

CORPOS CO(SE)M MEMÓRIAS: estratégias de *re-enactment*¹ na dança contemporânea –

Bodies with(out) memories:
strategies of re-enactments in contemporary dance² –

Timmy De Laet³

Tradução: Roberta Ramos⁴ Marques
Poliana Dantas⁵

¹ O termo *re-enactment*, que data de 1780, é um substantivo inglês que pode ser traduzido pelo ato de realizar novamente, reconstruir ou refazer uma experiência, uma situação, um acontecimento passado, etc. (thefreedictionary.com/Re-enactment). Como conceito do campo da História, foi inicialmente desenvolvido pelo historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (1889-1943), dizendo respeito à tentativa de acessar a compreensão da ação dos agentes históricos pela reconstrução de seus pensamentos e motivações. Na última década do século XX, a prática do re-enactment difundiu-se como um fenômeno cultural popular, em programas, séries, documentários relacionados à história, através da recriação, por exemplo, de batalhas históricas, e, ainda, em práticas curatoriais, através da reconstrução do estilo de vida e realidades passadas, a exemplo da Idade Média, as guerras napoleônicas, ou a guerra civil americana. No contexto artístico, como a possibilidade de refazer uma situação ou experiência, o conceito de *re-enactment* tem sido associado, mais fortemente a partir do início do século XXI, à possibilidade de reconstrução de obras coreográficas do passado ou a narrativas altamente inventivas sobre a história da dança em projetos de artistas que abordam essa temática em sua criação. Em função de sua estreita relação com a recriação de obras (ou trechos de obras), o termo tem sido traduzido, em vários contextos, por reencenação. Entretanto, também, já entendendo que seu caráter pode ser mais abrangente do que o ato de refazer uma obra especificamente, têm-se encontrado outros termos, a exemplo de reencarnação. Optamos, entretanto, por manter o termo no original em inglês, uma vez que nenhum desses termos consiste em uma tradução precisa do conceito. (N.T.)

² Texto originalmente publicado in: PLATE, Liedeke; SMELIK, Anneke (orgs.). **Performing memory in art and popular culture**. New York and London: Routledge, 2013. O texto publicado como um dos capítulos da referida edição consiste, por sua vez, em uma versão mais longa de um artigo anterior do mesmo autor, intitulado *Dancing metamemories*, e publicado in: **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**, 17: 3, pp. 102-108. Copyright © 2013 do original *Bodies with(out) Memories: Strategies of Re-enactment in Contemporary Dance*, de Timmy De Laet. Reproduzido para o Português sob a autorização do Grupo Taylor and Francis, LLC, uma divisão da Informa plc.

³ Timmy De Laet é atualmente Professor Assistente de Teatro e Dança na Universidade de Antuérpia (Bélgica). Esteve como pesquisador visitante no Departamento de Dança e Instituto de Dança da Temple University (Filadélfia), em 2018, com o projeto *Transatlantic Currencies*, sobre o intercâmbio e circulação de conhecimento coreográfico e de obras de dança através do Oceano Atlântico durante o período pós-guerra. Para esta pesquisa, foi contemplado com uma bolsa de pós-doutorado pela comissão Fulbright, a Belgian American Educational Foundation (B.A.E.F.) e a Fundação de Pesquisa Flanders (FWO). Doutor pela Universidade de Antuérpia com uma tese sobre o *reenactment* na dança contemporânea europeia. Seus interesses de pesquisa incluem a natureza reiterativa da performance ao vivo em relação à arquivização, documentação e historiografia. Timmy é membro do conselho editorial do FORUM + e da Documenta.

⁴ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde é professora do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Esta tradução é parte das atividades de pesquisa de pós-doutorado parcialmente desenvolvido junto à Pós-Graduação em Dança e ao Grupo de Pesquisa Labzat na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente a pesquisa se dá na Universidade de Utrecht, associada ao Media and Culture Studies Department e ao grupo de pesquisa Transmission in Motion, sob a supervisão da Profa. Dra. Maaïke Bleeker.

⁵ Graduada em Letras/Lic. em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É tradutora e professora de Inglês, com foco no ensino interdisciplinar de inglês e artes para crianças, jovens e adultos.

A contra-corrente do *re-enactment*

Quase toda dança é uma performance da memória. O corpo dançante coloca a lembrança em movimento, uma vez que ele executa movimentos antes ensaiados. As memórias empregadas e engendradas pela dança ainda se mantêm de difícil apreensão. A verdadeira natureza transitória própria ao movimento, e amplificada pela nossa inabilidade de capturá-lo plenamente em um sistema de notação ou outro suporte representacional, faz com que a dança seja consideravelmente vulnerável ao esquecimento. Pode-se presumir, portanto, a existência de memórias que residem de forma latente nos corpos dos praticantes, na mente dos espectadores e nos livros de historiadores, mas esses potenciais meios de memorizar dança são substancialmente diferentes em sua natureza, à medida que englobam experiências incorporadas, um conjunto de imagens mentais e documentos escritos e visuais. Em oposição à dança como uma reminiscência incessante de ação corpórea, ela sustenta, enquanto tal, a dispersão de sua memória tão logo esta apareça.

Ao trabalhar contra esta aparente dissipação, um amplo número de coreógrafos contemporâneos está, exaustivamente, recordando vestígios históricos, ressuscitando e revivendo-os no trabalho de empregar “estratégias de *re-enactment*”. Apesar de tornar-se crescentemente um termo da moda, *re-enactment* não foi ainda amplamente aceito desde que foi gradualmente transposto para o discurso artístico no início dos anos 2000. Por causa de suas origens na prática sociocultural de reconstruir batalhas de guerra e outras formas de história viva, o *re-enactment* ainda é associado com um rigor histórico extremo e

com representações popularizadas do passado, mas isso não corresponde à sua ocorrência nas artes (LÜTTICKEN, 2005; ARNS and HORN, 2007). Ao passo que, às vezes, na dança, os procedimentos são similares a esta concepção de *re-enactment*, ao ponto de coreografias históricas serem reconstruídas e remontadas, o *re-enactment*, considerado como uma estratégia artística, prioritariamente denota uma larga variedade de explorações criativas de materiais performáticos do passado, abastecidas não tanto pelo ensejo de meramente reconstruir histórias prévias, mas, antes, pela aspiração de desenvolver uma abordagem explicitamente reflexiva às múltiplas memórias da dança e a construção de sua história.

Tanto recursos quanto métodos são multifacetados: a coreógrafa francesa Anne Collod baseou sua “releitura” do *Parades and Changes* (*Paradas e Transformações*, 2008 [tradução livre]) em notações e depoimentos orais, ao mesmo tempo em que adicionou modificações sutis que, inteligentemente, marcaram a configuração dessa performance como uma memória construída retroativamente. Em *Flip Book* (*Flip Book*, 2009), Boris Charmatz re-evocou o estilo estético de Merce Cunningham, permitindo que seus dançarinos imitassem, em uma velocidade surpreendente, uma seleção superabundante de fotografias retiradas da biografia *Merce Cunnigham: Fifty Years / Chronicle and Commentary* (*Merce Cunnigham: Cinquenta Anos / Crônica e Comentário*, 1997 [tradução livre]) escrita por David Vaughan. Raimund Hoghe revisitou alguns dos maiores balés clássicos em *Sacre, the Rite of Spring* (*Sagração, Rito da Primavera*, 2004 [tradução livre]), *Swan Lake, 4 Acts* (*Lago dos Cisnes, 4 Atos*, 2005

[tradução livre]) e *L'Après-midi (Depois do Meio-dia, 2008* [tradução livre]) e traduziu essas coreografias icônicas para o seu universo poético de movimento ritualizado e desacelerado. Adotando um ponto de vista notavelmente retrospectivo, a cena da dança contemporânea está claramente ancorada em questões do presente, uma vez que as memórias são acionadas e reativadas por meios que podem expandir nossas ideias sobre como a dança sobrevive no e através do tempo.

Dado o entendimento da dança como memória performada, o *re-enactment* pode ser concebido como memória performada duplamente. Seja através de imitações visíveis, adaptações reinterpretativas ou replicações literais, muitas estratégias de *re-enactment* instigam um jogo com memórias cujos genuínos efeitos duplicantes escavam as diferentes camadas mnemônicas escondidas, nas quais a dança se funda. Para deslindar essas dinâmicas, as estratégias de *re-enactment* podem ser frutiferamente analisadas em termos de *metamemórias*, um conceito que eu cunhei em analogia com a noção de *metaimagens*, como foi desenvolvida pelo pesquisador da área de Mídias, William John Thomas Mitchell, no seu livro *Picture Theory (Teoria da Imagem, 1995, pp. 35-82* [tradução livre]). Através da substituição do termo “imagens”, na definição oferecida por Mitchell (1995, p. 35), por “memórias”, podemos descrever *re-enactment* como “memórias que se referem a elas mesmas ou a outras memórias, memórias que são usadas para mostrar o que memória é”. A referencialidade inerente às estratégias de *re-enactment* expõe, assim, as memórias de tal

modo que elas “se mostram a fim de se fazerem conhecer” (MITCHELL, 1995, p. 48). Nesta linha de raciocínio, estas performances encenam uma espécie de “auto-conhecimento”, que revela a memória como uma força constitutiva do *re-enactment* em particular e da dança em geral.

Na elaboração do conceito de *metamemórias*, adotarei a “tipologia preliminar de metaimagem” que Mitchell (1995, p. 56) desenvolve, através da análise de três imagens que são, a seu ver, exemplares de “três formas distintas de auto-referencialidade pictórica”. Ao usar a *metaimagem* de Mitchell como um direcionamento para discutir o *re-enactment* em termos de *metamemória*, eu pretendo fazer uma transposição interdisciplinar, dos estudos de artes visuais para os da dança. Apesar de eu estar consciente das objeções metodológicas que podem ser levantadas contra esta transição, eu acredito que há um valor pragmático que legitima meu enfoque. Não só a teoria da *metaimagem* de Mitchell permite uma compreensão mais refinada das diferentes estratégias artísticas que, por outro lado, desapareceriam sob o termo guarda-chuva de *re-enactment*, como também a categorização do autor provará ser surpreendentemente útil para explorar como esses três casos recentes, e igualmente emblemáticos, de *re-enactment*, podem funcionar como *metamemórias*. Esses estudos de caso, subsequentemente, promoverão a instauração de uma discussão mais ampla sobre como as estratégias de *re-enactment* provêm perspectivas alternativas em questões controversas como arquivo, história e temporalidade da dança.

Projetando memórias

Diversos coreógrafos que trabalham com estratégias de *re-enactment* visivelmente integram o material original exibindo material de vídeo, fotografias ou documentos de arquivos. Em *Encore* (Ainda, 2010 [tradução livre]), de Vincent Dunoyer, cinco jovens dançarinos reatualizam movimentos, em contraste com um plano de fundo de vídeos em execução, que mostram Dunoyer ensaiando ou apresentando coreografias que, ao longo de sua carreira como dançarino, tornaram-se parte de seu repertório corporal pessoal. A presença do conjunto original de imagens evidentemente funciona como o contraponto da conexão histórica perdida e informa visualmente ao público que os movimentos performados neste tempo presente são *re-enactments* de (fragmentos de) coreografias existentes. Mais importante, entretanto, é como esta duplicação de movimentos no momento presente da performance, com suas fontes visuais, cria um “ciclo referencial”, que situa a performance no mesmo domínio da primeira categoria da noção de metaimagens, de Mitchell. Olhando para o cartum de Saul Steinberg, de 1964, que mostra o desenhista construindo seu desenho a partir de uma forma espiralar, Mitchell discerne um tipo de imagem que é “sobre si mesma, uma imagem que se refere ao seu próprio fazer-se” (MITCHELL, 1995, p. 42), e, assim, ela “exemplifica uma auto-referência literal ou formal” (MITCHELL, 1995, p. 56).

A performance de Vincent Dunoyer, *Encore*, claramente, encaixa-se nesta categoria, ainda que evidentemente de

forma coreográfica, ao invés de imagética. Desde seu início, a peça alude a seu status como uma metamemória auto-referencial através de sua criação cênica de um *mise-en-abîme*⁶: vemos o dançarino Tuur Marinus copiando os movimentos de Vincent Dunoyer, tais como observados na projeção de um vídeo em plano de fundo, que mostra este último imitando um solo performado por Steve Paxton na tela da televisão. A estrutura integrada, entretanto, ainda respeita uma demarcação relativamente clara entre as diferentes dimensões através das quais os movimentos se deslocam. Nos termos de Mitchell, “Há, simplesmente, n-níveis de representação encaixada, cada nível distinguido como um exterior de um outro interior” (MITCHELL, 1995, p. 42). Essa estrutura de encaixe será desestabilizada à medida que a performance continua e as imagens da dança e do vídeo passam a não mais funcionar como espelho um do outro, mas passam a servir como parceiros espectrais em um diálogo intermediário entre tela e palco. Dançarinos performam movimentos cuja filmagem original é

⁶ O termo francês, que literalmente significa “colocado em abismo”, não tem correspondente exato no português e se origina da heráldica, com o sentido de reprodução sucessiva, em escalas cada vez menores, da imagem do próprio escudo. A partir disso, o escritor francês utilizou o termo pela primeira vez para denotar estruturas em profundidade e com reduplicação, tais como caixas chineas e matrioskas, e, com tal uso, certamente, contribuiu para o uso que é feito termo na literatura, no cinema, no teatro, etc. No sentido em que é utilizado nas teorias da narrativa, o conceito refere-se a esse caráter reflexivo como possibilidade artística: o romance que acontece no interior de um romance; o cinema no interior do cinema; o teatro que trata do teatro. Como conceito concernente às estruturas narrativas, o termo ganhou algumas traduções, tais como “reflexo abissal”, “narrativa em abismo”, “narrativa especular”, algumas oriundas de adaptações para outras línguas, como inglês e alemão, mas, comumente, é mantido na forma francesa original, tal como o escolheu fazer Timmy De Laet neste artigo, motivo pelo qual mantive o termo no original. N.T.

mostrada apenas em *delay* (retardo); algumas vezes não há imagem nenhuma, como se a intenção fosse deixar o público perguntando-se de onde a dança se origina; em outros momentos, há apenas o som de um vídeo que parece envolver o movimento no palco em um passado ausente, porém murmurante; e movimentações similares são também repetidamente intercambiadas entre os diferentes dançarinos.



Dançarino: Tuur Marinus. Fotografia: Mirjam Devriendt, fotógrafo do espetáculo *Encore*, de Vincent Dunoyer, 2010. Copyright: Mirjam Devriendt.

O contínuo deslocamento temporal, midiático e corporal das frases coreográficas deixa a questão aberta quanto a onde localizar sua memória. Ela aparece para estar em todos os lugares e em lugar algum. Os dançarinos, de fato, parecem existir através do que o teórico da performance André Lepecki chamou recentemente atos de “incorporação” e “excorporação”. Expandindo essas duas noções inicialmente introduzidas pela estudiosa de dança Gabrielle Brandstetter, Lepecki (2010, p. 39 [grifos do texto original de Lepecki]) propõe “entender dança não como aquilo que *se vai* (no tempo e no espaço), mas também como aquilo que

circula (entre e através dos corpos dos dançarinos, espectador, coreógrafos), e, também, como aquilo que sempre *retorna*”. A partir deste ponto de vista, a transmissão da dança ganha espaço através de um “sistema de excorporação e incorporação”, no qual, de acordo com Lepecki (2010, p. 40), corpos “trocam modos de possibilidade e de impossibilidade”, dois termos que ele toma de empréstimo de Gilles Deleuze, para indicar que os *re-enactments* de performances passadas estão destinados a atualizar as potencialidades virtuais que já residem desde sempre em um trabalho original.

Deixando o aspecto deleuziano de lado da análise de Lepecki, gostaria de focar no sistema de transmissão que ele descreve. Lepecki (2010, p. 39) faz uma importante revisão da “dialética contínua de incorporação e ‘excorporação’”, realçando que “todos os tipos de corpos (humano, textual, arquitetural, representacional) envolvidos no (f)ato⁷ de dançar expõem e internalizam as forças, superfícies, velocidades, e modos um do outro. À parte dessa enumeração está o termo *memórias*, uma vez que precisamente as formas versáteis da memória devem ser as verdadeiras intermediárias multifacetadas através das quais a disseminação dos movimentos coreográficos como incorporação e excorporação ganha espaço. Isso se torna evidente em *Encore*, já que o trabalho demonstra claramente como Vincent Dunoyer transmitiu sua memória “incorporada” fazendo uso de

⁷ Jogo com palavra, feito pelo autor, no original em inglês, “(f)act”. (N.T.)

recursos “excorporados” (como imagens de vídeo e som) e passando essa responsabilidade aos corpos “incorporados” de cinco jovens dançarinos. Deste modo, tanto o conceito quanto o cenário da peça mostram como uma memória corporal individual suporta o potencial de ser duplicado, triplicado e multiplicado incessantemente à medida que ela circula pelos corpos, sons e imagens. Este processo de circulação é distintamente visualizado na performance à medida que vemos frases, temas e posições serem repetidas e desaparecerem, tanto na composição fragmentária da coreografia quanto na interseção com o material de vídeo e som.

Uma vez que os documentos visuais e auditivos lançam sua sombra histórica sobre a performance presente, a integração destes tem o efeito definitivo de romper com o primeiro nível da representação da coreografia, a fim de impregná-lo com um segundo nível de representação, que concorre para o status de *Encore* como metamemória, em um sentido formal e auto-referencial. Implementando estas fontes históricas, a performance volta-se sobre (e para dentro da) sua própria representação e encena uma espécie de auto-reflexão que sustenta sua multidimensão. Esta auto-reflexão tem de ser entendida tanto em um sentido literal (como reflexo *do* movimento em diferentes mídias e corpos), quanto em um sentido conceitual (como reflexão *sobre* a memória da dança). No referencial criado deste modo, a estrutura interna-externa (do movimento versus vídeo) é inicialmente mantida, mas sua demarcação atinge uma disjunção quando a coreografia prossegue

como uma troca vertiginosa entre incorporação e excorporação. Uma vez que os movimentos aparecem tanto nos corpos incorporados dos dançarinos quanto nas imagens de vídeo excorporadas, deixa de ser claro onde está localizada sua “origem” e, conseqüentemente, como designar o lugar onde “a” memória desses dançarinos residiria.

Encore, concebida como metamemória, fornece-nos uma pista sobre as diferentes dimensões de performar memória e como estas igualmente contribuem tanto para sua aparência quanto para a percepção do movimento coreográfico. Falar sobre uma memória singular no contexto da dança seria uma proposição errônea, uma vez que a dança, indiscriminadamente, deposita traços mnemônicos nos corpos dos *performers*, nas mentes dos espectadores e nas mídias que capturam, o que, no final das contas, faz com que eles, mutuamente, modulem um ao outro. Ao cumprir essa função metamnemônica, *Encore* expõe uma espécie de autoconhecimento que mostra como a memória da dança, constantemente, migra entre os diferentes dançarinos, e recusa estar fixa em uma instância original. A performance atesta o fato de que, com cada transmissão, a dança assume uma outra aparência e aquela sua memória só pode ser mantida e performada através de sua re-atualização e multiplicação em várias formas, sempre cambiantes.

Revelando convenções

Através de justaposições emaranhadas de corpos, imagens e sons, *Encore*, essencialmente, dá a ver como as

memórias de dança podem flutuar e derivar entre várias mídias e diferentes gerações, mas, como o repertório de movimentos de Dunoyer remonta à fonte primeira, seu escopo não se estende para além do campo da dança contemporânea. Outra vertente das estratégias de *re-enactment* busca expandir-se nisso, confrontando distintos paradigmas da dança, que são remotos no tempo e aderem a diferentes convenções. A coreógrafa sediada em Amsterdã, Nicole Beutler, criou, em 2008, uma versão recalcitrante do balé clássico de Michael Fokine, *Les Sylphides* (*As Sílfides*, 1909 [tradução livre]), reduzindo seu elenco a três *performers* mulheres que, vestidas em roupas casuais (apenas uma delas usa uma saia vagamente remanescente do clássico *tutu*), executam trechos da coreografia original com um público situado no palco e ao redor delas. A escolha de Beutler por *Les Sylphides* como tema para a sua recriação é significativa, uma vez que o balé de Fokine era, de fato, um *re-enactment avant-la-lettre*⁸, designado a recriar o universo estético do balé romântico do século XIX. Mais particularmente, Fokine pegou dessa tradição o então chamado *ballet blanc* (balé branco), no qual os dançarinos performam movimentos puros e formais enquanto usam figurinos brancos; ao estender este formato a toda uma coreografia, ele produziria o que geralmente é marcado como o primeiro balé não-narrativo e abstrato da história da dança. Beutler radicaliza o formalismo do balé, despindo a coreografia para uma gama de movimentos

isolados e substituindo a atmosfera onírica pela nudez do palco do teatro. Em sua versão de *Les Sylphides*, características pertencentes a diferentes tradições de dança se aglutinam. Enquanto o balé clássico está refletido nos movimentos coreográficos e o dançar nas pontas, há muitas variações bastante evocativas da dança contemporânea, tais como os trajés cotidianos dos performers, o dançar ocasional em silêncio, ou o posicionamento alternativo do público.

A colisão resultante de idiomas da dança torna *Les Sylphides* de Beutler um típico exemplo de uma outra classe de “metamemórias”, cujo efeito pode ser explicado pela referência à segunda categoria de “metaimagens”. Mitchell discute um cartoon de 1955, que mostra uma classe de estudantes de arte egípcia, usando polegares e lápis para fazer um desenho, em perspectiva, do modelo achatado e bidimensional que está posicionado à frente deles. Dessa forma, a figura, zombeteiramente, confronta duas tradições diferentes de representação visual (a plana superfície do hieróglifo egípcio e a perspectiva profunda das formas presumivelmente mais desenvolvidas de desenho), que obtém uma leitura dupla jogando com a dialética entre semelhança e diferença das datadas convenções pictóricas. Com base neste cartoon, Mitchell (1995, p. 56) introduz, então, um tipo de metaimagens que ele nomeia como “genericamente auto-referenciais”, uma vez que elas são compostas de dois “gêneros” de imagens cujas respectivas convenções são confrontadas (ou associadas) uma com a outra, convidando, deste modo, o espectador a

⁸ Adiantado, pioneiro, antes do tempo. (N.T.)

refletir sobre a estrutura fundante e seus significados concomitantes.

Em *Les Sylphides*, Beutler, da mesma forma, mescla elementos formais tanto do balé clássico quanto da dança contemporânea, promovendo uma reflexão acerca de costumes historicamente enraizados que são, por outro lado, tidos como certos. Em especial, sua decisão de posicionar o público no palco é reveladora da convenção ainda prevalente em muitas danças teatrais que mantêm uma relativa distância entre *performers* e espectadores e que tornam possível apreciar voyeuristicamente a virtuosidade dos dançarinos, notavelmente no caso do balé clássico. Posicionar a audiência próximo aos *performers*, inversamente, torna o observador parte do trabalho que o dançar nas pontas envolve e desmistifica a aparência etérea da desafiadora gravidade, uma vez que, a cada salto ou passo, o som da batida dos sapatos dos dançarinos é claramente audível. Em *Les Sylphides*, de Beutler, a bailarina usualmente intocável vem desconfortavelmente ao nosso alcance, mesmo, literalmente, quando uma das dançarinas performa algumas poses enquanto senta no colo dos espectadores. Um jogo comparável com as divisões hierárquicas é observável dentro do trio de *performers*, no qual a tradicional separação entre solistas e corpos de baile é substituída por uma alternância igualitária entre papéis. Nicole Beutler tem cada uma de suas *performers* fazendo poses sustentadas e decorativas, mas também imponentes saltos e elaboradas frases. Ao passo que a escolha de apresentar três dançarinas mulheres pode replicar a divisão de papéis original de Fokine, o

solista homem, entretanto, permanece ausente, o que, inevitavelmente, invoca a muito debatida problemática da representação de gênero no balé clássico (FOSTER, 1996; BANES, 1998). Não apenas o fato de que nesta versão não há um homem para sustentar ou sujeitar a mulher, mas também a própria adaptação gritante de Beutler a partir de uma dança canônica, assinada por um coreógrafo que, de acordo com a estudiosa da dança Amy Koritz, contribuiu para o estabelecimento do balé como uma “forma de arte dominada pelo homem” (KORITZ, 1988, p. 131), transfere essa dança ao domínio do feminino, a partir do qual ela reaparece como um trabalho de arte empoderado e individualizado.

O reconhecimento da dialética entre diferentes gêneros de dança e suas implicações simultâneas só é possível por causa das atividades da memória em três níveis, que abrangem todo o processo desde a produção, a performance e a percepção. A função triádica performada pela memória, nestes casos, pode, portanto, legitimamente, ser alinhada com a noção de “memórias mediadas”, que o estudioso de mídia José van Dijck teoriza como “incorporadas simultaneamente no cérebro ou mente, permitidas por tecnologias e objetos e integradas aos contextos sociais e culturais de seu uso” (VAN DIJCK, 2007, p. xiv). Dessa forma, van Dijck (2007, p. 42) considera memórias mediadas como “atos performativos de recordação e comunicação nos cruzamentos entre corpo, matéria e cultura”, que correspondem exatamente às dinâmicas da memória em funcionamento nas performances metamnemônicas tais

como *Les Sylphides*. As três bailarinas convidadas por Nicole Beutler, inicialmente, aprenderam os movimentos copiando o registro em vídeo do Ballet Bolshoi dançando a peça em 1986, bem como baseando-se em seu conhecimento incorporado do léxico padronizado de movimentos do balé. Tendo estudado a coreografia, ou, mais precisamente, a parte da seleção de Beutler, as dançarinas absorvem os movimentos de dança, que passam a existir, sobretudo, como memórias físicas que residem nos corpos das dançarinas, a fim de serem reatualizadas a cada apresentação da peça. A estratégia de Beutler para deslocar o balé clássico de Fokine explicitamente para um contexto contemporâneo enfatiza ainda mais a perspectiva atual através da qual a coreografia é lembrada, ao mesmo tempo em que isto também revela como convenções culturais concernentes à organização espacial e aderência à (ou recusa da) técnica são ligadas a distintos períodos e tradições. Mas a auto-referência chega a seu termo somente à medida que a memória cultural dos espectadores é também ativada e a confrontação de Beutler entre convenções é reconhecida. Contudo, ainda que com uma mínima noção sobre qual a aparência que o balé clássico geralmente tem, e independentemente de algum conhecimento detalhado da coreografia de Fokine, os membros do público irão prontamente entender como Beutler reveste a dança em uma roupagem contemporânea e põe a nu alguns dos princípios de base do balé, tais como a

distância para a visualização, o ocultamento do labor e a hierarquização.



Dançarinas: Bojana Mladenovic, Marta Reig Torres e Charlotte van den Reek. Fotografia: Anja Beutler, fotógrafa do espetáculo *Les Sylphides*, de Nicole Beutler, 2008. Copyright: AnjaBeutler.de

Com o espectador fechando o círculo, todos os parâmetros estabelecidos por José van Dijck, na conceitualização de memórias mediadas, parecem reaparecer nos processos mnemônicos incitados pelo *Les Sylphides*, de Beutler. Ativado pela tecnologia mediadora do vídeo, memórias passam a ser incorporadas nas mentes dos dançarinos, então, os espectadores, em última instância, tornam-se conscientes da incorporação cultural do trabalho da memória realizado. Dessa forma, a peça performa a memória como uma força motivadora que envolve corpo, matéria e cultura, por caminhos igualitários e intrincados.

Corpos misturados

O equatoriano sediado em Bruxelas, Fábian Barba criou, em 2008, *A Mary Wigman Dance Evening (Uma Noite de Dança de Mary Wigman* [tradução livre]), na qual ele reencenou um conjunto de solos que a dançarina pioneira expressionista alemã, Mary Wigman, realizou em sua primeira turnê pelos Estados Unidos, em 1930-31. Barba não só adotou o formato de Wigman, de um programa de dança com duração de uma noite, apresentando vários solos, como também esforços meticulosos para recriar os movimentos coreográficos, música, figurinos e ainda cenário. Após entrar na plateia, os membros do público encontram em seus assentos um folheto com o programa mencionando o título dos sucessivos solos em uma tipografia similar a que era usada na época de Wigman. Uma vez sentados, os espectadores notam dois lustres suspensos sobre suas cabeças e uma cortina vermelha fechando o palco. A performance atual mostra um jovem dançarino homem, que, vestido em vários figurinos femininos, performa danças que, para o olhar contemporâneo, parecem ser ostensivamente expressivas e ainda exageradas em seus movimentos, por vezes, elaboradamente dramatizados.

A ostensiva evocação ao universo estético de Wigman, tanto no cenário quanto na dança, tem suscitado reações públicas que questionam por que um jovem dançarino dedicaria seu tempo e energia reencarnando um estilo de dança que está historicamente ultrapassado. Esse tipo de resposta, no entanto, falha em reconhecer as fissuras que permeiam a imitação

hiperbólica de Barba. Ver suas pernas masculinas peludas e braços musculosos expostos através dos trajes femininos, ou notar como a música soa distante como se estivesse coberta pela película da história, são percepções que, sugestivamente, indicam o objetivo que Barba quer alcançar, para além de meramente criar uma cópia grosseira das danças e estéticas de Wigman. O que a peça realmente produz são figuras mutantes nas quais o corpo contemporâneo de Barba, confusamente, se mistura com a histórica imagem de Mary Wigman. Este mecanismo torna-se, talvez, mais claramente visível no solo *Pastorale*, que envolve uma refinada, discutível, elegância feminina, na medida em que a coreografia consiste, sobretudo, em movimentos detalhados de mãos e braços, enquanto o corpo permanece deitado, sentado ou virando no chão. De costas para a plateia e com seus longos, castanhos, volumosos cabelos, alcançando seus ombros, Barba parece evocar a presença espectral de Mary Wigman, e, por um momento, a audiência deve sentir a incômoda impressão de indecidibilidade, perguntando-se sobre que tipo de persona eles estão visualizando. Mas, à medida que ele se vira, a audiência vê o rosto e a constituição física masculina de Barba, fazendo a imagem corporal deslocar-se novamente para aquela de um dançarino jovem e contemporâneo incorporando e externalizando o estilo expressionista de dançar de Wigman.

O espetáculo *Dance Evening*, de Barba, provoca uma visão com dupla face, que deve ser o equivalente coreográfico da imagem ambígua e dialética que compreende a terceira categoria de metaimagens de Mitchell. O autor

refere-se mais especificamente a um tipo de imagem comumente conhecida como figura multiestável ou *gestalt*, que tipicamente consiste em uma forma singular e ainda híbrida, que suscita duas percepções distintas e mutuamente exclusivas. Ele refere-se particularmente à figura Wittgensteiniana do assim chamado Pato-Coelho, na qual ambos os animais podem ser discernidos, embora, tidos conjuntamente, representem uma criatura esquemática “que não ‘se parece’ *nem* com um pato *nem* com um coelho” (MITCHELL, 1995, p. 50 [grifo no original]). Uma caracterização similar pode caber para a *Dance Evening* de Barba, uma vez que o corpo que vemos aparecer no palco não “se parece” *nem* com Barba *nem* com Wigman, mas mais propriamente aparenta ser uma fusão cambiante entre ambas as figuras.

O que constitui a imagem corporal híbrida da figura Barba/Wigman, então, pode ser a convergência de duas ordens de representação para dentro de uma *gestalt* corporalmente singular que funciona definitivamente como um plano paradoxal da sua confluência díspar. O antropólogo alemão Hans Belting esboça uma distinção útil entre *corpos representantes* como “aqueles que se performam”; e *corpos representados* como “imagens separadas e independentes que representam corpos” (BELTING, 2005, p. 311). Enquanto o primeiro aponta para a *performance* de imagens através de corpos, o segundo envolve a *percepção* de imagens pelos corpos. Precisamente essa função dual do corpo está contida na *Dance Evening* de Fábian Barba, uma vez que o seu corpo representativo (ou performativo) produz uma imagem que é predominantemente modelada

no corpo de Mary Wigman como *representado* (ou percebido) no material de arquivo. A figura cambiante que dança, assim, negocia entre a representação de primeira ordem, do corpo vivo do performer, e a representação de segunda ordem, dos vestígios documentais que estão guardados no arquivo. A segunda categoria permeia a performance através de figurinos, música e movimento, mas, ao invés de uma integração sem sutura, do passado representado, ao presente representante, a peça, mais propriamente, mostra uma combinação incomensurável de duas imagens corporais distintas. A *Dance Evening* de Barba, então, ganha mais sentido apenas quando reconhecemos sua falha ao funcionar como uma máquina do tempo que seria capaz de nos lançar de volta para o passado. O ponto em questão é, preferivelmente, como a ilusória fidelidade a essa precursora histórica conduz a uma co(n) fusão⁹ representacional, que, com efeito, resulta da interação entre várias instâncias da memória, que agora podemos destrinchar.



Dançarino: Fabián Barba. Fotografia: Dieter Hartwig, fotógrafo de *A Mary Wigman Dance Evening*, de Fabián Barba, 2008. Copyright: Fabián Barba.

⁹ Jogo com a palavra, feito pelo autor no original em inglês, “co(n)fusion”. (N.T.)

Durante a fase inicial de seu projeto, Barba debruçou-se sobre documentos de arquivo (tais como fotografias, gravações em vídeo, resenhas críticas e escritos pessoais de Wigman), a partir dos quais ele objetivava reconstruir os movimentos, copiando-os formalmente, fundamentado em uma compreensão profunda dos princípios coreográficos subjacentes. Contudo, rapidamente, tornou-se claro que essa abordagem não era suficiente para atingir a tensão muscular ou o controle da respiração, característicos do idioma de movimento expressionista, mas, para ser preciso, desconhecidos para um dançarino contemporâneo tal como Barba. Dessa forma, ele teve que buscar fontes adicionais, o que ele encontrou com antigos estudantes de Mary Wigman, cujas memórias incorporadas de técnicas físicas específicas da experiência diária de trabalhar com Wigman o proveram com informações extras cruciais (BARBA, 2009; 2011). Deste modo, extraíndo conhecimento tanto do arquivo quanto de experiências corporais, Barba une duas formas de recolhimento que o sociólogo Paul Connerton traçou em seu livro *How Societies Remember (Como as Sociedades Recordam, 1989 [tradução livre])*. A transmissão de conhecimento corporal pertenceria ao que Connerton nomeia “práticas de incorporação”, que, a seu ver, “provêm um sistema particularmente efetivo de mnemônica”, envolvendo gestos, aptidões e outros movimentos corporais, ainda que este modo de transmissão reste “em grande medida não delineado”, porque depende principalmente da memória habitual e neuromuscular (CONNERTON, 1989, p. 102). “Práticas de inscrição”, por outro lado, denotam “nossos modernos

dispositivos para guardar e recuperar informações”, e, como tais, eles constituem “a forma privilegiada para a transmissão das memórias de uma sociedade” (CONNERTON, 1989, p. 73 e 102). Enquanto Connerton tende a manter uma clara, senão opositiva, divisão entre práticas de incorporação e de inscrição, a íntima conexão à qual o projeto de Barba se dedica demonstra como documentos materiais e atividade corporal são categorias complementares que estão mutuamente se reforçando na geração de memórias.

As tentativas perseverantes de Barba de re-incorporar as danças de Wigman somam-se ao trabalho intensivo com sua “memória corporal”, o que na compreensão do fenomenólogo americano Edward Casey se designa “como o próprio corpo, em seus músculos e sua superfície, recorda sua própria atividade” (CASEY, 1987, p. 147). O pressuposto de que o corpo sempre carrega sua própria memória foi provavelmente mais claramente evidenciada na descoberta gradual de Barba das estreitas, embora inicialmente inesperadas, similaridades entre os princípios coreográficos do estilo de dança expressionista e aqueles da sua educação anterior em dança, no Equador. O desafio seguinte era re-despertar, da sua memória física, as relíquias latentemente vivas dos padrões de movimento supostamente há muito esquecidos. A partir do conjunto acumulado de fontes, tanto arquivais quanto incorporadas, emerge um corpo representante que reifica materiais passados no momento presente da performance. O uso imaginativo de dispositivos teatrais, tais como figurino,

iluminação e música, acentua essa associação com o passado e estabelece o quadro no qual a “memória corporal” adquirida de Barba faz-se perceber como o que Casey nomeia de uma “memória do corpo”, que compreende representações conscientes do corpo ou “aquelas múltiplas maneiras pelas quais recordamos o corpo como um objeto acusativo de nossa consciência” (CASEY, 1987, p. 147).

A aparente aderência de categorias que encontramos nos escritos de Belting, Connerton e Casey é o que, num nível mais aprofundado, constitui a híbrida *gestalt* na *Dance Evening* de Barba. Em suma, sua performance cria uma constelação mnemônica cujas dinâmicas, continuamente, oscilam entre corpos representantes e representados, como se eles não só emanassem das memórias que residem no corpo do performer, como também ressoassem com as memórias do corpo guardadas tanto como vestígios materiais no arquivo quanto representações mentais nas mentes dos espectadores.

Negociando memórias

O fato de que vários coreógrafos que trabalham com estratégias de *re-enactment* recorrem a diferentes tipos de fontes mnemônicas fornece prova da memória da dança como algo disperso e constituído pelo que José van Dijck, pertinentemente, descreve como uma amalgamação das memórias incorporadas, habilitadas e assimiladas. Visto dessa perspectiva, o *re-enactment* está alinhado com o crescente reconhecimento

entre pesquisadores, em diferentes campos, que estudam os mecanismos da memória (tais como psicologia, neurociência cognitiva e filosofia da mente), de que a concepção anteriormente dominante da memória humana como um sistema de mera armazenagem e coleta deveria ser substituída por modelos conexionistas ou distribuídos, que examinam minuciosamente a interação essencialmente performativa em meio a uma gama de fatores constitutivos. O filósofo cognitivista John Sutton oferece uma explicação histórica do que ele nomeia “uma distinção ou (melhor) um espectro entre modelos de memória *locais* ou *arquivais*, como itens imutáveis em espaços de armazenamento; e modelos de memória *distribuídos* ou *reconstruídos*, como padrões mistos em combinações variáveis” (SUTTON, 1998, p. 5 [grifos no original]). A primeira categoria visualiza memória como um lugar distinto a partir do qual vestígios do passado relativamente estáticos são recordados, e a descreve empregando, sobretudo, metáforas espaciais, geralmente “dependentes da vigente tecnologia externa de registro”. A segunda, em contraste, recorre às “metáforas dos movimentos da memória e dos traços dinâmicos” (SUTTON, 1998, p.13), para enfatizar que memórias são constructos temporários resultantes de conexões dentro dos e entre o corpo, a mente e o ambiente (SUTTON, 1998, p. 11). *Re-enactment*, então, pode conter a qualidade metafórica requerida para ajudar a elucidar a concepção distribuída e movente de memória, uma vez que ele explicitamente incita interação entre diferentes tipos de memória e objetos que equivalem a uma incessante (re)ge(ne)ração¹⁰ das

¹⁰ Jogo com palavra, feito pelo autor, no original em inglês, porém, no texto original, apenas uma sílaba

memórias. Um exame minucioso do caráter metamnemônico das estratégias de *re-enactment*, deste modo, reforça nossa compreensão da visão vigente de memória como principalmente distribuída ou conexionista.

A estreita relação que as estratégias de *re-enactment* mantêm com o arquivo sugere que pensar sobre memória em termos de arquivos não deve ser descartado tão facilmente, como a mais recente literatura sobre esta controversa conexão por vezes propõe. Jens Brockmeier (2010, p. 10), por exemplo, aponta para os “limites do modelo arquivar”, observando que “novas perspectivas tomam formas que alcançam para além da ideia arquivística de memória e oferecem visões mais abertas, efêmeras e culturalmente integradas” (BROCKMEIER, 2010, p. 10). Este raciocínio, no entanto, pode ser facilmente revertido, uma vez que visões renovadas sobre memória devem, igualmente, desestabilizar entendimentos comuns do arquivo. Enquanto o arquivo é tradicionalmente entendido como o depósito onde os vestígios materiais do passado são armazenados, registrados e classificados, podemos também pensar o arquivo como sendo disperso, dinâmico e transformativo. Neste ponto, teoria arquivística e estudos da performance podem enriquecer mutuamente um ao outro, uma vez que a reconsideração das funções arquivais é impulsionada não só

encontra-se entre parênteses, “(re)generation”. Pois, no inglês, a ambiguidade funciona a partir desse uso de apenas uma sílaba entre parêntese, uma vez que a palavra “generation” existe e denota geração. Em português, porém, não existe a palavra “geração”, e sim “geração”, por isso a opção por tentar estabelecer a ambiguidade através da inclusão de duas sílabas da palavra “regeneração” entre parênteses. (N.T.)

pelos desenvolvimentos na tecnologia digital e comunicacional (ERNST, 2002), mas também pelo fato de que a performance ao vivo é substancialmente uma prática artística transitória cujos acontecimentos envolvem a presença de corpos vivos e, dessa forma, excedem os limites do arquivo tal como convencionalmente concebido. Mas, ao invés de construir ainda outra categoria para capturar como a performance, apesar de seu caráter evasivo, guarda e transmite formas de conhecimento incorporado, assim como Diana Taylor (2003) fez com sua noção de “repertório”, pode ser mais frutífero desenvolver uma concepção dinâmica de arquivo, que não só inclui as capacidades mnemônicas do corpo, como também reconhece a semelhança entre materiais arquivísticos e memórias.

Da mesma forma que nossa memória recria novamente os eventos do passado que ela recorda, toda consulta de registros e de itens documentais reconstrói e reconfigura a informação que eles contêm (KETELAAR, 2001). Neste ponto de vista, o estudioso de teatro Matthew Reason argumentou corretamente que “a relação metafórica construída entre arquivo e memória é *mais* apropriada como um resultado de compreensões contemporâneas de arquivos, como instáveis, como algo ‘ao qual se atribui uma leitura’ ao invés de algo que é simplesmente lido, e de qualquer ideal hipotético do arquivo dominante” (REASON, 2006, p. 52 [grifo no original]). Precisamente, esta relação metafórica e sua implicada visão ampliada sobre o arquivo são colocadas em cena através das estratégias de *re-enactment*, que

trazem o arquivo para a performance e para o diálogo com as memórias tanto dos performers quanto dos espectadores. O que distingue as estratégias de *re-enactment* de outras explorações artísticas dos procedimentos ou relíquias históricas do arquivo, o que recentemente era principalmente manifesto nas artes visuais (FOSTER, 2004; ENWEZOR, 2008a), é como elas colocam o corpo em primeiro plano como uma entidade essencialmente de arquivo. A crescente literatura sobre *re-enactment* atesta este fato conceitualizando o corpo “do dançarino” como um arquivo incessantemente criativo e transformador (LEPECKI, 2010, p. 46), ou apontando para a “memória da carne nos repertórios incorporados das práticas de arte ao vivo” (SCHNEIDER, 2011, p. 6). Minha discussão das performances de Dunoyer, Beutler e Barba deve ter esclarecido suficientemente como os corpos dos dançarinos dinamicamente performam as funções arquivísticas incorporando, processando e transmitindo os resíduos mnemônicos que a dança, por vezes negligentemente, deixa para trás.

Apesar do foco no corpo como o nexa da recordação, as estratégias de *re-enactment* de fato reconhecem e explicam como uma grande variedade de fontes, envolvendo mais do que apenas o mero conhecimento corporal, são de igual importância para o corpo dançante aparecer. Enquanto diferentes determinantes, tais como imagens de vídeo, documentos de arquivos, transmissão oral e aptidões incorporadas, estão todas, implicitamente e em variados graus, em funcionamento na

prática da dança artística em geral, nas performances que exploram estratégias de *re-enactment*, elas são trazidas à tona e feitas de objeto de reflexão. Emergindo como apenas um dos vários elementos e agentes mediadores, o corpo dançante, dessa forma, parece perder sua posição de pretensa principal meio de dança, com o resultado de que as estratégias de *re-enactment* se contrapõem ao “humanismo do corpo”, que, de acordo com o sociólogo Rudi Laermans (2008, p. 7), ainda domina o discurso vigente sobre dança. A alternativa que as estratégias de *re-enactment* apresentam é claramente uma condição ontológica mais genérica do corpo dançante como igualmente dependente de recursos interiorizados e externalizados. Através de visivelmente recordar e recuperar o passado, as estratégias de *re-enactment*, além disso, dificultam qualquer compreensão da ontologia da performance em termos de desaparecimento, como Peggy Phelan (1993) famosamente declarou, e o concomitante “presentismo” que, de acordo com Mark Franko e Annette Richards (2000), foi a marca dominante dos estudos da performance. Em vez disso, a manifesta insistência na memória resultante das estratégias de *re-enactment* amplifica o momento instantâneo da performance, evocando a potencial coexistência ou, no mínimo, a continuidade entre o passado e o presente.

A concepção expandida de temporalidade como aparente, a partir das estratégias de *re-enactment*, pode também fomentar discussões sobre a complicada relação entre história e memória. À esteira de

teóricos influentes tais como Maurice Halbwachs e Pierre Nora, que consideraram memória “vívda” como oposta à história “escrita”, um antagonismo entre as duas noções tem sido construído, o que, de acordo com o historiador Geoffrey Cubitt, está fundamentado em diferentes visões sobre conexões entre passado e presente. Ele escreve “[o]nde o discurso da história coloca a questão sobre como o presente pode obter conhecimento sobre um passado do qual está separado, o discurso da memória postula uma conexão mais íntima ou continuada entre consciência passada e presente” (CUBITT, 2007, p. 30). Cubitt explica como esta separação serviu como um distanciamento crítico que seus proponentes consideraram necessário, a fim de a historiografia, em sua concepção tradicionalmente moderna, adquirir o status de científica, disciplina “objetiva”. A tendência oposta, no entanto, enxerga o presente como inevitavelmente moldado pelo passado, bem como posicionado historicamente em relação a si mesmo, com a asserção de corolário de que o processo historiográfico é influenciado pela própria memória do historiador e pela memória da cultura em geral. Nesta linha de pensamento, a escrita da história é análoga senão idêntica ao funcionamento da memória.

Em jogo nestas discussões sobre a relação entre história e memória está, obviamente, o questionamento da lógica temporal linear profundamente enraizada, que coloca o passado, presente e futuro em uma linha do tempo fixa no pensamento ocidental; e a plausibilidade de uma concepção alternativa de tempo, na qual as distinções temporais, anteriormente separadas,

tornam-se confusamente misturadas em vários sentidos. Ao passo que o impacto desses debates sobre a escrita da história da dança já foi avaliado (BURT, 2004; CARTER, 2004), é apenas a partir da emergência crescente das estratégias de *re-enactment* que nós temos ainda outro objeto de análise adequado para o desenvolvimento de noções mais complexas de tempo em relação à performance. Rebecca Schneider contribui significativamente para esse empenho, concentrando uma grande parcela de sua análise na “intertemporalidade” que ela enxerga como ocorrente (ou melhor, recorrente) na performance ao vivo, identificando-a com a reiterabilidade que as práticas de *re-enactment* tornam explícita, mas que, como o pensamento crítico do século XX nos ensinou, na verdade fundamenta “toda prática representacional e, de fato, toda atitude comunicacional” (SCHNEIDER, 2011, p.10). Schneider (2011, p. 37) problematiza o entendimento comum dos assim chamados atos ao vivo como aqueles que se realizam no distinto e efêmero momento “do presente”, argumentando que “[u]m ato ao vivo reiterativo [...] lança-se, no tempo, para trás (como consequência de repetição) e para frente (ele pode ser realizado novamente)”. A repetibilidade inerente aos atos performativos, então, expande a singularidade do agora e inclui tanto passado quanto futuro em uma temporalidade multifacetada.

Os casos discutidos ao longo deste capítulo, semelhantemente, participam do “cruzamento temporal” pensado por Schneider (2011, p. 27). No *Encore*, de Vincent Dunoyer, cinco jovens dançarinos

encarnam o futuro do repertório físico do coreógrafo, absorvendo e se apropriando de seus movimentos transmitidos, enquanto a persistência do passado torna-se palpável através de várias fontes audiovisuais que se inserem no performance. Através do confronto dos distintos paradigmas de dança do balé clássico e da dança contemporânea, *Les Sylphides*, de Beutler, provocativamente, desestabiliza convenções artísticas enraizadas em heranças passadas, ao passo que a fusão com códigos e estéticas contemporâneas sugere futuros inesperados. Fabián Barba produz, em seu *Dance Evening*, um conjunto de anacronismos que efetuam um diálogo intertemporal entre um corpo contemporâneo e um estilo de dança histórico, enquanto seu projeto também questiona a linearidade cronológica da história da dança, re-localizando o passado histórico da coreografia europeia no presente contemporâneo da dança equatoriana. Em geral, a insistência na continuidade entre registros temporais decorre da ativação manifesta da memória latente e mostra como as estratégias de *re-enactment* criam um espaço de negociação no qual nos levam a repensar relações entre memória, história, arquivo, tempo e performance.

Enquanto os temas e problemas levantados pelas estratégias de *re-enactment* são, obviamente, abrangentes e de grande alcance, a atenção dirigida para o funcionamento complexo e múltiplo da memória nas práticas coreográficas também volta o olhar para dentro à medida

que instiga uma pesquisa performativa acerca da *mídia* da dança. Mitchell oferece uma definição útil do termo “mídia” em seu livro *What Do Pictures Want? (O que as Imagens Querem?)*, 2005 [tradução livre]), no qual ele afirma, ao lado do entendimento estrito mais comum de mídia como “a imagem reificada de materiais, ferramentas, suportes, e assim por diante”, há também um sentido abrangente no qual “[uma] mídia precisamente é um ‘meio’, um ‘intermediário’ ou ‘mediador’, um espaço ou percurso ou mensagem que conecta duas coisas - um emissor para um receptor, um escritor para um leitor, um artista para um espectador [...]” (MITHELL, 2004, p. 204). De acordo com esse sentido expandido, uma mídia deve ser entendida como “uma instituição social complexa que contém indivíduos consigo, e é constituída por uma história de práticas, rituais e hábitos, aptidões e técnicas, assim como por um conjunto de objetos e espaços materiais” (MITHELL, 2004, p. 213). Uma vez que estes elementos constitutivos são todos destacados e refletidos pelo uso de estratégias de *re-enactment*, essas performances podem, certamente, ser consideradas como investigações voltadas à mídia da dança.

Além disso, a definição de Mitchell de mídias como terrenos intermediários conectores, que incluem tanto o emissor quanto o espectador, trazem-na notavelmente para perto da mídia que caracterizaria a dança como contemporânea. Rudi Laermans e Carine Meulders (2009, p. 286) definem a contemporaneidade da dança pela sua

escolha explícita pela “mídia do corpo re/des-apresentação¹¹”. Em seus pontos de vista, “[e]sta mídia realmente é um ‘ponto médio’ ou ‘entre’: isto é, a relação entre o palco e a audiência, entre corpos moventes e sua percepção” (LAERMANS e MEULDERS, 2009, p. 286 [grifo no original]). Com a noção oximorônica de “re/des-apresentação do corpo” os autores visam a capturar a ideia de que “a representação pública do corpo em um palco, necessariamente, envolve sua ‘des-apresentação’, porque “[n]o palco [...] o corpo nunca é ele mesmo, mas representa ele mesmo” (LAERMANS e MEULDERS, 2009, pp. 285-286). Coreógrafos contemporâneos, conseqüentemente, estariam preocupados não tanto com “o corpo propriamente dito”, mas sim “sobre o ‘*tornar-se (uma) representação*’ de corpos”, cuja aparência sempre ressoa com “o eco das incontáveis outras representações (do corpo) na mente do espectador” (LAERMANS e MEULDERS, 2009, p. 286 [grifo no original]). Os três *re-enactments* discutidos ao longo deste capítulo, similarmente, jogam com e sobre as representações do corpo e focam particularmente na interação friccional entre os corpos históricos e contemporâneos. Eles usam a mídia da dança para negociar entre a memória corporal no palco e a memória do corpo na mentes do observador. Dessa forma, o espaço presente em que essas performances têm lugar é na zona intermediária

incompreensível onde o corpo dançante encontra o olhar do espectador.

Performando memória em dança: um *pas de deux*¹²

A análise do *re-enactment* pela lente da metamemória chama atenção para o autoconhecimento dessas performances como sendo interpretado fora dos materiais mnemônicos divergentes e engendrando, conscientemente, novos diálogos com outras memórias que, latentemente, existem no interior de algum dado ambiente. Se estes diálogos são acionados por auto-referências formais (Dunoyer), comparações genéricas (Beutler) ou mudanças dialéticas (Barba), todas são memória em primeiro plano, como uma indispensável chave para obter uma compreensão adequada das peças em questão. Como tal, estes *re-enactments* chamam atenção para uma força constitutiva que, de outro modo, poderia permanecer de forma implícita no trabalho, na criação e percepção da dança.

Assim, eu sugeri que tanto produzir quanto ver dança, em certa medida, sempre envolve memória em uma conjunção de formas corporal, mental e material. Todos os movimentos coreográficos podem ser considerados primordialmente como *re-enactments* de movimentos previamente ensaiados, requerendo o funcionamento da memória até certo grau. A dança, além disso, não opera em um vácuo contextual,

¹¹ No original em inglês, havia um jogo com a palavra "presentation", em combinação com os prefixos "re" e "de". No português, o sentido de negação ou remoção, do prefixo "de" foi substituído pelo seu equivalente, isto é, o prefixo "des". (N.T.)

¹² Termo em francês, que, literalmente, significa Passo de dois. Como termo proveniente da técnica e da linguagem do Balé, consiste em um duo de dançarinos, mais comumente um homem e uma mulher, que executam passos e sequências de dança juntos. (N.T.)

mas sempre ressoa junto às memórias individuais de cada espectador, tanto quanto junto às convenções da memória cultural. Toda peça de dança, conseqüentemente, carrega o potencial de ser tratado como uma metamemória na medida em que os mecanismos mnemônicos constitutivos são revelados através da análise reflexiva e discursiva. Através da discussão sobre as estratégias de *re-enactment* na dança contemporânea como exemplos genuínos de metamemórias, eu não insinuo, deste modo, que estas performances são mais dependentes da memória do que a dança em geral. Em vez disso, seu apelo bastante direto ao tema da memória deve servir como uma convocação para refletir mais sobre as atividades da miríade mnemônica, constitutiva tanto da dança em geral quanto do *re-enactment* em particular.

A retrospectividade inerente a estas performances é, ao mesmo tempo, intrigantemente, direcionada para o futuro, à medida que elas promovem perspectivas alternativas em história, temporalidade e pensamento arquivístico. Mas o trabalho com estratégias de *re-enactment* pode, igualmente, ser considerado como investigações dentro da mídia da dança, conduzidas por uma atenção renovada para com o compartilhamento da memória em várias instâncias. Se a mídia da dança pode ser definida como a relação entre performer e espectador, pode-se argumentar que a memória compõe a própria substância deste encontro. Com a exploração das estratégias de *re-enactment*, a prática de dança atual está

claramente redescobrimo a função central da memória à medida que ela é deliberadamente usada como um dos muitos dispositivos para produzir nova obra. Desse modo, o que o *re-enactment* essencialmente proclama é a visão bilateral de que memória e movimento são igualmente parceiros, abraçando um ao outro intimamente em um contínuo *pas de deux*.

Referências Bibliográficas

- ARNS, Inke; HORN, Gabrielle [eds.]. **History Will Repeat Itself**. Frankfurt a.M.: Revolver, 2007.
- BANES, Sally. **Dancing Women: female bodies on stage**. London & New York: Routledge, 1998.
- BARBA, Fabián. Reconstructing a Mary Wigman Dance Evening; Reconstruction in progress: Working Notes, Wigman Reconstruction, May 2009. In: Schulze, J. [ed.]. **Are 100 Objects enough to represent the dance?** Zur Archivierbarkeit von Tanz. München: epodiumVerlag, 2009. pp. 100-121.
- BARBA, Fabián. Research into corporeality. In: **Dance Research Journal**, 43/1, 2011. pp. 82-89.
- BELTING, Hans. Image, medium, body: a new approach to iconology. In: **Critical Inquiry**, 31/2, 2005. pp. 302-319.
- BROCKMEIER, Jens. After the archive: remapping memory. In: **Culture & Psychology**, 16/1, 2010. pp. 5-35.

- BURT, Ramsay. Undoing postmodern dance history. [2004]. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/767>>. Acesso em: 16 Nov. 2017.
- CARTER, Alexandra. Destabilising the discipline: critical debates about history and their impact on the study of dance. In: idem [ed.]. **Rethinking Dance History**: a reader. London & New York: Routledge, 2004. pp. 10-19.
- CASEY, Edward S. **Remembering**: a phenomenological study. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- CONNERTON, Paul. **How societies remember**. Cambridge: Cambridge University Press, [1989] 2009.
- CUBITT, Geoffrey. **History and memory**. Manchester & New York: Manchester University Press, 2007.
- ENWEZOR, Okwui. Archive fever: photography between history and the monument. In: idem [ed.]. **Archive fever**: uses of the document in contemporary art. New York City, USA: International Center of Photography - Steidl, 2008. pp. 11-51.
- ERNST, Wolfgang. Archive in transition. In: von Bismarck, Beatrice; Eichele, Sonja; Feldmann, Hans-Peter; Heusermann, Anika; Koehler, Inga [eds.]. **Interarchive**: archival practices and sites in the contemporary art field. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002. pp. 475-84.
- FOSTER, Hal. An archival impulse. In: **October**, 110, 2004. pp. 3-22.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreography & narrative**: ballet's staging of story and desire. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- FRANKO, Mark; RICHARDS, Annette. Actualizing Absence: The Pastness of Performance. In: idem [eds.]. **Acting on the past**: historical performance across the disciplines. Middletown: Wesleyan University Press 2000, pp. 1-9.
- KETELAAR, Eric. Tacit narratives: the meanings of archives. In: **Archival Science**, 1, 2001. pp. 131-141.
- KORITZ, Amy. **Gendering bodies, performing art**: theatrical dancing and the performance aesthetics of Wilde, *Shaw and Yeats*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina, 1988.
- LAERMANS, Rudi. Dance in general or choreographing the public, making assemblages. In: **Performance Research**, 13/1, 2008. pp. 7-14.
- LAERMANS, Rudi; MEULDERS, Carine. The body is the re/de-presentation, or what makes dance contemporary? In: GAREIS, Sigrid; KRUSCHKOVA, Krassimira [eds.]. **Uncalled**: dance and performance of the future. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009. pp. 282-88.
- LEPECKI, André. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. In: **Dance Research Journal**, 42/2, 2010. pp. 28-48.
- LÜTTICKEN, Sven. **Life, once more**: forms of reenactment in contemporary art. Rotterdam: Witte de With, 2005.
- MITCHELL, W.J.T. **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1995.
- MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want?** The live and love of images. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2005.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked**: the politics of performance. London & New York: Routledge, 1993.
- REASON, Matthew. **Documentation, disappearance and the representation of live**

performance. Houndmills, Basingstoke,
Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains:**
art and war in times of theatrical reenactment.
London & New York: Routledge, 2011.

SUTTON, John. **Philosophy and Memory
Traces:** from descartes to
connectionism. Cambridge: Cambridge
University Press, 1998.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the
Repertoire:** performing cultural memory in the
americas. Durham, NC: Duke University Press,
2003.

VAN DIJCK, José. **Mediated memories in the
digital age.** Stanford, California: Stanford
University Press, 2007.