazio e entrar na exposição tive a impressão de ver pessoas engolidas por paredes brancas e de entrar em um espaço vazio. Na sala sem quadros ou objetos expostos – que preenchessem o espaço supostamente neutro e asséptico característico do modelo cubo branco – havia poucas pessoas paradas, sentadas no chão ou conversando. Eu não conseguia distinguir entre artistas e visitantes. Porém, em poucos segundos, como se alguma coisa tivesse acontecido com a minha chegada, uma pessoa começou a fazer um som robótico/ metálico e bizarro com a boca e, automaticamente, foi seguida por outras duas que a imitavam. Os três, juntos, começaram a fazer um movimento lento com a cabeça, como se estivessem escaneando o local. Diante da artificialidade espacial de paredes brancas erguidas dentro do hall do museu, a exposição se iniciava, para mim, com outra artificialidade oriunda daquelas pessoas, agora gestual e vocal. Em seguida os dançarinos começaram a correr e saíram pelas laterais das paredes para, na sequência, retornarem novamente à sala, engatinhando, formarem um círculo à minha volta, se levantarem devagar e falarem, um de cada vez, uma palavra e uma data em alemão. Após essa

movimentação inicial, que mais tarde eu soube que significava as minhas “boas-vindas”, cada pessoa seguiu em direção a uma parede.

Diante de uma das paredes, logo na entrada, perto de onde eu estava, uma dançarina começou a fazer um movimento que durou alguns segundos, isolando uma parte do corpo. Logo em seguida, ela veio em minha direção e começou a falar em inglês. Novamente, minha atenção foi direcionada a uma ação externa – primeiro, durante a minha chegada e, agora, pela aproximação dessa pessoa. Perguntei se poderíamos trocar de idioma, pois não me sentia confortável em inglês. Em uma negociação rápida, encontramos o francês como língua comum. Ela começou se apresentando, disse que se chamava Nicola, que acabara de fazer uma sequência de movimentos de um trecho da peça *Narcisse Flip*, de Xavier Le Roy, de 1994, e que era assim que começava “a minha retrospectiva”. Achei curioso ela dizer que aquela era a “sua retrospectiva”, pois o nome da exposição é “*Retrospective*” by Xavier le Roy, e não by Nicola.

Ela continuou me contando que era muito jovem quando esta peça estreou, mas que a viu em vídeo e, o que mais lhe chamou a atenção, foi uma poltrona que havia em cena, revestida de um tecido com uma estampa que lembrava a poltrona da casa de sua avó. Ela me relatou, ainda, que era natural da África do Sul e que a sua avó sempre teve vontade de dançar e viajar pela Europa. Na única vez em que ela fez isso, viveu um romance durante a viagem. No entanto, no fim, resolveu voltar para a sua casa e se casar com seu avô.

A naturalidade com que Nicola falava sobre sua vida produziu em mim uma sensação de proximidade muito grande. Fiquei pensando o quanto do desejo daquela avó, de dançar e viajar, se repetia, hoje, na vida desta neta que se apresentava diante de mim, em Berlim. Ao longo de sua narrativa tive vontade de saber mais, de perguntar, de participar daquela história, de compartilhar minhas experiências também, mas só consegui rapidamente fazer algumas interjeições afirmativas e interessadas com a cabeça.

Contudo, de repente, escutei aquele som robótico ocupando o espaço novamente. Automaticamente, Nicola, com muita delicadeza, me disse que precisava me deixar para dar as “boas-vindas” a um novo visitante. Naquele momento, senti um segundo vazio, agora pela interrupção de nossa conversa, que ficou em suspenso, e por uma certa frustração de ser interrompida em minha curiosidade de saber mais. Ao mesmo tempo, via os dançarinos executarem o mesmo protocolo de ação diante de um novo visitante que chegava à exposição.

4.3.1 Exibição da performance

A criação de “*Retrospectiva*” começa por uma reflexão crítica sobre as condições que estruturam o campo coreográfico estendido ao museu: o status da obra como objeto, como evento ou, na definição que Xavier Le Roy prefere dar à coreografia, “uma situação encenada por meio de artifícios” na qual participam coisas, conceitos, imagens, encontros, histórias e durações; uma temporalidade intensificada graças ao aparato de representação do museu, que difere daquele do teatro¹⁴¹ (CVEJIĆ, 2014, p. 10).

A partir da observação da pesquisadora Bojana Cvejić sobre o projeto “*Retrospectiva*”, citarei alguns procedimentos coreográficos utilizados por Le Roy no projeto expositivo. Ressalto que o convite curatorial levava em consideração mostrar os modos de trabalho em dança dentro do contexto expositivo, com isso tensionando sua temporalidade, espacialidade e a maneira de circulação dos visitantes. Assim, executando ações e criando situações de convívio “por meio de artifícios”, Le Roy constrói procedimentos coreográficos para ativar uma exposição de longa duração. Dentre eles, a utilização da repetição de uma sequência de movimentos, da imobilidade, da conversação com o público, da construção de um ambiente de trabalho do dançarino, do ensaio, da pesquisa em documentos e do encontro dentro do campo social delimitado pelo espaço do museu.

A chegada à sala de exposição causou-me um estranhamento, seja pela presença de pessoas, ao invés de objetos, seja pela artificialidade em que somos recebidos e envolvidos – numa sequência de ações que nos coloca no centro de alguma coisa –, seja, enfim, pela naturalidade com que os dançarinos endereçam suas narrativas ao público, estabelecendo uma proximidade.

O primeiro procedimento apresentado – e que será repetido, como uma coreografia de ações – é a sequência de “boas-vindas”. Ela acontece logo que um novo visitante entra no espaço de exposição, sendo recebido, de uma forma extremamente artificial e exagerada, por três dançarinos. Dessa forma, Le Roy coloca o visitante no lugar de disparador da movimentação da exposição; de gatilho para que algo aconteça no espaço. A pessoa recém-chegada acionava uma sequência de ações coreografadas e produzia a rotação interna de posição entre os dançarinos – rotação que também envolvia a sala de referências, na qual

¹⁴¹ “La création de ‘Retrospective’ commence par une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée: le statut de l’oeuvre en tant qu’objet, événement ou dans la définition que Xavier Le Roy préfère donner à la chorégraphie, ‘une situation mise en scène au moyen d’artifices’ à laquelle participent choses, concepts, images, rencontres, histoires et durées; une temporalité intensifiée grâce à l’appareil de représentation du musée, lequel diffère de celui du théâtre.”. Tradução nossa.

trabalhavam mais dois dançarinos. Macher (2019) comenta que “o visitante é um elemento muito, muito condutor em “*Retrospectiva*”, é ele um pouco quem gira o botão.”¹⁴².

Na sala da exposição, encontrávamos quatro dançarinos que executavam as ações performadas e que seguiam um roteiro padrão: cada dançarino utilizava uma parede como uma espécie de fundo ou cena, que delimitava o espaço da ação. As ações eram de *imobilidade*, *loop*, *retrospectiva biográfica* curta e longa. Tal sala se organizava da seguinte forma: na parede sul acontecia a *retrospectiva individual curta*, ou seja, a retrospectiva que poderia ser interrompida caso chegasse um visitante novo, como aconteceu comigo enquanto eu conversava com a dançarina Nicola. Na parede leste ficava a ação de *imobilidade*, na qual o dançarino assumia uma posição e permanecia imóvel, como uma escultura (na figura 33, vemos uma visitante/espectadora diante do dançarino imóvel), exibindo uma postura que fazia referência a uma peça de Le Roy. “A imobilidade representa alguma coisa de contínuo e de sustentado, sem transformação.”¹⁴³ (LE ROY, 2014a, p. 28). Geralmente, essas imagens eram escolhidas a partir de fotos e figuras do trabalho do coreógrafo, divulgadas largamente nas mídias, o que, para o público, poderia representar uma imagem familiar e de fácil reconhecimento.

Já na parede oeste era apresentado o *loop*, que era uma curta sequência fixa de gestos ou movimentos, também do repertório de Le Roy, repetida incansavelmente até a chegada de um novo visitante. “A repetição joga o papel de um elemento sempre presente pelo meio de sua regularidade.”¹⁴⁴ (LE ROY, 2014a, p. 28). Na parede norte acontecia a *retrospectiva individual longa*¹⁴⁵, ou seja, aquela que não seria interrompida pela chegada de alguém, permitindo aos visitantes acompanharem-na como uma narrativa contínua: “a narração é estruturada por um início e um fim, o qual não se transforma em início, já que o tempo segue seu curso.”¹⁴⁶ (LE ROY, 2014a, p. 28).

¹⁴² “Le visiteur est un élément très, très dirigeant dans “Rétrospective”, c’est lui que tourne un peu le bouton.” Tradução nossa.

¹⁴³ “L’immobilité représente quelque chose de continu et de soutenu sans transformation.”. Tradução nossa.

¹⁴⁴ “La boucle joue le rôle d’un élément toujours présent par le moyen de sa répétition”. Tradução nossa.

¹⁴⁵ Para a ação de *imobilidade* foram utilizadas como base, pelos dançarinos, as peças *Narcisse Flip* (1994), *Self-Unfinished* (1998), *Produit de Circonstances* (1999), *Xavier Le Roy* (2000), *Giszelle* (2001), *Sans titre* (2005), *Le Sacre du Printemps* (2007), *Produit d’autres Circonstances* (2009) e *Low Pieces* (2010). Já as sequências em *loop* foram retiradas das obras *Narcisse Flip* (1994), *Self-Unfinished* (1998), *Produit de Circonstances* (1999), *Giszelle* (2001) e *Le Sacre du Printemps* (2007). E, enfim, o modelo de base para a narrativa individual foi a peça *Produit de Circonstances* (1999).

¹⁴⁶ “la narration est structurée par un début et une fin, laquelle ne se transforme pas en début, puisque le temps suit son cours.”. Tradução nossa.

O coreógrafo (LE ROY, 2014a, p. 28) comenta que a sua atenção na criação de “*Retrospectiva*” se portava sobre as relações e sobre o exame atento do tempo e do espaço. A imobilidade, a narração e as repetições eram pensadas para serem olhadas em função de suas respectivas relações com o tempo.



Figura 33 – Visitante na exposição “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, Hamburger Bahnhof – Museum für Ge-genwart – Berlim (2019).

Crédito: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig.

Por exemplo, a *retrospectiva individual longa* durava em torno de 40 minutos e era intercalada entre a oralidade e a corporalidade. Os fatos narrados se relacionavam com a retrospectiva de cada performer em relação ao trabalho de Le Roy e sua trajetória no campo da dança. Algumas narrativas apresentavam uma relação bastante ilustrativa ou referencial entre palavra e corpo; já outras, de alguma maneira, conseguiam “incorporar” uma memória, transformando em imagem corporal uma cadeia de lembranças narradas e inscritas no corpo de cada performer – como, por exemplo, a minha experiência com a memória da estampa do tecido da poltrona da casa da avó de Nicola. Destaco ainda a narrativa de um dançarino nascido na Sérvia, o qual, segundo ele, trabalhava com um grupo de teatro amador, mas, depois de uma violência sofrida em seu país, resolveu migrar para outros países. Ele narrou com minúcias uma facada que levou num assalto e criou imagens impressionantes diante de nós. No fim, agradeceu-nos, dizendo: “Obrigada por compartilharem comigo e manterem viva essa memória.”. Características da retrospectiva individual longa serão retomadas no fim do capítulo, na discussão de sua relação com o espectador.

4.3.2 Exibição das referências

Como comentado no início do texto, a exposição apresentava duas salas: a sala de exposição, onde acontecia a performance dos dançarinos, e a sala de referências, onde encontravam-se três computadores com documentos sobre as peças solos de Le Roy, as quais serviram de base de estudo para a construção de “*Retrospectiva*” (na figura 34, vemos a sala de referências na exposição realizada no MoMA em 2014, com os computadores disponíveis para pesquisa e os dançarinos ensaiando suas partituras corporais). Esses documentos, disponíveis para o público visitante, eram divididos em pastas organizadas pelo título da peça. Nelas, encontrávamos vídeos na íntegra dos espetáculos, bem como notícias e divulgação dos trabalhos na imprensa, entrevistas com o coreógrafo, fotos e referências utilizadas no processo de criação de cada obra. Havia, ainda, uma pasta chamada “referências”, que apresentava uma lista significativa de textos teóricos e filosóficos, além de diversas imagens aleatórias de espetáculos e trabalhos em artes visuais, ou seja, uma infinidade de arquivos digitais que materializavam a fábrica daquela exposição.

Esta sala também era utilizada para a pesquisa pessoal dos dançarinos. Lá, eles poderiam seguir trabalhando, ou seja, pesquisar nos documentos e vídeos disponíveis e ensaiar alguma sequência que seria apresentada na sala ao lado. O visitante era, então, convidado a presenciar o trabalho laboratorial de ensaio, treinamento e pesquisa dos dançarinos, compartilhando os bastidores da criação, ao mesmo tempo em que poderia pesquisar e conhecer melhor o trabalho de Le Roy.

Na sala de referências permaneciam, sempre, dois artistas, que recebiam o público visitante da sala de exposição. Fui recebida gentilmente por uma dançarina, que começou a falar em inglês comigo. Novamente, pedi para mudarmos de idioma. Minha solicitação abriu espaço para comentários vindos dela, como: “de onde você é?”; “eu falo um pouquinho de português”; “também moro na França, podemos falar em francês”. Muito solícita, ela me explicou sobre aquele espaço, tentando me deixar à vontade, perguntando se eu tinha alguma dúvida e indicando que, nos computadores, eu poderia encontrar materiais sobre as peças de Le Roy que serviram de instrumento para a criação da exposição. Pessoalmente, como pesquisadora e interessada pelo trabalho do coreógrafo francês, senti-me em casa, como se os instrumentos para o meu trabalho estivessem todos ali disponíveis. Foi, também, a partir dessa abertura calorosa da dançarina que marcamos, meses depois, uma conversa sobre seu trabalho.



Figura 34 – “Retrospective” by Xavier Le Roy – Sala de referências, MoMA PS1 – New York City (2014).
Crédito: Matthew Septimus.

A ambiguidade entre a artificialidade das situações criadas dentro de “*Retrospectiva*” e a cordialidade com a qual éramos recebidos pelos artistas, no desejo de mostrarem o íntimo do mecanismo de criação, apresentou-se como característica muito marcante desse projeto. A sensação de intimidade com a primeira narrativa, que tive ao conversar com Nicola, me fez buscar, na sala de referências, o vídeo da peça *Narcisse Flip* para que, de certa forma, a peça materializasse e testemunhasse qual era, afinal, a estampa do tecido da poltrona utilizada no espetáculo. O cuidado em acolher e se dirigir às pessoas do público aconteceu em diferentes momentos da exposição. Desde a ação de “boas-vindas”; à aproximação do dançarino em direção ao espectador, convidando-o à escuta de sua retrospectiva; ao acolhimento caloroso na sala de referências, operava-se uma quebra no lugar habitual e distante entre artista e público. O que se percebia ali era um convite para se estabelecer um espaço de convivência, cumplicidade e compartilhamento, entre dançarinos e visitantes, que se aproximava de formas relacionais, experimentadas por outros artistas dentro do museu, que veremos, ainda, na sequência do texto.

Num desses momentos de compartilhamento, enquanto eu ainda mexia no computador, na sala de referências, encontrei outro dançarino. Ele disse-me que se lembrava de mim como público, quando da apresentação de sua retrospectiva na sala ao lado, minutos

atrás. Novamente bastante solícito, ele se sentou numa cadeira ao meu lado e, como em uma pausa do trabalho ou, ao contrário, como num desmembramento do seu trabalho em curso, começamos a conversar. Comentei que percebia uma diferença entre ele e outros dançarinos, pois sua retrospectiva citava bastante as obras de Le Roy, apresentando uma proximidade maior com o trabalho do coreógrafo, além de sua gestualidade ser bastante semelhante à dele. O dançarino me contou que trabalhava havia sete anos com o coreógrafo, e que se sentia um colaborador nos seus projetos. Acrescentou ainda que, na exposição, existe um protocolo de ações a ser seguido, no entanto, dentro desse quadro de procedimentos os performers têm uma liberdade de jogo – entre eles e com o público – que é cultivada pelo coreógrafo.

Enquanto ele me contava sobre sua vida, senti que algumas informações se entrelaçavam e se repetiam aos dados de sua retrospectiva individual, que eu havia acompanhado minutos antes, e tive a sensação de uma sobreposição temporal de informações. Ao longo da exposição, pelo menos nos dois dias em que nela estive, Le Roy esteve presente, circulando entre o público, conversando, acompanhando a dinâmica do trabalho e auxiliando os dançarinos na jornada.

A sala de referências acabou se tornando um entrelaçamento do modo de transmissão e do encontro com documentos e arquivos de naturezas distintas, pois, ao mesmo tempo em que encontrávamos os documentos digitais comprobatórios do processo de criação dos solos de Le Roy, encontrávamos também os dançarinos trabalhando e convertendo-se, assim, em portadores de arquivos vivos e da gestualidade do coreógrafo. A discussão sobre arquivo não é o foco deste estudo, mas devemos destacar as considerações da pesquisadora Diana Taylor (2013) acerca da distinção, em nossa sociedade, entre arquivo e repertório: o primeiro comporta os documentos materiais, escritos e supostamente duradouros que sustentam o poder; já o segundo é repositório da força da transmissão oral do conhecimento, de práticas e saberes incorporados que devem ser preservados e valorizados.

4.4 Modos de trabalho: do processo de criação à exibição de temporalidades

Os procedimentos de *imobilidade*, *loop* e *narrativa*, utilizados na exposição e descritos anteriormente, foram estudados e pensados a partir de diferentes temporalidades, percebidas no modelo de exposições de arte no museu. Por exemplo: a imobilidade do corpo do dançarino, que permanece numa mesma posição, faz analogia ao objeto ou à escultura expostos na galeria, que permanecem sem alterações no tempo; a repetição de uma sequência

de movimentos pode ser encontrada nos vídeos e nas instalações sonoras exibidas nos museus em ciclo contínuo; já a narração se liga ao papel cinematográfico do vídeo e do filme, na exposição em arte contemporânea. (LE ROY, 2014a, p. 26-27)

Cada uma dessas temporalidades foi trabalhada para ser performada pelos dançarinos, tensionando e exibindo a estrutura habitual de uma exposição em artes dentro do museu. Além disso, os materiais utilizados no processo de criação foram expostos na sala de referências, na qual os dançarinos trabalhavam suas partituras, e esses modos de intervenção foram compartilhados abertamente com o público, tanto na forma de procedimentos quanto nas conversas com os performers. A curadora da exposição para a Fundació Antoni Tàpies assinala, a partir da sua experiência com o projeto de Le Roy, que “o desafio, sem dúvida, consiste em repensar as condições de exibição ou apresentação de projetos artísticos dentro dos quais a performance é concebida como um modo operacional.”¹⁴⁷ (RASSEL, 2014, p. 43).

Em “*Retrospectiva*”, além das temporalidades análogas às observadas em exposições de arte visuais, outras temporalidades tornaram-se visíveis a partir do momento em que corpos humanos ocuparam o museu. A coreógrafa e dançarina Scarlet Yu, que colabora artisticamente com Le Roy, sobretudo nos projetos expositivos, reflete que uma especificidade de trabalhar nesses espaços é a intersecção de diferentes temporalidades que se organizam “dentro de um único presente”, ou seja, “a construção do tempo é uma combinação de temporalidades de nossos corpos, da coreografia, de cada visitante, dos horários de abertura e fechamento do museu, da troca de segurança do museu, das visitas guiadas.”¹⁴⁸ (YU, 2017, p. 6). A partir dessa assertiva, percebemos que a exposição no museu é atravessada por temporalidades de diversas ordens, tanto da execução coreográfica quanto das interferências presentes no cotidiano da própria instituição, a exemplo do planejamento interno do museu para as visitas guiadas, da quantidade de visitantes no espaço expositivo, da troca dos seguranças que trabalham nas salas das galerias e da organização de abertura e fechamento do prédio, além das questões de produção e logística da instituição.

Diferente da escritura cênica criada para a sala de teatro, expor a dança no museu mobiliza negociações que devem considerar o contexto como parte da coreografia. Outro elemento importante é a utilização da iluminação, que geralmente é ativada pela arquitetura

¹⁴⁷ “l’enjeu consiste sans doute à repenser les conditions d’exposition ou de présentation de projets artistiques au sein desquels la performance est conçue comme mode opératoire.”. Tradução nossa.

¹⁴⁸ “la construction du temps est une combinaison des temporalités de nos corps, de la chorégraphie, de choqe visiteur, des horaires d’ouverture et de fermeture du musée, du changement de gardiens du musée, des visites guidées.”. Tradução nossa.

do lugar, o qual, muitas vezes, proporciona iluminação natural pelas janelas e espaços abertos. No cubo branco expositivo, o foco de luz, próprio da divisão palco-plateia, é eliminado, e uma visibilidade mais homogênea é percebida pelos visitantes e artistas. Em Berlim, a exposição utilizou-se da luminosidade do dia, que entrava pelas grandes janelas no hall da antiga estação de trem da cidade (anteriormente, na figura 32, pudemos ter uma ideia da arquitetura do lugar).

Nessa direção, realizar o projeto “*Retrospectiva*” para o museu corrobora com uma das questões que Le Roy se propõe a repensar em seus trabalhos: o espaço teatral como instituição que constrói códigos e hierarquias. Habitar outro espaço que não é originalmente o seu pode fazer transparecer elementos do espaço familiar. Por exemplo, para o coreógrafo, a experimentação do tempo é distinta nos dois espaços, pois, enquanto no teatro temos um horário marcado e uma duração restrita para ver o que está sendo mostrado, no museu temos mais liberdade para entrar e sair, como se pudéssemos gerir nosso tempo de uma forma mais livre. No teatro, no que concerne à duração, aceitamos seus termos, entrando, a princípio, para ficarmos até o fim da peça. No museu, em contrapartida, esse tempo é mais dinâmico: o público pode escolher o horário em que vai chegar e sair, e quanto tempo vai permanecer no espaço, visto que a exposição é de longa duração.

Em nossa conversa, Macher relatou, de uma forma interessante, esses dois tempos, atribuindo valor tanto à experiência museal quanto à teatral. Cito-a:

no dispositivo museu, de repente, a pessoa que olha, ela pode escolher mais o seu ponto de vista, e também mais o seu tempo [...]. No teatro, o que é interessante também é justamente a parte hipnótica: você está imóvel numa posição confortável, protegido pela escuridão e o que isto evoca, às vezes, de excitante, erótico, também de ser *voyeur* – é você quem vê, mas não te veem. E depois, é para você, é um pouco como estar no lugar do rei. Você pode escolher, quando você está no museu; mas você pode se perder também¹⁴⁹ (MACHER, 2019).

Ela continua explicando que, no teatro, aceitamos a regra de permanecer até o fim da peça, já “na galeria ou museu é completamente diferente, você está um pouco mais de

¹⁴⁹ “Sur le dispositif musée, peut-être, la personne que regarde, elle peut plus choisir son point de vue, et aussi plus son temps [...]. Au théâtre, ce qu’est intéressant aussi, c’est justement la partie hypnotique où tu es immobile dans une position confortable, protégée par l’obscurité et que c’est qui cela évoque, à la fois, excitant, érotique aussi d’être voyeur, c’est toi que vois, mais on ne te voit pas. Et puis, c’est pour toi, c’est un peu être à la place du roi. Tu peux choisi quand tu es dans le musée, mais tu peux te perdre aussi”. Tradução nossa.

passagem e você não sabe se vai se engajar, você não conhece o tempo.”¹⁵⁰. (MACHER, 2019) O coreógrafo Jérôme Bel (2013, p. 54) também relata algo parecido. Ele comenta que, no escuro do teatro, se sente livre: ninguém o vê e, se por acaso não gostar do espetáculo, ele pode fechar os olhos, refletir e permanecer sentado. Já no museu, este espaço não existe, pois tem sempre gente passando e se olhando; existe uma situação social e uma maneira de se comportar.

Complemento que o visitante também não conhece as regras no museu, algo que pode aproximá-lo, mas também afastá-lo. A condição do museu de ser um lugar de passagem – não no sentido do tempo que permanecemos no prédio, mas no tipo de fruição habitual de passar pelas obras expostas – pode influenciar na vivência da exposição e dispersar a atenção dos visitantes. De uma forma ou de outra, “*Retrospectiva*” ainda compete com outros estímulos oferecidos pelos museus, como a livraria, as demais exposições em cartaz e programadas, a cafeteria e a lojinha de souvenirs.

4.4.1 Negociações institucionais em reativações de “*Retrospectiva*”

Abro para um tema de ordem mais prática em relação à ocupação dos espaços expositivos, no que tange aos assuntos de produção, de segurança e de plano econômico de museus que receberam a reativação de “*Retrospectiva*”, considerando o ponto de vista dos dançarinos que dela participaram. Em entrevista aos n. 38-39 da revista francesa *Repères, cahier de danse*, dedicado à dança e/no museu, a dançarina Scarlet Yu (2017, p. 9) relatou, a partir de sua experiência em 2016, no museu de Belas Artes de Taipei, em Taiwan, que a equipe do local pediu para que os dançarinos não levassem água para o espaço expositivo. Mesmo que não existissem objetos expostos, uma vez que a exibição é realizada por dançarinos, a instituição se fixou em normativas como a de “interdição de líquidos no espaço expositivo”, seguindo a premissa de proteção e preservação do local. Relativo à segurança, a mesma equipe ficou bastante temerosa com a possibilidade de algum movimento dos dançarinos ferir os visitantes. Já no que concerne à esfera das relações de trabalho dentro da economia desse museu, especificamente, Yu relatou que os artistas que dançaram no projeto foram contratados como trabalhadores em regime de duração determinada, pagos por hora de

¹⁵⁰ “Alors que, dans le galerie ou musée c’est complètement différent, tu es plutôt un peu de passage et tu ne sais pas si tu veux t’engager, tu ne sais pas le temps.”. Tradução nossa.

trabalho, com isso, algumas negociações precisaram ser feitas como, por exemplo, a inclusão do tempo de aquecimento dos dançarinos antes do início da exposição como hora de trabalho paga.

Por outro lado, em relação à estrutura dos museus, Macher (2019), em nossa conversa, destacou que a exibição realizada no *Centre Pompidou*, em 2014, em Paris, colocou à prova o dispositivo inicial das “boas-vindas”, pois, como o *Pompidou* é um museu com grande apelo turístico e com uma circulação intensa de pessoas, os dançarinos eram solicitados a todo o momento a executar o protocolo de acolhimento de um novo visitante. Para a dançarina, essa experiência foi bastante exaustiva e desafiadora, pois muitos visitantes não estavam ali necessariamente pela exposição, e o fluxo de entradas e saídas foi muito intenso, levando os dançarinos a um estado maior de atenção na execução dos protocolos.

Ainda no que tange ao trabalho no *Centre Pompidou*, Macher comentou que existia uma hierarquia institucional bem definida e uma organização um tanto rígida, tornando as negociações mais complicadas. Cito-a: “tecnicamente tudo é bastante complicado porque tem uma organização um pouco rígida. Então, de repente é um pouco a usina também, e no nível do poder também, tem uma pessoa e depois uma outra e sempre mais alguém acima.”¹⁵¹ (MACHER, 2019) Ela refletiu que esse é um lugar “onde você não compreende bem, mas você deve aceitar, esta é a parte do poder. Enquanto tudo está relativamente charmoso, você entende que não é você que decide e que o artista é sempre um pouco o empregado, o empregado do rei.”¹⁵². (MACHER, 2019) Questionei-a se ela sentia isso por se tratar da dança, e se, em outros campos da arte, a entrada no museu poderia ser tratada de forma mais igualitária. Ela respondeu-me que não necessariamente, pois Le Roy tem sua legitimidade como artista internacionalmente reconhecido, e que as questões de poder estão em todos os lugares.

Os dois relatos dessas artistas que trabalharam em reativações de “*Retrospectiva*”, em dois contextos museais distintos, encontram eco no apontamento da pesquisadora Claire Bishop, bastante crítica e reflexiva sobre o trabalho da dança no museu, atualmente, em entrevista publicada na supracitada edição da revista *Repères, cahier de danse*:

¹⁵¹ “Techniquement tout est très compliqué, parce qu’il y a une organisation un peu rigide. Voilà, peut-être c’est un peu l’usine aussi, et au niveau du pouvoir aussi, il y a une personne, et après il y a une autre, et toujours quelqu’un au-dessus.”. Tradução nossa.

¹⁵² “Où tu n’es comprend pas, mais tu dois accepter, cette partie-là du pouvoir. Tout en étant relativement charmant, tu comprends qui ce n’est pas toi qui décides, et que l’artiste est toujours un petit peu le serviteur, le serviteur du roi.”. Tradução nossa.

os dançarinos são igualmente bastante céticos e têm a sensação de que os museus os exploram, o que é menos o caso no que concerne aos coreógrafos. Penso que os dançarinos se queixam de muitas coisas, mas há muitas provas a se suportar quando se dança no museu (sem duchas, solos duros, pessoas loucas no público). Mas os coreógrafos são igualmente culpados, em seu desejo de proximidade com os financiamentos e o prestígio que envolve as artes visuais¹⁵³ (BISHOP, 2017, p. 41).

Certamente, cada assertiva precisa ser analisada e entendida dentro de contextos culturais e institucionais específicos, porém, o que interessa agora é perceber como os hábitos ganham solidez dentro das instituições, como os discursos circulam entre os profissionais que estão entrando nesses espaços e quais papéis a dança poderá assumir nesse debate. É notório, pelos relatos dos dançarinos, que as relações de trabalho estabelecidas no processo de “*Retrospectiva*” são de colaboração e respeito, mas chamamos a atenção para um lugar mais amplo de relações institucionais, que coloca à prova os lugares de poder, os modos de produção e as relações de trabalho.

As negociações entre instituição e artista são um desafio que se coloca na ocupação da dança nos museus e galerias, os quais, muitas vezes, programam a dança propondo uma simples substituição do palco do teatro para a sala da galeria, ou tendo em vista certo fetichismo por propostas *live* dentro da programação em arte contemporânea. De certo modo, este fetichismo vem operando um deslocamento, pois o que antes era vivido pelo objeto de arte exposto e reverenciado, agora se transporta para a presença do artista nas salas da galeria. Muitas instituições museais estão reconfigurando suas agendas para receberem as artes vivas há alguns anos. Porém, percebe-se que alguns espaços ainda esbarram em normativas e hábitos enraizados de uma cultura própria de exposições em artes plásticas.

O museu de Belas Artes de Taipei, por exemplo, mostrou-se despreparado para receber trabalhos em performance. Já o *Centre Pompidou*, que movimenta uma economia abastada no mercado de arte internacional, com recorrente programação de projetos ao vivo, apresenta contrastes mais obscuros entre legitimidade, rigidez e hierarquias difíceis de negociar, como citado por Macher.

¹⁵³ “les danseurs son également très sceptique et ont le sentiment que les musées les exploitent, ce qui est moins le cas pour les chorégraphes. Je pense que les danseurs se plaignent de beaucoup de choses, mais il y a de nombreuses épreuves à supporter quand on danse au musée (pas de douches, des sols durs, des membres du public fous). Mais les chorégraphes sont également coupables dans leur désir de proximité avec les financements et le prestige qui entourent les arts visuels.”. Tradução nossa.

Sem querer equiparar as instituições, o que seria impossível, mas trazendo relatos de experiência, parece-me importante examinar esse jogo de forças e o desejo que permeia cada lado. Assim, abrir-se-á um campo de diálogo social e político possível, buscando-se espaços menos impositivos e mais colaborativos, o que permitirá que a presença da dança no museu tenha condições de ocorrer e seja compreendida como uma criação em si-mesma.

Isso fará com que o “dançar uma exposição” encontre meios de circulação e viabilização e permita a criação de linguagem estética, de discurso político e de produção de novas narrativas, olhando para a função social que o museu pode exercer.

4.5 Espaço de conversação

4.5.1 Olhar, escutar e testemunhar

Como vimos, em “*Retrospectiva*” cria-se um espaço de endereçamento ao visitante que marca as relações estabelecidas ao longo da exibição. Este endereçamento é apresentado com mais força nas retrospectivas individuais longas, nas quais o dançarino performa sua retrospectiva dialogando com os trabalhos de Le Roy.

A pesquisadora Bojana Cvejić aponta, no texto de apresentação da versão francesa do livro “*Rétrospective*” par Xavier Le Roy (2014), que será através da tentativa do intérprete de “[...] contextualizar um aspecto da dança a partir da sua biografia” que “uma forma histórica de sociabilidade e de cultura se encontra então experimentada para além do interesse que consiste em apresentar a obra de Xavier Le Roy.” (CVEJIĆ, 2014, p. 12). Ou seja, para além de somente mostrar o trabalho do coreógrafo, através da sua proximidade com esta ou aquela peça, cada dançarino evoca características da história da dança, das maneiras de transmissão e aprendizado a partir de técnicas e coreografias apreendidas, das expectativas e frustrações vividas por cada um dentro do campo profissional e do seu envolvimento com sua história sociocultural.

A pesquisadora comenta, ainda, que certa negligência até pode ser observada na execução de gestos e movimentos dos intérpretes, que poderiam ir de encontro à ideia de apresentação do trabalho do coreógrafo. Entretanto, ela afirma que

as prioridades de “*Retrospectiva*” se situam em outro lugar: no agenciamento da situação encenada, ou ainda, para dizer nos termos de Felix

Guattari, no agenciamento coletivo da enunciação e na sua capacidade em conectar sujeitos individualizados a realidades contextuais com palavras, movimentos, gestos e um trabalho de endereçamento¹⁵⁴ (CVEJIC, 2014, p. 12).

A prática da narração oral endereçada diretamente ao visitante da exposição, que se torna um espectador diante da retrospectiva encenada, e a inclusão do público em um espaço de conversação, ocupa um lugar chave nas propostas do coreógrafo. Retomando a experiência da dançarina Scarlet Yu (2017, p. 6), ela evidencia que, nos espaços expositivos, ela tem a possibilidade de falar aos indivíduos ao invés de falar ao grupo de pessoas anônimas do público da cena.

Nessa direção, cito outro projeto expositivo de longa duração mais recente do coreógrafo, intitulado *Temporary Title* (2015), no qual o engajamento de uma conversa ocupa um lugar particularmente potente. O trabalho começa com os dançarinos sentados nas bordas da sala de exposição, vestidos como se fossem pessoas do público. Num determinado momento, eles se despem e, caminhando com os pés e as mãos no chão, ocupam o centro da sala, codificando movimentos de leões. Lentamente, eles seguem um roteiro de movimentação que inclui mudanças de estados corporais, tensionando a relação entre o humano/não humano, e a criação de paisagens que variam entre animal, vegetal, mineral e humana.

Para compor a paisagem humana, por exemplo, cada dançarino se aproxima de um espectador, que está sentado nas bordas da sala, diz seu nome próprio e faz uma pergunta direta e pessoal, engajando uma conversação (como vemos na figura 35), que poderá incluir outras pessoas vizinhas e que durará quase uma hora. O tema das perguntas traz algum aspecto da vida que sofre transformações: “como é para você envelhecer?” ou “como é estar apaixonada?”. A naturalidade do convite para conversar converte a situação em uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015, p. 69), em que elementos do cotidiano são introduzidos, quebrando as distâncias convencionais entre artista e espectador, pessoalizando o discurso que será endereçado a poucas pessoas e criando uma situação de encontro e partilha. A criação de graus tão íntimos pode suscitar fatos curiosos de participação do público, como chegou a acontecer em *Temporary Title*. Macher (2019) relatou que, durante

¹⁵⁴ “les priorités de “Rétrospective” se situent ailleurs: dans l’agencement de la situation mise en scène, ou encore, pour le dire dans les termes de Félix Guattari, dans l’agencement collectif d’énonciation et dans sa capacité à connecter des sujets individualisés à ses réalités contextuelles avec des mots, des mouvements, des gestes et un travail de l’adresse.”. Tradução nossa.

uma apresentação, uma pessoa tirou a roupa e se juntou ao grupo de dançarinos sem ninguém saber. Mais tarde, esta espectadora confessou que foi um gesto de solidariedade com o grupo que estava nu, como se ela saísse de seu lugar de privilégio de pessoa vestida e se juntasse ao grupo de dançarinos despidos. A tomada de decisão de participar, nesse caso, pode ser gerada por inúmeros fatores, pois foram criadas *situações* que embaralhavam os lugares habituais do artista e do público ao longo do trabalho. Os dançarinos podiam entrar e sair da sala durante a exposição, por exemplo. Para sair, eles vestiam suas roupas que ficavam nas bordas da sala, ao lado do público, e, na volta, eles se despiam igualmente nas margens, para se juntarem novamente ao grupo de intérpretes. Essa movimentação, feita muito tranquilamente e, por vezes, despercebida, tornava o trânsito vestir-despir natural, ao longo do tempo da apresentação, podendo confundir quem era dançarino e quem era público.



Figura 35 – Dançarinos conversando com o público durante a exposição *Temporary Title*. Track 8 Carriageworks/Kaldor Public Art Projects – Sidney (2015).

Crédito: Peter Craig.

Em “*Retrospectiva*”, as manifestações de sociabilidade são produzidas, segundo Le Roy (2014a, p. 30), por situações construídas e artificiais nas quais nós fazemos a experiência do real. Esta afirmativa também parece reverberar a experiência em *Temporary Title*. A criação de um ambiente íntimo e comum, que ganha relevância nesses projetos dentro de

museus e centros de arte, apresenta uma vertente na cena teatral, na qual o contexto influencia a criação de situações. A situação é mobilizada pela ação dos atores e “mais do que trazer os espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é converter a cena em uma ampliação da plateia. Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o de parecer ser um a mais.” (CORNAGO, 2016, p. 29).

Na mesma linha, mas permanecendo na sala de teatro, o coreógrafo francês Jérôme Bel tensiona bastante os lugares naturalizados do dispositivo teatral e da fabricação do espetáculo cênico. Desconstruindo a maquinaria teatral, ele subverte a expectativa do público diante do que pode ser um espetáculo dito de dança contemporânea. Para isso, a escolha de certos procedimentos “inscreve-se como estratégia de enfraquecer, pouco a pouco, a cena, mostrando estados de fragilidade e debilidade onde se esperava perfeição e destreza.” (BEL, 2006 apud SLOMP, 2017, p. 101). Ou seja, na tentativa de enfraquecer o lugar de poder que a cena exerce, o coreógrafo coloca no palco amadores, semiprofissionais e objetos, e provoca a ideia de quais corpos podem ou não ocupar o palco, deslocando o lugar habitual dos elementos e figuras tradicionais do teatro (ator, espectador, cenografia, iluminação, técnicos). Com isso, Bel desnuda, a cada trabalho, algum elemento ou regra da cultura do espetáculo cênico, que, segundo ele “[...] infelizmente naturalizei e que, graças a um trabalho de descontração, eu consigo identificar.”¹⁵⁵ (BEL, 2013, p. 51).

Além disso, “*Retrospectiva*” joga com a sobreposição de temporalidades, transformando a retrospectiva dos trabalhos de Le Roy em uma criação que encontra, nas memórias dos dançarinos colaboradores, reativações temporais e espaciais. Esta criação a partir de elementos do passado parece carregar “o desejo de preservar a vida das obras existentes e abri-las para transformá-las (ao invés de arquivá-las no passado) se servindo da exposição mesma como um *medium* destinada a apresentar o passado”¹⁵⁶ (BISHOP, 2014b, p. 107).

Dessa forma, as retrospectivas individuais dos dançarinos transitam por temporalidades subjetivas e sobrepostas como: a obra de Le Roy, o contato de cada um com os solos do artista, as memórias de cada um em relação a sua trajetória profissional e pessoal, a relação com o tempo e espaço presente do museu, a relação com o público e o contexto

¹⁵⁵ “j’ai malheureusement naturalisé et que, grâce à un travail de déconstruction, j’arrive à identifier.”. Tradução nossa.

¹⁵⁶ “c’est le désir de préserver la vie des oeuvres existantes et de les ouvrir pour les transformer (plutôt que de les archiver dans le passé) en se servant de l’exposition même comme d’un médium destiné à présenter le travail.”. Tradução e grifo nossos.

local e, ainda, uma eventual reatualização de outras “*Retrospectiva*”(s) dançadas ou visitadas anteriormente por cada um dos artistas. A proximidade que esse diálogo encarnado em palavras e corporalidades produz transforma o encontro dessas temporalidades num espaço de testemunho entre dançarino e espectador.

“Obrigada por compartilhar comigo e manter viva essa memória.”. Esta frase, dita em uma das retrospectivas individuais, sintetiza que, para a memória se manter viva, ela precisa ser compartilhada com o outro. O visitante da exposição não apenas conhece a obra de Le Roy e as histórias de cada dançarino, mas compartilha e mantém viva memórias que transbordam e se reatualizam no corpo de cada um.

As informações geradas na retrospectiva individual fazem com que cada performer, mesmo nas outras funções do trabalho, não sejam seres anônimos, mas pessoas com nomes, histórias e individualidades. Isso possibilita que se olhe diferente para o que se dança e que se dance diferente o que é visto. Ao realizar esses movimentos eu sei que, como performer, estou ali exposto como um indivíduo e não como uma abstração formal. O que está em jogo é sempre uma relação do que faço com o como contextualizo o que faço. Nada ali tem mais a chance de permanecer na abstração, ou na objetificação, porque sempre tem como filtro um sujeito e sua história. Nas retrospectivas individuais, o que se performa é a criação e o compartilhamento de um contexto: o meu contexto, o contexto da obra em que estou inserido, o contexto da trajetória de Le Roy, o contexto de uma história da dança e o contexto que se constrói naquela situação junto do espectador. (MACHADO, 2014, p. 119).



Figura 36 – Espectadores acompanhando a retrospectiva de um dançarino. “*Retrospective*” by Xavier Le Roy, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlim (2019).

Crédito: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig.

Para o pesquisador espanhol Óscar Cornago (2009, p. 101), o “dispositivo da enunciação” em primeira pessoa vem sendo empregado na cena contemporânea através de confissões e testemunhos e ganhou força com os meios de comunicação a partir dos 1960. A câmera, por exemplo, converteu “o falante em testemunha de sua própria vida” (CORNAGO, 2009, p. 101). Aqui, entendemos dispositivo a partir de Foucault, como um conjunto heterogêneo de “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas [...]. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000, p. 244). O sentido de enunciação, por sua vez, não significa apenas o que expomos oralmente, mas também “as situações de enunciação construídas.” (CORNAGO, 2009, p. 101). Desta forma, as narrativas em primeira pessoa usadas na cena contemporânea enunciam uma teia do que é dito e do que não é dito. Diante da câmera, por exemplo,

o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar frente à câmera. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2009, p. 101).

No teatro autobiográfico ou nas formas autobiográficas cênicas, por exemplo, instâncias nas quais o “ator-autor conta, com os recursos da cena, sua vida passada, fazendo referência a acontecimentos e pessoas reais” (PAVIS, 2015, p. 375), narrar a si mesmo é um mote para se tensionar ficção com elementos da realidade. No campo da dança, por exemplo, a série de solos autobiográficos¹⁵⁷ dirigida por Jérôme Bel e iniciada por *Veronique Doisneau*¹⁵⁸ (2004) expõe reflexões narradas e dançadas dos bailarinos sobre as suas histórias pessoais e profissionais e busca uma proximidade com a plateia pelo viés do testemunho:

¹⁵⁷ A série de solos autobiográficos são: *Veronique Doisneau* (2004), bailarina da Ópera de Paris; *Pichet Klunchun and myself* (2005), bailarino de dança tradicional Tailandesa; *Isabel Torres* (2005), bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; *Lutz Förster* (2009), bailarino da Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch; *Cédric Andrieux* (2009), ex-bailarino da companhia de Merce Cunningham.

¹⁵⁸ Para trechos do solo, cf. [VERONIQUE DOISNEAU I](#).

a cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade. Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e sobre-tudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (CORNAGO, 2009, p. 102).

Dessa forma, Cornago aponta a presença da corporalidade, do gesto e da palavra em cena como dispositivos enunciativos que se endereçam ao espectador. Para o pesquisador, a teatralização em espetáculos de dança foi um fenômeno que se acentuou ao longo dos anos 1990, e a utilização da palavra, por exemplo, se tornou relevante.

Esta teatralização responde também à necessidade de se confrontar com o outro, não somente fisicamente, mas através da palavra, de converter o corpo do bailarino em um corpo social que se dirige ao que tem diante de si, com seus movimentos e com suas palavras, ou com suas palavras transformadas em movimentos e atitudes, que acompanhadas do texto, adquirem de maneira mais clara um tom confessional. Trata-se de um gesto de afirmação e de dúvida ao mesmo tempo, de afirmação de uma necessidade de encontrar um sentido para uma(s) história(s) e de dúvida sobre como fazê-lo. Somente uma coisa fica clara, o caminho é através do outro, a confissão não faz sentido, não pode ter verdade, se não for através da confrontação com quem está em frente, uma necessidade de comunicação explícita distinta da que teve a dança em outros momentos. (CORNAGO, 2009, p. 107).

Por fim, na exposição “*Retrospectiva*”, Le Roy, que detém a autoria e a gestualidade de cada solo inscrita no seu corpo, delega sua retrospectiva a outras corporalidades e subjetividades, as quais criam suas retrospectivas autobiográficas numa trama enunciativa com a obra do coreógrafo. Assim, Le Roy constrói, desde o processo de criação até a exibição, uma experiência do coletivo de acordo com a qual o seu trabalho e a sua gestualidade não são mais exclusivamente suas, mas são compartilhadas entre seus pares, de diferentes gerações. As narrativas em primeira pessoa exercem o lugar de testemunho não do “meu solo de dança”, algo que Le Roy apontou como problemático, mas de uma ligação com o contexto social e as situações construídas. Dessa forma, cada reativação de “*Retrospectiva*” realizada no espaço social do museu coloca o público, através do testemunho dos dançarinos, em uma cadeia de discursos produzidos sobre e pela dança.

Le Roy, assim, constrói “situações encenadas” (definição que o artista dá à coreografia) conectando “sujeitos individualizados a realidades contextuais com palavras,

movimentos, gestos e um trabalho de endereçamento” (CVEJIC, 2014, p. 12) e se utiliza do dispositivo da enunciação através do testemunho para dar passagem às suas memórias, às memórias dos dançarinos e das dançarinas que colaboram com ele e às memórias dos públicos diversos que visitam esta exposição.

CAPÍTULO V – WAGNER SCHWARTZ

O fluminense Wagner Schwartz (1972) vive e trabalha entre Brasil e França como coreógrafo, performer e escritor. Formou-se na faculdade de Letras (1993-1998) da Universidade de Uberlândia (MG) e participou de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica tanto na América Latina quanto na Europa, mudando-se para Paris em 2005. Desde 2003, criou doze peças, sendo selecionado pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança em 2000, 2003, 2009 e 2014. Recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de “Melhor projeto artístico” pelo espetáculo *Piranha*, em 2012. Trabalhou, ainda, como intérprete para o coreógrafo Rachid Ouramdane, para o diretor de teatro Yves-Noël Genod, para o artista Pierre Droulers e para os cineastas Judith Cahen e Masayasu Eguchi.¹⁵⁹

Alguns dos trabalhos solo de Schwartz se destacam pela transfiguração da imagem corporal, pela relação com a figura do estrangeiro, pelas migrações, pela aproximação da dança com a literatura e a escrita – a exemplo do trânsito entre as línguas francesa e portuguesa¹⁶⁰ –, e, por fim, por uma articulação entre a dança e as artes visuais, principalmente na forma da citação de artistas em cena através dos objetos, das pinturas e das esculturas que o artista leva ao palco para que dance com eles. Esta característica de referenciar um artista em cena mostra-se como um modo de pensamento ou de operação da escrita da dança do artista, entendendo a escrita a partir de Louppe: “a escrita é, para nós, o que funda o ato coreográfico, independente das suas concepções ou definições, porque contém todo o ‘trabalho’ da dança.” (LOUPPE, 2012, p. 222). Em 2019, conversei¹⁶¹ com Schwartz na capital francesa a respeito de seu processo de criação. Na ocasião, ele refletiu sobre o que chamo de citação como uma forma de recontextualizar o trabalho de artistas de épocas precedentes. Cito-o:

na questão do meu trabalho não existe uma citação, nem uma inspiração, eu acho que eu estou recontextualizando o que os artistas fizeram na sua época. Isso é o que praticamente todos os artistas fazem, eles recontextualizam, nós recontextualizamos tudo. Um pintor vai recontextualizar a cor, a tinta, o material, a moldura, a tela, e nós, artistas da dança ou do corpo, da cena, a gente vai recontextualizar as coisas que a gente já viu, que já fizeram. Então,

¹⁵⁹ Informações sobre o artista disponíveis em WAGNER SCHWARTZ: BIO.

¹⁶⁰ Faço referência à publicação recente do livro bilíngue de Schwartz intitulado *Nunca juntos mas ao mesmo tempo/ Jamais ensemble, mais en même temps*, pela editora Nós, de São Paulo, em 2018.

¹⁶¹ Nossa conversa aconteceu em abril de 2019. A transcrição da conversa está disponível integralmente no Apêndice desta Tese.

não tem essa pretensão de estar criando uma coisa nova, não (SCHWARTZ, 2019).

Este ato de “recontextualização”, que chamaremos também de uma escrita e um modo de operar do artista, marca a sua trajetória e pode ser percebido nos seguintes trabalhos solo:

O espetáculo *Transobjeto*¹⁶² (figura 37), de 2004, que originalmente foi denominado *wagner ribot pina miranda xavier le schwartz – transobjeto*, anuncia, em seu título, os parceiros artísticos que se misturam ao nome próprio de Wagner Miranda Schwartz. O coreógrafo entrelaça seu nome ao nome da espanhola La Ribot, da alemã Pina Bausch e do francês Xavier Le Roy. O título ainda faz alusão ao termo *transobjeto*, utilizado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica¹⁶³ nas suas proposições chamadas *Transobjetos-Bólides*. O termo *transobjeto* designa objetos cotidianos construídos de materiais preexistentes, os quais Oiticica utilizava para criar os Bólides, que foram suas primeiras estruturas manuseáveis (LOEB, 2011).

Já na composição coreográfica da peça *Transobjeto*, Schwartz cria cenas independentes como quadros vivos, dialogando com a imagem do parangolé – mais uma criação de Oiticica –; as estruturas do *Bicho*, da artista brasileira Lygia Clark (que será revisitada em sua performance seguinte, *La Bête*, estudada neste capítulo); os objetos cotidianos; as frutas tropicais; a canção de Caetano Veloso¹⁶⁴; além da paródia da música “Disseram que voltei americanizada”, conhecida na voz da cantora brasileira Carmen Miranda¹⁶⁵, atualizada para “disseram que voltei afrancesado”, tensionando e ironizando as expectativas de ser estrangeiro entre dois países e culturas (Brasil e França). Desta forma, Schwartz habita e compõe universos antropofágicos, neoconcretos e tropicalistas, em sua dança cênica contemporânea.

¹⁶² Trechos do espetáculo disponíveis em TRANSOBJETO: VIDEO 2.

¹⁶³ Hélio Oiticica (1937-1980) foi um importante artista plástico brasileiro, pintor, escultor e performático. Inicia seus estudos de pintura em 1954, com Ivan Serpa, no MAM/RJ. Em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto do RJ, a convite de Lygia Clark e Ferreira Gullar. Com obras fortemente experimentais, buscou fundir arte e vida através de estruturas ambientais e participação ativa do público. Em sua obra, destacam-se as seguintes criações: *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e *Manifestações Ambientais*.

¹⁶⁴ Caetano Veloso (1942) é um músico, compositor e escritor brasileiro. Na década de 1960, participou ativamente do Movimento Tropicalista, que marcou a arte brasileira principalmente na música, mas também no teatro, na poesia e nas artes plásticas. Entre 1969 e 1971, junto com o músico Gilberto Gil, exilou-se em Londres devido à ditadura militar no Brasil. De volta ao país, exerceu influência no âmbito cultural, seguindo carreira solo e em parceria com outros artistas.

¹⁶⁵ Carmen Miranda (1909-1955) foi uma cantora, dançarina e atriz luso-brasileira criada no Rio de Janeiro. Nos anos de 1930 a 1950, trabalhou entre o Brasil e os Estados Unidos no rádio, no teatro de revista, no musical, no cinema e na televisão. Conhecida como “a pequena notável”, teve grande projeção internacional, marcada pela caricatura da baiana em filmes e musicais.

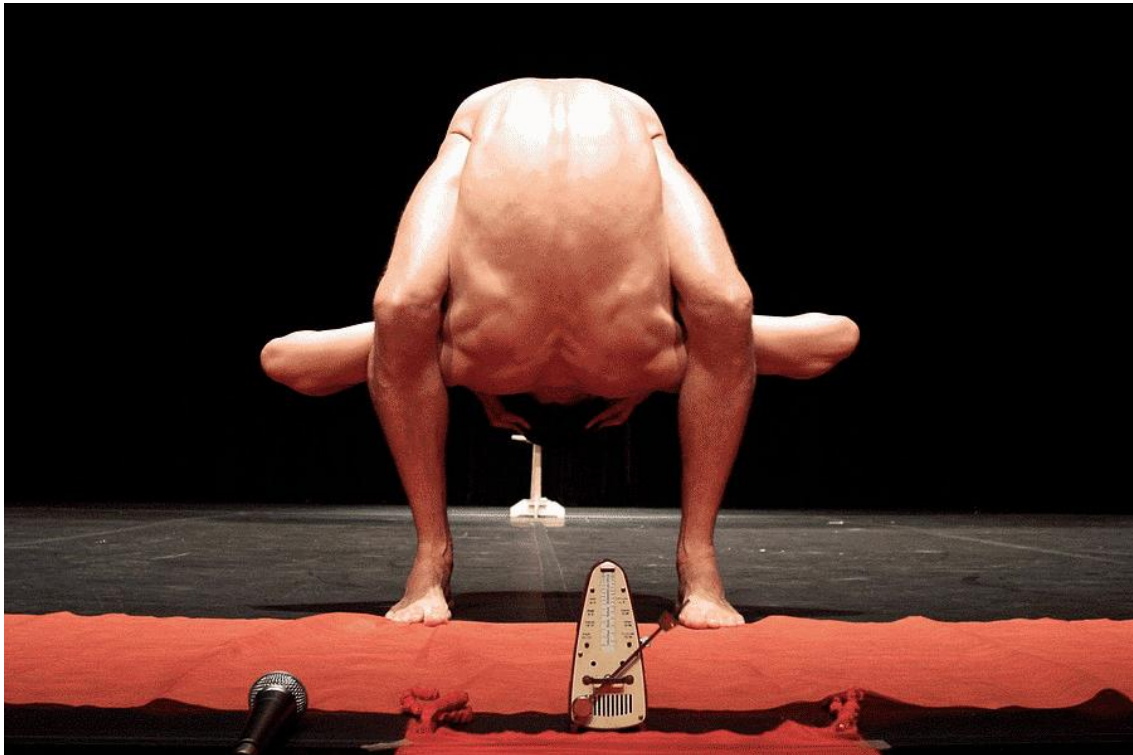


Figura 37 – *Transobjeto*, coreografia de Wagner Schwartz (2004).
Crédito: Caroline Moraes.

No ano seguinte, o coreógrafo cria a performance *La Bête* (2005), que propõe uma relação – ou recontextualização, nas palavras do artista – com a série de esculturas *Bichos*, de Lygia Clark, mais especificamente, com a réplica de uma de suas esculturas, que será manipulada pelo coreógrafo em cena (retomarei esta performance com mais cuidado ao longo do capítulo). No solo *Piranha* (figura 38), criado 2009, Schwartz traz à cena um diálogo com a composição do artista sonoro e visual japonês Ryoji Ikeda.¹⁶⁶ No palco, move seu corpo em relação à sonoridade eletrônica da composição de Ikeda. Já em *A Boba* (2019), seu solo mais recente, a pintora modernista brasileira Anita Malfatti¹⁶⁷ divide simbolicamente o palco com o artista. Schwartz insiste, na duração da peça, em manter em pé um quadro com a réplica da pintura *A Boba*, de Malfatti, criada entre 1915 e 1916. Para o artista, este é um trabalho que

¹⁶⁶ Ryoji Ikeda (1966) é compositor e artista visual e sonoro japonês de música eletrônica minimalista que mistura música e projeções em vídeo, criando instalações sonoras. Mora e trabalha em Paris e colabora com artistas de diferentes campos como arquitetos, músicos, artistas plásticos e performers.

¹⁶⁷ Anita Catarina Malfatti (1889-1964) importante pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora modernista brasileira. Entre os anos de 1910 e 1914, estudou na Academia Imperial de Belas Artes, em Berlim. Em 1917, expõe em São Paulo, recebendo críticas de Monteiro Lobato e elogios de Oswald de Andrade. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna, expondo 20 trabalhos ao lado de Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

fala sobre a violência e o autoritarismo, fala sobre Anita Malfatti – uma mulher, artista, modernista brasileira –, e também é um trabalho “que questiona estruturas rígidas como a língua [...], o espaço de um museu, por exemplo, o que está no muro, o que não está? Como que um quadro é visto? Como que um quadro tem que ser visto?” (SCHWARTZ, 2019).

Incluirei, também, nesse percurso, a peça em grupo *Domínio Público* (2019), que mescla as narrativas controversas contadas sobre a famosa *Monalisa* – criada, entre 1503-1506, pelo pintor italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) – às polêmicas que envolveram os trabalhos de quatro artistas da cena brasileira: Wagner Schwartz, Elisabete Finger¹⁶⁸, Maikon K¹⁶⁹ e Renata Carvalho¹⁷⁰. *Domínio Público* foi pensada a partir do que aconteceu com esses artistas, como uma resposta-elaboração aos ataques e censuras sofridos por eles ao longo do ano de 2017. Eu diria ainda que a construção do espetáculo foi uma forma de elaboração de um trauma coletivo, devido à dimensão e à repercussão social ocorridas na época, quando diferentes atores da cultura do país foram agredidos moral e eticamente. Retomarei estes fatos ao final deste capítulo, por estarem vinculados à discussão sobre a performance *La Bête*.

Por fim, segundo a pesquisadora em dança Marinho (2010), o trabalho de Schwartz permanece na fronteira “entre nacional e estrangeiro, entre teoria e prática, entre vida e cena”, com isso, a sua pergunta “como *antropofagizamos* nomes, eventos, história e estética no corpo?” (MARINHO, 2010, p. 5) persiste e faz eco para pensarmos o ato de escrita e os modos de operação deste artista. A relação do coreógrafo com outros criadores de diferentes áreas é da ordem do ser habitado por eles em cena. Sua busca é de criar um novo contexto no qual essas obras, concebidas em épocas precedentes, possam ecoar hoje. Mesmo que Schwartz esteja sozinho no palco, ele se diz habitado por muitos *outros*.

Eles [artistas] construíram alguma coisa no tempo deles e esse tempo que eles criaram essa coisa já aconteceu, então como eu trabalho esse

¹⁶⁸ Elisabete Finger é uma performer e coreógrafa com trabalhos que buscam uma lógica de sensações e um corpo-matéria. Em Curitiba, foi residente da Casa Hoffman (2004) e cofundadora e integrante do coletivo artístico Couve-Flor (2005-2012). Com mestrado em dança pela HZT/UdK, em Berlim, Alemanha (2010-2011), apresenta suas criações – dentre as quais destaco *Amarelo*, *Buraco* e *Monstra* – em contexto de performance, dança e artes visuais.

¹⁶⁹ Maikon K vive na cidade de Curitiba. Seu trabalho transita entre performance, dança e teatro. Formou-se em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia do Teatro. O foco de sua pesquisa é o corpo e a sua capacidade de alterar percepções. Com influências de práticas xamânicas, seu trabalho busca construir realidades através de prática corporais. Entre suas criações destacam-se *Corpo Ancestral*, *DNA de DAN* e *Neblina Canibal*.

¹⁷⁰ Renata Carvalho é atriz, dramaturga, diretora e transpóloga. Fundou o *Coletivo T* (grupo formado integralmente por artistas trans em São Paulo) e o MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans). Em 2012, participou dos trabalhos *ZONA!*, *Projeto Bispo* e *Nossa Vida Como Ela É*. Atuou nos espetáculos *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, *Domínio Público* e *Manifesto Transpofágico*.

acontecido, hoje? Como que eu continuo o que eles fizeram naquela época? É isso que eu penso. Então, eu preciso criar um novo contexto para que essa coisa reapareça, seja ela uma pintura, uma música, uma frase, um texto, sempre houve, na arte, sempre houve isso, essa recontextualização de fatos artísticos. Esse é praticamente meu trabalho, eu não consigo ir para um palco sozinho, eu posso estar só lá, mas eu estou acompanhado de um monte de figuras, de imagens, de texto, de som, de sonoridade, enfim, está tudo ali comigo, eu não começo uma coisa nova quando eu estou em cena, eu continuo alguma coisa que estava acontecendo antes de mim. A estreia, a estreia é um nome muito difícil, então é inexistente isso, porque na realidade eu não estou estreando nada, eu estou continuando uma conversa, e isso toma tempo para acontecer (SCHWARTZ, 2019).

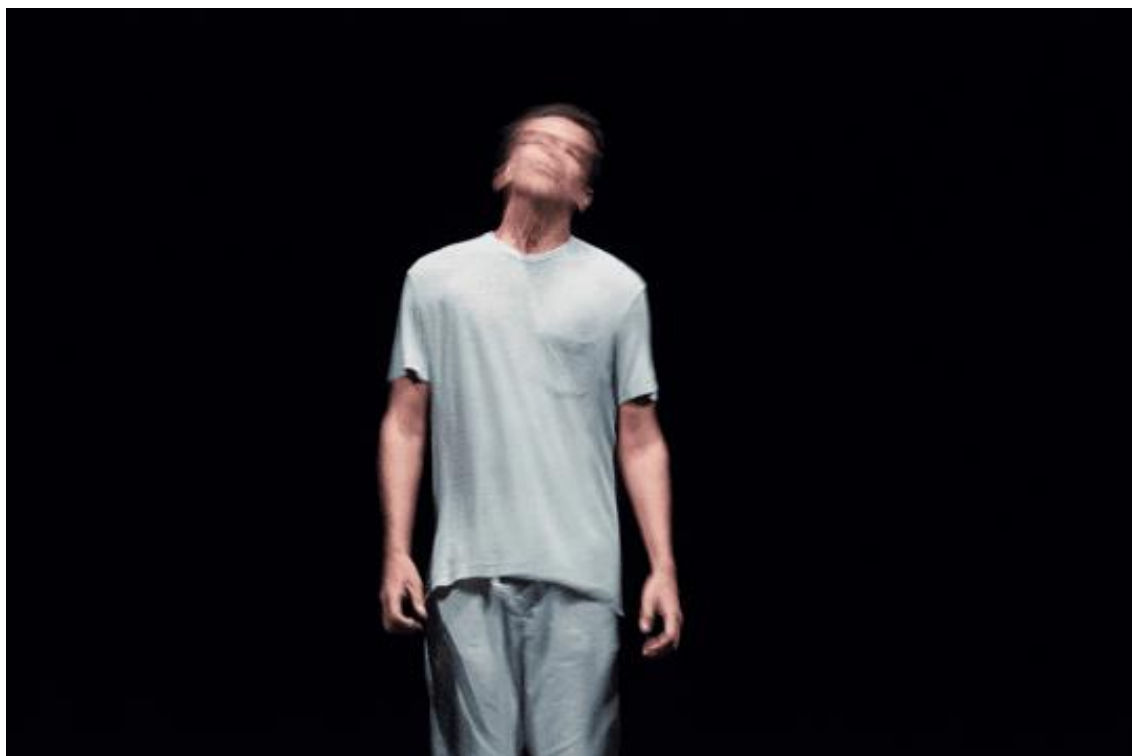


Figura 38 – Piranha, coreografia de Wagner Schwartz (2009).
Crédito: Divulgação.

5.1 *La Bête*

A performance¹⁷¹ *La Bête*¹⁷² foi criada em 2005 e pode ser apresentada, seja no palco de um teatro, seja adaptada para outros espaços, como bares, centros de arte ou museus –

¹⁷¹ Utilizarei a palavra performance para designar esse trabalho, entendendo performance no sentido empregado a partir dos anos 1960, por artistas que fazem uso de seus corpos como meio de experiência estética, priorizando

dado que é uma peça móvel e maleável a qual utiliza, para delimitar o seu espaço de execução, um tatame posto no chão, onde ocorre a proposta performática do artista. Schwartz contou, em nossa conversa, que apresentou a peça no Brasil em 2005, na cidade São Paulo, mas que, na época, ela não foi bem recebida. Por isso, ele só a performou novamente no país em 2015, a convite de dois festivais de dança: a Bienal SESC de Dança, em Campinas, e a 8ª edição do Festival Contemporâneo de Dança, em São Paulo.

Diferente de outros projetos analisados nesta tese, Schwartz não elaborou este trabalho para um museu específico. Ele relata que começou apresentando esta performance em bares e lugares alternativos. Contudo, o interesse em incluir esta performance neste estudo se deu pelo convite feito ao coreógrafo para apresentá-la em contexto de exposição, na abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira* ocorrido no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2017. Esta apresentação foi envolvida em uma rede de polêmicas sobre as artes, abrindo um debate importante no país. Além disso, a performance emprega alguns procedimentos estéticos que discutem os códigos e as convenções tradicionais dos espetáculos em dança cênica contemporânea, bem como a relação habitual que o público (espectador e visitante) estabelece com a obra de arte, tanto no teatro quanto na exposição em artes visuais. A inclusão deste artista brasileiro no *corpus* desta pesquisa tem como intuito produzir uma reflexão crítica sobre o contexto em que esta obra ocorreu, bem como narrativas sensíveis frente à intolerância ocorrida na época em relação à performance. Busca-se, também, problematizar os discursos produzidos sobre o trabalho.

A polêmica gerada pela apresentação no MAM ganhou repercussão nacional e internacional, causando ataques e defesas ao trabalho do coreógrafo. Como veremos com mais detalhes ao longo do texto, *La Bête* começa com Schwartz nu mexendo em uma réplica, em miniatura, de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), da artista plástica brasileira Lygia Clark (1920-1988). Ao longo da performance, o público poderá tocar o corpo do artista, em uma atualização, ou simples alusão, ao gesto proposto por Clark nos anos 1960. Com isso, o público-espectador é convidado a ocupar o lugar de participante da ação performática.

Entretanto, mesmo em uma condição aparentemente segura de interação entre a performer e o público, a apresentação feita no MAM em 2017 foi alvo de duras acusações, por parte da opinião pública, depois de publicado na internet e viralizado um vídeo de 30

a presença do artista e a não representação cênica. Igualmente, a participação direta do público a cada apresentação torna a performance um acontecimento irrepetível.

¹⁷² *La Bête* é a tradução em francês para *Bicho*, nome da série de esculturas da artista brasileira Lygia Clark.

segundos da performance, que mostrava uma criança, junto da sua mãe, tocando o tornozelo e a mão do dançarino, enquanto este estava deitado no chão. Naquele ano pré-eleitoral brasileiro, este vídeo foi utilizado por partidos políticos e por grupos conservadores para se polarizar o debate público nacional. Além disso, as pessoas e as instituições de arte envolvidas sofreram acusações moralistas e linchamentos virtuais que, infelizmente, acabaram fixando discursos preconceituosos no tecido social, e reiterando afirmações como: “tocar o corpo nu de um Artista não é arte”; “a Mãe deve preservar a sua criança”; “as Instituições Culturais gastam o dinheiro público com imoralidades”, etc.

Outros episódios de ataques e censura ao campo das artes aconteceram no Brasil no mesmo ano. Estes fatos serviram de moeda de troca para uma disputa político-partidária que se aproveitou do campo de batalha para fragilizar não apenas os trabalhadores, mas as instituições culturais do país e as leis de fomento à cultura, além de moralizar o debate com viés conservador, visando apoio popular nas eleições presidenciais de 2018. Além disso, este caso particularmente nos mostrou a velocidade com que as novas mídias podem produzir uma polêmica e disseminar notícias falsas e equivocadas, com falas de ódio e radicalismos.

Diante de tantos olhares permitidos por *La Bête*, deter-me-ei, neste estudo, em sua proposta estética, a partir da construção relacional com a série *Bichos*, de Clark, bem como no envolvimento do público-participante na performance e nas características do contexto expositivo em que ela foi apresentada. Para isso, levarei em consideração a minha experiência como espectadora da performance, na 9ª edição do Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo (2016) e no Festival FarOFFa, na Oficina Cultural Oswald de Andrade (2020). Igualmente, considerarei os registros audiovisuais das apresentações no Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo (2015) e no Centre National de la Danse na França (2018), cedidos a esta pesquisa pelo coreógrafo. Fontes fundamentais também foram a entrevista que fiz com Schwartz em 2019, em Paris, e os materiais sobre a exposição ocorrida no MAM-SP, em 2017.

5.2 Objeto – Bicho

5.2.1 O disparador inicial, uma conversa com Lygia Clark

Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!

Mario Pedrosa¹⁷³

A artista plástica Lygia Clark¹⁷⁴ é considerada uma figura fundamental na arte brasileira produzida principalmente entre os anos 1950 e 1980. Clark integrou o Grupo Frente (1954-1956) e o Movimento Neoconcretista carioca (1959-1961) e manteve, durante sua vida, uma interlocução e uma amizade intensa com o artista Hélio Oiticica. Na época da ditadura militar brasileira, entre os anos de 1970-1975, exilou-se na França, onde foi professora na *Faculté d'arts plastiques Saint Charles*, na *Sorbonne*, em Paris. Nesse período de exílio, Clark intensificou com seus alunos uma prática experimental e coletiva, voltada às sensações do/no corpo através do uso de materiais ordinários e cotidianos e de atos grupais performados fora das salas de aula.

A obra da artista atravessa os ideais utópicos modernistas de religar arte e vida, de repensar a tríade artista-obra-espectador e de deslocar o público de seu lugar de contemplação diante do “objeto de arte” para um lugar de participação, a partir do qual se produziria um encontro entre estética e política. Apresentarei brevemente algumas obras da artista, focando sobretudo na época da criação da série *Bichos*. Para isso uso o artigo de Rolnik “Moldar-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark” (1999) que divide a obra da artista em duas partes tendo como marco divisório a proposta *Caminhando* (1964). Igualmente, recorro a publicação “Lygia Clark: obra-trajeto” (1992) da pesquisadora Milliet, reconhecendo que estas divisões podem ser arbitrárias diante da complexidade da obra e trajetória artística de Clark.

No que chamarei de primeira parte de sua trajetória artística, a artista utilizava o objeto como mediador na experiência estética. Já em sua segunda parte, ela se concentrou em proposições que transformavam o ato do participante, individual ou coletivamente, na própria experiência estética, mobilizando principalmente as sensações do/no corpo.

Num primeiro momento de seu percurso, entre os anos de 1954 e 1959, a artista migrou do plano bidimensional da pintura geométrica para proposições em que as formas

¹⁷³ A frase citada foi dita pelo jornalista e crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa (1900-1981) à Lygia Clark. Nesta ocasião, Pedrosa viu a escultura *Obra-Mole* (1964), que faz parte da série *Trepantes*. Esta escultura é feita de borracha laminada entrelaçada, que desafia a gravidade quando pendurada e achata-se quando colocada no chão. O chute dado por Pedrosa reafirma pressupostos do movimento neoconcreto brasileiro, como a dessacralização do objeto de arte, assunto caro a Clark e à sua geração. Cf. MILLIET, 1992, p. 86.

¹⁷⁴ 1920 (MG) – 1988 (RJ).

ganhavam relevo no plano da moldura, iniciando, com isso, uma entrada na tridimensionalidade. Esta passagem é percebida nas séries *Superfícies Moduladas* (1955-58), *Contra-relevo* (1959) e *Casulo* (1959-60). Isto significa que, embora o “quadro” ainda esteja preso na parede, a pintura torna-se fundo e as formas são sobrepostas, ganhando saliência e volumes, produzindo o que a artista denomina “linhas orgânicas”.

Já entre 1960 e 1964, Clark invade o espaço com suas estruturas. Dessa vez, como semelhante à natureza, os *Casulos* se rompem da parede (MILLIET, 1992, p.62) e, no chão, surgem os *Bichos* (1960-1964) e, em seguida, os *Trepantes* (1963-1965), moles e duros. Nesse momento, “os corpos mutáveis, elásticos e deformáveis [...] constituem ‘signos topológicos’ nos quais as mudanças de estado são privilegiadas em detrimento de formas estáveis e distâncias fixas.” (MILLIET, 1992, p. 86). A instabilidade da forma convida o toque do espectador e a participação deste será intensificada pela artista.

Bichos é uma série de esculturas feitas de placas de alumínio polido, unidas por dobradiças que, manipuladas pelo público, produzem formas e volumes no espaço (dois exemplares nas figuras 39 e 40). Clark produziu diversos *Bichos* com nomes e tamanhos variados. Sua intenção era disseminar esses corpos por galerias, museus e praças, afastando-se do fetichismo marcado na época pela obra de arte original e única. Já a série *Trepantes* é composta por esculturas feita de recortes espiralados em metal ou em borracha (por exemplo, *Obra-mole*, de 1964), que podem trepar, literalmente, em diferentes superfícies, parasitando suportes ocasionais. Nas duas séries, a artista teve a intenção de retirar a escultura de um lugar fixo de exibição, como o pedestal, possibilitando a sua ocupação pelo espaço, se exibindo e se enroscando em qualquer lugar.

A pesquisadora, psicanalista e curadora Suely Rolnik, que se debruçou sobre a obra de Clark, assinala que este período apresenta tanto características neoconcretas, considerando-se o objeto como o mediador na relação estética com o visitante, quanto princípios construtivos, devido à escolha, por parte da artista, “de objetos reduzidos à sua essencialidade material, a valorização das propriedades da matéria, a percepção de estruturas formadas na relação gerada pela ação conjunta.” (ROLNIK, 1999, p. 11). Mesmo que ainda exista um objeto produzido e mediador da experiência estética, a artista deixa para trás “o estatuto do artista como criador absoluto e passa a compartilhar com os outros a criação; caminhando do espaço institucional da arte para o espaço social” (MILLIET, 1992, p. 87), fomentando a participação ativa do público.



Figura 39 – *Bicho ponta*, de Lygia Clark (1960).
Crédito: LYGIA CLARK.



Figura 40 – *Bicho parafuso sem fim*, de Lygia Clark (1960).
Crédito: LYGIA CLARK.

Esta constatação é relevante, pois será a partir da proposição *Caminhando* (1964), momento de transição na trajetória de Clark, que a participação do espectador torna-se mais verticalizada, propondo-se uma dissolução na relação entre a materialidade e o corpo. *Caminhando* consiste em cortar uma fita de *Moebius* até a sua dissolução num emaranhado de tiras. Aqui, a experiência do sujeito coloca-se como processo criativo e a ação de cortar torna-se o próprio caminho estético. A estrutura, a fita, apresenta-se como meio para o ato que, por sua vez, se torna gesto expressivo por parte do espectador-autor que faz o corte. “A relação dualista entre o homem e o *Bicho*, que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis.” (CLARK, 1994b [1964], p. 65).

A partir de *Caminhando*, e até o fim de sua vida, a artista mergulha em proposições que se fundam na experiência sensorial do sujeito¹⁷⁵. Ela utiliza objetos precários, orgânicos, pré-fabricados e cotidianos para produzir sensações no corpo individual e coletivo. Percebe-se, em sua trajetória, tanto uma transformação dos objetos – que primeiramente saem do plano do quadro para, enfim, vestirem o corpo do sujeito –, quanto um deslocamento dos modos de fruição do público, começando no campo da contemplação, ao qual se segue o gesto, a ação, a relação com o próprio corpo, a relação entre os corpos, até o encontro terapêutico entre os corpos e a materialidade dos objetos.

5.2.2 A série de esculturas *Bichos*: da emancipação ao “bibelô”

Bichos. É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinhal dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do *Bicho*, que à primeira vista parecem ilimitadas. Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode fazer, respondo: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...”. O *Bicho* não tem avesso. Cada *Bicho* é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se

¹⁷⁵ Como o foco deste estudo é a série *Bichos*, destaco brevemente algumas das propostas dessa época: *O eu e o Tu*, da série *Roupa-corpo-roupa* (1967), na qual os participantes vestem roupas com forros de materiais variados, que trazem sensações para o corpo da mulher e do homem; *Baba Antropofágica* (1973), na qual os participantes levam à boca carretéis de linha de cores variadas e lentamente os desenrolam, com as mãos em cima do corpo de outra pessoa que está deitada, sendo que, ao final, todos se emaranham com os fios; *Objetos Relacionais* (1976), fase mais terapêutica, na qual a artista propõe sessões em que os pacientes entram em contato com diferentes objetos e materiais, como pedras, conchas, flores, sacos plásticos cheios de água, entre outros.

estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Acontece na realidade um diálogo em que o *Bicho* tem respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador. (CLARK, 1994a [1960], p. 68).

Retomarei características da série *Bichos*, pois foi a miniatura de uma dessas esculturas que Schwartz escolheu para manusear em cena. Esta série marca um ponto importante no processo de criação de Clark, visto que será nesse momento que a própria percepção de escultura¹⁷⁶ será atualizada em direção a um campo expandido (KRAUSS, 1984). Ou seja, nesta vertente, Clark nega os materiais da tradição escultórica do século XIX, como o bronze e a pedra, bem como o volume em posição estática, para invadir o espaço com placas de alumínio polido que refletem a luz, sejam elas pontiagudas ou arredondadas, unidas por dobradiças maleáveis (MILLIET, 1992, p. 67).

Por possuírem corte seco, os *Bichos* apontam para várias direções, convidando o visitante ao toque. Com pouca massa, mas muita vitalidade, eles se proliferam em diferentes dimensões, descendo do pedestal da galeria para ocupar o chão e as praças. Já como estruturas móveis e mutáveis em potencial, solicitam que o visitante/espectador também saia de sua posição de contemplação para que, com o seu gesto, construa uma nova forma no espaço, que buscará seu reequilíbrio a cada manuseio, assumindo infinitas configurações que só “ele [Bicho] sabe” quais serão. Observa-se, assim, que a intenção da artista é de “libertar o objeto de sua inércia formalista e sua aura mitificadora, criando ‘objetos vivos’” (ROLNIK, 1999, p. 2) e, com isso, “[...] uma separação entre sujeito e objeto que começa aqui a se dissolver.” (ROLNIK, 1999, p. 13). Dessa forma, Clark vai além da escultura como um objeto acabado e inerte, com um dentro e um fora definidos – um certo e um errado –, buscando a construção processual, que se modifica a cada gesto feito pelo outro.

O “Bicho” nunca é o mesmo, pois sempre se renova quando fecundado pela manipulação do “ex-espectador”, tornado participante. É uma máquina de construir espaços imprevistos que [...] responde com novas constelações de formas, sombras e reflexos [...] o espaço vivencial que resulta de “um corpo a corpo entre duas entidades vivas”, como dizia Lygia. [...] São obras

¹⁷⁶ A transformação da percepção da escultura modernista se dá com a perda do lugar de monumento, que é tida como a base para o entendimento histórico da escultura. Assim, “ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia”. Cf. KRAUSS, 1984, p. 132. Sobre o assunto, ver também os apontamentos no Capítulo II desta tese.

flexíveis, sem anverso ou reverso, que reagem ao toque do participante de modo condescendente (FABBRINI, 1999).

Mesmo que Clark proponha um salto na relação entre o objeto de arte e o visitante da exposição, construindo dentro do museu modos de fruição tátil, observa-se que essas estruturas apresentam uma dupla característica em relação ao seu fruidor. O *Bicho* pode tanto sofrer a ação do sujeito e “ganhar vida”, como permanecer inerte e entregue à contemplação do visitante, exibido como escultura estéril na vitrine do museu. Por essa dupla característica, os *Bichos* acabam sendo facilmente capturados por um mercado de arte reducionista, que valoriza o consumo e o fetichismo do objeto, apresentando-o num pedestal. Em 1969, Clark escreveu:

no próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. (CLARK, 2006 [1971] apud ROLNIK, 2008, p. 16).

Se a artista, ligada à contracultura brasileira e às bases da crítica institucional¹⁷⁷ nos anos 1960, sempre se mostrou crítica ao sistema da arte, à fetichização do objeto e à passividade do lugar ocupado pelo visitante, hoje, infelizmente, sobretudo a sua fase escultórica neoconcreta parece digerida pelo sistema da arte. Se os *Bichos* foram criados para se multiplicarem e se proliferarem pelas instituições, propondo “um corpo a corpo entre duas entidades vivas” – matéria e sujeito –, atualmente eles são facilmente expostos em vitrines, com hora e dia marcado para a interação com o público do museu.

O coreógrafo Schwartz relatou que foi a partir desta dinâmica que surgiu sua vontade de criar, em 2005, a peça *La Bête*, ao visitar uma exposição de Clark num museu parisiense. Dentre os trabalhos expostos estava a famosa série de esculturas *Bichos*, os quais estavam expostos dentro de caixas de acrílico, em vitrines no museu, exibidos ao público como esculturas para pura contemplação.¹⁷⁸ Schwartz contou que, após ver o *Bicho* preso, prometeu

¹⁷⁷ Sobre o tema, conferir o artigo “O que é Crítica Institucional?”, de Fraser (2014). Segundo a autora, “a Crítica Institucional surgiu com a tomada de consciência por parte dos artistas de que todas as obras de arte não importam as quão (sic) esteticamente autônomas, podem ser exploradas para lucro econômico e simbólico – e frequentemente, não apesar de, mas *em razão* de sua autonomia”. Tal embate leva artistas a produzirem trabalhos críticos ao próprio sistema e contexto nos quais eles estão inseridos.

¹⁷⁸ Em grande parte das exposições, as esculturas originais dos *Bichos* são exibidas em vitrines, como medida de conservação do objeto. Algumas vezes, uma réplica é disponibilizada ao público, para manipulação e interação. Essa negociação fica a cargo da curadoria da exposição.

a si mesmo que iria retirar aquele corpo de dentro daquela caixa de vidro e possibilitar a retomada da relação entre o objeto e as pessoas.

Então eu tive que criar a minha forma de achar que estou manipulando ele. Ou de achar que eu estou sendo ele. Porque na realidade quando o Bicho está trancado dentro de uma caixa de acrílico ele perdeu o sentido, porque o sentido não é só o Bicho, o sentido não é só o objeto. A matéria desse trabalho é o objeto e a pessoa. A Lygia não criou um objeto, ela criou uma experiência. Então, quando ele está dentro de uma caixa, eles tiraram e jogaram a pessoa fora. Não é mais o trabalho da Lygia, é o trabalho dessas pessoas. Foi isso que eu acho que me preocupou e eu pensei que seria importante continuar esse assunto, ou jogar esse assunto para a imprensa, para as pessoas, para quem estiver interessado nesse projeto (SCHWARTZ, 2019).

A afirmativa do coreógrafo aborda de forma crucial a proposta de Clark, reiterando uma crítica recorrente às exposições sobre o trabalho da autora, que tangem à impossibilidade de o visitante contemporâneo ter a experiência que as propostas dela tinham na época. Nota-se essa incongruência principalmente em exposições nas quais o trabalho da artista divide a atenção com obras de outros artistas. Por exemplo, para citar duas experiências pessoais com a série *Bichos*, em museus na cidade de São Paulo:

Visitei a exposição permanente do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e lá encontrei o *Bicho* dividindo a atenção com inúmeras obras, encerrado numa caixa de acrílico sobre um pedestal, o que impossibilitava a interação, já que ele se apresentava ao visitante apenas como uma escultura tridimensional. Noutra ocasião, visitei a exposição temporária “O Outro Trans-Atlântico: arte ótica e cinética no leste Europeu e na América latina entre os anos 50 e 70”, que ocorreu no SESC Pinheiros, em São Paulo, em 2018. Lá, um *Bicho* era exposto num pedestal, referência à obra da artista dentro do contexto da arte cinética na América Latina, proposta pela curadoria. Todavia, a potencial relação cinética com essa obra só acontece através da participação do visitante com o objeto, mas, se este permanecer parado, a percepção dessa relação é apagada. Como eu conhecia a intenção participativa da obra, aproximei-me da escultura, mas o segurança da sala advertiu-me que ela estava disponível para interação somente em certos dias e horários. Embora possamos ver com bons olhos esta estratégia curatorial de assegurar um período em que a interação entre o *Bicho* e o visitante possa acontecer, é preciso ressaltarmos que esses momentos são raros. Abaixo, (figura 41), temos outro exemplo, desta vez, da exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, feita no MoMA em 2014, que mostra uma forma como os *Bichos* são expostos.



Figura 41 – Série Bichos – Exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* – MoMA (2014).
Crédito: Thomas Griesel.

Mesmo em exposições mais antigas, como a Mostra intitulada *Lygia Clark*¹⁷⁹, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1999, que expôs 110 trabalhos da artista, nos deparamos com tais questões. Em resenha publicada por Ricardo Fabbrini – pesquisador, filósofo e estudioso da obra de Clark – ao jornal *Folha de São Paulo*, ele observou que houve um cuidado dos curadores de apresentar a trajetória da artista, porém, principalmente a sua fase escultórica pareceu estar fetichizada, exposta simplesmente para a contemplação. Sobre a série *Bichos*, Fabbrini ponderou que “nessa exposição, contudo, abandonados [os Bichos] numa bancada lateral, acabaram reduzidos a bibelôs. Eles estão enfileirados e, sendo obras originais, não podem ser tocados: apenas um, o mais travesso, tendo saltado ao chão, saúda os visitantes.” (FABBRINI, 1999).

Clark tinha a intenção de proliferar, de fato, os *Bichos* em diversas instituições, afastando-se da figura do objeto exclusivo. Porém, a concepção do original ainda tem muita

¹⁷⁹ Exposição com curadoria de Paulo Herkenhoff.

força e valor no mercado das artes plásticas, e as suas obras acabam, muitas vezes, sendo reduzidas a pedestais.

A partir desses exemplos, acreditamos que, com uma vontade institucional ligada a uma curadoria¹⁸⁰ atenta aos pressupostos da artista, podem-se criar caminhos para que a profunda obra de Clark seja apresentada de acordo com seus desejos. A arte não deve ser reduzida à ordem da propriedade privada – deve, sim, ser partilhada amplamente no campo do social.

Wagner Schwartz virou um *bicho* e deu foco a uma problemática que está localizada no interior de uma economia e de estruturas institucionais ligadas às artes visuais, que dizem, no entanto, respeito a uma produção discursiva social e política, pois refletem a maneira com que o mercado pode se apropriar e escolher como as obras devem ser fruídas. Para não perdermos a possibilidade de encontrar “organismos vivos” no espaço social do museu e em locais públicos, tais inquietações precisam estar vivas nos corpos e nas falas coletivas.

5.3 Objeto – Corpo

5.3.1 As bestas entram no museu

A apresentação da performance *La Bête*, em 2017, foi feita a convite do curador Luiz Camillo Osorio¹⁸¹, para compor a abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação*, que aconteceu em setembro daquele ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A importância de se olhar para esta reativação da performance – pois não foi a sua estreia – se deu pelo fato de ela ter ocorrido dentro de uma programação expositiva, em um museu reconhecido local e nacionalmente, e por ter, posteriormente, gerado polêmicas. A performance foi mergulhada em controvérsias e as potencialidades estéticas e sensíveis do

¹⁸⁰ Refiro-me aqui ao belo trabalho de reflexão e curadoria feito pela psicanalista e professora da PUC-SP Suely Rolnik, que atenta como os trabalhos de Clark eram submetidos, pelo mercado da arte, à condição de simples “objetos de arte”. Rolnik decidiu, entre os anos de 2002 a 2007, se debruçar atentadamente sobre a trajetória da artista, organizando um projeto com 66 entrevistas, realizadas no Brasil, na França e nos Estados Unidos, com pessoas que foram atravessadas por suas proposições estéticas. Originam-se deste projeto a publicação de uma caixa com a gravação dessas entrevistas e a exposição denominada *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*. (França, 2005; Brasil 2006). Sobre o projeto, cf. ROLNIK, 2008.

¹⁸¹ Luiz Camillo Osorio (1963) é professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pesquisador do CNPQ e curador do Instituto PIPA. Entre 2009 e 2015, foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2015, foi o curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Em 2016, fez a curadoria da exposição Calder e a Arte Brasileira, no Itaú Cultural. É autor, entre outros, do livro *Razões da Crítica* (2005).

trabalho acabaram ficando em segundo plano. Por isso, diante do cenário atual brasileiro, é pertinente que se retome esse trabalho com mais atenção, percebendo-se as inter-relações com o contexto social em que ele foi exposto.

O projeto de exposição *Panorama da Arte Brasileira* acontece bienalmente desde 1969 e foi criado, na época, para a reconstrução do acervo do MAM, apresentando-o como um espaço de experimentação e troca e colaborando-se no mapeamento de artistas de diferentes regiões do Brasil. Para sua 35ª edição, Osorio (2017) relata que propôs uma homenagem/releitura do texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”¹⁸², de Hélio Oiticica, publicado em 1967. Nele, Oiticica destacava seis características da arte brasileira em uma época na qual o país mergulhava num período difícil, com o início da ditadura militar. As características levantadas pelo artista foram: (1) vontade construtiva; (2) tendência para o objeto; (3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica); (4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; (5) tendência para proposições coletivas; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Sem ter por intuito tematizar cada característica, a escolha das obras que compuseram o 35º *Panorama* tinha o objetivo de perpassar indiretamente os apontamentos feitos por Oiticica, propondo atravessamentos críticos entre o texto de 1967 e o momento histórico do Brasil em 2017, 50 anos mais tarde. O curador, no texto de apresentação do catálogo da exposição, refletiu sobre a atualidade do texto de Oiticica.

Uma pergunta, ainda atual, perpassava a escrita do Esquema Geral: como apostar em uma relação nova entre singularidade local e inserção global. No caso da cultura brasileira – e isso foi colocado de modo muito original pela geração tropicalista sob a influência da Antropofagia – nossa singularidade foi sendo construída pela mistura de diferentes matrizes culturais. Ou seja, não temos uma essência própria, uma marca de origem a ser depurada de qualquer contaminação indesejada, vivemos da apropriação constante do outro, somos uma colagem de influências que não para de se transformar. Como escreveu Oiticica, estamos sempre “à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas” (OSORIO, 2017, p. 14).

O desafio de Osorio, na função de curador, foi de reunir obras de artistas brasileiros: “se pretende um *Panorama da arte Brasileira*” diante de tantos imaginários que permeiam e se multiplicam dentro da pluralidade que é o país. Contudo, diante deste desafio, ele acreditou na

¹⁸² Texto disponível no catálogo da exposição. Cf. OSORIO, 2017.

possibilidade de se criarem pontos de fuga: “misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, tudo isso é parte de uma ideia de Panorama e de uma discussão sobre o Brasil.” (OSORIO, 2017, p. 14).

Após as polêmicas envolvendo a apresentação da performance *La Bête* no 35º *Panorama*, Osorio publicou um texto apontando seu interesse pelo campo da dança atual e pelo trabalho do coreógrafo Wagner Schwartz que, para ele, apresenta uma relação direta com o corpo e com o espectador. Tais características, e outras contidas na performance do artista, dialogavam, segundo o curador, com a proposta da exposição, que encontrou no texto de Oiticica o seu disparador curatorial. Ele diz:

O campo da dança me parecia fundamental para pensar a “linha evolutiva” da arte brasileira que juntaria a participação neoconcreta e o corpo performático (frágil-potente) tropicalista. Vejo a dança hoje como uma linguagem artística radical justamente por sua questão física, pela ação do corpo não necessariamente virtuosa, mas que sabe de si e que se desdobra na procura por movimento vital. Não se reduzir ao objeto é uma forma de resistir à mercadoria. Coisa rara e difícil. Neste aspecto, a apropriação do *Bicho* de Lygia Clark em *La Bête* me parece crucial dadas as constantes diluições desta obra – especialmente na sua dimensão participativa – pelas imposições institucionais e comerciais. Há um corpo passivo do dançarino que se mantém no máximo de tonicidade para se sustentar diante dos movimentos que lhe são impostos pelo outro. Ao longo de mais ou menos 40 minutos o artista – bicho fica ali vulnerável e disponível ao manuseio (OSORIO, 2018, p. 25).

5.3.2 O corpo torna-se bicho

A performance *La Bête* tem duração média de 50 minutos e é realizada em um espaço delimitado por uma estrutura fixada no chão, como um tatame (como vemos na figura 43). A organização espacial da performance propõe que o público sente-se no chão e fique em volta do tatame, formando uma arena. Schwartz (2019) comenta que *La Bête* pode ser apresentada em diferentes lugares, como no palco do teatro, em bares, centros de arte ou no museu. Mas, independente da arquitetura do local onde a peça ocorre, o coreógrafo percebeu, ao longo das apresentações, que, para que a comunicação com o público aconteça, este deve estar no mesmo nível do performer. Ou seja, segundo o coreógrafo, o espaço deve ser construído para que “não tenha diferença de nível no palco, se tiver uma escadinha a mais a pessoa não sai do

lugar. A gente tem que estar numa horizontal. Se a gente estiver um pouco diferente de nível a comunicação não acontece.” (SCHWARTZ, 2019). Ele recorda que, em uma das primeiras apresentações, feita em um teatro na França, as pessoas estavam sentadas na plateia, e só uma pessoa se deslocou de seu lugar de público para mexer no corpo do performer que estava em cima do palco. Por isso, a escolha de se situarem as pessoas espacialmente no mesmo nível, e próximas do espaço cênico, apresenta-se como um procedimento válido para a ativação da participação do espectador durante a performance, já que isso parece promover a proximidade e o envolvimento com o público que a proposta requer.

A apresentação em 2017 foi divulgada ao grande público como a performance que abriria o *35º Panorama da Arte Brasileira* no MAM, sendo anunciado o horário de início e de fim da apresentação.¹⁸³ Diferente da organização feita em festivais na área das artes cênicas, nos quais a performance acontece numa sala à parte, com horário determinado de entrada do público, no museu ela dividia a atenção com as outras obras de artes ali expostas. Além disso, pelas características da linguagem expositiva, a circulação de pessoas era contínua e o público podia chegar ao longo da duração da performance.

Desde que o público entrava na exposição, localizada no andar térreo do museu, as pessoas se dirigiam ao fundo da sala (na figura 42, temos uma visão parcial da exposição), onde placas indicavam a respeito da performance. Em um espaço um pouco mais reservado, Schwartz encontrava-se sobre o tatame, nu e manuseando uma réplica em miniatura, feita num plástico rosa, de uma das esculturas da série *Bichos*, de Lygia Clark (figura 43). Enquanto as pessoas se acomodavam em torno do tatame, sentadas ou em pé, devido às características do espaço e da situação, o performer tranquilamente mexia as dobradiças do objeto sem olhar para quem chegava. Essa primeira parte da performance tem duração média de 10 minutos. Assumindo posições corporais em nível médio ou baixo – sentado ou deitado –, o performer estabelecia uma interação cuidadosa com o objeto, manipulando-o delicadamente e movimentando o seu corpo em relação à estrutura do bicho e às posturas que ele estabelece.

O performer deslocava o objeto no espaço, arrastando-o pelo chão, levando-o de um ponto ao outro, ao mesmo tempo em que deslocava seu corpo por diferentes lugares do tatame, construindo uma dinâmica que não privilegiava a frontalidade ou a criação de uma

¹⁸³ A programação de abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira* foi iniciada às 20h da noite, com a performance *La Bête*, seguida de mais duas propostas performáticas: *Conversa-Coletiva*, do artista Ricardo Basbaum (SP), e *Demolition Incorporada*, do coreógrafo Marcelo Evelin (PI).

cena estática, mas que possibilitava diversos ângulos para o espectador olhar. Schwartz (2019) comenta que esse período inicial é o momento de mostrar ao público alguns códigos da performance, mas também é o período para que ele se habitue ao novo ambiente que vai se alterando com a entrada das pessoas. Para ele, em *La Bête* “não existe concentração, existe um não julgamento, eu não julgo nada, nem ninguém, nenhuma ação que vai acontecer. É o que eu tento fazer. Tanto que meu olho também, eu abaixo, eu não olho diretamente para as pessoas.” (SCHWARTZ, 2019).

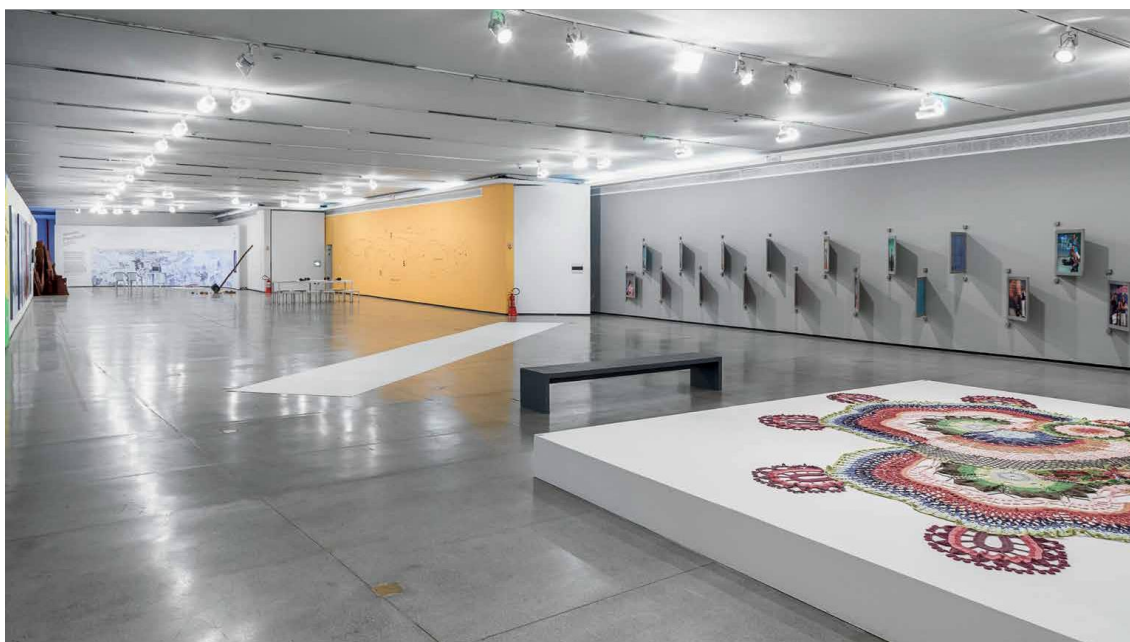


Figura 42 – Visão parcial da exposição 35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação – MAM (2017).

Crédito: Renato Parada/ Divulgação no Catálogo da exposição.

Como vimos, o *Bicho* de Clark busca seu reequilíbrio a cada ação feita pelo participante e, por apresentar características modulares, propõe um “corpo a corpo” imprevisível no manuseio. Aqui, com certa prevalência do gesto humano sobre o objeto, Schwartz mexe no objeto-bicho com cuidado (figura 43). Quando este encontra sua postura, aquele assume com seu corpo posição que insinua similaridade com a forma do objeto – sem, no entanto, mimetizar o objeto-bicho – mas manifestando uma correlação com a configuração que o bicho produz no espaço. A correspondência entre objeto e corpo acontece, por exemplo, das seguintes maneiras: se o bicho posiciona-se com os vértices direcionados para cima, o performer pode se sentar e, através de suas articulações corporais, buscar os contornos e as direções similares; porém, se o bicho se acomoda com mais arestas no chão, o performer

busca o nível baixo e aponta pernas e pés para cima, buscando correlação com os vértices que ganham altura. Percebemos que Schwartz não se situa no nível alto, em pé, durante todo o tempo de manipulação do bicho-miniatura. Com isso, ele propõe uma mudança na própria percepção da postura habitual ereta do ser humano, mantendo-se, de alguma forma, próximo à estrutura do bicho.



Figura 43 – *La Bête*, 35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação – MAM (2017).
Crédito: Renato Parada/ Divulgação no Catálogo da exposição.

Essa transformação de posição também terá implicações, posteriormente, no corpo e na postura do espectador-participante, que, por meio do toque e da manipulação do corpo do performer, se adaptará às condições de peso, altura e volume deste corpo. O sentido da postura é apontado pelo pesquisador francês Hubert Godard (2005, p. 83) como um “sexto sentido”; o sentido dos movimentos do seu próprio corpo. Para ele, alterar a postura é uma forma de “trocar a postura do olhar”, de alterar a percepção que temos de alguma coisa. “Eu falo de postura, pois o olhar é necessariamente sustentado por outros sentidos, incluindo o da postura física. Se eu consigo mudar completamente o universo da postura, a postura do olhar

vai mudar.”¹⁸⁴ (GODARD, 2005, p. 83). Assim, com o procedimento de alteração da postura ereta e do nível alto, o coreógrafo introduz uma outra forma de olhar e de perceber o que está acontecendo.

Descreverei, a seguir, alguns procedimentos deste primeiro momento da performance, que preparam o terreno para a participação do público, a qual ocorrerá na sequência. Neste primeiro tempo, então, Schwartz trabalha com procedimentos temporais como: 1- repetição – mexer o objeto, deslocar o corpo, ação que habitua o espectador numa rotina de movimentação, assegurando a compreensão dos códigos da performance; 2- tranquilidade e cuidado na qualidade do movimento de manuseio, instaurando um tempo lento; 3- atenção focada no olhar, pois o performer não se distrai ou encara os espectadores, permanecendo concentrado em sua tarefa.

Existem também procedimentos e características espaciais como 1- contrastes no volume, nos contornos, no peso, na massa, na materialidade e na dimensão entre os dois corpos que ocupam o espaço, tanto o objeto miniatural quanto o corpo nu do homem; 2- utilização dos níveis baixo e médio, alterando-se as posturas habituais do corpo humano ereto e da comunicação humana cotidiana; 3- colocação do público em formato de arena, sentado geralmente no chão, o que o mantém no mesmo nível do performer, criando uma sensação de intimidade devido à proximidade dos corpos e ao alcance do olhar; 4- quebra da frontalidade habitual da sala de teatro pelo modo de disposição do(s) corpo(s) em relação ao tatame.

Como a intenção de Schwartz (2019) era a de “criar a minha forma de achar que estou manipulando ele [*Bicho*]. Ou de achar que eu estou sendo ele [*Bicho*]”, na segunda – e maior – parte da performance, o coreógrafo convida o público a participar e a tocar o seu corpo. Em seguida aos dez minutos iniciais, o performer para de manipular o objeto e questiona tranquilamente¹⁸⁵ o público: “Alguém quer tentar?”. A sua interrogação apresenta um pedido explícito de participação. Porém, a resposta não é imediata e um leve acanhamento normalmente acomete o público. O coreógrafo fica procurando no olhar de cada espectador

¹⁸⁴ “Je parle de posture, car un regard est nécessairement supporté par d’autres sens et notamment celui de la posture physique. Si j’arrive à changer complètement l’univers de la posture, la posture du regard va changer.”. Tradução nossa. Godard, nesta afirmativa, faz referência ao trabalho de Lygia Clark com os objetos relacionais, quando ela colocava objetos sob o corpo da pessoa, ativando as sensações corporais. Fazemos um paralelo com o trabalho de percepção do olhar do espectador diante da proposta de Schwartz.

¹⁸⁵ A maneira como a pergunta é direcionada ao público varia um pouco. Ele pode se aproximar mais de alguém e fazer uma pergunta direta ou permanecer no centro do tatame e direcionar a pergunta olhando para alguém, ampliando o convite.

uma faísca de intenção. Quando ele a encontra, insiste de longe com a cabeça, chamando a pessoa para entrar no espaço cênico.

Geralmente, em poucos segundos, alguém sai de seu lugar coletivo de público. Tira – muitas vezes – o sapato e entra no tatame, indo diretamente ao encontro da miniatura-bicho. Antes de tocar no objeto, Schwartz anuncia à pessoa: “Não com ele, comigo”. Um constrangimento e uma surpresa são expressos pela pessoa que está em cena, e uma cumplicidade é demonstrada pelo público, através de sutis interjeições e sorrisos.¹⁸⁶ A pessoa, então, começa a tocar o corpo do dançarino, criando imagens aleatórias, imprimindo seu ritmo e a sua forma de movimentar o corpo de um homem nu que se oferece como objeto passivo.

Ao longo da performance, os espectadores-participantes entram e saem de cena, numa negociação tácita. Alguns espectadores, por exemplo, ficam no tatame com o performer, esperando que seus corpos também sejam manipulados. Outros incluem o bicho-miniatura na imagem construída. Outros, ainda, retiram simplesmente o objeto do espaço. Aos poucos, uma comunidade vai se formando, pois todos acabam sendo responsáveis pela ação do outro sobre aquele corpo. Schwartz afirma que, durante a performance, ele procura

se conectar com o outro, conversar com ele de alguma forma. E aí as pessoas também têm o jeito delas de conversar, tem gente que tira o sapato, tem gente que tira a roupa, tem gente que conversa, tem gente que dá texto, tem gente que põe música, daí depende de cada um (SCHWARTZ, 2019).

5.3.3 Manusear o objeto neoconcreto/tocar o corpo performativo

Se, em sua trajetória artística, Lygia Clark declinou do quadro da pintura para ganhar o espaço com suas esculturas “vivas”, ativando a gestualidade e a participação do espectador, o coreógrafo Wagner Schwartz refutou parte da autonomia artística de seu trabalho ao compartilhá-lo com o público, delegando esta responsabilidade através da participação do espectador em sua performance.

¹⁸⁶ As características dessa transição, de parar de mexer no bicho e convidar o público à participação, são muito parecidas nos registros da performance aos quais tive acesso para esta pesquisa. Após a primeira pergunta, a resposta do público nunca é imediata, ou seja, ninguém está pronto para participar, mesmo que já conheça a performance de antemão. Igualmente, a primeira intenção da pessoa sempre foi de ir em direção ao objeto – intenção frustrada pelo aviso do coreógrafo. Nesse momento, observamos sempre ter havido uma reação, mesmo que mínima, de pessoas do público diante da situação; mostrando que a construção de uma cumplicidade coletiva se faz presente.

Ademais, se “um objeto é mais um corpo entre os corpos dos homens. É ao mesmo tempo, uma presença e um reservatório de transformação.” (LOUPPE, 2012, p. 306). E, na escolha por colocar esse objeto em cena, sem protagonismo ou utilitarismo, sua presença acaba trazendo a sua história, pois “ao mesmo tempo que o objeto remete para as marcas dos movimentos que lhe deram forma, para ângulos e tensões interiores, o corpo dançante pode marcar o meio ou ser marcado por ele, enquanto receptor de uma impressão da consistência da matéria” (LOUPPE, 2012, p. 311-312).

Quais transformações táteis e perceptivas estão presentes na passagem do objeto neoconcreto ao corpo performativo?

Primeiramente, me reporto a uma diferença de materialidade. O *Bicho* originalmente¹⁸⁷ é feito de placas de metal polido, em forma geométrica, ligadas por dobradiças, sem uma base fixa. Sua estrutura pode causar um estranhamento e uma ambivalência no observador, pois este experimenta tanto o contato tátil com um material artificial, característico do objeto pré-fabricado, quanto a percepção do estado antropomórfico que o objeto pode apresentar, através da ação do participante sobre ele. Porém, Clark não está presente com seu corpo. Ela constrói uma estrutura que servirá de mediadora da relação entre o participante e a sua fruição estética. Já o corpo do performer produz, a priori, uma identificação direta com o observador, pois são dois seres humanos que se encontram. Entretanto, um se oferece passivamente, nu, para ser tocado e manuseado pelo outro, ocupando um lugar de vulnerabilidade, oferecendo a outra pessoa o poder de agir sobre o seu corpo. Ainda, na performance, por característica da própria linguagem, o corpo vivo do performer está presente e será o mediador da experiência estética.

Numa perspectiva de reflexão sobre a maneira subjetiva como estes corpos podem ser tocados, retomo o pesquisador Godard (2005), que, em entrevista sobre a obra de Clark, relata: “observamos geralmente uma relação objetificante com o corpo do outro, reduzido a um objeto que manipulamos [...] quando eu toco o corpo do Outro, eu posso aceitar ser tocado?”¹⁸⁸ (GODARD, 2005, p. 77). Ainda a este respeito, “tocar e ser tocado são duas experiências diferentes, já que o que toca fica sujeito de sua ação tátil e o tocado pode ser

¹⁸⁷ Mesmo que Schwartz traga para a cena uma miniatura do *Bicho* de Clark, acreditamos que essa miniatura carrega simbolicamente a história da obra da artista, além de produzir, de certo modo, o efeito que ela buscava na época: a disseminação de sua prole de esculturas em diversos lugares.

¹⁸⁸ “on observe souvent une relation objectivant avec le corps de l’autre, réduit à un objet que l’on manipule [...] est-ce que quand je touche le corps de l’Autre, je peux accepter d’être touché?”. Tradução nossa.

reduzido a uma posição de objeto pela técnica que aplicamos sobre ou em seu corpo”¹⁸⁹ (BERNARD, 2008, p. 24). Dessa forma, como podemos sair de uma ação objetificante em relação ao outro e produzir uma experiência de transformação subjetiva? Diante de um corpo que se coloca como objeto passivo para ser tocado, quais relações de alteridade podem ser construídas?

Godard lembra que, primeiramente, a experiência de alteridade “não é o Outro exterior, mas, sobretudo, esta dissociação de cada um dos meus sentidos.”¹⁹⁰ (GODARD, 2005, p. 78). Ou seja, a primeira noção de alteridade do sujeito começaria na sensação que cada um tem com seus sentidos e em sua relação interna e externa ao corpo. Seria uma diferenciação que existe intimamente no corpo humano e que nos possibilita uma experiência do sensível com o interior e o exterior, transformando nossa percepção pessoal e social em sensações afetivas. Assim, o olho não só percebe o que vê, mas é afetado pelo que vê; o ouvido não só escuta, mas é afetado pela experiência de escutar. Como exemplo dessa possibilidade de sensação interna e externa, o autor refere-se aos objetos relacionais que Clark propunha a seus clientes, em fase mais terapêutica: ela colocava uma concha do mar próxima ao ouvido da pessoa para produzir uma experiência sensorial de escuta.

O que é que ouço na concha? O eco dos barulhos de meu corpo. E como esses barulhos do corpo se parecem com o barulho do mar, é comum se dizer que se ouve o mar na concha. Sim, ouço o mar de meu corpo, ouço as minhas pulsações sanguíneas, ouço todos os marulhos que podem intervir no meu próprio corpo. E justamente, a escuta permite escutar por e através do próprio corpo.¹⁹¹ (GODARD, 2005, p. 78).

Assim, o sentido auditivo se ampliava em contato com esse objeto, criando caminhos de uma escuta interna, que passava pelo próprio corpo. Desta forma, um refinamento desse sentido se produzia e uma alteridade se fazia presente.

Como relatado anteriormente, o público se relaciona com Schwartz de diferentes maneiras durante a performance. Para além do toque em si, existe certa preparação que pode

¹⁸⁹ “toucher et être touché sont deux expériences différentes, car le touchant reste sujet de son action tactile alors que le touché peut être réduit à une position d’objet par la technique que l’on applique sur ou dans son corps.”. Tradução nossa.

¹⁹⁰ “La première alterité, ce n’est pas l’Autre extérieur, mais plutôt cette dissociation dans chacun de mes sens.”. Tradução nossa.

¹⁹¹ “Qu’est-ce que j’entends dans le coquillage? L’écho des bruits de mon corps. Et comme ces bruits de corps ressemblent au bruit de la mer, on a souvent dit qu’on entendait la mer dans le coquillage. Oui, j’entends la mer de mon corps, j’entends mes pulsations sanguines, j’entends tous les brouhahas qui peuvent intervenir dans mon propre corps. Et justement, l’écoute permet d’écouter par et à travers son corps.”. Tradução nossa.

envolver tirar o sapato, tirar a roupa, conversar ou ouvir música. Porém, algumas pessoas o colocam em situações e posições corporais bastante difíceis de ser mantidas. Em nossa conversa, ele me surpreendeu ao comentar sobre um texto publicado sobre a sua performance, no qual o autor acusava o público de passividade, por não colocar o artista em situações de maior desconforto: “já que eu estava ali entregando meu corpo, por que não me colocaram em posições mais difíceis?” (SCHWARTZ, 2019). O autor reflete sobre uma lógica perversa de nossa sociedade, na qual a premissa “já que... por que não?” afasta a possibilidade de se colocar no lugar do outro e torna a relação objetificante.

Não é esse o mal do nosso século? “Já que ela mostra as pernas, por que não passar a mão?” [...] “já que ele está lá, vamos colocar ele de cabeça para baixo, vamos ver se ele dá conta, vamos ver sofrer” [...]. É estranho, mas acho que isso faz parte também do projeto *La Bête*, mostrar as Bestas (SCHWARTZ, 2019).

5.3.4 Estados de participação

Após uma diferença inicial de materialidade entre corpo e objeto, e de suas relações como mediadores da experiência estética, a problemática volta-se para o que o público faz com um corpo passivo que se entrega à manipulação como se fosse um objeto. Qual a responsabilidade social desse coletivo que se forma frente à ação do outro? O que esse toque revela de nós e da comunidade que se constrói na performance?

Schwartz (2019), em nossa conversa, contou que apresentou *La Bête* no Brasil em 2005, e que a obra fazia parte de um projeto maior chamado *Transobjeto 2*. Porém, devido às críticas recebidas na época, ele não apresentou mais este trabalho nos país. Esta performance volta a ser mostrada em solo brasileiro somente em 2015. Na ocasião da apresentação na 8ª edição do Festival Contemporâneo de Dança, a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz publicou uma crítica sobre a apresentação no jornal *O Estado de São Paulo* (2015). Segundo ela,

De repente, Wagner se torna o Bicho para ser dobrado/ esticado/ articulado. E começa uma sequência de imagens que parecem vir de um poço de horrores sem fundo. No momento em que seu corpo é tocado, deixa de ser um corpo-outro para se tornar um objeto que será testado nos seus limites de desconforto, desequilíbrio e dor. E vai ficando muito claro que agora é assim mesmo: pode-se fazer com o outro o que se quer. *La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie avançar (KATZ, 2015).

Katz, em 2015, pareceu prever o que veríamos em 2017, não exatamente sobre a forma com que o público iria manipular o corpo de Schwartz durante a performance, mas sobre a forma como os discursos e as ofensas foram direcionados ao artista, a esse corpo subjetivo do Outro, pois hoje será através de uma tela digital que se poderá “fazer com – e dizer do – o outro o que se quer” (KATZ, 2015). Com isso, assistimos “a barbárie avançar” (KATZ, 2015).

La Bête, como performance, apresenta elementos próximos às correntes vanguardistas da arte da metade do século XX, a exemplo do *Happenig*¹⁹² do fim dos anos 1950 ao fim dos anos 1960, em que o público fazia parte do acontecimento artístico, e a *Performance art*¹⁹³ de meados dos anos 1960 e da década de 1970, em que os artistas visuais declinaram da pintura e da escultura e ocuparam, com seus corpos, as salas dos museus e das galerias; ato político de contestação e de negação das representações. As divisões entre observador e obra foram diluídas e o visitante era visto como participante (COHEN, 2013) da ação que acontecia ao vivo.

Algumas propostas artísticas produziram um efeito semelhante ao de *La Bête*: delegaram a responsabilidade ao público em situações de extrema participação. Citarei duas experiências mais expressivas dos anos 1960 e 1970. Primeiro, a da multiartista visual japonesa Yoko Ono (1933), uma das pioneiras da *performance art* e da participação do público. Ono performa *Cut Piece*, em 1964, no Japão (figura 44). Na performance, ela está sentada em uma sala do museu, vestida de preto, com uma tesoura à sua frente. O público é instruído que poderá se aproximar da performer e cortar um pedaço de sua roupa. Ono, durante toda a intervenção, permanece parada, inexpressiva, entregue à ação do outro sobre o seu corpo.

¹⁹² O termo *happening* surge em 1959, com o artista norte-americano Allan Kaprow (1927-2006). O *happening* apresenta características como: o público participa do evento e a divisão entre público e artista é abolida; ele não deve ser repetível, acontecendo uma só vez; ele não é um espetáculo, mas um acontecimento, com um roteiro/plano a ser seguido, no entanto, que não deve ser ensaiado.

¹⁹³ A *performance art* ou *performance* surge de propostas feitas por artistas oriundos do campo das artes visuais nos anos 1960, que usam seu corpo como meio da experiência estética, priorizando a presença do artista e as ações feitas em tempo real. No Brasil, o multiartista Flávio de Carvalho (1899-1973) foi um pioneiro da linguagem da performance em meados dos anos 1950.



Figura 44 – *Cut Piece*, performance de Yoko Ono (1964).
Crédito: MOMA LEARNING.

Dez anos depois, em 1974, Marina Abramovic, nascida em 1946 em Belgrado, antiga Iugoslávia, aprofunda a prática da performance como ritual e performa *Rhythm 0* em uma galeria na Itália. Ela se coloca em pé no espaço da galeria e oferece ao público 72 objetos (flores, comidas, bebidas, correntes, facas e mesmo uma arma de fogo carregada), dispostos numa grande mesa à sua frente, que poderão ser utilizados em seu corpo. Durante seis horas, Abramovic oferece seu corpo passivo ao público, que pode intervir através dos objetos disponíveis.

Os dois trabalhos feitos por corpos femininos questionam relações de gênero e de objetificação da mulher, além de problematizarem as relações de poder, bem como de que formas uma pessoa pode exercer poder sob o corpo do outro e como podem emergir atos de cuidado ou de violência. Abramovic (2012) comenta em entrevista que define, para suas performances, um cenário e um tempo de duração. Considera, ademais, que as mais perigosas são aquelas cujo controle é do público. Segundo a artista, em *Rhythm 0* as pessoas se mostraram extremamente violentas ao fazerem uso dos objetos; característica, diz ela, da performance na década de 1970: “a performance permitiu que as pessoas expressassem a violência que tinham dentro delas. Hoje essa violência é onipresente em nossas sociedades.

Na Internet, vemos homens decapitando outros. Portanto, não é necessário que a arte adicione isso”¹⁹⁴ (ABRAMOVIC, 2012).

Certa radicalidade característica da linguagem e da proposta de alguns artistas da performance, a exemplo de Yoko Ono e Abramovic, não parece fazer parte da concepção de *La Bête*, visto que não existem objetos como mediadores da relação entre os corpos. Porém, como apontou a crítica de Katz acima citada, estão presentes em *La Bête* a tensão entre o limite do cuidado e da violência, e o poder que um sujeito pode exercer sobre o corpo do outro.

No período final do século XX, observou-se uma proliferação de propostas participativas dentro e fora do museu. O crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) conceituou estas propostas como *Estética Relacional*, mapeando, sobretudo, a produção de artistas ocidentais dos anos 1990, apresentadas na Europa e na América do Norte. Sua análise focou-se em projetos artísticos que se voltavam a construir relações humanas e sociais, presentes tanto em espaços institucionais como em locais públicos, apresentando-se como “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2009, p. 151).

Tais propostas artísticas sugerem relações de convívio, encontros e coabitações sociais, deslocando a noção de obra de arte autônoma e privada para a criação de situações nas quais a relação é o agente da experiência estética. Com isso, será a convivência entre as pessoas que ganhará relevância, com a criação de estados de encontro e engendramento de um comum. Esta intenção retoma o projeto moderno de borrar as fronteiras entre arte e vida, estética e política. Esses artistas tentam agir diante da problemática das geografias contemporâneas, que distanciam cada vez mais as pessoas, e de lógicas mercantilistas do convívio social, as quais transformam tudo em produtos a serem consumidos: “será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à ‘representação’ delas?” (BOURRIAUD, 2009, p. 12). Questionando os espaços institucionais do museu e das galerias, mas também ocupando lugares ao ar livre, as propostas relacionais buscam trabalhar com “utopias de proximidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 13), nas quais a participação se apresenta de uma maneira bastante sofisticada. Por exemplo, o artista

¹⁹⁴ “Dans les années 1970, la performance permettait aux gens d’exprimer la violence qu’ils avaient en eux. Aujourd’hui cette violence est omniprésente dans nos sociétés. Sur Internet, on voit des hommes en décapiter d’autres. Il n’est donc pas nécessaire que l’art en rajoute.”. Tradução nossa.

tailandês Rikrit Tiravanija (1961) propôs uma instalação intitulada *Untitled (Free)*, em 1992, exibida numa galeria em Manhattan (EUA). Nela, a sala da galeria foi transformada em uma cozinha provisória em que era servida uma sopa preparada e consumida conjuntamente com o público, o qual habitava e convivia naquele espaço.

Nesses casos, essas práticas criam no espaço social – tanto de museus quanto da rua – ambientes de encontro e convivência, discutindo as relações humanas num cenário contemporâneo que privilegia o distanciamento social, o individualismo e a supressão de espaços públicos, priorizando ambientes privados e homogêneos. No entanto, essas práticas levantam problemáticas no campo estético, como aquelas atinentes à autonomia da arte e à supressão da forma artística, já que o encontro por si só torna-se o próprio campo da fruição estética. Em uma chave crítica, o público pode ficar sem um direcionamento da proposição artística. Mesmo numa concepção de “obra aberta” (ECO, 2015) – segundo a qual o fruidor constrói o seu sentido estético – “não se pode ignorar que há, no campo da arte, uma dialética entre a obra proposta e a experiência do fruidor; de tal sorte que sem um campo de possibilidades que oriente as escolhas do fruidor” (FABBRINI, 2016), este pode ficar num vácuo, “no indeterminado de um estado selvagem de significação” (ECO, 1976 apud FABBRINI, 2016, p. 17). Assim, se a arte no campo relacional “produz relações humanas”, prescindindo da forma artística, “a primeira pergunta a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem, e por quê?” (BISHOP, 2004 apud FABBRINI 2016, p. 21). Rolnik (2008) aponta que esta prática dita relacional, dentro dos museus, pode facilmente ser capturada como um espaço de entretenimento oferecido pelo mercado da arte para a interação com o público, perdendo totalmente a sua ação crítica de questionamento da experiência e da expressão estética.

No interior do circuito institucional, as propostas que têm sido qualificadas e teorizadas como “relacionais” (incluindo as categorizadas nas rubricas “interatividade”, “participação do espectador” e outras) reduzem-se, freqüentemente, a um exercício estéril de entretenimento que contribui para a neutralização da experiência estética – coisa de engenheiros do lazer, para parafrasear Lygia Clark¹⁹⁵. Uma tendência perfeitamente ao gosto do capitalismo cognitivo e que se expande junto com ele, exatamente com o mesmo ritmo, velocidade e direção iguais. Tais práticas estabelecem uma relação de exterioridade entre o corpo e o mundo em que tudo se mantém no mesmo lugar, e a atenção se mantém entretida, imersa num estado de

¹⁹⁵ “no próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais” (CLARK, 2006 [1971] apud ROLNIK, 2008, p. 16).

distração que torna a subjetividade insensível aos efeitos das forças agitadoras do meio que as circunda. Sendo assim, a suposta indisciplina de tais propostas ou a interdisciplinaridade estéril dos floreios discursivos que costumam acompanhá-las constituem meios privilegiados de produção de uma subjetividade facilmente instrumentalizável (ROLNIK, 2008, p. 19).

As propostas artísticas que convidam o público a ser participante, buscando uma dissolução dos lugares e delegando sua autonomia, acabam sendo digeridas, incorporadas e, muitas vezes, deturpadas pela lógica capitalista e mercadológica do consumo cultural. Na direção de uma educação da sociedade mais “horizontal e interativa” (CORNAGO, 2016, p. 24), e percebendo a arte como um lugar potencialmente pedagógico, a ideia de obras de arte que engajem corpos ativos a entrarem na cena como protagonistas da ação pode ir ao encontro de políticas liberais nas quais o empreendedorismo gera estados de competitividade que são vistos como atitudes de sucesso dos indivíduos.

A participação do público na performance *La Bête* perpassa o tema do corpo exposto como objeto passivo e entregue à ação do outro (como vimos nos exemplos anteriores), criando uma situação de participação. Entretanto, diferente da proposta de Tiravanija, que reconfigura o ambiente do museu para que o público conviva desde o momento em que entra no espaço da galeria, Schwartz constrói um espaço tátil para que a situação de participação aconteça, permitindo ao público sair do seu lugar de espectador e entrar em cena para manusear o corpo do performer. Ademais, sutilmente, cria uma atmosfera de coletividade em que todos são responsáveis pela ação do outro sobre aquele corpo.

Pelo fato de existir um espaço onde acontece a ação, delimitado pelo tatame no chão, ao longo da performance as ações do participante são vistas pelo coletivo e, de alguma forma, validadas – ou não – por todos os presentes. Com isso, o participante não só toca e mexe no corpo do performer, mas constrói imagens e discursos em relação àquele corpo que são partilhadas entre todos. Assim, o participante, de certa forma, performa sua condição de participação na medida em que está sendo visto pelo coletivo.

Osório, o supracitado curador da exposição no MAM, apontou que “esta entrega ao outro é o grande risco da peça. Tudo pode acontecer e a responsabilidade de quem age determina os rumos do movimento” (OSORIO, 2018, p.25). As bestas entram no museu para uma fruição imprevisível, construindo um comum e revelando, no encontro, o que temos de mais humano.

É estranho, mas acho que isso faz parte do projeto *La Bête*, mostrar as Bestas. Mostrar quem incorpora mais, quem incorpora menos, quem é mais besta que quem, e besta no sentido animal, não no sentido de burrice, de ignorância. De selvagem, quem é mais selvagem, quem não é, quem propõe, quem não propõe, quem vai embora, quem abandona, quem fica. Então acho que isso tudo está, a partir do momento que você entrou para experiência, não tem jeito, você está implicado. Você foi embora, o problema é seu. Você ficou, o problema é seu. Se entrou, o problema é seu. Se saiu, o problema é seu. Não tem jeito, não tem jeito de não se comprometer. Seria tão importante se as pessoas entendessem que isso também acontece fora, no mundo (SCHWARTZ, 2019).



Figura 45 – *La Bête*, 35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação – MAM (2017).
Crédito: Renato Parada/Divulgação no Catálogo da exposição.

5.4 Corpo – Bicho

5.4.1 A polêmica do corpo nu-social

Contudo, mesmo evocando uma situação aparentemente segura, a performance *La Bête* motivou, durante a sua apresentação no MAM, na abertura do 35º Panorama de Arte

Brasileira, em 2017, acusações ao artista, ao curador e à instituição. Nesse dia, a performance foi filmada¹⁹⁶ e, em seguida, foi veiculado na internet um excerto de 30 segundos da mesma, no qual uma criança, junto da mãe (bailarina e amiga de Schwartz), tocava o tornozelo e a mão do performer enquanto ele se encontrava deitado no chão. Esta imagem, descontextualizada, foi difundida nas mídias sociais e viralizada pelos usuários na rede. Este fragmento de vídeo – que congela uma imagem da performance, mas que não é a performance em si, pois esta só acontece ao vivo – foi compartilhado e comentado por pessoas que não viram a apresentação no MAM. O coreógrafo e a instituição foram alvos de manifestações públicas que mostraram polaridades discursivas, diante do cenário político-social brasileiro, e colocaram em questão a legitimidade das instituições artísticas e dos curadores da exposição do MAM.¹⁹⁷

Tal episódio, que aconteceu em ano pré-eleitoral brasileiro, colocou em evidência a manipulação de temas sociais que serviram às campanhas político-partidárias no país, além de sublinhar as fragilidades existentes no campo do financiamento público às instituições de arte e a própria percepção do que é a arte contemporânea. Este caso particular nos mostrou a rapidez com que os novos meios de comunicação produzem controvérsias e disseminam discursos de ódio e radicalismos. Hoje, vemos a presença, na sociedade brasileira, não só da censura, por parte do Estado e de formadores de opinião pertencentes à sociedade civil; o linchamento virtual – nova modalidade de perversidade – é patente, fomentando-se atitudes irresponsáveis, desumanas e fechadas ao diálogo.

Se, em 1974, Abramovic sentiu a violência vinda do público que participara de sua performance, nos dias de hoje Schwartz vivencia violência virtual por parte de pessoas que nem ao menos conhecem seu trabalho, porque uma imagem viralizada produziu verdades tão absolutas quanto manipuláveis. O coreógrafo corrobora que este fenômeno das redes sociais foi delineado por questões políticas: “a questão lá [no MAM] foi bem clara, os ataques, foi político, não foi outra coisa, foi laboratório para eleger o Bolsonaro¹⁹⁸ e está aí, conseguiram.”

¹⁹⁶ Por ser a abertura da exposição, havia pessoas filmando, tanto com seus aparelhos celulares quanto com câmeras profissionais. Havia também avisos sobre o conteúdo de nudez fixados no museu.

¹⁹⁷ Em decorrência deste vídeo e da repercussão nacional, o coreógrafo Wagner Schwartz foi acusado de pedofilia, e tanto o curador da exposição, Luiz Camillo Osorio, quanto o curador do MAM, Felipe Chaimovich, foram acusados de incitação à pedofilia. Uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) de maus-tratos foi aberta no Senado Federal, criada e coordenada pelo senador Magno Malta (PR), da ala conservadora da política brasileira, intimando o artista, os curadores e a mãe da criança a depor sobre o assunto.

¹⁹⁸ Jair Bolsonaro foi eleito em segundo turno presidente do Brasil no pleito de 2018. Sua campanha foi atravessada por polêmicas, dentre elas a difusão de *fake-news* pelas redes sociais privilegiando sua eleição. Esta

(SCHWARTZ, 2019). O ataque sem chance de defesa ou diálogo marcou o seu corpo e a sua alma:

Agora o La Bête vai estar comigo o resto da minha vida, não tem jeito, eu preciso de tempo para entender tudo que passou. Foi uma surra horrível que eu levei, foi uma morte mesmo, me mataram duas vezes. Eu morri, nem sou gato, morri duas. Tenho cinco vidas, agora, duas vezes na internet. Então, como que é lidar com seu funeral? Ao mesmo tempo, ver as pessoas do seu lado escrevendo coisas bonitas sobre você e te apoiando no Facebook. Mas, eu me lembro que, ao mesmo tempo que era maravilhoso, para mim também era um pânico, porque era tudo na terceira pessoa: o Wagner, o Wagner, o Wagner. Sabe quando a gente fala quando uma pessoa morreu? Era, houve uma morte simbólica muito grande que ela é palpável, então eu estou tendo que lidar com isso até hoje, com esse vazio existencial e com esse vazio político (pausa). Vazio político, não, vazio existencial, porque o político na realidade tentaram esvaziar, mas por outro lado encheram. Então, politicamente era uma pororoca, né, uma pressão de água doce com água salgada, e eu ali no meio. Precisa ainda de tempo para passar por cima de tudo isso (SCHWARTZ, 2019).

Sobre o fato de a polêmica ter acontecido após a performance dentro do MAM, Schwartz afirma que as questões que envolvem o financiamento público, no país, para as instituições de arte pautaram a discussão, deslegitimando o trabalho de profissionais da cultura e das instituições, desinformando a sociedade civil e polarizando o debate.

aconteceu [La Bête] lá no Instituto Goethe, em Salvador [...] eles conseguiram um vídeo, colocaram na internet, e a foto com as três crianças é de Salvador, mas todo mundo acha que ela é do MAM. Porque não faz sentido ser de um lugar, um Instituto que é privado e que é anterior. Então eles usaram a imagem do museu [MAM]¹⁹⁹ para falar de lei Rouanet, para falar dessas coisas que ninguém entende e ataca [...]. Se você está falando a verdade? [...] hoje não faz nenhum sentido a verdade para as pessoas. Não sei se só no Brasil, mas como eu vivi isso no Brasil bem de perto, dói mais. Na nossa língua dói mais (SCHWARTZ, 2019).²⁰⁰

prática tem sido alvo de investigações e é observada nas eleições de outros países, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos em 2016, na eleição de Donald Trump.

¹⁹⁹ O MAM é um museu organizado pela sociedade civil e voltado aos interesses públicos. A participação de membros da sociedade civil e da iniciativa privada é fundamental para que o museu mantenha suas atividades. Essa participação se dá por meio das leis de renúncia fiscal: os tributos devidos ao Estado podem ser revertidos diretamente ao patrocínio de exposições, a projetos educacionais e ao apoio à manutenção do museu. Pessoas jurídicas e físicas podem contribuir. Informações encontram-se no site da instituição. Cf. MAM: SOBRE O MAM.

²⁰⁰ Algumas montagens de vídeos curtos foram feitas com fragmentos e imagens da performance para serem difundidas nas redes sociais, descontextualizando o trabalho, misturando épocas e lugares em que ela foi realizada, para, com isso, construir um discurso que validasse os ataques feitos ao artista e à instituição.

Ainda, questionado se sentia alguma diferença²⁰¹ entre o público da performance em 2005 e o de agora, Schwartz aponta:

acho que as pessoas eram mais analógicas ainda, a relação com o corpo era diferente, não tinha, não entrava com telefone em cena, não tinha telefone. Então, ninguém precisava me ver na tela, precisa me ver ali, precisava viver aquilo que estava acontecendo ali. Hoje, parece que é difícil viver o que está acontecendo na sua frente, você precisa de um intermediário, você precisa de uma tela entre você e o objeto, entre você e uma ação. Naquela época, eu não tinha esse intermediário, então, era muito mais fácil entrar, se conectar (SCHWARTZ, 2019).

Destaco que as polêmicas que envolveram a performance *La Bête* encontraram eco, no Brasil, em acontecimentos semelhantes, vividos por artistas e instituições de arte ao longo do ano de 2017.²⁰² Citarei alguns desses acontecimentos que marcaram o ano pré-eleitoral brasileiro. Em primeiro lugar, a exposição *Queer Museu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*, ocorrida no espaço Santander Cultural, mantido pelo banco privado espanhol Santander, na cidade de Porto Alegre. A exposição, que discutia questões de gênero, foi fechada pelo banco após quase um mês de sua abertura, devido a manifestações de descontentamento de pessoas e de movimentos conservadores de cunho político-partidário e religioso.

Logo em seguida, ocorreram as manifestações discutida neste capítulo, contra a exposição e a performance ocorridas no MAM. Nesta corrente contra as instituições de arte brasileiras, o MASP (Museu de Arte de São Paulo) se antecipou a possíveis protestos e assumiu a atitude radical de limitar a entrada de menores de 18 anos à exposição *Histórias da sexualidade*²⁰³, algo incomum na história da instituição, que beirou a autocensura e foi contra a sua política pedagógica de projetos educativos para os jovens. Contudo, algumas semanas depois essa decisão foi revogada e a idade mínima, revista.

²⁰¹ A relação entre dispositivos móveis como celulares e câmeras fotográficas é vista como um elemento que modifica as relações entre artistas e público no museu. Cf. YU, 2017 e BISHOP, 2020. Ver mais sobre essa questão no Capítulo I desta Tese.

²⁰² Sobre o assunto recomendo OSORIO, 2018.

²⁰³ Após a polêmica de uma criança, menor de idade, participar da performance com nudez, mesmo que o MAM tenha colocado uma advertência avisando o conteúdo da performance, a questão classificatória das exposições retornou ao debate social, envolvendo profissionais e instituições nacionais de arte.

No campo das artes cênicas, o ator e performer Maikon K foi detido pela Polícia Federal durante a performance *DNA de DAN*²⁰⁴, que acontecia no espaço público em Brasília, por alegação de “ato obsceno”. Já a atriz transgênero Renata Carvalho não pôde apresentar sua peça, *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, de Jo Clifford, no SESC Jundiaí, no Estado de São Paulo – por liminar judicial, o motivo apresentado foi o de que Jesus era interpretado por uma mulher trans. Renata ainda foi impedida de apresentar seu trabalho em outras ocasiões. Diante desses fatos, que envolveram profissionais das artes cênicas, em 2018 o Festival de teatro de Curitiba convidou os quatro artistas (Schwartz, Finger, Carvalho e K) para criarem uma peça cênica a partir do que aconteceu. O grupo criou o espetáculo *Domínio Público*; através do gesto político de se produzirem novas narrativas diante de discursos difusos, do triunfo da ignorância e da manipulação do olhar sobre a arte, estes artistas recontextualizaram ou antropofagizaram tais ataques no intuito de escreverem, em cena, sua argumentação.

Se partimos do pressuposto de que o corpo é um lugar político, a relação estabelecida entre os corpos presentes na performance é uma forma de encontro estético-político. Infelizmente, tais polêmicas tentam apagar o sensível da experiência estética com discursos moralistas que só privilegiam um lado da história. Apesar das polêmicas envolvendo as criações e as instituições de arte no Brasil apontarem para caminhos controversos e conservadores, a criação de espaços de troca e partilha político-afetivos entre público e artista deve seguir transfigurando o corpo cotidiano em ato político. A travessia entre *objeto-bicho*, *objeto-corpo* e *corpo-bicho*, proposta até aqui, procurou navegar por temporalidades que carregam corporalidades históricas, buscando transformar a postura do olhar.

Sem se enfrentar a necessidade de formar espectadores experientes e emancipados – resgatando assim o papel de uma pedagogia do olhar –, está-se destinado não somente a cobrar das imagens aquilo que não é culpa delas, mas também a deixar escapar o que guardam de poder que liberta. E nisso cabe uma grande responsabilidade das instituições que abrigam e promovem a produção artística. Museus ou centros culturais que se curvam às demandas de censura à arte não estão à altura de sua mais essencial missão, que é cuidar do que pode a arte; que é cuidar do poder de a arte transformar a vida de quem se deixa afetar por ela (ANJOS, 2018, p. 15).

²⁰⁴ A performance *DNA de DAN*, do artista Maikon K, recebeu o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna (2012). Em 2015, a convite da artista da performance Marina Abramovic, integrou a mostra “Oito Performances”, dentro da exposição Terra Comunal, no Sesc Pompeia (SP). Entre 2016 e 2017, circulou por cidades brasileiras, com incentivo do Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna (2014), e pelo circuito Palco Giratório do SESC. Em 2018, integrou a MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo). Cf. MAIKON K.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar esta experiência de escrita acadêmica me fez resgatar memórias dos caminhos trilhados dentro da Universidade desde a entrada nos cursos de graduação, tanto na psicologia como no teatro. Desses anos iniciais, tenho a sensação de ter trilhado inúmeros caminhos que se interligaram por meio de muitos **nós**. De cada nó emergiram falas, pensamentos, imagens, ruídos, emoções, fracassos, percepções e embates que hoje ganham um corpo escrito, chamado Tese. Esta tessitura subjetiva é uma forma de conectar processos e modos de perceber o mundo. Entre o percurso de escuta na faculdade de psicologia e a linha transformadora da faculdade de teatro, o estrangeiro caminho do mestrado e o incansável e longo fio do doutorado, percebi que existem muitos “teatros” – como existem muitas “psicologias” – se fazendo no mundo e que, para se cultivar um olhar plural e sensível, é preciso um trabalho diário de escuta atenta, reflexão e construção de modos operativos de ação.

Perceber os privilégios histórico-sociais, as transformações do mundo e a coragem de olhar e enfrentar os desafios do nosso tempo é uma caminhada permanente. Um ato constante de revisitar nosso espaço de trabalho para encontrar a plasticidade vital de persistir e resistir; e também para atentar às hegemonias que paralisam nossa potência de criar novos mundos. Finalizar a escrita de uma Tese é recapitular não somente essas dezenas de páginas escritas, mas reverenciar as vidas que estão aqui, as que estiveram comigo e as que ainda virão.

As transformações na paisagem do campo da dança e da coreografia foram alguns dos motes deste estudo. Inicialmente, o interesse se deu pelos deslocamentos internos nos discursos e modos de fazer em dança, percebidos em artistas e teóricos da cena contemporânea que questionavam as narrativas históricas do campo coreográfico, as suas hierarquias, as convenções e os códigos do espetáculo cênico, os modos de produção e os locais de apresentação dos espetáculos, além das figuras que compõem esse emaranhado discursivo – como o lugar dos coreógrafos, dos dançarinos e, sobretudo, da experiência do espectador dentro das propostas cênicas. Assim, o trabalho em dança se colocava em *exposição*, desnudando hábitos, formas e narrativas dentro da cena. Entretanto, no decorrer tanto das leituras teóricas quanto do estudo de campo, observando as composições em dança cênica contemporânea, notei os deslocamentos internos propostos por alguns artistas e companhias, particularmente em países da Europa, nos Estados Unidos e no Brasil (países nos quais concentrei minhas referências). Tais indivíduos e grupos saíam, literalmente, das salas

convencionais do teatro para criar em espaços alternativos como as salas das galerias dos museus. Este processo de exposição praticado por diferentes danças entrava, literalmente, no imaginário curatorial dos museus, locais historicamente importantes no campo social de construção da(s) história(s) sobre as artes, dedicados à memória, à conservação e à coleção de elementos que representam um povo.

Entretanto, diante de tais transformações na linguagem artística, tanto na dança quanto no espaço expositivo, o interesse não foi somente de estudar a linguagem coreográfica dentro do museu, mesmo que essa discussão tangencie a Tese, mas sim de perceber as negociações que envolveram seu deslocamento do palco do teatro, habitual para coreógrafos e dançarinos, ao espaço expositivo do cubo branco, natural às artes visuais. Diante dessa problemática, a hipótese permaneceu nas transformações da espacialidade, da temporalidade e da relação com o espectador, cruciais nessa travessia. Porém, ao longo da pesquisa, o foco foi direcionado, mais especificamente, às mudanças espaciais e à construção de espaços que envolviam, de maneiras distintas, nas propostas expositivas, o público/visitante/espectador. Observei, ainda, que outros atores mostraram-se fundamentais nessa transposição, como a figura do curador da exposição, que estabeleceu o diálogo entre as demandas dos artistas e das instituições.

Posto isto, foi fundamental, inicialmente, o estabelecimento de uma possível inter-relação breve e histórica entre museu, exposição, dança, artes visuais e artes performativas. Esta relação aconteceu, por vezes, como uma maneira de guardar e preservar uma memória, ancorando na instituição museal um ponto de encontro mais amplo entre diversas expressões artísticas, entre elas as artes da cena. Aqui, relembro os *Archives International de la Danse* (A.I.D., França, 1933), considerado um dos primeiros museus dedicados ao campo coreográfico; a aquisição, pelo MoMA, em 1939, dos arquivos de Lincoln Kirstein sobre o campo da dança e, posteriormente, em 1944, a inclusão desta área no plano curatorial do mesmo museu, no *Department of Dance and Theatre Design* (Departamento de Dança e Teatro Design); além disso, no Brasil, nos anos de 1950, a importância dos núcleos de formação e das propostas pedagógicas desenvolvidas pelo MASP, desde sua inauguração, que mobilizaram artistas nacionais e estrangeiros, criando espaços de encontro fundamentais entre a comunidade e os profissionais de diversos campos artísticos (da dança moderna, da música, do teatro, da fotografia, da artes plásticas, por exemplo) e permitindo a sua mobilidade entre as regiões do Brasil, como foi o caso da cidade de São Paulo e de Salvador.

Noutras vezes, a entrada da dança cênica aconteceu em espaços expositivos como pequenas galerias, lofts, espaços de arte experimental e museus de arte contemporânea, como

forma de questionamento das práticas vigentes e dos espaços institucionalizados dos grandes teatros – conforme observado nos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos, com o grupo de dançarinos da *Judson Dance Theater*. Outros coreógrafos e pedagogos, como Merce Cunningham e Anna Halprin, contemporâneos desta geração, buscaram em espaços alternativos experimentar novas práticas de se fazer e pensar as danças. Este espírito foi muito bem marcado, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, pelo *No Manifest* (1965), de Yvonne Rainer, que, de certa forma, compilou os ideais da época.

Tal espírito norte-americano é reatualizado, se podemos chamar assim, por alguns dançarinos e coreógrafos europeus nos anos 1990, os quais, diante de uma saturação nos modos de trabalho no campo coreográfico, nas hierarquias institucionais, na homogeneidade e no academicismo presentes nas produções coreográficas de décadas anteriores, aparecem como uma nova geração de coreógrafos que buscou “reinventar o *métier*”, propondo ações estéticas e políticas e tomando para si a responsabilidade de “falar” sobre seu campo profissional. Um exemplo discutido na tese é o da dançarina espanhola La Ribot, que aponta para um tensionamento das formas de se fazer e pensar dança, criando híbridos entre a performance, a dança contemporânea, a instalação coreográfica e as artes visuais. Para além do palco do teatro e das suas hierarquias entre palco e plateia, La Ribot encontra, em espaços alternativos como o museu ou os centros de arte, locais potentes de congregação e partilha com o público.

Do ponto de vista das propostas analisadas neste estudo, deparei-me com a importância dos curadores, peças-chave nas negociações entre demandas institucionais e concepção artística. Por exemplo, o papel da curadora Elena Filipovic para o *WIELS – Centre d’art contemporain*, de Bruxelas, a qual colabora com Anne Teresa De Keersmaeker e a companhia *Rosas* no projeto da exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid* (2015). Como procurei demonstrar, segundo a curadora, era importante para a instituição não apresentar uma “exposição *sobre* o trabalho” de De Keersmaeker, mas exibir uma “exposição *do* seu trabalho”. Com isso, sua intenção foi de pensar a coreografia em relação as práticas e protocolos de uma exposição. Igualmente, a curadora Laurence Rassel, pela Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, foi decisiva para a construção do projeto expositivo “*Retrospectiva*” de *Xavier le Roy* (2012), de Xavier Le Roy. A curadora relatou que seu único pedido ao coreógrafo foi de que se tornasse visível o processo de trabalho, ou seja, que os procedimentos e os modos de trabalho fossem expostos ao público visitante da exposição e do museu. Particularmente, estes dois coreógrafos foram convidados a criar um projeto

expositivo inédito de longa duração, que utilizou o tempo de abertura e fechamento do prédio da instituição e foi apresentado como uma exposição em si.

Diferente, por exemplo, da proposta de Schwartz – que, como discutido no último capítulo, foi convidado pelo curador Luiz Camillo Osorio para apresentar *La Bête* no contexto do *35º Panorama da Arte Brasileira*, no MAM, em 2017, aproveitando a característica maleável da obra. Osorio teve um papel importante no sentido de trazer a dança e a performance como parte da exposição. Ele cumpriu, também, função significativa após as polêmicas envolvendo a performance *La Bête*, reafirmando a sua escolha de apresentar este trabalho no ambiente de um museu de grande circulação. Cito-o novamente: “vejo a dança hoje como uma linguagem artística radical justamente por sua questão física, pela ação do corpo não necessariamente virtuosa, mas que sabe de si e que se desdobra na procura por movimento vital. Não se reduzir ao objeto é uma forma de resistir à mercadoria.” (OSORIO, 2018, p. 25).

A partir destes exemplos, a figura do curador mostrou-se chave, principalmente no Brasil, que vivencia uma onda conservadora e um Estado que não valoriza e respeita as instituições e o trabalho dos artistas. Tal retrocesso e ataques sofridos no campo das artes acabam criando um clima de insegurança e promovendo, dentro das próprias instituições – e também na prática dos artistas –, uma onda rebote de autocensura de seus trabalhos. Isto pode paralisar subjetivamente produções dialéticas em arte, hoje e no futuro.

Sobre os processos de criação discutidos aqui, foi interessante perceber que, tanto De Keersmaecker quanto Le Roy, que foram convidados a criar exposições *site-specific*, propuseram formas de retrospectivas de seus trabalhos buscando, em seus repertórios, materiais gestuais e coreográficos para a construção de suas obras. Com isso, uma relação com a memória, a transmissão e o arquivo foi (re)ativada dentro do museu. Este entrelaçamento entre passado e presente esbarra, também, em outra discussão sobre a produção do novo na esfera das artes em geral, incluindo o campo coreográfico, no interior do qual os artistas vêm questionando certa cultura da obrigatoriedade de sempre se produzir algo novo em dança, voltando-se, assim, a criações anteriores. Esta discussão, relevante no campo das artes atuais, já é abordada por alguns críticos da arte, mas pode ganhar novos contornos com um olhar sobre as produções em dança em contexto expositivo.

Por fim, gostaria de chamar a atenção para como cada proposta construiu um tipo de atmosfera, que envolveu o espectador de diferentes maneiras, criando uma espacialidade característica de cada exposição.

De Keersmaeker constrói um **Espaço líquido**. Este termo foi usado por ela mesma para se referir às características do espaço do museu. Para a coreógrafa, a coreografia é habituada ao espaço frontal do teatro, onde o público ocupa uma posição fixa na plateia e o movimento acontece no palco. Já a fluidez espacial encontrada na sala de exposição e a proximidade entre público, dançarinos e músicos transfiguram este local em um espaço líquido, que possibilita ao espectador entrar, sair e transitar pelo lugar livremente, por exemplo. Na exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid* nota-se que a densidade de pessoas presentes na sala – tanto artistas quanto espectadores – e a configuração com que elas se (re)posicionam no local, ao longo do tempo da exposição, influenciam a dinâmica e a percepção da coreografia. De Keersmaeker aponta que o desafio foi duplo: “[...] do lado do público é como irão interagir com a obra; do lado dos bailarinos, como irão atuar em tal contexto.” (DE KEERSMAEKER, 2015a, vol. 1, p. 40). O deslocamento imprevisível do público pela sala, suas formas de ocupação, sentado ou em pé, perto ou longe do vórtex da dança, parado ou se movendo, modulou a intensidade e a energia dos movimentos dançados e mobilizou, ao meu ver, uma composição coreográfica tácita de atenção perceptiva entre os dançarinos, os músicos e o público presente, mesmo que a quarta parede se mantivesse na relação entre espectador e artista.

Por sua vez, Le Roy propôs um **Espaço de conversação** em “*Retrospectiva*” de *Xavier Le Roy*, o qual envolve público e dançarinos. Visando repensar as hierarquias e a distância habitual entre plateia e palco, artista e espectador, o coreógrafo francês construiu situações de conversação nas quais os modos de trabalho coreográficos foram expostos e abertos (prática recorrente em trabalhos do coreógrafo) e o público, convidado naturalmente a se envolver. Se, para Le Roy, a coreografia pode ser entendida como “uma situação encenada por meio de artifícios”, onde participam conceitos, imagens, objetos, histórias e encontros, esta exposição pode ser entendida, também, como uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015), pois teria a capacidade de conectar sujeitos a realidades contextuais com gestos, movimentos, palavras e um trabalho de endereçamento (CVEJÍC, 2014), fazendo com que elementos de um cotidiano comum, tanto dos dançarinos quanto do público, fossem partilhados. Pela proximidade espacial, a comunicação acontece de forma mais pessoal, individualizada e direcionada às poucas pessoas que estão visitando a exposição. Assim, criou-se este espaço de conversação – que não se restringe a uma prática oral, mas também dançada – em que são propostas situações de encontro e partilha. Vale lembrar que, tanto no que concerne ao processo de escolha dos dançarinos para a reativação da exposição quanto à

criação pessoal de cada retrospectiva biográfica, deu-se preferência às relações de proximidade com a cidade e a região em que o trabalho seria apresentado – conectando-se, assim, fatores locais, culturais e linguísticos com o público presente. Dessa forma, a exposição conseguiu aproximar o contexto particular de cada um com um espectro maior, social e político. Assim, as narrativas em primeira pessoa exercem um lugar de testemunho e não somente do “meu solo de dança”. Assume-se, assim, uma ligação mais profunda com a prática, o pensamento e os saberes construídos pela e em dança.

Por fim, as características que Schwartz propõe na performance *La Bête* criam um **Espaço tátil**, não só pelo procedimento base do trabalho, que é a participação do público e a possibilidade de se tocar e manusear o corpo do artista, mas devido a outros procedimentos que constroem uma proximidade corporal entre os que estão presentes. Como relatado, segundo o coreógrafo, a configuração do espaço cênico para que aconteça a performance deve se dar de forma que não exista diferença de nível no palco, criando, assim, uma horizontalidade entre performer e público. Assim, mesmo que o local seja definido por um tatame no chão, o performer não constrói uma cena frontal e o público tem a possibilidade de se sentar no chão, formando uma arena que envolve a performance. A sensação tátil proposta por Schwartz acontece desde a sua nudez, ao longo da performance; à relação com a réplica do *Bicho*, que remete ao gesto clarckiano; até a possibilidade real de se ocupar a cena e tocar o corpo do artista. Por vezes, o próprio participante deixa seu corpo vulnerável para ser tocado pelas mãos de outras pessoas. Esta dança tátil sutilmente cria uma atmosfera tácita de coletividade. Todos se tornam responsáveis pela ação do outro sobre o corpo de um Outro.

Por fim, no intuito de se abrirem diálogos no campo social, político e estético, parece-me relevante que artistas e pesquisadores do campo da dança possam circular pelas instituições culturais, nas funções de curadoria e programação, para se ampliar o olhar às artes produzidas no Brasil e no exterior e se aprofundarem os debates na área. Ademais, mostra-se importante a busca de lugares de colaboração e negociação, e não de imposição, que possibilitem a criação de espaços sociais sensíveis, líquidos, táteis e de conversação.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. Marina Abramovic, la grand-mère kamikaze de l'art contemporain. **Portrait Arts & Scènes Télérama.fr**. Entrevista concedida a Yasmine Youssi. 07 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.telerama.fr/scenes/marina-abramovic-la-grand-mere-kamikaze-de-l-art-contemporain,90368.php>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ADORNO, Teodor. Museu Valéry Proust. **Prismas**: Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998. p. 173-185.

ANJOS, Moacir dos. Notas sobre a miséria do olhar. **Jacaranda Magazine**. Special Edition: Brazilian art under attack!, n. 6, p. 13-162, 2018. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/i55uryi7uoxgr5i/jacaranda_issue6.pdf?dl=0>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ARANTES, Otilia. Os novos museus. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 161-169.

ART JOURNAL: 19th Century American Art. 11 jun. 2010. Disponível em: <<https://artjournalcompost.wordpress.com/category/19th-century/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

BADIOU, Alain. Um teatro da operação. Uma conversa entre Alain Badiou e Elie During. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. (Org.). **Um teatro sem teatro**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Museu. Coleção Berardo, 2017. p. 22-27.

BAUDRILLARD, Jean. O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. p. 81-101.

BEL, Jérôme. **Jérôme Bel** – catalogue raisonné – *The show must go on* (2001). Entrevista concedida a Chapuis Yvane, 2006; (38 min. 21 seg.); son.; color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>>. Acesso em: 31 mar. 2021

_____. Conversation avec Jérôme Bel. In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Ed.). **Chorégrapheur l'exposition**. Dijon: Les presses du réel, 2013. p. 49-54.

_____. De la black box au white cube. Entrevista concedida a Florian Gaité. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 34-37, 2017.

BERNARD, Andrieu. **Toucher**: se soigner par le corps. Paris: Les belles-lettres, 2008.

BISHOP, Claire. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. **Danse Research Journal**. Danse in the Museum, vol. 46, n. 3, p. 62-76, 2014a.

_____. “Je ne veux pas de rétrospective!”: Xavier Le Roy et l'exposition en tant que médium. In: CVEJIC, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014b. p. 99-109.

_____. Recherche sur la danse au musée. Entrevista concedida a Marisa Hayes. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 38-41, 2017.

_____. Caixa preta, cubo branco, zona cinzenta: exposição de dança e atenção do público. In: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia (Orgs.); com a colaboração de MESQUITA, André. **MASP. Histórias da dança**: Antologia. São Paulo: MASP, 2020. p. 199-224.

_____. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. **TDR: The Drama Review**, Nova Iorque, v. 62, n. 2, p. 22-42, 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu laboratório**. Projeto de museu para a cidade. 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARNEIRO, Leonel. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 20-47, 17 jul. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p11-38>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Pauline. De l'exposition à la collection: spectacle vivant et pratique performatives dans les musées d'art moderne et contemporain. In: CHEVALIER, Pauline; MOUTON-REZZOUK, Aurélie; URRUTIAGUER, Daniel. (Orgs.). **Le musée par la scène**: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. p. 109-121.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre caixa preta e cubo branco**: o vídeo nos espaços das artes plásticas. 2011. 283 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2011.

CLARK, Lygia. Bichos-1960. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Catálogo das Salas Especiais, 22ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994a. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name4b2af4>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

_____. Caminhando-1964. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Catálogo das Salas Especiais, 22ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994a. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name4b2af4>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

_____. L'homme structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire. In: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne (Orgs.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca do

Estado de São Paulo, 2006. (Encarte com a tradução para o português dos dossiers Lygia Clark, em Robho, n. 5-6, Paris, 1971).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORNAGO, Óscar. Atuar “de verdade”. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 13, p. 99-111, set. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573102132009099>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. El mito de la acción. In: CORNAGO, O. **Ensayos de teoría escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015. p. 13-77.

_____. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, p. 20-41, jul. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573101262016020>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

COPELAND, Mathieu. Chorégrapheur l'exposition: une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous. In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Eds.). **Chorégrapheur l'exposition/Choreographing exhibitions**. Dijon: Les presses du réel, 2013. p. 19-24.

CUNNINGHAM, Merce. Museum Event No. 1 (Events), 1964. **Site do projeto Merce Cunningham Trust**. Disponível em: <<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/museum-event-no-1-events/>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CVEJÍC, Bojana. “Retrospective” de Xavier Le Roy. Chorégrapheur un problème et un mode de production. In: CVEJÍC, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 9-18.

_____. Dance in Earnest: On Time and Attention. In: FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Essays** [Catálogo da exposição W/T/A]. Vol. 3. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, 2015. p. 9-23.

DANS LES COULISSES avec Anne Teresa De Keersmaeker | Exposition | Centre Pompidou, 2016; (23 min. 2 seg.); son.; color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=981hpIWWE8c>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DESGRANGES, Flávio. **A Inversão da olhada**: alterações no ato do espectador teatral. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 2017.

DORT, Bernard; UHIARA Rafaella. A representação emancipada. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da USP, vol. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: formas e determinação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FABBRINI, Ricardo. Trajetória de Lygia Clark, do construtivismo aos objetos terapêuticos, é tema de exposição *O essencial do desejo*. **Folha de São Paulo**. Jornal de resenhas. 10 jul.

1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs10079904.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. **Artelogie** [En ligne], 8, 26 jan. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/artelogie.593>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. O entrelugar da arte contemporânea. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (Orgs.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec Editora, 2017. p. 196-212.

FASE/TRAILER. 2002; (4 min. 46 seg.); son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HpPmH4Wc5AM>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

FÉRAL, Josette. **Théorie et Pratique du Théâtre: au-delà des limites**. Montpellier: Éditions l'entretemps, 2011.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, Ano 14, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860#>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Anne Teresa de Keersmaeker: Work/ Travail/ Arbeit**. Catalogue [Exhibition, Wiels, Brussels, 20 march – 17 may 2015]. Vol. 1 a 4. Bruxelas: WIELS, Rosas & Mercatorfonds, 2015a.

FILIPOVIC, Elena. Vertiginous Force/ The Exhibition as Work. In: FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Anne Teresa de Keersmaeker, Work/Travail/Arbeit, Rosas & Ictus** [Catálogo da exposição W/T/A]. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, vol. 1, 2015b. p. 17-23.

FISCHER-LICHTE, Erika. De l'activité du spectateur. In: HUNKELER, Thomas; FOURNIER KISS, Corinne; LÜTHI, Ariane. (Orgs.). **Place au public: les spectateurs du théâtre contemporain**. Genève: Metis Presses, 2008. p. 69-83.

FONTAINE, Geisha. **Les danses du temps**. Pantin: Centre national de la danse, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 15, vol. 2, n. 25, dez 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/19113/13897>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. Tradução de Milton Machado. **Arte & Ensaio**. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA-UFRJ, ano IX, n. 9, p. 131-147, 2002.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água editores, 2001.

GINOT, Isabelle. Un lieu commun. **Repères**: Cahier de danse, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, n. 11, p. 2-9, 2003. Disponível em: <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/801020/filename/04_I.Ginot_Un_lieu_commun_1_.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2021.

GIOFFREDI, Paulo. Des Musées de la danse de Rolf de Maré et Boris Charmatz: de l'archive à l'institution. In: CHEVALIER, Pauline; MOUTON-REZZOUK, Aurélie; URRUTIAGUER, Daniel (Orgs.). **Le musée par la scène**: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. p. 171-183.

GODARD, Hubert. Regard aveugle. Entrevista concedida a Suely Rolnik. **Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle**. Éditions du Musée des beaux-arts de Nantes; Les presses du réel, 2005. p. 73-78.

GRISEY, Gérard. Vortex Temporum I, II, III (1994-1996). 1996. **Ressources.ircam**. L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique – Centre Pompidou. Disponível em: <<http://brahms.ircam.fr/works/work/8977/>>. Acesso em: 26 fev. 2021.

GUISGAND, Philippe. **Lire le corps, une voie interprétative**: la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Lille: ANRT, 2005.

_____. **Les Fils d'un entrelacs sans fin**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

_____. **Accords intimes. Danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaeker**. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, presses universitaires, 2017.

HALPRIN, Anna. Conversation avec Anna Halprin. Entrevista concedida a Marisa Hayes. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 3-4, 2017.

HAYES, Marisa. Dates Clefs. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 4-6, 2017.

JANEVSKI, Ana; LAURENT, Serge; WOOD, Catherine. Moderation CHEVALIER, Pauline. Performance et spectacle vivant: regards croisés entre le Moma de New York, la Tate Modern de Londres et le Centre Pompidou à Paris. In: CHEVALIER, Pauline; MOUTON-REZZOUK, Aurélie; URRUTIAGUER, Daniel (Orgs.). **Le musée par la scène**: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. p. 122-142.

KATZ, Helena. “La Bête” e a barbárie destes tempos sombrios. **O Estado de São Paulo**. 1 dez. 2015. Disponível em: <<http://helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJÍČ, Bojana. **Carnets d'une chorégraphe, Fases, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók**. Bruxelas: Edição Fonds Maecator – Rosas, 2012.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa. Taking the Time for Time. Entrevista cedida à Elena Filipovic. In: FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Anne Teresa de Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid, Rosas & Ictus** [Catálogo da exposição W/T/A]. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, vol. 1, p. 35-40, 2015a.

_____. Entrevista concedida ao museu WEILS, Gravada por Olivia Rochette & Gerard-Jan Claes [não veiculada], 2015b; (7 min. 40 seg.); son.; color.

_____. Work/Travail/Arbeid. Entrevista concedida a Bernard Blistène. **Code Couleur**, Tout l'actualité du Centre Pompidou, Paris, 24, janvier – avril, 2016a.

_____. Vortex Temporum. Entrevista concedida a Bojana Cvejić. **MMM – Monnaie Munt**. Magazine 22, Bruxelles, p. 62-69, sept.-nov. 2013.

_____. **Chorégrapheur Bach**: incarner une abstraction. Conferência proferida na Ópera nacional de Paris a convite do College de France em decorrência da temporada do espetáculo *The six Brandenburg concertos*, 2019. Disponível em: <<https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaeker-au-college-de-france>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo expandido. **Gávea**, revista do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura da PUC-Rio, n. 1, p. 129-137, 1984.

KUNST, Bojana. A economia da proximidade. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 111-129.

LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation**: les danses d'après, II. Pantin: Centre national de la danse, 2018.

_____. As danças de depois. **Revista Aspás**, v. 9, n. 1, p. 24-42, ago. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v9i1p24-42>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LA RIBOT. La Ribot, en conversation avec Jérôme Bel. Entrevista concedida a Jérôme Bel. Musée national d'art moderne/Service audiovisuel du Centre Pompidou. Produção e realização: Centre Pompidou, 2019; (1h 35m 51s.). son.; color. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/amCG6oL>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: Éditeur l'arche, 2002.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi**: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro. 2011. 210 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA – Revista de Antropologia**. v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

_____. Co-Imagining Work/Travail/Arbeid. In: FILIPOVIC, Elena (Ed.) **Essays** [Catálogo da exposição W/T/A]. Vol. 3. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, 2015. p. 27-43.

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

LE ROY, Xavier. Partition pour une conférence-performance intitulée Produits de circonstances. **Art press**: médium danse, Paris, numéro spécial 23, p. 114-123, novembre 2002.

_____. Offrir son temps sans le perdre. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014a. p. 19-32.

_____. Entretien avec Xavier Le Roy sur ses oeuvres comme matériaux pour “Rétrospective”. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014b. p. 153-286.

LYGIA CLARK. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/pt>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

THE LIVE LIST: What to Consider When Collecting Live Works. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 fev. 2021.

LÓPEZ, Inés Moreno. **Danse et exposition (Gestes, postures et discours dans la “boîte blanche”)**. 2009. 148 f. Master (Mémoire Master Recherche). UFR Arts, Philosophie, Esthétique – Département de danse, Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis, 2009.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação**: registro como coreografia na obra “Retrospectiva” de Xavier Le Roy. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16029?mode=full>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MACHER, Sabine. Entrevista concedida a Sofia Vilasboas Slomp, 21 outubro de 2019; (1h. 26 min.); 1 arquivo MP3.

DANS LES COULISSES avec Anne Teresa De Keersmaeker | Exposition | Centre Pompidou, 2016b; (23 min. 2 seg.); son.; color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=981hpIWE8c>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

MAIKON K. Disponível em: <<https://www.maikonk.com/pt-br/home#home>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MAM: SOBRE O MAM. Disponível em: <<https://mam.org.br/institucional/>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MARINHO, Nirvana. Wagner Schwartz: corpo transobjeto. **O percevejo** online. Periódico do PPGAC-UNIRIO. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1456/1335>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOMA LEARNING: Cut Piece. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/>. Acesso em 28 fev. 2021.

MONNIER, Mathilde; LE ROY, Xavier. In: La Tentative Deligny (5. Épisode): Deligny en pratique(s), out. 2019, Centre National de la Danse (CND), Pantin. Promovido pelas Université Paris Nanterre e Université Paris 8.

MORAES, Juliana. O conceito de coreografia em transformação. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 362-377, mar.-abr. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019362>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

LE MUSÉE PAR la scène. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/colloques/presentation-generale/article/le-musee-par-la-scene-43889.html?cHash=df7028fe69>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

NOORTHOORN, Victoria. Ficções do Invisível. In: LESCHER, Artur et al. **7ª Bienal do Mercosul**: grito e escuta [Catálogo de exposição]. Tradução de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 305-338. Disponível em: <https://www.academia.edu/40626526/Catalogo_7_Bienal_mercosul_GRITO_E_ESCUTA>. Acesso em: 17 fev. 2021.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. La Bête – depois da intolerância, alguma conversa. **Jacaranda Magazine**. Special Edition Brazilian art under attack!, n. 6, p. 25-30, 2018. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/i55uryi7uoxgr5i/jacaranda_issue6.pdf?dl=0>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. (Curador). Brasil por multiplicação. In: OSORIO, Luiz Camillo (Texto e Curadoria); CHAIMOVICH, Felipe; VILLELA, Milú (Textos). **35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação** [Catálogo da exposição]. Tradução de Christopher Burden. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. p. 14-33. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2018/04/35panoramadaartebrasileira.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAINER, Ivonne. No Manifest (1965). In: ODENTHAL, Johannes (Hrsg.). **Das Jahrhundert des Tanzes/ The Century of dance. Ein Reader/ A reader**. Berlin, 2019. p. 194.

RASSEL, Laurence. Interroger l'institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel. In: CVEJÍC, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 33-48.

“RETROSPECTIVA” DE XAVIER Le Roy, 2012; (5 min. 16 seg.); son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PMgeV_AM1XE>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: CARVAJAL, Rina; RUIZ, Alma; MARTIN, Susan. **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. Memória do corpo contamina museu. **Concinnitas**, ano 9, vol. 1, n. 12, jul. 2008.

ROSAS: DANSEURS. Disponível em: <<https://www.rosas.be/fr/team/>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ROSAS: WORK/TRAVAIL/ARBEID. Disponível em: <<https://www.rosas.be/fr/productions/388-worktravailarbeid>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

ROSAS DANST ROSAS – Second Movement. Bruxelas. 2010; (15 min. 30 seg.); son.; color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ssQsVnECVqU>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral – 1880-1980**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROBATTO, Lia. LIA ROBATTO (BRASIL). In: **1ª Bienal Latino-americana de São Paulo**. [Catálogo da exposição]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 88-89. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/nameb1fc34>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

RUIZ, Katharina de Andrade. Penser la danse comme exposition: Work/ Travail/ Arbeit, Anne Teresa de Keersmaecker. In: CHEVALIER, Pauline; MOUTON-REZZOUK, Aurélie; URRUTIAGUER, Daniel. **Le musée par la scène: le spectacle vivant au musée. pratique, publics, médiation**. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. p. 157-161.

SLOMP, Sofia Vilasboas. Para uma estética da repetição: um olhar sobre as encenações contemporâneas. **Caderno de resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento**, PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v. 3, n. 2, p. 60-62, 2015.

_____. Camadas e sobreposições: a dança ocupa o museu como uma exposição em movimento. In: OLIVARES, Leticia; PEREIRA, Sayonara (Orgs.). **Trajetórias em construção: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT**. Curitiba: Editora Prismas, 2016. p. 219-230.

_____. Contornos e procedimentos para um pensamento coreográfico. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas da USP, São Paulo, vol. 17, n. 1, p. 91-102, 2017.

_____. **Pour une esthétique de la répétition: la répétition comme une ressource esthétique et poétique dans la création scénique contemporaine**. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Arts du spectacle, Arts de la scène) – Programa Master Conjoint Erasmus Mundus en Étude du Spectacle Vivant. Université Libre de Bruxelles / Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis, 2014.

SCHWARTZ, Wagner. Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto. **Wagnerschwartz.com**. 2006. Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/transobjeto-1>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

_____. **Nunca juntos mas ao mesmo tempo/ Jamais ensemble mas en même temps**. Tradução de Béatrice Houplain. São Paulo: Editora Nós, 2018.

_____. Entrevista concedida a Sofia Vilasboas Slomp, Paris, 25 abril 2019; (1h. 01 min.); 1 arquivo de MP3.

SERRONI, José Carlos. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Reis. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2013.

TRANSOBJETO: VIDEO 2; (8 min. 10 seg.); son.; color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_QHVD_7VvMY>. Acesso em: 27 fev. 2021.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **ARS**, São Paulo, vol. 6, n. 12, Jul/Dec. 2008.

VANHAESEBROUCK, Karel. L'exception flamande: réalité ou mythe. In: BIET, Christian; FÉRAL, Josette (Eds.). **Théâtre/Public**: La vague flamande, n. 211, 2014. p. 6-10.

VASCONCELOS, Liana. **Um museu da dança no Brasil**. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado Profissional em memória e acervos) – Programa de Pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7162/1/VERSÃO%20FINAL%20-%202016%20-%20Liana%20Vasconcelos.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

VERONIQUE DOISNEAU 1. Paris; (9 min. 26 seg.); son., color; (Ópera National de Paris). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

VORTEX TEMPORUM/ ROSAS & Ictus. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JFvrYy6EeWE&t=9s>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

WAGNER SCHWARTZ: BIO. Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/bio>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

WORK/TRAVAIL/ARBEID – An installation by Eric de Kuyper [teaser]. 2017; (1 min. 12 seg.); son.; color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R_1_bwqE1UI>. Acesso em: 24 fev. 2021.

YU, Scarlet. Exposer la danse au musée. Entrevista concedida à Marisa Hayes. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 5-9, 2017.

XAVIER LE ROY. Disponível em: <<http://www.xavierleroy.com>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

XAVIER LE ROY – Self Unfinished (1998) (trecho da peça); (2 min. 3 seg.); son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BIET, Christian; TRAIU, Christophe. **Qu'est-ce que le théâtre?** Paris: Éditions Gallimard, 2006.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas da USP, vol. 13, ed. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

FRIMAT, François. **Qu'est-ce que la danse contemporaine?** (Politique de l'hybride). Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Tradução de Virgínia Starrling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea**. 2018. 345 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

MULLER, Cláudia Góes. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. 2012. 92 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. São Paulo: Annablume, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Estética e política: a partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SÁNCHEZ, José; CONDE-SALAZAR, Jaime. **Cuerpos sobre blanco**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação. Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHWARTZ, Wagner. Como fabricar monstros para garantir o poder em 2018. Entrevista concedida a Eliane Brum. Jornal online El País. 31 out. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/opinion/1509369732_431246.html>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”. Entrevista concedida a Eliane Brum. Jornal online El País. 12 fev. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html>. Acesso em: 27 fev. 2021.

APÊNDICE

Entrevista com Wagner Schwartz

Realizada em 25 de abril de 2019, em Paris, França. Inédita.

Wagner Schwartz – Então, eu estava falando que, na questão do meu trabalho, não existe uma citação, nem uma inspiração. Eu acho que eu estou recontextualizando o que os artistas fizeram na sua época. Isso é o que praticamente todos os artistas fazem, eles recontextualizam, nós recontextualizamos tudo. Um pintor vai recontextualizar a cor, a tinta, o material, a moldura, a tela, e nós, artistas da dança ou do corpo, da cena, a gente vai recontextualizar as coisas que a gente já viu, que já fizeram. Então, não tem essa pretensão de estar criando uma coisa nova, não [pausa]. Tem gente que ainda tem, mas deve ser jovem, né? [risos].

Sofia Slomp – Te ouvindo, acho que isso tem a ver com o teu encontro com o *Bicho*. Você contou, na entrevista para Eliane Brum, ter encontrado ele preso. Eu fui ver uma exposição e também vi o *Bicho* preso, e tive a sensação de querer tocá-lo.

WS – E não pode, né. O tempo também mudou para ele. É que eu não aceito, eu fico chateado, mas tem que aceitar também, é o tempo da reclusão dessa matéria. Eu acho que é uma pena para mim, uma pena para a gente, que não teve essa oportunidade mais. Então, eu tive que criar a minha forma de achar que estou manipulando ele. Ou, de achar que eu estou sendo ele. Porque, na realidade, quando o *Bicho* está trancado dentro de uma caixa de acrílico, ele perdeu o sentido. Porque o sentido não é só o *Bicho*, o sentido não é só o objeto. A matéria desse trabalho é o objeto e a pessoa. A Lygia não criou um objeto, ela criou uma experiência. Então, quando ele está dentro de uma caixa, eles tiraram e jogaram a pessoa fora. Não é mais o trabalho da Lygia, é o trabalho dessas pessoas. Foi isso que eu acho que me preocupou, e eu pensei que seria importante continuar esse assunto, ou jogar esse assunto para a imprensa, para as pessoas, para quem estiver interessado nesse projeto [pausa].

SS – E como foi esse processo?

WS – Ah, desculpa. Para não deixar ele encerrado dentro de uma caixa de vidro. Então, se todo mundo que olha ele hoje, dentro de uma caixa de vidro, de alguma forma, depois de tudo que aconteceu com *La Bête*, hoje pode pensar. Eu recebi um monte de fotos de uma exposição que estava tendo em algum lugar aqui na França, um monte não, duas, de dois amigos, que foram visitar e me mandaram: “Wagner, me tira daqui”.

SS – Por que também não podiam tocar?

WS – Não, porque estava fechado.

SS – Quando eu vi, foi no SESC, mas eles abriram dois dias, quarta e quinta, eu acho, das 18h às 19h, quando podia manipular.

WS – Um amigo meu também viu lá e falou que era a nova dica para mim, porque lá ele foi tocar e alguém falou “não era a hora de tocar, você só pode tocar mais tarde.”. O que é isso como informação, sabe?

SS – Ter uma hora definida, né?

WS – É, e o que é essa hora, que hora é essa que a gente pode tocar, quem é que decidiu isso? O que isso muda na sua relação com objeto? Então, tem um monte de coisas que você vê, são pessoas que geralmente não são artistas, criando uma linguagem, criando uma lei para o universo da arte, para o universo da arte acontecer. É complicado, é mais ou menos como se, de hoje para amanhã, eu ganhasse um emprego aqui na França de distribuir os ônibus na cidade. Como que você vai distribuir os ônibus na cidade, e eu ter que fazer isso como um artista. Ia ser um bordel, né?

SS – Isso tem a ver com esse sistema dentro das exposições, mesmo. Pensando que a Lygia já tinha uma crítica bem forte ao museu, por ser um espaço de contemplação, de passividade do público, e por isso, ela engaja a ação mesmo do público dentro dos trabalhos. Hoje, existe também uma crítica aos museus como espaços de consumo, só. Então, pensei: se o que aconteceu com o *La Bête*, visto que não era uma estreia, que era um espetáculo que já tinha seu percurso, por ter sido apresentado dentro do museu, numa exposição, com um público que frequenta esse espaço, será que isso pode ter motivado mais, ou não, o que aconteceu?

WS – Ah, eu acho que a questão lá foi bem clara, os ataques, foi político, não foi outra coisa, foi laboratório para eleger o Bolsonaro e está aí, conseguiram.

SS – Não teve a ver, exatamente, porque foi no espaço do museu, então?

WS – Foi no espaço do museu público. Tanto que aconteceu lá no Instituto Goethe, em Salvador: tinham três crianças e elas brincaram comigo o tempo todo. Eu lembro que eles conseguiram um vídeo, colocaram na internet, e a foto com as três crianças é de Salvador, mas todo mundo acha que ela é do MAM. Porque não faz sentido ser de um lugar, um Instituto que é privado e que é anterior. Então, eles usaram a imagem do museu público para falar de lei Rouanet, para falar dessas coisas que ninguém entende e ataca, e que, hoje, também, não precisa entender. Isso que é o bom para eles: hoje, o fato não faz nenhum sentido. Fato, hoje, não é argumento mais. Não interessa. O que interessa é a minha pressa, a minha pressa é mais importante que a sua, o meu interesse é mais importante que o seu. Se você está falando a verdade? Estou pouco me lixando. Isso não é, hoje não faz nenhum sentido a verdade para as pessoas. Não sei se só no Brasil, mas como eu vivi isso no Brasil bem de perto, dói mais, né. Na nossa língua dói mais. Mas aqui, também, a gente vê caso de injustiça.

SS – O *La Bête* já tinha sido criado e pode ser apresentado em qualquer lugar, né?

WS – Sim, teatro, galeria. Eu já fiz até num bar em Berlim, e com duas crianças me mexendo de um lado para outro.

SS – Então, ele não foi pensado para o espaço de exposição necessariamente. Ele foi pensado como um...

WS – Como um projeto possível de ser adaptado em algum espaço. Onde, por exemplo, o que você viu lá em...

SS – Eu vi em 2016, na Olido.

WS – Na Olido foi bem complexo, porque tinha gente sentada na plateia. Tinha gente no público e gente em cena.

SS – A gente entrou pelo teatro e sentou em volta.

WS – Ah, você sentou em volta, estava perto, mas tinha gente lá assistindo. E isso, não sei se é legal, porque muda a configuração toda do trabalho. Fica meio que expondo demais as pessoas, e tem umas que se protegem. Não pode ter isso. Na Bienal de Dança de Campinas também teve isso, mas eu deixei todo mundo entrar, porque tinha um monte de gente do lado de fora. Eu falei “aí, não vou mandar ninguém embora, manda todo mundo entrar e se vira.”. Mas o mais legal é quando as pessoas estão em volta, como aconteceu aqui no Palais de Tokyo e no CND.

SS – Eu vi o registro em vídeo do CND.

WS – Lá fez sentido para mim. No Brasil, em São Luís, também aconteceu desse jeito; foi muito bonito, lá. Era um palco, mas as cadeiras foram todas anuladas e estava todo mundo em cima do palco. Também tinha uma criança, de cinco anos, acho que de cinco anos, com a mãe. Foi tão legal porque a mãe dela levou ela para conversar comigo no final, e falou: “Minha filha é atriz”. E eu falei: “Parabéns!”. É isso.

SS – Como é a relação com o público? Primeiro você está nu, e exposto mesmo, para deixar o outro te tocar, te manipular. Me veio uma imagem de que, às vezes, as pessoas, por exemplo, tiram o sapato para poder entrar dentro do tatame, e de que existem certas sutilezas da pessoa se preparar. Como você, que, de certa forma, se preparou para mexer no objeto, preparou seu corpo, eu sinto que as pessoas também se preparam.

WS – Bom, eu estou ali com o *Bicho* antes de vocês entrarem já há uma hora, uma hora e meia, então, já tem uma coisa de eu estar no meu espaço [pausa], não sei, tentando [pausa] desencarnar um pouco, sabe. Não entrar no processo de sacralização do espaço ou do corpo. Isso não me interessa. Mas, talvez desconectar um pouco do que está do lado de fora do teatro, é isso. Então, eu estou ali dentro, um pouco mais de tempo do que quem entra, para desconectar de voz, de conversa, de barulho, de som, de telefone. Às vezes, eu até deixo o telefone, porque se pintar alguma emergência... Mas, geralmente, eu tento me desconectar um pouco disso tudo e entrar dentro desse processo, que é um encontro com aquele objeto, com aquilo que eu vou propor ali daqui a pouco. Um monte de gente chama isso de aquecimento, não sei, acho que é por aí. E aí, quando as pessoas entram, eu já estou ali, num estado mais íntimo com o objeto. É como se: eu vou na sua casa e você está na sua casa o dia inteiro, e eu venho do lado de fora. São dois momentos diferentes que você construiu dentro da sua casa durante um dia inteiro; você com a suas coisas, com os seus objetos. Então, o corpo tem uma certa tensão ali dentro, e eu, com a tensão de quem está do lado de fora. O corpo tem um outro tônus. Eu tento guardar esse tônus de quem está dentro de um teatro manipulando um objeto, pensando num trabalho, antes que as pessoas cheguem, então, é mais simples me desconectar do julgamento. Porque tem uma coisa importante o *La Bête*. No *La Bête* não

existe concentração, existe um não julgamento, eu não julgo nada, nem ninguém, nenhuma ação que vai acontecer. É o que eu tento fazer. Tanto que meu olho também, eu abaixo, eu não olho diretamente para as pessoas que estão, a não ser que elas levantem meu olhar, mas geralmente eu estou olhando para baixo, para que a relação não seja frontal. Desse jeito, a nossa relação, não sei, se constrói a partir daí, ela é orgânica, mais que técnica. É mais orgânica que técnica [pausa]. Ela tem uma posição de conexão. Eu procuro me conectar com o outro, conversar com ele, de alguma forma. E aí, as pessoas também têm o jeito delas de conversar. Tem gente que tira o sapato, tem gente que tira a roupa, tem gente que conversa, tem gente que dá texto, tem gente que põe música. Daí, depende de cada um.

SS – Tem gente que fica para ser manipulado, também. Quando eu fui, teve gente que ficou para ser manipulado.

WS – É verdade. Em Curitiba, entraram umas dez pessoas. Eu estava de olho fechado. Daí, quando eu abri o olho, fiquei emocionado porque eu vi o chão e estava cheio de gente. Aí, eu segurei, né, porque não podia chorar, mas eu fiquei, assim, feliz de ver aquela reação das pessoas. Todo mundo virou *Bicho*. Foi no festival de Curitiba, acho que faz uns dois, três anos. Foi antes da..., então deve ter sido em 2016, lá em Curitiba, ou 2017, alguma coisa assim, no início do ano. Tem todos esses elementos ali em *La Bête*. Eu acho interessante que, de alguma forma, esse trabalho se comunique tão facilmente com as pessoas, tão claro tudo que está sendo proposto ali. Só não é claro para quem não viu, que foi manipulado por imagens e que não conhece arte, que nunca foi, que tem preconceitos. Para essas pessoas, vai ser sempre difícil entender alguma coisa que não seja religião. A religião que explora, a religião que te diminui, a religião que sexualiza, que organiza a família. Quando não é isso, essas pessoas não entendem nada. Daí, o problema é delas, também [pausa]. Mas, eu fiquei, bom, não sei se eu estou divagando muito.

SS – Não, está ótimo, também estou pensando. Me lembrei de outro momento, em que, às vezes, a pessoa tem um certo cuidado contigo quando ela entra, e, de repente, ela pode ter uma identificação também. Mas tem alguns momentos em que ela te coloca em posições de dificuldade e, de repente, ela não consegue se identificar contigo ou com o ser humano.

WS – Teve um rapaz, uma vez, um artista, que escreveu um texto que eu fiquei um pouco impressionado. Ele dizia, ele reivindicava o lugar da tortura, de alguma forma, porque ele disse: “já que eu estava ali entregando meu corpo, por que não me colocaram em posições mais difíceis?”. E ainda, acusando o público de ser passivo, de ser extremamente passivo. Ele chamou o público de passivo. Eu acho estranho, porque ele conseguiu pensar pelo público, mas ele não conseguiu pensar no que ele estava propondo. Uma espécie de violência: “já que... por que não?”. Não é esse o mal do nosso século? “Já que ela mostra as pernas, por que não passar a mão?”. Eu achei tão viril, uma forma tão viril de examinar um projeto como esse. Bom, “já que ele está lá, vamos colocar ele de cabeça para baixo, vamos ver se ele dá conta, vamos ver sofrer”. Estou dizendo isso por que ele escreveu, depois. Não sei como não julgar isso que ele escreveu. Não é julgar, mas, como não refletir sobre isso? É estranho, mas acho que isso faz parte também do projeto *La Bête*, mostrar as Bestas. Mostrar quem incorpora mais, quem incorpora menos, quem é mais besta que quem. E besta no sentido animal, não no sentido de burrice, de ignorância, de selvagem: quem é mais selvagem, quem não é, quem propõe, quem não propõe, quem vai embora, quem abandona, quem fica. Então, acho que isso tudo está, a partir do momento que você entrou para a experiência, não tem jeito, você está implicado. Você foi embora, o problema é seu. Você ficou, o problema é seu. Se entrou, o

problema é seu. Se saiu, o problema é seu. Não tem jeito, não tem jeito de não se comprometer. Seria tão importante se as pessoas entendessem que isso também acontece fora, no mundo. Que graves problemas que a gente está vivendo hoje são por falta da fala, por falta de ação, por falta de, ou por ação demais.

SS – Ou como a pessoa se coloca.

WS – Ou como a pessoa se coloca.

SS – Ou como ela enxerga o outro. Para mim, tem muito esse lugar de entrar nesse espaço e, no momento da performance [pausa], não sei se você prefere performance ou dança?

WS – Não sei, como você quiser.

SS – ... que, a princípio, é um espaço seguro. Quando eu fui ver, me chamou muito a questão do espectador, de engajar o espectador, com isso de bagunçar um pouco esse campo das artes cênicas, do espetáculo. E, era uma performance segura: você vai, entra se quiser, manipula, pode sair. Mas, como cada um vai se colocar nesse espaço, vai enxergar o outro, vai enxergar o outro fazendo alguma coisa ou vai te deixar numa posição também desconfortável, para que outra pessoa entre.

WS – Ou só para deixar ali também. Tem sempre um salvador da pátria, sabe, sempre alguém que se comove e entra para dar uma ajuda. Porque, eu não sei, tem gente que consegue desumanizar mais um corpo, mais rápido que outras pessoas. E a desumanização, hoje, faz parte da nossa sociedade. A gente, no Brasil, está vendo morte atrás de morte – não sei se eu posso dizer a gente, mas um a gente entre aspas, assim, um a gente que generaliza, mas temos visto assassinatos diariamente –, e eu sinto que isso está se normalizando. Olhar para isso, olhar para assassinato [pausa] não sei, está virando um tema de conversa, mas parece que, para se salvar, a gente foi se anestesiando, sabe.

SS – E você percebe uma diferença, já que a peça estreou em 2005, para agora? Assim, do público, da maneira dele?

WS – Puxa, é difícil. Porque eu apresentei primeiro aqui em Paris, depois eu fiz um monte de vezes em Berlim, e são dois públicos europeus. Não, mas eu fiz no Brasil também, fiz em Minas. Em São Paulo, eu tentei em 2005, mas não deu certo, não deu certo.

SS – Como assim?

WS – *La Bête* fazia parte de um projeto que eu tinha chamado *Transobjeto 2*, que eu fiz em BH, mas em São Paulo eu fui tão criticado, eu fiquei tão deprimido, que eu joguei a peça fora. E aí, eu pensei em continuar só com essa parte, do *La Bête*. Aí foi quando eu apresentei a primeira vez aqui, que eu considero como a estreia do trabalho. Mas, não sei, acho que as pessoas eram mais analógicas ainda, a relação com o corpo era diferente, não tinha, não entrava com telefone em cena, não tinha telefone. Então, ninguém precisava me ver na tela, precisava me ver ali, precisava viver aquilo que estava acontecendo ali. Hoje, parece que é difícil viver o que está acontecendo na sua frente. Você precisa de um intermediário, você precisa de uma tela entre você e o objeto, entre você e uma ação. Naquela época, eu não tinha esse intermediário. Então, era muito mais fácil entrar, se conectar, ou talvez, ao mesmo

tempo, não, porque eu também desisti, não quis ir para frente com o projeto. De 2007 até 2015, ficou guardado.

SS – Ah, você não tinha mais apresentado?

WS – Não. Ficou guardado. Parei, fui fazer outra coisa. Eu fui fazer a peça que se chama *Placebo*, depois eu fiz *Placebo 2008*, que também são coisas que aconteceram bem locais, bem específicas, também não distribuí. Mas, é porque o *Piranha* estava se gestando. Eu demoro muito para criar, esse é meu problema. Agora, não posso demorar muito mais não, porque se for de dez em dez anos, eu estou perdido. Agora eu fiz a *Boba*, depois de dez anos. Se você pensar, *Piranha* foi o último trabalho que eu fui para um estúdio, que eu sentei sozinho, que eu fui pesquisar coisas. É claro que outros projetos surgiram aí no meio: surgiu meu livro, surgiram parcerias, colaborações. Mas trabalho, assim, solo, o novo trabalho solo do Wagner, esse demorou muito.

SS – E a *Boba*? Porque o *Domínio Público* teve bem a ver com o que aconteceu, né? Mas, a *Boba* também. Ainda tem um pouco de resposta ou de uma elaboração, de repente?

WS – O povo que falou, que foi ver – e muita gente falou que tinha que entender o que aconteceu comigo em 2017. Eu não sei, eu acho que não, acho que essas pessoas estão equivocadas, mas, quem sou eu para dizer o que elas têm que pensar? Eu acho que é um trabalho que fala sobre [pausa]. Bom, é mais um trabalho que fala sobre violência, é um trabalho que questiona estruturas rígidas como a língua, como o espaço, é tão amplo. De cara, o projeto questionava o espaço de um museu. Por exemplo: o que está no muro, o que não está? Como que um quadro é visto? Como que um quadro tem que ser visto? Fora da parede, ele tem vida, ele não tem? Então, assim, ele é muito mais amplo do que uma guerra social como esta que aconteceu em 2017, sabe? Claro que a guerra que está ali, claro que é o meu corpo que está ali, meu corpo que sofreu aquilo tudo. Mas eu tendo a acreditar que eu estou falando mais sobre a guerra do que sobre mim. Não é só uma resposta; ainda estou falando, como um crítico disse, “de como colocar um quadro de 1917 em pé nos dias de hoje”. Estou falando de um desequilíbrio, desequilíbrio social, desequilíbrio cultural, de um desequilíbrio histórico. Como que a gente equilibra a história, como que a gente equilibra as relações. Dá? Não dá? Qual é o trabalho da arte, hoje, no meio disso tudo? A insistência, ao invés da resistência. Às vezes, eu acho que a gente está insistindo com algumas coisas e, no meu trabalho, tem disso, a insistência numa coisa, numa ação repetitiva. Então, têm coisas que são muito mais amplas do que *La Bête* no museu do MAM. Mas, é claro que, se você viu, talvez seja importante de conhecer o artista que está ali. Como, se eu vou ver um show de algum artista que eu gosto, eu vou estar sempre comparando com coisas que eu vi antes, com o início. Não é essa a questão como ponto central da percepção? A comparação?

SS – Comparação com outros trabalhos seus?

WS – Com outros trabalhos meus, com a história, com tudo, comparação no geral. Quer dizer, se eu te vejo, de alguma forma, eu comparo coisas, sabe? O jeito de falar, de onde você vem. Essa comparação, ela acontece espontaneamente, então, eu acho que isso faz parte desse movimento artístico, que pode criar essa substância artística, esse volume. Que pode calar a gente, que pode fazer a gente se manifestar num espaço artístico [pausa]. Eu acho assim: não é uma sequência, sequência um, sequência dois, sequência três, sequência quatro, sequência cinco, como uma série que você precisa assistir aos capítulos para entender o todo. Não é isso.

São dois filmes diferentes. Agora, se as linguagens se conectam, se meu tema ainda é o mesmo, ele é o mesmo porque ele é meu tema enquanto artista: a migração, a tradição, a linguagem, as imposturas políticas, as imposturas políticas em todos os casos da migração artística, do mercado da arte, está tudo ali. Acho que é um trabalho que pode ser lido em vários contextos. Hoje, por exemplo, com todas essas questões, essa nova agitação que está acontecendo entre as comunidades, LGBTs, comunidades dos afrodescendentes, dos corpos transgêneros, quer dizer, com tudo isso, hoje, suspenso no ar, como é que você vai assistir a um trabalho de um homem branco, alto, dos olhos verdes, que tem o nome estrangeiro, que é brasileiro? Está vendo, acho que tem tanta coisa ali em cena para se ver, que a comparação não precisa ser direta com o *La Bête*. Ela vai acontecer, mas ela não..., não é só ela que é necessária. Por exemplo, *Domínio Público* já não, *Domínio Público* já era; a gente criou um trabalho para se manifestar a partir do que aconteceu, e não era sobre o que aconteceu, era a partir. A partir do que aconteceu com a gente, o que a gente ia fazer agora? Não era sobre aquilo lá. Agora, o *La Bête* vai estar comigo o resto da minha vida. Não tem jeito, eu preciso de tempo para entender tudo que passou. Foi uma surra horrível que eu levei. Foi uma morte, mesmo. Me mataram duas vezes. Eu morri, nem sou gato, morri duas. Tenho cinco vidas, agora. Duas vezes na internet. Então, como que é lidar com seu funeral? Ao mesmo tempo, ver as pessoas do seu lado escrevendo coisas bonitas sobre você e te apoiando no Facebook. Mas, eu me lembro que, ao mesmo tempo em que era maravilhoso, para mim também era um pânico, porque era tudo na terceira pessoa, o Wagner, o Wagner, o Wagner. Era como se eu não estivesse existindo mais, como se eu tivesse desencarnado realmente e aí, vendo, assim, na minha timeline, correr aquele monte de mensagem: “O Wagner, quando eu conheci o Wagner, ele era assim, ele fazia assim, ele é um cara assim, ele é um artista comprometido, ele é uma pessoa do bem, ele é um artista que eu conheço desde...”. Sabe, quando a gente fala quando uma pessoa morreu? Era, houve uma morte simbólica muito grande que ela é palpável. Então, eu estou tendo que lidar com isso até hoje, com esse vazio existencial e com esse vazio político [pausa]. Vazio político, não, vazio existencial. Porque o político, na realidade, tentaram esvaziar, mas, por outro lado, encheram. Então, politicamente era uma pororoca, né, uma pressão de água doce com água salgada, e eu ali no meio. Precisa ainda de tempo para passar por cima de tudo isso. Tem um crítico de teatro que falou que eu ainda vou fazer alguma outra coisa, que essa ainda é uma passagem sobre *La Bête*, que eu ainda vou me desapegar desse corpo. Ah, eu não sei se dou a ele razão, não sei. Talvez seja, mas eu também não quero negar, acho que é importante ele dizer isso, também. É que eu acho que não é por aí. A *Boba* é sobre a violência. Sobre violência, é sobre autoritarismo, é sobre Anita Malfatti, uma mulher que lançou o modernismo no Brasil e que ninguém fala sobre isso. Modernismo, a gente conecta modernismo direto com Oswald de Andrade. Por que? Porque é homem rico. Então, é sobre isso, sobre essa situação de estar à margem das coisas. Anita, depois que eu conheci ela, e agora que eu estou apaixonado por ela, para mim é a maior artista brasileira. Maior, não houve outra, não houve. “Alguns quadros são bons, outros são ruins”. Foda-se, o trabalho dela não era só a obra, não era só o objeto. E, até essas coisas que dizem que são ingênuas, para mim elas têm uma força estética muito grande, porque ela está em choque com a situação dela enquanto mulher, enquanto artista num Brasil da República Velha. A obrigação de ter que pintar de um jeito para não fazer, para não perder a vida, sabe, é a Anita. É disso que eu estou falando, isso está na peça.

SS – É maravilhoso trazer isso, trazer ela. Como o *La Bête* trouxe a Lygia, de uma certa forma.

WS – Foi muito bonito, agora, ver nos jornais todos escrevendo sobre a Anita Malfatti, porque todo mundo fala sobre a Tarsila do Amaral, mas foi bonito ver a Anita voltando, a Anita. A Tarsila é maravilhosa, é uma das grandes riquezas que a gente tem, principalmente porque ela é mulher, também, então, ela sofreu muitas coisas parecidas com a Anita. Mas a Anita Malfatti, ela estava no jornal, num contexto onde ela não é falada. Livro sobre a Tarsila, nós temos um monte. Sobre a Anita, tem que ir atrás, não tem informação. Por quê? Por quê?

SS – Acho que essa é uma contribuição incrível da peça, já, essa relação com esses artistas. Retomando a nossa conversa do início, de que não é inspiração, mas que eles estão presentes. Existe essa escolha, também, por artistas das artes visuais, pensando em *Transobjeto*, *La Bête*, *a Boba*?

WS – *Piranha* também era. *Piranha* era sobre o Ryoji Ikeda. É um artista da música, mas é um artista visual, também. Todos os meus trabalhos, eu carrego sempre pessoas comigo. Carrego, elas que me carregam, né, elas me carregam. Por exemplo, *Transobjeto* não seria possível de acontecer se não existisse Milton Santos no Brasil, no mundo. Então, não é só artista. A geografia do Milton Santos me ajudou a criar respostas a uma crise que eu sofria a partir do momento em que eu entrei na França e que eu entendi o que é o mercado aqui. Só o Milton. Eu lia muito Foucault, na época. Eu sempre gostei muito dele, mas eu não sei citar Foucault. Mas, toda a vez que eu paro para ler, é uma pessoa que me fala, que toma café comigo, sabe, ele é muito simples. Mas, quando eu li o Milton, eu parei de ler Foucault, porque eu falei: “eu não preciso, olha o que está aqui”. A cor do texto é preta, do Milton Santos. A cor do texto tem a cor do Brasil [pausa]. É muito mais próximo de mim. Foucault, para mim, ele está recitando um poema e o Milton Santos está falando comigo sobre poemas. Isso estava lá e está até hoje. Tem uma menina, também, que está publicando um artigo sobre mim, numa revista americana. Ainda não entendi qual é, mas ela me mandou o texto para ler, eu li o texto, achei muito bacana e achei muito bonito que ela citou o Milton Santos durante o tempo inteiro, e eu falei: “nossa, que lindo que ele está comigo até hoje”. Porque tem um tempão que eu não leio, mas, que lindo que ele está aqui até hoje. Você vê no meu trabalho até hoje, perfeito, então está tudo bem, publica, lindo. Porque são pessoas que fazem parte dessa matriz que tem me formado como artista, então, elas estão todas ali [pausa]. Na Universidade, a gente aprende que é citação, né? Que a gente é obrigado a dar esse nome lá, é citação, é epígrafe. Como é que chama aquela que vem no final do livro?

SS – Epílogo.

WS – Epílogo. Tudo tem nome na academia. Às vezes, os nomes ajudam. Às vezes, eles não ajudam. Eu acho que a minha relação com esses artistas é muito mais de quem acorda e dorme com a preocupação deles. Então, eu acordo com eles. Hoje, eu acordei com a Nico. Faz parte de mim, do meu corpo, porque ela está no novo trabalho que eu vou apresentar em junho.

SS – Quem?

WS – A Nico, do *The Velvet Underground*, a antiga cantora.

SS – A Nico, sim.

WS – A artista que cantou no *The Velvet Underground*. Ela detestaria que eu disse isso aqui: “A Nico do *The Velvet Underground*”. A gente deixaria de ser amigos na hora.

SS – Já vai ser agora?

WS – Já vai estrear, dia 20 e 21 de junho no CND. É um duo, se chama *Playlist* e fala sobre o horror. *La Bête* não está lá? Está [risos].

SS – Sim.

WS – Principalmente, porque esse trabalho aconteceu porque o Lorenzo de Angelis, que é o outro artista que está assinando essa criação comigo, viu *La Bête*, veio conversar comigo no CND quando eu estava lá para assistir a um trabalho. Eu não conhecia ele. Conversou comigo em prantos, chorando, emocionado com o que ele tinha visto. Aí eu lembrei que eu tinha visto um trabalho dele na Bélgica, e o diretor do CND viu essa nossa proximidade e falou: “vocês não querem?”. O diretor não, que a diretora é a Monnier, mas é o Aymar que trabalha junto com ela na programação. Ele viu e propôs um encontro entre a gente, e foi a partir daí que a gente começou. Ele no *Haltérophile*, que é o trabalho dele, eu no *La Bête*. A gente se conhecendo e, de repente, a gente partiu para alguma coisa absolutamente diferente de tudo que a gente já fez, e a gente cai para falar do horror, da violência. Aí, eu me lembrei de uma frase da Scholastique Mukasonga, em que ela fala que ela não quer escrever sobre o horror, mas ele está em todos os lugares, e isso virou o tema do nosso trabalho. É uma instalação coreográfica, vai durar duas horas e meia, mas também é uma peça, ou seja, você pode assistir, você pode ficar lá pelo menos durante uma hora e meia, porque tem uma hora e meia e, depois, a gente repete. Você pode sentar, assistir, dormir (vai ter futons para você dormir), você pode ler (a gente está escrevendo uns textos que, se você não gostar do que você está vendo, você pode ler), você pode ir embora (tem duas portas abertas, a de entrada e a da saída).

SS – Vai ser na Grand Salle, ali embaixo?

WS – Não, vai ser no Studio 8, porque ainda é uma cena.

SS – Ah, ainda é cena.

WS – Eu não consigo fazer as instalações que você passa por elas. Você pode passar por elas, mas como turista, dar um tempo para a coisa acontecer, olha, vê, sente. Eu acredito que as pessoas vão continuar por mais tempo do que a gente possa imaginar.

SS – Essa relação com as artes visuais é superpróxima, né? Já pode ser um gesto, um gesto coreográfico. Quando a gente pensa em trajetória, em que algo se repete, dá para pensar em algum gesto que o artista coloca que, de alguma forma, ele vai fazendo referência.

WS – Sim. Nesse trabalho, o que está mais próximo agora é o cinema. Mas, não tem jeito de as artes visuais não estarem ali; de as artes plásticas... Porque, a composição de cores do espaço, da luz, já, para mim, é absolutamente plástica, não é cênica. Eu estou muito mais próximo dos filmes do Godard, por exemplo, quando eu penso na questão de cores. Os filmes do Godard são absolutamente trabalhados dentro de uma palheta de cores, de um universo artístico. Bom, é cinema, também, porque ele fundou isso de alguma forma. Mas a gente pode

ver as artes visuais ali dentro, no trabalho dele. Como ele se orienta a partir das tipografias no início dos filmes, as tipografias quando elas entram no filme, como as cores entram não dentro de um enquadramento, então, tudo isso está dentro de *Playlist* também. Chama-se *Playlist*.

SS – Eu vi agora o “*Repertório*” do Xavier Le Roy, que ele apresentou no CND, e tem um espetáculo que ele fez para espaços expositivos que durava seis horas. Como você vê a dança que tem ocupado esses espaços? Agora, você vai apresentar uma exposição coreográfica?

WS – Não, é uma instalação coreográfica.

SS – Instalação coreográfica. Como você vê a dança que entra no museu e que se apresenta no museu? Ou que coloca essa questão da duração também? Por exemplo, em *Temporary Title*, do Xavier, os dançarinos estavam nus, eles passavam por paisagens corporais, vinham conversar com a gente, caminhavam como leões. Então, tinha toda uma movimentação que durava muito tempo, mas que era para esse espaço expositivo de entrar, sair, ficar um pouco. Eu fiquei muito tempo, porque me interessei por essa dinâmica em que a dança está se colocando, agora.

WS – Acho que, de alguma forma, você já respondeu. Acho que tem a coisa que você disse agora que são as dinâmicas. Às vezes, a gente lida, no nosso trabalho, com as dinâmicas do corpo e os espaços que ele pode habitar, passar, se locomover, e eu acho que o palco foi ficando muito restrito. Para alguns artistas, não são para todos. Tem uns que têm uma inclinação maior com essa estrutura da galeria, que é essa estrutura que permite esse ir e vir com mais facilidade. O palco, ele já te exige um comprometimento maior com o que está em cena; você está recebendo alguma coisa. Numa galeria, a ação é comum, ela não parte só de quem está fazendo, ela parte também de quem está vendo. Então, a ação é simultânea, ela é mais direta com o público. No palco, existe o que age e o que contempla, então, existem danças que precisam dessa ação, dessa dupla ação, desse duplo. Eu acho que é a partir daí, não sei nem se é a dança, depende do projeto. Eu, por exemplo, tem projeto meu que é para o teatro. Esse, o *Playlist*, é meio teatro, meio galeria, é meio a meio, não está lá nem cá. Vai ser interessante ver como que ele vai acontecer ali, porque a gente também não sabe, não sei se ele vai dar certo.

SS – E o *La Bête*, também?

WS – O *La Bête*, também. A primeira vez que eu fiz aqui, era num palco, então tinham umas pessoas no público e eu fui lá para frente. Nossa, veio uma pessoa, uma pessoa saiu do público para mexer comigo. Uma só, ninguém mais veio.

SS – Então, é essa disposição de arena que aproxima?

WS – É, mas essa arena que não tenha diferença de nível de palco. Se tiver uma escadinha a mais, a pessoa não sai do lugar. A gente tem que estar numa horizontal. Se a gente estiver um pouco diferente de nível, a comunicação não acontece. Essa, por exemplo, o *Playlist*, é diferente. Eu estou fingindo que a gente está num palco, porque ela é frontal, a proposta é frontal e o público está aqui, então tem futon para você dormir, mas você não pode dormir aqui, não, você tem que dormir aqui, então, a frontalidade, ela é importante. Em *La Bête*, não. A *Boba*, teatro.

SS – A *Boba*, teatro, *Domínio Público* também.

WS – Teatro, é.

SS – E o *Transobjeto*, também.

WS – *Teatro. Piranha*, sempre fiz em teatro. Também. Mas, não sei, daria para pensar, mas acho que *Piranha* ainda é frontal.

SS – É muito interessante isso como dispositivo, mesmo, de ter que estar na mesma linha do público para ele se sentir convidado. E você pergunta: “Alguém quer tentar?”. Tem gente que vai tentar no *Bicho*. Daí você fala: “não, em mim”. Lembro que, na vez que eu fui, a pessoa voltou.

WS – É, a primeira pessoa sempre se choca.

SS – É, ela voltou e depois uma outra pessoa entrou. Parecia que tinham pessoas que já conheciam o trabalho, porque teve gente que entrou e saiu várias vezes. Como é esse convite seu de perguntar? Você começa a olhar para várias pessoas?

WS – Primeiro, eu pergunto, depois eu já... A primeira pessoa que entra, se o próximo entendeu o recado, eu vou ficar ali, até que alguém venha mexer. Se ninguém vem mexer, eu fico ali.

SS – E você tem um tempo para parar de mexer no *Bicho*?

WS – Sim, uns dez minutos, até que a pessoa entenda como que é o projeto, o que eu estou pedindo com a ação do outro sobre mim. Então, tem um tempo para a pessoa entender o que está acontecendo no palco. Eu tomo o tempo com o objeto. Também, é uma outra coisa eu brincar com aquele objeto, sendo visto por pessoas, ou brincar com ele sozinho. É preciso também que eu entenda qual é o barulho, o local, a sensação de risco. Eu não sei, tem um monte de questões que eu tenho que ir organizando na minha cabeça antes de chamar alguém para tocar no *Bicho*, e, em seguida, em mim. Preciso [pausa] organizar isso antes da ação acontecer, porque senão pode virar uma bagunça, e não é essa a ideia.

SS – Como eu comecei a gravar depois, podemos retomar uma coisa do início da conversa, quando eu te perguntei sobre a citação ou a reatualização, e você falou que seu trabalho não é de citação dos artistas?

WS – É, que eles são meus amigos. Eles construíram alguma coisa no tempo deles, e esse tempo em que eles criaram essa coisa já aconteceu, então, como eu trabalho esse acontecido, hoje? Como que eu continuo o que eles fizeram naquela época? É isso que eu penso. Então, eu preciso criar um novo contexto para que essa coisa reapareça, seja ela uma pintura, uma música, uma frase, um texto. Sempre houve, na arte, sempre houve isso, essa recontextualização de fatos artísticos. Esse é praticamente meu trabalho. Eu não consigo ir para um palco sozinho. Eu posso estar só lá, mas eu estou acompanhado de um monte de figuras, de imagens, de texto, de som, de sonoridade. Enfim, está tudo ali comigo. Eu não começo uma coisa nova quando eu estou em cena, eu continuo alguma coisa que estava

acontecendo antes de mim. A estreia, a estreia é um nome muito difícil, então, é inexistente isso, porque, na realidade, eu não estou estreando nada, eu estou continuando uma conversa, e isso toma tempo para acontecer.

SS – É incrível poder trazer isso. Como recontextualizar eles? Aí sim tem um trabalho importante. Como eu vou recontextualizar esse *Bicho* que eu vi preso? Aí tem o trabalho, se eu vou ser o *Bicho* ou não, como eu vou ser esse bicho?

WS – Isso, vai estar nu, não vai, vai ser no teatro, alguém vai me tocar, vou pôr uma pessoa comigo em cena para me dobrar e me desdobrar durante uma hora, a pessoa vai ficar olhando, não, não é assim. Aí, entram todas as questões que os artistas têm com suas – entre aspas – criações. Com suas bricolagens.

SS – Essa questão da bricolagem, que você acha que seu trabalho é uma bricolagem.

WS – É uma bricolagem, não é uma criação, apesar de que eu chamo de criação, porque é um nome mais fácil. Se eu disser que o que eu faço é bricolagem, dá para falar conversando, mas colocar isso numa página em branco dá muito problema, ainda. Mas, meu processo é de *bricoleur*, mais que de criador. Criador, acho que já deu; já brincamos muito com isso.