



DALTRO, Emyle Pompeu de Barros. **Contatos (Me)moráveis:** constituindo coreografia a partir de relacionamentos entre humanos e não/humanos na instalação coreográfica *Vestígios*. Brasília, DF: Universidade de Brasília (UnB). Doutoranda em Arte pela UnB; orientadora: Roberta Matsumoto; bolsista REUNI.

RESUMO

O texto apresenta a “instalação coreográfica” *Vestígios* e aproxima coreografia da noção de “figuração” de Donna Haraway (2008), possibilitando a existência de uma coreografia que se constitui com a instalação, sendo acionada por memórias. Propõe que não só humanos, mas também não/humanos coreografam, interferindo e sofrendo interferências para que a coreografia aconteça por meio de relações que engendram moradas comuns, num esforço para que além de moradas, essas relacionamentos entre humanos e não/humanos se tornem memoráveis.

Palavras-chave: coreografia; relacionamentos entre humanos e não/humanos; memórias; instalação coreográfica; *Vestígios*.

ABSTRACT

The text presents the “choreographic installation” *Vestígios* and approaches choreography to the notion of “figuration” by Donna Haraway (2008), enabling the existence of a choreography that is constituted with the installation, being enable by memories. Proposes that not only humans, but non/humans make choreography, interfering and suffering interferences for the choreography happens through relations that engender common habitats, in a effort to make that these relationalities between humans and non/humans in addition to habitats, become memorable.

Key-words: choreography; relationalities between humans and non/humans; memories; choreographic installation; *Vestiges*.

O que pode ser uma coreografia que considera humanos e não/humanos¹ como coreógrafos? Como essa versão de coreografia pode contribuir com a singularidade de processos composicionais para a cena artística, no tempo presente?

Para se chegar à formulação dessas questões, investigamos o processo de criação da “instalação coreográfica” *Vestígios*, onde, durante 55 minutos, assistimos a um ventilador ligado em alta potência produzir o vento que sopra a areia, que vaza pelas frestas das pedras de arenito que, se encaixando umas nas outras, formam o tampão de uma mesa de aço e mdf. Um monte de areia performa em cima dessa mesa, ao som de ruídos ora mais, ora menos estridentes, de modo que vestígios de um corpo humano, aos poucos,

¹ Bruno Latour (2004) apresenta os termos humanos e não/humanos como proposições ou associações, as quais nos recordam a dificuldade em se falar a partir das categorias “sujeito e objeto” para dar conta da complexidade das relações constituídas no tempo presente, em nosso planeta, no qual as noções de natureza e cultura, para esse autor, necessitam ser repensadas.

anunciam sua presença; sobre esse pequeno monte de areia – que se articula às imagens de sambaquis projetadas em dois grandes telões - incidem luzes que desenham sombras, formas, cores e potencializam sensações nesse ambiente constituído por *Vestígios*.



Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Importante ressaltar que segundo Gaspar (2004, p. 9 e 10), sambaqui:

(...) é uma palavra de etimologia Tupi, língua falada pelos horticultores e ceramistas que ocupavam parte significativa da costa brasileira quando os europeus iniciaram a colonização. *Tamba* significa conchas e *ki* amontoado, que são as características mais marcantes desse tipo de sítio (...) Os sítios são caracterizados basicamente por serem uma elevação de forma arredondada que, em algumas regiões do Brasil, chega a ter mais de 30 metros de altura. São construídos basicamente por restos faunísticos como conchas, ossos de peixes e mamíferos. Ocorrem também frutos e sementes, sendo que determinadas áreas dos sítios foram espaços dedicados ao ritual funerário e lá foram sepultados homens, mulheres e crianças de diferentes idades.

Com *Vestígios*, somos instigados a querer escutar as vozes de humanos e não/humanos² envolvidos nesse fazer artístico que nos permite transitar por teorias e práticas de dança, de artes visuais, de técnicas de sonorização, iluminação, cenografia, de modos de viver ancestrais e do tempo presente.

² Nos passos do Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Contemporâneo – TECC/UFMT, optamos pelo uso da “/” (não/humanos) que traça “uma continuidade entre os termos não e humano, ao invés de uma separação que poderia advir do emprego do sinal “-” (não-humanos) ou da simples sequência dos termos não e humano (não humanos)” (GALINDO; MILIOLI e MÉLLO, 2012, p. 5).

Falar em “instalação coreográfica” para nós é intensificar trocas entre a pesquisa material-semiótica de corpos humanos dançantes, a qual costuma ser realizada na dança contemporânea, com a pesquisa material-semiótica de objetos que é habitualmente realizada nas artes visuais.

Souza (2011, p. 10) escreve que a instalação “permite englobar toda e qualquer forma de materiais e linguagens artísticas”, porém, ressalta que um dos aspectos mais importantes da instalação “é a capacidade que ela pode ter em desafiar suas próprias fronteiras e limitações de visão (...)” (SOUZA, 2011, p. 11). Daí as possibilidades que encontramos de, a partir da investigação de uma “instalação coreográfica”, desafiar as fronteiras entre humanos e não/humanos e experimentar outras versões para coreografia.

Transitando pelas artes visuais, a dançarina/coreógrafa Marta Soares cunhou o termo “instalação coreográfica” e com ele veio-nos a questão: o que pode ser coreografia nesse contexto?

William Forsythe (2009, s/p) escreve que “reduzir coreografia a uma única definição é não entender o mais crucial de seus mecanismos: resistir e reformar concepções anteriores de sua definição.”

Lepecki lembra que, no manual de dança onde se encontra a primeira versão do termo coreografia – *Orchesographie* (1589) –, ela surge como “aparato de captura burocrático-estatal do dançar (...) Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades (LEPECKI, 2010, p. 16).

Em 1700, com Raoul-Auger Feuillet, a palavra coreografia (*Chorégraphie*) passa a agenciar escrita e movimento, corpo e signo, papel e chão (LEPECKI, 2010). A noção de coreografia que Feuillet inaugurou é hoje conhecida como notação coreográfica (TRINDADE, 2008, s/p). Lifar, por sua vez, registra uma outra versão de coreografia em seu Manifesto de 1935 - primeiro documento escrito no qual o termo coreógrafo foi usado não para designar quem realizava notações, registros do movimento dançado, mas para quem criava danças.

Forsythe (2009, s/p) lembra também que coreografia e dança são duas práticas distintas e muito diferentes, mas quando coincidem, a coreografia geralmente serve como um canal para o desejo de dançar. Mas o que é dançar? *Vestígios* provocou-nos a questionar noções cristalizadas de essência, pois a movimentação dos finos grãos de areia lavada; dos fios de cabelo de Marta que “brotam” dessa areia e dançam embalados pelo vento; das imagens projetadas nos telões; das luzes e das sombras; a dança das formas que anuncia a presença de um corpo humano “tornando-se com” esses outros dançarinos, abrem possibilidades para que discutamos hábitos (e não uma essência imutável) na dança.

Marta
Soares.
Vestígios,
2012. Foto:
João Caldas



Encontramo-nos, assim, com a noção de “figuração” (HARAWAY, 2008), de modo a incluir uma visão quimérica de coreografia, uma noção de coreografia que pretende reunir humanos e não/humanos numa dança em que há revezamento de posições, provocando renovadas experimentações e reconfigurações de certezas e padrões. Uma figuração pode ser pensada em relação à constituição de mundos e não como representação de mundos, difere-se, pois, de uma metáfora. As figuras para Haraway coletam pessoas porque as convidam “para habitar a história corporal dita em suas feições (...) figuras sempre foram onde o biológico e literário ou artístico vem junto com toda a força da realidade vivida” (HARAWAY, 2008, p. 4).

Aproximar coreografia da noção de figuração de Haraway consiste em uma operação que possibilita enxergarmos a dança para além de modos já convencionados e padronizados de se mover, desatrelando a dança de certos tipos de movimento de humanos e também de não/humanos e abrindo outras possibilidades de se entender/praticar dança. *Vestígios* instigou-nos a pensar que coreografar é algo mundano, presente em práticas cotidianas de dançarinos e não/dançarinos e no terreno imaginativo também (DOLORES; MILIOLI e MÉLLO, 2012, p. 6)

Acompanhamos essa coreografia que se desprende das relationalidades que se constituem ao longo do processo de criação/apresentação de *Vestígios*. Coreografia, neste sentido, é mais um memorar que um lembrar. Não há uma preocupação em qualificar a memória (como ocorre quando lembramos). Estamos falando em experimentação, em conexões, interações, interferências e do acompanhamento desse processo que vai constituindo múltiplas formas de estar, de se mover, de ser – estamos falando do nascimento de uma dança via o acionar de memórias - na acepção de Walter Benjamin.

Benjamin (1994) atrela memória à capacidade de contar (e recriar) histórias. Daí que a partir de trabalhos como *Vestígios*, novos modos de pensar o passado podem ser engendrados, os contatos ocorridos possibilitam que vejamos mundos esquecidos que podem ser reconsiderados em novas histórias, surgidas de outras práticas. Dessa forma, *Vestígios* problematiza o lugar de encontro entre diferentes culturas humanas; entre tempos e espaços distintos e entre humanos e não/humanos, instaurando *memórias (im)possíveis*.

Para Benjamin (1987, p. 227), “(...) a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas.” Memória enquanto solo. Constituir outras relações com o solo, experimentar outros chãos.

Enquanto Lepecki (2007, p. 122 – *tradução nossa*) escreve sobre “rotas escapatórias”, sendo que uma delas passa pela reinvenção de um “corpo-para-vida” (*body-for-living*), um acionar a memória (celular, afetiva, muscular) para o presente, criando outros modos de dança e outros modos de entender dança perceptivamente e teoricamente, Haraway fala da “reeducação do afeto e das sensibilidades morais, isto é, o cultivo da capacidade de sentir e pensar *com* outros seres mortais, não apenas sobre eles” (HARAWAY & AZERÊDO, 2011, p. 6).

Marta Soares pratica yoga regularmente e também durante uma hora antes de cada apresentação de *Vestígios*, o que a auxilia, na esteira do pensamento de Haraway, a “dançar com”³ a areia, o vento, as luzes, sonoridades etc., desenvolvendo formas de respiração e estados de meditação que favorecem esse atrelar-se ao outro, mesmo que parcialmente. Durante a realização da “instalação coreográfica”, a artista se encontra deitada sob a areia e, quando realiza sua imperceptível movimentação, percebemos que a areia também se move, algumas vezes de modo similar ao que ocorre quando os siris se escondem nos pequenos buracos que fazem nas areias das praias. Areia coreógrafa.

Ficamos comprometidos com o desdobrar do desenterramento que ocorre em *Vestígios* e, no momento em que desaparecem as imagens dos telões, as luzes sobre a mesa se apagam, o som cessa e que ganham iluminação o teto e a saída do espaço que abriga e “se torna com” o trabalho; no momento em que aquele corpo humano está parcialmente descoberto, entramos no tempo de um segundo sepultamento ainda por vir (como ocorria nos sambaquis – sepultamentos secundários). Desse modo, Soares (2012) relata que *Vestígios* se configura como uma inversão de tempo e uma sobreposição de camadas temporais, instaurando um tempo em suspensão que parece interminável, fazendo-nos experimentar resquícios de eternidade.

³ Milioli (2012) propõe o termo “dançar com” a partir de aproximações com os estudos de Haraway, nos quais a autora elabora a noção de “tornar-se com”, quando se refere a relacionalidades entre espécies – humanos e cães - que pode ser estendida a humanos e não/humanos.

Talvez processos de criação situados nesse lugar que se convencionou chamar de arte experimental ainda permitam a produção de danças que dancemos juntos, em que se considere o outro como capaz de dançar. Coreografar, então, passa a ser também co-constituir corpos para danças, múltiplas figuras de corpos que só existem em suas práticas. É também investigar e inventar outras formas de conexões entre humanos e entre humanos e não/humanos, de modo a gerar múltiplos *selves* em uma imagem singular. Propomos que coreografar seja também tornar o passado, os humanos e os não/humanos capazes de produzir bons mundos comuns (LATOURE, 2004), mundos memoráveis, fortalecendo processos instaurados pela arte contemporânea, contrários ao gerenciamento dominador de modos de existência.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas volume II: Rua de mão única**. 6ª reimpressão. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

FORSYTHE, W. **Choreographic objects**. (2009) (on line)

GALINDO, D.; MILIOLI, D. e MÉLLO, R. P. **Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista**. Mimeo, 2012.

GASPAR, M. **Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HARAWAY, D. **When species meet**. Posthumanities, Volume 3. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2008.

HARAWAY, D. & AZERÊDO, S. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MARIA ESTHER MACIEL (Org.) *Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica* (p. 389-417). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LATOURE, B. **Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia**. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. **Choreography as apparatus of capture**. TDR: The Drama Review 51:2 (T194). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Summer 2007.

_____. Planos de Composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. **CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, 2010.

LIFAR, S. **The Choreographer's manifesto**. 1935. (on line)

MILIOLI, D. **Dançando com não/humanos: processos sociotécnicos em dança contemporânea como experimentos em pesquisa.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). Instituto de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso, 2012.

TRINDADE, A. L. **A escrita da dança:** pequeno histórico sobre a notação do movimento. 2008. (on line)

SOARES, Marta. Depoimento. (01 de abril de 2012) São Paulo. Entrevista concedida a Emyle Pompeu de Barros Daltro.

SOUZA, A. L. F. de. Instalação. In: CAMPELLO, S. M. C. R.; GUIMARÃES, L. M. de B. (orgs.) **Série GTArtes Módulo 27:** Atelier de Produção Interdisciplinar. Planaltina-DF: Artecó Gráfica e Editora Ltda., 2011.