



AS DANÇAS DE DEPOIS¹

THE DANCES OF AFTER

LAS DANZAS DEL DESPUÉS

Isabelle Launay

Isabelle Launay

Professora do Departamento de dança da Universidade Paris 8 e integrante do laboratório de pesquisa Musidanse (França). Autora de diversos livros sobre dança moderna e contemporânea, entre eles *Poétique et politique des répertoires: les danses d'après, I* (2017) e *Cultures de l'oubli et citation: les danses d'après II* (2018), publicados pelo Centre National de la Danse.

1. Este texto é constituído de extratos do livro *Cultures de l'oubli et citation: les danses d'après, II*, 2018. (Culturas de esquecimento e citação: as danças de depois, II).

Resumo

Este texto apresenta as potencialidades do trabalho de citação em dança, abordando esse ato como uma força motriz. Em seguida, com olhar genealógico sobre a história da dança, debate a reprise e circulação de gestos passados em criações contemporâneas.

Palavras-chave: Dança, Citação, Memória, Transmissão.

Abstract

This text presents the potential of the citation work in dance, approaching this act as a driving force. Then, with a genealogical look at the history of dance, it debates the rerun and circulation of past gestures in contemporary creations.

Keywords: Dance, Citation, Memory, Transmission.

Resumen

Este texto presenta las potencialidades del trabajo de citas en danza, abordando este acto como una fuerza motriz. Luego, con una mirada genealógica a la historia de la danza, debate la repetición y circulación de gestos pasados en creaciones contemporâneas.

Palabras clave: Danza, Cita, Memoria, Transmisión.

Citações-excitações²

Se a história de um fenômeno, de uma obra, de um gesto é uma questão de sucessão e da coexistência de forças que o apreendem, como um gesto passado que não foi transmitido é responsável por outros sentidos e encontra uma nova atualidade? Essas forças são sustentadas por uma atitude predatória de capitalização sobre uma obra existente ou por uma atenção que restitui, redistribui e relança a potência poética de uma obra? O que faz a obra de chegada à obra de partida assim retomada e citada, ela a empobrece ou a aumenta? Este diálogo trans-histórico de obra a obra é igualitário? Em outras palavras, a fonte é efetivamente considerada no trabalho da pessoa que a (re) toma, ou é apenas um objeto a ser explorado? Ela tem suas chances nesse diálogo ou, inversamente, sua lógica vem dominar a obra que a retoma? Que

2. Revisão de tradução: Sofia Vilasboas Slomp.

histórias e memórias da arte são fabricadas então no seio das obras assim reincorporadas e através de quais pontos de vista? Nesta perspectiva, retomar um gesto que não tenha sido transmitido não é também fazer uma ligação além da descontinuidade histórica e da ausência de qualquer transmissão genealógica? Não podemos ver aqui uma “historiografia” não tanto discursiva quanto performativa cujas várias ações fabricam uma história da dança através de e em movimentos dançados, vindos de verdadeiros objetos de pesquisa?

Introduzindo o trabalho coletivo recentemente dedicado ao *reenactment* (reativação)³ na dança, Mark Franko (2017a) enfatiza tanto a variedade de abordagens como de denominações (reperformance, *remake*, citação, reatualização, derivação etc.)⁴. Além dessa diversidade, ele considera o *reenactment* como um desafio ou uma atitude crítica em relação à ideologia da reconstrução, e isso envolve uma dramaturgia de sua apresentação. Enquanto uma reconstrução visa, de fato, a reprodução e preservação de uma obra como ela era, o *reenactment* coloca em cena o resultado desta reconstrução, envolvendo uma reflexão crítica, mesmo controversa. Ele desestabiliza o passado como o presente, os espaços como os sujeitos que dançam; ele descentraliza todos porque revela uma historicidade sempre investida de uma temporalidade complexa⁵. Se a reconstrução visa “performances de museu”, simulacros de experiências históricas tomadas em um tempo congelado, buscando testemunhar o passado como passado, o *reenactment* reivindica, ao contrário, uma historicidade que atua no presente, dissolve a pretensão à reprodução, trata o passado como existente no presente e como pertencente à própria atividade criadora. Em suma, o *reenactment* perturba o sentido do que aconteceu no passado. Repensamos o que foi pensado, enquanto re-dançamos o que foi dançado, e esse retorno pode constituir um evento no presente.

3. N.T. A autora utiliza a palavra *réactivation*, em português “reativação”. Manteremos essa tradução, mesmo que na literatura *reenactement* possa ser traduzido também por reencenação.

4. Com cautela, Franko propõe datar o primeiro *reenactment* em dança em 1988, com a retomada de Susanne Linke do ciclo de *Afectos humanos*, de Dore Hoyer (1962), e aquela que, no mesmo ano, Arila Siegert também fez na Alemanha Oriental.

5. Sobre o *reenactment*, definido por Robin G. Collingwood (1993), ver os textos frequentemente citados de Mark Franko (1990), André Lepecki (2015), Ramsay Burt (2003), Rebecca Schneider (2012) e Vanessa Agnew (2004). Sobre o *reenactment* com relação à dança, ver Maaïke Bleeker (2017).

O *reenactment*, no entanto, também pode se apoiar num trabalho de reconstrução (especialmente sobre elementos de métodos exigentes e rigorosos), mesmo que seja para invertê-la. Como será visto em muitos dos projetos aqui analisados, é importante, portanto, não opor de maneira binária a reconstrução e o *reenactment*, mas também o trabalho de cópia e reativação. Também é importante, insiste com razão Anna Pakes (2017), ser particularmente preciso sobre o que é retomado e como isto é retomado, através da imitação de um filme, de uma imagem ou da decifração minuciosa de uma partitura. Nesta perspectiva, seguir precisamente os elementos constituintes de uma obra não é em si uma ação que limita o sentido, e a atividade mimética não é em si mesma normativa ou alienada a uma autoridade. Além disso, uma abordagem cuidadosa do arquivo pode constituir um antídoto às interpretações estabelecidas e autorizadas, tornando-se assim anticanônica. Nesse sentido, podemos encontrar invenções tanto em uma “reconstrução” quanto em uma “reativação”.

Para melhor articular essas duas noções, privilegiaremos o trabalho da citação, como foi proposto por Antoine Compagnon (1979) em seu principal livro dedicado a essa questão no campo da literatura⁶. E já que o trabalho em dança atua diretamente nas corporeidades que dançam e incorporam estas citações, insistiremos aqui no poder de agir⁷ da citação, em sua potência efetiva. *Citare*, em latim, etimologicamente denota uma potência que põe em movimento e faz passar do repouso à ação. Mas, além deste primeiro sentido, ele também se refere a diferentes tipos de ações: fazer vir a si, chamar (daí seu significado legal de “intimação à justiça”), mas também valorizar (em termos militares, “emitir uma menção”); e, por fim, excitar (assim o *torero* “cita” o touro para provocar seu ataque com um chamariz). Este último uso, aos olhos do teórico, é o mais fiel ao primeiro sentido e é o essencial da citação, é uma “isca” e uma “força motriz” cujo significado “está no acidente ou no choque” (Compagnon, 1979, p. 44-45). Compagnon decompõe essa “potência fenomenal” ou “poder mobilizador” da citação nela mesma, em diferentes momentos, que podem ser declinados tanto pelo ato de ler quanto de assistir e compor uma dança.

6. Ver também o livro de referência de Gérard Genette (1982).

7. N.T. O termo *pouvoir d’agir*, em francês, pode ser traduzido também por empoderamento, ou *empowerment* no inglês.

Primeiro vem a solicitação. A atenção é atraída de um modo particular e o imaginário é ativado: “Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, é a solicitação: um pequeno amor à primeira vista perfeitamente arbitrário, bastante contingente e imaginário” (Ibid., p. 23-24). O olhar fica abalado, encantado com este encontro estético com um elemento da obra. Este ato preliminar é um ato de ver através do qual são investidos e afirmados um valor e um desejo que são parte de uma descoberta. Revela-se algo que faz signo sem ainda fazer sentido, ressalta também Catherine Perret (1992, p. 144) em comentário sobre a citação de Walter Benjamin. Este saber não é dito, não se comenta, mas é trocado entre a coisa que solicita, portanto, sua citação e o imaginário de quem a vai citar (Ibid.). No momento já dançado, na figura que será citada, encontra-se uma potência viva que solicita aquele que sente uma ressonância com suas preocupações presentes.

Esse enigma da solicitação pede um segundo momento. *Citar*, de fato, é, depois de ser solicitado, extrair. “Quando eu cito, eu corto, eu mutilo, eu extraio [...]. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não é mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado”, escreve Compagnon (1979, p. 17-18). É o momento preênsil do corte de um elemento que se extrai, e portanto expulso de seu contexto inicial, agora alterado. Citar uma dança a desfaz e a liberta de seus significados primários – o significante excede, portanto, os significados. Ela pode ser então, em um terceiro momento, copiada, isto é, analisada, imitada depois incorporada.

Em um último momento, essa incorporação implica uma transferência ou uma forma de conversão, em um contexto cinestésico, espacial, temporal, geográfico e histórico completamente diferente. Mas, como em um enxerto o contato de uma dança com outra corporalidade e em outro ambiente corre o risco de uma rejeição, de uma impertinência, de um contrassenso ou, ao contrário, de uma completa ativação de seus potenciais. Estes quatro momentos – solicitar, extrair, copiar/incorporar, transferir – são todos movimentos de localização, desconexão e reconexão, de desterritorialização e reterritorialização. Citar uma dança é também excitá-la, destacá-la e vibrá-la, tirá-la de seus próprios limites, como os olhares que estavam nela, de seu lugar na história da dança, para que ela se torne um material a serviço de uma nova necessidade, não sem eventuais tensões com seu contexto inicial. Então, se recortar

e colar eram os gestos arcaicos e infantis de escritores como James Joyce e Marcel Proust – com a tesoura e o pote de cola como objetos emblemáticos –, imitar-incorporar, transferir não são os gestos dos artistas da dança?

Citar – neste caso, citar uma dança – é uma operação complexa, um verdadeiro trabalho, diz Compagnon (1979, p. 38): “A citação não tem sentido em si mesma, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir [...], um *working* [...], ela não tem sentido fora da força que age sobre ela, que a apreende, a explora e a incorpora.” Essas forças que atuam no devir das obras de dança são às vezes visíveis e claras, às vezes mais maliciosas ou escondidas, surpreendentes. Acontece, por exemplo, que o retorno sobre uma obra implica um desvio para uma outra, seguindo as artimanhas do que será chamado aqui, por falta de termo melhor, de associações gestuais históricas, mais ou menos conscientes, tornando visível uma história parcialmente desconhecida, até mesmo oculta. Como já foi apontado em muitos estudos sobre o *reenactment*, certos modos de retomada e citação de uma obra de dança revelam potenciais estéticos, com impactos culturais e políticos imprevisíveis⁸.

O trabalho da citação, analisa Catherine Perret (1992, p. 137 et seq.) a partir de Walter Benjamin, tem dois gumes, é ambivalente. Ele nunca é neutro. Pode ser tomado como uma simples consideração ao passado, uma polidez ou até mesmo uma encomenda. Pode vir a legitimar um trabalho, servir de referência e elevar-se a partir de uma prática normativa da citação. No entanto, por outro lado, isso também obscurece um sentido já atribuído para desenvolver um potencial crítico inesperado. Revela também a relação que o campo coreográfico tem consigo mesmo. O trabalho da citação coloca em questão não apenas a autarquia e a homogeneidade reivindicadas de uma obra, o domínio de sua coerência e de sua unidade permanente, mas também o *status* do autor, responsável pelo objeto no qual ele assina seu nome. Ele nos

8. Se os teóricos estudaram com frequência as reativações de Jérôme Bel, Fabián Barba, Xavier Le Roy ou Martin Nachbar, aquelas de Olga de Soto, Philippe Decouflé, Richard Mover, Olivia Grandville e Trajal Harrell são mencionadas em *The Oxford handbook of dance and reenactment* (FRANKO, 2017b). Outros estudos de caso são propostos por Susanne Franco e Marina Nordera (2010) e Anne Bénichou (2015). Marie Quiblier (2011) analisou *À rebours* de Fabienne Compét (a partir de *Trio A* de Yvonne Rainer), e *Retransmissions* de Alain Michard, a partir de uma peça de Bagouet. Ver também nossas análises nesta perspectiva sobre *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel, da série de *Flip Book* de Boris Charmatz a partir das fotografias das peças de Cunningham, e da reativação de *Jours étranges*, de Dominique Bagouet por adolescentes (LAUNAY, 2017).

coloca, assim, de entrada, na imanência de uma cultura coreográfica: o gesto em dança não aparece mais como expressão de um sujeito, mas como fruto de uma construção performativa totalmente mediada. A função mimética, a intergestualidade e a intertextualidade das formas coreográficas assumem então a base de um ato de criação. Trans-histórica, uma obra coreográfica não resulta de uma “técnica do corpo,” no último sentido que lhe deu Marcel Mauss (1997), ou seja, uma “montagem de séries de atos”⁹? Ela não aparece como fruto de uma escritura gestual impessoal que circula e incorpora de corpo a corpo, através de imagens, filmes e partituras, embaralhando aqui a ideia de uma criação a partir de corpos individuais? É, portanto, através desses elos transversais com os corpos dançantes e suas histórias e circulações que uma obra coreográfica também pode ser definida¹⁰.

Então tudo resultaria de uma intertextualidade e intergestualidade? Finalmente, vamos fazer algo diferente do que nos “entredançar,” parafraseando aqui Montaigne, que constatou que fazemos apenas nos “entreglosar”¹¹ (ou seja, glosar um ao outro)? O mérito de Julia Kristeva (seguindo Mikhail Bakhtin) é ter pensado em uma teoria dinâmica da produção textual como um sistema de relações e transformações: “Todo texto é construído como um mosaico de citações: todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹² (KRISTEVA, 1969, p. 115). Assim, se nos “entredançamos,” se o próprio sujeito, como recorda Michel Schneider (1985, p. 12), também é feito de “fragmentos de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, o todo (se podemos dizer assim) formando uma ficção chamada o eu,” e para que essa noção demasiada geral possa se tornar operativa, é importante pensar em como cada obra emprega especificamente este trabalho de transformação que a tornará singular, original.

9. “O que se destaca muito claramente [nas técnicas do corpo] é que estamos em toda parte na presença de montagens de séries de atos” (MAUSS, 1997).

10. Ver a análise desta perspectiva maussiana proposta por Catherine Perret (2016, p. 107-122).

11. “Há mais trabalho em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas: e mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: não fazemos mais que glosar uns aos outros.” (MONTAIGNE, 1973, p. 358).

12. Esta ideia será retomada por Roland Barthes (1973) alguns anos mais tarde: “Todo o texto é um novo tecido de citações antigas,” e estas citações não são facilmente identificáveis ou explícitas.

Também entendemos por que o uso da citação foi e continua sendo sujeito a um sério controle na tentativa de distinguir o que é próprio de cada um. Um pecado original realmente pesa sobre a citação no mundo artístico: considerada como má imitação desde Platão, ela é primeiro reprimida, depois condenada no século XVII (especialmente por Blaise Pascal, rejeitando a liberdade de citar os *Ensaíos* de Montaigne), e, por fim, precisamente controlada pelo desenvolvimento do livro e do direito de citação que é estabelecido na era clássica com a invenção das aspas¹³. Estas aspas, se pensamos em Antoine Compagnon (1979, p. 40), indicam que a palavra é dada a outra pessoa, e que o autor se demite da enunciação, sendo então feita uma divisão sutil entre os sujeitos e as produções textuais. Mesmo assim, não é uma tentativa vã querer regular produções discursivas e gestuais? Não é ilusório acreditar que o controle dos enunciados permite controlar os efeitos da disseminação do poder da imitação?

Em suma, o trabalho da citação aparece como uma pedra de toque, um lugar estratégico para observar aquilo que garante o funcionamento, a validade e a legitimidade dos discursos como produções artísticas. Objeto de debates contraditórios ao longo da história, ele revela, segundo Compagnon, a origem e o limite da escrita. Além disso, constitui um ponto nodal para observar as questões das práticas discursivas e talvez também das práticas artísticas em geral, e em particular as chamadas danças cênicas contemporâneas – questões estéticas e políticas ao mesmo tempo, em que muitos dos projetos coreográficos estudados aqui se inscrevem no mesmo nível.

Um olhar genealógico: ver várias cenas em uma dança

“Contra o efêmero”, é por esses termos que Marina Nordera e Susanne Franco (2010, p. XVII) abrem o *Ricordanze*, a fim de desconstruir este tópos de estudos em dança e destacar suas ambivalências. Sete anos depois, apresentando seu *Oxford handbook of dance and reenactment (Manual Oxford de dança e reenactment)*, Mark Franko (2017b) enfatiza o poder do “recordar” (*recall*) em uma época que ele chama de “pós-efêmero”. Se a ideologia do caráter efêmero e universal da dança deu lugar a uma necessidade de

13. De acordo com a síntese de Antoine Compagnon (1979).

historicidade e descentramento¹⁴, foi graças à própria possibilidade de uma história da arte coreográfica cênica. Participando desta abordagem dos estudos em dança, as *Danças de depois*, em dois volumes, escritos de forma descontínua desde 2004, sublinham o quanto uma parte dos repertórios ditos clássicos ou obras ditas contemporâneas repete e transfigura, consciente ou inconscientemente, aquelas de várias danças passadas na Europa. É a partir do próprio seio das obras e práticas que foi analisada a fábrica dessa história singular para observar quais histórias (em dança) os artistas têm: a partir de quais materiais eles trabalham, em que quadros de experiência, com que conhecimentos singulares e incorporados ou representações imaginárias, para compor quais poéticas e políticas de afetos. Esta abordagem se situa desde o início na imanência de uma cultura coreográfica onde o gesto criativo não restabelece a expressão de um único sujeito, mas é o fruto de uma construção performativa inteiramente mediada por técnicas, discursos, representações e imagens. O desenvolvimento exponencial da circulação de imagens filmadas, em particular através da internet e do YouTube, transformou as condições técnicas e sociais de transmissão. Seu uso faz com que seja uma “técnica do corpo” – no sentido de Marcel Mauss – em grande escala, permitindo a circulação de danças em um regime sem autor-proprietário. Entre o plágio gestual generalizado, emancipado da suspeita de fraude e apropriação singular, inventam-se os novos gestos da tribo. As coreografias tornam-se então as peças de um grande coletivo chamado “dança” e formam um corpus que pertence a todos, no qual cada um pode talvez se reconhecer ou, inversamente, ver a confirmação de uma exclusão¹⁵. A função mimética, a intergestualidade e a trans-historicidade intertextual das formas coreográficas estão então na base de um ato de criação em dança.

14. Como nos convida, na França, o trabalho coletivo recentemente publicado, *Danser contemporain: gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, dirigido por Mahalia Lassibille e Federica Fratagnoli (2018).

15. *Surrogate cities*, de Heiner Goebbels (1994), encenado e coreografado por Mathilde Monnier em 2008, deu uma figura coreográfica e plástica a essa situação pelo imenso rabisco rizomático com giz, marcas de múltiplos territórios e fronteiras que se interpenetram e que gradualmente cobrem todo o solo de uma cidade desenhada no palco por centena de dançarinos-amadores de vários grupos e culturas gestuais e que praticam a cópia de danças visíveis em pequenas telas. Ele será associado aqui com a primeira das *Fictions* de Borges (1983, p. 24), segundo a qual “a concepção de plágio não existe” desde que “foi estabelecido que todas as obras são o trabalho de um único autor, que é atemporal e anônimo”.

Entendemos que estas **danças de depois** apelam para desenvolver as possibilidades oferecidas por todos os tipos de retornos, desde os mais conhecidos até os mais inconscientes, e fazê-los na consideração dos recursos explorados ou retomados de maneira intempestiva. Uma dança deriva de outra por imitação e transformação, e essas atividades não podem ser separadas¹⁶. A imitação de um gesto não pode se limitar à cópia empobrecida e desvitalizada de um movimento: ela implica uma transformação assim que esse gesto passa por uma outra corporeidade. A qualidade desta transformação depende também da apreensão e compreensão do gesto dos outros – como sua crítica –, enriquecendo assim os processos de subjetivação.

É a partir da observação dessas danças contemporâneas que (re)compõem e interpretam danças olhando para outras e as incorporando, ou as trabalhando a partir de partituras, que nasceu o nosso interesse por este contágio e este dialogismo gestual trans-histórico, bem como por suas condições de possibilidade. Se um gesto é marcado por múltiplas sedimentações, sua transformação também está ligada às forças que o afetam. Assim, longe de ser o efeito do gosto individual de um artista ou de um interesse oportunista pelo passado, as danças aqui analisadas são fruto de desejos e emoções trabalhados por formas passadas, que interpelam o presente. Envolvidas em uma relação crítica com o tempo de ontem e de hoje, elas se apoiam tanto em um trabalho de reconstrução a partir de arquivos e/ou memórias incorporadas quanto na apreensão cinestésica própria da imitação. Elas dão lugar a novas representações do passado e a possíveis presentes de uma obra. É, portanto, fora do único modelo genealógico e fora da experiência de corpo a corpo que se transmite e se trabalha as danças das modernidades na Europa. Elas passam tanto pela mediação de imagens, em particular cinematográficas, textos, partituras, narrativas, quanto pelo rumor gestual, imaginário e aura que beneficiaram (ou não) algumas obras e alguns artistas. Esta mediação é atravessada, de ponta a ponta, por uma experimentação e um trabalho de pesquisa sobre o sentido do próprio gesto.

Os vários repertórios da Ópera de Paris, da companhia Merce Cunningham ou ainda de Dominique Bagouet, como vimos, assumiram os movimentos de uma continuidade descontínua e de uma transformação de tradições marcadas

16. Portanto, qualificamos a afirmação de Gérard Genette (1982, p. 546-547) de que a oposição entre práticas de transformação e imitação tem relevância universal.

pela oralidade – seguindo poéticas e políticas muito diferentes, até opostas –, mesmo que às vezes pudessem estar ligadas a um trabalho histórico sobre o arquivo. No entanto, quando há um desejo assumido de rupturas estéticas e, além disso, uma crise ou rupturas na transmissão do *savoir-faire*, dos valores e das representações, a circulação de saberes, obras, modos de sentir e perceber se organiza de maneira bastante diferente. Ela passa por curtos-circuitos surpreendentes e alianças técnicas imprevisíveis, possibilitados por caminhos mais longos, descontínuos, às vezes evitados e tortuosos. Esses resultam de circulações trans-históricas e transnacionais, de topologias menos visíveis e conhecidas que interessam a muitos historiadores e antropólogos da dança atualmente.

Ao valorizar esta forma de esquecimento presente no momento “extático” de uma performance dançada – onde as formas do tempo se desorientam – os dançarinos modernos como Mary Wigman, Valeska Gert, Josephine Baker, Rudolf Laban, apesar de si mesmos, permitiram retornos imprevisíveis tanto às suas ações quanto às suas obras. A “possessão” wigmaniana cultivava a descontinuidade e uma forma de esquecimento para que retornasse uma memória gestual considerada mais “autêntica.” Esta memória do “ser dançante” era ambivalente: ela era ao mesmo tempo colocada sob o signo do retorno de arquétipos imemoriais, preservados o tempo de um momento inesquecível, e sob o aspecto de reminiscências inconscientes plásticas próprias à questão dos sonhos. Muito diferente foi a relação de Gert com a memória dos gestos. Nem sacralizada nem possuída por um desejo de controle, a memória é aqui fruto de uma tensão íntima que se desenrola através do trabalho de montagem, de reapropriação e da reciclagem de gestos existentes. A artista cita, extrai, transfere e intensifica estes materiais de uma cultura gestual cotidiana até que eles explodam, e cultiva o esquecimento e a descontinuidade através de uma distração acelerada dos elementos entre eles. Baker, próxima nesse sentido de Gert, pratica uma arte virtuosa de montagem descontínua de materiais heterogêneos, mas a partir de uma tradição marcada, entre outras, por culturas dançadas e musicais afro-americanas do jazz e do cinema. Através de seu *lore*¹⁷, é promovido outro tipo de memória e citação que visa não tanto colocar em

17. N.T. Referência à palavra *folklore*, *folk* (povo) e *lore* (saber).

crise quanto a “ressignificar” (*signifyin’*) gestos e signos, através dos quais ela os entre-imita e os desafia por meio do humor e da caricatura. Laban articula de outro modo ainda o esquecimento e a memória, negando, como Wigman, qualquer faculdade criativa à imitação, à citação e ao *signifyin’*. O sentido do movimento não reside para ele nos corpos dançantes, mas nessa estrutura escondida no seio de “danças escritas”, objetiváveis graças ao trabalho de uma transcrição dando lugar a partições que rompem com o vínculo contínuo, do corpo a corpo, das transmissões orais. Mantendo a análise do movimento, sua abordagem permite múltiplas interpretações da mesma partitura, uma dessubjetivação e uma redistribuição de saberes e de obras, além dos corpos em presença.

Uma reflexão em ação sobre a história da dança pelos próprios artistas já estava vigorosamente em atividade nos anos 1920, e certamente não data dos anos 1990-2000, como por vezes sublinham muitos críticos ou teóricos. “Herdando” de alguma forma destes quatro modelos de trabalho (a possessão, a montagem, o *signifyin’* de um *lore* e a partitura), mais ou menos conscientemente ou por escolha, os trabalhos de Vera Mantero, do Quatuor Albrecht Knust, de Jérôme Bel, de Mark Tompkins, de Latifa Laâbissi ou de Loïc Touzé marcam de fato um ponto de virada “pós-efêmero” e testemunham uma consciência crescente da historicidade dos gestos.

Citam-se gestos passados porque consideramos que talvez não haja no fundo nada melhor para fazer ou porque a potência poética de uma figura filmada é tal que ela se impõe ao imaginário, carregando consigo outras figuras. Citamos porque buscamos explorar o potencial de uma cópia, metabolizando-a e descosturando-a com uma parte da história. Nós também levamos a citação até seus limites, perturbando-a de tal modo que ela se torna quase irreconhecível, deixando aparecer a estranheza perturbadora de um gesto retornado. Esse “trabalho” da citação não aparece então como um viés desviado onde há uma transmissão intermitente, surpreendente, fora de uma genealogia contínua e então, apesar de tudo, dessas modernidades na dança? Essa historicidade poética e política realizada no trabalho artístico, por trabalhar as potências do imaginário e sua incorporação, não pode ser considerada pelo único prisma das determinações sócio-econômico-políticas

do “texto cultural”¹⁸, da mesma forma que a lógica psíquica não pode estar alinhada com a lógica social, nem o sonho com os materiais da vida desperta. Um trabalho ocorre em parte fora da consciência vigilante. Ele segue intensas linhas de fuga e desejos heterodoxos para inventar identidades trans-históricas, heterogêneas e contraditórias que colocam à prova a demanda de ficções claras, positivas e reconfortantes garantindo o monopólio de uma virtude cultural. Não sem dificuldade, procuramos elucidar a formação desses desejos sob o termo de “influências”, de formação, ou identificá-los, remetendo-os a referências, lugares e determinismos afim de poder responder à pergunta “de onde você dança?”, questionando assim a legitimidade da proposição.

Mesmo que eles não reivindicuem uma linhagem e não se apresentem como discípulos dos modernos, esses artistas contemporâneos apoiam-se em arquivos, partituras ou mesmo sobre um trabalho de cópia, às vezes implantando a partir de tudo isso anamneses e ficções coreográficas. Ao se permitir essas apropriações, eles fabricam assim engraçadas histórias da dança. A reativação de *L'Après-midi d'un faune (A tarde de um Fauno)*, pelo Quatuor Knust, marcada pelo processo de retomada do *CP/AD* de Yvonne Rainer, deste ponto de vista, abriu todo um programa de modalidades de reprise. Longe de se excluírem, estas articulam-se entre si para liberar as possibilidades passadas, presentes e futuras desta obra de Nijinski; Jérôme Bel fez o mesmo através de suas tentativas de cópia de *Wandlung* em *Le dernier spectacle (O último espetáculo)*.

Além disso, o mundo fantasmagórico próprio aos “dançarinos de expressão”, assombrados ou possuídos por “parceiros invisíveis”, como Wigman dizia, também pôde marcar os dançarinos do *butoh* em um Japão que estava conduzindo sua reconstrução a ritmo forçado após a guerra. Entre eles, Hijikata Tatsumi desdobrou radicalmente este potencial, cruzando-o com suas leituras de escritores franceses (Antonin Artaud, Georges Bataille e Jean Genet). Ele reinterpretou, nesses anos 1960, a tensão entre arquétipo, *revival* e sobrevivências para arruinar, a partir do interior, o próprio corpo do arquétipo imperial¹⁹.

18. “O puramente textual (cultural) nunca é suficiente”, já lembrava um dos fundadores dos *Cultural Studies*, Stuart Hall (2013, p. 253), por ocasião de suas análises cinematográficas. Assim, ele colocou a análise culturalista à distância para produções artísticas.

19. Patrick De Vos analisou essa tensão e o suposto “retorno” à cultura ancestral japonesa do fundador do *butoh* a partir da peça *L'Insurrection de la chair* (1968), de Hijikata (LAUNAY et al., 2018, p. 14-56).

Assim, podemos entender como, marcada por sua vez tanto pelas imagens e pelos filmes de Hijikata quanto por aquelas de Wigman, Latifa Laâbissi pôde retomar esta questão na França pós-colonial dos anos 2010 para figurar, torcer e desatarraxar a base das atribuições identitárias e seus efeitos.

Quanto a Loïc Touzé, na dinâmica histórica das “danças de expressão”, ele coloca no seio de um trabalho coletivo a prática da hipnose, próxima do transe e do jogo, reconectando-se com sonhos acordados e figuras do passado em citações perturbadoras que convocam uma vasta história do espetáculo vivo ocidental. Assim, ele se implica em realizar uma outra política na circulação de imaginários, onde cada um é impulsionado a tomar sua parte para que os gestos aconteçam.

Alguns artistas também se beneficiaram das práticas de montagem que foram desenvolvidas a partir da década de 1920 e das quais o cabaré era uma das cenas favoritas. Eles reativam as virtudes críticas de um gesto complexo que consiste em colocar materiais plásticos, cinestésicos e sonoros um contra o outro, em uma tensão contraditória. Vera Mantero, em *Os serrenhos do caldeirão*, o fez para remediar uma crise na transmissão de gestos, propondo reativar uma qualidade de trabalho e de trocas entre cultura e agricultura. A montagem de Jérôme Bel, em *Le dernier spectacle*, se sublinha a dificuldade, senão a impossibilidade de uma repetição, também ativa os suportes memoriais, deixando o espectador *in fine* diante da responsabilidade da lembrança. Finalmente, Mark Tompkins, em suas *Hommages* (à Nijinski, Valeska Gert, Josephine Baker e Harry Sheppard), usa este procedimento para manter seu diálogo com figuras artísticas falecidas e amadas, para fazer aparecer e desvelar este teatro de máscaras reminiscentes tanto quanto sua potência de vida produtora de novas ficções. As danças e atitudes passadas são, portanto, exploradas como recursos possíveis e questões estético-políticas a voltar à circulação, ou com vistas à sua revisão. Nesse sentido, as obras coreográficas de ontem não são assuntos de patrimônio a serem resolvidos, nem classificados: elas não retornam em nome de um desejo de memória retórica, definido por uma política de programação, assegurada por um nome de autor reconhecido ou orgulhosa de reestabelecer um desconhecido. Seu retorno é fruto de transferências e desejos que não as reduzem ao status de “documentos históricos”, cujo sentido seria colocado a montante sob o controle do conhecimento científico dos historiadores da arte e da cultura.

Trata-se de recuperar um passado, de reapropriar-se do que foi posto de lado e de fazê-lo, por seus próprios meios, através de atos performativos: a atividade histórica dos dançarinos ditos contemporâneos desde os anos 1990 não é sem eco, nesta perspectiva, com a necessidade de história como de memória dos grupos minoritários. (Re)mediar, (re)tomar e (re)chamar, (re)ler e revisar, reatruvessar, relembrar, para vários modos de *reenactment*, é também debater a memória das obras em dança, além da comunidade artística sozinha: de fato, como observado por Maurice Halbwachs (1997)²⁰, nós não contamos nossa própria história sozinha, mas com (ou contra) os outros. Além disso, se, desde 1989, o dançarino-coreógrafo Dominique Dupuy (1996, p. 27-28) enfatizou uma mudança de atitude geral na França ao dizer que “a dança contemporânea sente a necessidade de questionar seu passado”, não foi tanto para “construir sua tradição”, mas para explorar os recursos, não se privar de nenhum deles e para contar de outra forma o mundo ao seu redor.

De fato, muitos dos projetos analisados, incluindo os solos, colocam em movimento o trabalho de uma comunidade passada ou presente: a dos camponeses-cantores portugueses, associada, em *Os serrenhos do caldeirão* de Vera Mantero, ao conjunto de um público que canta para que uma dançarina trabalhe; a de intérpretes passados, presentes e potenciais de *L'Après-Midi d'un faune*; aquela dos dançarinos de *Dernier spectacle* e seus espectadores, especificamente citados e perseguindo, por sua vez, a lembrança da “transformação” (*Wandlung*) de Susanne Linke; aquela, mais fantasmagórica e mascarada, das figuras convocadas no carnaval sarcástico das *Hommages* de Tompkins. *Self portrait camouflage* e *Adieu et merci*, de Latifa Laâbissi, convocam, por sua vez, a comunidade de olhares que operou o compartilhamento frontal, racial e colonial entre um “nós” e seus “outros”; o do normal e do patológico, para mostrá-los e dissolvê-los, comunidade cuja presença continua a rondar o limiar da cena. Finalmente, em *La chance*, proposta por Loïc Touzé, a comunidade de espectadores participa e apoia com seu olhar o delírio figurativo e memorial orquestrado pelos dançarinos, reunidos para tentar fazer e ver uma dança.

20. Sobre a contribuição de Halbwachs, ver o importante artigo de François Dosse (1998).

As **danças de depois** chamam para uma percepção que diremos, por falta de termo melhor, anamnésica e relacional, que consiste em ver várias danças em uma única, e uma em função da outra, através da montagem que se opera nos e entre os elementos de uma memória cultural e coreográfica. Isto implica um olhar *bricoleur* (de faz-tudo), às vezes associativo, editor, lúdico, anacrônico e hermenêutico. Podemos culpar tal abordagem por ser prisioneira de jogos intertextuais narcísicos, alimentando, na melhor das hipóteses, o prazer maníaco de leituras estetizantes e eruditas, e na pior das hipóteses, o fluxo e a circulação neoliberal de gestos e imagens, de se afastar de problemas da “vida real”. E isto provavelmente estaria certo, se essa relação com cada passado não fosse, cada vez, precisamente reconsiderada: que material histórico é convocado e de que maneira? Através de quem, para quem e com que propósito? Quando e onde? O que fazemos com ele e o que ele faz conosco? Assim, cultivando o imaginário histórico e retomando antigos materiais gestuais em novos circuitos de sentido, a certa distância da transmissão oral como em certa proximidade com o saber do historiador, este trabalho da citação em dança pode ser, se não “revolucionário”²¹, pelo menos “microrrevolucionário.” É particularmente assim quando não nos contentamos em apenas celebrar e/ou capitalizar sobre o passado, mas quando transformamos as narrativas e as representações que nós (re)agimos e contra-assinamos. Essa transformação pode desfazer posturas de autoridade, dissolver o poder de versões e interpretações autorizadas, desmascarar sua dimensão performativa, liberar efeitos insuspeitos e a virulência de obras passadas, redistribuir a propriedade de materiais coreográficos, provocar novos desejos além de constituir outros suportes para fazer viver o sentido do dançar.

Finalmente, também é entendido que estas reprises, na observação de repertórios como do uso da citação, não estão em busca de uma “origem”, de uma essência, de uma verdade. Longe de qualquer gênese linear, nossa abordagem espera ser “genealógica”, no sentido em que Michel Foucault (1994, p. 140-143), lendo Nietzsche, usou este termo: “O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem”, e o dançarino, como o espectador, também

21. Como Pier Paolo Pasolini desejou em 1963, colocando de volta as imagens de Galina Oulanova em *La Rabbia*; ver o nosso prólogo em *Poétiques et politiques des répertoires: les danses d'après, I* (LAUNAY, 2017).

precisa dessa história das obras para conjurar o poder de inscrição do modelo. “É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos recomeços [...] A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncope, é o próprio corpo do devir.” (Ibid.). Ao observar a maneira pela qual as obras dançadas se capturam e são capturadas pelas danças passadas, a maneira pela qual elas se delicias e são deleitadas por elas, percebemos pouco desejo de pertencer a uma tradição, nem uma busca pela mesma, e ainda menos uma necessidade de identificação da origem dessas danças por uma “matriz”. Ver claramente, ou às vezes mais confusamente, uma dança sob/em outra a faz se multiplicar ou proliferar as proveniências. Longe de uma história evolutiva ou de um destino, essa re/des-montagem das temporalidades de uma obra mantém os passados dançados em sua dispersão, sua descontinuidade, seus acidentes, suas inversões e seus desvios. A busca pela origem, portanto, não “estabelece”. Ela inquieta, põe em movimento. Foucault enfatiza novamente: ela “deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (Ibid.). Nisto, ela mostra a emergência de um gesto e sua variação singular em um estado de forças na obra. Em outras palavras, ela revela o próprio trabalho de uma interpretação. O que mais fizemos, no fundo, além de observar a maneira pela qual os artistas retomam (e são tomados por) obras existentes, através de diferentes mediações? O sistema de regras que compõe uma obra, que não tem, por si só, qualquer significado essencial, é posto à prova de um segundo sistema de regras, de outro sentir assim como de outro olhar, em outro contexto. Assim sendo, a história das danças em que estamos engajados não são basicamente nada mais do que as interpretações e seus recomeços, multiplicando assim as danças por vir em debates²² sempre divergentes?

Referências bibliográficas

AGNEW, Vanessa. Introduction: what is reenactment? **Criticism**, Detroit, v. 46, n. 3, p. 327-339, 2004.

22.N.T. A autora usa o termo (*d*)*ébats* fazendo um trocadilho com as palavras *débats* (debates) e *ébats* (diversão).

- BARTHES, Roland. **Texte (théorie du)**. In: Encyclopaedia Universalis. [S. l.: s. n.], 1973.
- BÉNICHOU, Anne (ed.). **Recréer/scripter**: mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Paris: Presses du Réel, 2015.
- BLEEKER, Maaike. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 215-227.
- BORGES, Jorge Luis. **Fictions**. Paris: Gallimard, 1983.
- BURT, Ramsay. Memory, repetition and critical intervention: the politics of historical reference in recent European dance performance. **Performance Research**, Aberystwyth, v. 8, n. 2, p. 34-41, 2003.
- COLLINGWOOD, Robin G. **The idea of history**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 1979.
- DOSSE, François. Entre mémoire et histoire: une histoire sociale de la mémoire. **Raison Présente**, Lyon, n. 128, p. 5-24, 1998.
- DUPUY, Dominique. La mémoire et l'oubli. **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, n. 27, p. 27-28, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits, 1954-1988**. Paris: Gallimard, 1994. p. 140-143. t. 2.
- FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina (org.). **Ricordanze**: memoria in movimento e coreografie della storia. Turin: UTET Università, 2010.
- FRANKO, Mark. Répétition, reconstruction et au-delà. **Degrés**, [s. l.], v. 18, n. 63, p. 3-18, 1990.
- FRANKO, Mark. Introduction: the power of recall in a post-ephemeral era. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017a. p. 1-14.
- FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017b.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Albin Michel, 1997.
- HALL, Stuart. La modernité et ses autres. In: HALL, Stuart. **Identités et cultures 2**: politiques des différences. Paris: Éditions Amsterdam, 2013. p. 253.
- KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè**: recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil, 1969.
- LASSIBILLE, Mahalia; FRATAGNOLI, Federica. **Danser contemporain**: gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2018.
- LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires**: les danses d'après, I. Pantin: Centre National de la Danse, 2017.
- LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation**: les danses d'après, II. Pantin: Centre National de la Danse, 2018.
- LAUNAY, Isabelle; PAGES, Sylviane; PAPIN, Melanie; SINTES, Guillaume (org.). **Danser en 68**: perspectives internationales. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2018.

- LEPECKI, André. Le corps comme archive: volonté de réinterpréter et survivances de la danse. *In*: BÉNICHOU, Anne (ed.). **Recréer/scripter**: mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Paris: Presses du Réel, 2015. p. 33-70.
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie**. Paris: PUF, 1997. p. 384.
- MONTAIGNE, Michel de. **Essais**. Paris: Gallimard, 1973. (Livre 3).
- PAKES, Anna. Reenactment: dance identity and historical fictions. *In*: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 79-100.
- PERRET, Catherine. **Walter Benjamin sans destin**. Paris: La Différence, 1992.
- PERRET, Catherine. Le geste efficace. *In*: SEIDERER, Anna (ed.). **Masks dance, bodies exult – Danse des masques, jubilation des corps**. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2016. p. 107-122.
- QUIBLIER, Marie. **La reprise**: un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français: 1990-2010. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Rennes 2, Rennes, 2011.
- SCHNEIDER, Michel. **Voleurs de mots**: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée. Paris: Gallimard, 1985.
- SCHNEIDER, Rebecca. Vestiges de la performance. **Poli**: les promesses de l'archive, [s. l.], n. 6, p. 104-115, 2012.

Recebido em 17/06/2019

Aprovado em 17/06/2019

Publicado em 29/08/2019