

# COREOGRAFIA E INSTALAÇÃO

## Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra

**Juliana M. Rodrigues de Moraes**



**Juliana M. Rodrigues de Moraes**

É professora do  
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP)  
Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP). Mestrado (com distinção) pelo Laban Centre  
for Movement and Dance - City University, Londres (2000),  
revalidado pela ECA-USP (2002).

**Juliana M. Rodrigues de Moraes**

Professor at State Faculty of Fine Arts, São Paulo (FEBASP)

PhD in Arts from the State University of Campinas (UNICAMP).

Master's degree (with distinction) at the Laban Centre for  
Movement and Dance - City University, London (2000),  
revalidated by ECA-USP (2002)

## RESUMO

São exploradas as contribuições teóricas que o pensamento coreográfico traz para os estudos da instalação e vice-versa. Propõe-se que a relação coreográfica do espectador com a obra é imanente em algumas instalações e diferencia-se da participação lúdica, dramática ou de pura entrega sensorial comumente associadas a essa linguagem. Simultaneamente, são analisadas obras de dança contemporânea que têm se aventurado no limite da linguagem tridimensional, através de esculturas corporais e instalações coreográficas. Intenciona-se instaurar um jogo de significações, verticalizando nos conceitos de coreografia e instalação, e atentar para o que pode se revelar desse processo.

**Palavras-chave:** Coreografia; Instalação; Participação

## ABSTRACT

Theoretical contributions to the studies of installation art can be achieved with a choreographic approach to it and vice versa. It is suggested that the choreographic relationship between the spectator and the work is immanent to some installations and differentiates itself to the playful, dramatic or the delivery of pure sensory involvement commonly associated with this language. Simultaneously, contemporary dance works that have ventured themselves into the three-dimensional boundary through choreographic installations and body sculptures are analysed. The concepts of choreography and installation art are cross-referenced in order to attend to what may theoretically come from this encounter.

**Keywords:** Choreography; Installation Art; Participation

## COREOGRAFIA E INSTALAÇÃO

### Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra

Juliana M. Rodrigues de Moraes

#### 1.1

Ao visitar o Paço das Artes, na USP, em agosto de 2013, para ver a exposição *Tautorama*, da artista e professora do Departamento de Artes Plásticas da ECA, Ana Maria Tavares, senti que meu corpo era solicitado a mover-se coreograficamente. Formada por duas gigantescas paredes curvas cobertas por placas de metal pintadas com figuras simultaneamente geométricas e orgânicas em tons de verde e cinza, a obra se reconfigura dependendo da incidência da luz, o que instiga o espectador a caminhar para perto, longe ou lateralmente, além de dobrar e esticar os joelhos, subir na meia ponta dos pés ou inclinar-se. Coladas às grandes janelas de vidro, que dão à ver um pedaço remanescente de floresta, as paredes de metal refletem artificialmente o espaço natural e terminam onde a mata começa — emoldurada pela arquitetura modernista. Corpo, desenho, arquitetura e mata tensionam-se numa coreografia em que tudo se move a partir do deslocamento. Apesar de envolvida, seja como artista ou professora, nos universos da dança e das artes visuais há aproximadamente dez anos, foi a primeira vez que tive a certeza de que meu corpo era solicitado para além do aspecto lúdico que se tornou frequente em instalações — e que muitas vezes simplifica o estado corporal a uma regressão infantil. Percebi que a relação entre mim e a obra, em *Tautorama*, poderia ser denominada de coreográfica: uma dança de ordem íntima, não espetacular, que se desenrola entre visitante e visitado, obra e corpo.

Essa consciência me fez recobrar sensação similar que havia tido em relação à obra *Fort Part Motet* (2001), da artista canadense Janet Cardiff — uma instalação sonora em quarenta canais, com duração de 14'7", cantada pelo coro da catedral de Salisbury (Inglaterra)<sup>1</sup> —, exposta no complexo museológico do Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG). Dispostas em círculo, uma ao lado da outra, sobre pedestais que as colocam à altura média dos nossos rostos, cada caixa de som emite o canto de um dos integrantes do coro, de forma que, ao nos aproximarmos de uma delas, escutamos a voz em nível de intimidade impensável, como se estivéssemos a centímetros da boca do intérprete, que às vezes somente respira. Podemos nos mover no sentido horário ou anti-horário, colocarmo-nos no centro do espaço para escutar as vozes misturadas, atravessar de uma caixa a outra etc. Senti que o som e eu coreografávamos um dueto, às vezes interdito pelos corpos dos outros espectadores, que forçavam pausas, expectativas, acelerações

1 Música *Spem in Alen*, do compositor Elisabetano Thomas Tallis.

e desacelerações. A tensão que ligava meu corpo à obra fazia, assim como na instalação *Tautorama*, com que minha percepção se modificasse em função do deslocamento.

Como terceiro e último exemplo do que proponho como relação coreográfica, cito a obra *Seu caminho sentido* (2001), do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, exposta no Sesc Pompéia, em 2011, na qual o visitante era convidado a entrar em uma sala cheia de névoa. Ao permanecer parado nada se enxergava, entretanto, ao se mover no ambiente um percurso era traçado, no qual a neblina se adensava ou se dissipava quanto mais próximos nos encontrávamos da parede ao fundo. Ao dividir a experiência com outros espectadores, escutávamos passos e víamos sombras que interferiam nos traçados no espaço. Como o próprio título sugere, a visibilidade parcial fazia com que sentíssemos o caminho — uma ação que, comumente, passa despercebida. Ao final do percurso, um grande muro colocava-se para contemplação e exigia silêncio e pausa, fazendo-nos pensar no trajeto de chegada e no que nos esperava na volta. Novamente, vemos uma forma de engajamento através da tensão entre corpo e obra, que se reconfigura pelo deslocamento. Mais do que ludicidade ou teatralidade, acredito que o artista nos sugira uma relação coreográfica com espaço e tempo, justamente por tornar cada mínimo movimento profundamente consciente.

Mas o que seria a relação lúdica a que me refiro? E a relação dramática? E qual a definição de coreografia para afirmar que a conexão entre espectador e obra seria eminentemente coreográfica em algumas instalações? Percebo uma rarefação teórica a respeito das diferentes qualidades de experiência derivadas da imbricação corpo-obra, tanto nas artes visuais quanto na dança, como se a simples participação do espectador já fosse suficiente para fazer da vivência algo interessante. Perdemos, assim, a possibilidade de apercebermo-nos das diferenças entre estados de participação que podem, inclusive, funcionar de forma autoritária através da ação forçada e do constrangimento do público. Apesar de, recentemente, o teórico francês Jacques Rancière ter, como o próprio título de seu livro diz, *emancipado* o espectador e relativizado o estado de contemplação como não necessariamente passivo, faltam incursões teóricas que deslindem as diversas qualidades e formas de ação e experiência do corpo solicitado a se relacionar fisicamente com trabalhos tridimensionais. É recorrente, inclusive entre os artistas, a atribuição de valor à obra pelo simples fato de ela deixar de ser contemplativa: “As artes plásticas muitas vezes são um tanto herméticas, mas essa é uma obra aberta, uma coisa com que as pessoas terão relação direta. Vão tocar, deitar, sair do contemplativo para o vivencial”. Similarmente, leituras superficiais sobre a relação obra-corpo são

feitas inclusive por curadores e organizadores de grandes exposições, que chegam a distorcer à beira do absurdo regimes artísticos movidos pelo trauma, pela superação da dor e pela *paixão como turbulência* (Drathen, 2010, p.121), como os presentes na poética da artista alemã Rebecca Horn; tal distorção pode ser lida na abordagem do curador carioca Marcelo Dantas: “Sua obra tem um sentido lúdico de ‘play’, que pode ser uma brincadeira ou um ato simbolicamente sexual. Se, em um primeiro momento, sua obra ‘brincava’ fortemente com o corpo, ela ultrapassou esses limites ao criar corpos mecânicos e próteses que assumiram uma identidade própria.”(2010, p. 98)

É fato que ao entrarmos em uma grande instalação do artista brasileiro Ernesto Neto, por exemplo, vivenciamos uma relação lúdica com o espaço — termo usado recorrentemente pelo próprio artista e teóricos ao se referirem a seus trabalhos<sup>2</sup>. O corpo sente a materialidade da rede, do *crochet*, do *nylon*, percebe a espuma moldar-se ao seu peso e tônus, a trama se abrir e se fechar pela intensidade do toque etc. A relação corpo-obra é tátil, divertida, direta — sentimo-nos seduzidos a nos mexer, rir, mudar de lugar, comunicar o que sentimos com os outros através da fala ou do olhar. Todavia, o lúdico passou a ser, também, o modo pelo qual as instituições de arte, através de exposições temporárias ou permanentes, apresentam-nos muitas das obras de Lygia Clark: seus *Bichos*, *Trepantes* e *Objetos relacionais* são, frequentemente, reproduzidos em cópias para manipulação, assim como *Caminhando* torna-se um “faça você mesmo” sugerido com papel e tesoura à disposição. Não seria isso exemplo da participação institucionalizada, quando espectadores formam fila para mexerem ou entrarem numa obra por alguns segundos? A redução de todo tipo de participação do espectador à ludicidade não serviria à reificação da experiência corpo-obra operada por uma sociedade que oprime o tempo disponível e faz das visitas a museus atividades tão rápidas e desatentas quanto uma ida a *shopping centers*? Se as artes da experiência, como podem ser denominadas muitas das poéticas a partir dos anos sessenta, têm suas vivências alteradas pelos condicionamentos de suas exposições, elas não estariam, na verdade, sofrendo profundas deformações estéticas e existenciais?

Para exemplificar aquilo que sugiro como relação dramática com o espectador, podemos citar a famosa instalação *Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* (1967-1984), de Cildo Meireles, exposta permanentemente em Inhotim. Adentramos a obra por sua única porta e, ao chegarmos no final do quarto onde todos os objetos são vermelhos, visualizamos uma garrafa de onde a tinta derramada cria

2 Paulo Herkenhoff em *Arte Brasileira: Ernesto Neto*. Programa do canal GNT.

um caminho no chão. Seguindo-o, efetuamos uma curva e entramos em outro cômodo, no qual encontra-se uma pia pregada à parede preta, de onde jorra água vermelha — impossível não associá-la a sangue. A trajetória imposta ao espectador define a entrada e a saída pela mesma porta. Se, na ida, percebemos os objetos do quarto como coisas pintadas, na volta ficamos na dúvida se os objetos não estariam, metaforicamente, manchados de sangue. A pia suja modifica a narrativa, transforma a percepção do ambiente e duplica o mesmo quarto em dois. O drama do espaço é similar ao da tragédia: após enxergarmos a pia, o vermelho nunca mais volta a ser somente tinta, é impossível voltar atrás, deixar de saber o que se soube. Assim como em muitas peças teatrais (*Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de William Shakespeare, sendo os exemplos mais famosos), após revelado o segredo segue-se a danação do herói. No caso de *Desvio para o vermelho*, a danação é nossa, ainda mais quando relacionamos a obra aos acontecimentos da ditadura brasileira, época em que o trabalho foi concebido. A instalação traz para si elementos tradicionais do teatro como arco dramático, conflito, clímax, tensão e resolução, começo-meio-fim, além de aludir diretamente a um contexto real, que pode tanto ser a nossa ditadura recente quanto qualquer outro conflito, verdadeiro, ficcional, metafórico ou subjetivo, no qual a vida se tinja monocromaticamente pelo vermelho-sangue. Apesar de correr o risco de reduzir a interpretação dessa obra de Cildo Meireles, arrisco-me a afirmar que, justamente por utilizar objetos do cotidiano sem subverter sua utilidade (como fazia Duchamp) e pintá-los de vermelho, o artista opera dentro dos limites da representação teatral — a mímese nos coloca no olho do furacão<sup>3</sup>.

Na mesma linha de raciocínio, a instalação *The Murder of Crows* (2008), criada por Janet Cardiff em parceria com o artista também canadense George Bures Miller, e exposta permanentemente em Inhotim, coloca-nos sentados ao redor de uma mesa de madeira sobre a qual alto-falantes emitem a voz de uma mulher a contar um sonho que, progressivamente, adquire as formas de um pesadelo. Aos poucos, as muitas caixas de som dispostas no gigantesco galpão começam a emitir os ruídos sugeridos pela narrativa, que deixa de ser contação de história para se tornar a história em si, vivida no momento presente, por nós. Não somos mais espectadores, mas cúmplices e sujeitos da narrativa. Assim como em *Desvio para o vermelho*, tornamo-nos personagens de uma história que vai sendo contada. Podemos nos levantar e trocar de cadeira, caminhar

---

3 A potência dramática de instalações não é novidade teórica, uma vez que importantes estudiosos vêm elaborando linhas a esse respeito. A crítica de arte alemã, Doris Von Drathen, escreve sobre a obra *Banho Negro*, de Rebecca Horn: “Suspensa acima da pele macia da água, a imagem do pêndulo assume uma dimensão dramática. [...] Assim que a gula repousa, a ferida na água negra se cura e, por um breve instante, ela volta a ser o grande espelho negro.” (2005, p.124)

para a caixa de som mais distante, traçar diferentes percursos pelo espaço, mas não deixamos de escutar a história. Talvez quem não entenda a língua experimente a obra como sons puros, mas notamos, através das diversas traduções nos papéis dispostos nas cadeiras, que a obra se configura, de fato, pelo entendimento do que se escuta.

Mas como é possível afirmar que a instalação *The Murder of Crows* relaciona-se dramaticamente com o espectador, enquanto *Fort Part Motet*, da mesma artista, e da qual escrevi anteriormente, relaciona-se coreograficamente? O simples fato de as caixas de som emitirem uma história aproximaria a obra do teatro? Similarmente, o fato de se emitir música das caixas já tornaria a relação coreográfica? Isso não seria uma catalogação retrógrada, operada a partir dos paradigmas tradicionais da dança e do teatro, há muito questionados? Não seria isso negar o que há de moderno no teatro, ou seja, sua luta para se desvencilhar do texto, e o que fundou a modernidade na dança, ou seja, seu desligamento da música? Há muito se faz teatro sem história e dança sem música. Todavia, não pretendo falar do teatro ou da dança em geral, mas sim dessas duas obras tridimensionais específicas, da mesma artista, que operam diferentemente: é fato que *The Murder of Crows* conta uma história e *Fort Part Motet* toca uma música e que, por isso, uma traz em si elementos tradicionais do teatro e a outra elementos tradicionais da dança. Ao se negar o que é tradicionalmente constitutivo das linguagens, como se afirmá-lo fosse retroceder teoricamente, corre-se o risco de perder importantes elaborações teóricas sobre a relação corpo-obra nas recentes investidas tridimensionais das artes visuais. Não seria, alternativamente, inovador propor que a instalação *The Murder of Crows* possa ser lida e vivenciada como uma peça de teatro e *Fort Part Motet* como uma peça de dança?

Ao descrever sua experiência dentro da instalação *Seu caminho sentido*, de Olafur Eliasson, uma aluna minha disse ter tido a impressão de ter morrido e subido ao céu. Para ela, os corpos dos outros espectadores pareciam almas e o dela havia se desmaterializado. Enquanto minha vivência dentro da mesma obra foi coreográfica, a experiência dela foi teatral: minha aluna sentiu-se no centro do drama, assim como eu havia me sentido em *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles, ou em *The Murder of Crows*, de Janet Cardiff e George Bures Miller. Essa diferença seria suficiente para tornar infundados os argumentos até aqui apresentados ou poderíamos, ao contrário, notar que a mesma obra suscita experiências tanto coreográficas quanto teatrais? Seriam essas formas de participação imanentes à obra ou derivadas de experiências anteriores dos espectadores? Como sou coreógrafa minha experiência seria, forçosamente, moldada

pela ordem do coreográfico, assim como um músico teria sua percepção moldada pela composição sonora? Provavelmente. Entretanto, acredito que essas não sejam as melhores perguntas, simplesmente porque perpetuam uma suposta incapacidade de se aprofundar o estudo de formas de participação nas investidas tridimensionais. Se é fato que a mesma obra pode ser lida e vivenciada diferentemente por pessoas diversas, isso somente reitera a afirmação anterior de que transformar toda participação em algo lúdico nivela e massifica as experiências participativas por baixo — um processo perverso de reificação que arrisca destruir muitas obras de instalação em seus eixos centrais.

A centralidade da experiência do espectador para a reflexão sobre instalações é defendida pela teórica inglesa Claire Bishop em oposição a estudiosos, como Mark Rosenthal, que efetuam análises com base em meios e materiais. Nesse sentido, ela abre as portas para discursos como o aqui proposto, que reflete sobre imbricações entre dança e instalação a partir de vivências e comportamentos em obras que têm como eixo central a relação coreográfica. Segundo Bishop: “a instalação difere das mídias tradicionais na medida em que se dirige ao espectador como presença literal no espaço, [...] e pressupõe um espectador corporificado cujos sentidos de toque, olfato e escuta são tão aguçados quanto a visão” (2010, p. 6).

## 1.2

No campo da dança contemporânea vemos intensificar-se, nos últimos anos, obras que questionam a tradicional divisão entre palco e platéia, partindo para espaços alternativos, uso distendido do tempo, deslocamento dos espectadores, entre outros elementos que aproximam, aparentemente, a dança da instalação. Nessas novas configurações, alguns trabalhos organizam-se colocando os corpos dos intérpretes em sequências de movimentos *in loop*, em pontos específicos do espaço, ao redor dos quais os espectadores caminham (assim como fazemos com uma escultura de Rodin, Bernini, Brancusi, Giacometti etc.). Não seria o termo *instalação* equivocado para definir essas obras de dança? Não seria mais apropriado nomeá-las de esculturas coreográficas? Qual o grau necessário de mobilização do espaço e implicação do corpo do espectador e do bailarino para definir uma obra de dança como instalação?

A coreógrafa paulista Marta Soares parece atenta a essas questões ao evitar o termo instalação e nomear de “partituras coreográficas de combinação de corpos” seu mais recente trabalho, *Deslocamentos*, apresentado em fevereiro de 2014 na Casa Modernista, em São Paulo. Divididos em cinco duplas, cujos corpos acoplam-se um

ao outro pelo figurino, os bailarinos repetem sequências muito lentas de movimentos que duram meia hora. As partituras foram criadas anteriormente à definição do lugar de apresentação e podem, no futuro, ser apresentadas em ambientes diferentes. Marta Soares justifica a escolha da Casa Modernista pelos ângulos de visualidade que ela proporciona: “um corredor que dá para vários cômodos conectados, e muitos nichos, o que facilita a visão do público. O que está na piscina pode ser visto do térreo e do segundo andar. Dependendo do ângulo no qual se posicionar, o visitante assistirá às partituras coreográficas de uma maneira diferente”<sup>4</sup>. A Casa Modernista, nessa obra de Marta Soares, parece ter sido escolhida por suas possibilidades de enquadramento: o olho do espectador, educado pelo cinema, torna-se olho-lente, e o corpo, que caminha pelo espaço, reproduz os *travellings* da câmera.

Nesse sentido, o espaço funciona como um favorecedor cenográfico à fruição das sequências coreográficas, numa operação similar à ocorrida nos anos noventa no campo da video-dança, quando peças criadas inicialmente para o palco foram filmadas em locações reais para ampliar a visualidade das cenas. A peça *Rosas dansts Rosas*, criada para o palco italiano pela coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker, em 1983, ao ser transformada em video-dança, sob direção do compositor da trilha sonora Thierry de Mey, em 1997, teve suas cenas filmadas numa escola técnica abandonada, cuja arquitetura valorizava os enquadramentos. As cenas com maior deslocamento foram filmadas no grande pátio, enquanto as com menor deslocamento foram filmadas em salas e corredores. Comparando os movimentos energéticos e acelerados de *Rosas dast Rosas* com a morosidade da partitura coreográfica criada por Marta Soares, seria a lentidão de *Deslocamentos* o motivo temporal pelo qual os corpos acoplados possam assemelhar-se a esculturas? Assim como a permanência no mesmo ponto, ao redor do qual o espectador passeia, seria a razão espacial para a mesma semelhança? Essa perguntas podem, à princípio, parecer um desejo conservador de catalogação, mas acredito que uma escavação dos termos traz à tona diferenças e sutilezas poéticas que podem, através de um pensamento apurado das relações, esclarecer e aprofundar a teoria crítica que vem sendo feita nos campos híbridos da dança e das artes visuais.

Neste ponto, talvez seja necessária uma pausa. De acordo com os argumentos apresentados até o momento foi sugerido que: 1. as instalações *Tautorama* (Ana Maria Tavares), *Fort Part Motet* (Janet Cardiff) e *Seu caminho sentido* (Olafur Eliasson) são exemplos de trabalhos, no campo das artes visuais, que têm profunda relação com

4 <http://www.conectedance.com.br/evento/marta-soaresdeslocamentos/> Acesso em 15.05.2014

a dança; 2. as instalações *Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* (Cildo Meireles), *Seu caminho sentido* (Olafur Eliasson) e *The Murder of Crows* (Janet Cardiff e George Bures Miller) são exemplos de trabalhos, no campo das artes visuais, que têm profunda relação com o teatro; 3. as partituras coreográficas de Deslocamentos (Marta Soares) podem ser lidas como esculturas dentro de um filme rodado por cada espectador dentro da Casa Modernista. Além disso, foi argumentado que o estado lúdico do corpo, inerente aos trabalhos de Ernesto Neto, talvez tenha sido forçado para obras que não tenham necessariamente essa função, como por exemplo as de Lygia Clark, como forma de infantilizar o corpo do espectador e facilitar a reificação da experiência em grandes exposições e retrospectivas.

A escavação das diferenças e as aproximações por similaridades parecem trazer leituras potentes e intensificar a imbricação teórica para além do entendimento, comum, de que as instalações aproximam-se da performance ao implicar o corpo do espectador, enquanto a dança vem se aproximando da performance ao se desligar do palco italiano, da música, do movimento etc. O termo *performance* passou a ser usado, nas últimas décadas, como o denominador comum para uma série de atividades, muitas vezes dissonantes, mas que, ao escaparem das amarras tradicionais de suas linguagens de origem, desaguam para esse lugar que tudo abarca indiscriminadamente. Como justificativa, a performance é sempre lida como uma linguagem híbrida, indecifrável, indefinível, livre. Porém, esta pesquisa sugere a existência de aproximações e afastamentos entre as linguagens muito mais profundos, sutis, delicados, reveladores e potentes do que a simples denominação como performance parece permitir.

### 1.3

Em 2007 criei, em parceria com o bailarino Anderson Gouvea, o trabalho *Um corpo do qual se desconfia*, em que nos movíamos dentro de um quadrado de luz de 6x6m, dentro do qual havia trinta pilhas de revistas de 60cm de altura enfileiradas. Nos corredores entre as pilhas, executávamos uma partitura coreográfica de uma hora repetida duas vezes. Nossos figurinos, idênticos, cobriam todo o corpo com calça, camisa e saia cinzas, além de capuz que ocultava totalmente o rosto. Os espectadores assistiam ao trabalho do lado de fora do quadrado de luz, e, para forçar o trânsito dos mesmos, os diferentes ângulos de visão e as entradas e saídas, dois assistentes impediam que o público se sentasse no chão. Inicialmente, chamávamos o trabalho de performance, justamente pelas quebras de paradigmas tradicionais da dança

que efetuávamos, entretanto, em suas subseqüentes apresentações, começamos a utilizar o termo instalação-coreográfica, por instigarmos o fluxo dos espectadores e criarmos um grande espaço tridimensional mobilizado pela ação. Ainda assim, os lugares de atuação e percepção eram firmemente delimitados pela marcação de luz.

Em 2010, ao criar para a Companhia Perdida<sup>5</sup> a peça (*depois de*) *Antes da Queda*, inspirada nas fotografias e na biografia da artista americana Francesca Woodman, aventurei-me a permitir que, nos primeiros quinze minutos, o público vagasse em busca das cenas. Nessa espécie de prólogo, ações encadeavam-se em locais distintos do porão do Centro Cultural São Paulo (Espaço Cênico Ademar Guerra), para os quais os espectadores eram atraídos pela luz. Apagando e acendendo as regiões do espaço era possível organizar, mesmo que precariamente, os fluxos dos deslocamentos dos visitantes. Entretanto, após essa cena inicial o público era levado à arquibancada, onde sentava-se para assistir à uma hora subseqüente. O livre fluxo dos espectadores intensionava, do ponto de vista da minha direção, criar a passagem do estado multifocado do dia-a-dia para o estado de atenção focada que a obra demandava. Ao invés de saírem da correria do mundo para, de um momento a outro, sentarem-se à frente de uma peça, os corpos dos espectadores experimentavam um período intermediário. Se, geralmente, entende-se o fluxo livre do público em peças cênicas como processo de soltura da percepção, no caso de (*depois de*) *Antes da Queda* usei-o de maneira inversa, como caminho para construção de uma percepção altamente focada.

Entre 2011 e 2013, coordenei a pesquisa poético-teórica denominada *Sensorimemórias*, junto à Companhia Perdida, que deu origem a uma série coreográfica e a um livro digital. Inspirávamo-nos nas ideias sobre a fantasmática do corpo, de Lygia Clark, e buscávamos memórias corporais profundas, inicialmente esquecidas porém lembradas através de muitas sessões feitas com objetos relacionais, sempre em duplas. Inicialmente com o suporte da pesquisadora e professora do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, Ana Terra, conseguimos acessar algumas dessas lembranças e dar forma a elas pelos movimentos, que surgiam caóticos, irregulares, desarmônicos, descentrados e ligados ao chão. A seguir, ao longo de vários meses de trabalho criativo, elaboramos uma série coreográfica intitulada *Peças curtas para desesquecer*, composta por oito coreografias curtas (de dez a vinte minutos cada), sendo

---

5 A Companhia Perdida foi criada e dirigida por mim entre 2008 e 2013, com o objetivo de viabilizar um espaço para a pesquisa de poéticas coreográficas em parceria com outros artistas e para a realização de espetáculos em grupo. No final de 2013, o grupo estável de intérpretes foi dissolvido para dar lugar a projetos criativos fluidos e flexíveis dentro do que se denomina atualmente de Encontros Perdidos.

um solo para cada integrante do grupo, além de um duo, um trio e um quarteto.

A investigação gerou grande perturbação emocional entre as intérpretes, além de enorme dificuldade para que a direção pudesse manipular formas geradas a partir de tamanho mergulho interior. Muitas das memórias lembradas emergiam de recantos profundamente esquecidos, e tocar tais traços de lembrança foi, ao mesmo tempo, recompensador pela vitalidade do material corporal, e frustrante pelas enormes barreiras que eles impunham. O material resistia a qualquer tentativa de objetificação para manipulação coreográfica, e foi necessária muita paciência para que cada intérprete fosse capaz de gerenciar sua própria criação durante o processo. Somente no duo, no trio e no quarteto foi possível exercer, de fato, um papel mais objetivo de direção, atingido pela repetição e recombinação de motivos corporais descobertos durante a pesquisa, mas esfriados pelo deslocamento: ao aprender o que havia surgido em outro corpo, aquilo que é íntimo e valioso para um torna-se material manipulável para o outro.

A complexidade e o compromisso que essa pesquisa exigiu do grupo deixou claro que para acessar em profundidade aquilo que Lygia Clark propunha, não basta mexer em seus objetos por alguns segundos, deitar rapidamente numa cópia de seu colchão ou vestir por alguns minutos uma de suas roupas. A energia que jorra ao se tocar lembranças esquecidas em recantos embrutecidos do corpo é informe, violenta, arriscada para si e para o outro — não é à toa que as instituições de arte estimulam a participação lúdica do espectador, pois elas não têm estrutura para receber e articular, de fato, o mergulho vertical que a artista pretendia. A absorção pelos museus do trabalho de reestruturação do *self*, de Lygia Clark, desmonta-o e reifica-o em várias frentes: 1. retira dos objetos relacionais aquilo que os define, ou seja, a mediação entre dois ou mais corpos, transformando-os em processo individualizado; 2. destrói a intensidade temporal de uma sessão relacional colocando-os à disposição dentro de todo o horário de funcionamento da instituição; 3. estimula a participação desatenta, sem que o espectador precise questionar seus condicionamentos e muito menos atravessar sua fantasmática corporal.

Para o espaço de apresentação de *Peças curtas para desesquecer*, a artista plástica Georgia Kyriakakis concebeu uma grande área de 13mx13m, formada por placas de papelão coladas ao chão, além de caixas do mesmo material (reforçadas internamente com madeira), para que até 60 pessoas se sentassem. As caixas de papelão remetiam diretamente à ideia de mudança, quando armazenamos objetos e decidimos o que manter, jogar fora ou deixar guardado. Aos espectadores era solicitado que retirassem seus sapatos antes de entrar na grande área. Para cada peça curta era

necessário reorganizar o espaço, deslocando as caixas e colocando o público sentado em diferentes composições. A iluminação e o som eram operados pelos intérpretes, para que se conseguisse maior mobilidade e uma visualidade específica para cada coreografia. A série completa era apresentada em dois programas distintos, cada um composto por quatro peças curtas. A instalação cênica favorecia a percepção do trabalho ao retirar o público do auditório tradicional, aproximando os corpos de espectadores e intérpretes (que às vezes ficavam a centímetros um do outro). A tridimensionalidade de algumas peças era favorecida pela disposição do público em todos os cantos do espaço, enquanto a frontalidade de outras era respeitada ao se colocar as caixas à frente da cena. Através de delicada orquestração das organizações espaciais, cada peça era visualmente particular e, ao mesmo tempo, pertencente a um todo maior. Apesar de recorrente no campo das artes visuais, a ideia de seriação é bastante rara no universo da dança, que se organiza geralmente em função de espetáculos únicos.

#### 1.4

Em *De repente fica tudo preto de gente* (2012), o coreógrafo brasileiro radicado na Holanda, Marcelo Evelin, investiga o conceito de massa a partir das ideias do escritor suíço-inglês Elias Canetti. Os corpos nus dos intérpretes, pintados de preto, movem-se lenta ou abruptamente, muito próximos ou muito distantes uns dos outros, com qualidades de peso e intensidade que nos fazem pensar que estejam em transe. Bailarinos e espectadores partilham do mesmo ambiente, um ringue delimitado por luzes frias penduradas a um metro do chão, de maneira que, quando os intérpretes se deslocam, forçam o fluxo dos espectadores, que desejam enxergar o que se passa e, ao mesmo tempo, receiam bater uns nos outros ou sujarem-se com a tinta preta. Quanto maior o público, maior o risco da performance, pois não há como todos se colocarem nos cantos do ringue<sup>6</sup>. A iluminação baixa realça a sensação de camuflagem devido ao ambiente escuro, além de dificultar enxergar a individualidade de cada corpo pintado de preto, reforçando uma vez mais a imagem da massa.

A estratégia de soltar os corpos dos espectadores no mesmo espaço de atuação que os intérpretes também é utilizada pela coreógrafa carioca Lia Rodrigues na terceira cena de sua peça *Pindorama* (2013), quando os bailarinos movem-se pelo chão pressionando e rompendo camisinhas cheias d'água. Seguindo planos espaciais

---

6 Na apresentação deste trabalho na Primeira Mostra Internacional de Teatro (MIT) 2014, no porão do Centro Cultural SP (Espaço Cênico Ademar Guerra), havia mais de 100 espectadores dentro do ringue.

pré-estabelecidos, mas desconhecidos do público, os intérpretes colocam-se em áreas ocupadas pelos corpos dos espectadores, que deslocam-se abrindo espaço para a ação. “Nesse processo, desenham as conexões que permitem o encontro não somente dos bailarinos entre eles, mas também com os que os observam que, agidos pela necessidade de também se moverem, esbarram uns nos outros, exploram novos lugares de onde continuar a ver” (Katz, 2014). Assim como em *De repente ficou preto de gente*, em *Pindorama* os fluxos dos espectadores em trânsito criam coreografias tão interessantes quanto as elaboradas pelos artistas, cujos corpos diferenciam-se tanto pelos seus estados de atenção quanto por apresentarem-se nus.

Em trabalhos anteriores, Lia Rodrigues já havia pesquisado colocar público e obra dividindo o mesmo espaço, entretanto em *Pindorama* ela explora variadas facetas: no início, os espectadores podem vagar por todo o galpão vazio, acomodando-se intuitivamente onde acharem mais confortável (alguns usam as paredes como encosto, outros juntam-se em grupos); a seguir, os bailarinos entram carregando um enorme plástico retangular que esticam no chão, em um processo que desterritorializa muitos dos espectadores anteriormente acomodados; a seguir, o grande plástico torna-se o espaço da ação, dividindo uniformemente o público entre os dois lados de seu eixo longitudinal; na cena seguinte, o plástico, que marcava o território de ação como diferenciado do de percepção, sai de cena para dar lugar ao uso pulverizado de todo o galpão; já na última parte, os corpos dos bailarinos se reencontram numa grande massa, fazendo com que os espectadores se aglomerem novamente ao redor da cena. Vemos, portanto, um caminho coreográfico de uso do espaço que primeiro solta os corpos dos espectadores, depois os divide igualmente entre os dois lados da cena, a seguir pulveriza-os em nichos e, por último, reagrupa-os em torno da massa de corpos dos intérpretes.

## 1.5

A ideia de que coreografia se resume aos movimentos dos bailarinos não dá conta, atualmente, de abarcar teoricamente muitas das produções contemporâneas em dança. Parece que esta linguagem vem se expandindo para o eixo do espaço como uma nova fronteira, assim como se expandiu, nos anos setenta e oitenta, para o eixo do tempo nas incursões da dança-teatro (Pina Bausch seria o grande nome desse processo, cujo uso da repetição, como dispositivo de construção e apagamento da narrativa, geralmente da ordem do trauma, foi ampla e exaustivamente estudado). Ao se esparramar para o espaço, novas relações entre corpos parecem se fazer necessárias, numa aceitação

recente de que, ao desvincular a coreografia da primazia do tempo, não basta continuar a fazê-la sobre o palco italiano (equívoco frequente de muitos artistas dos anos noventa, quando inúmeras peças de dança com tempo distendido tornavam-se insuportavelmente tediosas ao serem apresentadas na configuração tradicional palco-plateia). Nesse rico e atual momento de hibridização, vemos trabalhos que gerenciam o espaço de maneira tão interessante quanto as melhores instalações de artes visuais. Paralelamente, as diferentes vivências solicitadas pelas obras tridimensionais no campo das artes visuais no último meio século tornam o conceito de participação insuficiente para dar conta da riqueza de possibilidades e, inclusive, para se lutar pela manutenção da diversidade da experiência. Portanto, um estudo de mão dupla entre as áreas da dança e das artes visuais, que se aprofunde nos conceitos de coreografia e instalação imbricando-os e atualizando-os, faz-se oportuno para abarcar, em profundidade, processos que já nascem mestiços, esparramados uns nos outros, especialmente trançados.

## REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Installation Art: a critical history*. Londres, Tate, 2010.

DANTAS, Marcelo. *O risco rebelado*. In Catálogo da exposição *Rebecca Horn: rebelião em silêncio*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2010. p. 98-99

DRATHEN, Doris Von. *No ponto zero da turbulência: um diário de viagem*. In Catálogo da exposição *Rebecca Horn: rebelião em silêncio*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2010. p. 121-141

KATZ, Helena. *Na correnteza de sentidos latentes*. Jornal O Estado de SP. 12.05.2014

MORAES, Juliana. *Dança, frente e verso*. São Paulo, Editora nVersos, 2013.

MORAES, Juliana (org.) *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida*. 2012. Disponível em <http://issuu.com/juliana.moraes/docs/sensorimemorias>

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.  
Entrevista de Ernesto Neto. *Jornal Folha de São Paulo*. 12.09.2010.