

O conceito de coreografia em transformação

The concept of choreography in the midst of change

*Juliana Martins Rodrigues de Moraes*¹

Resumo

Principalmente a partir de exemplos do contexto paulistano de dança contemporânea, em diálogo com o Brasil e exterior (especialmente EUA e Europa), aborda-se a atualização do conceito de coreografia, não mais entendida somente como sequências fixas de movimentos passíveis de repetição idêntica, mas como estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não-vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou de inteligência artificial). A integração da dança a museus e galerias de arte é descrita, teorizando sobre seu afastamento dos parâmetros teatrais em vigor desde o Renascimento e sua aproximação das artes visuais a partir de 1960. Aborda-se a genealogia do conceito para apontar que hoje coreografia ultrapassa as fronteiras da dança, tornando-se um campo autônomo de conhecimento.

Palavras-chave: Coreografia; performance; dança contemporânea; artes visuais

Abstract

From examples on the context of contemporary dance in São Paulo, in a dialogue with other Brazilian and foreign corners, especially in the USA and Europe, we focus on updating the concept of choreography, no longer understood as repeatable fixed sequences of movements, but as a multidimensional structure which organizes bodies (human or otherwise), experiences and thoughts (of human beings or artificial intelligence). The integration of dance into museums and art galleries is described, theorizing about its departure from the theatrical parameters that were in force since the Renaissance and its approximation to the visual art ones from the 1960s. The genealogy of the concept is described to point out that today choreography surpasses the borders of dance, becoming an autonomous field of knowledge.

Keywords: Choreography; performance; contemporary dance; visual arts

E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Dra. Pesquisadora Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Bailarina e coreógrafa. jumoraes@g.unicamp.br

Mapeando o contexto: dança fora do teatro tradicional

Apresentações de dança em museus e galerias tornaram-se comuns em centros de produção de arte em vários cantos do mundo neste início do século XXI (Schmidt, 2017). Na cidade de São Paulo, entre 2003 e 2004, o bailarino Marcos Gallon desenvolveu o projeto *Corpo de Baile*, na Galeria Vermelho, no qual fotógrafos, artistas e *videomakers* simplesmente dançavam. Desde a primeira edição da Mostra Verbo de Performance, organizada por ele na mesma galeria desde 2005, Gallon seleciona obras de dança para se apresentarem no característico espaço do cubo branco. Em 2015, Maria Mommensohn, curadora da exposição *Vesica Piscis*, dedicada à memória de Rudolf Laban, convidou as coreógrafas Márcia Milhazes, Andreia Yonashiro, Ciane Fernandes e Juliana Moraes para criarem dentro do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP. Em 2014, a Pinacoteca do Estado de São Paulo produziu e exibiu obras do artista inglês Tino Sehgal, expoente entre coreógrafos com obras expostas internacionalmente em museus, com intérpretes da capital paulista escolhidos em audição. Em 2017, entre agosto e setembro, a mesma instituição apresentou, no espaço de seu octógono central, *Deslocamentos*, coreografia para grupo de Marta Soares. Em julho de 2017, a Associação Cultural Video Brasil produziu a primeira temporada de dança em seu galpão na Vila Leopoldina, em São Paulo, com a peça intitulada *Boas Garotas*, de Clarissa Sacchelli. Em agosto do mesmo ano, Érica Tessarolo apresentou a instalação coreográfica *O Peixe* em uma das galerias do Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo, USP. Esses são somente alguns exemplos de um contexto bastante forte na cidade de São Paulo de inserção do trabalho de bailarinos e coreógrafos no âmbito de instituições que, até recentemente, dedicavam-se quase exclusivamente a exposições de artes visuais.

Obras híbridas têm sido encenadas fora do palco italiano desde a década de sessenta em diversos cantos do mundo; no entanto, atualmente observamos uma institucionalização intensa desses processos. Os museus, que costumavam estar ligados exclusivamente à idéia de arquivo, mudaram seu foco para se tornarem espaços para a experiência do presente com trabalhos de *site specific*, instalações, obras participativas e de ações ao vivo. Em vez de oferecerem objetos para a atenção somente contemplativa do espectador, museus e galerias esforçam-se para se adaptarem à economia de serviços (Bishop, 2014), mostrando trabalhos de arte com os quais o público possa interagir (manipulando objetos ou mudando de lugar para ver uma dança de diferentes ângulos, por exemplo).

Grandes instituições europeias começaram a investir em projetos dançados por espectadores como forma de aumentar o engajamento do público com as obras. Como exemplo, entre junho de 2015 e março de 2017 a União Europeia financiou o projeto *Dancing Museums*, no qual cinco organizações de dança de diferentes países selecionaram coreógrafos para trabalharem em oito instituições de arte, incluindo a Tate Modern, em Londres, e o Louvre, em Paris. Segundo Kristin de Groot, diretora artística do projeto, o objetivo consistia em “melhorar a experiência do espectador no museu, colocando a dança contemporânea em relação às artes visuais como uma forma de arte que pode desencadear diferentes modos de aproximação do público

ou diferentes experiências dos espectadores.”² Nas imagens veiculadas para a divulgação dos eventos derivados do projeto, vemos o público sendo levado a se mover ao redor de esculturas de bronze ou assistir a cenas de bailarinos atuando junto a corpos de mármore. Segundo Claire Bishop (2004), estimular a participação dos espectadores criativamente dentro dos museus faz parte de uma estratégia dessas instituições para se mostrarem necessárias e merecedoras de financiamentos públicos e privados. Na atualidade, investir em museus faz sentido, para governos e fundações, desde que ele esteja de fato alinhado ao desejo participativo da comunidade, para além de sua função original de arquivamento da história (Bishop, 2004).

A Bienal de 2012 do Whitney Museum, em Nova Iorque, é lembrada como um marco para a entrada da dança no universo das grandes mostras de arte contemporânea, em curadoria que reservou uma área de 6 mil metros quadrados às artes do tempo (*time based art*). No mesmo ano, a coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker apresentou-se na inauguração dos tanques da Tate Modern, em Londres. Em 2009, o coreógrafo francês Boris Charmatz se tornou diretor do Centro Coreográfico Nacional de Rennes, na Bretanha, imediatamente renomeando-o de Musée de la Danse (Museu da Dança). No manifesto lançado pelo coreógrafo, o museu não deveria mais ser uma instituição voltada somente para a memória da dança por meio do armazenamento e exposição de objetos residuais como partituras, fotografias e vídeos, mas precisaria se tornar, também, um espaço voltado para a dança do presente.

Atualmente, há exemplos de coreógrafos europeus que fazem duas versões da mesma peça, uma para ser apresentada no palco italiano e outra para o museu ou galeria de arte, como, por exemplo, a artista suíça Alexandra Bachzetsis, que se define como coreógrafa e artista visual. A criação da mesma peça em dois formatos, um para o teatro e outro para o museu, foi escolhida por Anne Teresa de Keersmaeker, que adaptou sua peça *Work/Travail/Arbeid*, originalmente criada para o tempo e espaço concentrados do palco italiano, para acontecer durante nove semanas ininterruptas de exposição no Centro Contemporâneo de Arte Wiels, em Bruxelas, durante todo o horário de abertura do museu, entre março e abril de 2017. Segundo Keersmaeker³, ela precisou reinventar sua coreografia para estendê-la através do tempo e do espaço.

A inserção da dança em museus e galerias também é realidade no contexto nacional. Em 1998, a coreógrafa Lia Rodrigues fez a criação de uma obra na retrospectiva de Lygia Clark no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Rodrigues também trabalhou com o artista plástico Tunga na criação de *Vemos Tudo Nu e Vermelho*, apresentada no Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG) em 2003 e em 2016. Durante o Panorama Festival de 2016, no Rio de Janeiro, o coreógrafo piauiense radicado na Holanda, Marcelo Evelin, ocupou o Museu de Arte do Rio (MAR) com uma instalação e apresentação de seu espetáculo *Batucada*, feito com intérpretes que participaram de uma residência com o artista. Em 2017, o Sesc Petrolina promoveu laboratórios de criação dos integrantes de sua companhia de dança oficial, cujas apresentações ocorreram dentro e no entorno da galeria de arte da instituição. Esses são somente

² Dancing Museums 2015-2017. 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/225655635>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

³ Biennale Danza 2015 - Incontro con Anne Teresa de Keersmaeker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5v1Wj2EHyvk>. Acesso em: 4 mar. 2017.

alguns exemplos brasileiros de consistente e continuada incorporação do trabalho de bailarinos e coreógrafos por museus e galerias de arte.

Há motivações de *marketing* que impulsionam museus e galerias, no Brasil e no exterior, a programarem dança em seus espaços, pois essas ações atraem a atenção de veículos de mídia tradicionais (com matérias em jornais e revistas impressos e *online*) e de redes sociais (com ampla disseminação de imagens feitas pelas instituições e também pelos próprios espectadores, que geralmente têm permissão de fotografar e filmar as obras, em oposição ao que acontece nos teatros⁴). Além disso, editais para jovens artistas têm como característica valores baixos, o que os torna economicamente atrativos para instituições. Sendo assim, coreógrafos buscam a fuga da caixa-preta tradicional tanto por suas necessidades poéticas quanto pelas possibilidades econômicas disponíveis para suas produções. O edital *Site Specific*, do Centro Cultural São Paulo, um dos mais importantes para jovens coreógrafos da cidade, desde 2010 determina que as peças inéditas sejam feitas para seus espaços alternativos, ou seja, fora de seus equipamentos teatrais. Outra instituição que vem oferecendo regularmente editais de chamamento a jovens artistas da dança para coreografarem para espaços alternativos é o Museu da Imagem e do Som, que desde 2012 lança anualmente a Convocatória Dança no MIS, programa criado, coordenado e sob curadoria de Natalia Mallo.

Entre os espaços do teatro e do museu (cada um com suas próprias características), há uma enorme paleta de possibilidades intermediárias criadas pelos artistas, que emprestam elementos de um extremo e outro para elaborarem espaços desenhados especialmente para suas obras. Esses ambientes mistos entre a caixa preta e o cubo branco são chamados por Bishop de zona cinzenta (2018) ou os "cinquenta tons de cinza" (2016), em referência irônica ao filme *blockbuster Os Cinquenta Tons de Cinza*⁵. A lista de artistas da dança paulistanos que elaboram espaços cinzentos é tão extensa que é bastante provável que esse seja um dos poucos aspectos unificadores de muito do que se produz na cidade. Em *Claraboia* (2011), Morena Nascimento deitou os espectadores no chão para a verem dançar sobre um teto de vidro. Em *Peças Curtas para Desesquecer* (2012), a Companhia Perdida modificou a disposição do público, sentado sobre caixas de papelão reforçadas internamente com madeira, em cada uma de suas oito peças. Em seu solo *Um Homem Torto* (2014), Eduardo Fukushima dividiu o público em duas arquibancadas, uma de frente para a outra, entre as quais ele passava com seus movimentos. Em *Blow Up (Vol.1)* (2014), o Núcleo Cinematográfico de Dança se apresentou sob um viaduto no bairro da Bela Vista, usando a iluminação para indicar os locais onde as ações se passavam, de forma que os espectadores buscavam a luz como insetos fazem no verão. Em *A Casa Vazia* (2015), Marina Caron e Anderson Gouvêa colocaram o público sentado em bancos nas quatro laterais de uma sala pequena, na qual as ações aconteciam em instalação visual de José Romero. Em *Ó*, exibido em 2016 no grande salão da Casa do Povo, o coreógrafo Cristian Duarte deixou as pessoas caminharem soltas no espaço, enquan-

⁴ Novas regras para registro pelos espectadores têm sido pensadas por museus brasileiros desde que imagens descontextualizadas de uma criança tocando o corpo nu do bailarino Wagner Schwartz na performance *La Bête*, em setembro de 2017 no MAM/SP, viralizaram na internet e levantaram a fúria censória da ultra direita.

⁵ *Black box, white cube: fifty shades of grey?* é o título de uma palestra que Claire Bishop vem ministrando em diferentes instituições desde o início de 2016.

to um casal de bailarinos rolava no chão, às vezes dirigindo-se como projéteis sobre os espectadores, que tinham que mudar rapidamente de lugar para não serem atingidos. Em *Onde agora? Quando agora? Quem agora?* (2016) os diretores Wellington Duarte e Daniel Kairoz decidiram sentar os espectadores nos cantos de uma das salas da FUNARTE/SP para assistirem às ações que se passavam no meio do espaço.

Essas novas dinâmicas, que integram a dança às instituições tradicionalmente reservadas às artes visuais (museus e galerias de arte), assim como a criação de ambientes próprios para cada peça (mistos entre a caixa preta e o cubo branco), formam as bases para intrincadas relações de apropriação, tensão, diálogo e ruído no que tange o eixo da coreografia, pois uma vez que o ambiente se transforma toda a rede sistêmica do discurso coreográfico também se modifica. Observa-se que, concomitantemente às mudanças nos formatos de apresentação, o próprio conceito de coreografia estaria sofrendo profundas mutações, algumas das quais tentaremos delinear a seguir.

Atualizações do conceito de coreografia

O termo coreografia foi estabelecido primeiramente em 1700, com a publicação do livro de Raoul Auger Feuillet intitulado *Chorégraphie*, literalmente a grafia da dança, no qual o autor concebeu maneiras de descrever os movimentos codificados da dança aristocrática da época usando caracteres, figuras e sinais. No meio da era barroca na França e tendo um rei (Luís XIV) que tinha sido o dançarino mais importante do país, as peças escritas eram entretenimentos de corte e também funcionavam como programas de etiqueta que deveriam ser aprendidos por todos os aristocratas vivendo sob o governo do rei — “coreografias eram partituras anotadas de danças, e coreógrafos eram as pessoas que podiam ler e escrever a notação” (Foster, 2016, p. 1).⁶

A notação de Feuillet (atualmente rebatizada de Beauchamps–Feuillet para dar crédito ao mestre de balé Pierre Beauchamps, seu criador original), permitiu exportar as danças barrocas, que se tornariam populares em toda a Europa e também viajariam para colônias distantes, convertendo-se em parte do *soft power* francês da época. Hoje em dia, as partituras que governavam os corpos das cortes europeias nos séculos XVII e XVIII ainda podem ser vistas nos desenhos espaciais de algumas danças populares brasileiras, como, por exemplo, nas danças juninas ou nas coroações de reis Congo (Monteiro, 1999). Trazidos pelos colonizadores portugueses, esses desenhos foram incorporados e passados geração a geração, como um gene perdido em uma cultura profundamente mestiça.

Atualmente, segundo Guilherme Schulze (2008) “assume-se que as diferentes definições do termo *coreografia* tendem a estar ligadas a gêneros, metodologias específicas, períodos históricos e contextos locais. Nesse sentido, qualquer tentativa de conceituação do termo, deve ser relativizada e particularizada”. (p. 9) Portanto, apesar de notarmos atualizações no uso da palavra, é fato que continuará existindo, a depender do contexto, diferentes acepções de coreografia. Segundo o coreógrafo William

⁶ “[...] choreographies were notated scores of dances, and choreographers were the people who could read and write the notation.” Disponível em: <<http://intermsperformance.site>>. Acesso em: 15 jan. 2019. (Tradução nossa)

Forsythe, “a palavra em si, como os processos que descreve, é elusiva, ágil e enlouquecedoramente incontrolável. Reduzir coreografia a uma definição única é não compreender o mais crucial de seus mecanismos: resistir e reformar concepções anteriores de sua definição.”⁷ Entretanto, por mais que seja elusivo e instável, compreender algumas das mudanças do conceito de coreografia pode auxiliar no entendimento do que vem sendo produzido atualmente. Paulo Paixão (2003) afirma que, tradicionalmente, a “idéia de coreografia reincide o entendimento dela como um modelo dado, fixo, e principalmente reproduzível”⁸, todavia, para o autor, novos formatos em dança teriam forçado metamorfoses conceituais: “coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos.”⁹

Segundo Vanessa Macedo (2016, p. 63), em sua análise de fichas técnicas de obras apresentadas na IX Mostra de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, no ano de 2015, dos vinte e sete trabalhos que foram ao palco somente cinco usaram a palavra coreografia em suas fichas técnicas. Contrariamente, Macedo observou que o Balé da Cidade de São Paulo e a São Paulo Companhia de Dança sempre usam o termo coreografia em suas fichas técnicas. A autora propõe que companhias estáveis, que trabalham com repertório repetível apresentado sobre o palco italiano, entendem coreografia de maneira tradicional, ou seja, como o sequenciamento de passos partiturizados e reproduzíveis, enquanto os artistas fomentados em 2015, que buscavam criar fora dos padrões tradicionais, não se percebiam fazendo coreografia. As observações de Macedo a respeito do uso de múltiplas palavras nas fichas técnicas, usadas pelos artistas da dança contemporânea paulistanos para designarem seus trabalhos, assemelham-se às de Susan Leigh-Foster (2016, p. 3)¹⁰ a respeito do que ocorreu nos EUA a partir dos anos sessenta: “desde a década de 1960, novas abordagens para composição em dança levaram muitos artistas a buscar outros termos para designar o processo de criação, incluindo *fazer, dirigir e organizar*”.

As entrevistas que Macedo fez para o desenvolvimento de sua pesquisa de doutorado também demonstraram certa proximidade, para muitos artistas da dança contemporânea paulistana, entre os conceitos de coreografia e dramaturgia. Partindo de um questionamento da artista mineira Adriana Banana, continuado pela professora do Departamento de Artes Cênicas da USP, Helena Bastos, haveria uma necessidade política da dança retomar o termo coreografia em vez de continuar usando o termo dramaturgia, um conceito emprestado do teatro (Macedo, 2016, p. 60). Não faz parte do escopo de nossa pesquisa investigar aproximações e distanciamentos em relação aos termos dramaturgia e coreografia (como faz em profundidade Macedo), nem desprezar o uso da palavra em sua acepção tradicional, como fazem as

⁷ “The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition.” Disponível em: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>. Acesso em: 10 jan. 2019. (Tradução nossa)

⁸ Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 8 jan. 2019.

⁹ Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 8 jan. 2019.

¹⁰ “Since the 1960s new approaches to dance composition have prompted many artists to seek other terms for designating the process of creating a dance, including making, directing, and arranging.” Disponível em: <http://intermsofperformance.site>. Acesso em: 15 jan. 2019. (Tradução nossa)

companhias estáveis de repertório. Nosso foco se coloca no sentido de compreender as atualizações do conceito de coreografia para novos formatos de criação em dança contemporânea, muitos dos quais podem ser observados no contexto da cidade de São Paulo, nos anos recentes, assim como nos contextos nacional e internacional.

Em 2013, a professora italiana Stamatia Portanova lançou o livro *Moving without a Body*, no qual concebe coreografia como uma forma abstrata de compor padrões de movimento no pensamento. Expandindo para o ambiente, ela argumenta que coreografia como movimento-pensamento explicaria o motivo de ações coordenadas de bandos de aves ou de carros poderem ser definidos como tal — visão que corrobora a de Foster (2016): “os edifícios podem coreografar o espaço e o movimento das pessoas através deles; câmeras coreografam a ação cinematográfica; aves executam coreografias intrincadas; e o combate na guerra é coreografado.”¹¹ Essa compreensão parece estar surgindo em diferentes áreas do mundo. Como exemplo, em fevereiro de 2017, em São Paulo, a artista plástica Ana Luiza Dias Batista concebeu uma coreografia de helicópteros sobrevoando a emblemática Avenida Paulista, evento encomendado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), mas que, infelizmente, acabou não acontecendo.

Em 2010, Bishop publicou o livro *Installation Art*, no qual colocou a experiência do corpo como o núcleo desse novo campo artístico. Influenciada pela sua perspectiva e pela contribuição brasileira à arte contemporânea desde os anos sessenta, Juliana Moraes publicou, em 2015, o artigo *Coreografia e Instalação*, no qual sugeriu que algumas obras de arte solicitam um tipo de envolvimento corporal que poderia ser definido como coreográfico. Além disso, a autora analisa algumas peças de dança contemporânea brasileira nas quais a plateia é levada a deslocamentos no espaço, de forma que tanto os bailarinos quanto os espectadores se tornam parte de uma coreografia maior. A experiência coreográfica em obras de instalação é sugerida pela acadêmica americana Jennifer Joy, professora na *Yale University School of Art*, no livro *The Choreographic*, publicado em 2014, no qual ela analisa a participação do espectador que requer um modo coreográfico de atenção. Na mesma linha, a exposição - *Move: Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, organizada pela chefe de curadoria Stephanie Rosenthal na Hayward Gallery, em Londres, exibiu, entre dezembro de 2010 e janeiro de 2011, obras nas quais o movimento dos observadores era estimulado coreograficamente. Em uma seleção com trabalhos de artistas como Allan Kaprow, Rosemary Butcher, Simone Forti, Yvonne Rainer, Dan Graham, La Ribot e Lygia Clark, entre outros, a exposição marcou a historiografia do encontro entre dança e artes visuais, obviamente do ponto de vista centrado na produção europeia e americana — com a exceção de Lygia Clark, criadora brasileira atualmente onipresente em curadorias do tipo. Janine Antony, uma das artistas presentes nessa exposição, escreve que “os movimentos dos espectadores se desdobram e revelam informações para eles, a fim de criar significado através de seus corpos. Foi a curadora Stephanie Rosenthal que chamou minha atenção que essa era uma forma de coreografia”¹² (2016, p. 2).

¹¹ “[...] buildings can choreograph space and people’s movement through them; cameras choreograph cinematic action; birds perform intricate choreographies; and combat in war is choreographed.” Disponível em: <<http://intermsperformance.site>>. Acesso em: 15 jan. 2019. (Tradução nossa)

¹² “The movements of the audience unfold and reveal information to them in order to create meaning through their bodies. It was the curator Stephanie Rosenthal who brought it to my attention that this was a form of choreography.” Disponível em: <<http://intermsperformance.site>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Depois que a notação de Feuillet se tornou obsoleta, por volta da segunda metade do século XVIII, a dança tornou-se uma arte passada pela transmissão oral. Segundo a ex-bailarina americana Jennifer Holmans, em seu livro best-seller *Appollo's Angels* (2010, p. xix), esse tipo de transmissão transformou a dança em uma arte extremamente conservadora, enraizada no passado mais do que no futuro. Desde a decadência das partituras barrocas, coreografia tornou-se geralmente entendida como a sequência fixa em que ocorrem os movimentos e a plasticidade inerente a cada gesto. O conceito de coreografia ficou, assim, congelado em uma perspectiva espaço-tempo linear. Pode-se sugerir que a tecnologia de gravação em vídeo, tornada acessível a partir dos anos sessenta, seria um dos fatores responsáveis por retirar o conceito de coreografia de seu encapsulamento, permitindo-lhe ressurgir para intenso debate criativo e teórico desde então. Outro ponto de vista (Banes, 1987) é que a aproximação da dança com as artes visuais, ocorrida a partir da década de sessenta do século XX, especialmente em Nova Iorque, mas que se espalhou para muitos cantos do mundo rapidamente, forçou-a a se repensar para além das tradicionais divisões entre linguagens, que seriam, no caso da dança, as diferentes técnicas corporais elaboradas no modernismo.

Segundo Bishop (2011) a dança sai da caixa-preta também porque quer falar de coisas que não cabem mais na arquitetura tradicional do teatro. Nela, a disposição que separa e imobiliza os espectadores impossibilita que os corpos dos bailarinos sejam vistos para além da frontalidade, impondo hierarquias espaciais como a primazia dos solistas à frente contra o coro ao fundo. Para alguns novos discursos da dança, essa arquitetura simplesmente não faz mais sentido. Segundo a autora, "o proscênio é um discurso (imersão), uma arquitetura (a caixa preta) e uma estrutura de espectadores (com ingressos e experiência de começo, meio e fim)." (Bishop, 2011)¹³ Para uma peça como *Deslocamentos*, de Marta Soares, exposta na Pinacoteca em 2017, a estrutura do palco italiano não funcionaria porque os corpos das bailarinas precisam ser vistos por todos os lados. Bishop (2011) continua: "o cubo branco [...] também é um discurso (de transparência mítica, assistido pelo brilho da iluminação completa) e uma estrutura de experiência (a autonomia do espectador), dando origem a diferentes modalidades de atuação: presença contínua (como uma escultura) ou o loop (como no vídeo)."¹⁴

Bishop (2011) discorre ainda sobre a diferença entre a dança e a arte da performance no espaço do museu. Para a autora, diferentemente da performance inerente à genealogia das artes visuais, cujos corpos geralmente não possuem marcas de anos de treinamento, bailarinos e coreógrafos entram no espaço do cubo branco levando consigo as inscrições de suas habilidades. Segundo ela, o corpo treinado de um bailarino é percebido mesmo na pausa ou em uma simples caminhada, e as estratégias de um coreógrafo para lidar com tempo e espaço possuem complexidades que as diferem das observadas em performances feitas por artistas visuais. Segundo Bishop,

¹³ "The proscenium is a discourse (immersion), an architecture (the black box), and a structure of spectatorship (ticketed, with a beginning-to-end experience)." Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance>>. Acesso em: 22 abr. 2017. (Tradução nossa)

¹⁴ "The white cube, in turn, is also a discourse (of mythic transparency, assisted by the glare of full lighting), and a structure of experience (the autonomy of the viewer), giving rise to different modalities of performance: ongoing presence (like a sculpture) or the loop (as in video)." Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance>>. Acesso em: 22 abr. 2017. (Tradução nossa)

quando a dança entra no museu ela desafia a arte da performance em suas bases mais fundamentais, pois aos corpos sem habilidades (*unskilled*) dos performers, ela contrapõe os habilidosos (*skilled*) corpos dos bailarinos, e ao pensamento muitas vezes temporalmente plano e espacialmente imóvel dos performers vindos das artes visuais, coreógrafos contrapõem incontáveis variações espaço-temporais. Talvez esses sejam alguns dos motivos da aceitação dos espectadores à entrada da dança nas grandes instituições dedicadas originalmente às artes visuais, em oposição à recepção muitas vezes contraditória do público às performances. Para a autora (Bishop, 2018) a arte da performance feita por artistas visuais tem um histórico combativo, resistente às regras de comportamento e de mercado, enquanto a dança leva para o museu sua estrutura econômica de produção, com bailarinos acostumados a dançarem obras de outros e tornarem-se objetos para a atenção do espectador.

As mudanças no conceito de coreografia acontecem concomitantemente ao questionamento de parâmetros teatrais aos quais a dança cênica ocidental se alinhou desde o Renascimento (e mais profundamente a partir do Barroco), como a perspectiva linear do palco, o tempo condensado da narrativa, a percepção em pausa do espectador sentado à frente da cena, a codificação de movimentos e o ilusionismo criado por iluminação, cenografia e figurinos. A dança moderna teria rompido, na primeira metade do século XX, com ideologias implícitas ao balé e proposto novas plasticidades corporais, porém não teria friccionado o pensamento tradicional de coreografia como movimentos encadeados em sequências pré-estabelecidas de acordo com a unidade espaço-temporal linear. Com o radicalismo conceitual de proposições a partir dos anos sessenta do século passado, a dança passou a se questionar para além da plasticidade do corpo, mexendo em suas estruturas compositivas, o que alguns teóricos chegam a associar a estruturas mentais. Portanova (2013) associa as reformulações paradigmáticas das artes às mudanças trazidas pela teoria da relatividade, pois espaço e tempo lineares seriam compatíveis com a física newtoniana, mas inconciliáveis com a ideia da gravidade como força capaz de curvar espaço e tempo, abrindo novas dimensões para além das conhecidas. Além disso, as novas técnicas de edição do cinema teriam aberto nossos olhares e mentes para narrativas múltiplas, profundamente complexas e fragmentadas, que teriam transformado as possibilidades de sentido e desafiado os padrões compositivos existentes na dança até então (Portanova, 2013).

Ao pensar coreografia como uma disposição à composição corpo-espaço-tempo para além dos limites tradicionais, obras de fora do circuito da dança passaram a partilhar do conceito, assim como atividades situadas além dos campos artísticos, como atesta a incorporação do conceito de coreografia pela computação (coreografia de serviços em *web* consiste em modelos de orquestração de dados, por exemplo). Observa-se, assim, uma mudança que aproxima campos (artísticos ou não) pelos seus eixos estruturantes em vez de suas linguagens específicas, buscando similaridades e diferenças muito além das superfícies das categorizações. Conceitos não mais se aliam às especificidades dos meios, mas sim à lógica estrutural e organizativa do trabalho — não importa se uma coreografia é feita com corpos humanos ou com objetos, o que importa é se a obra possui uma lógica coreográfica. Essa mudan-

ça epistemológica foi defendida em profundidade, no âmbito das artes visuais, pela teórica Rosalind Krauss no texto seminal *A Escultura no Campo Ampliado*, publicado originalmente pela revista *October* em 1979.

Se, até os anos sessenta, no universo da dança cênica profissional, coreografia referia-se a sequências preestabelecidas de corpos humanos habilmente treinados em códigos específicos, movendo-se ritmicamente em direções traçadas no palco italiano e determinadas pela frontalidade da visão do espectador, a partir desse período o termo passou a incluir formas de estruturação em múltiplos aspectos de elementos humanos e/ou não-humanos, em ambientes cênicos ou do dia-a-dia (Foster, 2011), a qualidade de participação e de experiência de espectadores em museus, galerias e ambientes *site specific* (Joy, 2014; Moraes, 2015), e ações do pensamento humano e de inteligência artificial (Portanova, 2013). Sobre uma das peças de Anne Teresa de Keersmaeker, o sociólogo belga Rudi Laermans escreve linhas que representam essa mudança de atitude em relação ao que seria coreografia:

Keeping Still é uma instalação performática que desafia as identidades dominantes da dança e da coreografia sem afirmar uma identidade alternativa. Vários 'agentes' humanos e não-humanos coexistem e constituem campos de forças variáveis: movimentos dançados e poses, raios de luz e partículas de poeira rodopiantes, canto e voz ao vivo e gravados, ondas de fumaça e pausas, e assim por diante. Diferentes formas 'de fora' se imbricam ao que é 'de dentro' da performance, criando assim um ambiente vivo. (Bauer, Cvejic, Laermans, 2011, p. 22)¹⁵

Dança e coreografia como campos distintos, permeáveis mas não idênticos

Na obra *Alviceleste* (2003), um dos últimos trabalhos de Márcia X., a artista entrava na capela do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com suas paredes previamente pintadas de branco e seu espaço preparado com alguns cilindros de vidro cheios de tinta azul no chão e cones transparentes instalados no teto, dos quais pendiam longos fios. Ao público cabia ver a ação pelas janelas ou pela porta, não podendo entrar no ambiente. Vestida com sua tradicional túnica branca e usando seus longos cabelos soltos, a artista passava horas levando a tinta dos cilindros do chão aos cones do teto, usando um bule acoplado a um longo bastão. Ao passar pelos cones, a tinta escorria pelos fios e atingia o piso branco, em um movimento de ascensão e queda intermediado pelo corpo da artista que, aos poucos, manchava-se com respingos da tinta. Ao final, Márcia X. deixava o espaço e a instalação permanecia como resultado da mobilização efetuada pelo seu corpo. Nos dias subsequentes, os espectadores podiam contemplar, através das janelas e da porta, uma sala branca em que o chão manchado de azul remetia ao céu. Márcia X. elaborou um percurso de longas horas de gestos concentrados para levar o que havia no piso para cima e novamente para o piso, cujo efeito era como se olhássemos o céu refletido em um lago sem água. O ambiente era um quando a ação começava e tornava-se outro ao seu término.

¹⁵ "Keeping Still is a performative installation that questions the dominant identities of dance and choreography without affirming a clear counter-identity. Various human and non-human 'agents' are brought together and constitute variable fields of forces: danced movements and poses, light rays and whirling dust particles, live and recorded singing or speaking, smoke waves and standstills, and so forth. Different kinds of 'outside' intermingle with the 'inside' of the performance, thus creating a living landscape." (Tradução nossa)

Assim como em outros de seus trabalhos, Márcia X. poetiza sobre a inevitável transformação operada pela ação humana. Se, geralmente, performers que alteram o espaço através de suas ações transformam-no em ruínas, a artista agencia, em *Alviceleste*, uma ação bastante diferente, pois seus gestos catalisam, sem destruir, a potência contida nos materiais e no espaço. Os elementos migram de um suporte a outro e transitam de nível pelo toque: as mãos que tocam os cilindros com tinta, a tinta que toca o bule, o bule que toca os cones no teto de onde escorrem a tinta que desce pelas linhas para encontrar novamente o chão; enquanto isso, os respingos marcam o corpo da artista. Apesar de seus movimentos serem simples e não remeterem a qualquer forma de dança, a trama criada pelo seu corpo em conjunto com os materiais da instalação e o percurso temporal marcado pelo acúmulo de tinta no espaço fazem com que essa obra se estruture coreograficamente.

Em *Vestígios*, uma instalação coreográfica de 2010, Marta Soares pesquisou os sambaquis de Santa Catarina, formados por dunas que mudam de local e, de vez em quando, revelam corpos fossilizados dos índios sepultados lá. Ela se coloca deitada sobre uma mesa e cobre seu corpo com muitos quilos de areia. O vento de um ventilador posicionado aos pés da artista assopra os grãos e seu corpo imóvel é revelado aos poucos. No início, vemos somente seus pés, mas ao longo da uma hora de duração da peça todo o seu corpo é mostrado, mesmo que a artista continue de cabeça para baixo, respirando por um engenhoso buraco na mesa. Somente suas costelas se movem lentamente. Os grãos de areia chegam a se depositar a quatro metros da mesa, sendo pisados pelos espectadores que se deslocam pelo espaço. Há também duas grandes telas nas quais são projetadas imagens dos sambaquis, fotografadas por Ding Musa e editadas em filme. A obra oferece vários elementos para apreciação: os sons que remetem aos sambaquis, as mudanças de luz sobre a mesa-sepulcro, as imagens nas grandes telas, a areia que voa pela ação do ventilador etc.

Ao analisar essa obra de Marta Soares, Emyle Daltro escreve que quando a artista, submersa em quilos de areia, “realiza sua imperceptível movimentação, percebemos que a areia também se move, algumas vezes de modo similar ao que ocorre quando os siris se escondem nos pequenos buracos que fazem nas areias das praias. Areia coreógrafa” (Daltro, 2012, p. 5). Segundo a autora, aferir autoria coreográfica à areia, um elemento não-humano, não consiste em tentativa de humanizá-la em processo de identificação. Emprestando ideias de Donna Haraway, Daltro afirma que “não só humanos, mas também não/humanos coreografam” (2012, p. 1) — como se houvesse uma forma de inteligência nos movimentos da areia assoprada pelo ventilador da instalação. Schulze (2008) também argumenta a favor da inclusão, no campo coreográfico, de artefatos auxiliares no processo criativo, como esboços em papel com desenhos de figuras de palito ou direções com setas no espaço, com vista frontal (da platéia ou do diretor) ou superior (plantas baixas), além de programas de animação em 3D (como o *Curious Labs Poser* e *Credo Interactive LifeForms*). Esses artefatos não seriam um retorno à ideia de coreografia como a escrita da dança (como a notação Beauchamps-Feuillet), mas partes integradas ao pensamento coreográfico, que pode ou não levá-los à cena. Segundo ele, “[...] propõe-se um redimensionamento do olhar analítico para o trabalho coreográfico em dança. O coreógrafo e os dançarinos

devem ser percebidos como partes de uma rede cognitiva mais ampla onde estejam incluídos os artefatos” (2008, p. 3).

A questões levantadas anteriormente suscitam uma questão crucial para a atualização do termo coreografia: ele não mais se associa somente à dança. Segundo Forsythe, “coreografia e dança são duas práticas distintas e muito diferentes”¹⁶ e seu recente trabalho *Choreographic Objects* (formado por robôs complexos que se movem seguindo coreografias informatizadas, segundo as quais performam espetáculos super-humanos) busca possibilidades da “[...] coreografia gerar expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo.”¹⁷ Forsythe explica: “eu sou um artista que trabalha com a mídia da coreografia e isso não exclui nenhum contexto para trabalhar como artista com coreografia”¹⁸.

Em entrevista a Macedo (2016, p. 64), Helena Katz nota que “coreografia e dança continuam sendo tratadas como sinônimos, apesar dos vários autores que explicam quais as consequências de se continuar repetindo essa falsa associação”. Um dos autores seria André Lepecki, que investiga as relações de poder no que ele denomina de coreopolítica: “coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (2012, p. 46). Lepecki ressalta os perigos do uso equivocado de princípios organizativos entre elementos, o potencial coercivo e de controle de quem desenha coreografias de poder, explicitado, por exemplo, na obsessiva captação de informações sobre atenção em sites de busca, redes sociais e televisão por *streaming*, para gerar capital e modificar desejos, em coreografias de atenção e consumo gerenciadas por algoritmos elaborado minuciosamente para esses fins.

Apesar das questões políticas inerentes ao trabalho coreográfico não serem o foco desta pesquisa, assim como também não desejarmos produzir julgamentos éticos sobre o potencial de robôs efetuarem coreografias informatizadas na elaboração de espetáculos super-humanos, é importante ressaltar que tais empreendimentos se dão no momento em que dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente.

Referências

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan Publishers, 1987.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Cambridge, n. 110, p. 51-79, outono. 2004.

¹⁶ “Choreography and dancing are two distinct and very different practices.” Disponível em: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>. Acesso em: 10 jan. 2019. (Tradução nossa)

¹⁷ “[...] choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body.” Disponível em: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>. Acesso em: 10 jan. 2019. (Tradução nossa)

¹⁸ “I am an artist who works in the medium of choreography, and that does not exclude any context for working as an artist with choreography” Disponível em: <https://vimeo.com/241195177>. Acesso em: 10 jan. 2019. (Tradução nossa)

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate, 2010.

BISHOP, Claire. UNHAPPY DAYS IN THE ART WORLD?: De-skilling Theater, Re-skilling Performance. *The Brooklyn Rail*, Nova Iorque, 10 dez. 2011. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

BISHOP, Claire. Dance Exhibition and the Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, Nova Iorque, v. 62, n. 2, p. 22-42, verão. 2018.

CHARMATZ, Boris. *Manifesto for a National Choreographic Centre*. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifesto_dancing_museum.pdf. Acesso em: 3 jan. 2019.

CHOREOGRAPHY: Janine Antoni. 2016. Disponível em: <<http://intermssofperformance.site>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

CHOREOGRAPHY: Susan Leigh Foster. 2016. Disponível em: <<http://intermssofperformance.site>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

DALTRO, Emyle. Contatos (Me)moráveis: constituindo coreografia a partir de relações entre humanos e não/humanos na instalação coreográfica Vestígios. In: VII Congresso da ABRACE - Associação brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012, UFRGS. *Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações...* Porto Alegre: [s.n.], 2012. p. 1-7. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/EmyleDaltro-Contatos_me_mor__veis.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.

DANCING Museums 2015-2017. 2017.

Disponível em: <<https://vimeo.com/225655635>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa. *Biennale Danza 2015: Incontro con Anne Teresa de Keersmaeker*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5v1Wj2EHyvk>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIC, Bojana; FRANÇOIS, Michel. *En Attendant & Cesena: A Choreographer's Score*. Bruxelas: Rosas/Mercatorfonds Publication, 2013.

FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie: ou l'Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*. [S.l.: s.n.], 1700. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

FORSYTHE, William. *Choreographic Objects*. Disponível em: <<https://www.williamforsythe.com/essay.html>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FORSYTHE, William. *William Forsythe: Choreographic Objects*. Disponível em: <<https://vimeo.com/241195177>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2011.

JOY, Jennifer. *The Choreographic*. Cambridge: MIT Press, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAERMANS, Rudi. Intimating intimacy: movement's singing, singing's movements. In: BAUER, Bojana; LAERMANS, Rudi; CVEJIC, Bojana. *Hear my voice*. Bélgica: Rosas, 2011. p. 15-36.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun. 2012.

MACEDO, Vanessa. *Pulsção da Obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança*. 2016. Tese (Doutorado em artes cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2016.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p. 169-190. v. 1.

COREOGRAFIA e Instalação: organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 13-27. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/208>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

PAIXÃO, Paulo. *Coreografia: Gramática da Dança*. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

PORTANOVA, Stamatia. *Moving without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. Cambridge: MIT Press, 2013.

ROSENTHAL, Stephanie et al. (Org.). *Move. Choreographing You: Art and Dance since the 1960's*. Londres: Hayward Publishing, 2010.

SCHULZE, Guilherme. Notas para uma dramaturgia coreográfica. *Revista Moringa*, João Pessoa, v. 2, p. 8-16. 2008.

SCHULZE, Guilherme. Coreografando com artefatos cognitivos. In: VII Congresso da ABRA-CE - Associação brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, ABRACE, 2008, Florianópolis. *ANAIS...* [S.l.: s.n.], 2008. p. 1-4. v. 9. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1459/1571>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

WHAT Kind of Work Is This?: Performance and Materialisms in the Gallery. *Performance Paradigm*, Sydney, v. 13, p. 7-28. 2017. Disponível em: <<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/191>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Recebido em: 01/08/2018

Aprovado em: 27/01/2019