



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARIO MACHADO NETO

**REENCARNAÇÃO:
REGISTRO COMO COREOGRAFIA NA OBRA
“RETROSPECTIVA” DE XAVIER LE ROY**

Salvador, BA
2014

MARIO MACHADO NETO

REENCARNAÇÃO:
REGISTRO COMO COREOGRAFIA NA OBRA
“*RETROSPECTIVA*” DE XAVIER LE ROY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Jacyan Castilho

Salvador, BA
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Machado Neto, Mario.

Reencarnação : registro como coreografia na obra "Retrospectiva" de Xavier Le Roy /
Mario Machado Neto. - 2014.
130 f. : il.

Inclui anexo.

Orientadora: Prof. Drª. Jacyan Castilho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança,
Salvador, 2014.

1. Coreografia. 2. Dança. 3. Le Roy, Xavier, 1963 - Retrospectiva. 4. Coreógrafos - França.
I. Castilho, Jacyan. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Universidade Federal
da Bahia. Escola de Dança. IV. Título.

CDD - 792
CDU - 793.3

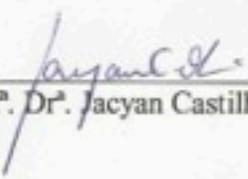
MÁRIO MACHADO NETO

Reencarnação: registro em dança como coreografia na obra
“Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 24 de março de 2014.

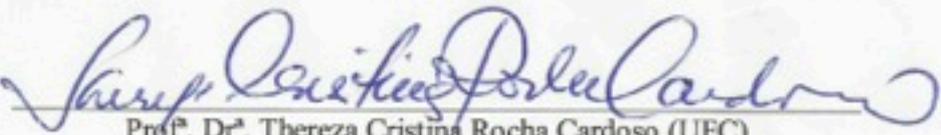
Banca Examinadora



Prof. Dr. Jacyan Castilho de Oliveira (Orientadora)



Prof. Dr. Eliana Rodrigues Silva (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Thereza Cristina Rocha Cardoso (UFC)

Dedico este trabalho ao grande amor
que me acompanha sempre,
Jorge Alencar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço com todo meu carinho:

À minha orientadora, Prof. Dra. Jacyan Castilho, que aceitou percorrer o caminho desta pesquisa ao meu lado e o fez com enorme generosidade, precisão e abertura. Sua presença, tão atenta, fez com que esse percurso fosse muito mais prazeroso.

Ao artista Xavier Le Roy, por me receber tão cuidadosamente como parceiro em seus projetos e por contribuir como pôde para fazer desta pesquisa um dos desdobramentos dessa nossa contínua colaboração.

Às Prof. Dra. Eliana Rodrigues Silva e Prof. Dra. Theresa Rocha, de maneira bastante especial, por terem aceitado a tarefa de fazer parte da banca deste trabalho e pelas participações tão cuidadosas e importantes no momento da sua qualificação.

À autora Bojana Cevijć por ter confiado seus escritos mais recentes às minhas mãos e por ser parte contínua dos meus interesses de estudo com seus textos apaixonados e apaixonantes.

Aos queridos amigos do Dimenti - Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro, Leonardo França e Jorge Alencar - por, junto ao Interação e Conectividade e muitos outros projetos, tornarem possíveis concretizações dos meus impulsos poéticos, estéticos e políticos.

Ainda à Ellen Mello, especialmente, pela parceria e por todo cuidado disposto em tantos momentos que precisei de favores de diversas ordens.

Ainda a Leonardo França, por conversas e trocas de tamanha beleza.

A todos os meus companheiros de “*Retrospectiva*”, artistas que me apontaram tantas perspectivas desta obra e com quem compartilhei momentos fabulosos.

Aos integrantes do projeto *Reencarnação*, por emprestarem seu tempo e suas habilidades para articular interesses desta pesquisa.

Ao Festival Panorama do Rio de Janeiro pela continuidade da empreitada de “*Retrospectiva*” no Brasil.

Ao ICBA - Instituto Goethe da Bahia, pela grande abertura com que recebe propostas de parceria e, especialmente, por ter abrigado tanto o processo da montagem de “*Retrospectiva*”, quanto a defesa pública deste trabalho.

Ao trabalho tão cuidadoso e competente de revisão e correção da querida Lia Lordelo.

Aos meus colegas de turma, que desde o começo do curso, colaboraram com esta pesquisa em discussões e conversas dentro e fora da sala de aula.

Ao Instituto alemão Akademie Schloss Solitude, que durante os anos de 2013 e 2014 apoia o desenvolvimento desta e outras pesquisas e criações artísticas de minha autoria.

Ao meu irmão, Juliano Monteiro, por estar sempre perto compartilhando interesses desde a primeira aula de dança que fizemos juntos até minhas mais recentes criações.

À minha família, que me acolheu em Curitiba nos momentos finais em que me dedicava a esta escrita com um amor tão grande que, com certeza, contribuiu enormemente para o que está registrado aqui.

Aos meus queridos companheiros de jornada artística e de vida, que em tantos momentos me apoiaram com conversas francas, amorosas e modificadoras: Cândida Monte, Elisabete Finger, Thiago Granato, Sandro Amaral e Wellington Guitti.

Para finalizar, agradeço novamente ao meu companheiro de vida e de trabalho, Jorge Alencar, que, com todo seu amor, investiu ao meu lado nesta pesquisa e, devido a toda sua competência, tornou-a mais eficaz, coerente e relevante.

“É verdade que o presente não passa de um limite, uma tênue e pouco discernível fronteira entre um passado que passa permanecendo e um futuro que não chega porque é pura expectativa.” (LUIS CLÁUDIO COSTA, 2009, p.19)

RESUMO

Esta pesquisa propõe o entendimento de registro em dança como um possível ato coreográfico capaz de ações ativadoras/atualizadoras da memória da dança a partir dela mesma. Este estudo deseja ainda perceber a ação do registro coreográfico como uma prática politicamente implicada em seu contexto e em sua história, tendo em vista suas escolhas estéticas e procedimentais. Para o uso da noção de coreografia, bem como para as discussões contemporâneas sobre registro nas artes, foram acessados principalmente textos dos autores Luís Cláudio Costa (2009), Jacques Rancière (2005), Giorgio Agamben (2009) e André Lepecki (2007/2010/2013). Estes conceitos se desenvolvem na análise da obra “*Retrospectiva*” (2012) do coreógrafo Xavier Le Roy, que reorganizou os seus solos já realizados em uma nova construção compositiva. Metodologicamente, a análise dessa obra vale-se de parâmetros teóricos desenvolvidos pela pesquisadora sérvia Bojana Cvejić (2013), para quem é possível desmembrar a noção de performance em três processos de diferentes durações - o criar, o performar e o assistir - que acarretam experiências distintas entre si. A escolha da criação de Le Roy como foco central desta dissertação se respalda também no fato de o autor desta pesquisa ter se relacionado com a citada obra nas três dimensões propostas por Cvejić - o criar, o performar e o assistir -, sendo possível, nessa perspectiva, potencializar o vínculo teórico e artístico da análise aqui realizada.

Palavras-chave: coreografia, registro, dança, Xavier Le Roy, “*Retrospectiva*”.

ABSTRACT

This research proposes to understand documentation in dance as a possible choreographic act able of activate/actualize dance memories using itself as media. his study. This study also seeks to understand the action of choreographic documentation as a politically involved practice within their context and in its history, considering its aesthetic and procedural choices. For the use of the concept of choreography, as well as contemporary discussions on documentation in arts, I especially used texts from the authors Luís Cláudio Costa (2009), Jacques Rancière (2005), Giorgio Agamben (2009) e André Lepecki (2007/2010/2013). These concepts are developed in the analysis of the work "Retrospective" (2012), by Xavier Le Roy, who reorganized his preview solo works in a new compositional construction. Methodologically, the analysis of this work draws on theoretical parameters developed by the researcher Bojana Cvejic (2013), for whom it is possible to split the notion of performance in three modes of different durations - Creating, Performing and Attending - which lead to different experiences. The choice of having the Le Roy's work as the central focus of this dissertation is also supported by the fact that the author of this research have experienced this work in the three modes proposed by Cvejic - Creating, Performing and Attending - and it is possible, in this perspective, to enhance the theoretical and artistic bond of analysis invested here.

Keywords: choreography, documentation, dance, Xavier Le Roy, "*Retrospective*".

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 REGISTRO EM DANÇA COMO COREOGRAFIA.....	20
2.1 Coreografia que transborda a dança.....	20
2.2 O registro da obra de arte efêmera.....	23
2.3 O caráter político do registro: registro como dispositivo.....	30
2.4 Registro em dança: produções de história.....	33
2.5 Modos contemporâneos de registro em dança.....	41
2.6 Registro como coreografia: adentrando “ <i>Retrospectiva</i> ”.....	50
3 “RETROSPECTIVA” EM CONTEXTO.....	54
3.1 Memória como motor.....	54
3.2 Reencarnação em dança.....	58
3.3 Projeto Reencarnação.....	60
3.4 “ <i>Retrospectiva</i> ”: produto das circunstâncias.....	65
3.5 Diferentes vetores temporais numa ação retrospectiva.....	76
4 MODOS DE ATUALIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM “RETROSPECTIVA”..	80
4.1 Assistindo a “ <i>Retrospectiva</i> ”.....	80
4.1.1 O tempo e o visitante de “ <i>Retrospectiva</i> ”.....	92
4.2 Criando “ <i>Retrospectiva</i> ”.....	94
4.3 Performando “ <i>Retrospectiva</i> ”.....	104
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
6 REFERÊNCIAS.....	127
7 ANEXOS.....	130

1. INTRODUÇÃO

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, p. 34)

Desde 2004, ano em que estreei minha primeira obra de dança contemporânea, venho refletindo continuamente sobre as práticas e políticas desse campo. Sendo um ambiente que congrega uma enorme diversidade de modos de criação e configurações artísticas, a dança contemporânea pode ser contextualizada dentro do que o filósofo francês Jacques Rancière chama de regime estético das artes, por lidar concomitantemente com noções como singularidade e autonomia na construção de um sensível comum da vida em sociedade.

Assim, a arte e a política se articulam a partir de alguns componentes: posições e movimentos dos corpos; funções da palavra; e repartições do que é visível e invisível (RANCIÈRE, 2005). Arte e política são modos de organização que propõem ao mundo maneiras de entendê-lo e de forjá-lo, estabelecendo constantes trocas, em ações que regem o convívio em sociedade.

Nesta pesquisa de mestrado, invisto numa prática específica dentro desse campo da dança: o registro de dança contemporânea interessado em produzir novos sentidos para obra, e não apenas em arquivá-la. O foco é entender o registro enquanto ação coreográfica, como uma ação que organiza sentidos e, por isso, propõe poéticas e políticas específicas pela própria dança, por meio do uso da coreografia como registro dela mesma.

Nessa direção, estou teórica e artisticamente mobilizado pelos tipos de procedimento que são usados no campo da dança para gerar e registrar coreografia, sendo a própria coreografia um modo de registro, e não algo que vai servir de base para um registro futuro. Coreografia, aqui, busca ir além da ideia de estruturar ou ordenar formas corporais e deslocamentos espaciais em uma certa temporalidade para ser pensada em suas escolhas

politicamente implicadas, as quais geram certas visibilidades e invisibilidades e, portanto, resultam regimes de organização que abrangem esferas éticas, poéticas e políticas.

Onde está a coreografia na dança produzida hoje? Esta questão, aparentemente simples, pode desdobrar-se numa série de outras perguntas que indagam sobre onde se localiza a coreografia nas danças que produzo, assisto e naquelas pelas quais me interesso. O que é coreografado? Como é coreografado e o que se performa? Na cena, onde está a coreografia? Na organização da forma, da sensação, do espaço, da duração, dos procedimentos, das instruções? De tudo isso? O que compreende o que estamos chamando de coreografia? Como se pode, então, registrá-la?

Essas questões têm animado as minhas pesquisas artísticas mais enfaticamente desde que entrei em contato com diferentes criadores nacionais e internacionais na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento¹, em Curitiba, onde pude expandir o entendimento de coreografia e de dança. Dentre esses criadores, estava Xavier Le Roy, com quem estabeleço um vínculo artístico ainda hoje e que, também por essa razão, é um dos focos centrais desta pesquisa.

A proximidade construída ao longo do tempo com Le Roy potencializou os acessos às informações necessárias a esta dissertação, favorecendo um maior aprofundamento nas análises realizadas. O interesse por pensar coreografia em uma dimensão mais expandida atravessa esta parceria com o coreógrafo francês desde o primeiro contato na Casa Hoffmann.

Em 2008, Xavier Le Roy coordenou a formação *ex.e.r.ce* juntamente do projeto *6 months 1 location* (6 meses 1 locação), para o qual convidou nove artistas para permanecerem em residência no Centro Coreográfico de Montpellier na França² por seis meses. Tanto estes

¹A Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento é um centro de pesquisa da Fundação Cultural de Curitiba que durante os anos de 2003 e 2004 funcionou com curadoria de Rosane Chameki e Andréia Lerner e acolhia seis artistas-bolsistas por semestre. Eu fui artista-bolsista do segundo semestre de 2004, durante o qual fiz diversos *workshops* com artistas convidados e me engajei em criações como o solo *Agora se mostra o que não está aqui*. Este espaço ainda existe, mas com funcionamento e organização diferente do da época que fiz parte. Hoje, o centro é gerido pelo artista Julio Motta.

²Em 2008, fiz parte do *ex.e.r.ce*, projeto de formação internacional do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier na França, coordenado por Xavier Le Roy. Este projeto foi uma experiência de formação baseada em projetos de criação dos próprios participantes, envolvendo cada artista-estudante nas criações de seus colegas, como processo artístico-pedagógico. Ao invés de professores, a formação foi aliada com o projeto de residência *6 months 1 location (6 meses 1 locação)*, envolvendo mais nove artistas na mesma mecânica de compartilhamento. Neste link, é possível acessar um texto que escrevi sobre meu projeto dentro desta formação: <https://drive.google.com/file/d/0Bw57dDdxco26T1BodkVTNGFwenM/edit?usp=sharing>

artistas quanto os estudantes em formação pesquisaram seus próprios trabalhos numa plataforma de múltipla colaboração. Durante este período, Le Roy iniciou uma pesquisa intitulada *To Contemplate* (2008) e, após a finalização do projeto em Montpellier, seguiu junto dele nessa pesquisa, como colaborador e performer, estando em cena nas apresentações de diversas etapas do trabalho, intituladas: *To Contemplate*, em Madrid (2009); *Floor Pieces*, em Dusseldorf (2010); *More Floor Pieces*, em Boston (2010); *Floor Pieces*, em Viena (2010); *Untitled*, em Berlin (2011) e, finalmente a versão final, *Low Pieces*, em Avignon, Londres, Frankfurt, Genebra, Barcelona, Buenos Aires, Porto, Lisboa, Paris e Bruxelas entre os anos de 2011 e 2013.

Além da parceria nesse trabalho específico, apresentamos uma comunicação em conjunto no *Festival d'Avignon* de 2011, e performamos os trabalhos *Édipo My Foot* (2011) e *Shakespeare as You Like It* (2011), dirigidos por Jan Ritsema³. Como co-curador do encontro de artes IC - *Interação e Conectividade*, ainda produzi apresentações de obras de Xavier Le Roy em Salvador (BA): *Self Unfinished* (1998) e *Product of Circumstances* (1999) na edição de 2011 do evento, além da própria obra que é objeto desta pesquisa, "*Retrospectiva*"⁴, no ano de 2013.

Ao longo desta dissertação, serão citados trabalhos de coreógrafos nacionais e internacionais - incluindo alguns de minha própria autoria - como elaborações para as diversas argumentações que proponho. Entretanto, a exposição coreográfica⁵ "*Retrospectiva*" (2012), de Xavier Le Roy, é tomada como exemplo central por reorganizar solos anteriores do artista em uma nova coreografia, com interesse especial nas implicações coreográficas e políticas que esse ato abarca, sendo uma obra de dança que registra dança, produzindo memória e história de forma a dinamizar o entendimento de registro coreográfico.

³Jan Ritsema é diretor, coreógrafo e importante dinamizador cultural do campo das artes cênicas experimentais europeias. Ele é fundador da *PAF - Perform Arts Forum*, centro de residências artísticas aberto a criadores de todo mundo. Mais informações sobre o centro que ele coordena no endereço: <http://www.pa-f.net/>

⁴O sinal gráfico de aspas pertencente ao título da obra "*Retrospectiva*", de Xavier Le Roy, é uma escolha estética do artista. Sempre que esta obra for citada nesta *dissertação*, ela virá acompanhada deste sinal que faz parte da grafia original do título do trabalho em questão.

⁵No decorrer desta dissertação o trabalho "*Retrospectiva*" de Xavier Le Roy será chamado de exposição e de coreografia, a depender do caso, por entender que se trata de uma exposição construída a partir de um pensamento coreográfico, assim, em cada momento da escrita escolho acentuar um ou outro aspecto da obra.

“*Retrospectiva*” foi criada primeiramente a convite da *Fundació Antoni Tàpies* de Barcelona - Espanha, que propôs para Xavier Le Roy a construção de um novo trabalho para ocupar um dos espaços da instituição, disponível para exposições temporárias. “*Retrospectiva*” é uma exposição que, em vez de quadros, esculturas, fotos ou vídeos, mantém na sala de exibição performers que recebem os visitantes com diversas ações, as quais articulam tanto a história das obras de Le Roy – agenciando um tipo específico de registro de seus trabalhos –, quanto a relação entre as políticas de ocupação do edifício do teatro e de espaços das Artes Visuais. Dentre as ações realizadas nesse trabalho de Le Roy, está a produção de uma narrativa individual de cada performer, que põe em diálogo suas experiências pessoais com as obras do coreógrafo francês. Em cada uma dessas retrospectivas individuais, uma coreografia de registro se estabelece de maneira diferente, fazendo com que a obra se modifique em cada contexto em que o trabalho é realizado⁶.

É em grande parte devido a esta duradoura parceria que mantenho com Le Roy, que hoje realizo meu trabalho num trânsito contínuo entre o Brasil e a Europa. Foi também no contexto europeu que me aproximei das proposições teóricas de Bojana Cvejić - importante autora sérvia ainda pouco divulgada no Brasil - com as quais tenho o prazer e, ao mesmo tempo, o árduo trabalho de me relacionar nesta escrita.

Aqui, o modo como articulo o minha escrita, também como um registro coreográfico de “*Retrospectiva*”, alia-se com o conceito de “modos de atualização da performance” proposto por Cvejić (2013). Ela sugere uma dissolução do entendimento de performance como um evento uno, e considera seu desmembramento em três processos com diferentes durações – o criar, o performar e o assistir⁷ – que acarretam experiências distintas entre si.

⁶Até o momento da finalização da escrita desta dissertação, a obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy teve versões apresentadas em: Barcelona - Espanha - na *Fundació Antoni Tàpies* em 2012; em Hamburgo - Alemanha - na *Deichtorhallen - International Summer Festival* em 2013; em Renne - França - no *Musée de la Danse* em 2012; em Salvador - BA - na programação do IC - Interação e Conectividade em 2013; no Rio de Janeiro - RJ - no Museu de Arte do Rio - MAR em 2013; e em Paris - França - no *Centre Pompidou - Le Nouveau Festival* em 2014.

⁷O termo referente ao papel do público no texto original em inglês é o “attending”, que em português poderia ser traduzido como “atender”. Bojana Cvejić usa este termo para distanciar o posicionamento do espectador do sentido da visão e deslocá-lo para uma relação mais direta com a audição e com a ideia de duração. Em português poderíamos usar o termo “atender” para nos referirmos a um compromisso, ao exemplo de “Eu atendi à consulta médica”, mas ele se distancia muito do comparecimento aos eventos do campo das Artes Cênicas. Entendo que a própria autora propõe o termo como um estranhamento, para que ao ler possamos procurar diferentes relações da função do público nos espetáculos. Entretanto, para facilitar a continuidade da leitura desta dissertação e a fruição das argumentações aqui propostas, aponto com tradução, ainda que temporária, o “assistir”.

Essa diferenciação proposta por Bojana Cvejić também nos desloca das possíveis hierarquias existentes entre o processo criativo e o evento performático, o artista e o público, o diretor e os performers, já que, ao entender o criar, o performar e o assistir como processos distintos e autônomos, fortalecemos a valência criativa de cada um deles e suas devidas potencialidades. Nesta pesquisa, essa proposta torna-se fundamental para percebermos as relações entre essas experiências distintas e as especificidades dos tipos de análises feitas da obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. A teoria de Cvejić torna-se aqui, então, uma metodologia de análise e de escrita sobre a obra do artista francês.

Tanto a escolha do trabalho mais recente de Xavier Le Roy quanto a teoria de Bojana Cvejić reforçam minha tentativa de aproximar os contextos – europeu e brasileiro – dos quais faço parte. Desde 2008, circulo constantemente com meu trabalho pelos contextos da dança contemporânea europeia e brasileira, tendo firmado fortes parcerias nos dois lugares⁸. Surge daí o desejo recorrente de colocar os dois em relação, de abrir espaço tanto em um quanto no outro, para que teorias, criações e metodologias possam ser compartilhadas. A proximidade com os agentes desses dois contextos favorece meu acesso aos materiais de cada trabalho e permite mais afinidade com os escritos que aparecem nesta pesquisa.

Convoco para me guiar neste trabalho, portanto, autores advindos dos dois contextos que contribuem com o entendimento de coreografia e de registro como possíveis atos criativos e políticos, e que apresentam coreografia como ação que transborda a dança para outros campos do saber e da experiência. Para adentrar nessas perspectivas, trago principalmente para este escrito o conceito de “dispositivo” de Giorgio Agamben (2009) e sua aproximação com a coreografia feita por André Lepecki (2007); a relação entre política e arte discutida por Jacques Rancière (2010); e a proposta de pensar registro em arte como ato criativo de Luis Cláudio da Costa (2009).

Durante minha passagem pelo mestrado, no ano de 2013, programei e fui responsável pela produção em Salvador (BA) da versão brasileira da obra “*Retrospectiva*”. Num esforço contínuo por me imbricar continuamente na prática e na teoria – como artista, curador e

⁸Além de Xavier Le Roy, nos últimos cinco anos colaborei com a criação de espetáculos de Jan Ritsema, apresentados na Bélgica, Alemanha e Áustria. Colaboro continuamente com Thiago Granato e suas contínuas investidas de criação na Alemanha e fiz parte de diferentes eventos com meu próprio trabalho, como a exposição *Acts of Voicing* em Stuttgart - Alemanha, o Festival *In-presentable* em Madrid - Espanha e o seminário de 10 anos da *Bad.Co* em Zagreb - Croácia.

pesquisador – executei, através do Dimenti⁹, a realização dessa exposição coreográfica no *IC - Interação e Conectividade VII*¹⁰, encontro anual de artes. Le Roy passou um mês na capital baiana para preparar os artistas brasileiros que assumiram a equipe da versão nacional deste trabalho, que posteriormente foi apresentado também no Festival Panorama 2013 no Rio de Janeiro (RJ), incluindo, então, performers cariocas¹¹.

Com a realização desse evento aqui no Brasil, pude adentrar nas três diferentes proposições que aparecem no discurso de Cvejić: o ato de criar, o de performar e o de assistir. Tive a oportunidade de assistir à exposição na *Fundació Antoni Tàpies* em Barcelona (2012) e, posteriormente, fiz parte da criação e da performance da versão brasileira da obra em Salvador (BA) e no Rio de Janeiro (RJ), o que me permite fazer desta escrita uma passagem pelas três proposições dentro deste trabalho que registra coreografia produzindo coreografia.

Esta dissertação foi organizada em três seções, encapadas por uma introdução e uma conclusão. Ao longo da primeira seção, é destacada a ideia de coreografia como um dispositivo, seguindo o conceito apresentado pelo filósofo Giorgio Agamben (2009) e escritos do pesquisador André Lepecki (2007). Assim, a noção de coreografia é apresentada como um tipo de organização que atua concretamente no mundo, não só metaforicamente nos assuntos que aborda, mas também a partir de sua ação efetiva de fazer algo se mover. Também considerados aqui como dispositivos, os registros poderiam operar de maneira incisiva como políticas de organização de mundo. Para refletir sobre estas possíveis operações, apresento o entendimento de política que rege este escrito, e suas implicações no objeto estudado, em um diálogo com Jacques Rancière (2005).

No texto desta seção inicial, ainda são apontados alguns dos mecanismos de registro utilizados na história da dança cênica ocidental e experimentações contemporâneas -

⁹Dimenti é uma produtora cultural e um ambiente criativo que encabeça projetos de diferentes naturezas. Faço parte como artista e gestor deste ambiente que realiza há oito anos o *IC - Interação e Conectividade* um encontro anual de artes. Atualmente, o Dimenti é coordenado por Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro, Jorge Alencar, Leonardo França e por mim. Mais informações: www.dimenti.com.br/ic7

¹⁰Na versão em Salvador, o elenco foi composto pelos artistas: Jaqueline Elesbão, Matias Santiago, Volmir Cordeiro, Daniella Aguiar, Neto Machado, Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Jacyan Castilho, Ronie Rodrigues e Giorgia Conceição.

¹¹No Rio de Janeiro, o trabalho foi realizado no MAR - Museu de Artes do Rio no período de 25 de Outubro a 10 de Novembro de 2013. Na versão carioca, o trabalho teve no elenco os artistas: Jaqueline Elesbão, Matias Santiago, Volmir Cordeiro, Daniella Aguiar, Neto Machado, Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Jacyan Castilho, Denise Stutz, Jeane de Lima Claudino e Laura Samy.

publicações, textos e imagens - que acionam novas formas de lidar com movimento e coreografia no próprio ato de documentar¹². Para finalizar a seção, são apresentadas uma breve introdução ao trabalho de Le Roy, escolhido como foco deste estudo, e um detalhamento de como serão usados, nesta dissertação, alguns termos relacionados a registros coreográficos: remontagem, reativação e reencarnação.

Já a segunda seção apresenta o contexto em que a obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy foi gerida, explicitando o contínuo interesse deste artista por usar o ambiente em que suas obras estão inseridas como motes criativos. Neste trecho, reflete-se tanto sobre a conjuntura da estreia na Europa quanto sobre o contexto em que a versão brasileira foi construída, fazendo parte do projeto Reencarnação e do IC - Interação e Conectividade 7. Finalizando a segunda seção, aparecem discussões acerca de diferentes propostas de entendimento dos mecanismos de exposições retrospectivas, e diferenças entre realizá-las no campo das Artes Visuais e das Artes Cênicas.

A última seção mergulha numa análise mais detalhada da obra “*Retrospectiva*”, usando como metodologia os três modos de atualização da performance propostos por Bojana Cvejić. Nesta seção, divido a experiência de analisar esta exposição coreográfica a partir da perspectiva de quem assiste (o Assitir), de quem criou (o Criar) e de quem performou (o Performar). São três textos que penetram em experiências específicas da obra em questão e articulam conexões com as ideias de coreografia e registro apresentadas anteriormente.

Fechando este escrito, as considerações finais aparecem como um estímulo a novas conexões que podem ser aprofundadas a partir dos dois anos de pesquisa de mestrado. Assim, este estudo pretende estimular articulações entre diferentes autores e discursos advindos do campo da dança e de outras áreas do conhecimento, ampliando o vocabulário usado para versar sobre o campo da Dança e das Artes Cênicas. A possibilidade de traduzir referências bibliográficas relacionadas ao assunto, ainda não disponíveis em língua portuguesa, tornará

¹²São diversas as publicações que se dedicam a documentar dança e coreografia. Nos últimos anos, devido ao meu interesse por este assunto, textos de minha autoria fizeram parte de publicações que tocam nesta seara: *Everybody's Self-Interview* (INGVARTSEN, 2009), *Everybody's Scores* (INGVARTSEN, 2011), *Agora* (RITSEMA, 2012), *Corpomeiolíngua* (FINGER; MACHADO; MARINELLI, 2008), *Corpomeiolíngua vol.02* (FINGER; MACHADO; MARINELLI, 2009), *Corpomeiolíngua vol.rua* (FINGER; MACHADO; MARINELLI, 2010), *Antígona Reduzida e Ampliada* (ARAÚJO; MORAES, 2007) e *As obras dentro da obra* (FINGER; MARINELLI, 2009). Estas obras constam na lista de referências bibliográficas localizada no final deste trabalho.

possível também a partilha e difusão de teorias e práticas colhidas nos diferentes contextos por onde tenho trabalhado, estudado e colaborado como artista e pesquisador nos últimos anos. Este estudo também apresenta em seus anexos traduções de entrevistas¹³ realizadas entre Bojana Cevjić e Xavier Le Roy durante o período de criação da obra “*Retrospectiva*”.

Esta dissertação de mestrado é uma tentativa de registrar e, portanto, de coreografar meus interesses dentro do campo da dança contemporânea, cuja natureza é processual e contínua, gerando grandes possibilidades de frentes de estudo e interesses no futuro.

¹³ A tradução apresentada no anexo deste trabalho foi realizada no contexto da temporada do trabalho “*Retrospectiva*” no Rio de Janeiro, em novembro de 2013. Ela foi cedida para ser publicada aqui pelo Festival Panorama de Dança.

2. O REGISTRO EM DANÇA COMO COREOGRAFIA

A primeira seção desta escrita experimenta uma incursão nos entendimentos específicos de coreografia e registro que serão usados ao longo de toda esta dissertação. Esses dois conceitos se relacionam aqui com a noção de dispositivo apresentada por Giorgio Agamben (2009), também abarcada nesta seção, e com o entendimento de política apontado por Jacques Rancière (2005). O entrelaçamento desses conceitos cria uma base para pensar coreografia como registro, e vice versa, em que tanto “coreografia” como “registro” poderiam figurar na ampla classe de dispositivos enumerada por Agamben e abarcar atuações éticas, estáticas e políticas.

A partir desta prerrogativa, esta seção abrange exemplos de registros marcantes na história da dança ocidental idealizados por modos específicos de se pensar e se produzir dança ao longo do tempo. Neste sentido, reúne casos contemporâneos que testam novos caminhos na experiência com os registros e documentações, concebidos, em sua maioria, pelos próprios artistas atuantes no campo da coreografia.

Esta seção ainda abarca uma breve introdução da obra “*Retrospectiva*” e de como este trabalho lidará, nas seções seguintes, com os termos que se referem a registros coreográficos: remontagem, reativação e reencarnação.

Portanto, essa seção inicial opera teoricamente como um enquadramento conceitual para a análise da versão brasileira da obra “*Retrospectiva*” a ser realizada nas seções seguintes.

2.1 Coreografia que transborda a dança

Esta pesquisa acompanha meu interesse constante por ampliar o conceito de coreografia, que é um dos termos que aparecerá recorrentemente nesta dissertação. Sua relação com a dança é vista de diferentes formas por diferentes autores, e sua história demonstra uma forte ligação com as ideias de documentação e registro.

O termo coreografia teria surgido da junção das palavras gregas choreia (dança) e graph (escrita), e também poderia ter sido uma adaptação da palavra xopéia, dança circular da

Grécia antiga (TRINDADE, 2008). Portanto, desde sua etimologia, coreografia aparenta uma ligação à ideia de escrita, de registro e de movimento.

No decorrer da história da dança, a concepção de movimento tem sido fortemente ligada ao corpo, ou entendida como algo que se produz exclusivamente com o corpo. Seguindo essa histórica concepção, muito forte no campo da dança até os dias de hoje, o movimento do corpo seria a matéria essencial da dança, o diferencial ontológico que a caracteriza como um campo artístico específico e singular. Essa corrente é facilmente identificada no Balé Clássico, por exemplo, praticado e ensinado há séculos com total centralidade de foco na produção de movimento no corpo do bailarino. Os diversos gêneros de dança oferecidos nas academias, que realizam cursos livres de vários estilos para diferentes faixas etárias, também acompanham este pensamento do movimento do corpo do bailarino como essencial para a produção da dança. Os gêneros mais comuns oferecidos nas academias - como o Jazz, o Sapateado e a Dança de Salão, por exemplo – têm, na sua concepção, a ideia de coreografia como um agrupamento de passos (movimentos) realizados por um corpo. Portanto, importantes artistas da história da dança e muitos que produzem nos dias atuais compartilham deste modo de pensar dança que centra a ação coreográfica no movimento do corpo humano.

Em seus recentes escritos, a autora sérvia Bojana Cvejić (2012) cita uma definição do termo coreografia, formulada pelo coreógrafo William Forsythe¹⁴, que surge em consonância com o pensamento de alguns artistas contemporâneos que testam um olhar diferente deste citado anteriormente. Segundo ele, coreografar poderia ser a ação de "organizar coisas no tempo e no espaço". Assim, ele abre um precedente para definições que desligam três conceitos historicamente unidos: coreografia, movimento e corpo. A partir do que define Forsythe, poderíamos cunhar uma dissociação, pensando sobre coreografar movimento sem corpo ou corpo sem movimento.

Esta pesquisa acadêmica, e minha trajetória artística, pertencem a um ambiente da dança identificado como dança contemporânea. Este ambiente gera criações artísticas tão

¹⁴ William Forsythe é bailarino e coreógrafo americano que foi coreógrafo residente do Ballet de Stuttgart por nove anos, seguindo para a direção do Ballet de Frankfurt, onde ficou de 1984 a 2004, ambos na Alemanha. Desde sua saída do cargo de Frankfurt, ele mantém uma companhia independente que circula com seus trabalhos por diferentes partes do mundo. Mais informações sobre o artista em: www.williamforsythe.de

plurais quanto os coreógrafos que o habitam. Entretanto, ainda dentro deste grupo de produções, é possível identificar uma parcela mais específica interessada nas possibilidades de articulação coreográfica que não se fixam na obrigatoriedade da ligação entre movimento e corpo.

Segundo cita Bojana Cvejić, esta parcela específica da dança contemporânea recebeu alguns apelidos nos últimos 15 anos, como: "dança conceitual" e "não-dança". Estes termos usados como apelidos demonstram o grande apego histórico no campo da dança à ideia de que corpo e movimento seriam indissociáveis, e que a junção dos dois seria o cerne do que chamamos de dança. Classificar uma coreografia de "não-dança" deixa clara a intenção de demarcá-la como algo que não carrega uma suposta essência da dança, sendo, portanto, a sua negação. O termo "dança conceitual" gera ainda dois possíveis sentidos: o primeiro arrisca afirmar que esse tipo de dança – que seria apenas conceitual – não teria corpo, reforçando a também histórica dissociação entre corpo e mente; e o segundo liberaria as demais coreografias – que não fariam parte desse grupo e, por isso, não seriam conceituais – de suas inexoráveis implicações conceituais e, por consequência, políticas.

Portanto, esse grupo específico de coreografias – dentro do já específico e restrito grupo da dança contemporânea – é feito de produções interessadas em algo que experimente a dissociação da relação corpo e movimento para, assim, ampliar o termo coreografia, abarcando algo que possa ter movimento e não necessariamente corpo ou vice-versa.

É também por essa especificação que o termo coreografia vem sendo fortalecido nos últimos anos e tem circulado em campos como as Artes Visuais e Arquitetura¹⁵. Os interesses por coreografar, por “organizar coisas no tempo e no espaço”, não necessariamente precisam estar relacionados exclusivamente à dança; eles transbordam esse campo. Nesta direção, podemos incluir dentro do termo coreografia mais do que eventos cênicos, considerando inclusive a dimensão coreográfica de registros e documentações, como aqui proponho.

Ao longo desta dissertação, uso recorrentemente o termo coreografia, principalmente no que diz respeito aos trabalhos cênicos que aparecem como parte das articulações

¹⁵Vide os casos de exposições, como *Move: Choreographing You* (Mova-se: coreografando você), em cartaz no ano de 2011 no South Bank Center em Londres com publicação de catálogo especializado, e de publicações do campo da Arquitetura, como o livro *Approach*, publicado em 2012 pelo AUM Studio. As duas publicações constam na lista de referências bibliográficas desta dissertação.

conceituais, por entender que os autores dessas obras passeiam por diferentes campos artísticos e, nem por isso, elas deixam de ser coreografias. Pelo contrário, esses trabalhos afirmam uma ampliação do campo de atuação desta prática. Aqui nesta escrita, localizo trabalhos que serão entendidos como coreografias, ciente de que não necessariamente eles carregam o desejo ou o dever de serem enquadrados unicamente no campo da dança.

Seguindo esse pensamento, coreografia nesta pesquisa é considerada, então, como um jeito de organizar e propor atenções de forma autônoma, ao mesmo tempo que pautada em trocas e dependências correlacionadas. O ato de coreografar é um ato de fazer escolhas, mergulhado em diversas políticas que atravessam de forma multidirecional o artista e seu processo de trabalho. Coreografia não lida com a política apenas num sentido metafórico, ou referencial. Ela não é uma ação que fala sobre política ou que se refere a uma interferência social. Coreografia é, em si, um ato político, por fazer algo no mundo se mover, como explana o autor André Lepecki:

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia 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, sempre à beira do sumiço e sempre criando um *por-vir*. (LEPECKI, 2013, p. 46)

Em sua tese de doutoramento, a autora Bojana Cvejić (2013) cita uma outra definição de coreografia, dada por Xavier Le Roy. O artista francês apresenta uma concepção de coreografia que o permite fazer do seu trabalho o que lhe fizer sentido em cada processo criativo em que se engajar, sem se restringir ao corpo como centralidade de sua ação ou ao movimento como balizador de uma validação formal. Para ele, coreografia seria: “ação(ões) e/ou situação(ões) artificialmente encenadas”. E é nesse sentido conceitual com o qual ele trabalha, com potencial abrangente e ao mesmo tempo específico, que seguiremos pensando sobre coreografia no decorrer desta escrita.

2.2 O registro da obra de arte efêmera

O campo das Artes Visuais concentra grande parcela da produção teórica e histórica sobre a arte mundial, especialmente da arte produzida no ocidente. Esse campo, e a produção conceitual advinda dele, lidou por muitos séculos com o entendimento de “obra de arte” quase

como um sinônimo de “objeto de arte”. O objeto era o foco principal dos estudos e escritos – ainda é em parte dos casos – criando uma forte corrente teórica que prioriza a ideia de obra de arte como algo estático, como um objeto.

O objeto é algo que se mantém presente ao longo do tempo, por uma menor ou maior duração e, a depender do seu material, ele permanece, dura. Ainda temos acesso a objetos de épocas muito distantes da nossa, como as estátuas gregas ou as pinturas renascentistas italianas. Os materiais mais duradouros são considerados valiosos e, por isso, mais caros dentro da economia mundial. O diamante, por exemplo, é dentre os materiais conhecidos, um dos mais difíceis de ser danificado. Assim, desde a joia que é passada de geração a geração aos objetos de arte que permanecem no tempo, está presente a ideologia da valorização da durabilidade do objeto, da busca por uma imortalidade impossível ao corpo.

O objeto que conta com uma vida longa torna-se a própria comprovação de sua existência. Os escritos teóricos sobre as estátuas gregas, por exemplo, podem usar de fotos e imagens que garantam uma visualização dos objetos citados, mas trazem consigo a hipótese de uma existência concreta de alguns destes objetos que estão presentes no mundo ainda hoje. A existência contínua e longa de um objeto possibilita a verificação de sua concretude por um maior número de pessoas, e, como consequência, uma confirmação permanente de sua presença, produzindo certo fetiche de historicidade e imortalidade.

Outros tipos de arte que, na maioria dos casos, não têm no objeto a materialidade da obra – como o caso das Artes Cênicas e da Música –, apresentam uma maior dificuldade de serem documentados e historicizados ao longo dos anos. A música ocidental – antes e com maior alcance que a dança – criou um sistema de notação que permitiu o registro de suas composições e o seu acesso por músicos de diferentes épocas e localizações geográficas. A partitura transforma a sua existência passageira em algo perene, enquanto um objeto codificado que permite uma base de reativação da performance musical. O estabelecimento das notas musicais como regime estrutural básico de funcionamento da música ocidental permitiu, por exemplo, que hoje composições de artistas mundialmente famosos, como Beethoven ou Mozart, sejam intermitentemente conhecidas e difundidas.

Entretanto, nunca saberemos ao certo como essas músicas eram executadas em suas versões originais. As composições destes artistas não são estátuas que chegaram ao nosso

tempo como objetos de comprovação de suas próprias existências. Nossa ligação com esses músicos é construída por meio de registros de suas composições e não de suas obras em ação. Não saberemos, com toda a certeza, como a *Nona Sinfonia*¹⁶ de Beethoven ou *40ª Sinfonia* de Mozart¹⁷ eram tocadas por eles próprios. Hoje, as versões dessas composições são replicadas freneticamente, estando disponíveis para *download* e passíveis de se tornarem toques de celular, vinhetas telefônicas, sons de campainha etc. Seus usos geram infinitas versões, reproduções e livres traduções. A depender do instrumento que toca a música, do como ela é tocada, do ambiente onde ela é ouvida e do contexto no qual ela é inserida, a performance pode ser tão importante quando as notas escritas na partitura. Portanto, não podemos falar que a partitura abarca o registro de toda a complexidade das obras de Mozart ou Beethoven, ainda que ela nos auxilie na aproximação das produções destes grandes nomes da história.

Mesmo nas Artes Visuais que, como já citado anteriormente, mantiveram por muito tempo o objeto como mote principal de sua produção, um problema próximo do campo da Música começa a aparecer quando a reprodutibilidade técnica adentra os meios de produção e se faz presente na criação artística. Quando a artesanaria deixa de ser essencial e unicamente importante para produção do objeto de arte¹⁸, questiona-se o alto valor econômico e cultural centrado no objeto e na sua exclusividade. Com provocações feitas por diversos artistas engajados na descentralização do objeto, o próprio campo das Artes Visuais se viu obrigado a lidar com questões que compreendem a cópia, a reprodução, a apropriação e as valorações econômicas e culturais de tudo isso.

¹⁶A *Sinfonia nº 9 em ré menor, op 125, Choral* é a última sinfonia completa composta por Ludwig Van Beethoven (1770-1827) no ano de 1824, hoje conhecida do grande público como sua obra-prima. Segue trecho desta obra tocada por um celular: <http://www.youtube.com/watch?v=2wSLFNEvso8>

¹⁷Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) começou a compor com apenas cinco anos de idade e tornou-se um marco na história da música, muito popular entre leigos e críticos especializados. Segue endereço de site no qual é possível baixar trechos desta obra como toque de celular: <http://www.dilandau.eu/baixar-cancoes-mp3/mozart%20sinfonia%2040/1.html>

¹⁸Um exemplo é o do famoso artista do começo do século XX, Marcel Duchamp, que usa de um mictório cotidiano como peça de arte de museu em sua obra *Fonte* (1917). Ou Andy Warhol, conhecido como figura maior da pop art, com suas reproduções de artigos comercializados em supermercados americanos, como a pintura das latas de sopa Campbell's em *Campbells Soup Cans* (1967). Acrescentemos que estes dois procedimentos são paradigmáticos até hoje não só do questionamento sobre a exclusividade e o caráter artesanal versus industrial do artefato artístico, mas também por imporem o questionamento sobre como e quem valida um objeto com o status de "objeto de arte". Duchamp e Warhol sustentam, com estas atitudes, que tal status advém do contexto em que um objeto qualquer – imagem, corpo, artefato, movimento – é situado. Essas questões aparecem em consonância com alguns trabalhos do grupo da Judson Dance Theater, atuante em Nova Iorque no início dos anos 1960, nos quais artistas incluíam movimentos cotidianos nas coreografias, rompendo uma relação hierárquica entre o que pode ou não ser dança e gerando, assim, questionamentos sobre o poder do como se estabelece o limite entre o que pode ou não ser arte.

Numa corrente de dessacralização do objeto como único produto de arte possível, fortaleceram-se em meados dos anos 1970 artistas interessados em uma arte que considerasse uma obra alicerçada no corpo e na ação como mídias principais¹⁹. Alguns artistas lutaram por uma desvinculação do objeto como única possibilidade de configuração da produção nas Artes Visuais. Assim, defenderam uma arte fincada no corpo presente, que se realizasse no momento da ação e desaparecesse logo após esta tivesse sido finalizada, apresentando e fortalecendo um tipo de arte conhecido como *Performance Art*.

Segundo RoseLee Goldberg, autora do livro *Performance Art From Futurism to the Present* (2001), a *Performance Art* foi aceita como uma mídia de expressão independente pelo campo das Artes Visuais na década de 1970. Mesmo tendo sido usada como meio de atividade de alguns artistas desde os movimentos das vanguardas do começo do século XX (a exemplo do Futurismo e o Dadaísmo), a *Performance Art* se firmou como formato aceito e incluso nas instituições, nos festivais e nas escritas especializadas nos anos 1970²⁰.

Nesse período, registrar essas obras efêmeras era considerado por muitos como algo menor do que a própria ação, já que este ato constituía a tentativa de reter algo que não se dispunha a ser capturado. Essa atitude de negação do registro foi importante historicamente para abrir brechas de valorização de outras configurações de obras dentro do campo das Artes Visuais, dando espaço ao desenvolvimento de possibilidades criativas, como já citada a *Performance Art*, nas quais a desaparecimento da obra de arte problematizava as economias da reprodução e da permanência.

No entanto, hoje, é preciso refletir que, dessa primazia da presença, considerada algo fundamental a essas obras, emerge inclusive uma ideologia que pode gerar novamente uma predisposição à valorização do original, do único e do presente, como algo melhor, maior e, por isso, mais valioso e poderoso. Esta pesquisa propõe justamente pensar o registro não

¹⁹Alguns dos nomes importantes de serem citados aqui como artistas que nos anos 1970 trabalhavam por uma dessacralização do objeto de arte como possibilidade central de produção são: a artista sérvia Marina Abramovič e seu companheiro de trabalho e de vida, na época, Ulay; o artista alemão Joseph Beuys e sua produção em diversas mídias; a artista baiana Leticia Parente com seus vídeos performances; além dos nomes dos hoje renomados artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, com o desenvolvimento de suas obras relacionais.

²⁰É importante reforçar aqui que esta dissertação usa o verbo *performar* para referir-se ao trabalho de quem está em cena (dançarino, bailarino, etc), não implicando obrigatoriamente que as obras em que eles atuam sejam parte desse conjunto chamado de *Performance Art*. Este termo refere-se mais diretamente a obras de artistas advindos das Artes Visuais que usam o corpo como mídia de seus trabalhos. O *performar*, como é usado nesta dissertação, refere-se ao trabalho realizado em qualquer obra que tenha alguém em cena.

como algo que busca validar ou reter uma experiência artística, mas considerá-lo em sua capacidade de autonomia, como argumenta o autor Luis Cláudio Costa:

A crítica à autonomia pela afirmação da presença, todavia, pode ter reveses igualmente ideológicos, uma vez que, afirmando-se o presente, pode-se reafirmar a verdade do atual e do único. Ao permitir múltiplas diferenciações atuais (em objetos, eventos, livros etc.), a obra em processo permite ao registro participar de seu vetor discursivo, de sua geração de visibilidades e pensamentos inusitados, fazendo com que a própria obra entre em contato com contextos materiais diversos, ou seja, em perspectivas que, eventualmente, podem inclusive contradizê-la. Dito de outro modo, o registro pode ter função estética porque não é apenas suporte e lugar para a validação da obra. Ao assumir certa autonomia, mesmo que parcial, pois permanece vinculado a eventos que lhe antecedem, o registro tem como propósito não a validação da obra em sua existência institucional, mas sim sua divisão em múltiplas séries e formas de atualização decorrentes de sua condição virtual. (COSTA, 2009, p.85)

Na perspectiva desta pesquisa, o registro da ação artística não é necessariamente um subproduto que a valida, mas uma nova geração criativa que apresenta outras possibilidades de leitura da obra e, em alguns casos, novas obras, chegando a gerar casos até contraditórios a ela mesma. Portanto, aqui, o registro em arte será sempre uma nova criação.

Apesar de, em grande parte dos casos, o registro ser apontado como mero reprodutor (dispositivo de captura) de alguma obra-fonte, com função exclusivamente documental, ele sempre envolve um ato com escolhas, projetando dimensões poéticas e estéticas, já que lida com parâmetros que fazem dele sempre um produto diferente a depender das escolhas que forem abarcadas na sua concepção e execução. O registro, mesmo que feito com intenção apenas de arquivamento de certa obra ou situação artística, sempre lida com escolhas formais que fazem dele um caso específico de criação. Essa direção dupla acionada pelo registro, de referência a algo que já se passou e de apontamento a algo novo que se cria ali, constitui sua potência nesta pesquisa.

Como anteriormente comentado, a permanência do objeto faz dele mesmo a comprovação de sua própria existência. O registro surge *a priori* com o desejo de também se firmar como objeto, cumprindo dupla função: a afirmação da existência do outro que ele registra e a dele mesmo enquanto objeto. Por exemplo, a fotografia de uma escultura “x” cria visibilidade para existência desta obra que ela documenta, mas só o faz porque, antes de tudo, firma sua existência como fotografia. Este duplo papel apresenta o registro como uma ação

em si, com suas especificidades e com uma vida para além da relação que cumpre atrelada a algo que está fora de si. O registro pode ser executado visando a estar eternamente a serviço de documentar a existência de um outro, mas não estará nem sempre e nem necessariamente cumprindo apenas esta função, já que é algo que se apresenta com diferente nível de autonomia a depender do caso.

As relações entre obra e registro são muitas vezes balizadas pelas ideias de fidelidade e autenticidade, gerando equívocos recorrentes que hierarquizam a superioridade da obra em relação ao registro, estando o registro sempre “aquém” da obra, sempre a ela sujeitado em sua questionável dimensão estética. É muito importante para essa escrita, porém, deixar explícita a existência de cada experiência: a obra e o registro, e da forte potencialidade de cada uma delas.

Uma vasta corrente de encenadores e autores do século XX defendiam a presença do público como fundamental para uma cena acontecer. Peter Brook²¹ (1968) tornou célebre o entendimento de que o necessário para se configurar uma cena são um ator e um espectador no mesmo espaço, o que faz do público presente algo essencial para a construção disto que chamamos cena. Porém, muitos artistas que investiram em obras de performance, como a brasileira Leticia Parente²², criaram trabalhos em que realizavam cenas ou ações em locais privados, como a própria casa, sem nenhum público presente. O registro destas ações é que chegava ao público. Estes trabalhos não são somente trabalhos em vídeo, são registros de ações, são também demarcadores de performances, cenas e presenças. O interesse da artista ao realizar algumas de suas ações não estava apenas no vídeo, mas na força poética da ação que aconteceu em sua casa. Sendo assim, a cena efetivamente aconteceu, só que sem público presente. O que o público experimenta ao entrar em contato com o vídeo de registro da cena é uma versão do que pode ter sido aquela ação. E paradoxalmente, o que alça aquele evento ao patamar de cena – de performance – é o seu registro. A performance destes casos sem público presente durante a ação está no registro, está na maneira de dar novos sentidos àquela ação que poderia ser cotidiana, mas que ao ser registrada assume um novo *status*, de cena.

²¹Peter Brook é um importante encenador inglês nascido em 1925. Ele também é autor de livros bastante difundidos no campo das Artes Cênicas, como *The Empty Space* (O espaço Vazio) de 1968.

²²Leticia Parente (1930-1991) foi importante artista visual brasileira, com obras que tinham foco no uso do corpo e seu diálogo com o vídeo. Mais informações sobre suas obras no site: <http://www.leticiaparente.net/>

O público, portanto, estava presente na casa de Parente, mas de maneira virtual, como uma projeção da artista e não como realidade concreta, proposta por Brook. Isso é o que defende também Bojana Cvejić (2013) em relação ao processo criativo de uma obra. No ensaio já existe obra – performance – porque o artista, ao performar, já tem consigo um público virtual. Em muitos dos casos hoje, poderíamos dizer que um espectador muito frequente nos ensaios é a câmera, o que dá ao registro um poder ainda maior de afirmação da performance.

O registro também está presente como dispositivo regulador do que é importante ou não ao processo de criação a todo o momento. O que se escreve sobre, o que se narra sobre, o que se compartilha, são todos parâmetros usados para pensar o que se cria. E mesmo depois da obra estreada, desde qualquer narrativa que remonte à experiência da obra, estamos lidando o tempo todo com as políticas de registro. Este, que não precisa ser objeto, mas, como defendido aqui, pode ser uma ação coreográfica com materialidade múltipla. A ação da fala é um dos registros mais atuantes e potentes (vide história oral), e como pretendo discorrer aqui nesta dissertação, parte da reativação de obras anteriormente encenadas. A coreografia que registra coreografia, nesta perspectiva, é um entroncamento de dispositivos artísticos e políticos que permite uma vasta e profunda perspectiva de movimento, e, portanto, de mudança.

Essa potencialidade do registro como objeto autônomo e propositivo mostra-se ainda mais explícita quando levada a cabo pelos próprios artistas. Os artistas que colocam o registro de seus trabalhos em pauta dentro de seus próprios processos de criação têm a oportunidade de verem sua obra se desdobrar em mais de uma configuração. O registro pode estabelecer uma série de concretizações diferentes dos mesmos pontos de partida artísticos, revelando-se como um encadeamento de reverberações de um mesmo *input* criativo.

É claro que as estratégias têm especificidades que dependem do artista que as adota. Muitos defendem ou utilizam o termo registro para inscrições em imagens de trabalhos efêmeros já realizados. Preferem esse vocabulário porque consideram que fotografias, filmes e vídeos têm uma única condição: documentar ações, performances e intervenções. Estratégica e politicamente, alguns artistas da geração dos anos 1970 negaram o valor estético de objeto formal autônomo a essas imagens-registro, uma vez que atuavam contra o “fetiche” da obra de arte. Desaparecida, a obra deixaria apenas seus rastros

como documentos ligados à sua própria memória. Há, todavia, artistas que sustentam o registro em razão de outros interesses. A função das imagens para um artista como Tunga não é apenas documentar uma obra desaparecida. Trata-se, para ele, de continuamente fabular o próprio desaparecimento, desdobrando a obra em novas obras fantasmas. Tunga grava em imagem de vídeo uma performance, que também é fotografada, e tanto uma quanto a outra dessas imagens-registro pode virar elemento paratático num livro-cartaz, como o que se encontra em seu livro-caixa publicado pela editora Cosac Naify em 2007. (COSTA, 2009, p.30)

O registro pode tornar-se continuidade do processo de trabalho, dando nova materialidade ao que foi feito em cena, gerando a abertura de uma série que complexifica e amplia o trabalho em vez de reduzi-lo. Alguns coletivos e artistas estão provocando os limites do registro dentro de suas práticas criativas. Mais adiante, ainda dentro desta seção, cito algumas destas experiências como exemplos de novos formatos de registros que incluem em suas configurações experimentos ligados aos próprios interesses criativos de cada um destes artistas.

2.3 O caráter político do registro: o registro como dispositivo

Trazer para si a responsabilidade de pensar os registros como parte de suas práticas firma a ação de entender o registro como mais um dispositivo artístico e, também, político. Entendendo política, nesta escrita, de modo mais amplo que apenas aquela que designa a atuação das instituições representativas da democracia, como o governo e suas instâncias de representação. Pretendo apresentar aqui uma noção de política menos focada diretamente na atuação do Estado e mais imbricada nas ações cotidianas dos cidadãos, calcada no modo como apresenta política o autor Jacques Rancière: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p.17)

A partir da visão do autor, interesse-me por focalizar um entendimento de política que a compreende como uma prática de partilha, não no sentido de ações de solidariedade, mas no sentido da construção de constantes divisões de tempo e espaço firmadas na relação cotidiana da vida em coletivo. Nas ações e nos discursos diários, estão presentes escolhas por dar visibilidade a certas ideias e ideologias que fazem com que a uns seja permitida a participação em certos tempos e espaços e a outros não. Estas escolhas partilham, portanto, uma política,

um entendimento de mundo que é dividido com outros e, assim, que faz o mundo dividir-se. O que Rancière ressalta é que, além de fazer ou não parte de certo compartilhamento de tempo e espaço, precisamos estar também atentos a quem tem o poder de perceber a existência destes compartilhamentos, e de escolher, ou induzir, quem faz ou não parte deles a partir desta consciência. Isso pode ser refletido em diversas instâncias, desde os parlamentos que decidem e votam pelas leis compartilhadas no país, até a família, o grupo da escola, a companhia de dança, a peça de dança, a obra de arte ou a exposição do museu. Cada pessoa é parte de instâncias que lidam com diferentes forças e abrangências em suas construções de partilhas, mas que implicam políticas nas suas ações.

O professor Miguel Chaia (2007) diferencia e nomeia esses dois tipos de entendimento de política como explícita e implícita. A explícita compreenderia o núcleo de poder definido pelo Estado, pelos partidos políticos e pelas instituições de representação social. Já a que ele chama de implícita estaria presente no cotidiano em diferentes momentos e circunstâncias da vida. Não existe uma hierarquia entre elas, apenas diferenciação de grau de intensidade de ação. Portanto, a arte acionaria uma política, por ser responsável por compartilhar um modo de entender divisões de tempo e de espaço, maneiras de coletivizar espaços e tempos. Essa divisão seria o que define o convívio em sociedade: de que forma cada um pode usar, ou decide usar, tempo e espaço, tanto individualmente quanto em coletivo.

A partir desta perspectiva, o tipo de dispositivo que escolhemos para registrar arte evidencia os modos de se pensar e se praticar arte que, ao mesmo tempo, definem e são definidos pela arte que se produz. Em consonância com André Lepecki, o filósofo Giorgio Agamben (2009) escreve que os modos específicos com os quais um dispositivo opera implicam posicionamentos tanto estéticos quanto políticos.

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p. 40)

Assim, Agamben estende os dispositivos de Michel Foucault e suas conexões com o poder, não os restringindo às prisões, aos manicômios, às escolas, às disciplinas, às medidas jurídicas. Para o autor, a noção de dispositivo cabe ainda para diversos outros artefatos e

instâncias como a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, até, a linguagem. Proponho, nesta escrita, entender coreografia – e o registro dela – também como parte desse conjunto que chamamos dispositivos, no que concerne à organização, orientação e modelagem compositiva de um pensamento implicado numa prática artística. Assim, as composições e registros de uma obra apontam diferentes universos poéticos e ações concretas de partilhas de espaço e tempo que são carregados de implicações políticas.

Seguindo o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (2010), a arte é responsável por concretas partilhas do que seria possível de ser dito e visto em nossa sociedade, uma responsabilidade totalmente política. As visibilidades geradas pela arte, que a cada momento que tornam algo visível - falam algo - fazem também alguma outra tornar-se invisível - deixam de falar algo, seriam responsáveis por ativar vetores de subjetivação de novos modos de vida (RANCIÈRE, 2010). Com isso, afirma-se aqui que a política da arte, e por consequência da coreografia, não está somente na metáfora ou no assunto abordado, mas na sua própria vida concreta no mundo, enquanto possível ação modificadora. A arte, portanto, é um dispositivo com intrínseca potência geradora de mudança. Do mesmo modo, apresenta-se o registro como ato criativo, formulado com base em escolhas estéticas e poéticas, o que o faz um dispositivo político com constante força modificadora.

Lepecki também apresenta uma outra definição de política que interessa a esta escrita. Nela, seguindo o pensamento de Agamben e Rancière, poderíamos substituir a palavra política pela palavra arte e a sentença continuaria a fazer sentido, revelando a intrínseca relação entre as duas práticas: “A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações” (LEPECKI, 2012, p.55).

Assim, o que aponta este grupo de autores é a inevitável interseção da arte e da política no que tange à sua possibilidade de interferência no mundo através das suas ações. Neste texto, incluo também dentro desta perspectiva a ação do registro, que nada mais é do que mais uma criação artística, esclarecendo, assim, uma forte agenda política nos seus atos. Sob este prisma, o registro é visto como um dispositivo que não tem ação apenas retroativa ou

nostálgica, mas que alimenta um movimento demarcador de sentidos com a potencialidade de provocar modificações na nossa relação com o mundo.

O conjunto de produções de dança contemporânea hoje é muito aberto e numeroso. Os apontamentos políticos que as obras podem expressar são inúmeros, assim como são diversos os jeitos de se produzir registros, notações e documentações. Cada obra abre portas para descobrirmos novas formulações de documentação que procuram dar conta de algo que está sendo produzido naquela e para aquela obra. As diferentes valências ideológicas de cada experiência em dança demandam, portanto, práticas variadas e específicas de registro vinculadas às diferentes atualizações que cada obra propõe.

2.4 Registro em dança: produções de história

No decorrer da história da dança cênica ocidental, foram múltiplas as tentativas de desenvolvimento de registros que se adaptassem às formas de se produzir coreografia. No texto *Coreografia como apparatus de captura*, o pesquisador André Lepecki (2007) considera coreografia um *apparatus* – um mecanismo que distribui e organiza a relação da dança com a percepção e o significado. Segundo o autor, é precisamente esse tipo de organização do campo perceptivo-linguístico que o *apparatus* performa.

Como Gilles Deleuze explica, a maior contribuição de Michel Foucault (1970) para a teoria política da significação, o conceito de *apparatus* realça a percepção como sempre amarrada a modos de poder que distribuem e atribuem às coisas visibilidade ou invisibilidade, significância ou insignificância. (ANDRÉ LEPECKI, 2007, p.120, tradução minha)

Se pensarmos, então, coreografia como um dispositivo, usando o termo proposto por Agamben, ou como *apparatus*, usando o termo equivalente apresentado por Lepecki, estamos escolhendo ressaltar, na ação coreográfica, escolhas que propõem e lidam com visibilidades e invisibilidades. Assim, toda coreografia traz consigo um regime de escolhas que circunda esferas éticas, poéticas e políticas.

Os registros coreográficos também estão atrelados a todas essas diferentes esferas. Em muitos dos casos, eles surgem como uma tentativa de criar uma base para que danças possam ser repetidas. Portanto, tais registros resultam de um desejo de reter algo de uma dança que inevitavelmente desaparece.

Existem diferentes formas de registro que fazem, cada qual à sua maneira, diferentes recortes das obras às quais se filiam. Vários foram os meios, no decorrer da história, de a dança lidar com o que chamo aqui de coreografia e seus diferentes modos de gerá-la, anotá-la, registrá-la ou escrevê-la para criar a possibilidade de repeti-la, historicizá-la ou documentá-la. Como descreve o livro *A escrita da Dança* (2008)²³, de Ana Lígia Trindade, a Coreologia, por exemplo, existe como um campo interessado especificamente pela elaboração de técnicas de notação coreográfica. Sistemas como *Labanotation*, de Rudolf Laban (1978), e o *Sutton Movement Shorthand*, de Valerie Sutton (1975), apareceram em diferentes épocas, com suas especificidades, para dar conta de atualizações de ferramentas de análise do movimento humano que traduzem escolhas por dar visibilidade a estas ou aquelas características, segundo cada tempo e contexto diferentes.

A pesquisadora Ana Lígia Trindade (2008) narra que a função de coreógrafo surgiu para dar nome àquele que anotava a dança, em vez daquele que cria a dança, como nos referimos hoje:

Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra *coreia* para descrever a notação da dança. *Chorégraphie* de Feuillet (1700) ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita, ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um ‘mestre da dança’ (*Le maître un danser*) ou, em uns anos antes, um ‘mestre do balé. (TRINDADE, 2008, p. 30)

Os escritos e registros de dança mais antigos de que se tem notícia até o momento foram encontrados em cavernas e datam do período denominado Paleolítico Superior (TRINDADE, 2008). Esses desenhos remontam posições de corpos ao redor de fogueiras e em movimentos com ligação direta com a natureza. Especula-se, então, que essas danças eram vinculadas a rituais que louvavam, pediam ou agradeciam à natureza, não configurando ainda uma dança propriamente cênica.

²³No seu livro *A escrita da Dança* (2008), a autora Ana Lígia Trindade faz um importante apanhado histórico sobre diversos tipos de notação de dança que nos serve como uma compilação de base historiográfica sem precedentes no país. Entretanto, é preciso ressaltar aqui uma forte tendência da publicação à consagração do Balé como dança de uma maior importância em detrimento de outras e ao reforço do uso de notações e registros como conservação de uma verdade histórica, pressupostos que diferem fortemente das defesas teóricas e práticas desta dissertação.

Os registros de uma dança cênica ocidental começam a se configurar no século XVI com manuais como o *Orchésographie* escrito por Thoinot Arbeau²⁴, de 1588, que, num formato de conversa ilustrada entre um professor e um aluno, testava documentar instruções práticas para as danças de salão da época. As instruções vinham atreladas à música e com uso de diagramas possivelmente incompreensíveis à primeira leitura, segundo comenta Ana Lúcia Trindade.

Foi a partir do século seguinte, com o impulso da fundação da Academia Real de Dança e Música por Luís XIV²⁵ em 1661, que uma profissionalização maior começou a existir na dança, em que príncipes e cortesãos foram dando lugar a bailarinos profissionais. Um desses profissionais, chamado Raoul-Auger Feuillet²⁶, publicou em 1700 o *Choregraphie, danse de la ou l'art de decrire* (Coreografia, dança ou a arte de descrever) que registrava movimentos com foco principalmente nos pés e no chão, desenvolvendo os primeiros registros do que se tornaria, no futuro, a base do Balé Clássico como o conhecemos hoje. Este escrito foi baseado em posições cunhadas por outro bailarino chamado Pierre Beauchamps²⁷, que definiu pela primeira vez as cinco posições básicas do balé, em uso até hoje. Este sistema, desenvolvido pelos dois, que acabou sendo chamado de Feuillet-Beauchamps, foi traduzido na época para outras línguas, além do original em francês.

Como comenta o autor André Lepecki (2011), Raoul Feuillet tem seu próprio nome ligado à ideia de folha ou papel na língua francesa (*feuille*). Feuillet explica em seus escritos que para construir uma dança, o coreógrafo – na época o responsável por registrar o movimento no papel – usa a folha como se fosse o chão e faz nela o que o bailarino fará na sala.

²⁴Thoinot Arbeau (1519 - 1595) teórico e historiador de dança, era sacerdote e foi incentivado a dar continuidade nos seus estudos sobre dança pelos jesuítas. Estudos apontam que a dança pode ter sido considerada uma didática importante à congregação.

²⁵Luís XIV foi rei da França de 1643 a 1715, e tornou-se o grande símbolo da monarquia absolutista. Foi durante seu reinado que o balé se fortaleceu como dança cênica, passando da corte para o teatro, alavancado pela abertura da Academia Real de Dança (1661).

²⁶Raoul-Auger Feuillet foi bailarino e coreógrafo funcionário da corte do Rei Luís XIV, viveu de 1659 a 1710. Contribuiu enormemente para a história da dança ao criar, a partir de trabalhos de Pierre Beauchamps, um sistema de notação que deu início aos estudos do Balé Clássico tal como é conhecido hoje.

²⁷ Pierre Beauchamps foi tutor de dança do Rei Luís XIV da França. Ele viveu de 1636 a 1705, e foi o primeiro a registrar as cinco posições básicas do balé clássico usadas até hoje.

Foi com a chegada do Romantismo ao balé, por volta do ano 1830, que se modificam algumas proposições estéticas e também tecnológicas e técnicas, como o uso da sapatilha de ponta para as bailarinas, surgido neste período. Essas alterações fizeram com que o sistema de escrita de danças *Feuillet-Beauchamps* sofresse adaptações, mas continuasse a ser usado por um longo período da história, na construção e no registro de coreografias de balé.

Até o início do século XX, outros testes de notações foram feitos por diferentes coreógrafos e profissionais da dança que visaram primordialmente anotar coreografias baseadas nos preceitos do balé em relação direta com a música. Como aponta a autora Ana Lígia Trindade, o principal problema desses estudos feitos por diferentes artistas era a tomada da perspectiva do espectador como base para olhar e registrar a dança. Assim, quando um bailarino tentava aprender um movimento descrito no papel, deveria usar o espelhamento (o que estivesse descrito para a direita ele deveria fazer para a esquerda e vice-versa). Muitos tipos de registros surgiram neste período como adaptações básicas do método já conhecido, sem mudanças muito significativas.

É possível notar uma modificação visível, se comparado às anteriores, na proposta de notação coreográfica que um bailarino russo publicou por volta de 1892, já que se tratava de uma notação de dança que se apresentava junto da partitura musical. Vladimir Ivanovich Stepanov²⁸ escreveu o *L'Alphabet des Mouvement du Corps Humain* (O Alfabeto dos Movimentos do Corpo Humano), que trazia movimentos do corpo traçados como símbolos musicais em uma partitura. Nesta proposta, figura fortemente a tradição de entrelaçamento entre música e dança até hoje presente em muito do que se produz no campo da dança. O famoso bailarino russo Nijinsky²⁹, por exemplo, desenvolveu suas adaptações ao método de Stepanov criando versões para as notações do seu famoso *L'Après-midi d'un Faune* (Tarde de um Fauno), de 1912.

Cada coreógrafo, na sua época de atuação, encontrava suas adaptações para anotar e memorizar suas criações a partir dos diferentes sistemas a que ele tinha acesso. Cada um visava propósitos individuais, para os quais anotava, escrevia e formulava sistemas de registro

²⁸Vladimir Ivanovich Stepanov foi bailarino do Balé Imperial de St Petesburg e viveu entre 1866 e 1896.

²⁹Vaslav Fomitch Nijisky viveu entre 1888 e 1950 na Rússia e é um dos mais famosos bailarinos do século XX. Ele é um marco admirado até hoje por praticantes do balé como símbolo de um grande bailarino masculino.

do movimento. Nos escritos apresentados até aqui, que datam até o começo do século XX, pode-se observar uma característica comum a todos, apesar de suas especificidades: a de dar importância primordial à notação da forma produzida pelo bailarino que dança. Dando prioridade ao que se faz em detrimento do como se faz, a proposta estética e política destes dispositivos de registro aproxima-se da valorização de uma uniformidade e homogeneização do que se dança.

No decorrer do século XX, surgiram alguns sistemas de notação que fizeram bastante sentido para além de seus próprios criadores e agregaram seguidores e pesquisadores em diversas regiões do globo. Dois dos que foram difundidos por todo o mundo são: o *Labanotation*, de Rudolf Laban, e o *Sutton Movement Shorthand*, de Valerie Sutton.

Laban buscou criar um sistema de notação que conseguisse ser entendido por indivíduos de qualquer nacionalidade e idioma, independente de estarem afastados temporal e espacialmente. Esse elaborado e complexo sistema que integra um arcabouço maior de análise do movimento, conhecido por *LMA - Laban Movement Analysis*, testa “desenhos” – sinais – que propõem registrar todos os movimentos de um corpo humano, numa tentativa de criar uma linguagem de registro de dança que rompa as fronteiras culturais e de idioma. Rudolf Laban foi o responsável por publicar em 1928 o que chamou de *Kinetography Laban*, que foi um sistema que permitia a notação de três dimensões do movimento no espaço, e ainda a dimensão temporal. Isto tornava possível o registro da progressão do movimento no decorrer de sua duração. Diferente das propostas de notação anteriores a ele, Laban testou formas de registrar a expressividade do movimento, o como se realiza um movimento no corpo além de sua forma final. É de interesse deste sistema o caráter motivador do movimento, o seu impulso, e o que isso gera no encontro com o espaço e com o tempo. As linhas de ritmo, criadas por ele, aparecem como possibilidade de ver o movimento em duração.

Laban, além de ser um praticante de dança, foi também um importante pensador e pedagogo, cujas incursões na escrita trouxeram novos horizontes para o conceito de coreografia. O próprio afirmava que o intuito de sua escrita do movimento ia além do ato de anotar danças, mas indicava que uma nova dança poderia surgir de seu sistema de notação (McCAW, 2011). Ele demonstra, assim, que o sistema de notação e registro não são apenas

retroativos, mas propositivos. O modo como se anota pode dar espaço a novos modos de pensar movimento e gera a criação de novas configurações coreográficas.

Não só o sistema de notação de Laban, como também seu trabalho com educação e com tecnologias do movimento – ele preferiu usar a palavra tecnologia em vez de técnica – foi muito difundido no mundo a partir de seus colaboradores e alunos, chamados, em algumas publicações sobre o assunto, de seus “pupilos”³⁰. O conhecimento desenvolvido por Laban foi importantíssimo para o campo da dança, e também alcançou reconhecimento em diversificadas áreas do saber.

O modelo de notação criado por Valerie Sutton (1973) também encontrou usos em outras áreas além da dança. O sistema desenvolvido pela bailarina americana é inclusive dividido em categorias criadas para se relacionar com diferentes vertentes do movimento. O *Dance Writing* se dedica à escrita da dança – intuito inicial deste sistema desenvolvido por ela a partir de estudos com o coreógrafo dinamarquês Auguste Bournonville em 1974; o *Sing Writing* se dedica à escrita dos gestos da língua dos sinais; o *Mime Writing* registra mímica e pantomima clássica; o *Sports Writing* documenta movimentos ligados a atividades esportivas e o *Science Writing* se interessa por movimentos de animais, movimentos fisioterápicos, entre outros.

A base da notação do *Dance Writing* conta com uma divisão muito próxima da de uma partitura de música, sendo que cada linha se dedica à notação de uma parte do corpo do bailarino. Alguns movimentos podem ser adicionados a esta partitura básica fora das cinco linhas, dando maiores informações sobre como o movimento deve ser realizado. Deve-se ressaltar aqui a forte imbricação deste tipo de escrita do movimento, iniciado na dança, a outras áreas do conhecimento. A notação criada por Sutton foi firmemente abarcada nas suas diversas utilizações, a exemplo de pesquisas que se desenvolveram a partir de sua notação da linguagem dos sinais que geraram programas de computador para surdos³¹.

³⁰Alguns exemplos de importantes “pupilos” de Rudolf Laban seriam: Dussia Bereska, Albrecht Knust e Ann Hutchinson responsáveis por publicações que aprofundavam metodologias de Laban e por divulgar seus escritos em diversas partes do mundo.

³¹Endereço eletrônico para baixar software gratuito de edição do Sing Writing: <http://www.signwriting.org/forums/software/archive/softarc11.html>

Os exemplos de notações citados anteriormente fazem parte de uma história que tentou registrar dança pelo ato de escrever no papel. Hoje ainda são usados métodos que testam essa plataforma de documentação como escolha de registro. Mesmo com toda importância desse tipo de registro, uma ressalva feita no texto *Planos de Composição* (2011), do teórico André Lepecki, é importante de ser sublinhada. O que ele aponta nesse artigo é que o chão, no entanto, não é igual a uma folha branca. Ao escrevermos a coreografia numa folha, estamos não só equiparando o bailarino a um boneco, mas também o chão a uma superfície branca e lisa. De modo similar, o uso do linóleo no palco busca uma ação de terraplanagem histórica, numa tentativa de aproximar o solo da folha e de permitir que o bailarino-boneco possa mover-se sem ser perturbado pelas possíveis rasuras de um chão machucado pela história.

Em se tratando de registro, a escolha da folha branca como suporte-chão, cujos movimentos possíveis são aqueles que podem ser desenhados nela, demarca uma percepção de arte e de mundo e, por isso mesmo, um domínio estético e político do que se produz. O linóleo é, ao mesmo tempo, representação e plataforma concreta de uma tentativa de neutralizar o chão e as marcas da história, numa política da folha branca em três dimensões. Os exemplos de *Feuillet* e de vários outros citados anteriormente falam de um registro na dança que, historicamente, dá voz a um “olho de fora” com ares de objetividade, fidelidade e neutralidade. Sendo assim, o ponto de vista impresso nesses registros é o de quem assiste e não o de quem realiza ou cria o que é dançado. Cada um dos exemplos citados aqui tem suas especificidades dentro dessa premissa, como foi apontado brevemente em cada um deles.

Dentre eles, Laban é o que apresenta na sua análise do movimento uma tentativa de entender de onde o movimento parte, o modo como ele é feito e sua qualidade de execução, de uma perspectiva calcada em quem o realiza. Portanto, mesmo que sua notação seja usada para registrar danças por alguém que ocupa a perspectiva de quem vê um bailarino mover, a escrita implicará na experiência do entendimento físico de quem realiza o movimento, de quem o aciona.

Se continuarmos pensando nos tipos de registro que tem a folha de papel como suporte, talvez, um registro que se localize fora do conjunto que escolhe unicamente o filtro do olhar de quem vê poderia ser o *score*. O *score* seria a tentativa de anotar o que acontece em

cena, como a coreografia acontece ³². Ele pode ser escrito a partir da visão de quem vê a cena de fora, mas também da visão de quem a faz acontecer, de quem está *performando*. Podemos entender o *score* como uma possibilidade de fuga do “olhar de fora” como ponto de vista demarcador de registros em dança. Nos *scores*, podemos explicitar um registro de quem faz, de quem está “dentro”, acionando a coreografia, desviando-se do olhar de quem vê sempre como o objetivo final do que se produz em notações e registros.

O *score* não é apenas retroativo, não apenas registra eventos que já aconteceram; antes, constitui ferramenta de criação, projeção e intervenção num dado contexto artístico, carregado sempre de ideologias, pedagogias, desejos, estéticas e éticas e, por consequência, políticas. Ao registrar a coreografia no *score*, o autor escolhe e ativa diferentes pontos de vista, focos, visibilidades, formas, conteúdos e historicidades. Dar voz à visão e à atividade de quem performa é um ato político, já que cria novas significações e reverberações das ações desencadeadas na dança. O que se faz nem sempre coincide com o que se concebe e nem com o que se enxerga do que é feito.

É possível dizer, no âmbito da dança contemporânea, que um dos tipos de registro mais utilizado hoje é a gravação em vídeo. Nos trabalhos de dança apresentados em teatros de relação frontal com a plateia – grande parte dos casos na história da dança cênica ocidental – os vídeos de registro são geralmente filmados de maneira a que se possa ver o palco todo, num mesmo plano contínuo, por toda a duração da obra. Para tal, mantém-se uma câmera fixa sem que suas diversas ferramentas – como o *zoom* para aproximação de detalhes – sejam usadas. Esse foi o tipo de registro por muito tempo solicitado para inscrição de peças em festivais e editais, por exemplo, numa expressa tentativa de “fidelidade” à obra apresentada – por supostamente ser esse o tipo de registro que mais se aproxima da experiência de ver a obra ao vivo. Novamente aqui, valoriza-se o olhar de quem vê a obra como ponto de partida para o registro, como já apontado nos sistemas de notação citados anteriormente.

Entretanto, quando o registro de uma coreografia também é percebido como um dispositivo, vemos que cada tipo de registro organiza a obra de maneira diferente, dando

³²Utilizo o termo inglês *score* pela falta de um equivalente mais preciso em português. A tradução mais próxima seria “roteiro”, mas é um termo genérico demais para o tipo específico de produção que tem sido chamada de *score* na dança contemporânea internacional, além de ser uma definição muito carregada por seu histórico de usos comuns no campo do Cinema e das Artes Cênicas.

visibilidade a algumas coisas e tornando outras invisíveis. Esse tipo de filmagem citado acima, tão praticado no campo das Artes Cênicas, visibiliza o palco todo, por exemplo, mas oculta detalhes da cena que o olho humano poderia ver e selecionar ao vivo, a depender da proximidade e distância do palco e de seus interesses. O poder de descobrir esses outros olhares para o trabalho pode ser ativado pelo próprio artista como parte de seu processo investigativo. É somente acionando o entendimento de registro como ato criativo que os artistas vão ter em mãos mais um dispositivo poético e político a seu serviço.

2.4 Modos contemporâneos de registro em dança

No campo da produção contemporânea de dança, existem alguns projetos de diferentes pesquisadores interessados em descobrir novos formatos de arquivos, bancos de dados e plataformas que pretendem articular de forma experimental a ideia de registro em dança contemporânea. Cada caso apresenta propostas variadas tanto para angariação de materiais quanto em suas metodologias de arquivamento e difusão de acervo – que pode ser formado por materiais de diversas naturezas. Esses projetos são realizados por pesquisadores, não necessariamente artistas, com foco em agregar trabalhos produzidos em diversos contextos e realizar um registro histórico. Em grande parte, lidam com o registro atrelado à ideia de algo material – como livros, escritos e vídeos –, mas na continuidade desta seção citarei alguns que estão também investindo na proposição de registro como uma ação cênica. Nesta parte da escrita, faço deliberadamente uma escolha por citar projetos com os quais tenho mais intimidade.

Alguns projetos interessados atualmente no registro de dança se dedicam a documentar metodologias de trabalho, empenhados em como os artistas contemporâneos desenvolvem tecnologias e ferramentas de criação. Um exemplo importante desse tipo de iniciativa é o website *everybodystoolbox.com*, criado em 2007 e coordenado por um grupo de artistas com número variável de integrantes³³, que compila diferentes jogos e instruções formatados para gerar situações e ambientes criativos. A plataforma virtual é de *opensource* - construída com a colaboração de qualquer usuário da rede mundial de computadores que se interesse por compartilhar informações próximas das que já estão postadas no site. Na página do

³³No próprio site, eles se definem como um grupo aberto de artistas internacionais, dentre estes figuram artistas como a coreógrafa francesa Alice Chauchat, a coreógrafa estoniana Kroot Juurak e a coreógrafa dinamarquesa Mette Ingvarsen.

everybodystoolbox, encontram-se disponíveis vários tipos de arquivos em inglês que podem ser baixados, consultados *on line* ou impressos pelos visitantes.

Uma das publicações desta plataforma é o livro *Everybody's performance scores* (2010), que é um exemplo de publicação recente centrada no registro de *scores* coreográficos de diversos coreógrafos e performers. Esse livro apresenta uma compilação de materiais feitos por vários artistas de diferentes nacionalidades, dentre os quais Xavier Le Roy, estudado mais profundamente nesta dissertação, e um de minha autoria, produzido a partir do solo *Agora se mostra o que não está aqui*, de 2004.

Outro tipo de iniciativa que se dedica ao registro contemporâneo de dança é o que tem como objetivo central a compilação de materiais que se referem a obras já estreadas³⁴. Com modo de funcionamento panorâmico, é importante citar aqui algumas videotecas que se ocupam em agrupar registros em vídeo de produções contemporâneas de dança. O que é bastante relevante nestes projetos é a possibilidade de abarcar um grande número de documentos, criando um arquivo com uma pluralidade de informações. Como nos exemplos do *Acervo Mariposa*³⁵, coordenado pela pesquisadora Nirvana Marinho de São Paulo - SP; a *Videoteca Panorama*³⁶, coordenada pela equipe formada por Eduardo Bonito, Paula Gorini e Marília Petrechen do Rio de Janeiro - RJ; e o *Projeto Acervo Recordança*³⁷ coordenado por Alice Moreira, Liana Gesteira, Roberta Ramos e Valéria Vicente, de Recife - PE, que compilam um vasto número de títulos em seus arquivos. Essas iniciativas fazem projeções de seus acervos de vídeo em diferentes ocasiões e também os disponibilizam para acesso dos interessados.

³⁴Testo abordar primordialmente nesta dissertação iniciativas que experimentam formatos de arquivamento e registro mais distantes dos praticados pelo jornalismo, ao qual se filiam os exemplos a seguir. Porém, é importante deixar aqui demarcada a grande importância destes projetos para o contexto brasileiro de dança. A exemplo do *website* www.wikidanca.net, que aos moldes da popular plataforma *on line* *wikipedia* - *que* compila informações preenchidas pelos próprios usuários da internet - apresenta informações sobre nomes, fatos e obras importantes da história da dança brasileira e mundial. Como uma plataforma aberta, a *wikidanca* inclui estagiários que continuamente alimentam o site com novas informações e recebe contribuições dos interessados em produzir novos conteúdos ou complementar alguns já existentes. Além dos importantes projetos dos sites www.idanca.net, coordenado pela curadora Nayse Lopez do Rio de Janeiro - RJ, e www.producaoemdanca.com.br, coordenado pelo produtor e artista baiano Rafael Rebouças, que são plataformas que registram de maneira continuada e atenta às ações contemporâneas de dança no país.

³⁵ Site do Acervo Mariposa: www.acervomariposa.com.br

³⁶ Notícia sobre o acervo do Projeto Videoteca Panorama: <http://idanca.net/expansao-da-videoteca-panorama/>

³⁷ Site do Acervo Recordança: www.recordanca.com.br/

Além de projetos coordenados por pesquisadores do campo da coreografia que compilam e difundem registros advindos de diversos contextos, faz parte da rotina de alguns artistas contemporâneos incluir, no seu processo de trabalho, o desenvolvimento conceitual e prático dos registros de suas próprias obras. Como cada obra deve ser registrada e como esse registro pode ser elaborado é também parte do trabalho criativo desses artistas que, assim, descobrem maneiras pontuais de documentação firmando relações diretas com o que estão se dedicando a pesquisar.

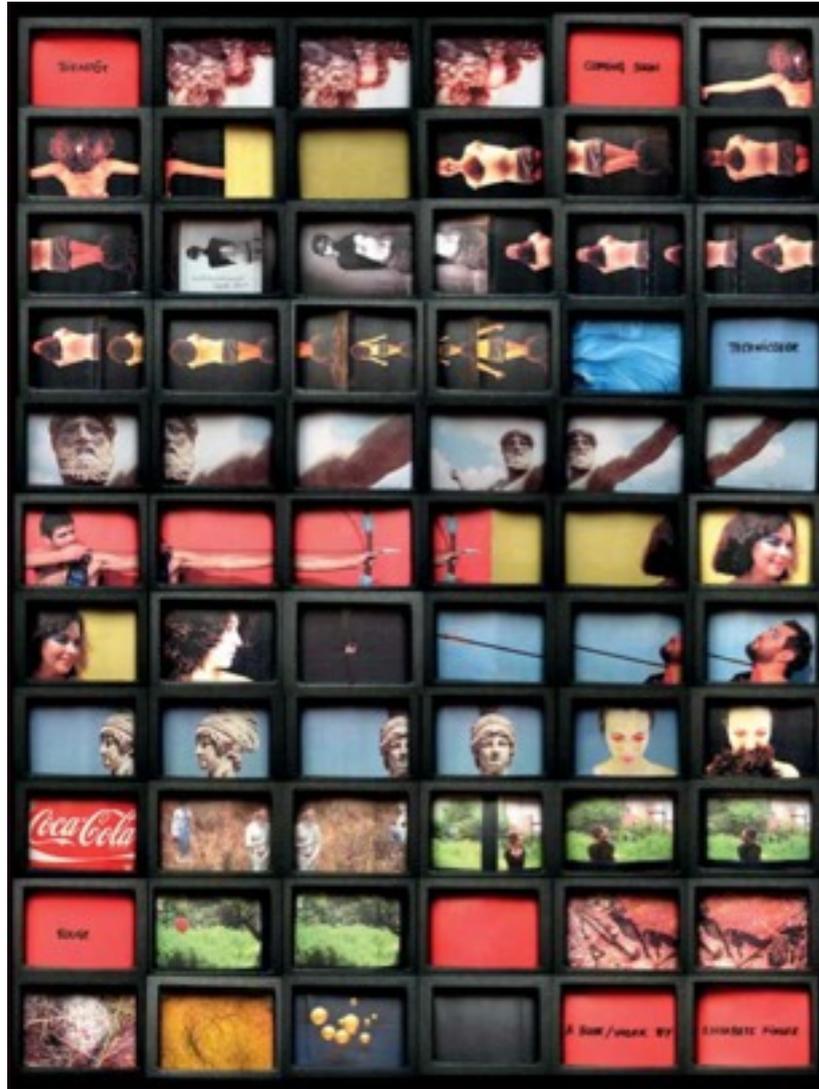
A artista curitibana Elisabete Finger, que tem em sua trajetória a construção de obras coreográficas interessadas na relação do corpo com outros materiais – como plástico, massa de pão, cabelo artificial, entre outros – produziu em 2011 um *livro-objeto*³⁸ que registra o processo criativo intitulado “Estudo para Monstro”³⁹. Este *livro-objeto* tem um mecanismo que, ao ser acionado pelo leitor, movimenta vagarosamente imagens que mesclam: referências da obra, registros dos ensaios e textos. Isso, ao som de uma trilha sonora criada especialmente pela artista, que fica disponível em fones de ouvido.

Este livro faz referência aos *frames* cinematográficos de forma analógica. O *livro-objeto* é formado por uma caixa de madeira com duas pequenas manivelas laterais que, ao serem acionadas, fazem um rolo de papel correr de um lado a outro na velocidade desejada por quem as controla. As informações impressas neste rolo – desenhos, fotografias, textos – são visualizadas num vão aberto nesta caixa. A fotografia a seguir mostra alguns frames desta publicação.

Fotografia 1 - Montagem fotográfica do Livro-objeto de Elisabete Finger

³⁸A terminologia de *livro-objeto* tem sido utilizada por diversos autores para referir-se a publicações que fogem da comum encadernação e leitura de um livro. Este *livro-objeto* torna-se um objeto a ser manuseado além de lido, criando suas próprias regras de relação com o leitor. Outro termo usado de forma similar é o *não-livro*. Com interesse nestas perspectivas, os Prof. Dr. Sergio Lima e Plínio Martins Filho organizaram um seminário intitulado: “Livro-Objeto e o Não-Livro”, ocorrido durante o mês de Outubro de 2013 na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindin da USP - Universidade de São Paulo.

³⁹Mais informações sobre este e outros trabalhos desta artista podem ser encontrados no endereço eletrônico: www.elisabetefinger.com



Livro-objeto de Elisabete Finger que registra seu processo de criação intitulado “Estudo para Monstro”. Montagem fotográfica feita pela própria artista, arquivo pessoal (2011).

Neste formato, ela descobriu uma maneira de registrar seu processo nos mesmos moldes dos que estava criando como peça. Tanto o *livro-objeto* quanto a cena são pensados coreograficamente. Ambos são formatos que buscam uma relação com o espectador que explora artifícios do cinema, tanto no encontro ao vivo coletivo, proporcionado pelo espetáculo de dança *Bestiário* (2011), quanto no individual, proporcionado pelo *livro-objeto*.

Poderíamos aqui retomar a perspectiva que expande as possibilidades de ação do termo coreografia a partir do conceito sugerido pelo coreógrafo William Forsythe, citado anteriormente, no qual ele entende coreografia como uma organização de algo no tempo e no espaço. Tanto no *livro-objeto* quanto na peça coreográfica, Elisabete Finger introduz um pensamento que organiza e movimenta seu universo poético em situações com um ou mais espectadores. Na peça, a situação coreográfica é pautada na cena que ela performa junto do público que a assiste. No *livro-objeto*, a coreografia aparece nas possibilidades de relação

propostas a esse leitor que comanda o movimento, a duração e as reverberações desta performance de leitura. Está presente neste registro um pensamento coreográfico que guiou a criação do livro e que se apresenta na ação de movê-lo e percebê-lo.

Nesta mesma perspectiva e com interesses próximos, desenvolvi um livro que também se dedica a registrar um processo de pesquisa coreográfica aliando incursões no campo do cinema ao movimento da cena e do leitor. Na peça *Kodak* (2011), crio metodologias coreográficas para lidar com o movimento do corpo e da cena a partir de preceitos da técnica de animação *Stopmotion* – que cria ilusão de movimento ao acionar rapidamente fotografias sequenciais tiradas de objetos inanimados. Neste espetáculo, o corpo realiza o contrário, ele experimenta em cena diversos tipos de subdivisões ficcionais do movimento gerando a ilusão de fotografias sequenciadas em vez de um movimento contínuo. A técnica de *Stopmotion* cria a ilusão de movimento ao que não se move e, em *Kodak*, o trabalho é criar a ilusão de pausa/*frames* no que nunca para de se mover.

Para registrar este trabalho, compartilhando a percepção de quem performa esse movimento sequenciado e tentando estabelecer um pacto de ficção com o espectador a partir disso, foi desenvolvido um livro no qual o leitor é quem aciona o movimento. Junto do arquiteto e artista visual curitibano Juliano Monteiro⁴⁰, estabeleci uma ferramenta em que uma página-filtro serve como máscara que, aplicada às imagens do livro, proporciona uma ilusão de movimento comandada pelo acionamento motor de cada leitor. É o que demonstra a sequência de imagens a seguir.

Fotografia 2 - Frame do livro KBOOK



⁴⁰ Mais informação sobre os trabalhos e o currículo de Juliano Monteiro estão disponíveis na página da internet: www.julianomonteiro.com

Frame do vídeo de apresentação do livro KBOOK disponível no endereço: <https://vimeo.com/64451098>

Fotografia 3 - Compilado de frames do livro KBOOK



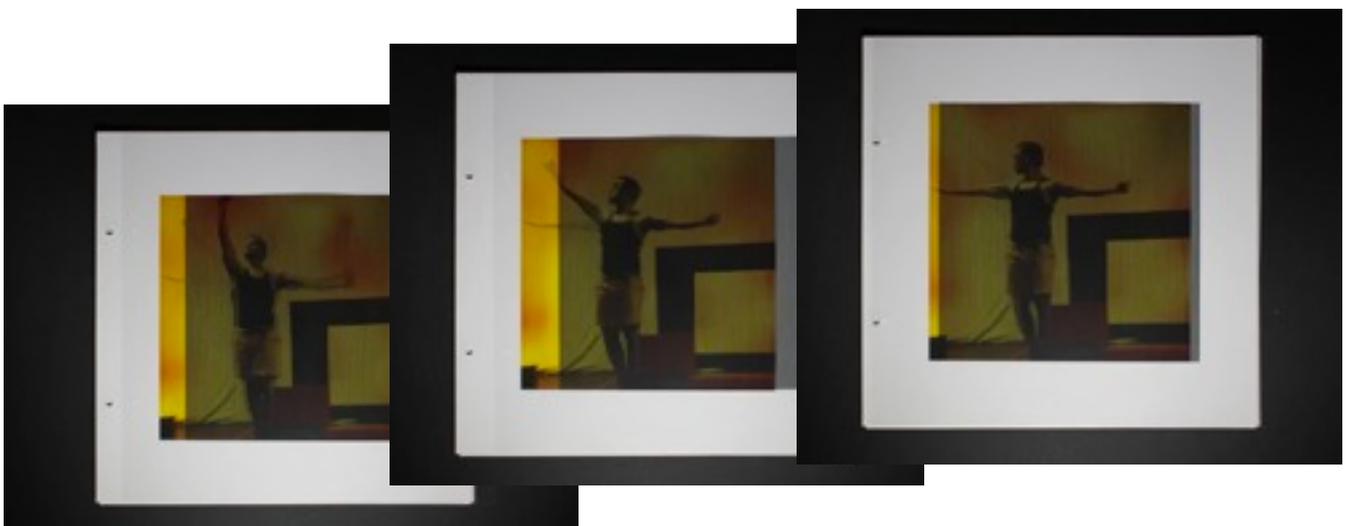
Frames do vídeo de apresentação do livro KBOOK disponível no endereço: <https://vimeo.com/64451098>

Fotografia 4 - Separação do filtro para criar movimento no livro KBOOK



Frames do vídeo de apresentação do livro KBOOK disponível no endereço: <https://vimeo.com/64451098>

Fotografia 5 - O movimento com o uso do filtro no livro KBOOK



Frames do vídeo de apresentação do livro KBOOK disponível no endereço: <https://vimeo.com/64451098>

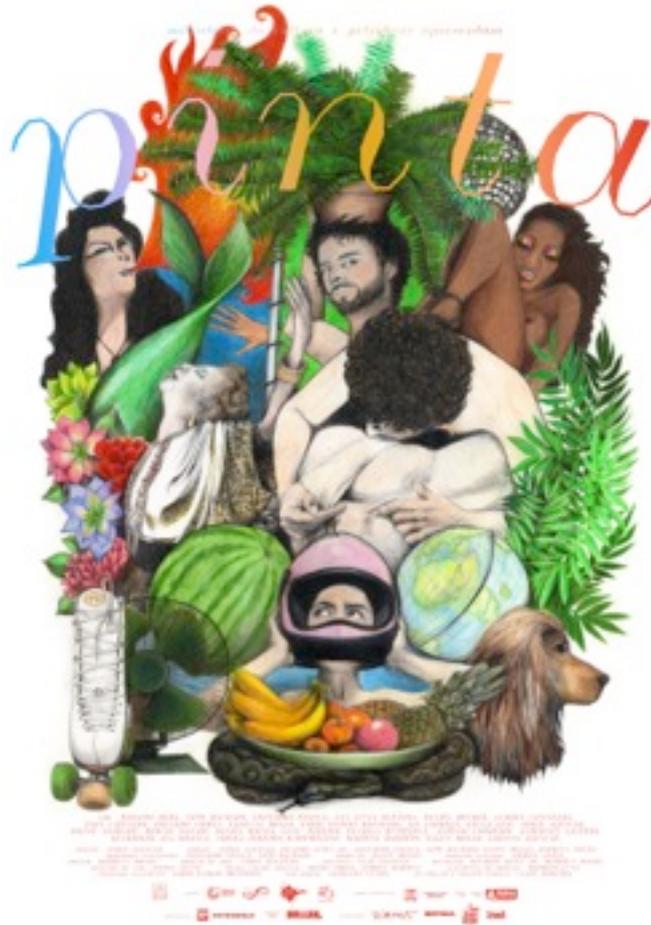
Outro projeto artístico que cabe ser ressaltado dentro dessa escrita é a produção do longa-metragem *Pinta* (2013) dirigido por Jorge Alencar e com roteiro escrito por mim, Ellen Mello, Jorge Alencar, Leonardo França, Matheus Rocha e Ricardo Alves Junior. O filme é um registro de quinze anos de trabalho do Grupo Dimenti de Salvador, Bahia. O Dimenti existiu enquanto grupo artístico, mantendo quase o mesmo quadro de integrantes, entre 1998 e 2013 e, neste período, construiu um percurso importante dentro do contexto baiano e brasileiro de dança, teatro e audiovisual. Foram mais de dez espetáculos, além da produção de curtas-metragens, composições musicais e publicações que demonstram uma grande pluralidade de ações.

Em 2013, quinze anos após o começo deste agrupamento, *Pinta* demarca o fim deste grupo enquanto organização nuclear⁴¹ com um longa-metragem de ficção que transforma a memória destes anos de colaboração em um roteiro que repensa esse trajeto, afastando-se da nostalgia da volta a um passado e enquadrando o que deste percurso ainda está vivo como proposta poética. O filme inclui materiais de curta-metragens anteriores, remonta cenas de peças antigas em novas locações, apresenta novas cenas com antigos integrantes, inventa novas situações a partir de referências estéticas do grupo e convida grandes parceiros destes anos todos de trabalho para assumirem diferentes funções na produção. O resultado é um filme que não assume necessariamente a missão de falar sobre o trajeto do Dimenti, mas de ser atravessado por ele, levando em conta o que deste grupo reverbera como proposta poética. É um registro que recicla materiais do passado com foco naquilo que faz sentido ao presente e ao futuro.

O filme engatou uma carreira cinematográfica, participando de forma independente do contexto de cinema, no qual se liberta também da responsabilidade de sempre se remeter ao que registra. No campo do cinema, *Pinta* é um longa-metragem com vida autônoma. O filme sempre estará ligado à trajetória do Dimenti, mas não precisa sempre se remeter a ela.

⁴¹Com o fim do Grupo, persiste ainda a Dimenti Produções Culturais, uma produtora e um ambiente de criação, com sede em Salvador- BA, propositora de projetos artísticos de diversas naturezas. Atualmente é coordenado por mim, Ellen Mello, Jorge Alencar, Leonardo França e Fábio Osório Monteiro.

Fotografia 6 - Cartaz do filme *Pinta*



Cartaz desenvolvido por Clara Moreira. Imagem disponível em: <https://www.facebook.com/pages/PINTA-o-filme/238125216341826>

Desta experiência surge também uma exposição de retratos em vídeo chamada *Phina* (2013), que registra personagens do filme *Pinta* em vídeos com movimentos quase imperceptíveis, remetendo-se a retratos fotográficos. *Phina* é uma terceira camada de registro, é o registro de um registro. A exposição registra *Pinta*, que registra a trajetória do *Dimenti*. Ela surge como a abertura de uma série de possíveis configurações artísticas criadas a partir dos materiais criativos que deram vida ao filme *Pinta*. Na exposição, está presente de alguma forma o registro da trajetória do *Dimenti*, já que ela registra *Pinta*, mas, novamente, este não é o assunto principal da obra nem o foco único de sua interpretação.

Fotografia 7 - Imagens da exposição *Phina*



Fotografia de Agnes Cajaíba (2013), acervo do Dimenti Produções.

Além dos exemplos já citados aqui, existem os que investem num registro da dança feito por ela mesma: artistas que estão interessados em registrar dança produzindo dança. São voltas a obras anteriores, recriações, remontagens, entre outras iniciativas que visam a dar novas perspectivas históricas à produção de dança mundial a partir da ação coreográfica. Sobre algumas destas iniciativas e sobre esse desejo de registrar dança a partir da ação, desenvolverei o próximo item desta escrita.

2.5 Registro como coreografia: adentrando “Retrospectiva”

Como apresentado anteriormente, são diversas as formas de se registrar dança ao longo da história e nas diferentes vertentes artísticas da contemporaneidade. Dentre esta variedade, considero, nesta escrita, um registro como “registro coreográfico” quando este é acionado por um artista que se define coreógrafo e não necessariamente, apenas quando a materialidade da configuração final deste registro é o movimento no corpo, já que, como explicitado no item “Coreografia que transborda dança” (vide 2.1), o entendimento de coreografia pode se alastrar além deste binômio. Portanto, esta dissertação defende que o modo coreográfico de se registrar pode gerar diferentes materialidades, porém, todas elas estarão mergulhadas num pensamento coreográfico balizador de suas decisões estéticas e, por consequência, políticas.

Dentro do conjunto de registros de obras de dança, o que interessa principalmente a esta pesquisa são iniciativas que forçam os limites do que entendemos como registro e que

investigam práticas que desafiam coreograficamente os modos de fazer e de se pensar história. Para que isso seja efetivo, essas práticas levam em consideração o ato do registro sempre como um ato modificador. É primordial entender aqui que um novo acesso dessa natureza a uma obra é sempre uma nova criação. Mesmo quando ele surgir com um forte intuito de preservação, vai ser realizado em outro tempo e em outro contexto, firmando assim outra configuração.

O entendimento de registro aqui defendido difere da ideia de citação, usada recorrentemente em criações contemporâneas. Como entendido nesta dissertação, a citação dentro de um trabalho artístico tem como intuito um abrir e fechar de aspas, que fazem de cada citação uma parte da obra, um trecho da obra que a engloba. No modo como se pretende entender registro nesta escrita, não seria possível definir trechos de uma obra que sejam de registro e outros que não sejam, elas como um todo o são. As criações pesquisadas aqui são consideradas inteiramente registros, já que se constroem a partir de pensamentos coreográficos que reorganizam informações de outras obras. O registro não apenas cita a obra-fonte, mas a reconfigura de maneira mais ou menos próxima, tornando-se um braço dela, uma série dela. Os registros podem até conter citações, utilizar-se de citações como um de seus recursos, mas não são elas que os definem como registro. Como é o caso de *“Retrospectiva”*, obra de Xavier Le Roy a ser detalhada nas sessões seguintes desta dissertação, que usa de citações como um de seus recursos criativos.

Como descrito anteriormente, as materialidades dos registros coreográficos podem ser muitas, inclusive a cena. A partir deste ponto, discutirei mais especificamente a experiência do trabalho *“Retrospectiva”* de Xavier Le Roy, que considero um registro coreográfico que usa a própria coreografia como mídia. Assim, desembaraço termos que serão importantes para continuar esta análise.

Proponho uma subdivisão vocabular dos termos que se referem aos registros coreográficos que encaram a cena como mídia. Essa divisão contará com três termos usados ao longo desta escrita que diferenciam aspectos do entendimento de uma dança que registraria outra dança. Essas subdivisões surgem como base de análise temporária, considerando que nunca serão fixas e assertivas, já que conservam entre si uma constante área de contato e contaminação.

Propondo uma primeira categoria de divisão, o caso dos balés de repertório figura como exemplo de um tipo de registro coreográfico que preza pela reconstrução de uma obra anterior a partir do desejo de fidelidade. Eles figuram reconfigurações cênicas de uma obra que já foi apresentada anteriormente – séculos atrás ou datada de apenas meses ou anos –, com a finalidade de resguardar o máximo possível de seus aspectos formais, estilísticos e compositivos. Quão mais próximos forem, aos olhos de quem assiste, os resultados formais da obra-fonte e da sua reconstrução, mais perto dos objetivos estará a tal reconstrução. Chamarei, no decorrer desta escrita, este tipo de registro coreográfico que preza primordialmente pela máxima fidelidade à obra-fonte de Remontagem.

Um segundo tópico seria o tipo de registro coreográfico que testa reconstruir uma obra seguindo fortemente seus princípios coreográficos, mas que acata possíveis modificações estilísticas e compositivas a partir de um novo elenco, um novo contexto e/ou novas circunstâncias. Este conjunto, exemplificado nesta escrita pelas obras reconstruídas pela artista Marina Abramovič em sua exposição *The Artist is Present* (2010) - detalhadas na sessão seguinte, serão chamadas aqui de Reativações, por alavancarem um tipo de anseio de fidelidade menos focado na forma e mais atento a princípios e metodologias a que a obra-fonte se dedica.

A última categoria aqui criada é a que inclui registros coreográficos que propõem experiências extremas tanto com a ideia de registro quanto de coreografia. Neles, o registro é considerado fortemente uma criação e, por isso, toma formas e metodologias múltiplas, colocando em primeiro plano uma ação modificadora empoderada pelo potencial criativo do registro. Assim, essas iniciativas não resguardam o desejo de um resultado fiel à obra a que se referem, apresentam-se como séries das obras-fonte, como apontado anteriormente por Luiz Cláudio Costa. Considero pertencente a esta categoria a obra que é o foco central deste estudo. Para este conjunto, utilizarei daqui em diante a nomenclatura de Reencarnação, mais explicitada na sessão seguinte (vide p.55).

Assim, “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy, foi o trabalho escolhido para este estudo porque as proposições que ele apresenta – a partir do entendimento de registro e de dança – são muito próximas das questões que mobilizam esta pesquisa. Le Roy toma para si a responsabilidade de registrar seu passado, mas o faz colocando em pauta todas as implicações

que surgem de uma ação que toma como matéria um trajeto histórico. Mesmo reaccessando componentes de obras anteriores, “*Retrospectiva*” é uma nova coreografia que, em sua natureza autônoma, problematiza as práticas de registro, de documentação e de dança.

Portanto, nas duas seções que seguem, uso os conceitos de coreografia e de registro explicitados até aqui para adentrar no universo desta obra específica de Le Roy, iniciando pelo contexto em que a sua versão brasileira está inserida e seguindo pelas experiências de assisti-la, criá-la e *performá-la*.

3 “RETROSPECTIVA” EM CONTEXTO

Esta seção se dedica aos contextos de realização da exposição coreográfica “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. O relevo conferido a “*Retrospectiva*” neste estudo diz respeito ao fato de ela ser aqui entendida como uma experiência coreográfica que opera como registro ou um registro que atua de modo coreográfico.

Nesta seção, discorro sobre o evento *IC Interação e Conectividade 07 – Encontro de Artes* –, contexto onde a versão brasileira de “*Retrospectiva*” foi criada e apresentada em conexão com o projeto *Reencarnação*, responsável pela realização desta obra, além de duas outras ações que experimentaram formas de registrar dança produzindo novas coreografias.

Estou diretamente envolvido na produção da versão brasileira da obra, assim como nos projetos que a abrigaram – o *IC Interação e Conectividade* e o *Reencarnação*, numa tentativa de articular minhas práticas artísticas a meus investimentos acadêmicos dinamizados nesta dissertação.

3.1 Memória como motor

A sétima edição do *IC Interação e Conectividade - Encontro de Artes*⁴² aconteceu em Salvador - Bahia entre os dias 04 e 13 de julho de 2013⁴³. Ela reuniu obras, projetos e ações que desdobraram as ideias de memória, retrospectiva e registro como parâmetros de criação. Por meio de movimentos retrospectivos, da reciclagem de materiais artísticos e de “reencarnações coreográficas”, o projeto desejou ativar uma noção de tempo expandida e complexa.

O *IC - Interação e Conectividade* é uma produção do Dimenti Produções Culturais, produtora cultural e ambiente de criação em atividade desde 1998 e em constante processo de mutação dos seus modos de organização. Desde 2012, deixou de existir enquanto grupo artístico nuclear para organizar-se por meio de parcerias e ações colaborativas com artistas e instituições. Hoje, o Dimenti é coordenado por mim, Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro,

⁴²Todas as informações sobre o evento podem ser acessadas no endereço www.dimenti.com.br/ic7

⁴³O período de 04 a 13 de julho compilou as apresentações públicas do evento. Os ensaios da versão brasileira de “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy começaram no dia 18 de junho e a residência artística com o filósofo Jorge Larrosa começou no dia 01 de julho.

Jorge Alencar e Leonardo França – mesma equipe gestora e curadora do *IC Interação e Conectividade*.

Realizado desde 2006, o *IC - Interação e Conectividade* tem potencializado a relação entre a produção contemporânea em dança e outros campos da criação artística – cinema, artes visuais, teatro e escrita –, experimentando novos parâmetros de curadoria e programação. O projeto busca ir além do formato composto por mostra de espetáculos e atividades pedagógicas usuais, como oficinas e *workshops*. Residências artísticas, coprodução de obras coreográficas inéditas, estímulo à produção de escritas críticas e performativas e inclusão de projetos nacionais e internacionais já existentes são algumas das ações que fazem do encontro um campo de experimentação artística e curatorial.

Na posição de artistas-curadores, nós, os organizadores do evento, elegemos a cada ano tópicos conceituais específicos que orientam a programação. Esses tópicos estão diretamente ligados às pesquisas artísticas de cada um dos curadores. O interesse por discutir memória na sétima edição do projeto diz respeito a um movimento muito forte no contexto mundial das artes⁴⁴, mas também às recentes criações desse grupo de artistas-curadores. É possível citar alguns recentes trabalhos dos artistas-curadores do *IC Interação e Conectividade* diretamente interessados na memória como ignição criativa. Em *Kodak (2011)*, eu volto à corporalidade construída no meu quarto de criança – ao jogo de transformação corporal produzido pelo mergulho no imaginário de monstros e super heróis; Jorge Alencar faz de *Souvenir (2011)* – coreografia apresentada em quintais de casas – uma volta aos impulsos artísticos da infância regada a banhos de mangueira, ao mesmo tempo em que remonta cenas das experiências coreográficas dos dançarinos com que trabalha; em *Laje do Céu (2011)*, Leonardo França volta à cidade de sua mãe – no interior da Bahia – para produzir um filme que coreografa situações cotidianas, as quais mesclam a cidade de hoje e a cidade fruto de sua memória.

⁴⁴Grandes instituições mundiais estão investindo em eventos que celebram as idéias de retrospectiva e memória de artistas que trabalham com a cena ou performance. Nos últimos anos alguns exemplos foram: o MoMa - Museum of Modern Art de Nova York que realizou a exposição *A Artista Está Presente* de Marina Abramovich (2010), a extensa retrospectiva de Yoko Ono no Schirn Kunsthalle Frankfurt na Alemanha (2013) e as iniciativas do Instituto Itaú Cultural de São Paulo com grandes exposições sobre Antônio Nóbrega (2013), Zé Celso Matines Correia (2009) e Ballet Stagium (2011).

Enquanto artistas-curadores do projeto, fazemos parte da programação do encontro com nossos próprios trabalhos artísticos, numa autoimplicação explícita que retroalimenta os atos de curar e criar, problematizando ideias como isonomia, imparcialidade, neutralidade e objetividade, fatores que normalmente pautam a curadoria de festivais nacionais com caráter panorâmico, mesmo quando são organizados por artistas⁴⁵. É devido à criação artística dos coordenadores do evento que ele existe. O *IC - Interação e Conectividade* é uma forma de relacionar os trabalhos que estamos produzindo com outros trabalhos, de experimentar relações entre nossos interesses e os de outros artistas, de modificar nossa produção ao nos colocarmos em relação com outros e, assim, estabelecer uma rede de trocas mais amplas e efetivas.

Nessa direção, o *IC - Interação e Conectividade* não está interessado por um caráter panorâmico de programação composta por obras produzidas recentemente e com valor artístico já legitimado, mas em propor recortes específicos que coloquem em relação obras novas, antigas e inéditas. Ao longo dos anos, alguns assuntos que nortearam o projeto foram: a conexão entre humor e composição; o risco como premissa de criação e a hibridação de linguagens artísticas; a relação entre continuidade e descontinuidade no trajeto da criação artística, entre outros.

Sendo eu um dos organizadores deste evento, a sétima edição teve uma ligação muito forte com esta pesquisa de mestrado. O evento colocou em prática algumas ações que motivam esta escrita, no que tange a experiências que pensam registro e documentação em dança. Coreografias que dançam registrando outras criações passadas, que documentam contextos de outros tempos e espaços, que mixam referências para falar de memória e história.

⁴⁵Grandes festivais nacionais de teatro e dança tem artistas integrando suas equipes curatoriais como: o FIAC - Festival de Internacional de Artes Cênicas da Bahia, o Festival de Teatro de Curitiba e o Porto Alegre em Cena. Entretanto, estes festivais fazem a escolha de não incluir obras dos artistas que integram a curadoria no intuito de preservar uma distância entre essas duas funções. Estes eventos, portanto, cumprem o papel importantíssimo de proporcionar a circulação das obras mais recentes produzidas no país, mas diferem de uma escolha de risco curatorial pautado na autoimplicação da própria equipe que produz o encontro – como acontece com o *IC Interação e Conectividade*.

O tópico da memória afinou-se ainda ao fato de, em 2013, o Dimenti comemorar 15 anos de atividade, potencializando ideias como tempo, registro e memória na dança⁴⁶. Muitos dos trabalhos apresentados nesta edição do projeto lidam com obras anteriores como pontos de partida para a criação. O evento não pretendia remontar peças antigas com suposta fidelidade ou suscitar um teor nostálgico por algo que acontecera no passado, mas dar movimento à memória, entendendo-a como uma ação modificadora do presente e do futuro, ao tomar como parâmetros criativos ideias como registro, retrospectiva e reciclagem, atualizando memórias e produzindo história.

Num movimento “de volta para o futuro aqui e agora”, o encontro estimulou experiências que buscassem desenquadrar a continuidade entre passado e presente, pensando memória em termos de mobilidade, com potencial para projetar, inclusive, uma memória do futuro.

Essa edição 2013 do *IC - Interação e Conectividade* contou com a produção da versão brasileira da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy e, também, com a participação do professor espanhol Jorge Larrosa e dos artistas brasileiros Leonardo França, Denise Stutz, Dudude Hermann, Henrique Saidel, Michelle Mattiuzzi, Grupo Alvenaria, Fátima Suarez, Cândida Monte, Clara Trigo, Neto Machado, Jarbas Bittencourt, Dimis Jean Soares, Eduardo Simões, Gustavo Bitencourt, Mariana Ribeiro, Talita Dallmann, Cristian Duarte, Jorge Alencar e Yuri Alencar.

Dentro da programação, os artistas apresentaram diferentes maneiras de registrar seus percursos no próprio ato da criação. A bailarina e coreógrafa Denise Stutz, mineira que fixou residência no Rio de Janeiro, por exemplo, apresentou *3 Solos em um Tempo (2008)*. Esta obra é um solo que compila relatos, fragmentos coreográficos e memórias de três solos anteriores seus – *DeCor (2003)*, *Absolutamente Só (2005)* e *Estudo para Impressões (2007)* - que marcam diferentes estéticas pelas quais ela passou como bailarina, com interesses poéticos e políticos também diversos. Dudude Hermann, também bailarina e coreógrafa mineira com forte atuação na prática da improvisação, dividiu com a plateia suas crises em

⁴⁶Em 2013, o Dimenti também lançou o longa-metragem *Pinta*, feito de cenas e referências estéticas desses 15 anos de percurso artístico, no qual trabalhei como roteirista, co-diretor e ator. Esta obra foi citada na primeira seção desta dissertação e também pode ser entendida como um registro elaborado como coreografia e poderá constituir parte de desdobramentos futuros deste meu estudo acadêmico como desenvolvo nas Considerações Finais deste trabalho.

relação aos atuais mecanismos públicos de fomento à arte como os editais e suas burocracias na obra *A Projetista* (2011). Para tal, ela volta a experiências pessoais como dançarina, criando contrastes e sobreposições entre os diversos momentos históricos de sua trajetória. O coreógrafo paulista Cristian Duarte dança trechos de cem referências coreográficas que, para ele, foram fundamentais em sua formação como bailarino, em alusões que vão desde coreógrafos contemporâneos como Anne Therese De Keersmaecker e Pina Bauch a astros pop como Bruce Lee e Beyoncé. Ele apresenta, no solo *Hot 100* (2011), um recorte de seu passado como artista, que inclui uma formação de dança na Bélgica, uma forte atuação como bailarino no estado de São Paulo e conexões com projetos de formação de jovens coreógrafos. Além destes, outros artistas da programação dedicaram-se a remexer em suas trajetórias e memórias⁴⁷.

Destaco, agora, um projeto que coordenei dentro da programação do *IC Interação e Conectividade 07* que está diretamente ligado aos propósitos desta pesquisa de mestrado: o projeto *Reencarnação*. Este projeto gerou três diferentes ações: uma a partir da obra *Agora se mostra o que não está aqui* (2004), de minha autoria; outra de materiais coreográficos do repertório da Cia Mantra de Dança (Salvador – BA), dirigida por Fátima Suarez; e a montagem da versão brasileira da obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy, foco principal da escrita desta seção. A seguir, explico com mais detalhamento o desenvolvimento do projeto *Reencarnação*.

3.2 Reencarnação⁴⁸ em dança

⁴⁷Em dois textos de Flávio Augusto Roque, foram registrados algumas impressões a partir das experiências realizadas pelos artistas durante a programação do *IC - Interação e Conectividade*. Os textos estão disponíveis no portal: <http://idanca.net/vii-interacao-e-conectividade-a-memoria-como-motor/>

⁴⁸ Ligado originalmente à religião espírita, o termo Reencarnação refere-se à crença de que o corpo é finito, já que dura o tempo de uma vida – do nascer ao morrer. Porém, segundo esta perspectiva, o espírito não morre junto do corpo, ele transcende a vida e continua sua existência em outros planos, definidos conforme o nível de evolução específico de cada um. “A reencarnação é a volta da alma ou Espírito à vida corpórea, mas em outro corpo especialmente formado para ele e que nada tem de comum com o antigo”. (KARDEC, 1944, p. 51) Este espírito que migrou para outros planos, e permanece lá por diferentes períodos de tempo, pode voltar à vida na Terra em outro corpo. Este ato de volta é chamado de reencarnar, tornar-se corpo novamente. Este processo se dá devido a diferentes justificativas que geralmente referem-se a uma evolução espiritual. A cada vez, o espírito volta para um corpo diferente: ele esquece seu passado, não sabe quem foi em vidas passadas e não tem consciência das razões que o fazem estar de novo na Terra. Esse processo faz com que cada um carregue consigo características que são de seu espírito, mas que se modificam e se transformam por estarem configuradas em outro corpo, outro tempo e outro contexto.

O termo *Reencarnação* aparece aqui como um jogo de linguagem para se referir à possibilidade de algo “voltar à vida” em uma configuração diferente ou em outro corpo. Sem pretender realçar nenhum cunho religioso em minha análise, tomo emprestado este termo para posicionar a remontagem em dança como um possível ato de reencarnação. As ações de remontagens de trabalhos de dança costumam ter diferentes interesses: preservação histórica, experimentação metodológica, formação pedagógica⁴⁹ etc. Cada interesse específico vai nortear quais são as características a serem perseguidas em cada processo de reconstrução e, por consequência, vão definir o que deve permanecer e se modificar em cada um dos casos.

Além da dimensão corporal e performativa propriamente dita, o processo de revisita coreográfica a outras obras costuma tomar como ferramentas recursos como fotos, vídeos e escritos. Fica explícita a enorme importância destes documentos para registrar dança. Eles são amplamente usados como instrumentos de aproximação com obras anteriores e servem como ferramentas cruciais de trabalho na maioria das reconstruções realizadas atualmente.

Cada reconstrução pode ser considerada uma “nova vida” da obra-fonte, já que apresenta modificações que implicam novos corpos e novos contextos. Mesmo as remontagens que testam uma extrema proximidade formal com a obra-fonte são realizadas por outros corpos e, por isso, mesmo que não sejam extremamente claras a olho nu, carregam diferenças nos seus enquadramentos estéticos e nas suas constituições corporais e, sobretudo, no modo como essas obras são percebidas pelo público hoje e pelos próprios artistas que as perfazem.

Um bailarino que dança hoje obras de repertório do balé clássico, por exemplo, dispõe de outras tecnologias corporais para reativar aquela coleção de vocabulários, afetando o modo como executa os passos e redefinindo o próprio entendimento do que é virtuose, tão caro a tal gênero de dança.

Portanto, toda experiência de reconstrução de obras de dança inclui modificações e poderia ser considerada, então, uma reencarnação. Entretanto, como já definido na primeira

⁴⁹No estado da Bahia, está em curso o projeto BTCA Memória, que em ligação com instituições de ensino, retoma materiais de coreografias antigas do Balé do Teatro Castro Alves. Como aponta o website do Teatro Castro Alves, este projeto é resultado de um processo de discussão com os bailarinos da companhia e de sugestões que eles apresentaram. Iniciado em 2007, o programa vem realizando remontagens de espetáculos significativos na trajetória de 31 anos do BTCA, em parceria com instituições de formação da área.

sessão (vide p.47), esta escrita cria nomenclaturas provisórias para três principais tipos de experiências de reconstruções de obras coreográficas: as remontagens, reativações e reencarnações. A primeira, que conservaria um desejo maior de fidelidade à obra-fonte e que tem como exemplo primeiro o balé de repertório. A segunda, que ainda mantém grande fidelidade à obra-fonte, porém considera modificações na sua forma e ação advindas de modificações de contexto.

A última seria, então, a reencarnação, que impulsionaria o registro coreográfico ao seu extremo como ato de criação, não mantendo necessariamente laços firmes com a estética formal da obra-fonte. Seriam tentativas que carregam o “espírito” da obra-fonte sem se preocupar em carregar novamente o mesmo corpo, ou que assumem a potencialidade do outro corpo e do outro contexto desta outra vida com bastante afinco.

3.3 O projeto Reencarnação

O Projeto *Reencarnação* reuniu três propostas de criação que partiram do princípio de reativar a memória da dança através dela mesma, envolvendo performers brasileiros e três coreógrafos convidados. As montagens do projeto *Reencarnação* interrelacionam criação, memória e registro em dança, ao reativar, remodelar e reorganizar obras anteriores desses três artistas. Ele surgiu com a necessidade de discutir criação como ação sempre atrelada ao passado e ao futuro, ainda que realizada no presente, já que se constrói sempre em relação às referências passadas e, ao mesmo tempo, se constitui como referência para o futuro no “aqui e agora” da ação performática.

Os três artistas que abriram o repertório para este projeto foram: Fátima Suarez – coreógrafa que atua em Salvador com interesse contínuo no trabalho de artistas da dança moderna, como Marta Graham e Isadora Duncan; Xavier Le Roy – artista francês que marcou a história da dança contemporânea ocidental com seus solos; e eu, autor desta escrita e coordenador do projeto *Reencarnação*.

Foi disponibilizado um solo de minha autoria de 2004, chamado *Agora se mostra o que não está aqui*, para três artistas o reencarnarem a partir de suas referências e interesses artísticos; as obras feitas por diferentes coreógrafos para a Cia Mantra de Dança nas décadas de 80 e 90, com direção artística de Fátima Suarez, foram também reencarnadas em três

diferentes estudos compositivos; e Xavier Le Roy montou, com elenco brasileiro, “*Retrospectiva*” - foco principal da escrita desta seção.

Fátima Suarez escreveu doze cartas sobre danças que foram coreografadas para sua companhia, a Cia Mantra de Dança, nas décadas de 80 e 90. Nestes escritos, ela reveza entre a descrição do que dançava em cada época e histórias pessoais vividas pela artista nas fases de criação e apresentação dos respectivos espetáculos. São cartas, que relatam desde passos e formas executados pelos dançarinos em cena, até paixões vivenciadas por ela em meio às criações. As coreografias citadas nos escritos estão arquivadas, não sendo dançadas mais hoje em dia.

Essas cartas escritas por Suarez foram disponibilizadas para duas outras artistas a convite do projeto: Clara Trigo⁵⁰ e Cândida Monte⁵¹. A primeira, baiana como Fátima, mas de uma geração posterior, acompanhou alguns dos trabalhos da Cia Mantra de Dança durante sua formação como bailarina, tendo sido aluna de Fátima por alguns anos. Clara Trigo nunca dançou com Fátima Suarez em cena, mas a conhece pessoalmente e segue de perto sua proposição pedagógica⁵² exercida na cidade. Neste projeto, ela criou *Peças Soltas* (2013). Já a curitibana Cândida Monte nunca havia ouvido falar da Cia Mantra de Dança antes do convite do projeto e não tinha nenhum tipo de aproximação com Fátima Suarez e criou *Garimpo* (2013).

As duas artistas fizeram o exercício de ler os escritos de Suarez e, a partir deles, propor uma cena que, de alguma forma, falasse sobre ou a partir desses escritos e da história da Cia Mantra de Dança. No mesmo dia em que elas apresentaram publicamente seus experimentos, a própria Fátima Suarez abriu a noite com uma revisita pessoal a estas obras

⁵⁰Clara Trigo é dançarina, coreógrafa, gestora cultural, professora e pesquisadora de movimento. Atualmente, é mestranda no PPGAC-UFBA. É uma das criadoras do sistema de *biofeedback Flymoon®* e dirige e produz o quadro *SUA DANÇA* exibido pela TVE-BA. Vem apresentando seu trabalho em festivais, conferências, seminários, palestras, workshops e cursos de formação em todo o Brasil e também nos EUA, Europa e América Latina.

⁵¹Cândida Monte é graduada em Direção - Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná e sócia da Expressão Criação e Produção. Foi artista residente do projeto *Couve-Flor Manutenção Coletiva* (2011/12), trabalhou com Deborah Hay no projeto *Blues*, com estreia em 2012 no MOMA (NY). Tem ainda no seu currículo as peças: *Exposição* (2013), *Descoisas, pré-coisas e no máximo coisas* (2009).

⁵²Fátima Suarez é fundadora da Escola Contemporânea de Dança em Salvador que disponibiliza atividades pedagógicas a diferentes públicos. O foco central da escola é uma formação no método de dança criado pela coreógrafa americana Isadora Duncan, que hoje é mantido por algumas de suas alunas como Lori Belilove, parte da terceira geração de alunas de Isadora, que mantém em Nova York a Isadora Duncan Dance Foundation.

em um experimento que explora o que desta história de vinte anos ainda se manifesta em seu corpo, muitos anos depois de ter dançado os primeiros trabalhos, vivendo em outro tempo e com outros desejos, tanto artísticos, quanto pessoais.

Outro vetor do projeto foi o conjunto de experimentos com o solo de minha autoria *Agora se Mostra o que não está aqui*, de 2004. Para esses, foram convidados os artistas Henrique Saidel⁵³, Michelle Mattiuzzi⁵⁴ e o Grupo Alvenaria de Teatro⁵⁵. Estes, com diferentes níveis de aproximação com a obra-fonte, exploraram cenas que se apropriaram de distintas vertentes dos pensamentos coreográficos deste trabalho. Este solo foi originalmente criado para pensar sobre posições e coreografias sociais/econômicas/estéticas, que não se mostram à primeira vista, mas estão presentes o tempo todo como forma, como metáfora e como corpo. E a forma, a metáfora e o corpo deste trabalho foram explorados respectivamente por cada um dos três artistas citados acima.

A versão original da obra é uma coreografia que ativa o público a se mover recebendo instruções e estímulos conforme respostas dadas a perguntas feitas por mim. Todas as perguntas endereçadas ao público durante esse trabalho têm um tom pessoal e lidam com marcos culturais e sociais que cavam um histórico individual que pode diferenciar e unir cada indivíduo ali presente. As perguntas variam de “Quem assiste à novela das oito?” a “Quem tem cartão de crédito?” ou “Você é patrão ou empregado?”. Este solo, diferente das obras do repertório da Cia de Fátima Suarez, ainda está vivo, sendo apresentado continuamente em diferentes contextos de dança, artes visuais e teatro⁵⁶.

⁵³ Henrique Saidel é ator e diretor de teatro, performer, cenógrafo e pesquisador. Formado em Direção Teatral (FAP), é Mestre em Teatro (UDESC) e doutorando em Artes Cênicas (UNIRIO). A discussão natural/artificial, falso/verdadeiro, cópia/original, vivo/inanimado, presença/ausência, bom gosto/mau gosto, o Kitsch, a ironia e a metalinguagem marcam suas obras.

⁵⁴ Michelle Mattiuzzi é mestrandia do PPGDança-UFBA. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo-PUC/SP, bacharel em performance. Colaboradora dos coletivos GIA (BA) e Opavivará (RJ), entre os anos de 2012 e 2013. E residente permanente da Baluarte Casa de Arte desde 2012.

⁵⁵ Grupo Alvenaria de Teatro iniciou suas atividades em 2008 com o encontro de estudantes e egressos do curso de Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA. Em sua atual formação é Camilla Sarno, Ci Moura, Felipe Benevides e Liliana Matos. O grupo vem realizando experimentos que se inclinam para uma construção que tem no encontro o ponto detonador para a própria criação dramaturgica.

⁵⁶A última vez que este solo foi apresentado até o fechamento desta dissertação foi no Wurt. Kunstverein Museum em Stuttgart - Alemanha, no dia 11 de janeiro de 2012, dentro da programação da exposição *Acts of Voicing*.

Henrique Saidel é um artista e pesquisador, doutorando em teatro pela UNIRIO, com uma pesquisa voltada para a ideia de *covers*⁵⁷. Curitibano, como eu, ele acompanhou de perto meu trajeto inicial com artista, tendo uma proximidade maior com minhas criações. Ao integrar este projeto, ele decidiu trabalhar com a forma do solo proposto assumindo um *cover* e remontando a obra tal qual ela está registrada em vídeo, gerando: *Eu, Neto Machado, agora mostro o que não está aqui* (2013). Ou seja, sua tentativa foi reproduzir uma cena o mais próxima possível do documento de vídeo registro da obra e não necessariamente de como a obra é apresentada hoje. Ele pintou cabelo, barba e sobrancelhas, comprou uma roupa idêntica à usada no vídeo, decorou falas e gestos que constam no registro videográfico e o reencarnou no dia da mostra dentro do *IC – Interação e Conectividade 07*.

Michelle Mattiuzzi é uma artista paulista radicada em Salvador com um histórico fortemente ligado ao interesse pelo movimento da *Performance Art*. Fomos apresentados quando já morávamos em Salvador. Ela desconhecia, portanto, minha trajetória anterior a 2010. Mattiuzzi criou certa aproximação comigo enquanto artista, acompanhando meu percurso recente, mas não a obra em questão criada em 2004 e nunca apresentada em Salvador. Em sua proposta para o projeto, Mattiuzzi centrou seu interesse nas metáforas da obra-fonte, interessando-se pelo assunto que a obra aborda mais do que pelo mecanismo coreográfico que ela usa como motor, gerando uma ação de permanência espacial de longa duração com forte cunho político e social chamada *Agora ação em performance* (2013). Michelle Mattiuzzi é uma mulher negra e enfrenta artisticamente as questões sociais que isso denota, principalmente numa cidade com fortes traços misóginos e racistas no cotidiano de seus moradores como Salvador. Na performance, ela se prendeu, como que num casulo de filme plástico, a uma árvore e se manteve lá por aproximadamente duas horas. Após este tempo, soltou-se desta amarração numa ação agressiva e urgente com seu corpo nu. Seguindo com uma cena com textos e objetos que traziam à pauta as questões que ela aborda continuamente, em relação à sua cor e gênero.

⁵⁷*Cover* é um conceito advindo do campo da música e se refere a versões ou imitações de uma canção tocada originalmente por outro artista. Entretanto, este termo hoje é usado também para se referir a pessoas que assumem personagens que copiam personalidades conhecidas. Esta caracterização pode ser feita de diferentes formas e com diferentes intuítos. Henrique Saidel trabalha a partir do entendimento de que não apenas a obra de arte é reproduzida tecnicamente, mas o próprio artista. O artista é transformado em clichê, modelo a ser reproduzido *ad infinitum*, repaginado e perpetuado no corpo de outrem. A pesquisa dele vai além ao pensar sobre o cover de si mesmo. Possibilitando suscitar questionamentos sobre paradoxos de uma arte na qual o corpo e a subjetividade do artista, que já não mais se pretendem originais, se multiplicam a cada instante - como define o próprio Saidel.

Por fim, o Grupo Alvenaria de Teatro, que não tinha nenhum tipo de aproximação com meu trabalho e minha trajetória como artista, criou um ambiente de instalação com objetos pessoais dos integrantes do grupo permeado por ações pontuais tanto de performers quanto do público. A partir de estudos dos registros em vídeo, dos materiais usados em cena e de alguns relatos meus sobre o processo de criação e as experiências de apresentação, eles investiram numa proposta com grande cunho improvisacional, com a centralidade da atenção voltada ao espaço construído pelos artistas e as investidas do público em movimentar e dar sentido a este local. A ação apresentada recebeu o título de Experimentando o Agora (2013) e entendeu o corpo presente no meu solo como uma referência de possível demarcação histórica de um sujeito. Essa percepção fez com que cada performer esmiuçasse a narrativa pessoal do seu corpo através da presença, dos objetos e do espaço.

Por fim, como parte do projeto *Reencarnação*, estava a produção da versão brasileira da obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. Esta é uma obra que o coreógrafo francês Xavier Le Roy criou originalmente na Espanha e que, dentro do quadro deste projeto, pôde ter sua versão nacional. Ela foi criada junto de dez performers brasileiros e apresentada durante dez dias – 03 a 14 de julho de 2013 – como parte da programação do *IC – Interação e Conectividade 07*, no Foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador - Bahia. Dentro do projeto *Reencarnação*, “*Retrospectiva*” aparece com uma terceira perspectiva para a relação de dar nova vida a obras que existiram anteriormente: a do próprio artista pensar um registro que também se move ao tentar registrar o movimento e a composição coreográfica no próprio ato de coreografar.

Nas experiências do repertório da Cia Mantra de Dança, foram os escritos de Fátima Suarez que criaram a conexão das artistas convidadas com as obras-fonte; com *Agora se mostra o que não está aqui*, foram os vídeos e contatos comigo os instrumentos que conectaram os artistas convidados à obra e questão. Em “*Retrospectiva*”, é o próprio artista quem fez uma volta aos seus materiais anteriores e, a partir de um movimento retrospectivo, pensa a criação de um novo trabalho, que coreografa registrando. Com esta iniciativa, Le Roy abre portas para diferentes tipos de historiografias, empoderando a figura do artista, ao publicizar a sua forma de registrar o próprio trabalho concomitante à sua criação.

O registro nesta obra aparece como uma possibilidade de ativação de um passado que se torna um presente sempre modificado e modificador. Ele não se estabiliza em um mesmo lugar, não está interessado nisso. O registro está em ação, já que é ação. Em “*Retrospectiva*”, o registro é movimento.

3.4 “*Retrospectiva*” - produto das circunstâncias

Xavier Le Roy é um artista francês com um histórico peculiar, se comparado ao percurso mais usual de formação em dança. Ele começou a dançar somente por volta dos trinta anos de idade, quando já era doutor em biologia molecular. Na sua prática como cientista, ele estudou a fundo células cancerígenas da mama e mantinha como rotina a ida diária ao laboratório, produzindo relatórios e trabalhos científicos. Sua namorada, na época, fazia aulas de dança e, na cidade onde moravam – Montpellier, localizada no sul da França –, havia um festival anual com muitas atrações artísticas durante o verão.

A partir dessas duas situações, ele decidiu começar aulas periódicas de dança que logo se tornaram diárias. Entretanto, Le Roy não se adaptou bem às diversas técnicas que aprendeu, da mesma forma que não obteve retornos positivos nas primeiras audições para companhias e espetáculos das quais participou. À medida que ele continuava frequentando as aulas de dança, ele também ficava cada vez mais insatisfeito com as imposições de seu meio profissional na biologia, até que abandonou o trabalho de pesquisa para se dedicar totalmente à dança.

Foi nesse ínterim que conseguiu seus primeiros trabalhos como bailarino, mesmo não se adaptando perfeitamente às técnicas usadas pelos coreógrafos. Logo depois, mudou-se da França para Alemanha, indo morar em Berlim. Lá, com valores mais baixos de aluguel, conseguiu trabalhar sozinho diariamente em um estúdio e começou a descobrir maneiras de se mover que eram mais específicas para seu próprio corpo. Foi nesse período que o que ele começou a produzir se diferenciou dos modelos que ele experienciara nas aulas que frequentava e daquilo que era comumente produzido no contexto francês do final dos anos noventa.

Le Roy foi parte de uma geração de coreógrafos europeus que testaram novos modos de pensar o movimento na dança. Eles estavam interessados em uma dança que se ocupasse

em pensar a política do seu movimento e sua relação com o contexto. Eram parte do grupo que se interessava por discutir essas dinâmicas: Jérôme Bel⁵⁸, La Ribot⁵⁹, Juan Dominguez⁶⁰, entre outros. Cada vez mais próximos desses artistas, Le Roy começou a criar solos que traziam novas maneiras de pensar cena e dança.

Um dos seus primeiros solos, intitulado *Self-Unfinished*, de 1998, já demarca fortemente esse pensamento. Em português, uma possível tradução desse título seria “eu-inacabado”. Esta é uma peça toda no silêncio, no qual seu corpo e a forma como ele estabelece as ações movem-se sem terem um fim, sem uma forma ser exibida como definitiva, criando um corpo e um movimento sempre incompletos e inacabados.

A forma de Xavier Le Roy pensar coreografia neste solo, e também nos que o sucederam, aproxima-se muito do interesse desta escrita por entender coreografia como um *arranjo*, um modo de organização, e não apenas como um sequenciamento de formas e passos reconhecidos por certos estilos de dança. No caso de “*Retrospectiva*”, Le Roy ainda traz à tona uma ligação direta com a ideia de registro como produtor de novos sentidos.

“*Retrospectiva*” é uma obra criada em 2012 a partir de um convite de Laurence Rassel, diretora da *Fundació Antoni Tàpies*⁶¹ de Barcelona – Espanha. A fundação catalã convidou o artista a pensar uma nova criação para ser apresentada nos espaços da instituição, que conta periodicamente com exposições temporárias e uma exposição permanente com obras do pintor Antonio Tàpies. Le Roy foi instigado a ocupar três salas relativas às exposições temporárias que compõem dois pisos do museu: uma sala grande por onde os visitantes têm acesso ao museu – com aproximadamente 20m x 20m – e duas salas menores localizadas no piso inferior – com uma média de 10m x 10m cada uma. A princípio, esta obra foi produzida especialmente para esta situação; sua continuidade com apresentações em

⁵⁸Jérôme Bel é um coreógrafo contemporâneo francês com importantes obras no cenário da coreografia desde 1994. Mais informações sobre o artista em: <http://www.jeromebel.fr>

⁵⁹La Ribot é uma artista nascida em Madrid na Espanha com importantes coreografias que pesquisam a relação entre Dança e Artes Visuais. Mais informações sobre a artista em: <http://www.laribot.com>

⁶⁰Juan Dominguez é um artista espanhol com importantes trabalhos relacionando dança e língua, movimento e fala, além de ter sido organizador do único encontro de dança contemporânea de Madrid por dez anos, o *In-presentable*. Mais sobre o artista no site: <http://www.juandominguezrojo.com>

⁶¹*Fundació Antoni Tàpies* é um museu localizado em Barcelona na Espanha com exposições temporárias e uma permanente do pintor catalão Antoni Tàpies. Mais informação sobre a instituição podem ser obtidas no endereço eletrônico: <http://www.fundaciotapies.org>

outros locais e com outros elencos aconteceu depois de sua temporada em Barcelona, a convite de outras instituições e eventos. A criação de “*Retrospectiva*” foi, então, produto de um convite feito pelo museu, o que tem uma relação direta com o trajeto artístico de Le Roy.

Em 1999, já morando na Alemanha, Xavier Le Roy produziu uma peça chamada *Product of Circumstances (Produto das Circunstâncias)*, na qual ele apresenta as diversas circunstâncias que o fizeram mudar seu foco profissional da biologia molecular para a dança. Desde esta criação, ele apresenta em suas obras um interesse constante por discutir nas próprias performances as circunstâncias em que elas foram criadas, deixando cada vez mais explícitas as relações diretas entre processo e produto, entre como se cria e como se compartilha o que se cria. As circunstâncias nas quais o processo é realizado aparecem no seu compartilhamento como assunto e como mecânica de funcionamento em diversos dos seus trabalhos. Levando em consideração esse histórico do artista, “*Retrospectiva*” também pode ser percebido como uma obra que é produto das circunstâncias apresentadas por este convite da *Fundació Tàpies*.

Muitas das exposições que se relacionam com as artes cênicas são compostas pela organização de registros fotográficos e vídeos dos eventos cênicos a que se referem, e/ou escritos e anotações dos artistas envolvidos nestes eventos. No campo das artes visuais, para os artistas que trabalham com objetos como obras, é comum a ideia de uma exposição com caráter retrospectivo – uma mostra da trajetória de um artista que expõe uma coleção representativa de suas obras, tendo como objetivo central mostrar ao público o caminho percorrido por determinado criador durante um período de sua vida. É comumente possível no campo das artes visuais compilar obras que foram construídas ao longo da vida de um artista para serem apresentadas como uma retrospectiva deste artista em uma galeria.

Nas artes cênicas, isso é mais difícil de se concretizar, já que, ao pé da letra, uma retrospectiva das obras de tal artista seria uma mostra das peças cênicas deste criador apresentadas nos espaços para os quais elas foram projetadas. O uso de documentos para construção de uma mostra retrospectiva será sempre uma forma de compartilhar registros das obras do artista em questão e não as obras propriamente – como acontece no caso das artes visuais que lidam com objetos como obras. Pensando nesta perspectiva, seria impossível Le Roy realizar uma retrospectiva de suas obras na *Fundació Tàpies*, já que elas foram feitas

para acontecer em teatros – realizá-las em uma galeria configura de partida uma nova proposição artística. O artista aponta essa questão em sua entrevista, que consta no programa da exposição de Barcelona:

Imagine fazer uma retrospectiva de sete ou dez trabalhos em um teatro: isso implicaria organizar a apresentação de um ou dois trabalhos por noite. Mas quem viria a sete ou dez noites seguidas ao teatro? Quem poderia bancar isso? Esta última consideração não deve ser subestimada. Exibições em museus permitem que vários trabalhos sejam exibidos no mesmo espaço – ou no mesmo prédio – ao mesmo tempo, e esses trabalhos podem ser experienciados simultaneamente, ou justapostos, e a relação entre eles também produz significados. Eu acho interessante não me ater apenas ao fato de estar trabalhando em um espaço de artes visuais, mas também levar em consideração como as suas convenções se diferem das do teatro. Então, decidi fazer uma retrospectiva de trabalhos meus que originalmente foram criados para o teatro, e essa retrospectiva iria, então, me forçar a procurar maneiras de transformação, tendo em pauta essa diferença – como as suas convenções se diferem do teatro. E uma consequência desta decisão foi que não seria possível performar esses trabalhos do modo como eles foram concebidos para o teatro. Eu entendi, depois de pensar sobre isso mais profundamente, que eu estava usando retrospectiva como modo de produção de um novo trabalho. (LE ROY, 2013, p.16).

O trabalho de Le Roy tem uma relação de muitos anos com as implicações estéticas e políticas do edifício Teatro. Com a única exceção de *Production*⁶², realizado em parceria com Marten Spangberg⁶³, todas as obras produzidas por Xavier Le Roy foram construídas para serem apresentadas em palco, em uma relação frontal com a plateia. Essa informação se configura como algo importante, já que um dos interesses que vem se fortalecendo no percurso deste artista no decorrer dos anos é a discussão dos próprios mecanismos sociais e políticos deste lugar chamado Teatro. O próprio dispositivo do Teatro é assunto, objeto de estudo e interesse de discussão: o modo como ele é organizado espacialmente; a relação proposta em termos de tempo e duração; a relação indivíduo-grupo dentro da comunidade que se forma em um evento teatral; a relação entre público e performer e outras minúcias. Todas essas características podem ser também consideradas circunstâncias do espaço teatral, e são mote criativo para as produções das peças de Le Roy. Ao surgir um convite para a realização de um trabalho em uma galeria, as circunstâncias – e os dispositivos – deste espaço claramente se modificam. E se, para o artista em questão, interessa levar as circunstâncias em

⁶²*Production* foi uma obra realizada inicialmente para a exposição “*Move: Coreographing You*” na Hayward Gallery em Londres no ano de 2011. Desta exposição surgiu uma publicação que inclui textos sobre *Production*, *Move Choreographing You* (ROSENTHAL, 2010).

⁶³Marten Spangberg é um coreógrafo sueco que manteve parceria com Xavier Le Roy em alguns projetos de sua trajetória, como *Project* (2004) e *Production* (2011). Ele também é autor de um livro que versa sobre sua percepção do campo da dança contemporânea europeia, intitulado *Spangbernism* (SPANGBERG, 2011).

consideração, o modo de organizar a criação, a performance e o compartilhamento também se transformam.

Portanto, “*Retrospectiva*” é produto desta circunstância: a mudança de ambiente de compartilhamento artístico, a migração de um artista interessado pelo teatro como dispositivo estruturante de sua criação para um ambiente de exposição. Assim, já de início, “*Retrospectiva*” é uma exposição e não uma peça para teatro. Ela acontece nos moldes de qualquer outra exposição que aconteceria no espaço onde está sendo realizada. Fica aberta para visitação no horário de abertura do museu em que está alocada – na *Fundació Tàpies*, por exemplo, ficou aberta das 10h às 17h diariamente, com exceção das segundas-feiras, em que o museu é fechado, e por um período contínuo de uma exposição – que normalmente tem mais de uma semana de visitação.

Se compararmos o dispositivo do teatro com o dispositivo de uma sala de exposição, podemos apontar algumas diferenças que interessaram a Le Roy durante o período de criação dessa obra. Como citado acima, em termos de duração, uma exposição é normalmente organizada de modo a permitir que o visitante tenha o poder de decidir quando ele vai fazer a visita e quanto tempo ele vai permanecer no local. Do momento que o museu abre ao instante em que a exposição é encerrada, o tempo de permanência no espaço está sob responsabilidade do público. No teatro, a hora previamente marcada da apresentação define o início do evento e o público sabe de antemão que o artista é o responsável por definir o final do mesmo. Alguns dos eventos cênicos trazem no material que compila suas informações – programas, sites, folders – uma indicação total da duração daquela peça específica, para que o público já tenha essa estimativa antes mesmo de ir ao evento. Portanto, a duração no teatro está sob responsabilidade do artista que apresenta. Para os dois casos existem exceções, existem eventos com hora marcada em exposições e peças com entrada e saída livre do público, mas as características apontadas acima são as tônicas gerais dos dois dispositivos. Foi a partir delas que Le Roy desenvolveu parte do processo criativo de sua obra, agora criada para ser apresentada em um espaço expositivo e não mais em um teatro.

Seguindo com as características desses dois espaços de compartilhamento artístico, no teatro o público geralmente permanece sentado em um mesmo lugar durante o tempo determinado previamente pelo artista. Poderíamos citar aqui alguns exemplos de peças nas

quais o público se movimenta e modifica seus pontos de observação no espaço durante a apresentação; entretanto, neste momento da escrita interessa ressaltar a tônica principal deste ambiente que, no caso, é uma plateia de cadeiras fixas com espectadores sentados nas mesmas poltronas do começo ao fim. Isso novamente difere de uma exposição, onde os indivíduos se movem pelo espaço como decidirem, modificando assim seu ponto de vista durante o período de apreciação da obra. Os visitantes transitam pelo espaço com certa liberdade para decidir o quão próximo de cada trabalho escolhem ficar e para modificar o seu ponto de vista quantas vezes quiser.

Outro apontamento importante que pode ser feito aqui sobre a diferença das experiências geradas nesses dois espaços, o expositivo e o cênico, é a relação da obra com o público enquanto grupo e enquanto indivíduo. No teatro, o público presente em cada evento forma uma comunidade para qual a apresentação é direcionada coletivamente. A peça apresentada no teatro é preparada considerando-se um grupo de pessoas presentes na sala de espetáculos como espectadores. Mesmo que cada um que vá ao teatro tenha ido sozinho, naquele ambiente eles juntos vão formar um grupo para o qual o evento é preparado e endereçado num momento comum de realização. A peça acontece para eles em conjunto, acontece para “a plateia” – palavra que prevê um coletivo.

No caso de exposições, a visita é primordialmente individual, mesmo que ela seja feita em grupo. A exposição não precisa necessariamente da construção do público como um coletivo para existir enquanto evento. Ela é pensada para comportar da mesma maneira a visita de uma pessoa, de uma dupla ou de um grupo. Novamente, aparece aqui o indivíduo como componente constitutivo para a relação com a exposição, sendo, por outro lado, o grupo algo estruturante da experiência vivida no teatro.

Dentre essas características discorridas acima, algumas foram escolhidas para serem pensadas mais a fundo na criação de “*Retrospectiva*” por Xavier Le Roy, que nessa obra faz uso de códigos presentes tanto na experiência em teatro como em espaço expositivo.

A autonomia para decidir a duração dada ao público em um espaço de exposição, por exemplo, interessou a Le Roy de partida, já que proporcionaria um tipo de empoderamento do indivíduo em relação à obra que ele vê/participa. Entendemos aqui que este poder de decisão da duração está alicerçado em negociações sociais que não estão presentes apenas no

ambiente do evento. Mesmo em uma exposição onde, supostamente, o visitante escolhe sozinho o quanto permanece, ele sempre está à mercê do quanto pode estar ali, de quanto tempo lhe é permitido se ausentar de outras funções – trabalho, família, escola – para estar presente no evento. As escolhas individuais de duração realizadas pelo visitante estão diretamente relacionadas com as maneiras de organização do tempo na sociedade ocidental, geradas por hábitos e padrões que fazem parte da delimitação do que é considerado demorado e longo, ou rápido e curto, para cada um. Estes padrões pesam nas decisões de quanto o visitante se dispõe a ficar na exposição e o quanto se dedica a cada obra. Portanto, o poder de escolha do indivíduo com relação à duração nos espaços expositivos está sempre relacionado a seu histórico pessoal, social, geográfico e político.

Apontando outro foco de interesse, um fator característico do espaço teatral foi também ressaltado como importante na visão de Le Roy: a construção de uma comunidade temporária. A formação de um grupo dentro do teatro abre a possibilidade de uma discussão sobre coletividade que também interessava ao artista. “Que tipo de comunidade queremos e estamos criando hoje no mundo?” é uma pergunta importante dentro do quadro de interesses do coreógrafo francês, já que ele acredita que sua prática artística é um modo de compartilhar possíveis maneiras de viver no mundo, que incluem a formação de comunidades e suas políticas (LE ROY, 2012). Para o artista, o evento do teatro pode ser uma oportunidade de apresentar diferentes construções de comunidades, diferentes proposições de estar em coletivo.

Partindo desses dois interesses, a autonomia individual do visitante numa exposição e a construção de uma coletividade no teatro, podemos à primeira vista estranhar uma possível contradição dentro do foco de interesse do artista. Entretanto, se tentarmos ir mais fundo na possível junção destas duas características dos espaços distintos, podemos imaginar uma coletividade construída a partir da autonomia individual. Nesta perspectiva, seria gerado um coletivo que respeita e trabalha em prol de uma individualidade autônoma e empoderada e que, continuamente, mantém o interesse por estar em conjunto, galgando uma coletividade complexa, com individualidades potentes que ultrapassem o individualismo. Estas poderiam ser algumas das características de uma suposta comunidade resultante desse evento que mescla dispositivos da galeria e do teatro. Esse desejo da obra pode ser concretamente notado em ação no comportamento de alguns dos visitantes da exposição, com interesses diferentes

por seus caminhos autônomos e as construções de coletividade. Porém, nota-se facilmente que isso não é generalizado para todos os públicos que passam pelo trabalho. Grupos de escolas, por exemplo, sempre guiados por suas professoras ou acompanhantes, diminuem de partida suas escolhas como indivíduos autônomos, sendo direcionados durante a visita pelo olhar e desejo de outros, que se impõem como filtro.

“*Retrospectiva*” se desenvolveu nesse intercâmbio entre o que pertence e o que não pertence a cada espaço e mecanismo de produção artística. O evento justamente questiona esses pertencimentos e potencialidades, jogando com o suposto a priori de cada ambiente e buscando alargar os entendimentos de cada possibilidade dentro destes espaços. O trabalho envolve os dispositivos do teatro e da exposição e, ao mesmo tempo, absorve e questiona os mecanismos de historiografia e registro geralmente usados por esses ambientes.

Em uma entrevista realizada durante a criação de “*Retrospectiva*”, Xavier Le Roy descreveu como ele planejava que seria a entrada de um visitante na exposição:

Imagino que quando os visitantes entram no espaço, eles vão encontrar três pessoas⁶⁴, situados aproximadamente no ponto médio das três paredes da sala. Quando um visitante se aproxima do meio da sala, os três artistas vão sair, esvaziar o espaço, e voltar a entrar, ... (LE ROY, 2013, p.04)

Essas três pessoas que o visitante avistaria ao entrar na sala são performers que são responsáveis por realizar diferentes tipos de ações. Um destes três performers desenvolve o que Le Roy nomeia de “imobilidade”: posições estáticas advindas de trabalhos anteriores do coreógrafo; ao realizarem estas ações, os performers ficam imóveis como esculturas em posições pré-escolhidas.

Outro performer aciona o que é chamado pelo coreógrafo de “*Loop*”: sequências de movimento de aproximadamente um minuto de duração que se repetem continuamente, também retiradas de coreografias anteriores do autor. E, por fim, o terceiro performer realiza sua “retrospectiva individual”: uma narrativa que conta uma versão da história pessoal do performer, estabelecendo relações com a produção artística de Le Roy. Basicamente, são estes três tipos de ações que os performers realizam em “*Retrospectiva*”, revezando-se a cada entrada de um novo visitante. Cada função exercida pelos performers cria diferentes modos de

⁶⁴Na realidade, são quatro performers que ocupam a sala. Na época desta entrevista, que data do início do processo de criação para a estreia deste trabalho, o número ainda era de três performers na sala.

ver e ser visto, e cada espectador cria autonomamente percursos entre as ações que acontecem na sala ao mesmo tempo.

Ao entrar no espaço, o público aciona o revezamento de funções dos performers, ocasionando a saída e a volta deles à sala de exposição como marca desta troca sempre que um novo visitante adentra a sala. A cada nova pessoa que entra, encerra-se um ato e inicia-se outro, cria-se uma oportunidade de começo sem tentar apagar o que já se passou. O novo ato não esconde o anterior, mas, de certa forma, ele também é independente do que o precedeu. Ao entrar na sala, em qualquer momento, o espectador vê um começo, mas sabe que tudo aquilo não começou ali. Essa mecânica estabelece o que chamarei aqui de “independência em relação”, que é próxima da relação estabelecida entre os registros de uma obra de arte e a sua obra-fonte.

Cada novo “ato” inaugurado com a entrada do visitante é independente, assim como cada registro feito de uma obra de arte. O registro pode ser visto separadamente da obra-fonte e ter uma existência autônoma, ainda que eles e as obras-fontes estejam sempre relacionados entre si por partilharem de matérias comuns.

Essa referência de “independência em relação” serve também para pensarmos em como o espectador poderia, junto à “*Retrospectiva*”, lidar com as ações apresentadas ali que são “emprestadas” de trabalhos anteriores de Le Roy. As ações que são apresentadas na exposição são extratos de coreografias anteriores do coreógrafo ou têm relação direta com suas obras precedentes. Dentre os espectadores da obra, provavelmente estão pessoas que já conheciam anteriormente o trabalho do artista francês e outras que não viram nada criado por ele antes de entrar na sala de exposição. Pensando a partir da perspectiva da “independência em relação”, nenhum desses dois tipos de espectador sairia em vantagem ou prejudicado. Cada um estabelece diferentes aproximações com a obra a partir da experiência na exposição e suas relações, as quais estão sempre conectadas com o passado e suas reverberações no presente e no futuro – tanto do autor quanto do espectador. Ninguém precisa ter visto as peças às quais cada material coreográfico se refere porque o que está em jogo na exposição é justamente o que aquele material provoca ali, naquele contexto, e em relação àquela situação.

O que acontece durante a visita à exposição é independente, mesmo mantendo uma relação com outras obras anteriores do coreógrafo. Nesse sentido, “*Retrospectiva*” pode ser

considerada aqui como um “registro cênico” que passa em revista as outras obras de Xavier Le Roy, mas ela é em si uma coreografia. Esta coreografia amplia, assim, a perspectiva tanto de obra quanto de registro e complexifica a continuidade linear entre passado e presente, deixando explícita a possibilidade de reinventar e reencenar esse passado, empoderando a autonomia de um presente modificador.

“*Retrospectiva*” não é uma exposição retrospectiva da trajetória artística de Xavier Le Roy; é uma obra que utiliza a noção e o próprio termo “retrospectiva” como parâmetros coreográficos. Ela não faz parte do conjunto de ações que usa este formato para compilar e compartilhar materiais do trajeto de um artista enquanto mecanismo de historicização e registro no campo das artes. Ela foi criada a partir de um movimento retrospectivo – já que acessa diversas obras anteriores do coreógrafo –, mas não aponta, em nenhum momento, o desejo de criar uma retrospectiva propriamente dita da obra de Le Roy, o que modifica muito o modo de ver o trabalho, clarificando, sobretudo, a política de registro que ele estabelece.

A exposição retrospectiva de um artista “x” seria a tentativa de colocar os seus trabalhos lado a lado com o desejo de incluir uma totalidade de um período da produção deste artista. Nesse caso, fica implícita a escolha por uma historicização que daria conta de explicitar a totalidade do trajeto de um artista, geralmente de forma cronológica e linear, o que faz com que as escolhas deste artista aparentem se justificar de forma causal e temporal no decorrer de sua vida.

Ao pensar retrospectiva como um mecanismo de criação, Le Roy não pretende dar conta da totalidade de seu trajeto artístico, até porque isso só poderia ter alguma chance de ser possível se o evento acontecesse em um teatro, já que suas obras foram criadas e apresentadas neste ambiente – como já apontado anteriormente. Ao partir desse pensamento, o que se colocou em jogo durante a criação de “*Retrospectiva*” é o entendimento de possíveis maneiras de mergulhar no universo das obras de Le Roy e nas circunstâncias que as rodeiam sem dar a elas uma única linha ou enquadramento de conexão histórica. Assim, “*Retrospectiva*” não se configura como uma mostra de obras ou registros fiéis dos trabalhos já feitos por Le Roy, mas sim, como uma criação que desencadeia um registro.

O registro aqui é uma criação explícita. Ele não se esquivava de sua ação transformadora com a justificativa de ser apenas um meio ou uma mídia que transmite algo que aconteceu

anteriormente. Neste trabalho, ele se assume como potência criativa tanto de novos relevos narrativos e históricos do passado, quanto de novas perspectivas de presente e de futuro. Em “*Retrospectiva*”, o registro se revela coreografia organizando materiais de obras anteriores de Le Roy sob novas perspectivas, abrindo novas portas de acesso a esse material anterior do artista, dando movimento a um passado que se apresenta a partir desse processamento como um novo presente.

Em “*Retrospectiva*”, não estão presentes fotos penduradas nas paredes da galeria ou monitores de televisão com imagens de coreografias anteriores que poderiam gerar uma mostra com suposta fidelidade ao passado do artista. Le Roy criou uma exposição na qual quem está lá para receber os visitantes são performers em ação. Esta é uma exposição que conta com pessoas em vez de objetos. As pessoas que estão em cena – ou em exposição – são performers que se revezam nas diferentes salas e que realizam ações que detalharei mais à frente neste texto.

Cada um desses performers de “*Retrospectiva*” compartilha com o público uma porta de entrada diferente para a trajetória artística de Le Roy, construindo no conjunto geral uma coreografia multifacetada com diferentes caminhos a serem percorridos e com muitas possibilidades de conexões a serem feitas pelos visitantes. A história construída em “*Retrospectiva*” não tem começo nem fim definidos por uma data, não tem uma cronologia temporal, não apresenta uma linearidade causal entre uma obra e outra do artista. Nesta exposição, as conexões são diversas, os tempos avançam e retornam de diferentes formas, o que se cria com o visitante é um presente interessado em construir novas narrativas de um passado e, assim, abrir novas possibilidades de futuro.

“*Retrospectiva*” aproxima as ideias geralmente apartadas de uma “construção histórica” e uma “construção ficcional”, filiando-se ao que fala o filósofo Jacques Rancière sobre essa associação:

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostraçãõ de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenaçãõ de ações. A “história” poética, desde entãõ, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compressãõ complexas. (RANCIÈRE, 2005, p. 57)

Segundo este autor, todos os saberes humanos – a ciência, a política e a arte, por exemplo – constroem ficções, já que organizam materiais dos signos e imagens de uma mesma realidade, criando relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005). Seguindo esse pensamento, o autor argumenta que todos esses campos do saber trabalham a partir dos mesmos materiais que estão disponíveis na mesma realidade que os compreende. O que faz deles diferentes entre si é o modo como eles organizam esses materiais. Sendo assim, esses campos atuam continuamente, gerando material um para o outro, emprestando modos de fazer uns dos outros, mantendo uma interação contínua.

Partindo deste princípio, “*Retrospectiva*” organiza materiais de obras anteriores de Le Roy, criando diversas ficções que narram o que se passou e as múltiplas relações que podem ser estabelecidas entre essas narrativas e os contextos de onde elas surgem, de quem as apresenta, do ambiente em que estão sendo apresentada etc. Essas ficções narrativas são também história, já que apresentam novas perspectivas do que aconteceu no passado. E são também política, já que podem estabelecer novas perspectivas de relação entre os cidadãos, ao abrirem novas perspectivas de futuro.

3.5 Diferentes vetores temporais numa ação retrospectiva

Estive presente no MOMA – Museu of Modern Art – de Nova York, importante centro de arte contemporânea no mundo, no ano de 2010, quando estava sendo realizada uma grande exposição com função retrospectiva e que também incluía performers na sua configuração, a exposição da artista sérvia Marina Abramovič⁶⁵, que foi denominada *The Artist is Present (A Artista está Presente)*. A renomada artista da *Performance Art* preparou uma exposição que ocupou várias salas do museu nova-iorquino, que incluía reedições de performances históricas suas, realizadas, naquele evento, por jovens artistas contratados.

Nesta mesma ocasião, Abramovič estreou uma nova performance que dava título a toda exposição. Na obra *A Artista Está Presente*, Marina Abramovič permaneceu sentada por

⁶⁵Marina Abramovič é uma artista sérvia com grande importância para a história das artes visuais do século XX. Ela é considerada uma das primeiras artistas a investir no corpo como mídia de seu trabalho dentro deste campo. Ela figura hoje como uma das mais influentes artistas do mundo, mais informações sobre seu trabalho e trajetória no site de seu instituto: www.marinaabramovicinstitut.org

todas as horas em que o museu esteve aberto pelo período todo de sua exposição – no total de 67 dias por sete horas diárias – em uma cadeira posicionada de frente para uma mesa. No lado oposto desta mesa, estava disponível outra cadeira vazia que podia ser ocupada por qualquer visitante pelo tempo que este decidisse permanecer ⁶⁶. A partir do momento em que alguém sentava em sua frente, a artista erguia a cabeça e olhava fixamente para os olhos do visitante até o momento em que este decidia sair. Ela repetiu este ato de “olho no olho” com desconhecidos a cada pessoa que decidiu sentar em sua frente durante todos os dias de exposição.

Antes mesmo deste evento, a artista já era muito conhecida e renomada dentro do circuito de arte, principalmente por suas performances realizadas desde os anos 1970, que deixaram um legado de grande influência na história das artes visuais, muito devido à sua proposição do corpo e da ação como possíveis obras num campo notadamente marcado pela relação com o objeto como obra. Todavia, este enorme evento de retrospectiva nos Estados Unidos a tornou muito mais conhecida do público em geral, como turistas que frequentavam diariamente o museu, a população de Nova York, que seguiu diversos relatos da exposição em jornais diários, além do resto do mundo que acumulou milhares de acessos a vídeos no site do youtube com cenas de sua performance registradas dentro do museu⁶⁷.

Além da ininterrupta obra da própria Abramovič acontecendo todos os dias da exposição, nas outras salas do museu, diversos tipos de registros que documentavam o percurso da artista – vídeos, fotos, escritos e objetos – dividiam espaço com jovens performers que realizavam reativações de trabalhos anteriores da autora sérvia. Cada um dos jovens artistas que performou as diferentes obras ao vivo na exposição foi selecionado por ela, que dirigiu um treinamento para todos os participantes com o intuito de alcançar atuações bastante próximas do que ela teria vivenciado quando estreou cada trabalho reapresentado na exposição⁶⁸.

⁶⁶Após alguns dias de exposição a artista decidiu retirar a mesa que a separava do público, como mostra o documentário que narra o período de preparação e apresentação deste trabalho *Marina Abramovič - The Artist is Present* (2012).

⁶⁷O vídeo do encontro dela com seu parceiro artístico e companheiro de vida durante muitos anos – Ulay – dentro do contexto da performance *A Artista Está Presente* já tinha alcançado quase quatro milhões de views no youtube no acesso realizado no dia 23 de agosto de 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4>.

⁶⁸Como também detalha o documentário dirigido por Mathews Akers, já citado anteriormente na nota número 23 deste trabalho: *Marina Abramovič - A Artista Está Presente* (2012).

Os acontecimentos ao vivo no museu podem ser entendidos dentro desta exposição como uma tentativa de trazer novamente à vida performances anteriores da artista. As ações se configuram como chances de aproximação a outros tempos por meio da reativação de experiências performáticas. Elas foram uma tentativa de se aproximar o máximo possível do que aconteceu no passado, abarcando conscientemente a impossibilidade de uma reprodução exata delas, já que os corpos e o tempo são outros. Quem visitou a exposição no MoMa em 2010 deveria poder, pelo menos, ter uma noção muito próxima da de alguém que esteve presente nas performances originais de Abramovič. Instaurava-se, assim, uma estratégia de reencenação mais interessada em inventariar a trajetória da artista do que em reprocessar as obras-fonte, mesmo que estas estivessem sendo operadas em outros corpos e contextos. Por isso, chamo a operação desta artista nesta dissertação de reativação.

A tentativa de recriar algo que foi feito no passado é, de partida, impossível devido à diferença contextual que cada ação terá no decorrer da história. As performances reativadas por Marina Abramovič em sua exposição no MoMa remetem às originais, mas nunca irão as trazer de volta do passado. Vivemos em um tempo diferente dos anos de estreia de cada obra reativada, com outros enquadramentos e novas formas de percepção do mundo. É assumindo essa diferença de contexto que a ação de Abramovič se alinha com a reconstrução de suas obras performadas por jovens artistas contemporâneos.

O sucesso mundial do vídeo postado no youtube com o encontro de Abramovič com seu ex-companheiro de vida e trabalho, Ulay, durante a realização de *A Artista Está Presente*, demonstra a gritante diferença de contextos entre as performances anteriores da artista e as remontagens de agora. Nos primeiros anos em que foram apresentadas, essas performances galgavam a presentificação da ação nos contextos do museu e da galeria como forma de imbricação direta do artista num ambiente onde o objeto era o mais valorizado. Hoje, a performance ao vivo feita no museu é imediatamente publicizada na internet, criando novas perspectivas de atuação deste artista no mundo em apenas alguns segundos, apresentando novas ferramentas de percepção que fazem da artista presente não só no museu, mas no mundo todo ao mesmo tempo.

As ações ao vivo dentro de *A Artista Está Presente* foram organizadas em diversas salas convivendo com diferentes documentos que também faziam parte da exposição: escritos

e objetos pessoais da artista e vídeos e fotos das ações realizadas por ela no passado. O que indica a performance dentro desta exposição como mais um dentre os registros que têm como foco principal mostrar o que aconteceu no passado. Está no passado a ponta da flecha para qual estes registros apontam, mesmo usando como mídia ações que acontecem no presente. As performances realizadas pelos jovens preparados por Abramovič eram mais uma das mídias usadas para registrar a obra da artista; elas eram reativações das obras-fonte que conservam o ambiente original de apresentação (museus) e seus modos de operação.

No caso de Le Roy, as obras anteriores do artista não tinham como serem reproduzidas próximas das originais no museu, por terem sido criadas de partida para ambiente do teatro. Além disso, devido à escolha coreográfica de Xavier Le Roy, as obras anteriores estavam presentes ali como fonte de reprocessamento do que chamo aqui de reencarnação, com o intuito de gerar novas narrativas sobre seu passado e sobre os contextos que conectam o artista, suas obras e os outros participantes da exposição.

“*Retrospectiva*” não apresenta a ação como uma das várias mídias da exposição: a mídia do trabalho é exclusivamente a performance, a ação, e esta não aponta para o passado, mas experimenta criar um tempo multivetorial que faz do passado um tempo presente, não tendo como desejo primordial a volta ou a referência ao que passou.

4. MODOS DE ATUALIZAÇÃO DA PERFORMANCE EM “*RETROSPECTIVA*”

Nesta seção, uso como metodologia de escrita as três dimensões de experiência da performance desenvolvidas pela teórica Bojana Cvejić: o Assistir, o Criar e o Performar. Faço uso desta divisão na análise de “*Retrospectiva*” a partir da minha experiência como espectador/visitante, criador e performer, procurando abordar as especificidades de cada uma delas e relacionando-as às noções de registro e coreografia enquanto componentes teóricos propulsores de minha pesquisa.

Bojana Cvejić é uma autora sérvia que se define como praticante da teoria. Essa auto-definição já estabelece com a sua produção uma relação que tento concretizar nesta dissertação, a ideia de que teoria se pratica. Assim, eu pratico teoria ao testar articular os conceitos de alguns autores, desejando trançar contextos diferentes interessados por descobrir novas potencialidades nesses encontros. Esta teoria que escrevo está completamente ligada à prática artística; ou melhor, ela também é parte de minha prática artística. É ela que me auxilia a entender onde estou e em que direções aponto como artista.

Para fazer deste escrito também um registro de “*Retrospectiva*”, experimento, portanto, nesta seção, um modo de escrita que se baseia na visita à exposição em Barcelona e, posteriormente, a participação da criação e da performance da versão brasileira com estreia em Salvador no IC - Interação e Conectividade 7 .

Seguem, então, textos que fundem experiências pessoais e análises das diferentes aproximações com a obra “*Retrospectiva*”, por Xavier Le Roy, e a ainda possíveis relações com as ideias de coreografia e registro que persigo neste trabalho de pesquisa.

4.1 Assistindo a “*Retrospectiva*”

A partir das proposições de Giorgio Agamben (2009) expressas na primeira seção desta dissertação, proponho entender coreografia como dispositivo cuja operação é constituída de escolhas, visibilidades, atenções, prioridades e hierarquias. Desse modo, uma coreografia orienta as relações que pretende estabelecer com o público, propondo diversas negociações que podem ser mais ou menos horizontais, flexíveis e complexas.

Em cada coreografia, a relação produzida com o espectador nas dimensões tempo e espaço, assim como o poder de decisão a ele conferido, são aspectos que fazem parte da política interna da coreografia. A opção por uma relação frontal com o público, por exemplo, tão presente no teatro ocidental é, nesta perspectiva, uma escolha coreográfica e política, já que age diretamente na fruição da obra e na relação desta com o mundo.

A obra “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy é definida pelo próprio criador como uma coreografia e, portanto, sendo objeto de análise desta sessão, é entendida como um dispositivo cuja ética está implicada na dimensão estética do trabalho e na experiência que ele engendra com o público, sendo possível, ainda, projetar continuidades entre obra e mundo, entre arte e política, entre cidadão e espectador.

Como a minha experiência como espectador, performer e criador é o que cria a convergência artística e teórica desta análise como um todo, desenvolverei, a partir de agora, uma incursão na minha experiência como visitante da obra de Le Roy.

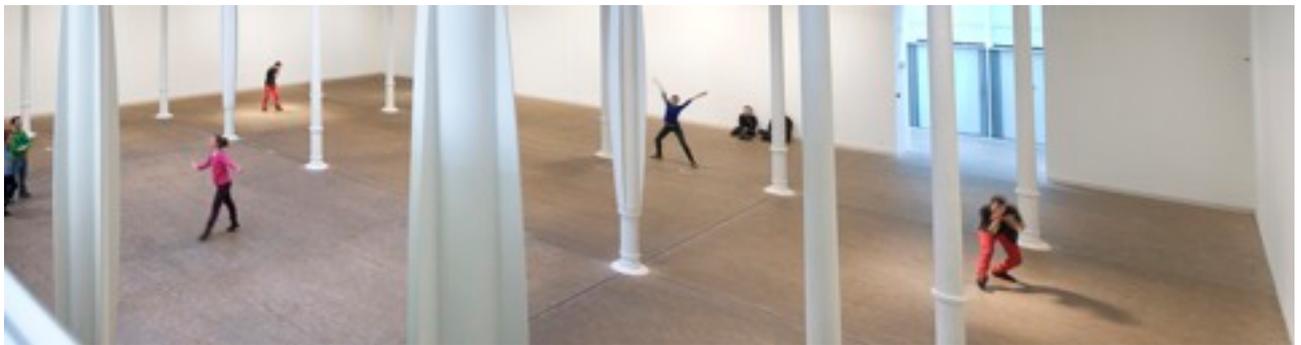
Fui público visitante da exposição “*Retrospectiva*” criada por Xavier Le Roy, nos dias 14 e 15 de abril de 2012, durante a temporada de estreia do trabalho na *Fundació Antoni Tàpies* em Barcelona – Espanha. Os ingressos eram vendidos a preços populares, sem restrição de idade, com entrada das 10h às 17h, fechado para visita apenas às segundas-feiras. A *Fundació Antoni Tàpies* foi criada em 1984 pelo pintor que dá nome à instituição com o intuito de promover o estudo e o conhecimento de arte moderna e contemporânea – como indica o website da fundação⁶⁹. Com sede em um grande prédio modernista catalão, a fundação mantém uma exposição permanente do acervo de obras do pintor Antoni Tàpies e também realiza exposições temporárias. O público do espaço mescla turistas interessados em arte que visitam a cidade de Barcelona e a comunidade local que conhece e acompanha a grade de programação do museu.

Quem chega ao prédio da Fundação, feito de tijolos à vista, se divide entre os caminhos da esquerda e da direita, que respectivamente levam à loja de *souvenirs* da instituição ou à bilheteria. Após comprar o ingresso, o visitante tem acesso à única entrada de exposições, localizada no topo de uma grande escadaria. Deste local, no alto das escadas que

⁶⁹Endereço eletrônico da instituição: www.fundaciotapies.org

desembocam no primeiro piso da fundação, é possível ter uma vista geral da sala principal de exposições temporárias. Essa é uma sala ampla, toda pintada de branco – como muitos dos museus europeus, com pontuações visuais de algumas finas colunas de sustentação localizadas no meio do espaço, mas que não impedem uma visão global de todo o ambiente. A iluminação geral é branca, com luzes frias que vêm do teto, cobrindo igualmente o espaço com a mesma quantidade de luz.

Fotografia 8 - Imagem de “*Retrospectiva*” em Madrid



Fotografia de Vincent Cavaroc (2012), disponível em: <http://xavierleroy.com/page.php?pho=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en>

Ao fundo da sala, é possível observar duas saídas que, numa primeira visão, aparentam dar acesso às outras salas de exibição e os outros andares do museu.

Ao chegar para ver “*Retrospectiva*”, a primeira característica que me saltou aos olhos, parado no topo da escadaria para contemplar uma visão geral do espaço, foi a ausência dos objetos geralmente dispostos em salas de exposição. Lá, não havia nenhum quadro na parede, nenhuma escultura pela sala, nenhum monitor de vídeo disposto ao longo do espaço. O espaço me parecia, à primeira vista, vazio. Todavia, essa percepção de vazio durou pouco, já que a sala estava povoada; não havia objetos, mas a sala estava ocupada por pessoas em diferentes posições e atitudes.

Fiquei alguns minutos tentando distinguir o papel de cada pessoa que via naquele ambiente. À primeira vista, consegui identificar: 1) um grupo pequeno – de mais ou menos oito pessoas – numa roda de conversa ao fundo da sala; 2) uma pessoa sentada no chão de frente para a parede da esquerda; 3) no lado oposto da sala, uma pessoa que realizava uma sequência de movimentos com os braços, produzindo um som ao mesmo tempo que se movia;

4) ao lado do degrau mais baixo da escada, alguém sentado em uma cadeira, que deduzi primeiramente ser um monitor contratado do museu.

Fazendo um segundo mapeamento visual do espaço, reconheci que, dentre o grupo de pessoas que estava conversando, ao fundo da sala, se destacava uma figura central. Um homem que centralizava a atenção dos outros presentes e que em um dos momentos da conversa afastou-se do grupo e começou a realizar uma sequência de passos de uma aula de balé, enquanto todos os outros o assistiam. Percebi, a partir deste momento, que ele era um performer que apresentava algo a este pequeno público que o rodeava.

A jovem que tinha visto anteriormente sentada de frente para parede – de costas para centro do espaço – continuou imóvel desde o momento em que comecei minha observação. Foi essa imobilidade que apurou minha percepção para notar que todos na sala se moviam de alguma maneira, menos ela. Todos realizavam pequenos movimentos – gestos cotidianos, leves transferências de peso, mudança de foco do olhar e da cabeça –, mas ela permanecia lá, num visível esforço de não se mover. A partir desse momento, supus que ela fizesse parte da equipe que performava dentro da exposição.

Previ ser um performer também o homem que, com bastante vigor, realizava uma sequência de movimentos com os braços ao mesmo tempo em que entoava diversos sons, localizado no lado direito da sala. Ele claramente realizava algo que se impunha no espaço para ser visto, para ser observado. O engajamento dele na ação era contínuo, com alto volume de voz e com um movimento grandioso e eloquente.

Após esses rápidos primeiros instantes de observação, eu tinha, portanto, identificado três figuras centrais dentro daquela sala; cada um deles executava uma ação diferente, porém, naquele momento inicial, ainda não entendia quais eram as funções de cada um deles e no que elas se diferenciavam entre si. Decidi, então, descer as escadas para realmente adentrar o espaço expositivo e poder ter mais proximidade com o que acontecia ali.

As escadas eram abertas para o espaço, então, durante a descida, a observação da situação de dentro da sala continuou. Ainda confuso com o que acontecia, minha ideia inicial era chegar mais próximo de cada situação que havia apontado anteriormente para tentar

entender o que cada um realizava com maior precisão e clareza, partindo de um plano geral para um zoom in que me fizesse penetrar mais efetivamente na experiência.

Ao colocar o pé para fora do último degrau da escada, a pessoa que estava sentada na cadeira à beira deste último degrau começou a produzir um som com a boca que remetia a um barulho robótico/mecânico – próximo ao som de um aspirador de pó ligado – acompanhando de um movimento lento de cabeça como quem parece querer escanear o espaço todo com os olhos.

Tanto a jovem imóvel quanto o performer que produzia sons enquanto se movia – os dois em lados opostos da sala – começaram a produzir o mesmo som metálico acompanhado do movimento da cabeça que lentamente procurava algo pelo espaço. Eram, portanto, naquele momento, três performers em diferentes pontos do espaço que se anunciavam como tais ao se diferenciarem dos outros presentes na sala produzindo um som alto e estranho sincronizado a um movimento claramente ensaiado e intencionalmente artificial.

As três figuras se destacaram do espaço e continuaram seu barulho metálico, robótico, até o momento em que pareceram ter encontrado o que procuravam: eu – o visitante recém-chegado. O som cessou drasticamente quando os três apontaram o olhar diretamente para mim, como se fossem robôs que escanearam o local e acharam o alvo que perseguiam. Nesse exato momento, em que eu também identifiquei que fui encontrado, eles interromperam o som, correram cada um para um lado da sala, sumindo do espaço. A sala ficou apenas com o grupo que observava o quarto performer, que durante esse tempo todo continuava a realizar os passos de balé ao fundo da sala.

Naquele momento me senti sozinho, como que abandonado, e de certa forma até ameaçado ou levemente assustado por ter sido alvo, mira, vítima, centro e foco. Eu segui em direção ao grupo que assistia o rapaz executando calmamente os seus passos de balé, buscando algum tipo de cumplicidade ou explicação.

Porém, antes mesmo de eu chegar ao outro extremo da sala, percebi que os três performers que haviam abandonado o espaço retornaram. Eles adentravam novamente o espaço andando de quatro, num misto de animal e criança, rondando os cantos da sala como se se preparassem para um novo bote. Ao observar os três nas suas “quatro patas”, percebo

que pareço ser eu a vítima deste bote que estava sendo preparado, eu continuava sendo a convergência do foco de todos eles. Os três, que se olhavam e pareciam me mirar, avançaram em minha direção num movimento certo de um levante linear, numa trajetória que ia dos cantos da sala até mim. Com cada um em um dos cantos do espaço, eles começaram a caminhada até mim com os quatro apoios no chão e acabaram em pé, passando pela imagem icônica ligada à teoria evolucionista de Darwin – do quadrúpede ao bípede.

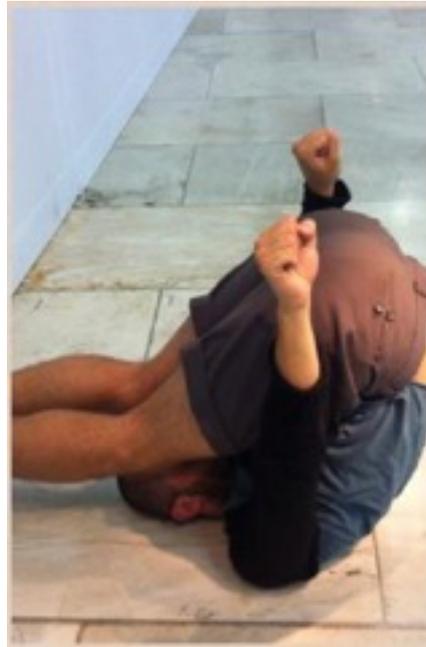
Ao se aproximarem de mim, já parados, todos os três em pé me olharam nos olhos. Encararam-me sem agressividade, como se me convidassem a ouvi-los. Um depois do outro, anunciaram em voz alta uma data, sem seguir uma ordem cronológica. Não me lembro ao certo quais foram os anos que ouvi naquele momento, mas a sensação que tive foi de que o espaço foi preenchido por esse som que anunciava um passado. Nessas falas, anos foram jogados ao vento como se flutuassem pela sala, sem ninguém ter muito como agarrá-los. As datas ali presentes não eram impressas em fichas ao lado de cada obra, como geralmente vemos em museus, pelas quais conseguimos conferir mais de uma vez as informações para ter certeza da cronologia do que se apresenta. A referência de tempo naquela situação era apenas sonora, o tempo não era documento impresso, era uma sensação auditiva incerta, sem uma marca fixa, mas projetando uma ligação direta do que ainda se revelaria com algo que já havia passado.

Logo após as três datas reverberarem no espaço, os três performers se dispersaram da centralidade disposta anteriormente – com o foco em mim, o visitante – e seguiram numa caminhada de costas, bem lenta, até lados diferentes da sala. Cada um parecia trilhar naquele momento seu próprio trajeto, a ligação clara entre eles, desde que entraram como quadrúpedes, era quebrada para dar espaço a uma ação individual, um caminho diferente para cada um, um mergulho solo.

O primeiro deles finalizou sua caminhada próxima à parede do lado esquerdo da sala – se usarmos a visão de quem entra no espaço como referência. Ela desceu até o chão, deitou com a barriga voltada para cima e jogou as pernas para trás de sua cabeça, aproximando os joelhos das orelhas e colocando os pés acima da cabeça apoiados no chão. Logo em seguida, aproximou do tronco – que devido à posição das pernas, estava com a cabeça no chão e

nádegas para cima – os dois braços que ficaram com as mãos fechadas apontadas para cima e punhos rentes ao quadril. Nesta posição estranha ela parou, ficou imóvel.

Fotografia 9 - Performer em posição de imobilidade.



Fotografia de Alana Câmara (2013), acervo pessoal. Aparece na foto: Ronie Rodrigues.

A segunda pessoa a chegar ao fim de sua lenta caminhada de costas ficou no lado oposto da sala, próximo à parede à direita de quem entra. Ao chegar, ela se posicionou de frente para a parede com os braços relaxados ao longo do corpo. Aos poucos, realizou uma sequência de movimentos simples de levantar as mãos até o ombro e cruzá-las nas costas com os cotovelos apontando para a parede, como quem abraça a si mesmo. A continuidade da movimentação me levou a perceber que a mesma sequência se repetia. Era um movimento contínuo e cíclico, no qual o fim era também o começo.

A última pessoa a chegar a sua posição final foi a que se direcionava à beira da escada, na localização mais próxima de quem chega à exposição. Ela nem chegou a finalizar a sua caminhada e começou a cantarolar uma música em voz alta. Esta música me chamou a atenção e, mesmo afastado, observava essa performer que continuava cantando atrás de um dos finos pilares presentes no espaço. Ela cantava como se anunciasse uma cena, e no meio de sua música – com tom de trilhas clássicas de um balé romântico – ela saiu de trás do pilar e se

jogou no chão numa imitação de um corpo morto. Ela permaneceu um tempo deitada, enquanto a música, por ela mesma entoada, continuava.

De longe, observei que os quatro performers que identificara anteriormente estão posicionados um em cada lado da sala quadrada. O que dançava balé continuava lá, ao longo da parede do fundo desenvolvendo novas ações; do lado direito, estava aquele que se mantinha parado; do lado esquerdo, o que se movia continuamente; e, na aresta restante deste quadrilátero, a jovem deitada que começou a cantar a música instrumental depois de me receber.

Este meu pensamento foi interrompido pela chegada desta jovem, que parou de cantar, levantou-se e veio até mim. Segurando no meu ombro, com um tom de voz baixo e calmo, ela me disse um bom dia e anunciou seu nome: Cristina⁷⁰. Eu respondi com meu nome e afirmei o prazer em conhecê-la. Ela prosseguiu me contando que o que havia realizado ali – a cena que incluía a música e a entrada com a representação da morte no chão – era uma sequência retirada da peça *Giszelle*, de Xavier Le Roy e Eszter Salamon, de 2001, e que era com aquela sequência que ela começava a sua retrospectiva individual dentro daquela exposição. Essa breve apresentação foi seguida por um convite para acompanhá-la até o local onde ela realizou a cena à qual se referiu anteriormente.

Segui próximo dela e uma conversa bem informal começou a se desenvolver. Ela me contou porque escolhera esse extrato de *Giszelle* para começar uma retrospectiva individual naquele contexto, que naquele momento estava morando em Madrid, mas temporariamente estava em Barcelona para fazer parte daquela exposição, que tinha um namorado que estava em Barcelona com ela e que teve várias chances durante a vida de ver obras de Xavier Le Roy ao vivo, mas que, por acaso do destino, na maioria delas não conseguiu vê-las.

Enquanto eu a ouvia falar, e me interessava pela conversa, também pensava onde aquilo tudo iria me levar. Ela agia sempre com muita simpatia e com destreza ao falar tanto de assuntos íntimos quanto profissionais. Desenvolvia uma narrativa cronologicamente não linear, mas com conexões temáticas muito coerentes, indo facilmente de um assunto a outro. A história que ela me contava passava por diferentes referências de sua vida costuradas por

⁷⁰ A performer em questão era Cristina Blanco, uma das integrantes da equipe de “*Retrospectiva*” nas suas versões de Barcelona (2012) e Madrid (2013), na Espanha, e Renne (2012), na França.

eventos nos quais viu, ouviu, leu ou, de alguma forma, se relacionou com diferentes obras de Xavier Le Roy. Ela falava e também realizava fragmentos de ações que ilustravam e “davam vida” à sua narrativa, eram cenas de momentos marcantes da sua vida cotidiana e outras retiradas de obras de Le Roy, como a cena da morte de *Giszelle* já citada previamente.

Eu permanecia atento ao que acontecia no restante do espaço, olhava para os lados e para trás para ver se a configuração espacial havia mudado, mas tanto o performer que realizava a sequência de movimento cíclica quanto o que estava imóvel continuavam da mesma forma como eu os tinha visto anteriormente.

Com aproximadamente cinco minutos de conversa, outro visitante desceu a escadaria que dava acesso à sala sem que eu tivesse percebido, devido à minha concentração na narrativa de Cristina. Mas ela, atenta à entrada desse novo espectador, interrompeu o fluxo da sua fala para me avisar que tínhamos que parar naquele ponto a fim de receber o novo visitante. Essa fala me soou como um aviso e, ao mesmo tempo, um convite. Sentia-me impelido a fazer algo para receber o novo visitante, como se eu já tivesse que saber o que deveria ter feito ao receber aquele chamado.

Antes mesmo de dar tempo de responder aos meus próprios questionamentos, Cristina iniciou o mesmo barulho robótico/mecânico que escutei quando entrei. Juntaram-se a ela os outros performers da sala, inclusive o que fazia a sequência de balé clássico no início, e novamente estavam todos escaneando o espaço com a cabeça e produzindo o som agudo e robótico em conjunto.

Eles novamente pararam o som e o movimento juntos, no momento em que focaram com o olhar o visitante que adentrara a sala. Logo que isso aconteceu, todos correram e desapareceram da sala. Novamente, estávamos sozinhos. Agora sem nenhum performer guiando um possível caminho, o público presente se olhava, surgiam alguns olhares de cumplicidade e de estranheza, sorrisos e alguns rápidos comentários entre aqueles grupos dos que já se conheciam. Era um intervalo curto de tempo sem ninguém da equipe da exposição presente na sala, mas o vazio era concreto num espaço já sem objetos e, naquele momento, também sem possíveis coordenadores da atenção. É intrigante como pequenos segundos de esvaziamento podem servir como um desnudamento das visíveis marcas deixadas por uma constante prática de sempre ter muito o que se ver ou fazer em um espaço expositivo.

Experienciar um momento de “vazio sem nenhum guia” num local como esse, por mais curto que seja, é impactante.

Como acontecido anteriormente, eles retornaram novamente andando de quatro e repetindo toda a sequência até as caminhadas de costas para lados diferentes do espaço, mas nesta vez tendo como foco o novo visitante que tinha acabado de entrar. Percebi que, nessa nova recepção do visitante que chegara, eles revezaram as posições no espaço, sendo que quem esteve parado, por exemplo, neste novo momento foi para uma aresta diferente do quadrado e realizou outro tipo de ação. Assim, as cenas novas começavam de todos os lados. Entendi, naquele momento, que esta coreografia de boas vindas dava ao visitante a oportunidade de perceber, cada vez mais, o mecanismo que movia o sistema performático da exposição. A cada um que entrasse, eles revezariam as funções que, como num jogo de voleibol, são fixas no espaço. Eram quatro arestas diferentes da sala, cada uma feita uma base de diferentes posições que eram assumidas em revezamento pelos performers.

Ao longo da permanência na exposição, novos visitantes chegavam e entravam aleatoriamente e, assim, novas trocas aconteciam, sempre anunciadas pelo som robótico de alerta. O som deste anúncio de entrada surgia continuamente seguido pela corrida para fora do espaço e do retorno coletivo. A cada revezamento, novas datas eram anunciadas em voz alta e cada performer continuamente passava por diferentes funções, apresentando diferentes materiais tanto dos movimentos cíclicos, quanto das imobilidades, quanto das narrativas pessoais.

Cada vez que eu via um performer diferente em cada uma das posições no espaço, eu entendia mais claramente que cada uma delas trazia diferentes tipos de referência a trabalhos anteriores de Xavier Le Roy. Conseguia formular este entendimento devido meu conhecimento prévio das outras obras do coreógrafo, mas imagino que para alguém que nunca tenha visto outras coreografias dele, isso não chegue da mesma maneira.

A imobilidade, por exemplo, era formada de diversas posições retiradas de coreografias já feitas pelo autor francês. A minha sensação ao ver alguém imóvel no espaço, era de ver uma foto de alguma cena de coreografias anteriores tomando tridimensionalidade. Era como se a foto virasse escultura, mesmo que temporariamente. Ver cada imagem se construindo e se desmanchando era quase como perceber uma escultura sendo esculpida, uma

foto sendo revelada. A insistência da imobilidade dos performers numa posição trazia de maneira bem efetiva a dimensão documento-registro ali presente, implicando uma ação que alimentava de forma concomitante o desejo de reter uma imagem e a impossibilidade de fixá-la em uma ação performática.

De maneira próxima, a posição onde se realizava a sequência de movimento cíclico também trazia a cada troca novas cenas de peças anteriores de Le Roy performadas continuamente; novamente, eu as reconhecia porque já tinha visto outras peças do coreógrafo anteriormente. Todavia, ali a ação deixava clara sua atuação no tempo, não buscava uma imobilidade como dito sobre a posição anterior. Porém, o que estava em curso também não era uma cena de Xavier Le Roy, era um extrato de uma peça do artista sendo refeita por outra pessoa com uma relação totalmente diferente com o público e com os dispositivos da cena teatral, para onde a obra havia sido criada originariamente. Ninguém sabia o que vinha antes ou depois daquela sequência que estava sendo repetida, não sabíamos se, na peça, o palco estava vazio, se havia luz ou não, se era aquilo era do começo ou do fim do espetáculo, se havia um figurino específico ou se o performer estava nu. A sequência de cada espetáculo ali disposta era um novo experimento, era uma nova proposição, que podia remeter a algum trecho de um espetáculo anterior, mas não me parecia ter vontade de trazê-lo de volta.

Percebi, com o passar do tempo, que o performer que permanecia na posição do fundo da sala, inicialmente ocupada por aquele que realizou os passos de balé, não interrompia sua narrativa pessoal a cada novo visitante entrava. Ele realizava a mesma função da pessoa que ficava na beira da escada – a retrospectiva individual –, com a diferença de não parar sua narrativa para receber um novo visitante. Ele sempre seguia sua narrativa até o fim, entrando no rodízio de funções somente ao fim de sua história. Ou seja, no espaço existia sempre uma oportunidade de seguir algo em continuidade, mesmo com a entrada de muitos visitantes ao longo do dia. Acompanhei mais de três narrativas completas diferentes e algumas outras entrecortadas entre entradas de novos visitantes. Minha permanência naquele espaço foi de três horas e meia.

Sempre que a narrativa se completava, o performer convidava quem estivesse presente para seguir para uma outra sala, onde estariam integrantes da equipe que poderiam conversar com os visitantes sobre o que tinha se passado até ali. Só decidi seguir para essa segunda sala

depois de todo esse tempo de horas de visitação. Desci, então, uma escada e me deparei com uma sala bem iluminada, com dois computadores em cima de uma mesa, com uma pessoa deitada no chão se alongando. No momento que cheguei, fui recebido por um homem que veio em minha direção. De maneira próxima à que fui recebido por Cristina na sala anterior, sou recebido com bom dia e com a indagação de se eu gostaria de saber alguma coisa. Isto me soou estranho de primeira, como se houvesse algo que eu deveria querer saber, me senti obrigado a ter que perguntar algo. E foi esta pergunta que devolvi a ele: “Deveria eu querer saber de alguma coisa?”. E, de forma muito tranquila, ele me respondeu: “Nossa, às vezes tenho a impressão de que sabemos demais de tudo, que poderíamos querer saber menos.”

A partir dessa afirmativa, desenvolvemos uma conversa longa que passou por assuntos diversos e que poucas vezes se referiu às experiências com as quais havia acabado de me deparar na primeira sala da exposição. Em um dos momentos dessa conversa, cheguei a perguntar se deveríamos falar sobre o que acontecera na outra sala, especificamente sobre “*Retrospectiva*”. E, novamente de forma tranquila, ele respondeu que acreditava que já o estávamos fazendo, e que, para ele, aquele momento era o momento de conversar sobre o que nos interessasse.

Ele informou-me que nos computadores daquela sala estavam disponíveis todos os materiais usados para criar “*Retrospectiva*”. Vídeos de obras anteriores de Xavier Le Roy, entrevistas, escritos sobre todos os trabalhos, fichas técnicas, fotos, textos dos programas, matérias de jornais etc. Ao finalizar minha conversa com ele, sentei em um dos computadores e naveguei por essas informações sem me concentrar firmemente em nenhuma delas; fiz primordialmente um vôo interessado por uma perspectiva geral do que estava disponível, foi um breve mapeamento geral das informações compiladas naquele computador.

Ao sair, passei novamente pela sala principal. Nesta segunda entrada, já com uma maior noção do mecanismo que a fazia mover e dos diferentes níveis coreográficos ali dispostos. Numa volta àquele espaço, antes desconhecido, saltaram-me aos olhos camadas dessa complexa composição: 1) a coreografia individual de cada performer em seu espaço de ação; 2) a coreografia de trocas e de intercâmbio de posições – o revezamento; 3) a coreografia do espaço do museu vazio; 4) a coreografia das boas vindas ao visitante; 5) a coreografia dos tempos de obras anteriores e a ação presente se cruzando; 6) a coreografia do

passado como presente e como ficção; 7) a coreografia única que eu compus a partir de tudo isso durante a minha visita.

Esta última, como um quebra-cabeça, juntava as peças que pôde para montar um mosaico de informações que continuaram a reverberar após a visita à exposição. Até hoje, os pensamentos sobre este tempo presente na exposição remontam a um mapa da experiência que vivi ali e que se modifica a cada vez em que me lembro dela e a reativo na memória e que aqui, nesta escrita, tento registrar em palavras e como texto.

4.1.1 O tempo e o visitante de “Retrospectiva”

Em “*Retrospectiva*”, os visitantes podem escolher por quanto tempo permanecerão no espaço da exposição⁷¹. Entretanto, para falar sobre essa suposta liberdade na definição da duração, devo ressaltar que ela tem como parâmetro os usos do tempo que cada espectador faz em suas diferentes experiências na vida, as quais são atravessadas por certos tipos de dinâmicas, escolhas e hábitos. Está nas políticas diárias de uso do tempo de cada visitante a base que ele tem disponível para se relacionar com a flexível duração em “*Retrospectiva*”, já que a obra demanda de cada espectador uma posição ativa com relação à duração da experiência. A obra alarga o tempo total da duração usual de uma peça e dá ao público – ao visitante – a oportunidade de decidir seu próprio percurso temporal dentro do trabalho.

“*Retrospectiva*” é uma exposição coreográfica que organiza tempo, espaço, movimento e atenção – tanto do ponto de vista de quem performa quanto do de quem assiste – de forma diferente das comumente realizadas em teatros e casas de espetáculo. Ressalto aqui a ideia de política defendida por este trabalho, na qual a arte se tornaria política não somente pelos temas metafóricos que entoa, mas por lidar diretamente com organizações do uso do tempo e do espaço do coletivo.

A proposição de uma relação esgarçada com a duração total e de uma liberdade de uso do tempo e do espaço fincada fortemente na figura do visitante deixam clara a grande importância de cada espectador na formulação da sua própria experiência em

⁷¹A não ser no caso dos espectadores que permanecem até o horário de fechamento do museu, quando a obra finaliza sua apresentação diária e volta a ser compartilhada com o público no dia seguinte. Porém, cada espectador sabe previamente a hora que a exposição fecha, portanto, podemos entender aqui que escolher ficar até a hora de fechamento também pode ser considerado uma escolha de fim.

“*Retrospectiva*”. Cada um que adentra o trabalho é responsável por seu próprio trajeto e, por consequência, pela construção da sua versão daquela obra, que será diferente de todas as outras geradas pelos outros que passarem pela exposição.

Ao entrar em “*Retrospectiva*”, o espectador imediatamente precisa escolher como se orienta – escolher para onde olhar, por quanto tempo olhar, como olhar etc. Ao eleger uma ação para seguir, o visitante deixa de seguir outra; ao se deter num detalhe, ele abre mão de uma visão geral e assim por diante. Não importa o que cada um determine, será sempre um percurso único. É uma composição individual que depende do modo como cada um se posiciona em cada momento que está no trabalho, o que cada espectador determina ser importante e fazer sentido ao seu mapa coreográfico criado na experiência junto à obra.

Ainda, segundo a teórica Bojana Cvejić (CVEJIĆ, 2013), a função de quem está presente no evento performático como público é uma função criativa e não se encerra ao fim da duração do evento presencial. Cada espectador pode continuar formulando e complexificando conceitos criados na experiência da presença da obra após o evento ter acabado. Portanto, o tempo criativo desta função não dura somente o da presença junto à obra, o público pode continuar em trabalho depois que o evento acaba.

A diferenciação do criar, performar e assistir implica três diferentes modos de expressão que são apenas conectados um ao outro e, em sua maior parte, paralelos entre si. A ação de um modo no outro não é inexistente, mas também não é constitutiva da performance. O que significa que o problema que o coreógrafo se coloca ao criar um trabalho não é o mesmo problema com o qual o performer lida durante o evento da performance, e também é diferente do problema que o espectador encontra durante (e depois) da performance. Assim, estamos falando de um mesmo trabalho que existe em três planos problemáticos diferentes. (CVEJIĆ, 2013, p.67, tradução minha)

Esta proposição de Cvejić apresenta uma temporalidade de trabalho para a função do público que não acabaria ao fim do evento cênico, ou no momento em que o espectador deixa o local da performance. O público pode continuar em trabalho depois do fim da experiência junto à obra, dando seguimento aos pensamentos formulados no tempo em que esteve presente no evento.

Ao remexer nos registros e memórias individuais produzidos pela obra, o espectador, após o evento cênico, realiza uma operação próxima da qual Xavier Le Roy se engajou ao

montar “*Retrospectiva*”: reconfigurar a própria história na relação com o outro, criando outros modos de percebê-la. Essa ativação constante abre espaço para novos passados, entendendo que, ao recriar o passado, estamos propondo sempre um novo presente e possíveis novos futuros.

4.2 Criando “*Retrospectiva*”

“*Retrospectiva*”, de Xavier Le Roy, é formulada de maneira complexa e tem diversas camadas que poderíamos considerar aqui como parte do seu processo de criação. O coreógrafo implica de forma muito incisiva cada um dos performers do trabalho, criando em colaboração muito do que é apresentado na exposição. Além dos materiais do trajeto do próprio artista francês, a obra compartilha claramente materiais desenvolvidos individualmente por cada performer, porém, todo o processo em conjunto surge a partir de uma base metodológica previamente construída por Le Roy.

Como descrito anteriormente na segunda sessão desta dissertação, Le Roy costuma começar seus trabalhos pensando sobre o contexto em que eles estão inseridos. Foi assim com a maioria das coreografias produzidas por ele até hoje. Esse interesse constante do artista aparece de maneira explícita no título de uma de suas peças mais famosas: *Product of Circumstances* (Produto das Circunstâncias), estreada em 1999. Com “*Retrospectiva*” não foi diferente, ele começou seus estudos e pesquisas a partir das circunstâncias do convite para criação de uma nova obra feito pela *Fundació Antoni Tàpies* de Barcelona, Espanha, principalmente pelo fato do convite ter previsto a ocupação de um espaço de exposições e não um teatro. Para o coreógrafo, desde a arquitetura do local onde a obra é apresentada, já se mostram escolhas coreográficas que irão dar visibilidade a certas possibilidades de uso e de interpretação dos espectadores.

O espectador ou o visitante é coreografado principalmente pela arquitetura. Claro que você nunca pode dizer que você não coreografa o visitante de forma alguma, qualquer ação, qualquer organização que você faça da sala, coreografa de alguma forma o visitante. Imagine, por exemplo, essa enorme sala quadrada onde uma exposição mostra todas as pinturas em apenas um lado, você coreografa os espectadores de uma forma que todos eles terão que ficar diante do espaço onde as pinturas estão. (LE ROY, 2013, p.26)

O espectador é sempre coreografado pela arquitetura de onde a obra acontece e pelo modo como o artista organiza sua obra dentro desta arquitetura. Como exemplo de obras

interessadas por uma relação explícita entre arquitetura e coreografia, podemos citar desde experimentos cênicos realizados nos anos sessenta até peças recentes feitas para acontecerem em espaços fora de salas de teatro tradicionais⁷².

No caso da criação de “*Retrospectiva*”, Le Roy projetou um visitante livre para transitar pelo espaço onde a obra estaria em curso, propondo uma incursão dos espectadores dentro da obra. Eles se movem e se relacionam com o que acontece na sala sem delimitações espaciais demarcadas.

Por acontecer em museus e galerias e por ter o formato de uma exposição com essa relação com visitantes, a obra flerta, de partida, com os conceitos de coreografia, performance e instalação. Segundo a enciclopédia virtual desenvolvida pelo Instituto Itaú Cultural⁷³, a instalação surgiu como verbete dentro do campo das artes visuais a partir dos anos 1960, destacando obras que oferecem o espaço como ambiente a ser adentrado pelo visitante. Já performance seria um termo surgido numa época próxima e que se referiria a obras que usam o corpo como mídia e unem em suas proposições elementos advindos de diferentes áreas. Ou seja, a obra de Le Roy em questão poderia ser chamada de instalação ou de performance, segundo estes entendimentos.

Aqui nesta dissertação, decidi ater-me aos termos exposição e coreografia, para referir-me a “*Retrospectiva*”, por acreditar que esta escolha amplia e fortalece possíveis entendimentos do termo coreografia e por entender que o termo exposição traz imbricado em si outros conceitos ligados ao campo das artes visuais, como instalação e performance⁷⁴.

⁷²Um exemplo emblemático de uma peça de dança construída junto e a partir da arquitetura fora do teatro é *The Roof Piece* (1971) de uma das mais marcantes coreógrafas americanas, Trisha Brown. Esta peça, ainda encenada esporadicamente por sua companhia, é feita de solos realizados em telhados de prédios. Fotos e mais informações sobre este espetáculo podem ser vistas no site: <http://art.thehighline.org/project/trishabrown/>. Outro exemplo mais recente de peça que atrela criação coreográfica a experiências espaciais extra ordinárias é a obra *Estar Aqui ou Ali* (2011), do pernambucano Kléber Lourenço, que considera o espaço público como local de uma ação poética a partir do que está ali como cotidiano. Este espetáculo fez parte do evento *Interação e Conectividade V*, no ano de 2011. Mais informações disponíveis nesse link: <http://www.dimenti.com.br/interacao/obras-e-artistas/estar-aqui-ou-ali-kleber-lourenco-pe/>

⁷³A enciclopédia virtual do Itaú Cultural pode ser acessada pelo link: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648

⁷⁴Vários são os exemplos de criações do campo da dança que, desde os anos 1960, flertam com os conceitos de instalação, performance e coreografia. Para citar novamente neste trabalho, a coreógrafa americana Trisha Brown, alguns de seus primeiros trabalhos foram desenvolvidos para museus e galerias, como *Falling Duet* e *Planes* (1968). Hoje diversos artistas, tanto do campo da dança quanto das artes visuais, investem nas possibilidades poéticas dessa tríade de conceitos. Um forte representante desse movimento é o artista inglês Tino Sehgal, que tem exposições previstas para São Paulo e Rio de Janeiro durante o ano de 2014.

A partir das falas de Xavier Le Roy durante o período de trabalho e da visita ao repertório do coreógrafo, percebo que o processo de criação para o artista começa com o entendimento e a definição do tipo de política que estará implicada na estética proposta por cada trabalho que ele apresenta. Antes mesmo de definir o que acontece e como acontece cada obra, ele mergulha no interesse em como cada novo trabalho vai acrescentar à relação entre ele mesmo e os contextos onde está implicado, em como cada obra pretende agir no contexto em que está inserida. Essa ação a ser realizada pela obra no seu contexto seria uma possível ressignificação de gestos e discursos presentes naquele ambiente, uma abertura de novas conexões de sentido dentro destes locais e situações.

Como Le Roy é um artista europeu, geralmente estes contextos pelos quais ele se interessa em suas criações têm relações diretas com a arte e com a cultura contemporâneas da sociedade ocidental. E, mais especificamente, por ele se definir como coreógrafo, a maior parte das suas ações tem relação direta com o conceito de coreografia. Em sua tese de doutoramento, Bojana Cvejić cita uma definição de coreografia dada por Xavier Le Roy: “ação(ões) e/ou situação(ões) artificialmente encenadas” (CVEJIĆ, 2012, p.12, tradução minha). Esse conceito se aproxima do universo de outros usados por colegas de profissão e parceiros de Le Roy em diferentes projetos, como o coreógrafo inglês Jonathan Burrows, que define esse termo com a frase: “Coreografia é sobre fazer uma escolha, incluindo a escolha de não fazer escolhas.”⁷⁵ (BURROWS, 2010, p.40, tradução minha)

Todos eles têm como prerrogativa o alargamento do conceito de coreografia para uma ação que vá além da ideia de organização de passos e movimentos a serem realizados pelos corpos de dançarinos no espaço. A coreografia à qual eles se referem começa antes e repercute depois da escolha dos movimentos realizados em cena, considerando a criação como um processo que começa antes do momento de ir para uma sala de ensaio, inclusive pensando sobre a necessidade de usá-la ou não, a depender do que será realizado.

Na obra específica sobre a qual me debruço nesta escrita, uma grande parcela do momento de criação contemplou o entendimento de possíveis perspectivas com relação aos contextos nos quais a obra estaria inserida, resultando na descoberta de propostas poéticas e políticas para o funcionamento da arte como campo de intervenção concreta na vida em

⁷⁵“Choreography is about making a choice, including the choice to make no choice” (BURROWS, 2010, p. 40)

sociedade: como discurso, como economia e como história. Em “*Retrospectiva*”, a construção do que se faz em cena, ou em exposição, é pensada como uma ação política capaz de mover as formas de se relacionar com a arte nas suas diversas instâncias.

Durante o período de criação da versão brasileira de “*Retrospectiva*” apresentada em Salvador (BA), Xavier Le Roy trabalhou presencialmente com uma equipe de nove performers nacionais⁷⁶. A cada nova montagem desta obra, ele 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.

Minha proximidade com Xavier Le Roy começou a partir de um *workshop* ministrado por ele, em 2004, na Casa Hoffman – Centro de Estudos do Movimento em Curitiba – PR, enquanto ainda morava na capital paranaense. Anos depois, fiz parte de uma formação para jovens coreógrafos na cidade de Montpellier, na França, com coordenação dele, e continuei com colaborações em alguns de seus projetos seguintes. Portanto, construí ao longo do tempo uma aproximação grande com seu universo artístico e suas obras. Eu sabia que, ao fazer parte da equipe de “*Retrospectiva*”, estaria me colocando em contato direto com esse universo, com esse trajeto de colaboração que construí ao lado dele, mas percebi ao longo do percurso de criação que estaria também mergulhando profundamente no meu universo de referências e no meu histórico enquanto sujeito e artista.

O primeiro contato entre Le Roy e a equipe de performers nacionais foi via conferência *on line*, na qual ele encontrava-se em Berlim, na Alemanha, e os brasileiros espalhados pelas cidades de Curitiba (PR), Salvador (BA) e Rio de Janeiro (RJ). A reunião foi uma introdução aos contextos que o levaram a criar a exposição – já comentados em diferentes partes deste texto, e as metodologias coreográficas que haviam emergido de pensamentos sobre esses contextos.

⁷⁶Performers da versão de “*Retrospectiva*” apresentada em Salvador - BA como parte da programação do Interação e Conectividade 07, em julho de 2013: Daniella Aguiar, Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Ronie Rodrigues, Jacyan Castilho, Jaqueline Elesbão, Matias Santiago, Volmir Cordeiro e Giorgia Conceição.

Logo no início de sua explanação virtual sobre a criação da exposição, Le Roy expôs algumas categorias que ele criou para se referir a diferentes tipos de ações que integram a obra “*Retrospectiva*”. Essas categorias de ações são divididas em dois grupos grandes, nomeados conforme a sala que eles ocupam na exposição: 1) Grupo da Sala da Exposição⁷⁷ e o 2) Grupo da Sala de Referências.

Dentro do que Xavier Le Roy chamou de “Sala da Exposição”, ele incluiu tudo o que acontece na sala pela qual os visitantes entram na exposição, onde se concentram quatro performers que realizam três tipos diferentes de ações coreográficas. Estão presentes nesta primeira sala as ações chamadas de: 1) “imobilidade”, 2) “loop” e 3) “retrospectiva individual”. Cada uma dessas tarefas coreográficas é sempre realizada no mesmo lugar geográfico da sala, elas são fixas espacialmente. São os performers que se movimentam e se deslocam até os locais onde cada ação se desenvolve, revezando-se espacialmente e, também, dentre os vários tipos de funções a serem executadas. A seguir, explico brevemente no que consiste cada uma dessas ações.

A ação nominada internamente pelo coreógrafo e pela equipe de “Imobilidade” é realizada por um dos quatro performers presentes na sala e consiste basicamente em um performer que permanece imóvel em uma mesma posição até o momento do revezamento ser acionado pela entrada de um novo visitante. Essa ação remete ao padrão de um tipo de objeto de arte muito habitual em museus e galerias, o objeto estático, como as esculturas e quadros, por exemplo. Estes objetos demandam do observador a contemplação e que não definem por si só uma duração, já que se apresentam ao espectador como algo fixo. Este tipo de objeto é, historicamente, o mais tradicional no campo das artes visuais. É a relação de contemplação proposta por eles que os visitantes de museus estão mais acostumados a encontrar nas exposições e galerias.

As posições estáticas assumidas pelos performers nesta “estação da imobilidade” são retiradas de obras anteriores de Xavier Le Roy. São posturas corporais fixas que poderiam ser referidas como um *frame*⁷⁸ retirado de diferentes obras do autor. Entretanto, nesta exposição

⁷⁷Em inglês ele se refere como “The Room of Display”, optamos aqui pelo termo “exposição”, já que ele remete aos sinônimos: apresentação, explanação e exibição, além de se referir diretamente ao formato de compartilhamento da obra com o público.

⁷⁸Palavra que se refere a cada quadro/foto de um rolo de filme.

as poses não são apenas imagens como em um *frame* fotográfico, já que o que está presente é um corpo vivo que performa uma imobilidade. O que está posto para ser contemplado pelo visitante não é uma escultura de material inanimado, ou uma fotografia impressa em um suporte de papel, mas um corpo – um sujeito – em uma visível tentativa de não se mover. O esforço do não mover é notório, é um trabalho presente e contínuo, criando uma outra relação com os visitantes, já que expõe um mecanismo que tem consciência de sua ineficiência: a fixidez de um objeto estático nunca vai ser atingida pelo corpo, o movimento estará sempre ali alegando presença e indicando a possibilidade da mudança.

Em “*Retrospectiva*”, as imagens imóveis ganham outro patamar já que estão encarnadas, são um registro que se molda no corpo vivo de alguém presente, e não em uma fotografia imutável de alguma das obras. O que é compartilhado com o espectador, então, é a impossibilidade de aquele registro ser estático. A memória e a história ali presentes têm ação clara do tempo, estão em constante atualização.

Fotografia 10 - Performer em imobilidade.



Fotografia de Thales Leite, acervo do MAR - Museu de Arte do Rio. Na fotografia: Daniella Aguiar.

Muitas das posições assumidas para esta categoria foram escolhidas por se referirem claramente a imagens historicamente marcantes dos trabalhos de Le Roy. Imagens muito

usadas pela imprensa durante sua carreira, enquadramentos que viraram capas de livros que falam sobre o autor etc. Os performers têm como opção de ações de imobilidade algumas posições originárias dos seguintes trabalhos de Xavier Le Roy: *Narcisse Flip* (1997), *Self-unfinished* (1998), *Product of Circumstances* (1999), *Xavier Le Roy* (2000), *Gizselle* (2001), *Untitled* (2004), *Le Sacre du Printemps* (2007), *Product of Other Circumstances* (2009) e *Low Pieces* (2010).

O segundo tipo de ação presente na “Sala da Exposição” é o do “*Loop*”, o qual remete aos vídeos apresentados comumente em museus e galerias que têm a repetição como modo de funcionamento. Este tipo de vídeo, encontrado em diversas exposições de artes visuais, tem sua duração total anunciada na placa de identificação – geralmente posicionada na parede junto à obra – e se mantém em repetição contínua durante todo o horário de exibição. Em “*Retrospectiva*”, o mesmo procedimento de repetição contínua é usado nas ações do tipo “*Loop*”, tendo como bases pequenas sequências coreográficas retiradas de trabalhos anteriores de Le Roy. Ao invés de posições que exigem uma constante tentativa de imobilidade, como no tipo mencionado anteriormente, as ações do “*Loop*” têm movimento constante e sequências que duram em torno de um minuto que são repetidas continuamente até a próxima troca ser acionada pela entrada de um novo visitante. Cada final de sequência de movimento do “*Loop*” é a exata posição do seu começo, possibilitando uma continuidade cíclica ininterrupta. A presença deste tipo de ação gera na “Sala de Exposição” um movimento contínuo durante todo o tempo de abertura da exposição.

A estação do “*Loop*” remete aos vídeos presentes em exposições, porém, entende que o corpo não tem o poder de zerar ou rebobinar como um contador de vídeo. Ao vivo, o início da próxima repetição da sequência será sempre “a seguinte” e nunca “a primeira” novamente. O corpo não é o mesmo ao realizar uma ou várias vezes a mesma sequência coreográfica. A cada nova repetição, está implícito nela o esforço feito para a realização das anteriores. Ou seja, a modificação está sempre presente na repetição feita pelo corpo, diferente da repetição do vídeo, que aparece justamente como aposta na conservação, como uma garantia de comprovação do que passou calcada no poder de repetir com precisão o que se projetou anteriormente. Quem vê a repetição acontecendo em um corpo enxerga claramente sinais do impossível retorno ao ponto inicial, como: o suor, o cansaço, o esforço muscular, entre outros.

As sequências de “*Loop*” usadas na exposição foram retirados das obras: *Narcisse Flip* (1994), *Self-unfinished* (1998), *Product of Circumstances* (1999), *Gizselle* (2004) e *Le Sacre du Printemps* (2007).

Tanto para a “Imobilidade” quanto para o “*Loop*”, o papel principal dos performers durante o período de criação do trabalho é o de aprender as sequências de movimento previamente estabelecidas. São feitas sessões de trabalho com o próprio coreógrafo guiando a reprodução dos extratos das suas obras, ou das posições escolhidas para a imobilidade. O mecanismo usado no período de incorporação destas sequências é próximo do método de aprendizado de dança mais comum, tendo um professor à frente de uma turma de alunos que copia formas e movimentos previamente estruturados. Este é o método mais usualmente encontrado nas academias de dança que ministram aulas categorizadas por estilos - ballet clássico, jazz, sapateado, dança de rua etc. Entretanto, uma diferença no caso deste trabalho é o entendimento desta prática não como instituição de um modelo único de pedagogia de dança a ser seguido por todos como uma prática exclusiva. Nesta situação específica, ela figura como uma das diversas práticas integrantes do projeto, que visa à possibilidade da apropriação de movimentos anteriormente criados pelo coreógrafo.

Os vídeos de documentação dos trabalhos anteriores de Le Roy também são um importante recurso de visualização das sequências a serem apreendidas por todos. Eles aparecem como importantes ferramentas de aproximação das obras, mesmo antes das práticas conjuntas com o próprio coreógrafo.

A terceira e última estação que compõe a “Sala da Exposição” é a “*Retrospectiva Individual*”, que remete às ações com hora marcada presentes em diversas exposições, ações com sessões programadas, com começo e fim pré-definidos, com um funcionamento próximo do sistema de compartilhamento praticado nos teatros. Na grade de mostras em museus e galerias, estão cada vez mais assíduos eventos deste tipo, como: performances, falas, saraus, concertos, entre outros.⁷⁹ As “*Retrospectivas Individuais*” apresentam uma narrativa que contempla a história de cada performer que faz parte da exposição, contada em conexão com

⁷⁹O Museu que abrigou a exposição “*Retrospectiva*” no Rio de Janeiro - RJ, o MAR Museu de Arte do Rio, tem na sua programação diversos eventos com hora marcada: são mostras de performances, cinema, conversas com artistas e debates, entre outros. Exemplos em acontecimento estão disponíveis para acesso no site da instituição: www.museudeartedorio.org.br

os trabalhos e a trajetória artística de Xavier Le Roy. Essas narrativas são compostas por falas e movimentos intercalados, ao modo de uma palestra performática⁸⁰, usando como modelo-base a estrutura do solo *Product of Circumstances* (1999) do próprio coreógrafo francês.

É neste solo que Le Roy conta como foi a passagem de sua vida acadêmica como pesquisador de biologia molecular para sua carreira como coreógrafo e dançarino. Em cena, ele aponta, como numa palestra, as inquietações que o fizeram mudar de rumo profissional; o contexto da época em que essa mudança se deu – tanto na academia quanto no circuito das artes europeias; a influência de seus romances e amores nas decisões desse período de sua vida; além de outros dados que ele definiu serem importantes para essa passagem de uma área profissional à outra. Este solo é uma narrativa sobre o próprio Le Roy, mas com intuito principal de abrir perspectivas para pensarmos para além dele como indivíduo, sobre o contexto em que ele se encontrava e suas inúmeras implicações. As “*Retrospectivas Individuais*”, da mesma forma, são fundamentalmente histórias pessoais de cada performer e, assim, geram um espaço para a reflexão sobre como cada um age em seus contextos e como os diversos contextos agem em cada artista.

No decorrer do período de criação da versão brasileira deste trabalho, compreendi que a “*Retrospectiva Individual*” é a única ação da “Sala de Exposição” composta a partir de materiais gerados pelo criador que a performa. No “*Loop*” e na “*Imobilidade*”, todos os movimentos são retirados integralmente de trabalhos anteriores de Le Roy. Nas “*Retrospectivas Individuais*”, as informações, movimentos e relatos expostos em cada narrativa são de autoria de quem os fala, mesclados a citações de obras do coreógrafo francês.

Portanto, cada performer tem a sua “*Retrospectiva Individual*” seguindo um formato geral, advindo de *Product of Circumstances* (1999), mas mantendo um conteúdo singular. Compostas por histórias pessoais, as narrativas são, portanto, tão diferentes entre si quantos forem os performers de cada versão da obra. A criação de cada uma delas é um mergulho profundo dos artistas em suas próprias memórias, cavando relatos e situações de várias fases

⁸⁰O formato comumente chamado de palestra-performática se intensificou como um modo recorrente de configuração em dança nos últimos de anos na Europa e também no Brasil. Diversos artistas desenvolveram obras que lidam com um modelo de uma fala central sobre algum assunto específico que guia também cenas e movimento que o ilustram, o exemplificam ou o articulam com outras ideias. Cito aqui, como exemplo, dois espetáculos recentes já mencionados nessa dissertação que se aproximam desta forma organizacional: *A Projetista* (2011), de Dudude Herman, e *3 Solos em 1 Tempo* (2008), de Denise Stutz.

da vida, seguidos do acompanhamento de Xavier Le Roy por todo o processo. Durante o período de investigação de cada uma dessas narrativas, o coreógrafo assume uma posição de escuta ativa. Ouvindo a narrativa de como cada um trillhou seu caminho de pessoa e artista, ele direciona os relatos para a composição de uma narrativa que enfatize quando e como foram feitas escolhas marcantes para cada sujeito, brotando um relato sobre a maneira com que cada um se relacionou com os diferentes contextos e suas implicações.

Eu vou ter que trabalhar com eles para evitar o hábito de ‘fazer um solo sobre a sua vida’ e ajudá-los a compor suas decisões. Essa é a colaboração que quero ter com cada um dos artistas. Em uma das tentativas, em Viena, diferentes possibilidades surgiram, como se alguém estivesse usando a plataforma para mostrar seus trabalhos e como eles são ótimos, por exemplo. Assim, [a performance] torna-se sobre si e sua obra, o que é possível. O problema é quando o trabalho fica reduzido a ser apenas sobre si e não consegue produzir uma ligação com a situação. Eu deveria ajudar a encontrar a conexão e torná-la visível e não arbitrária. Devemos trabalhar em um tipo de relação que não é apenas arbitrária ou apenas sobre uma pessoa imersa em si mesma... (LE ROY, 2013, p.42)

São geradas, assim, em “*Retrospectiva*”, várias facetas da história de Le Roy, carregadas pelas tintas das diferentes lentes de cada um que a conta. Os contextos díspares produzem olhares bastante heterogêneos sobre a obra do artista francês. As diferenças de cada um criam história coletivamente a partir de informações multifacetadas atravessadas por discursos vindos de diferentes fontes. Este modo de agir da obra dissipa o poder centralizado de um único registro calcado em noções de neutralidade, certificação e verdade.

Ainda na outra sala que compõe a exposição, chamada durante o período de criação de “Sala de Referências”, dois performers se fazem presentes para receber o público e conversar sobre as experiências dos visitantes na exposição, além de disponibilizar todo o material usado durante a criação do trabalho (vídeos, fotos, entrevistas etc.) em computadores. Esta sala foi criada com o intuito de abarcar o lugar de um catálogo da exibição, já que este não é impresso e distribuído ao público, como normalmente se faz. Não existe nenhum material explicativo compartilhado com quem visita a obra antes de se chegar nesta sala, o espectador não tem informação textual nenhuma sobre aquilo de que ele participa, a não ser por meio de textos publicados em jornais, sites, ou no folheto de programação geral do museu.

Para a ação performada nesta segunda sala, o período de criação serve como um tempo de preparação para cada performer descobrir suas concepções do que acontece ali. Individualmente, cada um define suas percepções a partir do que é vivenciado no grupo. Na

“Sala de Referências”, não deve se sobrepor uma voz do grupo, ou uma voz do trabalho, mas sim surgir as diferenças de cada voz que se faz ali presente e ativa.

Esta sala provoca uma diferenciação, como também o fazem as outras ações já vistas acima, de um clássico tipo de registro: o texto escrito. Apresentar-se disponível para conversar com o público é um ato de colocar em movimento, e em atualização contínua, as informações sobre o trabalho, que em um texto estariam ancoradas no papel até serem modificadas e novamente impressas. Cada sujeito implicado no trabalho traz sua versão dos fatos, sua própria narrativa, que pode inclusive ser modificada a qualquer momento, já que se constrói continuamente.

Os próprios documentos que estão disponíveis para acesso dos visitantes nessa sala como vídeos, textos e fotos são apresentados ao público pelos performers que ali se encontram, gerando espaço para ativá-los de diferentes formas, criando caminhos para conversas de diversas ordens a partir de documentos de natureza estática. Assim, o arquivo temporário montado ali ganha um movimento coreografado pela interação de quem performa e quem assiste ao trabalho.

4.3 Performando “Retrospectiva”

Nesta subseção, o objetivo principal é convidar o leitor a um mergulho pelas questões que se desenrolam internamente ao performar o trabalho “Retrospectiva”. Assim, testo uma narrativa que funciona quase como um diário de um dia de trabalho, gerando um relato íntimo, por isso, também, poucas vezes acessível. Uso como base um dia de trabalho na temporada do Museu de Arte do Rio - RJ por, neste espaço, a obra ter uma jornada diária mais longa, esgarçando ainda mais situações vividas também no contexto de Salvador - BA. Segue, então, este meu relato.

O Museu de Arte do Rio - MAR abre para os primeiros visitantes às dez horas da manhã. Para que a exposição esteja pronta para o primeiro visitante entrar neste horário, todos os performers devem estar prontos na sala somente no aguardo do início; isto faz com que o dia de trabalho dos performers comece horas antes da abertura da sala. Às nove horas da manhã, já estão os primeiros performers na sala dos funcionários do museu trocando de roupa e guardando seus pertences nos armários, já que na Sala de Exposição, nada os acompanha

além da roupa do corpo. Os momentos que antecedem a abertura são as oportunidades de se aquecer, se alongar e se concentrar para que o corpo e a atenção estejam preparados para as próximas quatro horas de trabalho ininterruptas dentro do museu.

São seis os performers que fazem o turno das dez às quatorze horas, eles se revezam em turnos de quarenta minutos que marcam as trocas entre quem está na Sala de Exposição e na Sala de Referências. Às dez horas e quarenta minutos, por exemplo, os dois performers que estão na Sala das Referências entram no lugar de dois que estão na Sala de Exposição, o que se repete a cada quarenta minutos. Portanto, dentro das quatro horas de trabalho, são seis turnos de quarenta minutos, cada performer faz quatro destes na Sala de Exposição e dois na Sala de Referências.

No dia que relato aqui, começo meu primeiro turno na Sala de Exposição. Já aquecido e com o grupo presente na sala, aproxima-se o horário de abertura do museu. Para se organizar para o início, nos juntamos no meio da sala e esperamos o primeiro visitante entrar para acionar o aviso e correr para fora do espaço. Ao definirmos a posição que cada um estará no pequeno círculo que fazemos no centro da sala, já saberemos qual será a atividade que cada um fará com a entrada do primeiro visitante. A decisão de quem fará o que é a primeira negociação do dia entre a equipe de performers. Sempre que possível, diferente dos demais, eu escolhia começar fazendo minha retrospectiva individual 01⁸¹, por entendê-la também como um possível aquecimento, tanto corporal quanto de relação com os visitantes. Nessa posição, então, que me fixo na roda inicial.

Com a entrada do primeiro visitante, nós quatro acionamos juntos o sinal de entrada e corremos para os quatro cantos da sala. Já sabendo qual será a próxima posição a ser assumida, volto na posição de quatro apoios para a sala em direção ao novo visitante e cumpro todo o protocolo: faço o percurso do quadrúpede ao bípede e, já em pé, inicio dizendo a data 1994. Os outros três anunciam também seus respectivos anos e seguimos de costas lentamente cada um para seu espaço na sala.

Ao começar desta caminhada lenta, já avistei anteriormente o visitante que irei abordar e fiz minha primeira revista para tentar entender de que modo devo me portar junto dele.

⁸¹ Chamamos internamente de Retrospectiva Individual 01 a que não interrompe com entrada dos visitantes, e de Retrospectiva Individual 02 a que se interrompe com a entrada de novos visitantes.

Durante a caminhada, já me questionei se ele é meu conhecido ou não, se parece ser brasileiro ou estrangeiro, se é jovem ou mais velho, se está sozinho ou acompanhado, se tem um semblante amoroso ou agressivo, se está atento ou desviante etc. Chegando ao lugar designado para minha ação, começo a me mover.

Faço uma sequência de alguns minutos retirada da obra *Narcisse Flip* (1994), de Xavier Le Roy. Acompanho os movimentos de uma caminhada vigorosa entoando um ritmo que, na peça, é dado por uma forte música de piano. Ao acabar, volto a procurar o visitante e vou até ele para dar as boas vindas. Segue um texto que rememora meu diálogo com ele:

Olá, eu me chamo Neto Machado. Você viu o pedaço que acabei de dançar? Ele é um trecho da peça Narcisse Flip de Xavier Le Roy, do ano de 1994. Este também é o começo da minha retrospectiva individual dentro dessa exposição. Se você quiser, pode me acompanhar e continuo contando para você. Nesse momento da fala, já tenho mais claro qual o grau de disponibilidade o visitante demonstra ter para acompanhar o trabalho. Com a primeira abordagem, já se sabe se ele nega a possibilidade de qualquer continuidade, se aparenta aceitar por educação, mas não demonstra interesse ou se compartilha de um desejo de diálogo mais aberto. Assim, nesse momento se impõe a negociação direta com o que ele apresenta, inclusive a lidar com frustrações, caso o que você proponha não pareça interessante a ponto de o visitante negar a continuidade e ir embora.

Neste caso que relato aqui, ele continua, e eu dou vazão ao restante do meu texto: *Na peça de 1994, que você viu eu fazer um trecho, Xavier Le Roy dança sozinho num palco vazio entre duas poltronas. São os únicos objetos que estão em cena com ele. Poltronas que poderiam pertencer a uma sala de estar. Eu não vi essa peça ao vivo, até porque, em 1994, eu tinha nove anos de idade. Porém, de alguma forma eu acho que com nove anos de idade eu estava fazendo algo muito próximo do que Xavier fazia nesta peça. Eu também estava dançando ao redor de poltronas de sala de estar, na sala da casa dos meus pais, em Curitiba - PR, onde morava na época. Eu adorava ficar a tarde toda trancado na sala dançando em volta das poltronas. Na verdade, na sala dos meus pais tinha um sofá, e não uma poltrona. Eles iam trabalhar durante a tarde e eu ficava com a TV ligada dançando a tarde toda. Naquele tempo não tinha um acesso a internet que me permitisse escolher a música que iria tocar. O youtube ainda não existia. Então, eu deixava num canal muito famoso naquele*

período chamado MTV. Lá, eu esperava ansiosamente chegar a hora do clipe que eu mais gostava: Billie Jean, de Michael Jackson. Quando passava esse clipe eu me esbaldava, era a hora que aguardava a tarde toda. Michael Jackson era muito famoso, então, todo dia passavam um clipe dele. Mas Billie Jean era mais ou menos uma vez na semana.

Na sala dos meus pais, tinha um tapete que ficava entre o sofá e a televisão. Era em cima deste tapete que eu dançava, o tapete era minha referência de palco. O sofá era alto para mim na época, então se eu ficava atrás dele, ele me cobria, servindo como minha coxia, meu esconderijo que me resguardava para a entrada triunfal no tapete/palco. Vocês conhecem a música Billie Jean? Eu vou pedir a ajuda de vocês pra cantarem Billie Jean, pra que eu possa dançar o que eu acho que era o que fazia no momento que esse clipe passava na televisão dos meu pais.

Nesse momento vou para trás do sofá imaginário e surjo realizando uma imitação de Michael Jackson mesclada a passos de dança que acho que fazia na época das sessões de dança na sala dos meus pais. Essa é uma memória que voltei a acessar para este trabalho, ela tinha ficado esquecida por mim mesmo por muito tempo. O estado de tentar reencarnar a dança da casa dos meu pais está ligado, para mim, a uma perspectiva de amadorismo em dois possíveis sentidos desta palavra: do amor pelo que faz e do contrário de profissional. Ao dançar o Michael para os visitantes do museu, eu tento acionar um prazer de dançar, um prazer enorme que sentia ao dançar na sala de casa, um amor pelo movimento que era muito forte em mim. E, para isso ser efetivo, tento, por poucos minutos, desligar a chave de profissional de dança que me tornei. Deixo-me levar por este prazer.

Esse momento é quase sempre empolgante para quem assiste e permite a criação de uma cumplicidade maior entre mim e o visitante. É um momento arriscado porque pode chegar a soar ingênuo, mas geralmente serve bastante ao intuito de criar uma relação mais relaxada e menos formal com os presentes. Depois de dançar a memória que tenho de Michael Jackson, volto a me aproximar dos visitantes e continuo minha narrativa:

Nessa época da casa dos meus pais eu dançava sem nada preparado, copiava os movimentos do vídeo e, entre eles, fazia o que vinha à cabeça. Agora consigo reconhecer que talvez minha primeira prática contínua de dança tenha sido a improvisação diária na sala dos meus pais. Foi nessa época que descobri que existiam aulas de dança, que as pessoas

poderiam ir para academias aprender a dançar. E isso me deixou intrigado e interessado, eu queria fazer aula de dança. Descobri que uma amiga da escola fazia aulas em uma academia da cidade e que lá tinha acabado de abrir uma turma de um gênero de dança chamado de dança de rua. Esse novo gênero vinha dos Estados Unidos, do mesmo país do Michael Jackson, e às vezes usava músicas dele como embalo para as aulas. Pronto, achei o que queria fazer. Sabia que seria mais fácil convencer minha mãe a me deixar fazer essa aula do que balé. Meu maior medo era ter que pedir para minha mãe comprar uma sapatilha. Naquele tempo, eu acreditava que só existiam sapatilhas cor de rosa e pedir uma dessa para minha mãe seria um peso enorme. A tal dança de rua eu poderia fazer de tênis, sem necessidade de sapatilha. Foi, então, minha salvação em todos os sentidos.

Depois de descobrir quanto custava, onde era e qual horário eu fui até minha mãe e pedi: quero fazer uma aula experimental! Ela ficou meio atônita, mas não teve como dizer não. Meu irmão, que estava ao lado dela, concluiu: eu também quero ir. Assim, fomos os dois, eu e meu irmão um ano mais novo, para fazer a tal aula experimental. Nós entramos na sala de dança, eu com nove anos e ele com oito, e dançamos juntos até entrarmos na faculdade. Tivemos uma adolescência regada a ensaios, festivais, aulas e grupos. Foi só quando entrei na faculdade com dezessete anos que parei a dança de rua, por estar com o dia cheio de compromissos acadêmicos.

Na hora de decidir o que fazer na faculdade, minha primeira opção era dança. Descobri um curso de graduação em dança em Curitiba, onde morava, mantido pelo estado. Entretanto, quando tentei esclarecer as normas e questões relacionadas ao vestibular, tive uma decepção: para entrar no curso de dança, deveria fazer uma prova de balé clássico. Novamente, me vi reprimido pela marca da sapatilha cor de rosa. Sabia que não iria passar nesse teste. Meu corpo foi todo construído pela dança de rua, nunca tinha feito uma única aula de balé.

Foi neste momento que decidi fazer Artes Cênicas, que ainda abarcava a cena e, ao mesmo tempo, jornalismo. Este, larguei no terceiro ano, quando começaram matérias muito específicas de editoração e diagramação. Artes Cênicas, cursei até fim. Hoje, penso que foi bom ter feito este curso, pois na época o curso de dança era bastante tecnicista. Acho que me sentiria insatisfeito com essa abordagem. O curso de Artes Cênicas me abriu mais espaço

para pensar meus desejos artísticos dentro dos anos de graduação. Esse quadro está bem diferente, na Faculdade de Artes do Paraná; tanto o curso de Artes Cênicas quanto o de Dança têm novos currículos com importantes e significativas modificações.

Dentro do curso de graduação, eu era conhecido como o “cara do corpo”. Sempre propunha ações interessadas no corpo e no movimento. Assim, recém saído do curso de jornalismo, tive mais espaço na agenda para procurar cursos e oficinas fora da grade curricular que tinham uma abordagem mais focada nesses assuntos. E foi nesse ínterim que encontrei a Casa Hoffmann, onde fui selecionado como bolsista por seis meses para fazer workshops de diversos artistas internacionais.

*Dentre os workshops, estava o de um artista chamado Xavier Le Roy. O curso dele durou duas semanas e eu nunca tinha ouvido falar nada sobre ele. Em 2004, a internet ainda não era o centro de todas as informações e o acesso ao Google, quase como um oráculo que responde a tudo, ainda não era popular. Então, antes do primeiro dia de workshop, queria saber mais sobre o artista francês, fui à procura de informações na própria biblioteca da Casa Hoffmann. Lá, achei um vídeo com um trabalho dele chamado *Self-Unfinished* (1998). Era um VHS, e com interesse em saber do que se tratava o trabalho do artista, fui assistir:*

Ao colocar a fita, o marcador do vídeo mostrou sessenta minutos de duração. De partida achei aquilo estranho, já que estava acostumado com coreografia de três a, no máximo, cinco minutos dentro do universo da dança de rua. Uma coreografia de sessenta minutos era dez vezes mais longa. Pressionei o play, na verdade, seguí vendo o começo do filme com a tecla que acelera o filme continuamente pressionada. Via tudo mais rápido. Ele estava sentado numa cadeira em frente a uma mesa por bastante tempo, depois levantou, andou, sentou novamente, andou mais, andou de costas, parou na parede, deitou, fazia ações simples e cotidianas, nada que me fez deixar de pressionar o fast forward.

Depois de muitos minutos, ele tirou a camisa e começa uns movimentos estranhos, a roupa ficou toda preta e, quando vi, ele estava embaixo da mesa. Neste momento, deixei o vídeo correr na velocidade normal. E o que vi foi mais ou menos isso...

*Nesse momento, me afasto dos visitantes, tiro meu tênis e realizo uma cena retirada de *Self-Unfinished* (1998), na qual ele realiza movimentos no chão sem desprender a mão dos*

pés. São movimentos lentos, sem música, e que de certa forma provocam uma ilusão, uma percepção estranha que desafia o olho a enxergar no corpo dele um outro corpo.

Esse é um momento de bastante concentração para conseguir me colocar de novo atento e concentrado no movimento, já que passei um tempo longo conversando e mantendo atenção dos visitantes na fala. Essa cena é lenta, calma e quebra um fluxo contínuo de muita informação textual junto a quem me assiste. Por isso, tento sempre realizá-la com muita calma, tomando o tempo necessário para que a atenção volte se centrar no corpo e no que ele realiza. Isso causa também uma mudança de ritmo e de relação com quem assiste.

Na volta da cena, como forma de me reconectar com quem está lá, pergunto sobre o que acharam. Se aquilo era interessante, estranho, ou qual foi a primeira impressão vendo o trecho que acabei de realizar. E a partir desta resposta, sigo com minha narrativa:

Foi essa parte que vi quando deixei o VHS passar sem acelerar. Isso deve ter durado mais ou menos cinco minutos, o tempo que estava acostumado a ver numa coreografia de dança de rua. E foi com essa informação que fui até o workshop do artista francês. Achei que faríamos umas sessões de contorcionismo, de trabalho de torção corporal, ou algo do gênero. Porém, não foi bem isso que encontrei.

Durante os quatro primeiros dias, quase nem nos mexemos, conversamos muito, sobre vários assuntos. O mais cotado era: o que cada um entendia por coreografia. Essa questão ficou na minha cabeça durante todos os dias: o que eu entendia por coreografia? Ela parecia boba no início, já que pra mim, naquela época, coreografia era simples e fácil de ser definida: você pegava uma música de dança de rua e colocava nela movimentos que você criava, de preferência um movimento para cada som. Entretanto, a cada dia naquele workshop, esse conceito foi se ampliando e se complexificando. Fui entendendo que coreografia poderia ser outras coisas, poderia ter outros sentidos, poderia chegar a outros lugares. Isso foi me deixando cada vez mais intrigado. Os bate-papos ficavam cada vez mais interessantes. E quando as duas semanas acabaram, eu estava empolgado com o que poderia se modificar em mim a partir dali.

E foi com essa empolgação que voltei para a biblioteca para ver com toda paciência o que tinha anteriormente acelerado naquela VHS. E ali, encontrei um trecho do espetáculo que tinha passado batido, mas que me marcou profundamente.

Nesse momento, me distancio para realizar o trecho que mais me marcou de todas as obras de Xavier Le Roy. Ele é um dos trechos mais emocionantes para mim porque move sensações de quando eu descobri que a dança contemporânea poderia ter espaço para mim, para o garoto que, ao invés de usar sapatilha cor de rosa, dançou a vida toda de tênis. Esse trecho de *Self-Unfinished* me confortou e me acolheu, mesmo sabendo que não foi isso necessariamente que o autor queria ou previa. Revisitar essa emoção de acolhimento faz parte do movimento, faz parte da cena, dou espaço para que esta emoção apareça por acreditar que está também nela a importância de reencarnar e reencenar esta memória.

Fica explícito neste momento que minhas ações na retrospectiva individual são sempre filtradas e enquadradas por minhas perspectivas, o que as conecta a um modo de pensar história e registro afastado das perspectivas de distanciamento, neutralidade e transparência. O registro histórico realizado nesta performance é imbricado, pessoal e engajado.

Enquanto performo o trecho escolhido, outro colega de trabalho aparece e me sinaliza que o primeiro turno acabou, seria a hora de trocar, já que, nos próximos quarenta minutos, fico responsável pela Sala de Referências. Ao acabar de dançar, devo falar com os visitantes o motivo do fim de minha narrativa e seguir para troca. É isso que faço:

Pois então foi esse o trecho que vi no vídeo em velocidade normal e que de certa forma fez com que eu percebesse que a dança contemporânea tem espaço para alguém que teve um histórico como o meu. Chegou a hora de trocarmos de turno na exposição, eu irei para outra função e terei que interromper minha retrospectiva individual neste momento. Mas vocês podem permanecer aqui e ver outras narrativas de outros performers ou seguir por aquela porta ali para uma segunda sala, na qual outros colegas vão recebê-los.

Pausa.

No mesmo momento em que se para de falar, deve-se pausar. Na posição que estiver, como uma estátua que não responde mais ao que os visitantes dizem, gerando outro

estranhamento próximo do que acontece no início da abordagem. Esta é uma marca do final do enquadramento da retrospectiva. Novamente, há uma dificuldade em manter a atitude artificial de cortar abruptamente o diálogo e a relação com os visitantes. Geralmente eles continuam a falar, a perguntar, a agradecer, a comentar e até a aplaudir. A isso, não respondo mais, apenas me concentro na possibilidade de um novo visitante entrar e acionar o giro do sistema que me levará a correr, logo depois, a assumir minha posição na segunda sala.

Os quarenta minutos na segunda sala são de maior relaxamento enquanto performer, não apenas porque a exigência de vigor físico é menor, mas porque, na primeira sala, a atenção dobrada entre a tarefa individual que realizamos e o sistema geral que gira a cada novo visitante é bastante desgastante. Na Sala de Referências, ainda persiste a atenção contínua para quem entra, porém, isso não aciona algo que modifica a sala toda, apenas indica uma nova oportunidade de diálogo e conversa. Nesta sala, é possível beber água, se alongar e descansar quando o performer não está com nenhum visitante.

O estado de performance nesta segunda sala me remete a um “estado de coxia”; é diferente de estar no camarim, na rua ou em casa, porém também ainda não é o estado de estar no palco. A atenção está acionada num modo especial, concentrada no que está fazendo, no que está ao seu redor e no que pode vir a acontecer. Entretanto, o modo de se relacionar com o ambiente é menos previsto por um protocolo geral e mais centrado no modo como cada um impulsiona aquele espaço naquele momento.

As conversas com os visitantes variam entre simples direcionamentos de onde se localiza a saída até interessantes elaborações sobre a obra e suas reverberações. Os casos mais interessantes são aqueles nos quais consigo colocar em ação um tipo de escuta que me faz perceber, na fala do visitante, brechas para o desenvolvimento de um tópico que acho que possa ser complexo. O ambiente de referências não é voltado para a explicação da obra, mas ali, o trabalho de performance está em pescar assuntos no que o visitante propõe como diálogo e desenvolvê-los ao ponto de transformá-los em algo interessante para ambos, nós e ele.

Às vezes, esses assuntos chegam a seguir para a visualização de um vídeo de um dos trabalhos de Le Roy, ou uma foto, um texto. Assim, engajam o arquivo presente na sala na

discussão ao teor do que já está sendo debatido, descobrindo novos links tanto para o que se dialoga no momento, quanto para o que está arquivado.

Rapidamente, os quarenta minutos passam, entre conversas, águas e alongamentos. Na hora marcada, volto à Sala de Exposição e me posiciono no canto da sala para entrar, quando da chegada de um do novo visitante. Lá, aguardo este novo acionamento que logo chega. O performer que devo substituir chega no canto correndo e quem sai andando de quatro em seu lugar sou eu.

Entro, miro o visitante, me levanto, anuncio o ano e andando de costas vou até lugar da estação do “*Loop*”. É enquanto entro na posição de quatro apoios que penso qual sequência farei; a decisão deve ser rápida, pois quando levantar, já direi o ano correspondente ao que realizarei. Desta vez, decido realizar o “*Loop*” referente à *Sagração da Primavera* (2007).

Este “*Loop*” é uma repetição de uma sequência de movimentos de um maestro de orquestra combinados com sons que produzimos com a boca que se referem aos instrumentos que seriam tocados durante esta regência. Escolho começar por esta por estar mais descansado, vindo de um intervalo de quarenta minutos na segunda sala. Esta sequência exige bastante energia por ser necessário manter o som e o movimento compassados por todo o tempo da ação.

Por volta de onze e meia da manhã, quando assumo este segundo turno na Sala de Exposição, sei que a entrada de visitantes é mais constante, e que, portanto, a previsão de tempo em cada estação não é longa. Assim, realizar as sequências mais exigentes não é tão exaustivo.

A posição do “*Loop*” é menos exigente na negociação entre a atenção dupla - entre a tarefa que se realiza individualmente e a atenção no restante do espaço - por a maioria das sequências ser realizada frontalmente e com o olho aberto e direcionado para toda sala. Com exceção das duas sequências nas quais o rosto está direcionado para a parede, todas as outras permitem uma boa visualização do espaço, deixando clara a entrada de um novo visitante ou o acionamento de troca advindo do colega de trabalho.

O “*Loop*” deixa pouca dúvida sobre o que realiza, há alguém que se move para ser contemplado. Isso permite que a posição seja menos trabalhosa enquanto performer, ela provoca uma relação mais usual entre o performer e o visitante. Há casos em que o visitante repete os movimentos realizados, ou parte para uma observação muito próxima de quem performa gerando situações de negociação interna do performer. Porém, na maior parte do tempo, a relação é clara e direta com os visitantes, sem maiores necessidades de adaptações.

Com a entrada de um novo visitante, quem está na posição da retrospectiva 2 anuncia o chamado e corro para o canto da sala à minha esquerda. De lá, saio engatinhando e volto a ficar de pé anunciando o ano referente à ação que farei. Novamente, penso no que escolho realizar enquanto volto para a sala nos quatro apoios. Recordo-me de que posição estava o performer que realizou a imobilidade enquanto estava no “*Loop*”. O acordo é não repetirmos seguidamente a mesma posição, para dar chance ao visitante de visualizar diferentes *loops* e imobilidades, mesmo ficando um tempo relativamente curto na sala.

Decido, anuncio e ando de costas lentamente para o lado oposto ao que estava anteriormente. Lá, deito junto à parede, com o rosto completamente absorvido pelo espaço entre o chão e a parede - uma forma corporal da obra *Self-Unfinished* (1998). Neste canto, deitado com rosto escondido, meus pensamentos passeiam por diversos caminhos. Questiono o tempo que ainda falta para o fim deste turno, a quantidade de visitantes presentes na sala, a hora em que entrará o primeiro grupo de escolas, o “*loop*” que está em curso, se a retrospectiva individual 1 está no meio ou no fim, e tudo isso, enquanto me esforço para não mover.

A concentração ativada no estado de não me mover tem algo de meditativo. Apesar de ser povoado por diversos registros de pensamento enquanto permaneço imóvel, este fluxo de ideias funciona como uma tentativa permanente de me manter em trabalho, apesar de não me mover. Para mim, é como se o movimento migrasse do deslocamento espacial para um deslocamento que envolve o corpo num passeio interno, mantendo-me aquecido e a postos para novamente entrar no revezamento geral de posições.

No meio deste fluxo contínuo, ouço o aviso de que um novo visitante chegou. Este alerta se destaca dentre os outros sons da sala, devido ao seu volume e também à sua

Ao invés de seguir depois deste corte narrando a experiência de performar o próximo “*Loop*”, troco agora o foco e a posição desta escrita, encerrando aqui esse relato pessoal e iniciando, a partir deste ponto, alguns apontamentos finais sobre a função a qual esta subsessão se dedica.

Performar em “*Retrospectiva*” é uma prática atravessada por diferentes registros na relação com o público, com a duração e com nossa própria experiência corporal. A situação gerada na Sala de Exibição depende de todos os envolvidos, mas não necessariamente os liga de uma maneira obrigatória, linear e conclusiva. Sobre isso, comenta o coreógrafo em entrevista sobre as funções assumidas pelos performers nessa primeira sala da exposição:

São três atividades independentes com relações. Eu poderia ter imaginado uma situação em que os três artistas desenvolvem um trio ou um quarteto, em que cada atividade é necessária para compreender um todo e produzir um só mundo, como a maior parte das vezes uma coreografia para palco faz. Mas aí – esta é minha esperança – eu olho para essas tensões produzidas pelos três tipos diferentes de atividades, elas próprias em tensão com a ‘coisa’ que será vivenciada pelos visitantes. Há relações, mas elas poderiam ser consideradas como três obras autônomas – e em certo sentido elas são, mas produzem uma coisa. Mas não é essa uma coisa como uma peça de teatro o faria. (LE ROY, 2013, p.09)

Para ele, as funções assumidas pelos performers na primeira sala da exposição – a “Imobilidade”, o “*Loop*” e a “*Retrospectiva Individual*” – são autônomas, mas constroem relações, mesmo que não necessariamente explícitas aos visitantes. Os performers em “*Retrospectiva*” não são personagens de uma mesma peça que se complementam respondendo um ao outro seus diálogos. Tampouco, são um grupo de dançarinos que respondem com movimentos aos estímulos gerados pelos outros companheiros de equipe. Cada um executa sua função específica dentro da sala; entretanto, todos estão ocupados com a construção da situação que a obra propõe. Eles são partes da mesma obra, estão se revezando dentro do mesmo sistema de funcionamento, apesar de cada qual realizar sua respectiva atividade a cada momento.

Durante o período de trabalho, os performers percorrem diferentes estados corporais, tipos de concentração, modos de relação com o espectador e modos de aproximação com as ideias de dramaturgia, narrativa, ficção e cena. Como ele mesmo cita no trecho a seguir:

Como consequência, todos os seis artistas mudam de posição e atividade entre os dois espaços, o que significa que eles passam por diferentes modos de trabalho, transitando entre a representação, o trabalho na composição, na pesquisa, no desenvolvimento da sua retrospectiva e na conversa com os visitantes. A necessidade de troca de atividades durante o trabalho decorre de minha reflexão sobre o que significa propor que as pessoas atuem durante o dia todo, ou quase o dia todo, por um longo período. (LE ROY, 2013, p.05)

Como bailarino, o estado de cena evocado pela estação do “*Loop*” me remete primeiramente ao que treinei durante os muitos anos em que fiz dança de rua, já que, durante o período de criação do trabalho, aprendi sequências de movimento que dançaria diante de um público. Todavia, além da natureza das sequências de movimento ser bem distante das praticadas na época da dança de rua, esse público agora não estava mais acomodado em uma cadeira, mas livre para controlar seu percurso como visitante. Essa diferença apresenta uma crucial modificação no performar durante a temporada do trabalho. Ao realizar as sequências de movimento previamente ensaiadas, por vezes, alguém à minha frente dedica total atenção ao que realizava, por outras, o olhar de todos mira as demais atividades da sala. Esta configuração livre ainda gerou ocasiões em que alguém me tocou, reproduziu meus movimentos, me fotografou, me fez perguntas etc. Em todas essas situações, a manutenção constante da negociação entre o foco na ação de repetição dos movimentos e a atenção dedicada ao andamento do sistema no restante do espaço continua.

Somente depois da experiência de alguns dias em exposição, a estação do “*Loop*” começou a se configurar para mim como um constante trabalho de redescobrir as sequências pré-ensaiadas a cada execução, procurando em cada repetição do movimento qualidades específicas de executá-los. A concretização dessa sensação de diferença na repetição emergiu internamente como a imagem de um escultor que se esculpe, como se meu corpo fosse a massa e a mão ao mesmo tempo – o que molda e é moldado. Com esta imagem, segui compreendendo que, nesta posição, o meu labor como bailarino é mais interno – apesar de gerar como efeito um esforço físico evidente –, pois o trabalho era a busca de uma repetição que absorve e exhibe a diferença, e, assim, difere de um vídeo. Essa diferença da repetição no corpo é incontornável, cuja potência é dar a ver a mutação na própria repetição.

A função da “Imobilidade” também apresenta o formato em que um público observa alguém que realiza uma ação. Porém, nessa atividade específica, o jogo é de performar um

objeto, quebrando a explícita presença de um sujeito que se move e introduzindo a de um sujeito que se objetiva.

Não é uma performance, no sentido do contrato que se faz no teatro; envolve tomar o lugar de objetos. Mas isso suscita algumas questões: Os indivíduos devem se tornar objetos? Ou será que o visitante os objetiva (uma vez que essa possibilidade está sempre presente)? Eu acho que essas perguntas também se aplicam ao teatro: os artistas podem se objetivar quando atuam. Talvez essa dinâmica seja óbvia para os espectadores e artistas, na medida em que se tornou invisível como parte habitual do contrato implícito das atuações que acontecem em um teatro. Mas, em um espaço de exposição, se um performer literalmente atuar como um objeto, é mais ambíguo. Eu também estou interessado em questionar o ponto no qual tornar-se um objeto não é simplesmente 'ruim', dependendo da decisão que você faz, mas como ele pode produzir algo mais, outras relações com a subjetividade e a objetividade, ou a subjetivação e objetivação. (LE ROY, 2013, p.05)

Já na retrospectiva individual, há dois registros principais: um mais claramente espetacular - e até distanciado - das ações coreográficas realizadas; e outro, da conversa com os visitantes que procura ser íntimo e dialógico. Os dois são expressos inclusive em termos de espaço, já que as ações são performadas mais distantes dos visitantes e a conversa acontece bem próxima aos mesmos.

A retrospectiva individual é composta por histórias bem pessoais - vide meu relato anterior. As conexões criadas a partir dessas histórias ou a composição criada a partir das informações pessoais de cada um gera uma ficção. Não porque o teor das informações seja mentiroso ou irreal, mas porque cada narrativa construída contempla apenas uma versão dos fatos, é sempre uma edição das memórias retidas do que realmente aconteceu. O jogo de combinação destas memórias e a forma como cada uma é contada geram diferentes narrativas artificialmente controladas, ou coreografadas. Jacques Rancière propõe algo próximo disso como entendimento de ficção: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (RANCIÈRE, 2005, p.59)

Certamente não foi apenas uma única razão que me levou, aos nove anos, escolher fazer aula de dança de rua. A admiração por Michael Jackson e seus videoclipes alavancaram esse desejo; entretanto, ele também foi construído por outros motivos que não são citados, já que não cumprem um papel primordial na narrativa construída para este trabalho. A retrospectiva individual é conscientemente uma edição ou, como o próprio Xavier Le Roy

costuma nomear, uma composição interessada em coreografar uma narrativa. Ela é um registro oral e performativo que testa aproximar duas histórias: a de Le Roy e a de cada performer que entoa a narrativa. Essa aproximação pode se dar inclusive pela oposição e pela distância entre essas duas trajetórias.

Essas edições são também feitas e refeitas no ato da realização da performance. A cada visitante diferente, interessam mais ou menos algumas das informações. Para cada interlocutor, a edição se adapta, dando mais tempo a alguns trechos e cortando outros, por exemplo. Portanto, ela é feita também para e com quem está presente. Novamente, é importante ressaltar que a narrativa é artificialmente preparada, mas esta articulação prévia prevê inclusive a edição realizada por quem performa, enquanto se performa.

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.

Como reportado, o espectador passa também pela segunda sala – “Sala de Referências” – na qual os performers ainda experimentam outro registro de trabalho, diferente das atividades da primeira sala. Neste espaço, a performance está no ato e na responsabilidade de dar movimento aos documentos do próprio trabalho. Esta é uma sala que funciona como arquivo, que contém todo material usado para criar “*Retrospectiva*” – vídeos, fotos, textos etc – e, nela, os performers aguardam os visitantes para colocar este arquivo em funcionamento dando ação e movimento a ele.

Não se trata de exercer o papel de um monitor de museu, um guia, já que quem está presente é parte da obra e não um olhar externo a ela. A atividade desta sala está calcada na

ideia de que cada um tem um próprio registro sobre o trabalho, cada um cria sua ficção daquele arquivo, cada um tem o poder de historicizar e de compartilhar a versão individual do que está ali. Tanto do que acontece presencialmente, na exposição, quanto do que está disponível como material de documentação. É nesta performance, concretizada pela presença, que o registro vira algo mutável. Ele é construído e coreografado em conjunto na conversa entre o visitante e o performer

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O regime estético da arte não opõe o antigo ao moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2005, p.35)

Ao longo desta dissertação, busquei entender alguns registros de obras coreográficas como coreografias. Este caminho foi construído junto a escritos de diferentes autores que apresentam um entendimento de coreografia que transborda o sentido de uma sequência de passos de dança referentes a um estilo ou gênero reconhecível. A partir da encruzilhada desses autores e dos artistas usados como referência neste trabalho, coreografia passa a ser entendida como dispositivo, ou seja, como algo que tem a potencialidade de organizar pensamentos e, de modo mais amplo, as pessoas e suas vidas em sociedade.

Assim entendido, coreografia passa a ter, além de uma clara função estética, também uma dimensão política agindo diretamente no corpo, assim como nas partilhas de tempo e espaço. E se compreendermos o registro como possível ação coreográfica, ele passa, então, a dinamizar certas políticas de organização de sentidos e corpos que se posicionam no mundo.

Ao longo da história, muitas foram as maneiras de se fazer dança que estabeleceram um contínuo diálogo com seus contextos: seus tempos, suas geografias, seus momentos políticos e sociais. A dança responde a estes momentos e ao mesmo tempo os impulsiona, os contradiz, os confirma, os opõe e os configura. Ela é construída pelos contextos e os constrói, de modo contínuo e inexorável.

No decorrer deste trajeto histórico, foram também várias as tentativas de registro dessa dança que estava está em curso. À mesma maneira do que era dançado, o que era registrado segue as necessidades do seu momento e das diferentes maneiras de se produzir dança e, concomitantemente, incita modos de se praticar dança ainda desconhecidos em cada contexto singular. Alguns formatos de registro, por razões específicas em cada caso, tornam-se maiores que seus próprios contextos, sendo expandidos para além de seus territórios, adotados por outros locais, meios, campos e interesses. Cada caso de registro específico exprime suas convicções com relação à dança que registra e ao mundo no qual existe.

Esta dissertação usa, como um dos seus parâmetros de análise dos registros em dança, a concepção da pesquisadora Bojana Cvejić de que o evento cênico pode ser separado em três perspectivas: o Criar, o Performar e o Assistir (CVEJIĆ, 2013). Elas diferem entre si por serem ações com diferentes durações, afirmando-se, então, como possibilidades criativas distintas dentro do evento cênico. Isso não prevê uma relação hierárquica entre elas, apenas faz com que adquiram autonomia para perceberem-se singulares no tipo de relação e produção que estabelecem na experiência estética.

Cada coreografia tem suas relações particulares com estes três modos: o Criar, o Performar e o Assistir. A depender de cada criação, eles podem estar mais próximos ou mais distantes entre si. Há casos em que as questões que movem os processos de criar, performar e assistir são muito semelhantes, e outros, em que elas se diferenciam fortemente. A identificação da presença e da autonomia destes três modos potencializa a emergência das singularidades que não se obrigam a necessariamente chegar a um lugar de convergência, a um evento cênico central e igual para todos. As experiências são diferentes e, assim, têm a liberdade de gerar questões que talvez façam sentido apenas para uma das perspectivas e não para outras.

No trabalho *“Retrospectiva”*, de Xavier Le Roy, usado como foco principal desta escrita, são concretizadas algumas propostas de como o tempo e o espaço dispensados junto da obra podem ser usufruídos por seus visitantes, performers e criadores, gerando questões singulares a cada uma destas três posições assumidas. A análise feita nesta escrita nos permite debruçarmos-nos sobre as organizações coreográficas que refletem como nos movemos e nos portamos individualmente e em coletivo nas três posições - como criador, como performer ou como público. Assim, esta análise leva em consideração a ação de um pensamento estético que se deflagra também político, ao atuar diretamente com e a partir de pessoas nas relações construídas entre elas.

Isso se torna ainda mais complexo ao identificarmos que esta obra mescla o passado, o presente e o futuro, apresentando-os como uma construção ficcional contínua. Em *“Retrospectiva”*, a linha temporal não é reta com uma seta que sempre aponta o futuro enquanto um lugar no espaço para o qual nos movemos sem cessar. Nesta obra de Le Roy, o passado pode ser o interesse do futuro. Burla-se, assim, a produção de um ineditismo total, de

algo completamente novo - produto tão valorizado pela lógica de consumo que a cada minuto lança uma nova necessidade de compra para suprir suas necessidades de venda. “*Retrospectiva*” se interessa por um tempo multidirecional, como o que aponta Jacques Rancière: “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas.” (RANCIÈRE, 2005, p.37)

O registro apresenta a priori uma relação multifacetada com o tempo. Ele sempre estabelece uma conexão com algo que está fora dele mesmo, o algo que ele registra. Esta seria, à primeira vista, sua função primordial, ocupar-se de documentar algo que está além de si mesmo. A fotografia – mídia popularmente conhecida como um registro – hoje faz-se presente em quase cem por cento dos atuais telefones celulares como principal mídia de registrar a vida cotidiana.

Quando olhamos para a cena e a coreografia, poderíamos desenvolver caminhos de análise próximos dos acima citados com a fotografia. Tanto uma quanto outra serão sempre, no mínimo, sobre seus processos de criação, sobre suas escolhas e decisões, sobre o conjunto de ações que as fizeram ser o que são. Portanto, uma coreografia pode sempre ser considerada como registro, mesmo que seja um registro exclusivamente do seu próprio trajeto e criação.

Porém, os dispositivos da coreografia e do registro não param na resposta ao passado, na consequência do que puderam registrar. Eles carregam consigo uma potência de acionarem novos olhares sobre si mesmos e sobre o que carregam como o algo registrado. Uma foto sempre nos mostra o que registrou, mas o faz sempre enquadrando este algo a partir de sua existência como objeto fotográfico. A fotografia nunca é isenta, não é um meio sem voz. Ela é sempre um dispositivo que discursa sobre o que registra, já que enquadra e recorta o mundo propondo um olhar, um modo de ver, uma perspectiva que aponta entendimentos sobre o que é apresentado. A coreografia age da mesma maneira.

Como explicita o autor Philip Auslander (1996), algumas das performances cênicas, por exemplo, ainda revertem o sentido temporal tradicional do registro e da cena, do que viria antes e depois num entendimento tradicional de registro como consequência da cena. Esse modo tradicional de pensar seria o de considerar que o registro é “o que vem depois”, já que apenas documenta a ação cênica que supostamente desaparece assim que se realiza. Segundo Auslander, isto se inverte no momento em que muitos dos eventos cênicos estão usando os

registros como base de referência para própria ação cênica e não mais como documentação póstuma. Como no caso de inúmeros shows ao vivo de cantores internacionalmente famosos que se esforçam para serem os mais próximos possíveis de seus registros comercializados em DVD. O esperado é que o show seja o mais próximo do DVD e não mais o contrário. Isto inverte a função de cada um nesta cadeia, dificultando a continuidade do pensamento que coloca o registro apenas como mero subproduto da ação. Ele passa a ser acionador de sentidos, criador de patamares estéticos que geram parâmetros para a própria cena.

Numa época em que tantas tecnologias estão sendo descobertas e testadas, o registro tem cada vez mais possibilidades de tornar-se uma série da obra, como defende Luiz Cláudio da Costa (2009), com a mesma importância e potência criativa dela e estabelecendo, assim, relações menos hierárquicas e mais propositivas entre a obra-fonte e sua documentação. Hoje, o próprio registro vê-se radicalmente reinventado pela tecnologia. O aplicativo para telefones celulares *Snapchat*⁸², por exemplo, permite a captação em vídeo de algum acontecimento e o envio deste registro para outro usuário de *smartphone*. Ao ser visto pelo usuário que o recebe, o vídeo se apaga imediata e automaticamente tanto no celular de quem o captou quanto no de quem o assistiu. Não é possível ter acesso ao vídeo depois de ele ser apagado, ele é um vídeo efêmero por natureza. O ciclo aqui se inverte novamente e faz do registro uma ação única, algo que é feito para desaparecer. Sua relevância, aqui, está justamente em registrar algo, tornando-se, ele mesmo, uma performance única e exclusiva.

Nesta perspectiva de pensar o registro como ato coreográfico, e a coreografia como um registro, uso este espaço das considerações finais para registrar outras ações recentes que se relacionam com este assunto e que podem vir a fazer parte de pesquisas futuras, de desdobramentos desta escrita em novas oportunidades de estudo.

É o caso do novo processo criativo do artista paulista radicado em Berlim - Alemanha, Thiago Granato. O processo criativo denominado *Coreoversações* dará espaço ao surgimento de uma trilogia de performances baseadas em conversas entre coreógrafos que usam o corpo de Granato como mídia. O artista irá, durante esse processo de pesquisa, pensar em metodologias criativas que proponham o diálogo entre coreógrafos já falecidos que tenham marcas estéticas firmes e reconhecidas. Os primeiros nomes escolhidos pelo artista para o

⁸² Página oficial do aplicativo de celular na internet: www.snapchat.com

diálogo são Tatsumi Hijikata e Lennie Dale. O primeiro, grande nome da dança Butô japonesa, conhecido mundialmente pela força e singularidade de sua movimentação advinda do contexto do pós-guerra japonês. O segundo, coreógrafo americano radicado no Brasil que criou, junto de outros artistas, o grupo Dzi Croquettes durante o período da ditadura militar e que levava à cena um estilo fincado fortemente na estética do Jazz e dos musicais americanos, numa importante subversão performativa de papéis sociais de gênero e sexualidade.

O corpo de Thiago Granato é o campo onde esse diálogo poderá acontecer. Ele apresenta um processo com interesse pela grande amplitude de diferenças estéticas e políticas entre os coreógrafos. Isso tudo irá de alguma maneira registrar o que esses dois nomes importantes produziram, mas, ao mesmo tempo, pensa como isso pode ser remexido, repensado e, como propõe esta pesquisa, reencarnado.

Já Christine De Smedt, bailarina e coreógrafa belga co-fundadora do importante grupo *Les Ballets C de la B*, usou os últimos anos para produzir quatro peças que fazem parte de uma mesma pesquisa como intérprete e como coreógrafa. Ela chama esse projeto de *Portraits* (Retratos), que se constitui basicamente no desenvolvimento de peças a partir de entrevistas com coreógrafos com os quais ela já trabalhou anteriormente. De Smedt é muito reconhecida no contexto europeu da dança contemporânea como uma grande intérprete e teve seu percurso profissional muito marcado por esta perspectiva. Nesse projeto, ela retorna a quatro coreógrafos com os quais dançou - Jonathan Burrows, Eszter Salamon, Xavier Le Roy e Alain Platel - e desenvolve quatro peças a partir de entrevistas com cada um. Essas peças podem ser apresentadas juntas ou separadas e apresentam retratos cênicos criados por ela que registram cada um dos quatro universos estéticos entrevistados e experienciados por ela.

Essas duas iniciativas, de Thiago Granato e de Christine De Smedt, apresentam uma perspectiva próxima: são dois bailarinos experientes que retomam materiais de coreógrafos renomados como matéria-prima de suas criações. Num momento no qual o campo da dança contemporânea dá muito valor ao autor, a quem é capaz de conceber além de dançar, esses bailarinos acharam na volta ao que eles ou outros já fizeram uma proposta de pensar uma nova criação, seguindo uma perspectiva de retomar o que já foi feito para pensar o que possivelmente virá. Esse tipo de iniciativa dá voz ao bailarino como alguém que pensa em seu passado, e no passado da dança, e o reinventa apontando outras perspectivas.

Poderíamos citar ainda como trabalhos com perspectivas próximas o *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabiam Barba, que retoma as danças da coreógrafa moderna Mary Wigman e *Hot 100* (2011) de Christian Duarte, que retoma materiais de uma lista de cem coreógrafos que o influenciaram na sua carreira como bailarino.

São trabalhos que mexem na história como modo de torná-la próxima, passível de modificações de incisões. São obras que tornam visíveis mecanismos com potencial de movimentar o que aparentemente já haveria passado e estaria parado, estático e imutável. Essas obras poderiam ser pensadas como uma biblioteca viva, não no sentido de trazerem os personagens dos livros à vida para falarem sobre suas histórias, mas por entender as informações que estão nos livros como algo que pode ser colocado em movimento.

Ao colocar em cena um possível diálogo entre a dança butô e o Jazz, o principal não é verificar se Granato dança corretamente conforme os preceitos dessas danças, mas como o corpo dele pode nos fazer pensar sobre essa história de dois mundos que se apresentam a partir de um novo movimento de diálogo. Quando Duarte dança suas cem referências, ele não nos leva de volta a cada um desses universos poéticos, ele nos apresenta a si mesmo hoje. Ao dançar Mary Wigman, Barba não nos leva de volta a uma dança moderna que teria passado, mas nos leva a questões atuais travestidas no seu corpo contemporâneo que tenta se relacionar com um movimento construído em outro tempo. De Smedt não nos apresenta quatro coreógrafos contemporâneos com seu *Portraits*, ela nos mostra seu recorte de como quatro artistas se manifestam no seu corpo e na sua cena.

Essa retomada de um poder de mover e construir história nos remete a uma perspectiva menos centrada no desejo de registrar um passado que permaneceria fixo e estático numa plataforma midiática de captura, e nos envolve numa ação de registrar um passado que se move conosco, que nos acompanha, um passado passante, um passado que não passou, mas que continua, dura.

6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92p.

ARAÚJO, S; MORAES, M. *Antígona reduzida e ampliada: processos e diálogos*. Curitiba: Cia Senhas de Teatro, 2007, 128p.

ARBEAU, T. Orchésografie. Disponível em: <<http://memory.loc.gov>> Acesso em: 20 de Novembro de 2013.

ART PRESS 2 TRIMESTRIEL N. 5. Paris: Adagp, 2007.

AUSLANDER, P. Liviness: performance and the anxiety of simulation. In: DIAMOND, E. *Performance and cultural politics*. New York & London: Routledge, 1996.

BROOK, P. *The Empty Space: A Book About the Theatre* Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York: Touchstone, 1995, 144p.

BURROWS, J. *A choreographer's Handbook*. New York: Routledge, 2010, 224p.

CABRAL, C. Coreologia a escrita do movimento na dança. Disponível em: www.jornaldadanca.com.br. Acesso em: 01 out. 2011.

CHAIA, M. (org) *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CVEJIĆ, B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance*. 2013. 291 f. Tese (Doutorado em Filosofia Moderna) - Faculdade de Artes e Ciências Sociais, Kingston University, Londres, Inglaterra. 2013.

_____. In the Making of The Making of: The Practice of Rendering Performance Virtual. Disponível em: <http://www.howtodothingsbytheory.info/2010/05/13/bojana-cvejic-in-the-making-of-the-making-of-the-practice-of-rendering-performance-virtual>. Acesso em 04 de out. 2011.

COSTA, Luiz Claudio da (org). *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, 256p.

DUNCAN, I. *My Life*. United States of America: Liveright Publishing Corporation, 1995.

FINGER, E; MACHADO, N; MARINELLI, R. *Corpomeiologia: conexões artes visuais-dança*. Curitiba: Couve-Flor Mini Comunidade Artística Mundial, 2008, 48p

_____. *Corpomeiologia vol 2* Curitiba: Couve-Flor Mini Comunidade Artística Mundial, 2009, 42p

_____. *Corpomeiolingua vol Rua*. Curitiba: Couve-Flor Mini Comunidade Artística Mundial, 2010, 47p

_____. *As obras dentro da obra*. Curitiba: Couve-Flor Mini Comunidade Artística Mundial, 2009, 53p

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. 14.ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. New York: Thames & Hudson World of Art, 2001, 232p.

INGVARTSEN, M. (Ed). *Everybodys performance scores*. Copenhagen: Everybodys Publication, 2010, 147p.

_____. (Ed). *Everybodys Self-Interview*. Copenhagen: Everybodys Publication, 2009, 158p.

_____. (Ed). *6 Months 1 Location*. Copenhagen: Everybodys Publication, 2009, 160p.

KARDEC, A. *O Evangelho Segundo o Espiritismo*. Tradução de Guillon Ribeiro. São Paulo: Federação Espírita do Brasil, 1944. 279p.

KLIEN, M; VALK, S; GORMLY, J. *Book of recommendations: choreography as an aesthetics of change*. *Daghdha Dance Company*, Ireland, 2008.

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEPECKI, A. Insccribing dance. In: LEPECKI, A (org.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. New York: Wesleyan University Press, 2004, p. 124-135.

_____. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York and London: Routledge, 2006.

_____. *Choreography as apparatus of capture*. *The Drama Review*. V. 51, p.119-123. número 2 (T 194), Boston: MIT Press 2007.

_____. *Planos de Composição*. In: GREINER, C; ESPÍRITO SANTO; C. e SOBRAL, S. (Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: Criações e Conexões*. São Paulo: Itaú Cultural 2011.

_____. *Coreo-política e coreo-polícia*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>. Acesso em: 20 out. 2013.

LE ROY, X. 2012. Trabalhando em “Retrospectiva” Duas Entrevistas. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Entrevista concedida a Bojana Cvejić.

LE ROY, X.; CVEJIĆ, B Dando tempo sem perdê-lo: uma conversa entre Xavier Le Roy e Bojana Cvejić. *Revista Mousse*, Milão, n.36, 2012.

McCAW, D (ed). *The Laban sourcebook*. London and New York: Routledge, 2011.

PHELAN, P. A Ontologia da Performance: representação sem produção. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24. p. 171-191, 1997.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO, 2005, 72p.

RENGEL, L. *Dicionário Laban*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

RITSEMA, I (Ed). *Agora*. St Erme: PerformingArtsForum, 2012, 240p.

ROSENTHAL, S et al. *Move Choreographing You: art and dance since 1960s*. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2010, 176p.

SPANGBERG, M. *Spangbergianism*. Stockholm: Edição independente, 2011, 217p.

SUTTON, V. O Centro para a Escrita do Movimento de Sutton: DanceWriting. Disponível em: www.movementwriting.org. Acesso em: 02 out. 2012.

TRINDADE, A. *A Escrita da Dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento*. Canoas: Ed. ULBRA, 2008, 144p.

UTRABO, G; MONTEIRO, J; DUSCHENES, P; LOSS, H. *Approach*. Curitiba: Edição independente, 2012, 128p

7 ANEXOS

ANEXO A:

LE ROY, X. 2012. Trabalhando em “Retrospectiva” Duas Entrevistas. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Entrevista concedida a Bojana Cvejić.

Entrevistas realizadas no início do processo de criação de “*Retrospectiva*”.

Tradução cedida pela equipe do *Festival Panorama 2013* e reproduzida aqui conforme foi disponibilizada na “Sala de Referências” da exposição “*Retrospectiva*” realizada no Museu de Arte do Rio - MAR, de 23 de outubro à 10 de novembro de 2013.

Trabalhando em "Retrospectiva" por Xavier Le Roy.

Duas entrevistas⁸³

Bojana Cvejić: "Retrospectiva" por Xavier Le Roy é um projeto para a Fundació Antoni Tàpies. Ele foi encomendado pela Fundació?

Xavier Le Roy: Laurence Rassel, que é atualmente o diretor da Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, me convidou e me deu carta branca. Ela disse que gostaria que eu fizesse alguma coisa no espaço...

... O que é um museu?

Quando ela fez a proposta, eu não sabia que era um museu. Eu não também sabia como era o espaço. Como eu sabia dos interesses de Laurence por diferentes disciplinas, como a música e a dança, e formatos performáticos além das exposições exclusivamente de arte "visual", a princípio, pensei que ela estava interessada em apresentar minhas performances em relação a outras obras, como parte de um programa na *Fundació Antoni Tàpies*. Mas quando eu visitei o espaço e fui apresentado à equipe e ao projeto de Laurence no local, entendi que o que ela estava realmente propondo era usar os espaços que são dedicados a exposições contemporâneas. Além da coleção permanente de obras de *Antoni Tàpies* em um andar, outros dois andares são usados para exposições temporárias de arte contemporânea. Isso significa que Laurence é a curadora desta exposição.

Sabendo que Laurence se interessa por processo, eu imaginei que ela estava sugerindo que eu fizesse alguma coisa no espaço ao longo de três meses, em um formato tal que eu estaria trabalhando lá durante este período. Eu percebi que o espaço não poderia ser adaptado para mostrar minhas performances, então eu comecei a pensar sobre o que fazer. No começo, eu pensei: "Isso não é para mim. É impossível ter uma situação de teatro aqui. Eu não sei o que fazer." Mas depois de conversar com Laurence, eu continuei a considerar diferentes opções. Eu fiquei absorvido pensando sobre a exposição como um formato. Percebi mais tarde que o que eu poderia ter feito era uma curadoria, junto com Laurence, de um espetáculo com vários

⁸³ Transcrições de entrevistas sobre "Retrospectiva" por Xavier Le Roy feitas em 23 de julho, em Avignon, e 29 de outubro de 2012, em Montpellier.

artistas. Embora a Laurence tinha mencionado isso , eu tinha esquecido completamente sobre essa possibilidade.

Então, "Retrospectiva" por Xavier Le Roy é mais um novo trabalho, mesmo que o nome sugira visitar todas as suas obras. O que "retrospectiva" realmente significa aqui?

Eu me perguntei como eu poderia responder especificamente - com o meu trabalho em mente - a este espaço, duração e situação específica. Estou acostumado a pensar sobre a situação do teatro como uma duração que é ocupada e organizada de maneira muito diferente de uma exposição, onde as pessoas vêm e vão; além disso, eu nunca me vi exibindo objetos, pinturas ou vídeos, ou qualquer coisa assim... Tanto a diferença entre os dois conjuntos de convenções, do teatro e do museu, e a ideia de apresentar meu trabalho anterior induziu uma forma distinta de repensar os meus trabalhos anteriores. Essa foi uma linha. Outra linha se desenvolveu em torno da ideia de "retrospectiva", algo mais apropriado para as convenções da exposição de arte visual, por um lado, e mais difícil de se conseguir no teatro, por outro. Imagine fazer uma retrospectiva de sete ou dez obras em um teatro: isso implicaria organizar a apresentação de um ou dois trabalhos por noite. Mas quem viria a sete ou dez noites seguidas? E quem pode pagar por isso? A última consideração não deve ser subestimada. A exposição do museu permite que vários trabalhos sejam apresentados no mesmo espaço ou no mesmo prédio, ao mesmo tempo, para que possam ser experimentados simultaneamente ou em justaposição, e as relações entre as obras também produzem significados. Achei interessante não só usar o fato de que eu estava trabalhando em um espaço de arte visual, mas também levar em consideração o modo como suas convenções diferem daquelas do teatro. Então eu decidi fazer uma retrospectiva dos meus trabalhos que foram feitos originalmente para o teatro, mas uma vez que não seria possível apresentá-los como foram concebidos para o teatro, eu seria forçado a procurar formas de transformar as obras de um conjunto de convenções para a outra. Eu percebi, depois de pensar mais por essa ideia, que eu estava usando a retrospectiva como um modo de produção de um novo trabalho.

Então, se posso resumir, você está realmente usando a simultaneidade de apresentação - que é o que o museu permite - justapondo diferentes espaços ao mesmo tempo? Não se trata de uma celebração, mas de fazer outra coisa com o seu trabalho, uma transformação no museu. Você poderia descrever em que consiste esta operação?

A operação envolveu as seguintes regras: se eu não ia fazer vídeos, objetos ou tipos semelhantes de exposições, decidi continuar trabalhando do jeito que eu costumo trabalhar com as pessoas, com os indivíduos, com ações e não objetos. Bem, os objetos podem estar envolvidos, mas ...

... não expostos permanentemente.

Exatamente. A decisão importante foi a de que tudo deveria ser feito com pessoas. Minha próxima preocupação era o tempo ou a duração, o que me fez categorizar obras expostas em espaços semelhantes a museus. Há objetos, como pinturas ou esculturas, que residem permanentemente no espaço. Há também vídeos exibidos em loop, de modo que, quando termina, ele volta para o começo - e, neste sentido, também está permanentemente presente. Hoje em dia é comum ver em museus vídeos ou filmes que têm um começo e um fim, mas que também são repetidos em loop ou tem horários de exibição anunciados, como em uma sala de cinema. Outro tipo de exposição é a instalação, mas as instalações são sempre um composto destes elementos. Esta análise me levou a escolher os meus trabalhos solo como o material para ser transformado de acordo com essas categorias. Ao escolhendo solos, eu também poderia mostrar o desenvolvimento de um trabalho para outro.

É uma escolha peculiar. Eu gostaria de saber se foi claro desde o início que você não iria incluir trabalho feitos com outros intérpretes. Parece uma escolha política decidir não recriar algo que envolva o trabalho de outras pessoas que você não vai incluir na exposição.

Sim, mas não foi consciente. Eu não sei exatamente. Se eu observar a minha obra como um todo, ela pode ser dividida entre trabalhos individuais e trabalhos em grupo. O aspecto pragmático desta escolha é que os solos são mais fáceis para trabalhar.

Uma maneira pragmática de trabalhar com um solo é multiplicá-lo numa peça em grupo - um procedimento padrão de desenvolvimento. Você poderia, por outro lado, reduzir ou extrapolar o material das peças de grupo e trabalhar com ele como um solo. É por isso que eu acho que é uma escolha importante, pois ele também diz algo sobre os aspectos éticos e políticos de sua autoria. O trabalho deve evitar a alienação. É algo que você concebeu e executou você mesmo.

Todas essas obras são coisas que passaram pelo meu corpo, que estão, de certa forma, incorporadas em mim, exceto *Giszelle*, uma colaboração com Eszter Salamon que eu ensaiei e aprendi, mas nunca apresentei ao vivo.

Mas você me perguntou como a retrospectiva é concebida. A primeira sala é configurada como uma sala de representação, ou a sala de exibição, onde três tipos de ações correspondentes às três categorias de exposição devem ser realizados em três áreas ou zonas atribuídas a cada um desses tipos. Essas áreas estão situadas ao longo de cada parede, mais ou menos no meio. Um artista irá realizar algo associável a um objeto, e eu chamo isso de realizar uma "imobilidade" que está permanentemente presente na sala, enquanto um visitante está presente nesse espaço. Outro performer irá realizar algo ligado à ideia de loop da qual eu estava falando, algo que é longo (ou curto), o suficiente para que o visitante perceba como algo que se repete continuamente - meu primeiro palpite é - a cada quarenta a sessenta segundos. Aqui duração é vivida de forma diferente da imobilidade - quietude. O terceiro tipo de ação irá desenvolver-se no tempo, de tal forma que tenha um começo claro e chegue a um fim, excluindo qualquer repetição.

É linear e é narrativa.

Exatamente. Na minha proposta para cada performer, a narrativa consistirá em desenvolver o que eu chamo de minha própria retrospectiva dos meus trabalhos. Parte da proposta é utilizar a estrutura de um dos meus solos - *Product of Circumstances*. Neste trabalho para o palco, eu alterno entre contar a minha biografia em ordem cronológica e realizar ações que ilustram, comentam ou fazem contraponto com a história que eu conto. Por isso, envolve um movimento de vai e vem entre falar e fazer. Eles vão escolher trechos de meus trabalhos solo para executar e, entre os trechos, vão até os visitantes e contam a eles uma história que se relaciona com as datas das obras que estão citando, bem como suas histórias pessoais. Supondo que eles comecem, por exemplo, em 1999, com um trecho de *Product of Circumstances*, eles o apresentam, e quando eles param eles vão até o visitante e dizem algo como: "Em 1999, quando esta peça, *Product of Circumstances*, foi criada, eu tinha doze anos e ainda não tinha começado a dançar. Mas..." Então, há algo que eles podem levar de sua experiência pessoal para dizer ao visitante. Este procedimento de narrativa deve progredir cronologicamente.

Para concluir a sala de exibição e representação, o visitante é confrontado ou cercado ou está no meio dessas três ações realizadas por três artistas diferentes, que oferecem três diferentes relacionamentos com o tempo: temporalidade contínua e permanente; loop repetido; e uma linha do tempo que começa e termina, assim, desaparecendo.

Como as três ações são organizadas no espaço? Eles são simultâneos?

Imagino que quando os visitantes entram no espaço, eles vão encontrar três pessoas situado aproximadamente no ponto médio das três paredes. Quando um visitante se aproxima do meio da sala, os três artistas vão sair, esvaziar o espaço e voltar a entrar, e isso tem duas funções. Eles reentram, a fim de começar a relacionar o trabalho abordando o visitante pessoalmente. Sua entrada e saída serão coreografadas. Primeiro eles se aproximam do visitante e, em seguida, eles voltam para um dos três espaços ao longo da parede e começam a executar essas três ações diferentes ao mesmo tempo. A segunda função de sair e entrar é que isso vai permitir que eles troquem de papéis, ou seja, as atividades, de modo que nenhum artista tenha que realizar a imobilidade, por exemplo, por todas as quatro horas e meia de seu turno. A troca de papéis e funções entre os artistas é um nível de coreografia dentro da duração dos dois meses da exposição. Os artistas não vão trabalhar durante nove horas por dia cada um, mas a metade do horário de funcionamento (ou seja, quatro horas e meia, em dois turnos), com seis artistas no período da manhã e seis à tarde. Três artistas ficam na sala de representação/exibição, e os outros três estão nos dois espaços do subsolo. O visitante passa através do espaço de representação e pode, então, ir para o subsolo, onde há dois espaços. Um espaço é o que eu chamo de fábrica para a fabricação da retrospectiva individual que os artistas fazem. Aqui, dois artistas estarão trabalhando. Esta sala estará aberta aos visitantes. No mesmo espaço, haverá dois computadores que indicam o índice das obras, bem como todo o material que é necessário para os artistas trabalharem - arquivo ou índice de vídeos, entrevistas, textos e qualquer outra coisa que possa ser útil para que eles desenvolvam esta coreografia ou suas retrospectivas. Neste espaço, os dois artistas têm dois papéis diferentes: um é responsável por receber o visitante que entra (a recepção ao visitante protege o outro performer de uma interação com o visitante para que ele ou ela possa continuar a trabalhar). A interação com os visitantes pressupõe que o intérprete vai se envolver em uma conversa, algo que eu vou ter que definir com mais precisão. A conversa deve ser mais do que informar o visitante sobre o que está acontecendo no espaço, também deve responder às perguntas do

visitante, caso haja alguma. Eu não vou determinar o que eles devem dizer, prefiro que isso reflita o seu ponto de vista, talvez na forma de uma conversa a respeito de suas próprias preocupações sobre este trabalho. Ele pode elaborar sobre o que consiste seu trabalho no museu, uma vez que é bastante incomum desenvolver um trabalho, apresentá-lo e, em seguida, também mediar ou conversar sobre o que você está fazendo no espaço. Este poderia ser o tópico de uma conversa, ou qualquer outra coisa que pudesse definir um modo de intercâmbio entre o artista e o visitante nesta situação. Eu vejo isso como uma outra exposição que implica ainda uma outra noção de tempo: quando você se envolve em uma conversa, é algo que começa, mas não tem fim, ou vai ter um fim que não pode ser previsto...

Está em aberto.

... ou determinada por esta troca, o que é uma experiência diferente de estar exposto à retrospectivo individual no espaço de representação, onde claramente o intérprete organizou o tempo para o visitante. Deve contribuir um outro tipo de experiência do tempo no total de modo que, espero, possa fazer os visitantes questionarem os diferentes usos do seu tempo neste espaço e talvez também refletir sobre como usamos e consumimos o tempo. Para voltar ao esboço da estrutura, há ainda o sexto artista, que circula entre os espaços - a sala da representação/exposição e a fábrica - de acordo com a demanda (se mais visitantes estão chegando ou não, o que requereria mais intérpretes no espaço). Como consequência, todos os seis artistas mudam de posição e atividade entre os dois espaços, o que significa que eles passam por diferentes modos de trabalho, transitando entre a representação, o trabalho na composição, a pesquisa, o desenvolvimento da sua retrospectiva e a conversa com os visitantes. A necessidade de troca de atividades durante o trabalho decorre de minha reflexão sobre o que significa propor que as pessoas atuem durante todo o dia, ou quase todo o dia, por um longo período. Não é uma atuação, no sentido do contrato que se faz em teatro; envolve tomar o lugar de objetos. Mas isto suscita algumas questões. Os indivíduos devem se tornar objetos? Ou será que o visitante os reifica (uma vez que essa possibilidade está sempre presente)? Eu acho que essas perguntas também se aplicam ao teatro: os artistas podem se reificar quando atuam. Talvez essa dinâmica seja óbvia para os espectadores e artistas, na medida em que se tornou invisível como parte habitual do contrato implícito das atuações que acontecem em um teatro. Mas, em um espaço de exposição, se um performer literalmente atua como um objeto, é mais ambíguo. Eu também estou interessado em questionar até que ponto

tornar-se um objeto não é simplesmente 'ruim', dependendo da decisão que você faz, mas como ele pode produzir algo mais, outras relações com a subjetividade e objetividade, ou a subjetivação e objetivação.

O terceiro e último espaço, que também fica no subsolo, é uma fábrica de um outro tipo, onde eu estarei recriando uma peça que eu fiz em 2005, chamado de *Untitled*. A recepção de *Untitled* foi condicionada pelo fato de que a peça foi anunciado sem o nome do autor, sem uma imagem e sem um texto de apresentação, etc. Portanto, o material e as coisas que estavam em jogo nesta peça foram suprimidas pelo efeito de não anunciar um autor. Então, eu pretendo refazer esta peça e apresentá-la sem ocultar o autor ou outros modos habituais de comunicação. O primeiro passo é reformular o material de *Untitled*, no qual eu uso bonecos (marionetes), que são duplos de mim e que podem ser manipulados por cordas ou por contato com o corpo. Este é um dos princípios fundamentais da peça. A outra é que a peça acontecia na escuridão e era iluminada pelos espectadores, cada um dos quais recebeu uma tocha. Vou trabalhar neste material e, provavelmente, transformá-lo todos os dias durante a "*Retrospectiva*" por Xavier Le Roy, talvez duas horas por dia, mas sem anunciar um cronograma. Os visitantes podem entrar quando eu estou lá e ver o que eu estou fazendo, e se eu não estiver lá eles vão encontrar essas figuras humanas, que são como cadáveres. Estes são os únicos objetos em toda a exposição, e eles são objetos na forma de um ser humano, o que possivelmente gera um sentimento de *unheimlich*, um medo que você pode ter quando você vê uma figura e você não sabe se ela está vivo ou morto, ou ambos - uma sensação muito estranha. O *unheimlich* é outro assunto ou tópico que eu quero abordar ao longo de todo o trabalho; o material extraído dos solos tem potencialmente essa característica de ser *unheimlich*.

Quando você fala sobre o *unheimlich*, como isso se relaciona com a forma como a exposição será visitada pelos espectadores, devido à descoberta e ao desconhecido. Estou curiosa sobre como isso vai ser anunciado, porque hoje em dia, com toda a - digamos - obsessão com a educação e aprendizagem, a maioria dos museus na sociedade do conhecimento ou sociedade da informação em que vivemos estão cheios de textos. Textos que explicam as coisas, que contextualizam a exposição, que guiam as pessoas. Qual é a sua posição em relação a isso? Como você vai lidar com isso? Você vai pular isso? Não é necessário, é claro, mas os espectadores terão de descobrir isso por si mesmos? Será que

isso também significa que pode ocorrer a eles que é interessante de ver "Retrospectiva" por Xavier Le Roy novamente, porque não vai ser a mesma, porque ela vai evoluir ao longo do período de três meses?

A exposição é coreografada de modo a permitir que cada visitante construa sua compreensão através da experiência do trabalho. Haverá elementos e eventos suficientes para sugerir que "*Retrospective*" por Xavier Le Roy não é sempre a mesma. A possibilidade será indicada pelo trabalho em si, e se os visitantes disserem "sim, devemos voltar para ver como ele vai ser na próxima vez" ou "nós vamos ficar mais tempo para ver como ela se transforma", isso vai depender do seu nível de curiosidade. Em termos do que é anunciando, meu pedido é seja tão pouco quanto possível. Eu certamente não quero explicar, mas eu não quero esconder o fato de que a exposição é feita com artistas também. Então, isso vai ser anunciado.

Então, uma descrição real de "Retrospectiva" por Xavier Le Roy será anunciada?

Não é uma descrição de cada ação e cada obra utilizada. Mas algumas informações tem de ser dada, já que não se trata de esconder nada. Estamos à procura de uma forma de apresentar o trabalho, mas não explicar, a fim de deixar que o trabalho ser vivenciado por cada pessoa, sem cobri-lo por um único significado que um texto poderia dar. Eu quero evitar os visitantes que passam pelo programa à procura de material escrito sobre a obra em um texto que é entregue a eles. Isso precisa ser pensado em relação a esta instituição, como eles costumam comunicar seu programa. Por exemplo, na *Fundació Antoni Tàpies*, um guia de áudio é oferecido aos visitantes ao entrar. É opcional, mas é grátis, o que na prática significa que a maioria dos visitantes os pega. Então eu pedi à Fundação que incluísse o anúncio da exposição no guia de áudio - o guia de áudio normalmente é oferecido somente para as obras de *Tàpies*.

Mas você está usando-o como mais uma ferramenta de marketing, de publicidade?

Não. É no guia de áudio quando eles dizem "no primeiro andar, a imagem no número x é ..."

Sim, mas isso é para *Tàpies* e não para você

Sim, pois os visitantes são guiados através deste áudio, há um momento em que eles decidem se devem ou não ir para o primeiro andar, onde a coleção permanente de *Antoni Tàpies* é exibida ou para baixo para ver programa temporário da Fundação, onde artistas

contemporâneos são exibidos. Eu acho que isso deve ser anunciado quando escutam o áudio. Neste guia, o edifício é apresentado, a arquitetura, em sua ordem espacial e as obras de *Tàpies*. Então, eles também devem ser informados por essa mídia que há uma exposição no subsolo chamada "*Retrospectiva*" por Xavier Le Roy - nada mais do que isso.

Então é um convite.

Sim, é um convite. Mas não vou explicar sobre o que é o show é, o que os visitantes devem procurar. O texto da exposição deve, tanto quanto possível, também funcionar como um convite. Então isso significa que eu não vou colocar um texto explicativo na parede no primeira sala, como as exposições na Fundação costumam ter. Seria impossível ter um texto como esse na sala. Só podia estar do lado de fora no corredor.

Se é que tem que estar.

Sim, essa é a questão.

Ele pode ser ignorado? Porque você também tem sala de informações, o índice.

Que está lá embaixo.

Que está ligada à fábrica.

Sim, e todas as informações podem estar lá em exposição.

Para quem achar.

Sim, mas eu acho que é bastante provável que ...

... provável que eles explorem, você acha?

Sim. Bem, temos duas questões: uma é que um grande número de visitantes vem para ver as pinturas de *Tàpies* e simplesmente ignoram o resto, e depois a segunda questão é que quando você olha para a primeira sala...

... não há nada para ver.

Quer dizer, três pessoas estão lá , mas pode não ser óbvio à primeira vista que este é o trabalho, especialmente se você estiver procurando pinturas.

Por que você está interessado em exibir o trabalho? Esta preocupação remonta a *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, que foi uma das primeiras obras work-in-progress, onde o que foi exposto foi o processo ao invés do produto. Então, houve uma reversão do processo e do produto e isso também está historicamente ligada ao *Continous Project Altered Daily* de Yvonne Rainer, que examinou a diferença entre ensaiar, tocar, marcar e outros tipos de atuação ou realidades teatrais que foram exploradas na década de setenta. E *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* tinha um rigoroso horário de trabalho: sete horas por dia, similar às nove aqui. E o público pode vir sempre que queria e apenas observá-lo trabalhando, você não fazia nada de especial para eles.

Não, a ideia era que começar a trabalhar. Nós não preparamos uma apresentação; atuamos enquanto trabalhamos.

Isso é *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*

Sim, em *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* tentámos para trabalhar em todos os parâmetros envolvidos na produção de uma coreografia ao mesmo tempo, a fim de repensar o resultado que o produto do trabalho que envolvidos nas artes cênicas. Quando você faz coreografia, na maioria das vezes você a prepara em um estúdio que é relativamente privado, e depois você a expõe ao público. Eu vejo isso como uma mudança de uma situação social para outra, o que significa que você trabalha dentro de uma situação que está a produzir algo totalmente diferente da situação de performance, na verdade. Havia esse desejo de tentar trabalhar em ambas as situações ao mesmo tempo, por isso incluíamos no desenvolvimento a condição de para quem ele é feito, um público. Nós pesquisamos como cada momento do trabalho é realizado e, portanto, dirigido aos espectadores.

Mas isso é diferente agora.

Sim, isso é diferente, e está relacionado com o que eu disse antes sobre a questão do que significa substituir objetos por pessoas. E, obviamente, essas pessoas estão lá para trabalhar, eles vão ser pagas, é a profissão delas fazer isso, ou o trabalho. Portanto, a fim de poder pensar sobre isso, eu acho que é importante tonar os diferentes modos de trabalho, ou as

diferentes atividades que o trabalho destes artistas implica (eles não estão apenas realizando para você, mas também estão preparando e construindo alguma coisa) acessível. Assim, tornar isso visível introduz a possibilidade de discorrer sobre o visitante. De outro ponto de vista, eu acho que isso também afirma que os artistas não são reduzidos a performance.

Eles falam, pensam e refletem sobre as condições de trabalho.

Eu não estou interessado apenas em revelar a função deles, mostrando como algo está sendo feito; porque eu acho que se atuar é trabalhar, e se envolve de um certo tipo de intercâmbio com o visitante, então, quando você trabalha de outros modos, você tem outros tipos de relacionamento com o visitante, uma relação em que ambos podem refletir sobre o trabalho e suas condições.

Se eu imaginar todas as ações que compõem esta exposição, tenho a impressão de que toda a casa está cheia. Como isso se relaciona com o espaço e o tempo, porque é o espaço que é preenchido com durações ou com ações que têm um tempo . Será que você pensa sobre isso?

É estranho que você diga que tem a imagem do espaço estar cheio, porque ele vai ser realmente muito vazio. O primeiro espaço você entra tem provavelmente vinte metros por vinte, ou um pouco menos. Então, é enorme. Colunas arquitetônicas e três pessoas, sem contar os visitantes, vão ocupar o espaço. Será muito vazio. Mas você quer dizer talvez cheio de outra coisa?

O acontecimento de eventos. Porque é claro que eu não espero objetos ou coisas que ocupam espaço, mas ele será preenchido pelo tempo. O que eu sei sobre o seu trabalho é que você sempre começa a partir das condições dadas. E o que é dado agora são salas, porque você vai ativar o porão também...

Se eu continuar com essa ideia, da qual eu não tenho certeza ainda - que os artistas esvaziem o espaço quando os visitantes entram, e que, em seguida, eles voltem a entrar no espaço - isso, claro, torna o espaço mais cheio por esvaziá-lo antes. Quando eles voltam, eles vão iniciar uma série de ações, e um monte de coisas vai acontecer ao longo de toda a exposição. As ações vão se acumular, a repetição do movimento de entrar e sair iniciado pela entrada do

visitante e a repetição de performances dos artistas vai crescer ao longo do tempo. Isso fará com que toda a exposição seja muito movimentada, cheio de acontecimentos. A interação entre os visitantes e os artistas vão produzir mais e mais histórias, comentários, anedotas que também compõem a exposição da maneira que eu vejo. Então, esses tipos de coisas durante todo o período da exposição vai preencher os espaços.

A minha pergunta também envolve a questão de se de tempo suscita a criação de uma dramaturgia, no sentido de como o teatro influenciado o fazer expositivo em um determinado momento. Para lhe dar um exemplo em "Retrospectiva" por Xavier Le Roy, eu não posso ir diretamente para o porão. Eu tenho que alcançar ao porão. Eu tenho que chegar até lá, então eu vou passar pela sala de representação/exposição e encontrar artistas lá. Você já considerou este aspecto do tempo, como "Retrospectiva" por Xavier Le Roy se desdobra em duração?

Sim, e agora, que eu estou pensando em fazer "Retrospectiva" por Xavier Le Roy em outros espaços, eu também entendo como ele foi produzido, em parte, pelo que este espaço o que a sua disposição arquitetônica oferece, como você disse. Há grande espaço no andar de cima e estes dois espaços no térreo, e para alcançar os dois espaços de performance de "Retrospectiva", por Xavier Le Roy embaixo você precisa atravessar, e você não pode evitar o espaço maior. Assim, mesmo se o visitante apenas atravessa-lo e pensar: "O que são essas pessoas aqui. Eu não quero fazer nada aqui ", eles vão no entanto ter essa experiência, mesmo que apenas por trinta segundos. No começo eu não compreendi essa consequência. Era algo óbvio - que essas ações devessem acontecer em primeiro lugar e ser a primeira experiência do visitante.

Então, passamos pela sala da representação para chegar à fábrica, onde as exposições da representação estão sendo feitas.

Sim. Como eu disse, ao pensar o trabalho para outros lugares, tornou-se mais evidente que a primeira experiência dos visitantes não deve ser o resultado da sala que eles encontraram antes, mas deve ser o inverso. Portanto, a progressão através da exposição também é retrospectiva.

Work in regress.

De certo modo.

Entendo, pois, como criador, você o concebe em sua totalidade - e o que você descreveu para mim antes, que o que é interessante é a simultaneidade e as relações que o espectador faz ao passar. Mas, por outro lado, o tempo avança de forma linear, então há um percurso, o que significa que você não vai indicar caminhos. Você não vai coreografar os espectadores/visitantes.

Não. O espectador ou o visitante é coreografado principalmente pela arquitetura. Claro que você nunca pode dizer que você não coreografa o visitante de forma alguma, qualquer ação, qualquer organização que você faça da sala, coreografa de alguma forma o visitante. Imagine, por exemplo, essa enorme sala quadrada onde uma exposição mostra todas as pinturas em apenas um lado, você coreografar os espectadores de uma forma que todos eles terão que ficar diante do espaço onde as pinturas estão. Assim, mesmo que “*Retrospectiva*” por Xavier Le Roy não seja concebida como percurso, eu não sou resistente a essa ideia. Eu não vou tentar evitá-la. É por isso que eu chamo de uma coreografia, e isso é outro nível coreográfica da exposição. Tento trabalhar o máximo que eu posso em um trabalho, que é uma coisa que oferece diversas experiências, mas pode estar relacionado, a fim de dar a sensação de uma obra, mesmo se você tenha que ir de uma sala para outra .

Certo, e não é uma casa de horrores.

Não. Só no bem no final!

O que você está dizendo agora é interessante e importante, porque eu acho que a coreografia foi apropriada ou importada pelo contexto das arte visual exatamente por este motivo, para ativar o espectador em relação aos objetos expostos em vários pontos no espaço. Como não há objetos a serem apresentados aqui, ou, vamos dizer, o aparato que espera de obras de arte visuais, a coreografia é o trabalho no conjunto.

Sim, essa é a minha tentativa. Eu não sei se vai funcionar ou realmente acabar assim. A minha preocupação não é que ela deva ser incondicionalmente percebida assim. Os visitantes vão percebê-lo da maneira que quiserem, mas meu motor ou estrutura se encontram em coreografias que compõe a exposição. Se você considerar a duração de toda a exposição, você

pode registrar repetições em diferentes níveis. Antes de mais nada, os loops são as pequenas coreografias sendo executadas. Outro loop acontece quando os visitantes entram, e sua visita é concebida em um loop. E, finalmente, há um loop entre as posições dos artistas que mudam cada vez que um visitante entra. Durante o período de dois meses, a sequência de ações cresce muito. Essa concepção não implica que o visitante deve ficar lá por toda a exposição. Os visitantes podem ter, ou deveriam ter, no sentido de que a obra é desenvolvida assim, mas não é possível nem é necessário para que eles tenham uma percepção de uma coreografia de dois meses. Não é necessário que a duração da coreografia ser percebido a esse nível. O que é importante é que ela foi concebido como tal, o que leva à produção de uma certa qualidade que coloca questões de ocupação e o desenvolvimento do tempo. É importante dar o sentido do todo como um experimento.

Acho muito interessante que essa "retrospectiva" seja dirigida, paradoxalmente, para o futuro. Ele ultrapassa o tempo do evento: o evento não é uma visita. Não há eventos especiais que são colocados no museu, mas há uma quantidade de tempo e, nesse sentido, é um processo, mas um processo que não é instrumental ou orientado para um objetivo. Este processo excede, devido à maneira como todos envolvidos participam. Para os artistas, "Retrospectiva" por Xavier Le Roy vai crescer, mas também vai mudar enquanto eles estão realizando-a. Para você, ela vai crescer e, assim, se diferenciar, e para os espectadores vai ser diferente, dependendo do momento em que eles visitam. Portanto, nada é perdido. É mais de um excesso. Eu não quero dizer que é imensurável, materialmente falando, mas o que eu vejo é que há uma espécie de superposição de várias temporalidades, uma complexidade de durações que são executados simultaneamente.

E agora você está falando sobre isso como se fosse uma sua situação ou um terreno onde alguns eventos vão acontecer. O evento vai acontecer entre o visitante e o intérprete, em um nível. Em outro nível, as coisas provavelmente vão acontecer entre os artistas por causa do ritmo - não sei. Vamos ver como funciona com o ritmo dos visitantes; por exemplo, quantos visitantes entram. Em última análise, isso vai influenciar muito o que o trabalho pode dizer.

"Retrospectiva" de Xavier Le Roy me faz pensar o trabalho que você fez com Mårten Spångberg para a exposição *Move: Choreographing You*. O trabalho era distinto no

sentido de que você tinha que procurar por ele. Não foi exibido e não veio até mim, enquanto um visitante. Se você se informava, você tinha que encontrá-lo em meio ao caos, e também foi uma questão de caos. Agora estou curiosa sobre o quanto *"Retrospectiva"* por Xavier Le Roy depende dos espectadores. Imagine que há um grande grupo de visitantes e a sala aparece vazia para elas. Qual seria o seu comportamento social? Como seriam as suas expectativas? Será que eles olham para o trabalho ou que eles conversam entre si?

Quer dizer, se dez ou vinte pessoas entram no espaço?

Sim.

Eu não sei, mas eu tenho que pensar sobre isso - porque eles não podem, evidentemente, ser abordadas da mesma forma como se fossem uma ou duas pessoas que entram no espaço, o que é geralmente a forma como as pessoas vêm visitar a Fundação. Temos que encontrar uma maneira de fazer isso.

Porque ele pode facilmente virar um espetáculo, uma performance, se você começar a tratar o público como uma entidade de audiência.

Isso seria bastante excepcional em um museu, a menos que seja organizada pela instituição, que será apenas no caso das crianças. No quadro do seu programa educacional, a *Fundació Antoni Tàpies* acolhe salas de aula ou grupos de crianças, oferecendo-lhes atividades educativas. Por exemplo, as crianças são convidadas a desenhar, ou discutir o que viram, etc. A fim de trabalhar com essa situação, eu pretendo primeiro abordar o trabalho a elas como se houvesse um ou dois visitantes e, em seguida, a situação vai se transformar em uma espécie de oficina onde as crianças poderiam aprender uma seção de ação dos performers. Isto é semelhante a redesenhar pinturas, as crianças "praticando" para se tornarem o artista ou o criador, e eu gostaria que isso fosse incluído no desenvolvimento do trabalho, como uma extensão do mesmo e não como uma atividade separada.

Para os grupos de visitantes, eu não sei ainda como vamos lidar com isso. É um caso especial, e eu acho que uma das pessoas ou duas das pessoas dentro do grupo devem ser abordadas

neste diálogo, porque se não, ele vai se tornar um show. Há uma possibilidade de dividir o grupo e usar o performer extra. Nós vamos encontrar estratégias.

Eu também estou pensando sobre as ações que você está preparando, o que você descreveu como um pingente de escultura, ou um pingente de uma palestra-performance, ou um loop, que é como um vídeo e, em seguida a sala de informações e, em seguida a quarto retrabalho de *Untitled*. E eu acho que tudo isso envolve diferentes temporalidades. Porque com os loops, com a representação, ou, digamos, as obras que estão na sala de representação - vou chamá-los de loop de vídeo, narrativa e fotos - eu acho que a razão pela qual eles estão perto de objetos é porque o tempo é estático e mecânico. Então, de uma certa maneira, ele é pré-determinado. Existe uma sincronia que é experimentada fortemente, o que também os torna repulsivos. Talvez eles se dirijam a você, e isso é estranho, mas o momento em que você entender que é uma sequência ou um loop, você também vai se retirar como visitante e observá-lo e contemplá-lo como um objeto - possivelmente, vamos ver. Eu acho que o que vai ser incrível é que você não é tratado como se estivesse em um teatro ou uma exposição. Você é abordada por corpos que fazem algo estranho, pois como visitante você quer saber o que é esperado de você, como você deve responder a isso. Mas na fábrica e na sala *Untitled*, o tempo não é regulado da mesma forma.

Sim, e nesta sala-estúdio no subsolo, quando começa uma conversa entre um dos artistas e um dos visitantes, é um outro tempo que não tem fim.

O fim é determinado pelo grau de interesse.

Exatamente. Bem, o fim também é determinada pelo interesse na sala de representação. Você olha para este ou aquele o tempo que quiser, mas é claro que é dentro de uma tensão produzida pelo fato de que a ação é dirigida diretamente a você, especialmente este diálogo quando uma pessoa vem até você - para o visitante - e fala com você. Essa é a maior tensão, de alguma forma, que podemos ter, e isso implica o visitante, que pode pensar "Ah, eu estou sendo abordado. Se eu for embora, é realmente falta de educação, ou até mesmo brutal." Então uma espécie de zona de desconforto pode ser produzido, o que, em termos de tensão e enunciação, é diferente de um tipo de ação, por exemplo, quando alguém está de pé, de costas para você, deitado em no chão, ou de frente para você em uma pausa com os olhos fechados.

Nesse caso, se o visitante vai embora ou fica, isso vai afetar o performer e a situação de forma diferente.

Como kissing piece de Tino Sehgal .

Sim. O loop é realizado é o mesmo, mas é de qualquer forma já é diferente de...

... dizer não a um objeto.

Exatamente, mas todas estas opções de tempo são condicionadas por algo pré-definido. A conversa é algo que começa, mas o seu fim não é predeterminado. Ela pode acabar a qualquer momento. Estou curioso sobre a produção dessas diferenças. E o que precisa ser encontrado é a modalidade da conversa que está ligada à outra ação, coisas e como ele pode ser considerado uma "coisa".

Você está familiarizado com as peças de conversação do artista conceitual Ian Wilson , que considerou que ter pensamentos já ser uma obra de arte? Compreender conversas como coisas depende de quão longe elas são encenadas, porque se eu as entendo muito claramente como um jogo que eu estou participando, eu acho que seria mais relutante para jogar. Porque, então, eu prefiro observar como o falante joga o jogo e ter mais tempo para decidir se eu quero participar. Também é porque eu gostaria de ver como ela termina, como chega a um fim. Mas se nós dois - eu, como visitante , e o performer que o trabalhador nessa situação - pudéssemos nos preocupar com outra coisa, então eu acho que vai depender do interesse, pelo qual ambos somos responsáveis, e não em ser agradável ou não, interessante ou não, se estou curioso ou não. Seria mais como: "Vamos aprender algo juntos."

Sim, absolutamente. Isso é no que nós devemos trabalhar: encontrar as modalidades que permitem isso. Assim, compartilhando uma preocupação que equivale a: "Eu não estou brincando com você, mas eu quero aprender alguma coisa com você e não de você." Talvez seja essa a diferença.

E a última sala, reservada para recriação de Untitled - eu estive pensando sobre isso também em relação às partes do SelfUnfinished, as poses imóveis, mesmo que agora possa-se olhar para essas poses e pensar: "Ah, eu deveria transpô-las para a economia

de imagens para que elas representem pinturas." Mas, para mim, no teatro, e aqui no museu, elas esvaziam o tempo. Eles dão tempo puro. Por puro, não quero dizer purificado, mas sim no sentido de como Deleuze descreveu em *Différence et Répétition* na relação, por exemplo, de Hamlet e sua afirmação "o tempo é desconjuntado", ou seja, há uma disjunção entre o tempo e a ação. Porque será preciso ter muita atenção (e isso vai levar tempo) para que eu me conecte ao que está acontecendo - eu como visitante novamente - esta relação entre a marionete e seu corpo e entre escuridão e a lanterna. Essa sala apresenta a situação como tal, em poucas palavras. Toda a exposição é uma situação, mas esta é uma situação em sua própria. E aí eu acho que o tempo é vazio de uma certa maneira. Ele não vai a lugar nenhum. Não está no passado, porque as ações não levam tempo. Somos nós que damos tempo, ao explorar a situação.

Esta sala é, talvez, um pouco como um apêndice, pois haverá também um monte de momentos em que eu não estou na sala. Eu não posso estar na sala nove horas por dia, seis dias por semana, ao longo destes dois meses. Portanto, vai haver momentos em que há, na verdade, apenas as coisas, as marionetes, encontrando-se manequins, que estão...

... mortos.

Eles estão mortos. Por isso, é mais parecido com...

... um tipo de paisagem.

Sim, exatamente.

Mas quando você está trabalhando lá, isso vai ser anunciado? Eu acho que não deveria ser anunciado.

Não, isso depende de mim, e também do ritmo do quanto os artistas precisam de mim ou não, porque eu pretendo estar lá durante todo o tempo da exposição, especialmente para ajudar os artistas e fazer a situação de trabalho de acordo com a transformação que pode precisar durante o seu desenvolvimento.

Sim, claro que eu tenho essa imagem de você no porão, ouvindo que as pessoas estão chegando e como um louco indo para o...

... Correndo! (Risos) Não, não, ou eu vou estar lá ou não. O que eu quero tentar ter, para mim, é um ritmo, como passar duas horas na parte da manhã e duas horas à tarde, tanto quanto eu puder. E eu quero tentar manter este ritmo, o que não será anunciado a todos. Ele deve funcionar mais como um cronograma de trabalho que é adaptado às necessidades do resto da exposição. Não deve haver acúmulo de expectativas para os visitantes encontrarem alguém trabalhando nesse espaço. O espaço funciona com ou sem mim.

Será que isso se aplica para os artistas também? Será que eles vão também ser capaz de lidar com a flexibilidade do cronograma? Como eles são contratados?

Eles são contratados com base no trabalho de quatro horas e meia por dia. Eles fazem um dos dois turnos por dia. Há um de manhã, um à tarde, e eles trabalham seis dias por semana. Mas, como eu escolhi dezesseis pessoas, a cada dia, quatro deles têm uma folga. Eles vão trabalhar um pouco menos do que seis dias por semana, no total. Mas a ideia é compartilhar o tempo, tanto quanto possível, entre todos eles, e a programação é feita com a participação deles, a fim de estabelecer quando alguns preferem fazer parte da manhã, alguns preferem fazer parte da tarde, etc. Nos organizamos de forma que haja flexibilidade para e atender as suas necessidades, tanto quanto possível.

Em seus trabalhos anteriores, você tende a mudar a partir do trabalho para uma situação, *Untitled* foi mais longe nessa direção. *Self Unfinished* ainda é uma performance que tem uma certa dramaturgia, mesmo que seja em aberto no sentido de que você desaparece, permitindo que o que aconteceu continue, hipoteticamente, na vida, pelo menos em nossos pensamentos ou em nossa imaginação. Anteriormente, discutimos a relação entre a “*Retrospectiva*” por Xavier Le Roy e *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, porque *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* é composta por sete horas por dia de trabalho em um espaço onde as pessoas estariam livres para vir sempre que quisessem observá-lo, sem tomar parte nele. E eu estou tentando entender como isso é conveniente para você, como esse convite é uma ocasião para desenvolver uma situação de pleno direito. Então, qual é a situação, e qual é o estranhamento da situação? Talvez devêssemos falar mais sobre isso.

Você tem razão. É uma continuação de tentativas anteriores de pensar o teatro como uma situação que pré-existe, com convenções e todos, mas uma situação que você também pode transformar de diferentes formas. Por exemplo, as ações e as coisas que você propõe no teatro

não acontecem apenas no palco, mas também implicam os espectadores em uma situação sem necessariamente fazer com que tomem parte nele, no sentido de interação, como se poderia imaginar no teatro interativo. Não, de forma alguma. Não foi isso que eu quis dizer. Quero dizer mais no sentido de ações ou influências mútuas. Nas tentativas que fiz até agora, a sua coparticipação torna-se mais visível como dependente da atuação no teatro como uma situação.

Mais constitutiva do que está acontecendo, a minha parte importa se eu acho que eu gosto mais ou que se vejo que algo está mudando, o que significa que eu estou implicado como uma visitante.

Exatamente. A palavra é "implicação". Mesmo com uma certa passividade, um espectador atua sobre a situação. Eu tento trabalhar de forma semelhante com o espaço expositivo. Os visitantes não só estão entrando em um espaço que eles visitam, porque eles também estão implicados no que acontece. Mas é uma fronteira muito delicada, porque não se trata de pedir-lhes para participar, e eu não pedir-lhes para fazer o trabalho. Não é uma coisa que é proposta a eles, algo que pré-existente, mas será transformada pela sua presença. É também o mesmo - talvez você esteja falando de Untitled - quando as pessoas têm uma tocha para iluminar. Claro que há uma sensação de que eles participam, fazendo a luz do espetáculo: ela manifesta uma parte de sua ação dentro da performance, mas de outra maneira. Mesmo se não o fizerem, o espetáculo continua.

A performance também é indiferente para eles.

Eu pessoalmente não precis deles para iluminar o palco. Gostaria de continuar a atuar no escuro. Mas se eles não iluminarem o palco, eles não vão ver o espetáculo. Então, eles são responsáveis por isso, mas não é algo que é dado a eles. O espetáculo não é apenas no espaço da plateia.

Porque geram alguma coisa.

Sim, a performance fica incompleta. Se eles não o fazem, é simplesmente incompleta em termos da relação que deve acontecer entre os espectadores e a performance.

Há frequentemente alguma coisa nessa relação entre espectadores e performances que trabalham com o papel do espectador, especialmente em dois casos: em *Untitled*, o que nós estamos discutindo agora - e também em *low pieces*, gostaria de acrescentar - que começa com uma conversa e termina com uma conversa. No primeiro caso, tratava-se dessa indiferença, então eles ainda tinham que descobrir como eles poderiam estar implicados. E a indiferença também esteve presente na medida em que não foram recompensados por sua participação. Não era que eles iriam desencadear algo e a performance seria diferente. Eles tiveram que fazer a diferença por si mesmos. Isso é uma coisa, mas uma coisa que não foi notada pelo público de maneira que eles ainda achavam que estavam sendo solicitados a intervir, para produzir a performance, uma solicitação que os teria levado a se sentir envergonhados por não ter produzido o suficiente, porque eles poderiam ter dançado mais, cantado mais, falado mais ... Um mecanismo psicológico muito estranho evoluiu, e estamos falando de psicologia social, psicologia das massas. Em *Low Pieces* é simples. Os espectadores são abordados e convidados a falar. Portanto, há um desconforto inicial que pode ser superado pela vontade de se envolver em uma aventura intelectual, porque você pensa: "Bem, eu não gosto de falar muito no teatro. Mas por que não? Vamos tentar. Vamos ver o que isso produz. E eu vou ter a chance de fazer isso de novo também, então talvez eu seja liberado até o final da performance." Eu estou pensando que os espectadores no teatro têm medo. O medo domina, porque o medo é a razão pela qual eles se comportam como eles fazem, nestes dois casos. E eu estou querendo saber se esta também será uma investigação sobre os efeitos sociais dos visitantes, de forma que você possa pensar: Eles estão com menos medo? Porque existe essa teologia do palco etapa, da representação, que é ligado à igreja: e em museus, não há, penso eu, ou eu acho, nada de teológico.

Mas eu acho que há um medo de não saber, de não ser capaz de entender, ou não ser capaz de ler o que é a arte contemporânea, como se houvesse uma maneira "certa" de experimentar uma obra de arte. Acho que este é um dos medos que está operando tanto em museus como no teatro ou na coreografia contemporânea. E você está certo de que há um outro medo mais comum para o teatro, que não pode ser atribuído ao fato de que "é contemporâneo. Eu não tenho a formação, eu não sei o que é, etc." O que é esse medo no teatro que você está falando?

Eu não sei - Eu acho que é também sobre a situação que o público se vê atuando. Agora, eles foram implicados de um modo errado, de um modo a fazê-los pensar que eles, como espectadores, têm que se tornar atores. Isso também tem a ver com os reality shows e toda a falsa democracia de participação. Então, eles realmente preferem mais distância - como no museu. Você está certo que em museus existe esse medo de que o objeto vai ficar mudo para você, que não vai falar com você. Mas, por outro lado, neste caso, o que é estranho, o objeto vai falar com você.

Agora que você fala sobre teatro, dessa forma, eu penso sobre o medo das massas - bem, não exatamente o medo das massas, mas os possíveis temores que as massas podem produzir. Não é que você seja agorafóbico, com medo de ficar com uma ou duas centenas de pessoas, e não é que essas pessoas vão te assustar. Mas potencialmente e conscientemente há um...

... observar algo em conjunto que pode ser desagradável e você não está sozinho.

Você vai ter que compartilhar.

E assim, de uma certa maneira, mesmo o que está acontecendo em sua mente, os pensamentos que passam pela sua mente, são obscenos, e você não está compartilhando-os com o Outro. Você se sente nu. Estou curiosa sobre esta nudez do visitante nesta situação onde você não está apenas caminhando e escolhendo as formas de enquadramento, tendo essa ideia de que você tem um olhar livre e desencarnado. Há corpos, e os corpos são subjetivados, que é onde entra o teatro. Eu acho que se deve considerar isso. Mas isso pode acontecer de uma forma libertadora em relação ao teatro, ou em relação à arte contemporânea.

Espero que, através das três proposições, você pode vê-las como um conjunto, mas ao mesmo tempo a fazer algo independente uma da outra. São três atividades independentes, com relações. Eu poderia ter imaginado a situação em que os três artistas desenvolvem um trio ou um quarteto em que cada atividade é necessária para compreender o todo e produzir um só mundo, como uma coreografia encenada faz a maior parte do tempo. Mas - esta é a minha esperança - eu olho para essas tensões produzidas pelos três tipos diferentes de atividades, elas próprias em tensão com a "coisa" que será vivenciada pelos visitantes. Há relações, mas elas poderiam ser consideradas como três obras autônomas, e que produzem uma coisa. Mas

não é uma coisa como uma peça de teatro. O que está acontecendo nesta sala é na verdade um performance no palco, ou em três palcos, com a diferença que os espectadores andam de um palco para outro, ou constroem um palco para olhar ou caminhar.

Eu tenho outro pensamento sobre esse aspecto particular da situação. Lembro-me de que Christopher Wavelet disse ontem sobre menus em restaurantes sendo introduzidos ao mesmo tempo em que os museus foram sendo abertos ao público, e essa idéia de liberdade de escolha - eu estou navegando, de certa forma, como fazer compras ou encomendar o que eu vou ver, e eu gosto da suposta liberdade da minha percepção. No entanto, neste caso, eu posso fazer isso com salas que são ocupados por objetos inanimados ou objetos que talvez se movem, embora eles sejam estáticos, eles são não-reativo. Então é realmente a soberania absoluta de minha caminhada, minha visita. E neste caso eu vou estar implicada, então eu posso ir embora. Essa é a única coisa que posso fazer, ir embora. E as pessoas mais provavelmente vão ficar com o que está acontecendo, a fim de entender onde estão. Então, a situação para mim é algo que eu quero reexperimentar. Lembro-me com *This Situation* de Tino Sehgal, que é uma situação porque você sabe que muda e quer repeti-la. Eu não costumo ir ver trabalhos pela segunda vez. Eles realmente têm que merecer a minha atenção para serem vistos mais uma vez, porque isso significa que há mais em jogo para mim, mais para aprender, vivenciar e sentir. Tem que ser algo que eu não entendi, ou um encontro que me desestabilizou, fazendo com que eu precise voltar para me re-estabilizar. Como se dissesse: "Eu ainda não sei o que vi." Por isso, é o conhecimento que me traz de volta. Esses tipos de obras são raras no teatro, pois eles realmente acontecem como exceções. Mas, em um museu, em exposições, você gostaria de ver exposições uma segunda vez, e acho que, neste caso, querer vê-lo novamente significaria sentir o fato de que esta é uma situação em que as diferentes partes se comunicam entre si, ou onde as diferentes partes se relacionam e ocorrem simultaneamente. Então, você nunca pode ter a coisa toda, e essa não é a questão. A questão é que produz o desejo de voltar. O que você acha sobre isso? É este o seu entendimento da situação, também? Porque na situação, você pode ocupar diferentes posições.

Em *This Situation* de Tino Sehgal, eles têm temas de conversas que são desenvolvidas entre os performers e, por fim, os visitantes, então você entende que elas mudam, que evoluem

como qualquer conversa, mais ainda quando um visitante chega e você testemunha o início da conversa de um outro cujo assunto de que é diferente da anterior. Isso mostra que nunca é a mesma. Então, se você está interessado na coisa e curioso, ou se você ficar viciado nisso, você quer voltar para conseguir algo mais.

Eu entendo isso como algo que pode produzir o desejo de voltar, mas o desejo de voltar e ver a pintura é motivado por algo mais. É ainda no espaço das artes visuais, mas o desejo de ver uma obra de teatro mais uma vez, que, como você diz, é raro... Eu me pergunto como isso surge. Quando isso acontece comigo, é com muita frequência, o desejo de revisitar a experiência que tive pela primeira vez tanto quanto de ver a obra novamente. Eu não tenho certeza sobre isso, mas quando eu vou ver um teatro ou uma coreografia novamente, por definição, eu sei que ele vai ser um pouco diferente, a diferença é inerente à experiência, mas também ao fato de que a performance não é o mesmo, assim como eu não sou o mesmo quando a vejo novamente. Diante de uma pintura, pode-se supor que o quadro não se alterou (se é no mesmo lugar, luz, etc.) Então eu volto para ver a coreografia uma segunda vez, quando eu quero refrescar minha memória e, na maioria das vezes eu me pergunto: "Qual foi a experiência que eu tinha? Posso tê-la de novo?"

O que significa que havia algo estranho sobre essa primeira experiência que fez você querer repetir ou conferir. Você está verificando.

Você também tem isso com relacionamentos, talvez.

Você quer rever?

Eu não sei. Você sabe quando um relacionamento com uma pessoa acabou ou se transformou em outra coisa, você pode estar curioso para voltar a ver essa pessoa em um novo tipo de relacionamento. É ao mesmo tempo uma curiosidade para ver como a pessoa se desenvolveu ou mudou, e também o que é essa experiência que nós, de alguma forma compartilhamos, sem ter o desejo de restabelecê-lo.

Portanto, é uma retrospectiva?

Sim, bem, eu não sei. Talvez eu tenda a ver tudo através das lentes da retrospectiva no momento. Aplicando esta operação a tudo, vendo o que ele faz. Mas eu acho que sim.

Vamos pular para outro tópico. Eu tenho mais dois nos quais estou interessada. Um deles tem a ver com o material, e já foi abordado que na entrevista anterior, falando sobre não ele ser sagrado ou precioso, mas quando eu penso mais sobre isso, eu acho que é realmente um novo trabalho que você está fazendo com todos esses materiais. Porque o que é que você realmente tira desses trabalhos anteriores? Vamos definir isso, porque para mim o trabalho não é apenas os movimentos ou o corpo em movimento. Então, quando você diz: "Ok , vamos fazer a sequência de *Giszelle* ou vamos selecionar ainda poses imóveis de *Self-Unfinished*", qual é o estatus do material? Como você define esse material? O que você pega? Como você escolhe?

Quanto à atividade que chamo de loop, por exemplo, existe uma necessidade de um certo ritmo nos movimentos. Isto é importante. Então, esse é um parâmetro que determina qual o material pode ser usado. Este é um aspecto que é importante, mas não é o único. Existem diversas possibilidades quanto os tipos de movimentos que serão escolhidos de acordo com o pedaço do solo do qual são extraídos, já que cada uma das obras individuais têm especificidades na forma como elas foram produzidas, no significado potencial que eles podem induzir, e no tipo de abordagem aos espectadores para o qual foram concebidos. Eu planejo laços diferentes, cada uma feita de material de uma peça. Cada circuito será um excerto de uma peça ao invés de um mix de peças. Provavelmente haverá um loop feito de material de *Giszelle*, a transformação de uma imagem em outra. Provavelmente haverá um loop feito a partir de algo de *Narcisse Flip*, no qual há tem esse jogo do braço visto como se fosse cortado no nível do cotovelo e onde os movimentos de fazer aparecer e desaparecer essas partes do corpo, propondo várias imagens do corpo em um e uma percepção oscilando entre formas do corpo "normais" e "estranhos". Cada loop de movimento irá ressoar em todas as outras partes. Os materiais são realmente extraídos por sua função na "*Retrospectiva*" por Xavier Le Roy. Ao mesmo tempo, eles transportam conteúdos que se conectam através da operação como um todo. Como eu disse, os loops devem ter um certo ritmo, algo que deve acontecer por um minuto ou quarenta segundos, ou um minuto e meio , de modo que cumpra essa função para este momento. Mas algumas das minhas peças individuais tem nada que possa ser transformado em um loop para cumprir esta função. Então, o material é de alguma forma...

... todo escolhido.

... é condicionado por aquilo que é trabalhado. Outro *loop* possível é de *Le Sacre du Printemps*, e há diferentes maneiras de fazê-lo. Uma maneira é cantar. Isso iria trazer o som para dentro do espaço, além da função de ser um ciclo que se repete. Então, qual é o status do material? Eu acho que isso equivale a uma relação entre as coisas pré-existentes que são possíveis e a função que devem cumprir neste trabalho. Mas também gostaria de considerar a estrutura de *Product of Circumstances* como material: ele é usado para este tipo de história ou ação que se desenvolve no tempo em que eu chamo a retrospectiva individual de cada artista. Neste caso, o material é, na verdade, o procedimento.

Certo, isso é diferente. E as conversas são também materiais em termos de formato , ou em termos de procedimentos que vocês realizam na sala de informações. Isso é interessante, porque significa que os formatos mais padrão de exposições de artes visuais - pintura e escultura - são uma coisa...

... imóvel, de alguma forma.

Sim, imobilidade... e outra coisa é o loop, o vídeo, que é na verdade o material em um sentido mais tradicional da forma. Então, isso significa que o objeto tem que ter uma unidade, e a unidade do objeto é o formulário com as suas coordenadas espaço-temporais. Seu trabalho não sofre de formalismo, e o formalismo é, penso eu, a praga da dança em geral, como no movimento abstrato formal. E a única coisa paralisa a dança modernista ainda, ou o dispositivo com que dança defende seu status de arte, é a busca constante por novas formas. Sempre foi o dispositivo, a implicação do espectador, ou a situação que é a meu ver, constitutiva de suas obras, e não a forma do movimento. Se as pessoas copiarem *Self Unfinished* e disserem: "Bem, esta é a imagem de um corpo sem órgãos", isso seria uma redução.

Enquanto você falava, eu estava pensando que outra coisa que eu poderia considerar como material são as fotos das obras que já existem antes de trabalhar em "*Retrospectiva*" por Xavier Le Roy: do ponto de vista do fotógrafo que fez essa foto da peça, a perspectiva que depois serve como uma representação da obra. A imagem está no pedaço, no movimento, ou na dança, mas a meio da fotografia permite que o movimento seja imobilizado.

... quer torná-lo eterno.

Sim, então isso também pode ser considerado como material.

Mas espera. Será que essas informam a imobilidade, o silêncio? Ou são as imagens apenas o material que é compartilhado na sala de informações (fábrica)?

Não. Não há, por exemplo, esta imagem de *Le Sacre du Printemps*, onde eu faço isso (demonstra). É um momento na peça. Você poderia olhar para o vídeo e dizer: "Ah, esse momento foi extraído para fazer esta imagem." Mas na verdade, a imagem já foi feita antes que o trabalho desta exposição começasse. Estas imagens podem ser utilizadas como material, também.

Isso é um pouco cínico, porque o que está a reciclagem são as imagens de publicidade.

Sim, bem, a publicidade em nosso pequeno mundo, não é muito significativo.

No entanto, é o olhar de alguém. Ok, você poderia dizer que eu deleguei ao fotógrafo fazer isso para mim, porque eu não poderia tirar fotos de mim mesma no solo.

Sim, mas não está fora. Não está fora do trabalho...

Eu concordo, mas não é você que assistiu ao trabalho e fez stills do vídeo.

Não.

... o que também é possível.

Sim. A imobilidade não será feita exclusivamente a partir dessas imagens pré-existentes. Esta é apenas uma possibilidade.

Mas há uma distinção.

Sim, é claro que há uma distinção, mas é também uma maneira de incluir outros elementos na retrospectiva das obras, como as versões horríveis onde o caderno e a foto de imprensa e todas estas coisas estão expostas. Então, de certa forma, é parte do formato. Você acha que é cínico, mas é...

No caso de usar de imagens de publicidade, devemos entender que esta é a forma como estas obras foram vistas pela lente da câmera, e promovidas. Gostaria que isso fosse

anunciado, porque eu quero saber o que foi investido nas imagens - quem fez essas imagens e por quê. Porque se você tirar os stills do vídeo, eu estava imaginando essa imobilidade como realmente as partes fixas da sua...

É, claro, mas existe uma diferença de novo. Como, para os *loops*, existem loops diferentes, por exemplo. Nas imobilidades, haverá diferentes tipos de imobilidade.

Mas isso não é uma ação totalmente diferente? Porque se você diz: "Eu , pelo menos, divido: imobilidade A / imobilidade B." Imobilidade que já faz parte do trabalho, e a imobilização que é feita pela câmera, ou mesmo por si mesmo. Porque o que a câmera quer fazer? Ela quer produzir a imagem de uma peça, e sabemos que a imagem de uma peça que não é a peça, mas uma condensação que ajuda a mercantilizar que para o mercado.

Sim, mas isso também é como você fazer uma pintura.

Estas imagens não eram pinturas quando foram feitas. Eles estavam lá por uma razão muito específica. Tornam-se emblemáticas. Eles formam a memória coletiva sobre a peça, e é assim que a peça existe para muitas pessoas que nunca sequer vira o espetáculo. Eles só veem os folhetos que estão circulando. Isso ficou muito claro no caso da *Self Unfinished*. Você não tem que ver o espetáculo. As pessoas pensavam que sabiam o que era. Você sabe como quando as pessoas dizem: "Eu conheço Nova York, mas eu nunca fui a Nova York." Mas eles têm visto tantos filmes diferentes sobre Nova York, para que eles pensam que conhecem. Então é uma experiência secundária.

Mas você também tem que ver que quando um artista faz isso, não sou eu. Há este gesto de reconstruir essa imagem. Assim, com a tentativa que fizemos, o que se vê está muito longe da imagem.

Se você fizer isso realmente como uma pintura, você deve marcar o ponto a partir do qual ele pode ser visto, ou o ponto de vista.

É exatamente isso que não vamos fazer, e é, por isso, que eu digo que é usado como material. Uma imagem que é utilizada como material, e que será transformada.

Por isso, é parte da montagem para os espectadores...

... não vai ser o seguinte: " Olha. Esta é a imagem. Você sabe, a foto de divulgação". Não, só acontece da foto de divulgação ser a imagem que é usada, o mesmo com os textos que foram escritos sobre as obras. Estas também são as coisas que eu considero como material para o trabalho.

Então, de certa forma, a sua abordagem é incluir tudo. O que você quer excluir?

O que você quer dizer? Eu incluo toda a informação que pode ser útil para os artistas a trabalharem.

Críticas, por exemplo. Você incluiu tudo o que existe que você conhece? Existe coisas que você vai dizer: "Ah, isso é uma porcaria"?

Não.

Ok, isso também é importante saber.

Tudo o que eu acho que pode ser útil, vou disponibilizar . Eu não acho que eu vou dizer: "Ok, não vamos mostrar isso. Não vamos disponibilizar isso."

Mas você disse tudo o que pode ser útil. Quer dizer, eu tenho ido através do arquivo de um famoso coreógrafo belga, e eu encontrei também recibos de restaurantes. Acho tudo, cartas particulares e tudo mais. Isso é algo que você não está incluindo?

Correto. Não estou.

Você não guardou. Já havia uma filtragem ao fazê-lo!

Eu tenho jogado isso fora. E é um bom exemplo de algo que não é útil nesse contexto.

E minha última pergunta, ou vamos ver se é a última: eu gostaria de voltar para a colaboração com o artista, pois para a narrativa e para a conversa e as informações, tudo vai depender de como eles vão se envolver como sujeitos. Portanto, não é só uma questão do uso do corpo, que é algo que você vai ensaiar, fazendo em torno de dezesseis solos, como você disse. Isso é uma concessão ao mundo da performance, onde, desde

Pina Bausch, adotamos a postura ética de incluir o pessoal. Ou isso é mais como mão de obra imaterial? Assim, no trabalho material, a própria subjetividade é considerada, está sendo subsumida ao trabalho. Como você vai lidar com isso, porque pode haver um monte de lixo, um monte de coisas que você pode não gostar.

Estou interessado no último caso. Se você pegar o modo de operação conhecido a forma de Pina Bausch fazer algo, que é muito estendido e usado em todos os lugares, e consiste em pedir a um artista de "faça algo pessoal, individual, que será apenas seu e que eu encenar e tornar interessante, dramática ou engraçado". Isso é exatamente o que não me interessa. Eu estou mais interessado nas histórias. O importante é que, em conjunto com cada performer, nós olhamos para os elementos que se relacionam. Deve haver uma relação individual ou subjetiva com o trabalho escolhido em primeiro lugar, e os anos em que as obras foram feitas - entre 1997 e 2011. Ele deve implicar associação entre o que o trabalho provocou no performer e o que ela/ele têm feito com ele, assim com a sua vida pessoal, no contexto deste ano em particular ou outros anos.

Isso significa multiplicar e desdobrar em vários contextos o que essas pessoas trarão com eles, assim como o visitante. Então, o que você também está dizendo é que ele provocaria contextualização pessoal e social nos visitantes também.

Os visitantes podem se perguntar o que eles fizeram e o que aconteceu com eles nesse ano. A minha preocupação é acionar contextualização e subjetivação relacionadas ao momento, e não para trazer o pessoal do performer para fora, como por exemplo...

...Uma crise emocional.

Exatamente. Mas a crise emocional pode ser um elemento ou uma anedota ou algo que serve esse propósito de fazer a conexão.

A conexão é importante.

Sim.

Mas o conteúdo ainda é uma questão. Porque em *Product of Other Circumstances*, você é bom em produzir um discurso auto-reflexivo, que pode fazer os outros pensarem,

embora não seja uma performance de dança que envolve falar e que faz isso. E, tanto quanto eu sei, a maioria deles realmente satisfaz-se com a apresentação de uma linguagem privada do artista. E esta privado torna-se o pessoal que identificamos com através dos mecanismos de teatro. Mas neste caso, como você pode desfazer o hábito de auto-expressão subjetiva dos artistas, se você estudou dança e feito isso nos últimos dez ou quinze anos, se você tem sido constantemente forçado a ser um indivíduo que expressa sua personalidade em palco?

Isso é o que vamos ver. Isso é o que me faz dizer: "Eu vou ter que fazer dezesseis solos, ou eles vão fazê-lo por conta própria." Mas eu vou ter que fazer parte dessa composição

... Você vai ter que treiná-los.

Eu vou ter que trabalhar com eles para evitar o hábito de "fazer um solo sobre a sua vida" e ajudá-los a compor suas decisões. Essa é a colaboração que quero ter com cada um dos artistas. Em uma das tentativas, em Viena, diferentes possibilidades surgiram, como se alguém estivesse usando a plataforma para mostrar seus trabalhos e como eles são ótimos, por exemplo. Assim torna-se sobre ele e sua obra, o que é possível. O problema é quando o trabalho fica reduzido a ser apenas sobre ele e não consegue produzir uma ligação com a situação. Eu deveria ajudar a encontrar a conexão e torná-la visível e não arbitrária. Devemos trabalhar em um tipo de relação que não é apenas arbitrária ou apenas sobre uma pessoa imersa em ele/ela mesma...

Arbitrário e narcisista.

Sim.

Mas é engraçado. Isso significa que a formação ou o trabalho em conjunto para fazer os solos não será uma iniciação no mundo do Xavier Le Roy, como Marina Abramovic fez como uma espécie de curso intensivo sobre o esotérico, para que os artistas sejam capazes de reencenar suas performances. Em vez disso, será um exercício mais racional, eu diria.

Não é um treinamento, mas uma pesquisa com eles pelo que eles querem dizer e como eles realmente podem dizer e realizar. Ou já existe uma relação com o meu trabalho, ou ela tem

que ser construída - e cada relacionamento deve ser prorrogado. É necessário que eles falam sobre si mesmos, mas o que vamos procurar é como eles estão falando de si mesmos, a fim de produzir uma relação com o trabalho, para a situação e para o visitante.

Bem, eu conto com o seu talento para um tipo de comunicação inter-subjetiva, conectar pessoas à obra. Porque se eu imaginar alguém como Jan Fabre fazendo este projeto, uma revolução não seria desnecessária. Os artistas que realmente aproveitar a oportunidade para revidar cinicamente e dizer: "Não, não, não, eu quero apresentar o meu próprio ego" porque há um ego forte, que tem que ser combatidos. O seu ego não é tão forte, pelo menos ele não está em exibição no trabalho. Eu acho que isso ainda é um treinamento, mas é um treinamento que você moldar em conjunto, como a melhor oficina você pode ter em despersonalização em seu trabalho desde *Self Unifinishes*, de uma forma ou de outra, ou em *Product of Circumstances*, ou em *Product of Other Circumstances*, no sentido de tornar-se outro na condução de *Le Sacre du Printemps*, etc. Seria triste se fosse isso dividido em outras personalidades. Poderia ser mais como: "Qual é este processo de dissolução do 'eu' envolvido nesta interação?"

Talvez essa seja uma maneira de pensar sobre isso, que cada performer também deve tentar tornar-se algo diferente do que normalmente é, mas não necessariamente ou exclusivamente ao personificar outra pessoa...

'Je' est un autre , comme ça.'

Sim, ou algo similar. Ou, como ele é uma retrospectiva: "je" étais un autre.