

Criar espaços de conversação: um olhar sobre a exposição “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Sofia Vilasboas Slomp¹

Sayonara Pereira²

Resumo

Este texto traz um olhar sobre a exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), do coreógrafo francês Xavier Le Roy, que foi criada a partir de solos do artista, que são reativados pelos dançarinos-colaboradores construindo uma ligação entre a retrospectiva pessoal do coreógrafo e a história da/na dança vivida por cada dançarino. A criação de um espaço de conversação ocorre, entre outros, pelo endereçamento direto ao visitante que testemunha as memórias e narrativas produzidas pelos artistas no espaço social do museu.

Palavras-chave: Exposição coreográfica; reativação; dança contemporânea

Crear espacios de conversación: una mirada a la exposición “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Resumen

Este texto hace un recorrido por la exposición “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy (2012), del coreógrafo francés Xavier Le Roy, que fue creada a partir de los solos del artista, que son reactivados por los bailarines-colaboradores, construyendo una conexión entre la retrospectiva personal del coreógrafo y la historia de/en la danza vivida por cada bailarín. La creación de un espacio de conversación ocurre, entre otros, al dirigirse directamente al visitante que es testigo de las memorias y narrativas producidas por los artistas en el espacio social del museo.

Palabras clave: Exhibición coreográfica; reactivación; danza contemporánea.

351

¹ Pesquisadora nas artes da cena, professora, atriz e performer. Doutora em artes cênicas pela Universidade de São Paulo com estágio doutoral no Departamento de dança da Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, França (CNPq/2019). Mestre em Arts du spectacle, arts de la scène pela Université Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis e Université Libre de Bruxelles com bolsa de estudos pelo Programa Europeu Master Erasmus Mundus em estudos do espetáculo vivo. Possui graduação em Teatro (UFRGS) e em Psicologia (PUCRS). Integra o grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de pesquisa e estudos em tanz-theatralidades - Eca/USP), coordenado pela Profa. Dra. Sayonara Pereira.

Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1788442459053851>

² Professora Livre Docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pós doutora pela Freie Universität Berlin e pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou seu doutorado em Dança.

Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>

Dançar em espaços expositivos³

O francês Xavier Le Roy (1963) trabalha internacionalmente como dançarino, coreógrafo e professor no campo da dança contemporânea. Ele começou a fazer aulas de dança nos anos 1980, quando tinha por volta de 30 anos de idade, na cidade de Montpellier, onde morava, paralelamente aos seus estudos de pós-graduação em biologia. Após seu doutoramento em biologia molecular, percebendo que o caminho profissional da pesquisa acadêmico-científica não seria pessoalmente satisfatório, mudou-se para Paris para se dedicar à prática coreográfica. Le Roy atua profissionalmente no campo da dança desde 1991, com trabalhos solo e em grupo e projetos em colaboração com outros artistas. Nos últimos anos, vem se dedicando a criações para espaços alternativos, como locais públicos, centros de arte e museus, em frequente colaboração artística com a dançarina e coreógrafa honconguesa Scarlet Yu.⁴

O fato de Le Roy migrar de um contexto acadêmico-científico para uma entrada considerada tardia no campo coreográfico influenciou seu olhar e suas escolhas estéticas e políticas, como intérprete e coreógrafo. O coreógrafo declara que seus trabalhos “produzem situações que questionam, entre outras coisas, as relações espectadores/ performers e tentam transformar ou reconfigurar dicotomias como: objeto/ sujeito, animal/ humano, máquina/ humano, natureza/ cultura, público/ privado, forma/ sem forma.”⁵ Acrescento ainda que suas criações partem, sobretudo, da imagem do corpo como elemento de transformação e potência em cena; um corpo-matéria, que não parece sucumbir a dicotomias.

A prática e os questionamentos de Xavier Le Roy encontram-se no seio de uma “nova comunidade” (GINOT, 2003) ou “renovação” (LOUPPE, 2007) de

³ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil) e faz parte da Tese de doutorado *Danças em exposição: travessias do teatro ao museu*, 2021 – ECA/USP.

⁴ Xavier Le Roy e Scarlet Yu trabalham juntos desde 2014, em projetos que entrelaçam artes visuais e dança, em espaços expositivos e locais públicos. Alguns dos projetos são: “*Retrospective*” by Xavier Le Roy; *Temporary Title* (2015); *The Unfaithful Replica* (2016); *Still Untitled* (2017).

⁵ “Ses travaux produisent des situations qui interrogent, entre autres, les relations spectateurs et performers et tentent de transformer ou reconfigurer les dichotomies telles que: objet/ sujet, animal/ humain, machine/ humain, nature/ culture, public/ privé, forme/ informe”. Tradução nossa. Ver mais informações no site do artista: XAVIER LE ROY.

coreógrafos franceses que aparecem nos anos 1990. O pesquisador André Lepecki (2017, p. 92), por sua vez, identifica semelhança entre uma geração de artistas europeus, que, além dos franceses Jérôme Bel, Boris Charmatz e Xavier Le Roy, inclui também a portuguesa Vera Mantero, a espanhola La Ribot e a inglesa Meg Stuart⁶, para citar alguns. Essa geração é reconhecida por alguns críticos da área como parte de um movimento chamado de “dança conceitual”, mesmo que os próprios artistas resistam a reduzir suas práticas coreográficas em um único termo. Para Lepecki, contudo, o termo “dança conceitual” situaria historicamente este momento da dança europeia, no qual ele percebe uma partilha de características entre os coreógrafos e suas criações, a exemplo de:

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

Segundo a pesquisadora francesa e crítica de dança Isabelle Ginot (2003, p. 1), o surgimento deste “movimento” se caracteriza positivamente “por uma produção crítica, no duplo sentido, uma vez que interroga a herança coreográfica, mas também os discursos ‘sobre’ a dança.”⁷ Nos projetos coreográficos desses jovens artistas franceses são debatidos os modos de fabricação do espetáculo cênico (produção, economia, mercado da arte), suas figuras e papéis estabelecidos (coreógrafo, intérprete, espectador, dançarino, programador) e os locais de apresentação (festivais, teatros, museus). Diante de uma saturação dos modos de trabalho no campo da dança, de hierarquias institucionais, de homogeneidade e academicismo presentes nas produções coreográficas de décadas anteriores, essa nova geração buscou “reinventar o *métier*”, propondo ações estéticas e políticas e tomando para si a responsabilidade de “falar” sobre seu campo profissional. Ou seja, sua crítica deseja enfrentar o sistema mais amplamente,

mostrando seu funcionamento estético (quais normas estéticas são agora dominantes?), político (quais relações de poder organizam as relações entre artistas, artistas e programadores,

⁶ Poderíamos citar ainda o coreógrafo português João Fiadeiro, que trabalha com Composição em Tempo Real, e o coreógrafo sérvio Josef Nadj, que mistura dança e as artes visuais em cena.

⁷ “une production critique, dans le double sens où il interroge l’héritage chorégraphique, mais aussi les discours ‘sur’ la danse.”. Tradução nossa.

espectadores e dançarinos, etc.) e econômico (como a formação de um mercado do espetáculo é inseparável da formação de uma estética)⁸ (GINOT, 2003, p. 1).

Em entrevista, Le Roy ressaltou tais questões, refletindo sobre sua entrada no meio profissional da dança francesa. Cito-o: “comecei a perceber que o sistema estabelecido para a produção de peças coreográficas criou um formato que influenciou e determinou amplamente como uma peça de dança deveria ser feita.”⁹ (LE ROY, 2002 apud LOUPPE, 2007, p. 99). Ele destacou que se integrou a esse sistema para poder viver do que ele escolheu, a dança, mas que também buscou outras formas de produção para encontrar sua linguagem coreográfica, mesmo que essa linha entre mercado e autonomia seja tênue.

A exposição “Retrospectiva” de Xavier Le Roy

Para esta escrita focarei nos procedimentos coreográficos usados na criação da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. Esta foi criada em 2012, a convite da curadora Laurence Rassel, para a Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona. Rassel (2014, p. 33) relata que o convite partiu do interesse pelo trabalho do coreógrafo, mas que o objetivo não era um simples deslocamento da dança para o espaço expositivo, e sim repensar e expor modos de intervenção e modos de trabalho neste espaço. Ela assinala que seu único pedido ao coreógrafo foi de que o processo de trabalho pelo qual ele operaria fosse tangível para os visitantes da exposição (RASSEL, 2014).

Desde a sua estreia, “Retrospectiva” já foi reativada diversas vezes em diferentes países. No Brasil, ela foi apresentada duas vezes no ano de 2013 como parte da programação do IC – Interação e Conectividade VII e, em seguida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAR), como parte da programação do Festival Panorama de Dança 2013, ocorrido naquela cidade.

⁸ “esthétique (quelles normes esthétiques sont désormais dominantes?), politique (quels rapports de pouvoir organisent les relations entre artistes, artistes et programmeurs, spectateurs et danseurs, etc.), et économique (comment la formation d’un marché du spectacle est indissociable de la formation d’une esthétique)”. Tradução nossa.

⁹ “j’ai commencé à remarquer que le système mis en place pour la production de pièces chorégraphiques avait créé un format qui influençait et pour une large part déterminait comment une pièce de danse devait être faite.”. Tradução nossa.

Uma das reativações mais recentes foi realizada no museu *Hamburger Bahnhof*, em Berlim, na Alemanha, no ano de 2019¹⁰, aberta à visitação ao longo de duas semanas consecutivas, período em que pude visitá-la duas vezes. “*Retrospectiva*” foi exposta no andar térreo do museu, com entrada gratuita, e ficava aberta ao público das 11h às 18h, de acordo com o horário de abertura e fechamento do museu. Não existia uma restrição do número de pessoas que poderiam visitar a exposição, assim, o acesso era livre, permitindo ao público entrar e sair quando quisesse. O local contava com duas salas : a Sala de Exposição, que era o espaço onde acontecia a performance dos dançarinos; e a Sala de Referências, local em que ficavam disponíveis computadores, os quais poderiam ser consultados pelos visitantes, servindo igualmente aos dançarinos como espaço de trabalho e ensaio de suas partituras de movimento. Nesta exposição, colaboraram doze performers da área da dança que foram selecionados previamente entre os artistas locais.

Segundo o dançarino e coreógrafo brasileiro Neto Machado, que dançou “*Retrospectiva*” no Brasil e segue colaborando em trabalhos de Le Roy, para este, trabalhar com dançarinos locais é importante, já que ele busca criar um espaço de diálogo com a comunidade regional e reconhecer que questões culturais e linguísticas podem proporcionar uma aproximação entre o público, os artistas e o contexto em que estes estão inseridos. Algumas vezes, são convidados dançarinos antigos, por isso, alguns elencos são constituídos por novos integrantes e por antigos colaboradores familiarizados com os procedimentos do projeto.

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

¹⁰ Esta exposição ocorreu em parceria com a programação da Mostra *What the Body Remembers: dance heritage today*, promovida pela *Akademie der Kunst*, que propôs discutir questões que envolviam, sobretudo, arquivo e transmissão em dança. A Mostra contava, em sua programação, com espetáculos, exposições e mesas redondas, ocorrendo entre os meses de setembro e outubro de 2019, na cidade de Berlim, Alemanha.

Para pensar sobre os procedimentos coreográficos usados na criação dessa exposição, chamarei a atenção para uma peça do coreógrafo, chamada *Produit de Circonstances*, de 1999. Esta peça foi apresentada em formato de uma palestra-performance, como resposta a um convite feito a Le Roy para uma criação que articulasse ciência e dança. A partir dessa demanda, ele pensou em sua trajetória de vida e se deparou com o momento no qual decidiu reorientar seu trabalho profissional à prática coreográfica. Assim, aproveitou o formato de uma conferência científica para narrar suas experiências.

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

Este formato de construção de uma narrativa pessoal, apresentada em *Produit de circonstances*, serviu de base para o trabalho com os dançarinos que colaboraram na criação da exposição “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy. A pesquisadora Bojana Cvejić, organizadora da publicação sobre este projeto expositivo, relata que o coreógrafo partiu da seguinte pergunta: “o que significa para eles [performers] o encontro com seu trabalho?”¹¹ (CVEJIĆ, 2014, p. 9). Le Roy conta que, ao longo do processo de criação:

pedi aos performers para elaborarem uma narrativa biográfica sobre seus percursos de dançarinos, e ligada ao contexto de seu trabalho. Eles fizeram o processo de colocar em relação este contexto – sua cultura, cidade, e tantas outras circunstâncias – e o contexto no qual eles descobriram o meu trabalho¹² (LE ROY, 2014a, p. 25).

¹¹ “que signifiait pour eux la rencontre avec son travail”. Tradução nossa.

¹² “J’ai demandé aux performeurs d’élaborer un récit biographique au sujet de leur parcours de danseurs, lié au contexte de leur travail. Ils faisaient la démarche d’une mise en rapport entre ce

Contudo, ele assinala que trabalhou com os dançarinos “[...] a fim de evitar o sintomático ‘faça o solo da sua vida’, mas também para ajudá-los a dar forma às escolhas que constituiriam sua retrospectiva.”¹³ (LE ROY, 2014b, p. 285). O coreógrafo analisa, por exemplo, que, nas primeiras experimentações da exposição na cidade de Viena, na Áustria, alguns dançarinos usaram a exposição como uma tribuna para promoverem seu próprio trabalho, o que se tornaria problemático, “pois o trabalho é reduzido ao pequeno perímetro desta pessoa. Portanto, ele não consegue produzir ligação com a situação.”¹⁴ (LE ROY, 2014b, p. 285). Assim, ele completa que seu papel foi de ajudar os dançarinos a encontrar essa ligação, tornando-a visível e não arbitrária.

Modos de trabalho e exibição de temporalidades no museu

A criação de “*Retrospectiva*” começa por uma reflexão crítica sobre as condições que estruturam o campo coreográfico estendido ao museu: o status da obra como objeto, como evento ou, na definição que Xavier Le Roy prefere dar à coreografia, “uma situação encenada por meio de artifícios” na qual participam coisas, conceitos, imagens, encontros, histórias e durações; uma temporalidade intensificada graças ao aparato de representação do museu, que difere daquele do teatro¹⁵ (CVEJIĆ, 2014, p. 10).

357

A partir da observação da pesquisadora Bojana Cvejić sobre o projeto “*Retrospectiva*”, citarei alguns procedimentos coreográficos utilizados por Le Roy no projeto expositivo. Ressalto que o convite curatorial levava em consideração mostrar os modos de trabalho em dança dentro do contexto expositivo, com isso tensionando sua temporalidade, espacialidade e a maneira habitual de circulação dos visitantes. Assim, executando ações e criando situações de convívio “por meio de artifícios”, Le Roy constrói procedimentos coreográficos para ativar uma exposição de longa duração. Dentre eles, a utilização da

contexte – ou celui de leur culture, ville, et toute sorte de circonstances autres – et le contexte dans lequel ils ont découvert mon travail.” Tradução nossa.

¹³ “afin d’éviter le symptomatique “faites le solo de votre vie” mais aussi pour les aider dans la mise en forme des choix qui constitueront leur rétrospective.” Tradução nossa.

¹⁴ “cela devient problematique des lors que le travail est réduit au petit périmètre de sete personne. Pourtant, il ne parvient pas à produire de lien avec la situation.” Tradução nossa.

¹⁵ “La création de ‘Retrospective’ commence par une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée: le statut de l’oeuvre en tant qu’objet, événement ou dans la définition que Xavier Le Roy préfère donner à la chorégraphie, ‘une situation mise en scène au moyen d’artifices’ à laquelle participent choses, concepts, images, rencontres, histoires et durées; une temporalité intensifiée grâce à l’appareil de représentation du musée, lequel diffère de celui du théâtre.” Tradução nossa.

repetição de uma sequência de movimentos, a imobilidade do dançarino durante algum tempo, a criação de um espaço de conversação com o público, a construção de um ambiente de trabalho onde o dançarino pode ensaiar seus movimentos, a possibilidade do público de pesquisar, nos arquivos disponíveis, sobre o trabalho do coreógrafo e o encontro dentro do campo social delimitado pelo espaço do museu.

Os procedimentos de *imobilidade*, *loop (repetição)* e *narrativa*, utilizados na exposição foram estudados e pensados a partir de diferentes temporalidades, percebidas no modelo de exposições de arte no museu. Por exemplo: a imobilidade do corpo do dançarino, que permanece numa mesma posição, faz analogia ao objeto ou à escultura expostos na galeria, que permanecem sem alterações no tempo; a repetição de uma sequência de movimentos pode ser encontrada nos vídeos e nas instalações sonoras exibidas nos museus em ciclo contínuo; já a narração se liga ao papel cinematográfico do vídeo e do filme, na exposição em arte contemporânea. (LE ROY, 2014a, p. 26-27)

Cada uma dessas temporalidades foi trabalhada para ser performada pelos dançarinos, tensionando com a estrutura habitual de uma exposição em artes dentro do museu. A curadora assinala, a partir da sua experiência com este projeto de Le Roy, que “o desafio, sem dúvida, consiste em repensar as condições de exibição ou apresentação de projetos artísticos dentro dos quais a performance é concebida como um modo operacional.”¹⁶ (RASSEL, 2014, p. 43).

Em “*Retrospectiva*”, além das temporalidades análogas às observadas em exposições de arte visuais, outras temporalidades tornaram-se visíveis a partir do momento em que corpos humanos ocuparam o museu. A coreógrafa e dançarina Scarlet Yu, que colabora artisticamente com Le Roy, sobretudo nos projetos expositivos, reflete que uma especificidade de trabalhar nesses espaços é a intersecção de diferentes temporalidades que se organizam “dentro de um único presente”, ou seja, “a construção do tempo é uma combinação de temporalidades de nossos corpos, da coreografia, de cada visitante, dos horários de abertura e fechamento do museu, da troca de segurança do museu, das

¹⁶ “l’enjeu consiste sans doute à repenser les conditions d’exposition ou de présentation de projets artistiques au sein desquels la performance est conçue comme mode opératoire.”. Tradução nossa.

visitas guiadas.”¹⁷ (YU, 2017, p. 6). A partir dessa assertiva, percebemos que a exposição no museu é atravessada por temporalidades de diversas ordens, tanto da execução coreográfica quanto das interferências presentes no cotidiano da própria instituição, a exemplo do planejamento interno do museu para as visitas guiadas, da quantidade de visitantes no espaço expositivo, da troca dos seguranças que trabalham nas salas das galerias e da organização de abertura e fechamento do prédio, além das questões de produção e logística da instituição.

Diferente da escritura cênica criada para a sala de teatro, expor a dança no museu mobiliza negociações que acabam considerando o contexto como parte da coreografia. Outro elemento importante é a utilização da iluminação, que geralmente é ativada pela arquitetura do lugar, o qual, algumas vezes, proporciona iluminação natural pelas janelas e espaços abertos. No cubo branco expositivo, o foco de luz, próprio da divisão palco-plateia, é eliminado, e uma visibilidade mais homogênea é percebida pelos visitantes e artistas. Em Berlim, por exemplo, a exposição utilizou-se da luminosidade do dia, que entrava pelas grandes janelas no hall de uma antiga estação de trem da cidade onde hoje fica o museu.

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

¹⁷ “la construction du temps est une combinaison des temporalités de nos corps, de la chorégraphie, de choque visiteur, des horaires d’ouverture et de fermeture du musée, du changement de gardiens du musée, des visites guidées.”. Tradução nossa.

em que vai chegar e sair, e quanto tempo vai permanecer no espaço, visto que a exposição é de longa duração.

Em conversa com Sabine Macher¹⁸, que colabora com Le Roy desde 2014, ocorrida em 2019 na capital francesa, ela relatou, de uma forma interessante, esses dois tempos, atribuindo valor tanto à experiência museal quanto à teatral.

Cito-a:

no dispositivo museu, de repente, a pessoa que olha, ela pode escolher mais o seu ponto de vista, e também mais o seu tempo [...]. No teatro, o que é interessante também é justamente a parte hipnótica: você está imóvel numa posição confortável, protegido pela escuridão e o que isto evoca, às vezes, de excitante, erótico, também de ser *voyeur* – é você quem vê, mas não te veem. E depois, é para você, é um pouco como estar no lugar do rei. Você pode escolher, quando você está no museu; mas você pode se perder também¹⁹ (MACHER, 2019).

Ela continua explicando que, no teatro, aceitamos a regra de permanecer até o fim da peça, já “na galeria ou museu é completamente diferente, você está um pouco mais de passagem e você não sabe se vai se engajar, você não conhece o tempo.”²⁰ (MACHER, 2019). O coreógrafo francês Jérôme Bel (2013, p. 54), contemporâneo de Le Roy, também relata algo parecido. Ele comenta que, no escuro do teatro, se sente livre: ninguém o vê e, se por acaso não gostar do espetáculo, ele pode fechar os olhos, refletir e permanecer sentado. Já no museu, esta sensação não acontece, pois tem sempre gente passando e se olhando; existe uma situação social e uma maneira de se comportar diferente.

Complemento que o visitante também não conhece as regras no museu, algo que pode aproximá-lo, mas também afastá-lo. A condição do museu de ser um lugar de passagem – não no sentido do tempo que permanecemos no prédio,

¹⁸ Sabine Macher (1955) é escritora, tradutora e artista da dança. Trabalhou como intérprete com o coreógrafo francês Georges Appaix. Possui trabalhos autorais aliando escrita e performances sonoras. No projeto artístico *Dire la danse* (2009-2010), produziu arquivos sonoros a partir de entrevistas com pessoas que praticam e ministram aulas de dança contemporânea em Paris. Desde 2014, colabora com Le Roy nos projetos expositivos: “*Retrospective*” by Xavier Le Roy e *Temporary Title*.

¹⁹ “Sur le dispositif musée, peut-être, la personne que regarde, elle peut plus choisir son point de vue, et aussi plus son temps [...]. Au théâtre, ce qu’est intéressant aussi, c’est justement la partie hypnotique où tu es immobile dans une position confortable, protégée par l’obscurité et que c’est qui cela évoque, à la fois, excitant, érotique aussi d’être voyeur, c’est toi que vois, mais on ne te voit pas. Et puis, c’est pour toi, c’est un peu être à la place du roi. Tu peux choisir quand tu es dans le musée, mais tu peux te perdre aussi”. Tradução nossa.

²⁰ “Alors que, dans le galerie ou musée c’est complètement différent, tu es plutôt un peu de passage et tu ne sais pas si tu veux t’engager, tu ne sais pas le temps.”. Tradução nossa.

mas no tipo de fruição habitual de passar pelas obras expostas – pode influenciar na vivência da exposição coreográfica e dispersar a atenção dos visitantes. De uma forma ou de outra, “*Retrospectiva*” ainda compete com outros estímulos oferecidos pelos museus como as demais exposições em cartaz.

Construir situações e criar espaços de conversação

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

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

A pesquisadora comenta que por vezes certa imprecisão técnica pode ser observada na execução de gestos e movimentos dos intérpretes, entretanto, ela afirma que

as prioridades de “*Retrospectiva*” se situam em outro lugar: no agenciamento da situação encenada, ou ainda, para dizer nos termos de Felix Guattari, no agenciamento coletivo da enunciação e na sua capacidade em conectar sujeitos individualizados a realidades contextuais com palavras, movimentos, gestos e um trabalho de endereçamento²¹ (CVEJÍC, 2014, p. 12).

²¹ “les priorités de “*Rétrospective*” se situent ailleurs: dans l’agencement de la situation mise en scène, ou encore, pour le dire dans les termes de Félix Guattari, dans l’agencement collectif d’énonciation et dans sa capacité à connecter des sujets individualisés à ses réalités

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

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

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

Macher (2019) sobre este projeto relatou que, durante uma apresentação, uma pessoa tirou a roupa e se juntou ao grupo de dançarinos sem ninguém saber.

contextuelles avec des mots, des mouvements, des gestes et un travail de l'adresse.”. Tradução nossa.

Mais tarde, esta espectadora confessou que foi um gesto de solidariedade com o grupo que estava nu, como se ela saísse de seu lugar de privilégio de pessoa vestida e se juntasse ao grupo de dançarinos despidos. A tomada de decisão de participar, nesse caso, pode ser gerada por inúmeros fatores, pois foram criadas *situações* que embaralhavam os lugares habituais do artista e do público ao longo do trabalho.

Assim como o público, os dançarinos podiam entrar e sair da sala durante a exposição, por exemplo. Para sair, eles vestiam suas roupas que ficavam nas bordas da sala, ao lado do público, e, na volta, eles se despiam igualmente nas margens, para se juntarem novamente ao grupo de intérpretes. Essa movimentação, feita muito tranquilamente e, por vezes, despercebida, tornava o trânsito vestir-despir natural, ao longo do tempo da apresentação, podendo confundir quem era dançarino e quem era público.

Em “*Retrospectiva*”, as manifestações de sociabilidade são produzidas, segundo Le Roy (2014a, p. 30), por situações construídas e artificiais nas quais nós fazemos a experiência do real. Esta afirmativa também parece reverberar a experiência em *Temporary Title*. A criação de um ambiente íntimo e comum, que ganha relevância nesses projetos dentro de museus e centros de arte, apresenta uma vertente na cena teatral, na qual o contexto influencia a criação de situações. A situação é mobilizada pela ação dos atores e “mais do que trazer os espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é converter a cena em uma ampliação da plateia. Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o de parecer ser um a mais” (CORNAGO, 2016, p.29)

Na mesma linha, mas permanecendo na sala de teatro, o coreógrafo Jérôme Bel tensiona bastante os lugares naturalizados do dispositivo teatral e da fabricação do espetáculo cênico. Desconstruindo a maquinaria teatral, ele subverte a expectativa do público diante do que pode ser um espetáculo dito de dança contemporânea. Para isso, a escolha de certos procedimentos “inscreve-se como estratégia de enfraquecer, pouco a pouco, a cena, mostrando estados de fragilidade e debilidade onde se esperava perfeição e destreza.” (BEL, 2006 apud SLOMP, 2017, p. 101). Ou seja, na tentativa de enfraquecer o lugar de poder que a cena exerce, o coreógrafo coloca no palco amadores, semiprofissionais e objetos, e provoca a ideia de quais corpos podem ou não

ocupar o palco, deslocando o lugar habitual dos elementos e figuras tradicionais do teatro (ator, espectador, cenografia, iluminação, técnicos). Com isso, Bel desnuda, a cada trabalho, algum elemento ou regra da cultura do espetáculo cênico, que, segundo ele “[...] infelizmente naturalizei e que, graças a um trabalho de desconstrução, eu consigo identificar.”²² (BEL, 2013, p. 51).

Retomando, a exposição “*Retrospectiva*” joga com a sobreposição de temporalidades, transformando a retrospectiva dos trabalhos de Le Roy em uma criação que encontra, nas memórias dos dançarinos colaboradores, reativações temporais e espaciais. Esta criação a partir de elementos do passado parece carregar “o desejo de preservar a vida das obras existentes e abri-las para transformá-las (ao invés de arquivá-las no passado) se servindo da exposição mesma como um *medium* destinada a apresentar o passado”²³ (BISHOP, 2014, p. 107).

Dessa forma, as retrospectivas individuais dos dançarinos transitam por temporalidades subjetivas e sobrepostas como: a obra de Le Roy, o contato de cada um com os solos do artista, as memórias de cada um em relação a sua trajetória profissional e pessoal, a relação com o tempo e espaço presente do museu, a relação com o público e o contexto local e, ainda, uma eventual reatualização de outras “*Retrospectiva*”(s) dançadas ou visitadas anteriormente por cada um dos artistas. A proximidade que esse diálogo encarnado em palavras e corporalidades produz transforma o encontro dessas temporalidades num espaço de testemunho entre dançarino e espectador.

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

²² “j’ai malheureusement naturalisé et que, grâce à un travail de déconstruction, j’arrive à identifier.”. Tradução nossa.

²³ “c’est le désir de préserver la vie des oeuvres existantes et de les ouvrir pour les transformer (plutôt que de les archiver dans le passé) en se servant de l’exposition même comme d’un médium destiné à présenter le travail.”. Tradução e grifo nossos.

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

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

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

Nos documentários ou nas formas autobiográficas cênicas, narrar a si mesmo é um mote para se tensionar ficção com elementos da realidade. No campo da

dança, por exemplo, a série de solos autobiográficos²⁴ dirigida por Jérôme Bel, iniciada pela peça *Veronique Doisneau* (2004), expõe reflexões, narradas e dançadas, dos bailarinos sobre as suas histórias pessoais e profissionais e busca uma proximidade com a plateia pelo viés do testemunho.

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

Para Cornago, a teatralização em espetáculos de dança foi um fenômeno que se acentuou ao longo dos anos 1990, e a utilização da palavra, por exemplo, se tornou relevante. Segundo o pesquisador,

esta teatralização responde também à necessidade de se confrontar com o outro, não somente fisicamente, mas através da palavra, de converter o corpo do bailarino em um corpo social que se dirige ao que tem diante de si, com seus movimentos e com suas palavras, ou com suas palavras transformadas em movimentos e atitudes, que acompanhadas do texto, adquirem de maneira mais clara um tom confessional. Trata-se de um gesto de afirmação e de dúvida ao mesmo tempo, de afirmação de uma necessidade de encontrar um sentido para uma(s) história(s) e de dúvida sobre como fazê-lo. (CORNAGO, 2009, p. 107).

366

Por fim, na exposição “*Retrospectiva*”, Le Roy, que detém a autoria e a gestualidade de cada solo inscrita no seu corpo, confia sua retrospectiva a outras corporalidades e subjetividades, as quais criam suas retrospectivas autobiográficas numa trama discursiva com a obra do coreógrafo. Assim, Le Roy constrói, desde o processo de criação até a exibição, uma experiência do coletivo de acordo com a qual o seu trabalho e a sua gestualidade não são mais exclusivamente suas, mas são compartilhadas entre seus pares, de diferentes gerações. As narrativas em primeira pessoa exercem o lugar de testemunho não

²⁴ A série de solos autobiográficos são: *Veronique Doisneau* (2004), bailarina da Ópera de Paris; *Pichet Klunchun and myself* (2005), bailarino de dança tradicional Tailandesa; *Isabel Torres* (2005), bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; *Lutz Förster* (2009), bailarino da Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch; *Cédric Andrieux* (2009), ex-bailarino da companhia de Merce Cunningham.

do “meu solo de dança”, algo que o coreógrafo apontou como problemático, mas de uma ligação com o contexto social e as situações construídas. Dessa forma, cada reativação de “Retrospectiva” realizada no espaço social do museu envolve o público, através do testemunho dos dançarinos, em uma cadeia de discursos produzidos sobre e pela dança.

Le Roy, assim, constrói “situações encenadas” (definição que o artista dá à coreografia) conectando os sujeitos a realidades contextuais por meio de palavras, gestos, movimentos e um trabalho de endereçamento para dar passagem às suas memórias, às memórias dos dançarinos e das dançarinas que colaboram com ele e às memórias dos públicos diversos que visitam esta exposição.

Referências bibliográficas

BEL, Jérôme. Conversation avec Jérôme Bel. In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Ed.). **Chorégrapheur l'exposition**. Dijon: Les presses du réel, 2013. p. 49-54.

BISHOP, Claire. “Je ne veux pas de rétrospective!”: Xavier Le Roy et l'exposition en tant que médium. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 99-109.

CORNAGO, Óscar. Atuar “de verdade”. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 13, p. 99-111, set. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573102132009099>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CORNAGO, Óscar. El mito de la acción. In: CORNAGO, O. **Ensayos de teoría escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015. p. 13-77.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento**: Revista de estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, p. 20-41, jul. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573101262016020>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CVEJIĆ, Bojana. “Retrospective” de Xavier Le Roy. Chorégrapheur un problème et un mode de production. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 9-18.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GINOT, Isabelle. Un lieu commun. **Repères**: Cahier de danse, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, n. 11, p. 2-9, 2003. Disponível em: <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/801020/filename/04_I.Ginot_Un_lieu_commun_1_p_df>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LE ROY, Xavier. Offrir son temps sans le perdre. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014a. p. 19-32.

LE ROY, Xavier. Entretien avec Xavier Le Roy sur ses oeuvres comme matériaux pour “Rétrospective”. Entrevista concedida à Bojana Cvejić. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014b. p. 153-286.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação**: registro como coreografia na obra “Retrospectiva” de Xavier Le Roy. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16029?mode=full>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MACHER, Sabine. Entrevista concedida a Sofia Vilasboas Slomp, 21 outubro de 2019; (1h. 26 min.); 1 arquivo MP3.

RASSEL, Laurence. Interroger l’institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel. In: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **“Rétrospective” par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 33-48.

SLOMP, Sofia Vilasboas. Contornos e procedimentos para um pensamento coreográfico. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas da USP, São Paulo, vol. 17, n. 1, p. 91-102, 2017.

SLOMP, Sofia Vilasboas. **Danças em exposição**: travessias do teatro ao museu. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, 2021. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05072022-153107/pt-br.php>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

YU, Scarlet. Exposer la danse au musée. Entrevista concedida à Marisa Hayes. In: HAYES, Marisa (Ed.). **Repères**: Cahier de danse. Danse et/au musée, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, n. 38-39, p. 5-9, 2017.

XAVIER LE ROY. Disponível em: <<http://www.xavierleroy.com>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022