



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**ANA RIZEK SHELDON**

**INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA: CRÍTICA E LIMIAR**

Salvador

2014

**ANA RIZEK SHELDON**

**INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA: CRÍTICA E LIMIAR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto.

Salvador

2014

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Sheldon, Ana Rizek.

Instalação coreográfica : crítica e limiar / Ana Rizek Sheldon. - 2014.  
62 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiana Dultra Britto.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Dança. 2. Dança contemporânea. 3. Arte conceitual. 4. Crítica. 5. Arte - Filosofia.  
I. Britto, Fabiana Dultra, 1963-. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8  
CDU - 793.3

**ANA RIZEK SHELDON**

**INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA: CRÍTICA E LIMIAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção de grau de mestre em Dança.

Aprovada em 9 de dezembro de 2014.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Professora Doutora Fabiana Dultra Britto – orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Federal da Bahia.

---

Professora Doutora Naira Neide Ciotti

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

---

Professora Doutora Jussara Sobreira Setenta

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Federal da Bahia.

## **AGRADECIMENTOS**

A professora Naira Ciotti por ter dado a ignição inicial desse estudo e por participar da banca de defesa;

A professora Jussara Setenta pela leitura atenta, pelo olhar crítico;

A professora Fabiana Britto pela orientação e por ter me instigado pelo caminho da pós-graduação;

Aos professores do PPGDança e do PPGAU da UFBA que tive o prazer de encontrar em especial, a Adriana, Maira, Paola, Washington, Fernando, Pasqualino e Xico;

Aos meus pais por terem insistido na importância de me aprofundar nesse estudo;

Aos colegas de mestrado que tornaram o processo mais doce;

Aos amigos que fiz em Salvador e aos que ficaram em São Paulo, em especial a Flavia por ter compartilhado comigo o plano de ir para a Bahia;

A Juliana pelo cuidado e companheirismo durante a pesquisa;

A Patrícia pelo carinho e apoio na reta final;

Aos meus irmãos, avó, tio e sobrinha pelo afeto e força;

A Capes por ter financiado a pesquisa.

SHELDON, Ana Rizek. **Instalação coreográfica: crítica e limiar**. 62fl. 2014. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão acerca da ocorrência de um modo de composição nomeado “instalação coreográfica” por artistas e críticos da cena paulistana da dança contemporânea na primeira década do século XXI. O ponto de partida da pesquisa foi o trabalho *Vestígios* da coreógrafa paulistana Marta Soares, embora o resultado escrito não se restrinja a uma análise monográfica sobre a obra. O principal desafio metodológico desse estudo foi encontrar uma maneira de dissertar a respeito de um jeito de compor um pensamento em dança que fugisse à descrição ilustrativa ou ao ímpeto por uma definição teórica. O foco da discussão está, assim, nas interlocuções entre dança e artes visuais inscritas no campo da dança contemporânea, identificadas na instalação coreográfica pela hipótese de que nessa forma compositiva opera um dispositivo crítico de relação entre obra e contexto de existência. As noções de *limiar* (BENJAMIN, 2007) e *zona de transitividade* (BRITTO, 2008a) foram fundamentais para circunscrever a hipótese deste trabalho.

Palavras-chave: dança contemporânea, instalação coreográfica, limiar, crítica.

SHELDON, Ana Rizek. **Choreographic installation: critique and threshold**. 62fl. 2014. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

## ABSTRACT

This paper presents a reflection about a form of scene composition named "choreographic installation", in the first decade of this century, by artists and critics engaged with contemporary dance in São Paulo. The inducement of the writing was the work *Vestigios* of the choreographer Marta Soares, although the results are not restricted to a monographic analysis of the play. The main methodological challenge of this work was to find a way to elaborate theoretical knowledge about one compositive mode of dance and escape from the illustrative description, as well as, moving away from the impetus for a categorical definition. Therefore, the focus of this discussion it's in dialogues between dance and visual arts that unchain some questions on the field of contemporary dance, since the hypothesis of this paper identifies the choreographic installation as a device which operates a critical relationship between the work of art and his context of existence. The notions of *threshold* (BENJAMIN, 2007) and *transitivity zone* (BRITTO, 2008a) were fundamental to draw this hypothesis.

Key words: contemporary dance, choreographic installation, threshold, critique.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. DISTINÇÕES</b> .....	<b>9</b>
1.1 APROXIMAÇÕES .....	9
1.2 RITO .....	22
1.3 TEATRALIDADE .....	26
<b>2. CARACTERIZAÇÕES</b> .....	<b>31</b>
2.1 EXPONIBILIDADE .....	31
2.2 UMWELT .....	34
2.3 LIMIAR .....	40
2.4 ZONA DE TRANSITIVIDADE .....	45
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>52</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>57</b>



## INTRODUÇÃO

O texto que se inicia propõe discutir a ocorrência de um modo singular de configurar um trabalho de dança, que se dá entre artistas de dança contemporânea da cena paulistana nos primeiros anos do século XXI. Longe de se apresentar como uma explicação teórica para a existência desses trabalhos artísticos, essa reflexão foi movida por uma provocação lançada por eles e que chama atenção para a elaboração de uma atitude crítica em relação ao contexto particular em que eles se imbricam.

Os principais autores que formularam desafios às questões registradas nessa dissertação foram: Walter Benjamin (pela pertinência das discussões relativas à arte contemporânea apontadas por ele e pelo mistério que perpassa seus escritos, que levou a busca de seus comentadores), Michel Foucault (pela complexidade de seu pensamento e pela noção de crítica decorrente de seus textos e cursos) e Giorgio Agamben (principalmente em sua leitura de Foucault e Benjamin). No que diz respeito às artes visuais Anne Cauquelin, Rosalind Krauss, Claire Bishop, Julie Reiss, Rosalee Goldberg foram as autoras que contribuíram para o aprofundamento das questões relativas a instalação como linguagem dentro da arte contemporânea. No campo das artes do corpo, as pesquisas de Fabiana Britto, Renato Cohen e André Lepecki foram determinantes para tornar claras as inquietações, às vezes balbuciantes, que tomaram forma ao longo do percurso. O contato com uma pequena parte da obra de cada um desses autores, o encontro com seus métodos, questões e conceitos, foi determinante para as escolhas traçadas do começo ao fim do processo.

Primeiro, para discutir um modo de dançar é necessário olhar para o contexto em que ele aparece. O que é entendido aqui por modo de dançar não corresponde à um estilo, nem pode ser resumido a uma técnica, conforme será explicitado pelas páginas que se seguem. No ano de 2008 uma nova categoria de premiação aparece nos registros da Associação Paulista de Críticos de Arte. Ao tomar como ponto de partida essa data e retroceder aproximadamente uma década, encontramos o mercado da dança contemporânea no Brasil caracterizado por alguns festivais que

tinham um papel importante no fomento e na circulação da dança no país. Em São Paulo, grupos independentes haviam conquistado espaço de apresentação em instituições como o Sesc e o Centro Cultural São Paulo, além de organizarem mostras em seus próprios estúdios de ensaio<sup>1</sup>.

A prática docente, fora da escola/universidade, tinha um importante papel no subsídio da produção artística das companhias consideradas alternativas no início da década de noventa. Os encontros sediados no *Estúdio Nova Dança - as Terças de Dança*, por exemplo, atraíam alunos, público e instigavam a troca entre artistas em formação. A essa altura, as políticas culturais voltadas para dança ainda se resumiam a mecanismos de financiamento público gerido pela iniciativa privada, via patrocínio ou isenção fiscal. A seleção desse financiamento era feita pelas empresas e seus critérios estavam mais ligados ao marketing cultural ou social.

A publicação que resulta do primeiro ano do projeto de mapeamento Rumos Itaú Cultural Dança, ainda coordenado por Fabiana Britto (org., 2001), traz textos informativos que desnudam exemplos de possibilidades viáveis da atuação no contexto da dança contemporânea no Brasil. O recorte conceitual escolhido para o projeto determinou a investigação sintetizada no livro, que testemunha as circunstâncias que envolviam a produção, difusão de conhecimento e de configurações artísticas em dança contemporânea em meados de 2000. Os textos que se atêm a dança em São Paulo, dão ênfase ao circuito independente com mostras regulares (principalmente no Estúdio Nova Dança, no CCSP produzidas sem financiamento ou fomento) e à interlocução entre a crescente produção de conhecimento nas universidades e grupos artísticos.

Universidades particulares – dentre elas, a PUC-SP (1999) e a Anhembi Morumbi (1998) - fundaram seus cursos de graduação voltados para dança, cada qual com suas especificidades<sup>2</sup>, sinalizando a entrada da dança no mercado educacional de

---

<sup>1</sup> Como apontam os dois primeiros parágrafos do balanço do ano de 1997 escrito pela Profa. Dra. Helena Katz e crítica do jornal O Estado de São Paulo, trazem descrições precisas desse contexto. O texto pode ser lido em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>

<sup>2</sup> No caso da PUC o curso de Comunicação das Artes do Corpo tem um foco interdisciplinar entre dança, teatro e performance e o da Anhembi Morumbi tem o caráter mais específico e técnico de formação de profissionais de dança.

ensino superior em São Paulo. Esses cursos empregaram alguns artistas<sup>3</sup> como docentes. A inauguração da Galeria Olido (2004)<sup>4</sup> que mantém, até hoje, uma programação constante de dança no centro histórico da cidade também ajudou a fomentar e visibilizar a produção da dança contemporânea paulistana.

Eventos como o *Teorema*<sup>5</sup> (que uniu artistas e pesquisadores para o exercício de um debate teórico-prático inspirado na formulação de um teorema, entre 2001 e 2010) ou a *Verbo*<sup>6</sup> (mostra anual sediada na Galeria Vermelho, a partir de 2005, que trazia trabalhos que transitavam entre linguagens) são indícios das mudanças que aconteciam nesse contexto. As propostas desses dois eventos se diferenciavam de mostras restritas a apenas uma linguagem, no primeiro caso pelo eixo curatorial que apresentava uma preocupação conceitual inédita em dança até então e no segundo caso pela programação abrangente que apresentava artistas independentes e emergentes junto a outros já consagrados, de diversas áreas. Havia desse modo, uma abertura de instituições públicas e espaços privados para renovarem os formatos de mostras e eventos, assimilando ações interdisciplinares.

O aumento relativo do mercado da dança contemporânea entre os anos 1990 e 2000 dentro de um sistema político-econômico capitalista que transforma produtos culturais em mercadoria ou *commodities* (HARVEY, 2005, p. 221), talvez possa ser discutido à luz da

[..] hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes (JACQUES, 2012, p. 14).

A mudança na cena da dança contemporânea paulistana incluiu a criação de alguns editais de premiações ou financiamento direto como a Lei de Fomento à Dança do Estado de São Paulo que permitem repasse de verba pública sem mediação da

<sup>3</sup> Especificamente em São Paulo temos como exemplo as artistas Marta Soares e Vera Sala, ambas atuaram como professoras no curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC/SP, a segunda ainda leciona no curso.

<sup>4</sup> Informações disponíveis no mesmo balanço do ano de 1997 <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>

<sup>5</sup> Projeto idealizado por Adriana Grechi e Fabiana Dultra Britto, suas primeiras edições aconteceram no estúdio Move: um espaço de formação artística coordenado por Grechi entre 2004 e 2007. De acordo com Setenta (2008, p.96), o *Teorema* foi um exemplo de criação de uma zona de articulação capaz de deslocar modos habituais de tratar teoria e prática.

<sup>6</sup> O projeto criado por Marcos Gallon (diretor artístico da mostra).

iniciativa privada. Diante da necessidade perene de interlocução, alguns profissionais de dança contemporânea passaram a se movimentar enquanto categoria e se organizaram<sup>7</sup> com finalidade de requisitar o diálogo entre artistas e poder público, para garantir mais participação na elaboração de políticas públicas para a área junto às secretarias de cultura.

Apesar de todas as dificuldades e da falta de investimento, a dança em São Paulo tem vitalidade impressionante, atestada pelo aumento de público, pela expansão das universidades, teses, permanência das mostras, espaço na mídia. No entanto, ao mesmo tempo em que se mostra mais estável e em expansão, a dança se evidencia desamparada em termos de recursos institucionais, não encontrando retorno na forma de investimento financeiro. É preciso uma política cultural que perceba que já há uma estrutura montada, que uma logística mínima se fez, que a engrenagem funciona, faltando apenas investimento para otimizá-la (PEFEIRA, p. 49 in BRITTO org., 2001).

A transição entre uma política local escassa resumida a duas leis de incentivo (PEREIRA, 2001) e uma ampliação de formas de subsídio opera uma transformação nas formas de produção e circulação de dança. O aumento de editais de financiamento e premiação difundiu no circuito da cena contemporânea a sistematização prévia do trabalho artístico na forma de projeto. De certa maneira, se não estiverem proporcionalmente ancorados às formas de linguagem a que se referem, projetos são modelos que formatam propostas artísticas e nivelam um conjunto diverso de trabalhos através de regras gerais similares. Ele é útil para igualar as condições de seleção e tornar aparentemente imparciais os critérios de escolha do que pode vir a ser um produto comercializável custeado por dinheiro público. Por outro lado, é possível pensar nesse modelo como um recurso homogeneizante, que facilita uma distribuição quantitativa proporcional entre tempo e capital (investimento e retorno financeiro ou forma de consumo), fragmentando os processos que envolvem a criação e apresentação de uma dança em estruturas temporais de uma cadeia produtiva como pesquisa, montagem e circulação.

---

<sup>7</sup> Dois movimentos que se destacam são **A dança se move** e **Mobilização Dança**; a Cooperativa Paulista de Dança também se transformou sob o argumento de angariar mais participantes. Para mais informações, acessar o blog do movimento Mobilização Dança: <http://dancasemove.blogspot.com.br/>; <http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/2008/05/organizo-e-historico.html> ou o texto Da São Paulo Cosmopolita presente na publicação Cartografia da Dança: Criadores-intérpretes brasileiros São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

No contexto das artes visuais o projeto está entre o registro de uma ideia por realizar, ou de uma ação que acontece continuamente, ou ainda, o registro de algo que já aconteceu, mas que pode se repetir no futuro. Ao apresentar algumas interrogações e estratégias levantadas pela Arte Conceitual (tanto no momento em que ela emerge na história da arte contemporânea quanto nas repercussões que essas questões ganham atualmente) a autora Cristina Freire (2006, p.40) afirma que um projeto pode ter o mesmo estatuto de uma obra de arte, sobretudo quando ele garante a documentação da ideia que está no cerne da obra.

A dimensão projetual é bastante significativa na produção artística contemporânea. O projeto é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a idéia e sua realização (FREIRE, 2006, p.38).

Enquanto na artes visuais o projeto pode agregar formas diversas de sínteses e registros de ideias, o outro modelo de projeto cultural atende a outras normas restritivas. O “projeto conceitual” (FREIRE, 2006, p.41) pode inscrever a arte em um modo intelectual de fruição específico, pois se for exposto como resultante de um processo criativo, ele deve ser lido ou estudado. Por outro lado, essa síntese também pode transformar a obra de arte em um conjunto de ideias e instruções que, por sua vez, podem ser vendidas, emprestadas, colecionadas, o que torna sua comercialização mais fluída. Apesar dessa forma de projeto também facilitar as transações que fazem dos processos artísticos, commodities (ou mercadorias) ele se diferencia do modelo de projeto usado em mecanismos de seleção pública, pois atende à outras restrições formais.

O mecanismo de seleção para financiamento público via edital, embora abra brechas de interlocução entre artistas e gestores públicos, trouxe implicações significativas na valoração do tempo de profissionais de dança: com isso, o sucesso da carreira de um dançarino profissional (ou mesmo de uma companhia) passa a poder ser medido pelo número de projetos aprovados em editais, por exemplo. O problema desse sistema de seleção e subvenção é que ele soterra a temporalidade inerente dos processos criativos sob a lógica liberal que estabelece prazos e valores administrativos. Na perspectiva daquilo que pode ser mais facilmente comercializável, o modelo de sistematização temporal do projeto, se inscreve numa

realidade<sup>8</sup> que trata cada período recortado como objetos estáveis. Esse aspecto se choca com o pressuposto de que a dança é uma ação humana, o que significa que ela se transforma ao longo do tempo de maneira não-linear.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo (BRITTO: 2008, p.29a).

Como tais sínteses circunstanciais de um processo adaptativo com o mundo podem condizer com os prazos previstos pela normatização da criação em dança de acordo com os critérios administrativos concernentes ao modelo de um projeto? Ainda que se elaborem sínteses representativas do “resultado” momentâneo de um processo criativo para cumprir o cronograma, talvez não seja possível que o sentido irreversível do tempo permita congelar um processo e retomá-lo adiante. Pode haver conseqüências do enquadramento da dança em tal regime de produtividade? Embora a proliferação de formas de financiamento indique a necessidade de discutir políticas culturais específicas e os profissionais da dança contemporânea tenham se mobilizado enquanto categoria artística pra isso, o dispositivo de seleção e gestão disponibilizado pelos editais de financiamento parece não ser maleável a temporalidade das transições e mudanças necessárias à criação. Em outras palavras, nesse projeto não há espaço para indeterminação.

De todo modo, em meados dos anos noventa os artistas de dança contemporânea que representavam uma camada muito restrita dentro do mundo das artes, conquistaram mais lugares e modos de atuação mais estáveis, no começo dos anos dois mil. Com isso, as funções de escrever, justificar, argumentar, vender, produzir e realizar os próprios projetos ficaram imprescindíveis no cotidiano desses profissionais.

---

<sup>8</sup> Para Olafur Eliasson, a sociedade ocidental ainda está pautada no modelo de espaço estático não negociável cujo caráter temporal é esquecido ou posto de lado. Essa noção é alimentada por interesses comerciais que preconizam objetos estáticos e espaços objetivos aos seus correspondentes instáveis e relativos. Para o artista, modelos são co-produtores de realidade e é nessa perspectiva que se quer compreender a relação entre o que é descrito em um projeto de dança e a dinâmica estabelecida a partir dele. Texto disponível em [http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=391&Itemid=45](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45)

Além disso, as idéias de que dança é pensamento, produz conhecimento e se realiza através de pesquisa se consolidaram como argumentos instituídos, mesmo entre artistas que atuam fora da universidade. Essas noções que são muito pertinentes em um processo de afirmação da importância do papel crítico que cabe ao ambiente universitário na formação de profissionais especializados no campo da dança (sobretudo com a inauguração do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA em 2006), têm outro papel se dissociadas desse contexto. A universidade, a princípio, deveria estar comprometida com o saber enquanto fruto de trabalho – com o trabalho que acontece “quando a reflexão aceita o risco da indeterminação que a faz nascer, quando aceita o risco de não contar com garantias prévias e exteriores à própria experiência e à própria reflexão que a trabalha” (CHAUÍ: 2011, p.17). Destacadas desse comprometimento, tais idéias generalizam uma imagem particular, ou universalizam um modo possível de ver a dança. Essa generalização se insere numa lógica de identificação que ajuda a estabelecer a separação entre trabalho artístico e trabalho intelectual, ao invés de promover o diálogo enriquecedor entre esses dois registros de trabalho. Essa separação está no cerne de um discurso ideológico que diferencia quem pode dizer algo, onde, por quem e para quem – tal qual um *discurso competente* (CHAUÍ: 2011, p.19). Dessa maneira, essas idéias acabam servindo para justificar um mecanismo cuja eficácia depende de duas coisas: da separação entre aqueles que são responsáveis por deliberar, analisar, selecionar e aqueles que não são e do desarmamento do disparador crítico da dúvida (que põe em xeque essa divisão).

Esse é o contexto de existência do que se chamou de instalação coreográfica no início de 2000 e que é a chave acional dessa pesquisa. A particularidade desse objeto está no modo como ele se organiza e no que essa organização promove, ainda que sutilmente – a iminência de uma situação crítica que se configura como uma *zona de transitividade* (BRITTO: 2008, p.14b): circunstância que engaja a cooperação das condições relacionais dos sistemas envolvidos e que converge numa experiência reorganizativa de seus respectivos regimes de funcionamento e/ou estados de equilíbrio.

Para discutir essa hipótese, será necessário distinguir esse modo compositivo em dança de outros que não se avizinham das artes visuais, através da análise das relações presentes nesse jeito de compor e das suas implicações na configuração da cena que inscrevem a dança na perspectiva de uma arte autônoma a partir do diálogo com outras linguagens artísticas. Depois será preciso caracterizar a dinâmica relacional que ele engendra e por fim, o dispositivo crítico que se quer discutir.



## 1. DISTINÇÕES

### 1.1 APROXIMAÇÕES

No decorrer do século passado, o processo que desenhou a instalação como uma maneira de linguagem, misturou outras formas de atuação nas artes visuais como a escultura, *o happening*, *a performance*, a crítica institucional. Dentre esses campos, *o happening* e *a performance* são especialmente relevantes para a discussão que se quer desenvolver nas páginas seguintes, pois podem ser vistos como pontos de conexão entre a dança e as artes visuais, sobretudo no contexto histórico em que se definiram como gêneros artísticos - entre a primeira e a segunda metade do século XX. Nesse momento, a re-figuração simbólica, política e social no/do corpo (BANNES, 1999, p. 253) parecia alimentar o processo criativo de artistas que expunham incerteza e precariedade na experiência física, ao invés de sistematizá-la e estruturá-la tecnicamente para corresponder a finalidades ideais.

Como expõe Sally Bannes, o interesse pelo corpo evidenciado em suas implicações históricas e coletivas, ao invés de ser pensado como elemento narrativo associado ao indivíduo substancializado ou personagem, provocou mudanças em referências fundantes tanto nas artes visuais como na dança. Aspectos da linguagem que asseguravam essas referências se tornaram maleáveis na medida em que a crescente investigação das possibilidades de significação do corpo questionava os parâmetros que guiavam normas e modelos. E nesse sentido, a participação de dançarinos em *happenings* é vista pela:

abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança [que] acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas “instalações” iniciais e seus quadros vivos quase teatrais. No que diz respeito a questões de princípios, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas [...] Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele

momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual (GOLDBERG, 2006, p.129)<sup>9</sup>

O fragmento do texto de Goldberg coloca em questão diferenças na cena em performance e suas aproximações com as artes visuais ou com as artes cênicas. As questões que emergem dessas diferenças tocam o modo compositivo da instalação coreográfica, tematizam a relação entre “cena” e “não cena”, assim como as convenções que permeiam essa relação. Essas convenções se manifestam nas condições em que uma determinada síntese artística é percebida: se essa síntese for um objeto ou uma ação, ou ainda se for uma ação implicada em um conjunto de circunstâncias e objetos, ela será apreendida de maneira específica. Embora essas diferenças tenham sido questionadas pelos movimentos artísticos do início do século XX, como descrevem Krauss, Goldberg, Cohen e Bishop<sup>10</sup>, elas ainda apontam discussões relevantes entre essas linguagens, principalmente quando um modo compositivo transita entre essas diferenças e discussões, ao invés de resolvê-las ou conformá-las. A aproximação entre essas linguagens e o que se chama de instalação coreográfica se dá a ver pelo realce dado ao corpo como material e matéria de criação e a maneira de colocá-lo em questão, sempre através das relações engendradas no intervalo espaciotemporal da cena.

Para a pesquisadora Eleonora Fabião (2009), a “hibridação de gêneros é uma das principais características da performance”<sup>11</sup>, sua estratégia de sobrevivência é resistir à definições e se desviar de classificações, isso faz dela um expoente da arte contemporânea e torna a busca por sua definição um falso problema. A autora afirma que a linguagem não fixa configurações espaciais ou temporais, mas que “há fatores comuns entre peças de *performance*. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria”, a maneira como essa ênfase se dá é uma das suas diferenças com o *happening*.

Em termos gerais, os *happenings* eram acontecimentos isolados ou ações coletivas pontuais, sem estrutura rígida ou linha narrativa e agrupavam artistas de várias

---

<sup>9</sup> A partir dessa citação poderíamos discutir as diferenças nas configurações entre performance de artes cênicas ou artes visuais,

<sup>10</sup> Ver referências bibliográficas.

<sup>11</sup> Em entrevista publicada em 2009, disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907> acessada em 15 de janeiro de 2013.

áreas. De acordo com Rosalind Krauss (2007, p.282), sua convergência com a dança pode ser descrita em “uma crescente insistência na coisificação do movimento”, o que em termos de relação entre obra (objeto ou ação) e seu contexto de ocorrência, redimensiona os valores dados ao corpo, objeto, artista e público.

Renato Cohen (2004, p.136) diferencia *performance* e *happening* ao contrapor as duas manifestações: a primeira por sua vertente conceitual, estetizada, estruturada e individual e a segunda por sua característica ritual, terapêutica, anárquica e coletiva. As diferenças apontadas por Cohen serão novamente mencionadas ao longo do desenvolvimento deste trabalho, por enquanto, importa frisar que tais particularidades desenham distintas abordagens em relação ao corpo e à cena.

O flerte entre artes visuais e dança é antigo, *performance* e *happening* se configuraram como ganchos de conexão entre esses campos que repercutem em formas de pensar a relação entre corpo, arte e vida até hoje. O que é proposto no curso desta dissertação é que a aproximação entre dança e artes visuais que é forjada pelo modo compositivo analisado neste trabalho se distingue do encontro dessas linguagens no *happening* ou na *performance*. Essa diferença consiste na co-implicação entre todos os termos do trabalho, provocando uma mudança na perspectiva ao tornar todos os termos agentes da ação que mobiliza o todo, evidenciando qualquer movimento e posicionamento de cada corpo no ambiente.

A noção de *topos* cênico orienta a aproximação entre artes visuais e artes cênicas nessa discussão que focaliza a instalação coreográfica. Apresentada por Renato Cohen, em **Performance como linguagem** (2004, p.115-140), essa idéia pretende dar conta das relações estabelecidas entre “dois pólos definidos da expressão cênica” – atuantes e público. Embora os modelos teóricos de *topoi* cênicos promovam a diferenciação entre “atuantes” e “público”, a ênfase dessa separação está na co-relação entre espectador e performer ou dançarino. Com isso, pode ser desestabilizado o pensamento que secciona na cena um lugar ocupado por um “emissor” e outro lugar ocupado por um “receptor”, ao passo que o autor parte de diferentes configurações de espacialidades apreendidas na cena para estabelecer parâmetros de análise que se estendem a relações simbólicas e conceituais, menos didáticas do que delimitações previamente estabelecidas.

Esses são modelos foram ferramentas conceituais importantes por permitirem diferenciar qualidades de relações configurativas, apesar de alguns pressupostos que os fundam não serem concordantes com o que se propõe nessa pesquisa. São dois pressupostos: 1) que existem emissor e receptor com funções identificáveis na expressão cênica e 2) que as relações que conformam a percepção da espacialidade implicada em um trabalho artístico possam ser vistas a partir de um “envoltório”.

Esses dois pressupostos destoaram da condição que o modo compositivo focalizado nessa dissertação impôs ao estudo: a necessidade de criar uma maneira de compreender o que diferencia uma instalação de outras composições em dança, a fim de caracterizá-la não pelos fatores de sua composição (do que ela é feita) ou como esses componentes se dispõem, mas pelas dinâmicas relacionais que a diferenciam (BRITTO, 2008b). O primeiro pressuposto, se choca ao movimento de pensar em dinâmicas relacionais que torna a identificação do “lugar” de cada coisa ou do “papel” que cabe a cada pessoa (espectador e dançarino, por exemplo) menos evidente e mais questionável, sobretudo quando a integridade da cena depende de inter-relações diversas e dispersas.

O segundo pressuposto traz a idéia de envoltório se associa à palavra *environment*, relacionada por Cohen com envolvimento, meio ambiente, clima (2004, p.144), um “astral” que é tecido por comportamentos, pela conjuntura de acontecimentos de uma determinada época e para onde as “antenas” da pesquisa do artista estão apontadas. Nas analogias expostas pelo autor, os liames entre corpo (do artista e da obra) e ambiente são tensionados, mas o termo “envoltório” também pode ser lido como uma espécie de destaque entre a ocorrência de uma obra e as condições que a tornam possível, permitindo leituras que desconsiderem as circunstâncias contingentes implicadas nos contextos de sua produção, apresentação e apreensão. Ao invés desse tipo de leitura, a opção de supor uma lógica de continuidade e co-implicação recíproca no relacionamento ininterrupto (não direcional) entre instâncias complexas, que vão além de fronteiras convencionais, pois incluem maneiras de pensar, se mover, criar, se mostrou mais adequada ao desenvolvimento dessa discussão.

Dito isso, há ainda outra conexão possível entre a noção de envoltório (entendida pelo relacionamento ininterrupto entre instancias numa situação), o conceito de *topos* cênico e o conceito de aura presente no cerne das questões elaboradas por Walter Benjamin acerca das transformações nos modos de produção e apreensão das formas artísticas com o domínio industrial na vida moderna. Ainda que a discussão proposta por Benjamin date da primeira metade do século XX e que a complexidade teórica dessas questões escape ao que permite essa dissertação, é interessante pensar que os modelos propostos por Cohen e o conceito de Benjamin se avizinham ao acionarem reflexões sobre os modos de percepção de sínteses artísticas.

Em um fragmento do texto publicado em 1931 *Pequena história da fotografia*, o autor discorre sobre as mudanças inscritas nas práticas fotográficas na virada dos séculos XIX e XX e em um dado momento, escreve: “O que é, de fato, a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p.108). Nesse mesmo parágrafo, o desejo de acercar-se de algum objeto, de aproximar-se dele a ponto possuí-lo aparece como uma tendência no modo perceptivo do homem contemporâneo diante das formas de arte (nesse caso, a fotografia), que estaria associado a popularização do consumo de cópias e reproduções de sínteses artísticas.

O jogo entre proximidade e distancia aparece não somente na relação entre o que é capturado pela fotografia e o contexto dessa captura, como também na possibilidade de se desvencilhar a apreensão do que foi capturado a conjuntura inicial de sua ocorrência. No que diz respeito a composição em dança, seria possível perguntar de que servem os registros em fotos ou vídeos de uma instalação coreográfica se a experiência visual proporcionada pelo registro não é capaz de apresentar a trama de espaço e tempo apreendida pelo espectador que presencia o trabalho. Uma leitura possível da definição de aura seria entender a distância na proximidade como um limiar intransponível em tudo que não se pode se desnudar totalmente, uma condição “atmosférica” imbricada a unicidade de uma experiência ou do desenrolar de uma situação que produz “a percepção de um algo diverso daquilo que se tem defronte, de uma aparição tramada de uma conjuntura especial de espaço e tempo e

que ocorre em um instante” (PALHARES, 2006, p.38), e que não pode ser percebida completamente apesar de estar visível.

O par unicidade/ reproduzibilidade pode ser transposto ao contexto de convergência entre artes visuais e artes cênicas, se ao invés de ser lançado sobre imagem e cópia, for relacionado aos modos de apreensão de arte, e mais especificamente aos modos de percepção que se abrem em certas linguagens antes de serem correspondidos à formas artísticas determinadas. A questão da dissolução da aura pode ser lida como uma discussão acerca das possibilidades emancipatórias da arte, tal como aponta Jeane Marie Gagnebin:

Como pensar práticas de resistência subjetivas, estéticas ou políticas contra essa organização capitalista – que defende a emancipação como uma totalidade falsa – sem recorrer aos fetiches “indivíduo” e “autenticidade”? Eis uma questão complexa: trata-se de tentar pensar novas formas de subjetividade, capazes de resistência e de crítica, mas não nos moldes do individualismo clássico, liquidado pelo desenvolvimento do capitalismo tardio. Se o “indivíduo” enquanto tal não é, pois, nenhuma substância eterna, mas sim uma forma histórica de subjetivação (hoje objetivamente destruída, mesmo que simultaneamente idolatrada pela ideologia do consumo e pela indústria cultural), isso, porém, não implica que devemos desistir da ideia de *sujeitos* capazes de resistência e liberdade (GAGNEBIN, 2014, p.102).

As considerações de Gagnebin (2014, p.174-175) indicam que os textos em que Benjamin destrinchou a espessa trama que envolve a reproduzibilidade técnica das práticas artísticas não estavam à serviço dos “valores seguros” atrelados à uma substancialidade autêntica do indivíduo, mas de certa forma, apostavam na abertura de um espaço de jogo, de experimentação dos hábitos de apreensão estética e crítica que desbravassem outras possibilidades de realidade. A autora apresenta a hipótese de que haveria no pensamento do filósofo uma lógica dialética entre desnudamento crítico e dismantelamento de belas aparências ilusórias e experiências lúdicas que lançariam formas de experimentar o mundo, destruindo-o e reconstruindo-o.

Em outro ensaio, Gagnebin (2005, p. 81- 82) ressalta a relevância dada por Benjamin as particularidades configurativas do pensamento artístico, atrelada a importância do conceito de *mimesis* nos seus escritos sobre linguagem. A *mimesis* que pode ser definida como “ação de imitar, representação, ação de reproduzir, de figurar” (CHAUÍ, 2002, p.506), é discutida pela filosofia desde Platão e Aristóteles e remete à “representação artística” não como simples reprodução imitativa, mas como prática figurativa de apresentação da beleza do mundo, seguindo o impulso mimético desencadeado pelo objeto representado.

A noção de *mimesis* em Platão é relacionada a uma postura passiva ocasionada pela identificação com uma ilusão (na representação de um objeto ou invés da ideia do objeto) culminando na regressão das faculdades críticas. Em Aristóteles, o foco da *mimesis* não está no que é representado, mas no modo como essa representação acontece, o que importa não é a fidelidade da representação, mas a atividade mimética que é própria dos processos de aprendizado, que envolve jogo e prazer encorajando o processo de conhecimento.

As distinções acerca desse conceito estão diretamente associadas a oposição entre *mýthos* e *logos*, a que se atribui também a diferenciação entre discursos poético e científico, inscritos em temporalidades cíclica ou linear. O primeiro termo que designara (CHAUÍ, 2002, p.507) palavra proferida, rumor, narrativa, notícia que se espalha, prescrição etc. no transcurso da tradição filosófica ocidental, passou a ser compreendida como lenda, fábula, ficção, mentira. O segundo termo da oposição (CHAUÍ, 2002, p.504), por sua vez, reúne sentidos de palavra dita, discurso, linguagem, pensamento, regra, norma, razão íntima da existência de algo, justificação, analogia etc.

Essa oposição também se faz presente nas questões concernentes ao teor emancipatório da arte, já que para os interlocutores de Benjamin como Adorno e Brecht (GAGNEBIN, 2005, p.86), as faculdades críticas eram estabelecidas no escopo do projeto crítico racional, ao *logos*. Ao *mýthos* e a *mímese*s é atribuída a identificação afetiva e empatia defronte do que se vê, o que é determinante tanto na relação entre espectador e cena, quanto entre participantes de ritos, por exemplo. Disso decorre a associação entre comportamento mimético e magia, que inscreve a

crítica à experiência mimética na afirmação da emancipação racional do processo civilizatório.

No entanto, nos textos do autor alemão sobre linguagem, a noção de *mímesis* seria definida como a capacidade de reconhecer e produzir semelhanças, ou seja, uma espécie de habilidade perceptiva do sujeito que não é dada, natural e imutável, mas que é historicamente variável e que se atrela ao aspecto material da linguagem, ao invés de repousar sobre características ideais. Trata-se de estabelecer uma relação com o modo de configuração do artifício em vez de dar maior relevância ao que ele “escamoteia”. Com isso, a convergência entre as hipóteses de Gagnebin a partir das leituras de Benjamin e as questões expostas até aqui é que a noção de crítica pode estar pautada em conexões estabelecidas através de um campo de jogo e de experimentação de possibilidades da realidade, que pode escapar aos moldes das formas artísticas cristalizadas.

Agora é possível retomar as questões levantadas sobre *happenings*, *performances* e instalações e perguntar: se há uma dimensão contingente na maneira dessas linguagens se apresentarem, em que medida a repetição de suas configurações constrange o que nelas há de particular (o jogo de relações entre os que ali se encontram)? Na proporção que seus modos compositivos engendram *topoi* cênicos, como é possível manter o jogo entre distância e proximidade nessas obras sem estabilizar as relações em disposições previamente estabelecidas? Uma vez inscritas numa perspectiva mercadológica o risco de “desintegração da aura”, se daria pela possibilidade cada vez mais remota de desestabilização da distinção de formas de estar na cena (como artista e/ou espectador) circunscritas em modelos de ação, relação, apreensão?

Para o sociólogo Richard Sennett, a diferenciação espacial entre alguém que olha e alguém que faz serviu à igreja católica medieval para demonstrar um modelo a ser seguido. A teatralização permitia distinguir espectadores e celebrantes e com isso, criar uma hierarquia que opunha objetos, ações, condutas e pessoas que representavam um domínio sagrado da vida, diverso daquilo que pertencia ao mundo cotidiano desses “espectadores” (2012, p. 126). A teatralização era um artifício que operava a transformação de um rito cooperativo em uma maneira



formalizada de efetuar um tipo de gestão de comportamento coletivo, através de uma convenção.

O sociólogo defende que, durante o Renascimento, rituais sociais levaram à mudança nas normas de conduta instaurando padrões de civilidade que instituíram a evasão ao conflito e subvencionaram uma busca por autocontrole e consciência de si diante do posicionamento dos outros (2012, p. 156). A escolha do comportamento oportuno a cada ocasião, que depende da habilidade de saber se situar em relação à determinada circunstância ganhava mais relevo na manutenção da ordem e convívio social. De acordo com Sennett, esse processo ganha implicações que se pautam na homogeneização de diferenças e apaziguamento de dissensos e se inscrevem nos modos de sociabilidade contemporâneos.

As questões que dizem respeito à sociabilidade e a diluição de dissenso ganham complexidade diante da afirmação de que a civilização ocidental satisfizes suas necessidades figurativas e plásticas, do século XIV ao século XIX, com um sistema de representação através da perspectiva unilocular (MACHADO, 1984, p. 54-67). A também chamada *perspectiva artificialis* era, nesses séculos, considerada o artifício que garantia a fidelidade do quadro ao que era observado “na realidade”, graças à sistematização bidimensional, tida como objetiva e matemática da tridimensionalidade. Essa “realidade” é atribuída à coesão interna da composição, já que nenhum dos objetos dispõe de autonomia estrutural, pois tudo que está representado na tela tem uma posição relativa ao ponto de fuga e seu posicionamento está previsto por coordenadas determinadas pelo ponto de vista unificador, ordenador e absoluto.

Então, a ordem é gerada a partir de um ponto arbitrário do qual são traçadas linhas retilíneas infinitas projetadas para além do quadro e que organizam hegemonicamente o olhar. Se até a Idade Média o único poder a unificador era Deus, com a emergência da burguesia em oposição à nobreza e ao clero, a escala de medida e ordenação do mundo passa ser humana. Criava-se a noção do sujeito da pintura, que por sua vez circunscreveria a posição fixa e central do espectador. Com a convenção de realidade e naturalidade universal desse sistema representativo, aspectos como a forma curvilínea do olho, a mobilidade do globo

ocular e a percepção seletiva foram suprimidos por um dispositivo ideológico que estabeleceu a homogeneidade e a universalidade em um espaço ficcional e conceitual (*topos*) implicado em uma ordem social vigente. A partir do século XIX, com o advento da fotografia e depois do cinema, os princípios da perspectiva unilocular se estabeleceram sob a égide da imagem técnica.

Esse sistema representativo também se inscreveu no corpo, nas maneiras de apreendê-lo e nos demais hábitos perceptivos. De acordo com Dulce Aquino, nos séculos XVI e XVII, as noções matemáticas de espaço e tempo absolutos, difundidas pela física mecanicista<sup>12</sup> endossaram um conjunto de práticas e relações técnicas de precisa medição - de tempo, mercadoria, território - que forjavam um modo racional e ordenado de agir, reelaborando a relação entre homem e natureza, enfatizando a tessitura de controle e leitura de um sobre o outro. Essa visão de mundo foi pano de fundo para o florescimento da ciência moderna e parte dessas idéias vigorou no senso comum, não apenas leigo, até meados do século XIX (AQUINO, 1999, p.19-20). A codificação da tridimensionalidade disseminada pela perspectiva renascentista alterou profundamente as referências de representação humana (AGRA, 2007, p.5), desencadeando transformações simbólicas que só foram possíveis graças à implicação corporal dos processos de transformação sócio-culturais àqueles que os viveram.

O saber galilaico torna-se aceitável e passível de incorporação quando já foram acionados dispositivos econômicos, sociais e políticos que permitam acolher o saber novo não porque seja inovador, nem porque seja verdadeiro mas porque perdeu a força instituinte, já se transformou de saber sobre a natureza em conhecimentos físicos, já foi neutralizado, e pode servir para justificar a suposta neutralidade racional de uma certa forma de dominação (CHAUÍ, 2011, p.18).

Também na dança renascentista, como descreve Aquino, a ordem e a proporção matemática enquadravam a experiência de quem dançava. A espacialidade da

---

<sup>12</sup> Foucault desmonta essa idéia, ao afirmar que o aspecto fundamental da *epistémè* clássica, “não é nem o sucesso ou o fracasso do mecanicismo, nem o direito ou a impossibilidade de matematizar a natureza, mas sim uma relação com a *máthêsis* que, até o fim do século XVIII permanece constante e inalterada” (2002; p.78). A relação do conhecimento com a *máthêsis* - ciência da forma e da medida – que modulava a relação de ordem entre os seres e as coisas foi, na *epistémè* clássica, tão importante quanto a interpretação foi para o Renascimento.

dança social na corte se formulou de acordo com a gestão das trajetórias de movimento e com uma codificação gestual fortemente arraigada na estrutura social. A dança nas cortes da Europa renascentista se sistematizou junto a um *status quo* de uma sociedade altamente hierárquica, mesclada aos manuais de etiqueta. Nas apresentações, o ponto de vista dos espectadores era propositalmente distribuído para reforçar sua posição dentro da estrutura hierárquica (FOSTER, 1986, p.105). Os bailes realizados por Luis XIV, por exemplo, tinham uma função política muito específica em que a dança era crucial: o poder do rei era enaltecido não apenas pela movimentação de quem dançava ao redor da sua figura, como também era representado por geometrias coreográficas e pelo autocontrole corporal exigido em sua performance (SENNET, 2012, p.132), antecipando o modelo de diferenciação entre primeira bailarina e corpo de baile<sup>13</sup>.

A associação entre um treinamento do corpo através da dança e a habilidade de se portar bem diante de uma trama de saberes e poderes explicitados por convenções coletivas (elaboradas esteticamente) não permaneceu inalterado desde então. Porém, a “gestão de comportamento” se torna uma questão de composição quando a convenção cênica incorpora integralmente o corpo do espectador que participa da cena. E, nesse sentido, a habilidade de saber o que fazer no lugar e momento oportunos pode ser colocada em dúvida no confronto entre a situação singular instaurada pela obra e os contextos de formulação de normas que operam aquilo que Rancière chama de divisão policial do sensível:

a existência de uma relação “harmoniosa” entre uma ocupação e um equipamento entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades (RANCIÈRE, 2012, p.43).

É possível pensar na oposição dos exemplos dados por Sennet, como processos que resultam em/de diferentes tipos de acordos coletivos: um modo em que todos os participantes podem encontrar coletivamente normas de ação e conduta

---

<sup>13</sup> Richard Sennet cita esse exemplo para opor teatralidade e ritual nas práticas sociais e religiosas da idade média ao renascimento, que modificaram condutas sociais de competição e cooperação, com conseqüências que chegam até os dias de hoje – na associação entre a crescente perda da habilidade de cooperação e uma sociedade que homogeneiza diferenças.

compartilhadas e outro no qual a norma é encontrada através do fluxo que perpassa a separação entre celebrantes e espectadores. A oposição entre ritual e teatralização remete aos modelos de *topoi cênicos* elaborados por Cohen e se aplicam a pensar na co-implicação entre espacialidade e ação.

Na transposição do salão da corte ao edifício teatral se deu a institucionalização do balé como uma linguagem individual. Ela foi desassociada do contexto dos bailes, onde múltiplos tipos de manifestações artísticas corroboravam para uma trama orquestrada de celebração coletiva, na qual a separação entre quem fazia parte da cena e quem era convidado da festa era nebulosa e porosa (FOSTER, 1986, p.105). Aos poucos, se formulou a cisão entre platéia e cena e a mira ordenadora de um ponto de vista único, com visão frontal do enquadramento da composição, passou a ser uma questão.

Então, ao ser transposto dos bailes e festas da corte para edifícios teatrais em centros urbanos, o balé teve de passar por transformações estruturais para se afirmar enquanto linguagem cênica autônoma. De acordo com Noverre (apud MONTEIRO, 1998, p.201) – que defendia essas transformações - a dança também estava sujeita às regras da perspectiva e isso devia ser levado em consideração pelos mestres de balé, se quisessem atrair a atenção do público. A reestruturação do modo compositivo do balé implicava em aprimorar seus recursos narrativos do que era mostrado em cena, assim como na poesia e na pintura (NOVERRE apud MONTEIRO: 1998, p. 218).

Coetaneamente, as artes visuais contribuía para forjar um ideal racionalista que perduraria até o século XIX, embasado em uma noção de ordem que também se manifestou nos parâmetros compositivos estruturais das práticas escultóricas européias dos séculos XVIII e XIX. De acordo com Krauss, o “modelo racionalista [...] traz dentro de si dois pressupostos básicos: o contexto através do qual o entendimento se desenvolve é o tempo; e, no caso da escultura, o contexto natural da racionalidade é o relevo” (2007, p.12). O tempo era, pois, associado ao desenvolvimento do raciocínio lógico caracterizado pela causalidade (*logos*).

Para a autora, a representação da causalidade se aliava à proporcionalidade, elas revelavam o significado de acontecimentos históricos como conclusão moral – ideológica (KRAUSS, 2007, p.12). O princípio da causalidade relaciona a visibilidade de uma forma a uma estrutura técnica. Se, no quadro, o ponto de fuga projetava linhas retilíneas que ligavam os contornos dos objetos representados, na escultura a aparência de uma forma humana (de um gesto, por exemplo) era julgada verossímil pela representação do movimento e, para isso, a figura esculpida devia demonstrar anatomicamente as forças que agiam para criar essa ilusão de movimento. O valor moral atribuído à composição final era associado a essa demonstração, de modo que, a relevância de um objeto escultórico estava associada ao modo como seu conteúdo narrativo expunha de maneira convincente aquilo que era representado.

Na dança, os parâmetros relativos à duração e ao encadeamento da ação em cena se ligam à maneira como os acontecimentos são mostrados. No âmbito da espacialidade, a ordem das relações e das fronteiras que parecem estruturar a percepção dinâmica do espaço (PERRIN, 2013, p. 254) está diretamente ligada à ação. Com isso, a associação entre o formato palco-platéia e um sentido de causalidade depende da concatenação dos acontecimentos, ou seja, o ordenamento dos movimentos e ações, pode se formular como: “operações de causa e efeito ou de uma seqüência racional de acontecimentos” que para Krauss caracteriza uma narrativa na terceira pessoa (2007, p.101). Assim, a disposição espacial - que mantém o público diante, porém à margem do que se passa em cena - não garante a eficácia do efeito dramático em que o observador tem a ilusão de controlar o curso do espetáculo. Esse efeito é produzido por uma lógica de associação ancorada em padrões estabilizados convencionalmente ao longo do tempo e que acaba por condizer à satisfação da expectativa de antever a trajetória dos acontecimentos.

A noção de narrativa em terceira pessoa exposta por Krauss pode ser associada ao *modelo estético* de relação entre *topoi* cênicos (COHEN, 2004, p. 123) em que a operação compositiva da cena é regida por parâmetros programáticos de representação com objetivo de criar uma empatia do público com o que se mostra em cena. Os exemplos dados por Cohen são referências diretas à linguagem teatral e ligam empatia à credulidade do espectador na “realidade” da representação,

dentro da tríade formada por público, texto e pelos atuantes. No caso da dança, a empatia talvez esteja ligada à correspondência entre formas de organização instituídas e sua associação com padrões identificados em códigos de linguagem.

## 1.2 RITO

Em *Performance como linguagem* (2004, p. 121-131), Renato Cohen apresenta dois modelos conceituais para pensar o *topos* cênico: um *modelo estético* baseado numa convenção teatral de representação da realidade através de recursos técnicos que mediam a identificação simbólica do espectador e o afrouxamento de seu juízo crítico; e um *modelo mítico* que se afina com uma idéia de rito, no qual há mais risco, a separação palco-platéia é dinâmica, há margem para imprevisibilidade e interação, o limite de ficção e realidade é mais tênue, o valor dado ao processo é maior do que o dado ao espetáculo.

Para o autor, pode-se “dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real” (COHEN, 2004, p. 122) e desse modo, o distanciamento espacial do espectador favorece a identificação simbólica com a cena, ao mesmo tempo em que deixa claros os limites locais de sua conduta. Apesar disso, a cena estruturada aos moldes de um ritual também formula hierarquias entre os que dela participam, pois o *topos* cênico não se resume à delimitação espacial e por isso, uma cena teatral estruturada convencionalmente também pode instaurar uma experiência ritual. Cohen ressalta que esses dois extremos são modelos e que, por isso, podem ser observados em diferentes nuances nas artes da cena, mas enfatiza (2004, p.137) que o *happening*<sup>14</sup> estaria mais próximo do modelo ritualístico<sup>15</sup> e identifica na *performance* (sobretudo a partir da década de 80) critérios formais das artes visuais, no sentido da relevância dada

---

<sup>14</sup> Além da análise de Renato Cohen acerca da relação entre ator e público e das diferenças entre *happening* e *performance* das décadas de 60 a 80, Rosalind Krauss discorre sobre ligação entre *happenings*, teatralidade, escultura e movimento (2007, p. 276). Para a autora, os *happenings* mudaram a relação entre dançarino e espectador, pelo viés da impessoalidade do dançarino e do movimento associado à realização de tarefas. Bishop (2005, p.24) menciona a ocupação de *environments* por *happenings* expondo a falta de conexão entre eles, assim como Reiss (2001, p.18). Para Lepecki (2012, p. 78) o contexto dos *happenings*, da escultura moderna e da dança experimental do pós-guerra mobilizou questões tratadas mais radicalmente pela atual efervescência de objetos e instalações na cena da dança contemporânea.

<sup>15</sup> Conforme apontado por Cohen, o modelo ritualístico é característico das formas de arte que se aproximam da vida, de práticas terapêuticas, de vivências – experiências liminares.

às imagens produzidas pela ação do artista, ou pelo uso de tecnologias, fazendo dela uma manifestação mais estetizada.

O modo compositivo explícito no pensamento de dança através de uma instalação parece trazer aspectos das duas formas de relação. Ele preconiza uma ação minuciosamente configurada esteticamente, mas seu desenvolvimento depende, em algum grau, do engajamento de tudo que a presencia. O distanciamento entre emissor e receptor que pode ser atribuída, no caso da cena constituir-se em uma relação entre *topos* mais estetizada, ao foco recortado pela separação palco-platéia, é substituído por diferentes ênfases nas relações dos termos da composição, em que se perde a precisão do que deve ou não direcionar o olhar dos que vivem a obra/ situação. Isso supõe uma maneira menos diretiva de “gestão” da cena, na qual a passagem do tempo é uma questão coletiva, na medida em que tudo é, de certa forma, protagonista e ao mesmo tempo coadjuvante e nada está “fora de cena”. Em contraponto com a representação visual elaborada pela perspectiva linear, ou com uma dramaturgia ordenada de maneira causal que institui um ponto de vista verdadeiro e regulador, talvez seja possível pensar na instalação através do modelo mítico de relação entre *topoi*, no qual vigoram múltiplas visões de mundo sintetizadas em possibilidades de ação igualmente válidas, mas nem por isso, concordantes.

Por isso, vale pensar na coexistência de diferentes visões de mundo e formas de agir como um pressuposto desse modo compositivo. Se assim for, é legítimo considerar o risco do dissenso, de impasses e rupturas na convergência entre o que foi projetado como possibilidade e o que é agenciado na apresentação. A incorporação do risco de uma mudança substancial nas dinâmicas relacionais estabelecidas tácita e coletivamente através dessa coexistência se aproxima da idéia de rito de passagem.

De acordo com Richard Sennett (2012, p.114) até o século XX, os ritos eram compreendidos por antropólogos como uma atuação dos mitos. Esses, por sua vez, eram vistos como uma forma narrativa com implicações em um coletivo de pessoas que o atualizavam através de ritos específicos e assim, instituíam as normas sociais e culturais em suas sociedades. Ao longo do século passado, a antropologia

separou os ritos dos mitos, o que permitiu estudá-los autonomamente. O autor diferencia dois tipos de ritos: de passagem e cotidianos.

Os ritos cotidianos têm um importante papel na vida social e neles o autor reconhece três blocos modulares: o primeiro diz respeito à repetição de gestos, palavras e movimentos que nos faz atentar para a especificidade de cada coisa e impregnar nossa ação de sentidos a partir dessa especificidade. O segundo bloco é atribuído à transformação de objetos, palavras e movimentos em símbolos, cujos significados se modificam e/ou se adensam ao longo da duração desses rituais. O terceiro bloco está ligado ao aspecto dramático dos rituais, os seus participantes – por mais envolvidos que estejam - devem seguir uma ordem de ações, pois essa seqüência atualiza as regras que se voltam aos demais participantes do ritual e àqueles que os observam.

Durante uma apresentação de dança, é possível imaginar alguns rituais cotidianos acontecendo. Antes e depois da apresentação, por exemplo, a presença do público no local em que ela acontece marca algo em comum – no mínimo, alguma relação com um círculo de pessoas, lugares e práticas. A recorrência do encontro de um conjunto de indivíduos em eventos artísticos fortalece uma rede de conexões entre diversos profissionais (artistas, pesquisadores, gestores, produtores, curadores, críticos) que fazem parte de um sistema produtivo que funciona num regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005, p.56).

Ou seja, o mercado da arte contemporânea se organiza como uma rede de comunicação na qual os produtores não são apenas os artistas, mas sim, alguns profissionais que exercem múltiplas funções e que dispõem de grande número de conexões, por isso, são capazes de fabricar informação e/ou fazê-la circular. Então, talvez seja pertinente pensar nesses encontros não como o resultado de um processo linear em cujas extremidades estão artista e público, mas na perspectiva de rituais cotidianos que fortalecem a rede de interações entre profissionais da dança. Esses rituais cotidianos fortalecem vínculos já existentes e por isso, sua função atende a um restrito grupo de pessoas e se volta para a manutenção desse círculo ao invés de instaurar mudanças no modo de funcionamento dessas “redes produtivas”, ou atingir um público alvo que não faça parte delas. Com isso, a idéia da



divisão policial do sensível aliada à gestão de comportamentos calcada em valores socialmente elaborados coloca em questão as convenções que garantem a continuidade imediata do trabalho e circunscreve o sentido do que é visto/vivenciado a cada instante que passa.

Para o antropólogo Victor Turner (1974, p.117) os ritos de passagem são momentos de transição entre diferentes estados de um indivíduo na sociedade em que vive. Neles, a identificação de um sujeito e seu posicionamento dentro de um coletivo se reconfiguram a partir de três momentos: separação, margem e agregação. O segundo momento corresponderia à fase liminar, na qual o indivíduo não responde mais às regras, funções, determinações do estado que se encontrava antes do rito, mas ainda não se enquadra em nenhum outro. É um momento de fluxo, de transição, mudança.

Enquanto os rituais cotidianos reforçam vínculos de cooperação/competição entre os membros de um grupo social, impregnando de sentido (ligado a uma dada realidade coletiva) cada ação/gesto/objeto que faz parte dele, os ritos de passagem marcam uma diferença, um movimento de transição, para isso, supõem uma suspensão do que identificava uma pessoa em suas funções, papéis etc., para depois reintroduzi-la a um estado diferente. Nesse tipo de rito, a ligação entre o passado e o presente de um indivíduo (mas também do grupo ao qual pertence) é algo a ser trabalhado coletivamente.

A instalação coreográfica Vestígios foi fruto de mais de três anos de trabalho em sítios arqueológicos no sul do Brasil (SOARES, 2012, p.45). A instalação atualiza a experiência de imersões nos sambaquis localizados em Santa Catarina: “Trata-se de uma tentativa poética de dar corpo para o que pude apreender ao longo da pesquisa, criação e montagem desta obra de modo a tornar sensível a memória da relação com o espaço e o tempo, impregnada nos sambaquis” (2012, p.46). Segundo a artista, esta impregnação supôs um contato físico com os resquícios materiais de rituais que compuseram as camadas estratigráficas durante aproximadamente 700 anos.

A coreógrafa sintetizou seu processo artístico-acadêmico também em forma de tese de doutorado, mas adverte que sua compreensão está completamente associada à apreensão da documentação de sua ação artística. Dessa maneira, nenhuma das duas formas configuram sínteses fechadas ou isoladas. São momentos diferentes de um processo e, por isso, o texto acadêmico não cessa de referenciar a obra.

O que se transmite numa tese de doutorado está sujeito a um conjunto de regras acadêmicas, cujas particularidades não contemplam a totalidade de uma experiência artística. O posicionamento da pesquisadora referente à restrição particular desse formato de texto expõe um questionamento em relação ao relacionamento entre duas maneiras de atuação: de um lado o saber vinculado à universidade é exposto ao risco de se tornar conhecimento instituído, tomado genericamente como ponto de vista verdadeiro e legislador; e, de outro, o trabalho artístico que se sujeita a responder aos requisitos administrativos mais familiares à rotina acadêmica para garantir sua inserção no mercado da dança contemporânea.

Embora se diferencie daquilo que vive um espectador na instalação coreográfica *Vestígios*, a síntese produzida na tese de doutorado da artista poderia ser lida como uma narrativa implicada na produção de conhecimento dentro da universidade e onde, por outro lado, encontramos poemas, fragmentos de sonhos, relatos, além da apresentação de conexões conceituais que alimentaram os processos de criação e formulação de pensamento.

### 1.3 TEATRALIDADE

Rosalind Krauss (2007, p.237) aponta que na década de sessenta, a teatralidade foi usada como um adjetivo polêmico entre críticos da escultura moderna a respeito de obras que guardavam alguma relação com as artes cênicas. Ainda que a criação de objetos e obras para a cena fosse recorrente desde bem antes do século XX<sup>16</sup>, o termo teatralidade designa critérios atribuídos às linguagens da cena, como a

---

<sup>16</sup> Os exemplos dados por Krauss (2007, p. 237) no sexto capítulo de *Caminhos da Escultura Moderna* são muitos, mas concernem ao século XX: o cenário elaborado por Picabia para o balé *Relâche* (1924), as colaborações entre os artistas Alexander Calder e Isamu Noguchi (que também trabalhou com Merce Cunningham e George Balanchine) e Martha Graham desde a década de 1930, ou Robert Rauschenberg com Steve Paxton e Merce Cunningham.

temporalidade de uma ação com começo/meio/fim, que passaram a ser identificados na produção plástica.

Para Krauss a questão estava em “uma temporalidade estendida, uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real, que impele as artes plásticas em direção à modalidade teatral” (2007, p.244). A autora explica que o adjetivo foi polemizado por conta de uma tradição crítica cujo ponto de partida era de uma separação total das artes para chegar a uma essência irreduzível (p.243) eficiente em transmitir valores morais. Contudo, ela afirma a necessidade de esmiuçar o termo teatralidade compreendendo tais objetos e seus contextos.

Ao que indica Krauss, as obras acusadas de serem teatrais estavam diretamente relacionadas aos happenings, ou “dependiam claramente de uma situação em que aquele que contemplava os trabalhos fosse verdadeiramente sua platéia” (p.243). Porém, as situações criadas por tais obras desafiavam qualquer correspondência com o padrão dramático tradicional de platéia, por evidenciarem a “ação” de objetos e relações mediadas por eles. A atribuição teatral não se limitou a obras que foram exibidas no palco, nem a uma temporalidade projetada pela dramaticidade de um movimento real (de um ator, autômato, ou móbile). Trata-se de uma noção complexa, para além do uso pejorativo dado à palavra num dado momento, cheia de contradições e intenções conflitantes, que coloca em discussão cada contexto e maneira em que uma obra é apreendida.

Assim, aquilo que foi chamado de teatralidade - que causou dissenso entre os críticos da escultura moderna - foi um pretexto de aproximação entre configuração plástica e condição contextual variável instaurada coletivamente a cada obra. Isso porque, de acordo com Krauss (2007, p.288), os parâmetros para criação e apresentação dessas obras desmontavam idéias preconcebidas e seculares de sujeito (representado por um ponto de vista único, reelaborados através da imagem técnica da câmera de cinema e televisão) e objeto (como algo independente de seu ambiente de ocorrência). Assim, a teatralidade coloca em evidência aspectos culturais de acordos coletivos e locais que dimensionam as condições intrínsecas à apreensão e ocorrência de uma obra que passam a ser considerados, em detrimento de normas e valores universais. Conseqüentemente, essa foi uma idéia

chave para a reformulação de concepções acerca do modo como um objeto escultórico é conhecido e o que significa conhecê-lo.

A co-implicação com o contexto de ocorrência da instalação é muito significativa para a sua distinção e caracterização. Precedentes dessa imbricação podem ser observados na relação entre instalação e escultura. No artigo *A escultura no campo ampliado* publicado originalmente em 1979, Krauss afirma que o processo crítico que acompanhou a arte norte-americana do pós-guerra esgarçou as categorias de escultura e pintura fazendo-as abarcar quase tudo. Porém, até o final do século XIX a escultura trazia uma lógica de monumento: sua base fixa tinha um papel representativo que funcionava como marco no local onde era colocada.

Ao se desligar desse papel representativo monumental, a escultura moderna passa a apresentar seus próprios processos e materiais numa espécie de negatividade, identificando-se com tudo que não era nem paisagem, nem arquitetura. Na década de sessenta, a escultura rompe com as classificações em termos de expressões, indo de encontro a pressupostos de pureza e separação das artes, ao passar para o que a autora chama de *campo ampliado*, no qual

a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados (KRAUSS, 2002, p.136).

Nesses termos, importa mais as proposições de conexões culturais locais do que pretensos valores universais. Aparentemente, quando a linguagem da escultura parece ter esgotado todas as estratégias já consolidadas para se manter coesa, os artistas retomam uma relação com um dado contexto de ocorrência para explorar suas possibilidades de ação.

Por volta dessa mesma década, a implicação entre situação e ação é sublinhada pelo interesse de artistas visuais e dançarinos nas possibilidades plásticas do corpo e do movimento, ao “levar em conta a natureza inerente a cada circunstancia de modo que se possa atribuir valor intrínseco a cada movimento” (CUNNINGHAM apud GOLDBERG, 2006, p.144). A ligação entre *happenings* e instalações foi

também uma estratégia de investigação do movimento através da busca de condições efêmeras e não habituais de apreensão de sínteses artísticas pela ocupação de artistas visuais e coreógrafos no espaço instalado.

Os artistas de dança engajados nos happenings tinham uma postura radical e propunham uma relação entre ação e movimento, que foi lida por Krauss como um ar tão impessoal que fazia com que parecessem “coisificado(s)” (KRAUSS, 2007, p.282). A qualidade de dançarinos e sua movimentação em um “tornar-se coisa”<sup>17</sup> e suas decorrências filosóficas foram discutidas por André Lepecki (2012) no artigo *Novas variações sobre coisas e performance*.

Segundo Lepecki, a recente proliferação de trabalhos com coisas em cena é uma tendência da dança experimental e da performance contemporânea. A instalação coreográfica se afina com essa tendência ao apropriar-se de uma maneira de dançar crítica à “invenção estética-disciplinar da modernidade por excelência, a coreografia” (2012, p. 4). O mesmo autor<sup>18</sup> descreve a identificação da dança pelo movimento como uma espécie de ontologia política promovida pelo projeto político-cinético da modernidade, em uma mobilidade ininterrupta e em seu enovelamento com a dança cênica ocidental (2008, p. 14). Diante dessa identificação, a instalação seria (mais do que uma delimitação formal) uma maneira outra de conceber a dança criticamente e problematizá-la ontologicamente (LEPECKI, 2008, p.14), ao criar tensões entre sua associação com um ideal de mobilidade ininterrupta, que legitima e circunscreve a produção coreográfica, no bojo de um projeto moderno de aceleração e funcionalidade produtiva.

A proposição de André Lepecki levanta questões que concernem o objeto dessa pesquisa, muito embora a abordagem escolhida aqui direcione um posicionamento diverso do que suas idéias propuseram. Em seu argumento, problematizava-se a relação entre sujeito e coisa em defesa de uma co-liberação em vista dos dispositivos que subjagam ambos ao regime utilitário capitalista. Existem então duas diferenças desse trabalho com a proposição defendida pelo autor: a primeira é que o que caracteriza a instalação coreográfica, como se tentou discutir nas páginas

---

<sup>17</sup> “becoming-thing” (2012, p.84).

<sup>18</sup> Em livro publicado em inglês em 2006 e em espanhol em 2008 *Agotar La danza: Performance y política* Del movimiento traducción Antonio Fernández Lera, ver referencias.

anteriores, não é a presença de coisas e outros elementos cênicos em cena, nem a relação que cada dançarino desenvolve com essas coisas, mas sim a dinâmica do que acontece circunstancialmente, configurando uma situação cujas condições relacionais particulares entre artista, coisa e espectador permitem problematizar como o corpo é concebido no limiar entre dança e artes visuais. Com essa problematização, as formas de percepção, ou apreensão de corpo, movimento e dança podem ser desestabilizadas.

A segunda discordância em relação à proposição de Lepecki é que a construção de seu argumento parte da distinção entre coisa e sujeito, separando como categorias dicotômicas<sup>19</sup>, instâncias co-implicadas em diversos processos sócio-culturais. Ao tratar o modo compositivo da instalação coreográfica a partir dos termos de uma co-implicação entre corpo e ambiente, sempre em relação a um determinado contexto singular e não como entidades pré-estabelecidas em diálogo, a ênfase nessas instâncias se aloca nas camadas de complexidade que abarcam os processos (em) que (se) configuram. Assim, o segundo capítulo se foca nesse modo compositivo para discutir a incorporação da instalação pela dança contemporânea não como um questionamento da coisificação do corpo, mas como um dispositivo que produz um efeito crítico.

---

<sup>19</sup> A luz de uma leitura do conceito de dispositivo elaborado por Agamben (2012), ver referências.

## 2. CARACTERIZAÇÕES

### 2.1 EXPONIBILIDADE

De acordo com Claire Bishop (2005), a palavra instalação se refere à distribuição de trabalhos artísticos individuais e independentes em um mesmo espaço expositivo e a um modo particular de organizar um pensamento artístico conectando diversas referências materiais para criar na totalidade da composição uma obra singular. O termo foi cunhado para chamar atenção sobre a coexistência de diversas obras, objetos e documentos no mesmo espaço expositivo que se inscrevem na apreensão do espectador, no século XX e depois foi usado para distinguir configurações que têm uma maneira particular de compor diversas referências materiais. Museus e galerias, salvo as devidas diferenças entre eles, são contextos em que se operam mecanismos de visibilidade e inteligibilidade daquilo que pertence a um domínio determinado de conhecimento e de arte.

O museu, desde o século XVIII, é o local onde são expostas publicamente coleções de objetos e a partir do século XIX, se tornam parte da indústria da diversão dimensionando seu público em termos de massa: “Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não poderia de modo algum, na recepção das obras organizar-se e controlar-se” (BENJAMIN, 2012, p.203). O valor de uma obra de arte implica-se um novo parâmetro de medição: sua *exponibilidade* (BENJAMIN, 2012, p.187).

Em um trabalho de dança, a *exponibilidade* se atrela às formas de sua viabilização. Quanto mais específicas forem as exigências para sua realização, mais atado a esse imperativo estará sua apresentação. Em comparação com um teatro, o funcionamento de um museu permite a passagem por uma quantidade muito maior de pessoas, o que implica em diferenças na apreensão do que nele é exposto. A instalação coreográfica poderia estabelecer uma ponte entre a forma de disposição de obras em uma sala de museu (que expõe uma coleção de coisas diversas, muito embora sem a conexão diferenciada da instalação) e a duração limitada de um trabalho de dança, intercalando modos de experimentar as temporalidades de cada

situação. Mas, ao que parece, a dança está sendo levada para dentro dos museus de outras maneiras.

Apesar do diálogo entre dança e artes visuais não ser nenhuma novidade (pelo menos desde o início do século XX)<sup>20</sup> a formulação de uma prática institucionalizada via museus e galerias com crescente interesse pela dança é relativamente recente. Alguns exemplos do interesse dessas instituições pela linguagem da dança são citados pela coreógrafa Claudia Müller em sua dissertação de mestrado que discute os diálogos entre dança e artes visuais, os exemplos são “as exposições *Move: Choreographing you* (Londres, 2010) e *Danser sa vie* (Paris, 2011)” que de acordo com a autora “apontam para um diálogo profícuo entre esses campos” (2012, p.22).

O texto de apresentação da exposição *Move: Choreographing you* começa com um convite ao espectador para se tornar um participante, ou até um dançarino<sup>21</sup>. No texto do segundo<sup>22</sup> exemplo, encontramos a descrição de uma exposição sem precedentes sobre as ligações entre a dança (expressão “que esteve no centro da revolução moderna”) com um enfoque nos meios de imersão do espectador. O primeiro usa como estratégia de marketing para a visita a proposição simplificadora de que, ao visitar uma exposição, qualquer um pode se tornar um dançarino, enquanto que o segundo apropria-se da idéia de ambientes de imersão do espectador como um chamariz ao público, evidenciando a equivalência entre arte contemporânea e parque temático promovida por um tipo de lógica espetacular e turística exposta nos textos que acompanham essas exposições.

---

<sup>20</sup> A exemplo da discussão apresentada por Rosalind Krauss, no capítulo *Balés Mecânicos: luz, movimento e teatro* do livro *Caminhos da Escultura Moderna* (2007).

<sup>21</sup> “*Move: Choreographing You* invites you to become a participant – or even a dancer – in installations and sculptures by internationally renowned visual artists and choreographers” - Disponível em <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/> acessado em 22/10/2013.

<sup>22</sup> “Le Centro Pompidou consacre [...] une exposition sans précédent aux liens des arts visuel et de la danse, depuis les années 1900 jusqu’à aujourd’hui. “*Danser sa vie*” montre comment ils ont allumé l’étincelle de la modernité pour nourrir les courants majeurs et les figures qui ont écrit l’histoire de l’art moderne et contemporain [...] La danse, entre explosion de vie dionysiaque et art apollinien de la forme, a été au centre de la révolution moderne” - Disponível em [http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f&param.idSource=FR\\_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f&param.idSource=FR_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f) acessado em 22/10/2013.



Outro exemplo desse mecanismo é o texto explicativo do *Musée de la Danse*<sup>23</sup>, que descreve um paradoxo cuja dinâmica deriva de suas contradições: um espaço “experimental” para criação, residência, exposição, conservação e produção de pensamento com intuito de aumentar as fronteiras da dança. Nesse caso, o problema está na reserva de um espaço institucional porta-voz e operador de discursos hegemônicos, destinado para a experimentação (que depende de experiências liminares enforcadas pelo caráter mercadológico desse circuito oficial).

No Brasil, o Centro Cultural São Paulo<sup>24</sup> realiza, desde 2009, o projeto *Novos Coreógrafos: Novas Criações – Site Specific*<sup>25</sup> uma proposta da própria curadoria de dança com intenção de elaborar estratégias para aproximar a relação dos novos coreógrafos e suas criações com a estrutura arquitetônica do centro cultural – do jardim à biblioteca. Nesse caso, a questão está na incorporação de uma ação processual que depende de uma relação estabelecida ao longo do tempo e que precisa de condições particulares para ocorrer, por uma realidade cujas restrições administrativas podem empobrecer a potência crítica dessa prática, acolhida no cerne de um modo específico de visibilidade que é o museu (RANCIÈRE, 2012, p. 59). Há ainda um agravante: nas tardes de sábado, por exemplo, muitos grupos de jovens ocupam os corredores do centro cultural e dançam aproveitando as condições estruturais do local tais como o chão regular e os vidros que se transformam em espelhos refletindo seu movimento. A ação desses grupos, contudo não se encaixa na marca *mainstream* dada ao *site specific*, destinada a jovens criadores contemporâneos.

A questão está no modo como são constituídas as restrições dadas ao que cabe ser exposto ou não e como essa exposição acontece no espaço do museu. De encontro a isso, como foi discutido anteriormente, há uma dinâmica processual na instalação coreográfica para a qual é necessária a insistência em algumas relações que poderiam se dissipar no fluxo de uma sala de exposição aberta a passagem do

---

<sup>23</sup> Criado a partir de dois centros coreográficos na França, em 2009 por Boris Chamatz. Para mais informação: <http://www.museedeladanse.org/lemusee/presentation> acessado em 22/10/2013.

<sup>24</sup> O Centro Cultural São Paulo sediou muitos projetos importantes na cena paulistana desde os anos 90.

<sup>25</sup> Para mais informações disponíveis em [http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP\\_editais.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais.html) e <http://vimeo.com/32243948> acessados em 22/10/2013.

público. Além disso, nesse movimento transitório e desviante entre um campo e outro (dança e artes visuais) podem acontecer situações que talvez escapem às imposições manifestas pelos processos de legitimação próprios de um museu. O museu pode ser visto como um agenciador de dispositivos<sup>26</sup>, ou seja, uma instituição entrecruzada por uma rede de práticas e mecanismos com objetivos determinados.

## 2.2 UMWELT

No primeiro capítulo, foram abordadas algumas questões que concernem à distinção da instalação coreográfica como um modo compositivo particular, dentre elas, a contraposição a um ponto de fuga único, central, regulador e ordenador. É importante precisar uma implicação desse esquema representativo que ecoa no pensamento que se quer desenvolver neste trabalho e pode ser formulada pela diferenciação entre um ponto de vista (concordante com uma perspectiva ideal) e uma visão de mundo que não pode ser isolada da formulação de sua própria exposição.

Resumidamente, para sobreviver, um sistema vivo precisa lidar com a realidade. Para isso, precisa ser sensível a características que lhe são importantes, desta realidade. Mas a realidade não pode ser 'mapeada' diretamente, como tal, no interior do sistema vivo. É necessário que este codifique adequadamente as variações das propriedades dos itens ambientais, sendo que do ponto de vista do objetivismo realista crítico, tais variações constituem **informações**. A internalização do fluxo de informações e sua conseqüente elaboração, um processo bastante íntimo ao **Umwelt**, é que embasa os mecanismos de **cognição** (VIEIRA, 2006, p.80 grifo do autor).

A relação entre os seres vivos e o conjunto de características apreendidas por eles do mundo em que vivem conforma a complexidade de um *mundo próprio*. O conceito de *Umwelt* (UEXKÜLL, s.d., p. 24) definido como um tipo de interface com a realidade, que condiciona a forma como cada qual interage com ambientes específicos, delinea critérios para compreender a maneira como cada ser percebe e age - na direção oposta à formulação de um conhecimento que toma o real como um dado natural, compartilhado entre todos os seres.

---

<sup>26</sup> A definição e as decorrências do conceito de dispositivo são desenvolvidas na conclusão deste trabalho.

Onde a ciência clássica via um único mundo, que compreendia dentro de si todas as espécies viventes e hierarquicamente ordenadas, das formas mais elementares aos organismos superiores, Uexküll, em vez disso, colocou uma infinita variedade de mundos perceptíveis (AGAMBEN, 2013, p.68).

Essa proposição consiste em que cada ser vivo (de qualquer natureza) apreende sinais característicos (ou qualidades portadoras de significado) de acordo com a possibilidade de seu sistema perceptivo que modula a sua habilidade de agir no espaço *Umgebung* (apud Agamben, 2013, p.69). Essas qualidades estão espacial e temporalmente conectadas e suas ligações que implicam em modos de vida. Diante disso, as capacidades cognitivas deixam de serem consideradas propriedades constitutivas de cada indivíduo ou meios de acesso à realidade, assim como ser e mundo; tempo e espaço abandonam suas concepções dicotômicas e absolutas e modulam-se na co-implicação nos processos pelos quais se engendram.

A configuração do *umwelt* envolve diversos aspectos da vida individual e coletiva. Os seres humanos, por exemplo, podem atuar em diferentes domínios de coerência de ação<sup>27</sup> que, por sua vez, se alinham com predisposições e premissas distintas. Quando se admite a coexistência de múltiplas realidades, torna-se necessário atentar às coerências relativas que nelas vigoram para conhecê-las, o que impede que o conhecimento (quando instituído) se torne uma moeda de troca de des/legitimação operando entre indivíduos e grupos, pois seus critérios de validação passam a depender completamente da formulação dessas relações, com isso, pressupostos antes aceitos em qualquer contexto, tornam-se flexíveis as condições de cada conjuntura. Por isso, as coerências da elaboração compositiva de uma dança podem ser compreendidas como campos de ação e seu processo configurativo como uma forma de expandir as possibilidades da interação com o mundo, na medida em que “Um dançarino [...] para dançar necessita elaborar seu **Umwelt**, explorando o mapa que o conecta com o real. Nesse sentido a dança é exploração e vivenciação do espaço-tempo” (VIEIRA, 2006, p. 113). No caso da instalação, a ideia que determinava o artista como atuante protagonista na cena se altera.

---

<sup>27</sup> De acordo com as reflexões epistemológicas de Humberto Maturana (2009, p.37-49) que distingue dois caminhos explicativos que envolvem premissas conceituais e condutas relacionais entre pessoas.

O mundo próprio não é sinônimo de uma instância subjetiva que circunscreve o julgamento de um sujeito sobre os fenômenos pelos quais acessa o real, ele se distingue da formulação de uma técnica projetiva para representação/proposição explicativa de uma realidade (MACHADO, 1983, p.55) a partir da medida das relações dos objetos representados que quantifica essas relações tornando-as verificáveis objetivamente por um sujeito. Esse esquema representativo supõe sua própria ocultação, o que o estabelece como o modo correto de apreender algo. Ela se aproxima do “conhecimento controlado e público, relativo à construção de esquemas conceituais ou representações que reflitam com alguma isomorfia aspectos da organização objetiva do mundo” (VIEIRA, 2006, p. 48), mas se diferencia do pressuposto objetivista realista crítico, na medida em que não permite o questionamento dos preceitos conceituais que legitimam sua existência.

Um desses preceitos é a ênfase da separação entre sujeito e objeto que se pauta na naturalização de um modo de perceber identificado como correto. Nele, o real corresponde a algo exterior ao sujeito, onde conhecer “é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 231). O sujeito é o ponto de referência central, porém só se reconhece naquilo que produz quando passa a se ver “de fora” – a condição para atestar a verdade do que produziu é a identificação do que lhe é próprio no objeto (projetado acidental ou inapropriadamente).

Esse pressuposto não é apenas uma posição compartilhada por um conjunto de cientistas, mas se inscreve no domínio cotidiano da vida a partir dos séculos XVII e XVIII na Europa, quando são gestadas tecnologias de poder centradas no corpo, na disposição espacial dos corpos individuais conformando um campo de visibilidade em torno deles (FOUCAULT, 1999, p. 289). Essas tecnologias lidavam com o corpo do indivíduo a fim de instrumentalizá-lo através de um conjunto de procedimentos políticos e econômicos de hierarquização e racionalização. No decorrer do século XIX se desenrola a instauração de outra tecnologia de poder (FOUCAULT, 1999, p. 294) que não se foca mais no corpo do indivíduo (embora não negue a técnica disciplinar), mas se ocupa da regulação de determinações gerais dos fenômenos que se dimensionam nas populações.

Essas tecnologias de poder envolvem um conjunto de procedimentos técnicos que cercam aquilo que pode ser chamado de verdade, suas vias de legibilidade e legitimação. A noção de técnica, que perpassa o comprometimento das coisas e das pessoas com o conhecimento, ganhou outra importância depois do estabelecimento da “moderna e exata ciência da natureza”<sup>28</sup>. Essa ciência representa a natureza como um conjunto de forças complexas apreendidas através de experimentos que visam um contexto previamente calculável. Nos séculos XIX e XX, a discussão sobre a técnica se ampliou entre os filósofos e cientistas devido, entre outras coisas, ao aumento de aparatos e máquinas introduzidos na vida cotidiana da população.

A importância da questão para a discussão desenvolvida até aqui está em dois aspectos a serem distinguidos no modo compositivo da instalação: um deles diz respeito a um tipo de relação a ser estabelecida entre sujeito e objeto que se diferencia do pressuposto que descreve o domínio de um sobre o outro. Em *Vestígios*, por exemplo, a relação entre os corpos em cena pode permitir o questionamento dessa oposição. A materialidade de cada corpo é exposta pela ação realizada na cena. Se por um lado a instalação pode ser vista como uma extensão do pensamento elaborado pelo artista, por outro lado, há uma autonomia que transfere a cada corpo uma implicação particular a tudo que acontece. O modo compositivo da instalação coreográfica supõe nas dinâmicas interativas entre *mundos próprios* a instauração de um âmbito coletivo e circunstancial que permite esgarçar as correlações que circunscrevem acontecimentos, englobando processos, situações e sua respectiva apreensão.

Se a co-implicação dessas visões de mundo for pensada a termos de produção de conhecimento (os parâmetros que concernem ao que se chama de “conhecimento” e ao que é considerado como “arte” não necessariamente são equivalentes), a autoridade do sujeito modulada pelo direcionamento do caminho pelo qual o conhecimento toma forma, que o incumbe da segurança e da vigilância dos processos que desafiam a abertura desses caminhos, perderia o sentido. O conhecimento deixaria de ser o fruto de um objetivo previamente desenhado numa

---

<sup>28</sup> Em conferência realizada em 1953, Martin Heidegger aborda a questão da técnica, que segundo ele é discutida pela filosofia ocidental desde Aristóteles e da relação entre a técnica e a ciência moderna (HEIDEGGER, 2007, p. 386).

temporalidade que desvela o imperativo da causalidade em direção a uma conjuntura prevista, mas um estado que se instaura da implicação de um conjunto de relações engendrando sobre passado, presente e futuro, uma questão ou uma dúvida a respeito dos referenciais de tais relações.

Nesse caso, as referências que estão em jogo na interação entre os termos de naturezas distintas da composição estilhaçam as posições antes circunscritas na díade sujeito e objeto, no domínio da técnica – entendida como condição “inteiramente disseminada e não opcional de estar no mundo” (ABRANCHES, 1996, p. 87) na qual todas as instâncias da experiência humana são tratáveis como problemas ou desafios para os quais é imprescindível encontrar imediatamente meios de solucionar.

Em sua busca pela certeza, a ciência moderna [...] faz da experiência o lugar – o “método”, isto é, o caminho – do conhecimento. Mas para isso deve proceder a uma refundição da experiência e a uma reforma da inteligência, desapropriando-as primeiramente de seus sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. Pois a grande revolução da ciência moderna não consistiu tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade [...] quanto em referir conhecimento e experiência a um sujeito único que nada mais é que sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência (AGAMBEN, 2008, p.28).

A discussão sobre a técnica no campo da dança sublinha a indistinção entre o corpo de quem dança e a própria dança (que compartilham a mesma materialidade). Por um lado a técnica conforma e habilita corpos a realizar determinadas tarefas, por outro, ela não é um domínio exclusivamente da dança e no modo compositivo da instalação ela não se apresenta como “um conjunto fixo de passos conjugados segundo um padrão estável de dominância associativa” ou como uma disposição à constituição de “um campo de referenciação metafórica” que conduz a ação em cena e dá forma a estrutura organizativa de uma dança<sup>29</sup> (BRITTO, 2008a, p.15), mas explicita camadas de complexidade nas relações entre os corpos, mesmo suspensos das normas cotidianas de ação, sua interação se remete as regras de condutas específicas em que a obra se realiza.

---

<sup>29</sup> De acordo com Britto, essas são as premissas do balé e da dança moderna respectivamente.

Um ventilador ligado que sopra uma brisa, o faz por que suas características físicas permitem realizar essa tarefa, que no exemplo de Vestígios, desempenha um papel substancial dentro da lógica elaborada em cena. A ação determinante do ventilador é algo desenhado a partir da coleção das demais ações que se encadeiam na duração do trabalho e que diz respeito à materialidade resultante e propulsora de processos, maneiras de ser e hábitos interativos. Nesse sentido, a técnica está manifesta na função do eletrodoméstico (gerar vento), nas decorrências dessa brisa (na instalação), mas também na aceitação da convenção que supõe, na direção do vento, uma consequência e no consentimento de tudo que contribui para essa consequência se realizar.

É na transição entre a proposição e o consentimento que está a possibilidade crítica da instalação. A crítica não estaria em repensar ou recusar a utilização da técnica (através do uso menos utilitário das coisas), mas em criar condições para a emergência de algo que ponha em questão o modo de estar no mundo no qual vigora a pujança da oposição e dominância entre sujeito x objeto. De novo, o problema não é a função utilitarista que sujeito e objeto assumem, mas um modo de estar que compromete formas de relação em cujos termos se tornam cúmplices de uma dívida com o que deve ser revelado no momento seguinte – a próxima cena – mas que já está anunciado previamente. A possibilidade crítica se inscreve, então, na temporalidade vivenciada nesse outro registro de ação e relação, que se alinha ao conceito de *limiar*, que será melhor explicitado no próximo subitem desse capítulo.

Outro aspecto do modo compositivo a ser distinguido está na ênfase ao encontro dos corpos. Se for pertinente pensar na agência desse encontro através das qualidades de relação formuladas pelo modelo mítico de topos cênico, o que emerge são situações nas quais ficam expostas diferentes atitudes, diferentes hábitos manifestos em disposições corporais. Nesse caso, a dispersão provocada pela coexistência de múltiplos focos de atenção aliada à falta de uma delimitação espacial para o público favorece a composição dessas situações. Assim, a ênfase no encontro e na ação interativa de cada corpo, coloca em evidência as maneiras possíveis de conduzir-se em relação ao outro e a coexistência de visões de mundo

em uma relação menos diretiva entre o que formula a cena e o que é formulado por ela. Tal ênfase se alinha às noções de *processualidade* e *zona de transitividade* que serão discutidas mais adiante.

### 2.3 LIMIAR

A discussão elaborada nesse capítulo apresentou um recorte minúsculo de discussões extensamente desenvolvidas pela filosofia e que remetem a alguns assuntos abordados por Walter Benjamin – autor cujo pensamento está amplamente arraigado em uma circunstância histórica precisa (Europa, de 1914 a 1940), mas que se desdobra criticamente até hoje (LÖWY, 2013, p.19). A menção às idéias desse autor é fruto de um estudo que se inicia e que busca colocar algumas questões em relação ao objeto dessa pesquisa.

A temporalidade, que pode ser entendida como a organização e percepção da vivência do tempo, está diretamente associada à premissa de que a “experiência humana do corpo [...] varia de uma cultura para outra, de uma época histórica para outra. O uso do tempo também é sujeito às transformações da cultura” (KEHL, 2009, p.122). Para Kehl, a temporalidade vivida no século XXI está cada vez mais cerzida em um sentido de velocidade aliado tanto às urgências de produção, acumulação e consumo, quanto à técnica interposta às relações sociais dentro do sistema político-econômico capitalista, instituindo a desvalorização o tempo vivido e suas referências em face das novidades em oferta (2009, p.168). A autora atualiza a hipótese de Benjamin de que a vida moderna dificultou a vivência de transições que um dia foram celebradas coletivamente nos ritos de passagem:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares [...] O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado de fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados (BENJAMIN, 2007, p.535).

Os ritos de passagem atualizam referências de passado e futuro no presente de um coletivo de pessoas. Em sua celebração, o tempo vivido e suas referências são



reelaborados por aqueles que vivem a transição ou participam dela num processo de transformação que faz dessa mudança uma experiência comunicável às gerações futuras. O conceito de limiar, todavia, não se resume exclusivamente aos ritos de passagem que demarcavam socialmente as transições entre as fases da vida de um indivíduo ou grupo, mas à possibilidade de vivência da temporalidade em diversas esferas da vida – da escrita historiográfica à arte – na qual o futuro não esteja impellido ao horizonte imediato definido pela produtividade ou pelo consumo. Os limiares seriam zonas transversais entre saberes instituídos, onde é possível detectar vestígios sobre o que ainda é secreto na relação entre o passado e o futuro, onde a imaginação fervilha entre o sono e a vigília<sup>30</sup>.

Limiares seriam assim momentos em que o futuro está aberto. Sua corrosão dá lugar a um achatamento das superfícies, apagando diferenças entre vida e morte, entre público e privado, produzindo um nivelamento universalizado, que ameaçaria transformar a melhor das experiências ou sua possibilidade em uma nova mercadoria lucrativa (RIZEK, 2012, p. 34).

O momento no qual passado e futuro estão em aberto pode se revelar como um estado de dúvida. A dúvida permite pensar “reconhecendo a concretude irreduzível das coisas e dos corpos” (RIZEK, 2012, p. 34) antes da determinação de suas categorias<sup>31</sup> (como movimento, sujeito e objeto). Ao evocar uma temporalidade da dúvida, a socióloga Cibele Rizek alude à importante distinção proveniente dos escritos de Walter Benjamin: a diferença entre limite e limiar. O primeiro está associado a um sentido jurídico e remete à transgressão e agressão, enquanto o segundo sugere imagens como passagem, umbral, soleira.

A noção de limiar indica movimento e transição. Conforme colocado pela socióloga (RIZEK, 2012, p. 34), as transições (ritos de passagem que nos deslocam, ainda que temporariamente, para fora das zonas de estabilidade) foram tornadas indistintas

---

<sup>30</sup> (BARRENTO, 2013, p.120-124).

<sup>31</sup> As categorias de que fala Rizek se diferem das que estudam os lingüistas Geoge Lakoff e Mark Johnson. Para os autores, elas fazem parte de como percebemos as coisas, porque como sistemas vivos constituímos categorias em nossas experiências: “Living systems must categorize. [...] What that means is that the categories we form are part of our experience! They are structures that differentiate aspects of our experience into discernible kinds.” (1999, p.19) Enquanto Rizek fala de estruturas de pensamento, Lakoff e Johnson falam de estruturas conceituais do nosso sistema cognitivo, as duas coisas se relacionam na medida em que se entrelaçam na produção de conhecimento.

pela vida nas cidades contemporâneas pautada na primazia do capital e da mercadoria, fazendo de nós seres pobres em experiências liminares.

Nesse ponto, há uma contradição possível com a idéia de Lepecki sobre a moderna ontologia política do movimento questionada pela dança contemporânea. Se as transições, as passagens são tornadas indistintas, talvez não seja o movimento a tônica do projeto político moderno, mas a velocidade que se impõe à vida contemporânea e solapa dinâmicas diferenciais de deslocamento, a partir da aceleração progressiva do cotidiano dos homens e máquinas, dos meios de transportes (AGRA, 2007, p.6) e comunicação.

Há ainda uma associação possível entre o modelo teórico proposto por Cohen de *topos* mítico e a idéia de limiar. No *topos* mítico, assim como num jogo, uma zona de instabilidade pode se configurar, uma dúvida possível na ordem vigente, restabelecida (ou não) no final da passagem da experiência liminar. A dúvida seria a chave dessa reflexão acerca do modo compositivo da instalação como possibilidade crítica. A dúvida pode se instaurar ou não, a depender do conjunto singular de circunstâncias de realização da obra.

No exemplo de Vestígios, o material de pesquisa (a experiência de imersão nos sambaquis) da instalação - que move as discussões desenvolvidas no presente trabalho - pode ser associado à problemática apresentada por Walter Benjamin a respeito da dificuldade de vivenciar as transições elaboradas através dos ritos de passagem. Conforme propõe Jeanne Marie Gagnebin, na obra de Benjamin, a “Experiência” é um conceito que perpassa muitas discussões (do método historiográfico ao fim da arte de contar histórias).

Nos textos fundamentais dos anos de 1930 [...] Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social (GAGNEBIN, 2012, p.9)

A intenção de tornar sensível a memória espaço-temporal produzida pela vivência nos Sambaquis, traz uma correspondência com a problemática a respeito da transmissão da experiência. Primeiro, por que a instalação não é uma ilustração do vivido, nem uma transposição representativa dele, mas é uma composição singular que coloca em evidencia os corpos que a compõem e as visões de mundo de maneira inabitual e diferencial pela instauração de um deslocamento específico – é impossível desassociar o contexto e as regras interativas operadas coletivamente na obra. Segundo, por que não há uma direção operacional ou programática a priori destinada à ação de quem a vivencia. Terceiro, por que, ao que parece insistir na duração da instalação, a configuração da circunstância cênica, a princípio extra cotidiana, é lançada aos modos de relações que são encontrados no decorrer de uma transição (entre uma situação desconhecida e um conjunto de possibilidades de ação mapeadas) que termina no desvelar da concretude do corpo como condição irreduzível a todas as relações estabelecidas.

Por último, a questão da transmissão da experiência é de certa forma, problematizada na medida em que o processo de pesquisa configurado em um trabalho de dança é também elaborado sob regime de inteligibilidade acadêmica em uma tese de doutorado, que não apresenta uma proposição explicativa da experiência da instalação, nem incorpora normas de verificação científicas, não busca um domínio geral a partir de um âmbito particular e muito menos nega a legitimidade ou a unicidade de cada síntese. Um movimento transversal entre formulações autônomas e co-implicadas em seus respectivos contextos de ocorrência é mantido se for possível considerar uma zona liminar entre as condições dessas duas instâncias particulares (acadêmica e artística) evidenciadas pelas configurações que se apresentam, respectivamente, como possibilidades para outras experiências.

Cabe admitir, então, um aspecto liminar no modo compositivo da instalação coreográfica e mais particularmente na provocação do trabalho discutido, que se assemelha a descrição de Benjamin sobre o trabalho em vias de extinção da figura do narrador que “retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência

dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p.217). Aquilo que pode se lançar como experiência não está vinculado exclusivamente à narrativa verbal ou textual, nem a concatenação linear de formas segundo uma conseqüência moral (como exposto por Rosalind Krauss a respeito da escultura moderna), mas a instauração de uma forma de interação que permita constituir um modo de apreensão do que é vivido.

Se a experiência do fenomenólogo consiste em pousar um olhar reflexivo sob um objeto qualquer do vivido, sobre o cotidiano em sua forma transitória, para dele extrair suas significações, a experiência à qual Foucault se refere, ao contrário, trata não de atingir um objeto do vivido, mas um ponto da vida que seja o mais próximo do invivível. Não a vida vivida, mas o invivível da vida. Não a experiência possível, mas a experiência impossível. Não a experiência trivial, mas aquela em que a vida atinge o máximo de intensidade, abolindo-se (PELBART, 2013, p.207).

A respeito de uma declaração dada por Foucault em uma entrevista concedida em 1980, em que ele afirma que seus livros são experiências por terem transformado sua maneira de pensar, Pelbart sublinha uma concepção de experiência na obra do autor como uma mudança na relação consigo, com as coisas e com a verdade. O conceito de experiência é usado para discutir o percurso do filósofo, pelo viés de uma história crítica do pensamento, que recua sua análise ao momento em que sujeito e objeto se estabelecem em condições simultâneas de modificação recíproca e assim, “devem ser remetidos ambos a sua constituição histórica, aos modos de subjetivação e objetivação e sua relação recíproca, conforme certas regras e jogos de verdade” (PELBART, 2013, p.213). Uma das conseqüências dessa ênfase está no questionamento de algo que é elaborado a partir de uma experiência pessoal, mas não se resume no relato dela ou na sua transposição, pois se efetiva na medida em que extrapola seu aspecto privado, ao lançar a mudança a outros que possam ousar atravessá-la.

Talvez seja nesse sentido que a instalação possa ser vista como uma experiência. Até se apresentar como uma situação ela é atribuída a uma instância individual, mas depois de se configurar como um conjunto de circunstâncias, as relações que a compõe podem ser colocadas em xeque pelos que a vivem no limite da possibilidade de sua existência.

## 2.4 ZONA DE TRANSITIVIDADE

Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto **co-evolutivo**. Ou seja, a noção de que todas as coisas são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente (BRITTO, 2008, p.13b)

As primeiras definições de “instalação” em publicações especializadas de arte começaram a aparecer partir da década de 1980, como a que consta no Dicionário Oxford de Arte (1988) citado por Julie Reiss: (termo) “que entrou em voga durante os anos setenta para designar uma configuração (*assemblage*) ou ambiente (*environment*) construído em uma galeria especificamente para uma exposição particular”<sup>32</sup> (REISS, 2001, p. 12). Nessa definição, reaparece a palavra (*assemblage*) que Cohen traduz por “envoltório” - por não haver tradução satisfatória para o português, como especifica o autor. Assim, desloca-se o conceito de *topos* cênico da associação com a idéia de “envoltório” para aproximá-lo a uma noção de ambiente.

A idéia de um trabalho artístico configurado como um ambiente, aqui “tratado como um conjunto de relações circunstanciadas” (BITTENCOURT, SETENTA, 2011, p.3) é crucial, pois descortina um modo de formular um pensamento artístico que se pauta nas tais relações circunstanciadas, ao instaurar uma situação. Isso supõe uma dinâmica interativa entre instâncias culturais específicas de contextos particulares em que a obra se apresenta e essa dinâmica tem ênfase similar aos demais aspectos da configuração. Dessa sorte, nenhum fator de ocorrência da instalação tem maior importância do que os outros, pois todos têm autonomia relativa à sua co-implicação no estado provisório da situação, necessariamente singular, que acontece nos possíveis encontros agenciados na obra. Esses encontros dependem totalmente dos relacionamentos entre os elementos da composição (de qualquer

---

<sup>32</sup> “term which came into vogue during the 1970s for an assemblage or environment constructed in the gallery specifically for a particular exhibition” (OXFORD, 1988, p. 253 apud REISS, 2001, p.12)

natureza), de modo que todas as presenças fazem diferença. Ou seja, tudo é de certa forma indispensável à composição, inclusive os detalhes imprevistos.

Por isso, a passagem entre um acontecimento e outro e o modo particular em que as ações são gestadas, não se separam da experiência de espacialidade que resulta não de um lugar, “*environment*”, ou ponto de vista central e determinado, *a priori*, mas de um “**campo de processos** em que o corpo está coimplicado” (BRITTO, 2013, p.37a). E nesse caso, o corpo em questão não é apenas o corpo do artista, mas o corpo das coisas e gentes que formulam essa situação determinada.

Talvez seja pertinente pensar que esse campo de processos no qual o corpo de tudo que está presente, age (não apenas o corpo do sujeito, mas também coisas, imagens etc.) convoca diferentes perspectivas de encadeamento da cena. A partição entre o que pode ou não se suceder depende de um acordo coletivo cujas regras não são, necessariamente, divulgadas previamente e que não se pautam apenas nas normas que concernem ao lugar em que a obra acontece (um teatro ou uma galeria de arte). Se a fronteira entre competências e incompetências não está previamente estabelecida, ninguém é nem mais, nem menos hábil a desenvolver qualquer previsão e a possibilidade de manifestar uma maneira de conduzir-se em relação ao outro se torna uma forma de posicionar-se na decisão coletiva do momento seguinte.

O que importa são os relacionamentos entre os termos de sua composição, entre eles e seus contextos e através deles, caberia pensar a instalação como um *sistema* nos termos da Teoria Geral dos Sistemas: um agregado de coisas relacionadas entre si a ponto de promover a emergência de uma propriedade comum (VIEIRA, 2006, p.88). Essa definição geral (mas não generalizante) permite pensar nas dinâmicas relacionais estabelecidas entre coisas de naturezas diversas, sem necessariamente considerar o ponto de vista do homem como único atuante sobre as coisas, ao atribuir ênfases similares nos sistemas estudados. Na instalação, a tal propriedade particular deriva, a luz da definição ontológica de sistema (BUNGE apud BITTENCOURT, 2001, p.37), das suas relações com outros sistemas através de troca de informação e/ou matéria.

A ocorrência de um sistema nunca se desconecta das circunstâncias em que ele existe, ou se desliga de seus contextos. Sistemas transformam-se mutuamente com seus ambientes e os relacionamentos estabelecidos entre eles revelam mais sobre sua composição do que a natureza de seus componentes. O que se sugere aqui é que a caracterização da instalação como linguagem não é feita por uma coincidência elementar formal, mas pelas formas de propor e gerir esses respectivos relacionamentos<sup>33</sup>. Eles, por sua vez, são mais que a soma de configurações, pois se formulam em processos - entendidos como “fenômeno(s) que descreve(m) a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo” (BRITTO, 2008, p.13b). Seria uma caracterização que se lança sobre as indagações que se oferecem num determinado campo nomeado (instalação coreográfica), ao invés de fechar seu perímetro de sentido.

Daí a importância de lançar uma visão de mundo acerca do processo através do qual uma instalação se configura, que depende de uma ação concomitante e interdependente à criação de um conjunto de circunstâncias e envolve outras ações. O sentido de cada ação está sujeito à relação entre todos os corpos e é modificado por tudo que age em cena. Entra em jogo a formulação de condições interativas desenvolvidas entre sistemas, que condicionam mutuamente suas respectivas histórias e são elaboradas por sua *processualidade* (VIEIRA, 2006, p. 93).

Há um sentido de continuidade na maneira relacional em que se configuram os estados dos sistemas e suas sínteses temporárias (BRITTO: 2008, p.13b), que impede a afirmação de uma “origem” ou “identidade” instituída previamente. O condicionamento mútuo das histórias desses sistemas pode não alterar prontamente suas formas de conduta (estabelecidas ao longo do tempo), mas atua na exposição da lógica de ação em que cada sistema se situa e evidencia os hábitos interativos propostos no âmbito determinado das situações que os engajam. A conformação de uma situação particular, por sua vez, não pode ser totalmente ilhada das condições em que se realiza, mas torna explícita a ocorrência de diferenças e dissensos estabelecidos entre seus hábitos interativos.

---

<sup>33</sup> Talvez seja pertinente estabelecer um paralelo entre o exemplo de *Vestígios* ao que expõe Agamben a respeito do conceito de paradigma: como uma singularidade que expõe uma conjuntura de regras e processos tornados inteligíveis através de seu exemplo. <http://www.mxfractal.org/GiorgioAgamben.htm>

Nesse ponto, se conforma a idéia de um dispositivo crítico operando em relação aos sistemas que se ligam a uma situação. A especificidade dela requer a formulação de um posicionamento relacional que não serve como via de regra, mas que cita os repertórios e mecanismos de relação que conformam a partição de ações possíveis e suas formas de aceitabilidade cotidianas.

A proposição que de início é feita por um artista, se instaura em inter-relações entre corpos de diversas naturezas e cria um sentido relativo ao engajamento desses corpos nesse determinado contexto espaço-temporal, na composição de uma *zona de transitividade*, ou seja, na possibilidade de abertura de um campo de viabilização de mudanças na forma como cada termo em relação interage entre si, ainda que essa diferença permaneça circunscrita no domínio local e vago da ocasião instaurada.

Conta-se que em uma temporada em Salvador, no transcurso de uma instalação coreográfica, uma pessoa que assistia o trabalho convenceu parte da audiência de que havia algo de errado se passava. Uma parcela da platéia se prontificou a auxiliar a espectadora que decidiu desmontar a estrutura com a qual o corpo da artista se relacionava diretamente durante toda instalação. O grupo conseguiu desfazer a condição inicial da proposição e impossibilitou a continuidade da dança. Independentemente da veracidade desse episódio<sup>34</sup>, seus rumores e relatos ilustram (em caráter de exceção) a possibilidade da ruína da convenção cênica que, a princípio, pode estruturar o que impulsiona a situação se instaurar, mas que diante das relações estabelecidas na apresentação da obra, perde sua coerência. Essa espécie de contra-exemplo expõe como o condicionamento mútuo entre as histórias dos sistemas co-implicados na situação pode se manifestar a ponto de radicalizar passado, presente e futuro e colocar em cheque as condições necessárias de seu próprio curso.

No caso de *Vestígios*, a composição se remete ao passado através de uma coleção de circunstâncias, imagens, sensações, objetos, hábitos, impressões, constituída a partir de uma experiência privada. O que diferencia tal referência de uma síntese representativa desse passado é que esses elementos só se apresentam como uma

---

<sup>34</sup> Relatada em detalhes por diversas pessoas ao longo da pesquisa desse mestrado.



unidade compositiva pela instauração de algo, que se coloca em evidência pelo contexto espaço-temporal presente.

Dessa maneira, não há uma conclusão ao final do trabalho, mas a interrupção do desencadeamento de processos que não findam ali. Isso faz da situação instaurada mais do que uma transposição da vivência da coreógrafa no contato com o material de pesquisa, pois constitui uma proposição de confronto coletivo e direto com os rastros de outro tempo (passado ou futuro). O que pode resultar em um teor aberto da composição e colocar em questão o estado de cada elemento dessa coleção/circunstância dentro dos hábitos expostos nos acordos estabelecidos durante a instalação.

As configurações que apostam na incerteza, que estão abertas às possibilidades, têm como acordo a probabilidade de sua emergência; suas soluções não podem ser previstas antecipadamente, pois dependem das circunstâncias do contexto. E o contexto não se resume a um local passivo, pois se constitui a partir das relações efetuadas em um determinado momento (BITTENCOURT, SIEDLER, 2012, p.3).

Com isso, o principal critério de semelhança desse modo compositivo não pode ser uma coincidência formal como a matéria-prima utilizada ou as técnicas empregadas na sua criação – a exemplo do que definiria um “estilo” ou técnica - mas um tipo de relação que se estabelece entre um dado contexto espaço-temporal através do que acontece no decorrer de sua realização. Diante disso, o local onde a obra se dá não pode ser encarado como um receptáculo/ “environment”, a princípio “neutro” para receber a obra, mas sim mais um agente co-responsável daquilo que será configurado como um trabalho de dança.

A capacidade de adaptar as condições de realização a diversas edificações e condições estruturais esteve no início do estabelecimento da instalação como linguagem dentro das artes visuais. A exploração de diversas circunstâncias de embate entre corpo e ambiente é notada como uma questão propulsora no contexto em que a instalação aparece como forma de configuração artística na Europa no início do século passado e depois como manifestação alternativa de arte nos EUA na metade do mesmo século (REIS, 2001, p.19-24). A história da instalação como

linguagem coloca em evidencia (como uma espécie de barômetro) as tensões entre instituições de arte e artistas que operam regimes de visibilidade e legitimação no mercado da arte contemporânea.

O transito entre espaços com qualidades de apresentação diferentes se alinha ao modelo de topos mítico de Cohen. Exemplos desse trânsito são as apresentações de *Vestígios* em um estacionamento do prédio da unidade do SESC Pinheiros, em São Paulo (em 2010) e no espaço cultural da *Barroquinha*, em uma antiga igreja no centro histórico de Salvador (em 2012). Em todos os casos, o contexto é uma instancia co-responsável pela criação do trabalho: um conjunto de características estruturais e fortuitas é incorporado à obra. Analogamente ao movimento que varreu a instalação para dentro dos principais museus e eventos que correspondem aos cânones do circuito da arte mundial colocando em cheque o dispositivo crítico que mantinha seu status “alternativo”, até a década de 1980, as condições que possibilitaram a formulação da instalação coreográfica são evidenciadas como questão diante do mercado da cena paulistana da dança contemporânea, entre as décadas de noventa e dois mil.

Se a dança contemporânea “expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo” (BRITTO, 2008, p.15a), parece possível que dela, seja possível tencionar a divisão do sensível (RANCIÈRE, 2012, p.43) que conforma as condições de sua existência. Para Britto, ao contrário de outras danças que desenvolvem uma gama de modelos estilísticos pautadas na adequação da composição a conteúdos programáticos, a dança contemporânea “transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador de suas próprias regras de estruturação” (2008, p.15). Cada questão a ser trabalhada requisita a configuração de uma via de existência.

Assim, o processo de criação de cada obra elabora sua própria coerência (VIEIRA, 2006, p.88) com o contexto cultural em que se insere. O que se quer propor nesse trabalho é que o modo compositivo evidenciado na forma de instalação coreográfica, ao transitar entre os campos como o das artes visuais, performance e dança, desloca questões entre linguagens e testa a coerência própria de cada conformidade a questionamentos característicos dessas outras artes.

O deslocamento, pois, enfatiza indagações sobre as conexões feitas em um trabalho de dança, na medida em que são revisitadas as regras organizativas a partir das quais suas questões são discutidas, de acordo com um regime de funcionamento particular em condições sempre diferentes. Esse movimento pode alterar os limites que incidem nos estados de instauração e apreensão uma obra e indiretamente dos sistemas a ela relacionados.

A maneira como as questões concernentes ao relacionamento entre obra e contexto serão de fato elaboradas no transcurso do trabalho, não está dada. Ela é gestada no decorrer das relações estabelecidas pela circunstância, que favorece “a produção de novos sentidos”, uma vez aberta a possibilidade de ocorrer o que Britto chama de *zona de transitividade* (BRITTO, 2008, p.14a). Ou seja, a instalação acontece quando sua ocorrência promove e resulta da criação de uma *zona de transitividade* instaurada numa situação a partir dos processos dinâmicos que nela acontecem e necessariamente se conectam a sistemas culturais mais amplos (como arte contemporânea), conexões que ganham ênfase graças ao encontro e às interações que dela derivam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso retomar as principais questões e argumentos discutidos ao longo da dissertação. A primeira coisa a ser lembrada é que a instalação coreográfica é considerada um modo compositivo particular que se diferencia de outras formas configurativas em dança pela co-implicação de suas instancias compositivas na formulação dos acontecimentos que modulam a temporalidade da cena, através da ênfase dada no encontro entre corpos. Apesar de se inscrever em um mercado cujo principal meio de avaliação é a escrita projetiva (que estabelece delimitações temporais e causais de produção bem desenhadas) a gestão do que se passa em cena é uma questão coletiva e depende de um conjunto singular de fatores contingenciais que escapa ao recorte produtivo feito pelo projeto aprovado por mecanismos financiadores.

Outro aspecto que decorre da caracterização desse modo compositivo é o estabelecimento de condutas interativas e campos de coerência para ação. A co-implicação entre fatores da composição na abertura de um *topos* cênico mítico coloca em questão a circunscrição de habilidades e inabilidades convencionalmente estabelecidas diante de uma circunstancia extra-cotidiana na qual as ações remetem-se mutuamente na duração da cena. O risco do estabelecimento de zonas de transitividade decorrentes dessas condutas interativas pode colocar o presente em um possível campo de jogo – no qual, o momento de atualização das suas ligações com passado e futuro passa a ser liminar, ou seja, passa a ser colocada em dúvida.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidencia. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo ao mesmo tempo, a evidencia do que é percebido, pensável e factível e a divisão

daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum (RANCIÈRE, 2012, P. 48-49).

Para Giorgio Agamben a noção de dispositivo tem especial importância na obra de Foucault, no que concerne o desenvolvimento das suas idéias sobre “governo dos homens” ou “governabilidade” (AGAMBEN, 2009, p. 28) ainda que sem uma definição precisa para o termo. Segundo o filósofo italiano, “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (2009, p. 38) desencadeando processos de dessubjetivação<sup>35</sup>.

O autor adverte quanto ao sentido amplo empregado à palavra, na medida em que não se limita à determinada tecnologia de poder. O sentido se estende como uma rede de práticas discursivas ou não, instituições, leis e outros mecanismos que se inserem entre relações de saber/poder com finalidade estratégica. Essa finalidade é atrelada a um conjunto de práxis “cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p.39) ao mobilizar tais relações.

Esse conjunto de práticas de governo é mencionado numa conferência proferida em maio de 1978, intitulada “O que é a crítica?”<sup>36</sup>, em que Foucault propõe um caminho possível para olhar a história da atitude crítica pelo seu relacionamento com a escritura, o dogmatismo e a pastoral cristã que, durante séculos, se ocuparam da questão “como governar?” (1990, p.3). Para ele, a explosão dessa pergunta para a sociedade civil ocorreu nos séculos XV e XVI, ao multiplicar-se em práticas pedagógicas, econômicas, políticas em diversas instancias, enfim teorizadas e batizadas como: “artes de governar”. A partir dessas teorias, Foucault (2002, p.289) define governo como: “uma maneira correta de dispor as coisas para conduzi-las não ao bem comum [...] mas a um objetivo adequado a cada uma das coisas a governar”, sendo as “coisas” a imbricação dos homens com conjuntos de processos, recursos, fronteiras etc.

---

<sup>35</sup> Segundo o autor, processos de subjetivação e dessubjetivação se tornaram indistintos e não correspondem a nenhuma subjetivação real (AGAMBEN, 2009, p.47-48)

<sup>36</sup> Cujá tradução está disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>

Foucault afirma que, no decorrer do século XVIII, a Europa testemunhou a transformação das “artes de governar” para uma “ciência política” (que não abandona totalmente o triângulo soberania, gestão de governo e disciplina). Tal ciência toma a população como um dado e a massa como objeto de suas técnicas de governo, constituindo saberes sobre todos os processos que a envolvem, talvez esse movimento coincida com a abertura de museus e exposições voltadas para grandes públicos com objetivo de entreter hordas de trabalhadores europeus. A consequência dessa transformação é a *governamentalização* do estado e uma sociedade controlada por dispositivos de segurança (2002, p. 293). Ele descreve a primeira dessas noções como o movimento de uma “prática social de sujeitar os indivíduos por mecanismos de poder que reclamam de uma verdade” (FOUCAULT, p. 5) e desenvolve a idéia de crítica a partir da tríade: *poder, sujeito, verdade*.

Nessa perspectiva o dispositivo estaria longe de ser um meio encontrado acidentalmente pelo ser humano em seus mecanismos políticos, ele se funda no evento que produziu a diferença entre homens e os demais seres vivos e que consiste em uma cisão que “separa o ser vivente de si mesmo e da sua relação imediata com seu ambiente” (AGAMBEN, 2012, p.43) e por isso é retomado por Lepecki em seu artigo sobre performances e coisas.

Em *O aberto: O homem e o animal* (2013), Agamben menciona o conceito de *umwelt* e relaciona algumas idéias de Uexküll, usadas em um seminário dado por Heidegger em torno do tédio. Durante esse seminário (1929-1930), foi abordado o limite - separação e proximidade - entre o humano e o animal, seus respectivos relacionamentos com o ambiente (AGAMBEN, 2013, p.82) a partir do interesse do filósofo alemão de investigar ontologicamente a abertura entre o ser e o mundo.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Para Heidegger (na perspectiva de Agamben), o animal permanece preso ao seu *ciclo desinibidor* ou *portador de significado* (UEXKÜLL apud AGAMBEN, 2013, p. 85), que são os sinais perceptivos, ligados às características que orientam sua ação. Seu ser é provocado por esses sinais gerando uma espécie de atordoamento, no qual, o animal permanece absorto ao portador de significado que não se desvela enquanto tal, mas limita as possibilidades de comportamento e de desenvolver uma conduta que escape a essa restrição (p. 86). Por sua vez, o ser humano seria capaz de apreender aquilo que o prende ao real, entrever os limites de sua conduta e vislumbrar outras possibilidades de ação – a partir de um estado de tédio que provoca “a desativação das possibilidades fictícias singulares e específicas” (p.110) que são contundentes entre animal e portador de significado. No tédio as possibilidades imediatas seriam desativadas e sua suspensão abriria o fechamento entre vivente e ambiente, ao desvelar uma potência originária. O problema dessa explanação é que em Uexküll não encontramos nem a questão da abertura entre ser e mundo, nem cisão entre ser e ação.

A proposição de Agamben a respeito das idéias de Heidegger reaparece no seu desenvolvimento do conceito de dispositivo, como uma conseqüência da suspensão da relação imediata com o ambiente, que desvela outra possibilidade de conhecer a realidade e assim, construir um mundo<sup>38</sup>.

Por meio dos dispositivos, o homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que se separaram dele e gozar assim do Aberto como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, o desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação desse desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo (AGAMBEN, 2013, p.44).

O que interessa na implicação entre *umwelt* e dispositivo seria um registro no relacionamento entre ser e ambiente, uma alteração epistemológica instaurada por uma circunstancia particular que reformula a ligação entre características e sentidos criados desse relacionamento, ainda que sob um domínio pontual, singular e extraordinário mesmo dentro do campo desse modo compositivo em dança. O caráter contingencial da proposição inicial a ser instaurada na configuração da instalação, se revela tão mais provisório quanto mais claro for o posicionamento do público que recorta e monta as conexões dispostas pelo trabalho a partir de suas ações. O mapeamento das predisposições e relações entre as referências do ambiente percebidas pelo sistema vivo é feito a partir do que se estabelece em cada *mundo próprio* (Uexküll, 1992, p.24). Contudo, os critérios das conexões desse mapeamento podem ser revistos a partir do momento em que são evidenciadas as coerências que associam essas referências.

O modo compositivo discutido nas páginas anteriores parece permitir uma reorganização de capacidades e incapacidades, na perspectiva de uma habilidade crítica exposta através da escolha de um posicionamento relativo a uma obra-contexto. O dispositivo crítico que se torna a hipótese desse trabalho dar-se-ia em forma de ação e pensamento atrelado a uma situação singular relativa às condições que tornam possíveis sua existência. E o que esse dispositivo colocaria em

---

<sup>38</sup> Parece haver uma contradição entre, de um lado, a leitura do tratado de Uexküll sobre a composição do mundo próprio dos sujeitos que fundamenta seu posicionamento quanto à ilusão de unidade de um espaço-tempo único onde coabitam todos os seres e, de outro, uma operação de “desvelamento” do “ente tal como ele é”.

questão? O estabelecimento de premissas que adornam como universais as coerências estabelecidas entre a apreensão de determinada circunstância e as possibilidades de ação em relação a ela e que impedem que a dúvida se instaure como uma zona liminar em que cada acontecimento se desenrole em uma instância coletiva, na qual o dissenso é bem vindo.

O ponto acional de uma instalação coreográfica pode partir do pensamento ou experiência privada de quem formula a proposição inicial, mas escapa a esse domínio no momento de sua realização. O deslocamento entre âmbito individual e coletivo dispõe tudo que está presente em cena em diferentes camadas de complexidade na duração da obra, de maneira que não há uma perspectiva ideal para apreensão do se desenrola nesse intervalo de tempo, mas a confluência de diferentes visões de mundo/ *umwelts* que podem descortinar maneiras heterogêneas de percepção e ação. Com isso, se dificulta a formulação de qualquer conclusão moral, interpretação ou narrativa hegemônica a respeito do trabalho apresentado, já que o que cada qual vivencia depende de um conjunto particular de inter-relações. Assim, a elaboração desse dispositivo crítico não depende da colocação de um indivíduo, mas de posicionamentos diferenciais e parciais em relação a um contexto coletivo.



## REFERENCIAS

ABRANCHES, Antonio O enigma da técnica in: ITEM-3 Revista de arte , fevereiro, 1996, p. 84-89 Rio de Janeiro;

AGAMBEN, Giorgio ¿Qué es un paradigma? In: Fractal, revista trimestral, Disponível em <http://www.mxfractal.org/GiorgioAgamben.htm>

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* Chapecó: Ed. Argos, 2012;

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: O homem e o Animal* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013;

AGAMBEN, Giorgio *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005;

AGRA, Lúcio. Mobilidades no contemporâneo: os espaços da performance in MEDEIROS, Maria Beatriz de/ MONTEIRO, Mariana F.M. (orgs) **Espaço e Performance** Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007 disponível online em <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textosespacoperformance/lucio%20agra.pdf> ;

BANNES, Sally *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* Rio de Janeiro: Rocco, 1999;

BARRENTO, João Limiares sobre Walter Benjamin Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013;

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter *Passagens* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007;

- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history* Londres: Tate Publishing, 2005;
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea* Belo Horizonte: Edições do Autor, 2008 a.
- BRITTO, Fabiana. Corpo e Ambiente: co-determinações em processo. In: *Paisagens do Corpo*, Cadernos PPGAU, ano VI, número especial, EDUFBA: 2008 b.
- BRITTO, Fabiana (org.) *Cartografia da dança: Criadores-intérpretes brasileiros* São Paulo: Itaú Cultural, 2001;
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma introdução* São Paulo: Ed. Martins, 2005;
- CHAUÍ, Marilena *Cultura e democracia: O discurso competente e outras falas* São Paulo: Ed. Cortez, 2011;
- CHAUÍ, Marilena *Introdução à história da filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles*, volume 1 São Paulo: Companhia das letras, 2002;
- ELIASSON, Olafur *Los modelos son reales* disponível em [http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=391&Itemid=45](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45) – acessado em 01/07/14;
- FOSTER, Susan Leigh *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance* London: University of California Press, 1986;
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979;
- FOUCAULT, Michel. *O que é a crítica?* disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/textos.html> acessado em 19/02/2014;
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas* São Paulo: Martins Fontes, 2002
- FOUCAULT, Michel, *Em defesa da sociedade* São Paulo: Martins Fontes, 2010;
- FREIRE, Cristina *Arte conceitual* Rio de Janeiro, Zahar, 2006;

GAGNEBIN, Jeanne Marie **Walter Benjamin ou a história aberta** in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura Obras Escolhidas Vol.I* São Paulo: Brasiliense, 2012;

GAGNEBIN, Jeanne Marie *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* Rio de Janeiro: Imago, 2005;

GAGNEBIN, Jeanne Marie *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin* São Paulo: Editora 34, 2014;

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

HARVEY, David *A produção capitalista do espaço* São Paulo: Annablume, 2005;

HEIDEGGER, Martin A questão da técnica in: *Scientiae Studia Revista Latino-americana de Filosofia e História da Ciência*, v.3, n.5, São Paulo, 2007 - ISSN: 2316-8994;

JACQUES, Paola Berenstein *Elogio aos errantes* Salvador: EDUFBA, 2012;

KATZ, Helena Dança – Balanço 1997 *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 12 de dezembro de 1997, disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg> acessado em 22 de outubro de 2013;

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

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado in *Arte & Ensaio* n. 17, ano 9, Rio de Janeiro: PPGAV – EBA, UFRJ versão em pdf online, disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf) acessado em 19/02/2014;

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

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado in *Arte & Ensaios* n. 17 versão em pdf online, disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf) acessado em 19/02/2014;

LAKOFF, George / JOHNSON, Mark *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought* New York: Basic Books, 1999;

LEPECKI, André. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Tradução: Antonio Fernández Lera. Edição: Centro coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Acalá, 2008;

LEPECKI, André. Nove variações sobre coisas e performance. Tradução: Sandra Meyer. In: *Urdimento*. Florianópolis: UDESC/CEART, volume 2, número 9, dezembro de 2012;

LEPECKI, André. Moving as a Thing: Choreographic Critiques of the Object. In: *October*, MIT Press, 2012;

MACHADO, Arlindo *A ilusão especular* São Paulo, PUC, 1983;

MONTEIRO, Mariana *Noverre: Cartas sobre a dança* Mariana Monteiro: tradução e notas da autora – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998.

MÜLLER, Cláudia Goés. *Descolamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*. Dissertação de mestrado em artes do Programa de pós-graduação em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012;

PALHARES, Taisa Helena Pascale *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin* São Paulo: Editora Barracuda, 2006;

PERRIN, Julie *Figures de l'attention: Cinq essais sur la spatialité en danse* Dijon: Les presses du réel, Collection "Nouvelles scenes", 2012.

RANCIÈRE, Jacques *O espectador emancipado* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012;

RANCIÈRE, Jacques *A partilha do sensível* São Paulo: EXO experimental Org.; Ed. 34, 2005;

RIZEK, Cibele **Limites e limiares/ Corpo e experiência** in: *Redobra* número 10, ano 3, Salvador: 2012

REISS, Julie. *From the margin to Center: the spaces of installation art*. Cambridge: MIT Press, 2001;

SOARES, Marta Lúcia de Amorim *Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico*, tese de Doutorado em Psicologia Clínica PUC-SP, 2012;

TURNER, Victor *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* Petrópolis: Vozes, 1974;

VIEIRA, Jorge. *Teoria do conhecimento e arte: Formas de conhecimento: Arte e ciência em uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2006;

UEXKÜLL, Jakob Von *Dos animais e dos homens: Digressões pelos seus próprios mundos* Lisboa: Edições livros do Brasil, s/d

CENTRE POMPIDOU, disponível em  
<[http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f&param.idSource=FR\\_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f&param.idSource=FR_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f)> acessado em 22 janeiro 2013;

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO disponível em  
<[http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP\\_editais.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais.html)>  
<<http://vimeo.com/32243948>> acessado em 22 outubro 2013;

HAYWARD GALLERY exposição MOVE: CHOREO-GRAPHING YOU, disponível em: <<http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/>> acessado em 22 outubro 2013;

HELENA KATZ disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/> acessado em em 22 outubro 2013;

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA disponível em  
<http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/2008/05/organizo-e-historico.html> acessado em 22 outubro 2013;

MOVIMENTO A DANÇA SE MOVE disponível em  
<http://dancasemove.blogspot.com.br/> acessado em 22 outubro 2013;

MUSÉE DE LA DANSE disponível em  
<<http://www.museedeladanse.org/lemusee/presentation>> acessado em 22 outubro  
2013;