



## A não história da dança ou a historiografia dos restos

Andréia Nhur

Este artigo lança luz ao papel dos arquivos, testemunhos e repertórios dentro da historiografia da dança. Entendidos aqui como coordenadas plurais, móveis e residuais, tais conjuntos serão lidos por nós como corposmídias constituintes de uma escrita histórica inventiva. A Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER) define corpo como aquilo que se apronta entre os processos constantes de troca com o ambiente. Os corposmídias – ou restos de história – permitem-nos conceber uma historiografia viva, em detrimento de uma formulação histórica monolítica e linear.

Palavras-chave: corpomídia, historiografia da dança, arquivos, testemunhos, repertórios.



abstract

*This article discusses the role of archives, witness and repertoires at dance historiography. These ensembles will be seen as residual plurals coordinates in movement which will be read as bodymedia of an inventive historical written. The Bodymedia Theory (KATZ & GREINER) defines body as a product of the interchanging process with environment. The bodymedia - or rests of history - allows us to conceive a historiography alive, instead of a monolithic and linear history's proposition.*

*Keywords: Bodymedia, Historiography, Archives, Witness, Repertoires.*

## A História da Dança com iniciais maiúsculas

Em sua pesquisa sobre as definições históricas que delimitaram a dança moderna, a historiadora da dança Isabelle Launay (1996) enumerou cinco pilares de constituição que demonstram como o ponto de vista positivista fortaleceu uma história da dança linear e progressiva, em diversas análises históricas da dança ocidental. O primeiro pilar seria a formulação da dança moderna como uma entidade indivisível; o segundo seria o desejo de conceber linhagens, com origens e fins bem traçados; o terceiro identificaria escolas e sistemas técnicos hábeis a assegurar a reprodutibilidade da dança; o quarto edificaria a afirmação da progressão, em que uma geração de dançarinos enterraria ou anularia as gerações anteriores; por fim, o quinto pilar legaria à dança moderna a capacidade de exprimir emoções íntimas daqueles que a fazem (LAUNAY, 1996, 28-30). De acordo com tais postulados, cada historiador pôde organizar sua *árvore* de origens e datas, elegendo precursores e fundadores, numa apresentação mórbida, de oposição entre dança clássica e moderna. A partir de uma perspectiva linear, a dança moderna se lançava como marco do fim da hegemonia da dança clássica reinante do século XVII ao século XIX, numa asserção que supunha o declínio, a morte e a crítica do balé, em prol do nascimento e ascensão de uma dança ligada à necessidade de expressão do sujeito (ibidem, 30-31). Tal procedimento historiográfico foi exposto em inúmeros livros de história da dança através de quadros genealógicos e sintéticos de famílias que estruturaram, cronologicamente, vínculos forçados.

Contra esse tipo de abordagem, Launay se lança a propor um estudo historiográfico da dança à luz do presente, do anacronismo e da singularidade. Em defesa de uma proposição historiográfica e não histórica cronológica, a contribuição dos estudos de Launay reforça



a necessidade de se pensar a historiografia<sup>1</sup> como uma escrita da história. Para a pesquisadora, um historiador que se atém aos fatos – em detrimento de uma investigação crítica da história da dança – ignora as contradições e “continuidades secretas entre passado e presente”; esquece que as relações de tempo e duração não obedecem sempre ao mesmo ritmo e, muitas vezes, fixa-se sobre vidas e grandes obras de coreógrafos (LAUNAY, 1996, p.26). Dentro desse estudo, questiona:

Quando um historiador se propõe de fato a fazer história da dança, como ele define seu objeto de estudo? Em outras palavras, o que a história da dança historiografa? É a história dos coreógrafos? A história dos dançarinos? A história de passos e figuras que se organizam numa cena? A história das condições de produção das obras? Ou a história de uma experiência corporal e de um saber sensível que se propõe também como espetáculo? De quais relações singulares ao presente e ao passado uma dança que se diz contemporânea testemunha? Cada uma dessas perspectivas não se inscrevem dentro de diferentes durações?” (ibidem).<sup>2</sup>

1. Diferentemente do relato histórico que se reporta ao fato e traça narrativas diretamente ligadas aos acontecimentos, à historiografia grafa sobre a história, ou seja, produz escritas analíticas sobre aquilo que se registra da realidade. Nesse sentido, a historiografia é a história da história.

2. “Quand un historien se propose en effet de faire l'histoire de la danse, comment définit-il l'objet de son étude? Autrement dit, de quoi l'histoire de la danse est-elle l'histoire? Est-ce l'histoire des chorégraphes? L'histoire des danseurs? L'histoire des pas et des figures qui s'organisent sur une scène? L'histoire des conditions de production des oeuvres? Ou est-ce l'histoire d'une expérience corporelle et d'un savoir sensible qui se propose aussi comme spectacle? De quels rapports singuliers au présent et au passé une danse qui se veut 'contemporaine' témoigne-t-elle? Chacune de ces perspectives ne s'inscrit-elle pas dans des durées différentes?” (LAUNAY, 1996, p.26)

A preponderância do modelo historiográfico unificado, cumulativo, determinista e progressivo pode ser visto em diversos livros de história da dança do ocidente. Como exemplo disso, podemos citar publicações como *História da Dança no Ocidente* (BOURCIER, 1987), coleções como *Premiers pas en danse classique* (1988), *Premiers pas en danse moderne* (1988), *Premiers pas en danse jazz* (1988), *História da dança: evolução cultural* (CAMINADA, 1999), além dos dicionários e manuais de dança, que criam encadeamentos e filiações, por necessidade de gerar explicações sintéticas e funcionais. Mesmo algumas análises de cunho mais crítico, como é o caso do estudo *La danse au XXe siècle* (GINOT e MICHEL, 2008) ou *A dança* (ANDERSON, 1978) acabam por periodizar, opor e simplificar as ocorrências e as temporalidades da dança no ocidente.

A partir de sínteses que trazem alinhavos de conforto para o leitor, as lógicas organizativas de publicações desse tipo passaram a ditar uma metodologia que se tornou inquestionável porque adotada por tantos autores em tantos lugares, uns ecoando os outros – e propulsora de certas afirmações que foram se tornando “verdadeiras”, por conta da sua repetição por todos esses autores, ou seja, elas se consagraram como a “história oficial” pelo seu uso constante. Em uma passagem de Paul Boucier (1987), ficam evidentes generalizações desta natureza:

Não seria exagerado afirmar que até o final da década de 1870, a França era o professor de dança da Europa, antes que os alunos formados a partir da técnica francesa na Itália ocupassem os primeiros postos da Ópera de Paris, e que a escola acadêmica russa viesse impor sua supremacia no final do século (BOURCIER, 1987, p. 214).



Apesar de conter o rastro dos fatos, tal afirmação não deveria ser tão assertiva e sintética, já que lacunas, reminiscências, contextos e conflitos vinculados ao fato poderiam criar outros caminhos e até mesmo negar o que parece ser tão evidente. Na historiografia da dança do Brasil, também se encontram exemplos deste tipo:

... (o nosso presente) que não existiria sem as bases lançadas pelos muitos nomes ilustres da dança internacional que aqui passaram a viver... deitando os fundamentos sobre os quais repousa todo o trabalho atual. (FARO, 1988, p.12)

Se analisarmos a história da dança como um escoamento do viés histórico que edificou o estudo da arte, desde o renascimento até agora, poderemos justificar a hegemonia de certos preceitos na relação entre dança e história. Embora ligada à pintura, à escultura e não imediatamente às artes do corpo, a História da Arte – disciplina que se postulou como teoria da arte por muitos séculos – emprestou suas medidas universalizantes para a dança. Não é à toa que utilizamos, sem maiores indagações, a ideia de uma dança “clássica”, que prescinde de qualquer modelo anterior e que sempre inicia as narrativas históricas sobre a dança no ocidente.

A história da arte, como campo de estudo, foi inaugurada pelo florentino Giorgio Vasari, em 1550. Vasari (1511-1574) marcou a historiografia da arte emergente no Renascimento, em que o classicismo representava o ápice do desenvolvimento histórico e donde uma norma de arte descoberta na Antiguidade poderia ser redescoberta, por meio de um modelo cíclico. “O classicismo era a realização visível de uma norma estética derivada de nenhuma outra, mas estabelecida absolutamente” (BELTING, 2006, p.188). O esquema narrativo emergente desse contexto, ao ser adotado pelos narradores

posteriores a Vasari, tornou-se um modelo oficial e universal de narrativa da arte. (ibidem, 181-182).

A ideia de um “verdadeiro” curso da história da arte – redescoberto nas obras de arte da Antiguidade e sustentado por um modelo de ciclo que culminava sempre no classicismo — teve continuidade em Johann Joachim Winckelmann, herdeiro mais importante de Vasari. Com Winckelmann, em 1764, surge a necessidade de se criar um “edifício teórico” para a história da arte, organizado como um conceito absoluto. Dessa forma, a unidade da arte passa a ser reconhecida no contexto de uma história universal da arte, onde tudo o que se tornava seu objeto, deveria, antes, ser explicado como “obra” de arte. Sobre esses pilares, a doutrina clássica da arte do século XVIII circunscreveu uma determinação “verdadeira”, universalmente válida de como a arte poderia ser narrada (ibidem, 182-188).

Em *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (2006), o historiador Hans Belting problematiza o esgotamento epistemológico da tentativa eurocêntrica de enquadrar a arte e sua história sob regras de coerência e validade universais. Para Belting, refletir sobre o fim da história da arte não é profetizar o fim da pesquisa sobre arte, mas almejar a substituição de um esquema rígido de apresentação histórica da arte (ibidem, 171-172).

Contra o império do positivismo e de uma teoria universal da arte, que buscava apresentar a arte de maneira histórica linear, há a consideração estética da arte. Essa seria a vertente inaugurada pela filosofia da arte de Hegel, ponto de virada para a nova história da arte. Tal vertente consistiria em oferecer uma fundamentação filosófica para o desenvolvimento histórico da arte (arte de todos os povos e tempos). Para Belting, Hegel não deveria ser festejado como o progenitor da estética, mas como o defensor de uma estética que des-



tronaria uma “consideração teórica” do ponto de vista do historiador universal. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que promulga a arte como algo integrado, indissolúvelmente, ao curso histórico das culturas (ibidem, 189-192).

Entretanto, a estética de Hegel coincidiu temporalmente com a ascensão da cultura burguesa e com a fundação dos museus, fato irrevogável que fez o olhar da arte se tornar uma visão retrospectiva da história da arte, norteadas por uma organização positivista de sua trajetória. Ademais, Hegel teria fundamentado sua filosofia da arte fora da prática de vida do artista, ou seja, teria promovido um julgamento sobre a história, fora da história (ibidem, 191-193).

Belting, a despeito de se furtar de uma posição hegeliana, afirma que as artes moderna e contemporânea oferecem novas substâncias para a disciplina “história da arte”, rompendo com as delimitações de cunho universalizante e positivista (ibidem, p.172). “Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas” (ibidem, p.173). Por outro lado – embora a contemporaneidade tenha suscitado a emergência de anúncios como o fim da história e o fim da arte, sobretudo a partir dos anos 1960 — o autor defende que sempre haverá novos encontros com a história da arte, em meio à uma continuidade mítica, que se inscreve no ato da repetição (ibidem, p.177).

Nesse sentido, não se trata de dar fim à tarefa historiográfica e, tampouco, guardar temporalidades, repetições, possibilidades e especificidades estéticas na gaveta da História da Arte – aquela que se postula como um enquadramento universal. Trata-se de promulgar revisões. Enquanto a narrativa da História da Arte mostra-se, cada vez mais, como uma concepção moderna falida e carente de revisão,

a história da dança também tem carecido de mudanças em seus procedimentos. Talvez ainda seja um campo minoritário de investigação, mas existem historiografias de dança afinadas às modificações pelas quais a história da arte, a história e as ciências sociais vêm passando. Historiadores como Alexandra Carter (2004) e Isabelle Launay (1996, 2007, 2010) buscaram proposições históricas inventivas e discussões sobre os procedimentos da historiografia da dança. As recentes publicações *Danse et art contemporain*, de Rosita Boisseau e Christian Gattinoni (2011) e *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporaine*, de Florence de Mèredieu (2011) também são alentados a novas propostas historiográficas.

No Brasil, autores como Cássia Navas & Linneu Dias (1992), Mariana Monteiro (1998) e Roberto Pereira (2003), apesar de não se debruçarem sobre “como” fazer história, trouxeram, através do exercício próprio da historiografia, publicações menos atadas às formas hegemônicas de periodização e linearidade causal. Esses são apenas alguns exemplos de produção historiográfica que nos abrem outras portas e janelas, além daquelas autorizadas pelas “histórias oficiais” (geralmente, produzidas sob encomenda por instituições).

É crucial dizer que não estamos negando a contribuição de tudo o que já foi produzido no campo da história da dança. Cada trabalho histórico nos aponta um caminho necessário de averiguação. Narrativas oficiais, histórias de cunho linear-determinista, ensaios e biografias que nunca pretenderam cumprir a função historiográfica e mesmo os manuais e dicionários de dança formam um campo fundamental de documentos e testemunhos para que se produza um estudo historiográfico em dança. O que se propõe, entretanto, é o olhar crítico diante de regras de periodização e das sólidas argamassas que nos foram impostas a respeito da dança e suas linhagens.



A partir dessa atenção crítica ao “fazer história da dança”, podemos sugerir uma via alternativa, não assertiva, da histografia como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos dão a garantia de que a História da Dança, com iniciais maiúsculas, deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares.

### Arquivos, testemunhos e repertórios: corposmídias para uma historiografia dos restos

Quando pensamos na palavra arquivo, imediatamente, somos levados a visualizar uma gaveta, um fichário, uma lista ou um suporte, capazes de guardar e assegurar um documento contra as intempéries do tempo. Etimologicamente, a palavra arquivo, do grego *arkhe*, designava um lugar onde as recordações eram guardadas, mas também podia significar lugar de origem e governo (TAYLOR, 2003, p.19). Assim, o arquivo, em seu constructo etimológico, estava vinculado a um estatuto de poder.

Para Diana Taylor (2003), pesquisadora dos estudos da performance e das relações entre memória, história e política nas Américas, a memória de arquivo pode existir sob a forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes e tudo aquilo que resiste às mudanças. Nesse sentido, o arquivo teria o poder de separar o conhecimento do conhecedor, já que sua materialidade não seria nunca alterada. “O que muda ao longo do tempo é o valor, a relevância, ou o significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou até corporificados” (TAYLOR, 2003, p.19)<sup>3</sup>. Diferentemente dos mitos que atribuem ao ar-

3. “What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied (TAYLOR, 2003, p.19).

quivo uma completude de sentido – que estaria imune à manipulação política, corrupção ou modificação de crenças e valores – Taylor defende que todo arquivo é mediável. Prova disso é a possibilidade de um dado aparecer ou desaparecer de um arquivo, ao longo do tempo. Logo, o que caracteriza um objeto arquivado é a maneira como é selecionado, classificado e analisado (ibidem).

Para Michel Foucault (2005), o arquivo não compreende a totalidade de textos ou traços conservados, mas o conjunto de regras que determinam a permanência ou o apagamento de enunciados que o representam:

Chamarei de arquivo não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de um desastre, mas o jogo de regras que, em uma cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de *acontecimentos* e de *coisas* (FOUCAULT, 2005, p. 95).

Em asserções distintas, Taylor e Foucault traçam o arquivo como um processo de escolha e determinação que o vincula a um certo tipo de classificação, independentemente do fato de ser durável. Assim, o arquivo como uma evidência inquestionável se desfaz frente à imagem de um conjunto de quesitos combinados a respeito daquele agregado de documentos e índices. Para Foucault, compreender o arquivo dessa forma seria redimensionar os documentos que o compõem em termos de *monumentos* (ibidem). Monumento não como uma metáfora geológica de origem, mas como uma grande construção que amplia as possibilidades de investigação das escolhas que representam, no discurso, cada parede do arquivo.



O que se trata de fazer aparecer é o conjunto de condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, o surgimento dos enunciados, sua conservação, os laços estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os agrupamos em conjuntos estatutários, o papel que eles exercem, a série de valores ou de sacralizações pelos quais são afetados, a maneira pela qual são investidos nas práticas ou nas condutas, os princípios segundo os quais eles circulam, são recalcados, esquecidos, destruídos ou reativados (ibidem).

Para Hartog (2011), os arquivos, no sentido moderno, seriam um acervo de documentos produzidos por uma instituição que, de acordo com suas escolhas, organiza-os para a conservação. Indissociáveis da instituição, os arquivos formariam um conjunto que serviria de orientação para essas escolhas (HARTOG, 2011, p. 53):

Essa concepção de arquivos traduz a relação que uma sociedade mantém com o tempo: arquiva-se para guardar vestígios escritos de – fixa-se uma memória, a de – uma instituição, mobilizável no futuro. Entre passado e futuro, os arquivos pressupõem um horizonte histórico (mas não necessariamente relacionado com a profissão de historiador) (ibidem).

A partir do século XIX, a história adquiriu o estatuto de ciência e seus procedimentos se voltaram, de forma unívoca, para os documentos, ou seja, para aquilo que constituía o arquivo. Conforme ditava a linguagem judicial, os documentos deveriam ser “autênticos”, isto é, de proveniência confiável. Como sublinharam Langlois

e Seignobos, tal ciência só poderia aceitar a “transmissão escrita” (LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1898 apud HARTOG, 2011, p. 222). Nesse momento, o historiador passa a ser o olho que lê arquivos como um copista de índices factuais e a história, então, se consolida como a ciência dos vestígios escritos (HARTOG, 2011, p. 222).

No entanto, essa ciência pura e positiva foi/tem sido contestada e recusada, há tempos, fazendo os arquivos despencarem do estatuto de verdade histórica. No decorrer do século XIX e XX, vozes dissonantes reintroduziram a testemunha e o testemunho como camada indispensável da historiografia.

Chamada em grego de *martus*, a testemunha nos conduz, segundo sua etimologia, ao radical do verbo “lembrar-se” (*smarati* em sânscrito e *merimna* em grego); em latim, testemunha pode designar sobrevivente (*superstes*), espectador (*arbiter*, aquele que assiste a algo ou *terstis*, aquele que assiste como terceiro elemento) e fiador (*auctor*) (ibidem, 204-213). Para além dos testemunhos transcritos, reescritos, gravados e filmados, que restam como vestígios indiciais da pasta de arquivos da história, existem problemas mais fundos que fazem o binômio história -memória afrouxar suas fronteiras.

Na Grécia Antiga, criou-se um vínculo entre ver e saber que atravessou milênios. Para saber era necessário ver, antes de ouvir, pois, como afirmava Heródoto, os ouvidos eram menos confiáveis que os olhos. No entanto, o próprio Heródoto fazia conflitar em seu trabalho o jogo entre ver e ouvir, constitutivo do exercício da história: “Fui e vi com meus olhos (*autoptes*) até a cidade de Elefantina; em relação ao que está para além dessa cidade, empreendi uma investigação oral (*akoei historeon*)” (HERÓDOTO, II, Euterpre, 29 apud HARTOG, 2011, p. 214). Tucídides, diferentemente de Heródoto, assumia a posição de enunciador onisciente, respaldado pela noção de *autópsia*, em que a memória e as testemunhas deveriam ser recusadas, em favor de uma



história do presente, daquilo que se pode ver e constatar (HARTOG, 2011, p. 216).

Todavia, com os primeiros cristãos, no primeiro século de nossa era, a testemunha se tornaria imprescindível para a validação de uma tradição. Figura importante na Bíblia, a testemunha via, escutava e depunha diante de um tribunal. Sua condição de *martus* passara para a de mártir, aquele que dá testemunho, com o sangue de Cristo. Nessa história eclesiástica, não havia autópsias, somente testemunhas (ibidem, 217-220).

Desse embate entre o que é sabido – porque foi visto e conferido – e o que se ouve, alimentou-se a pretensão positivista do século XIX que almejava a uma história de autópsias, em que a testemunha seria tratada também como um índice, um documento, perante o “olho” do historiador.

Ao longo dos séculos XIX e XX, a testemunha entra em ascendência como bandeira da memória: “Não, evidentemente, como sistema de autoridades, regulamentando o que é admissível, nem como elemento constitutivo de um indício, mas como presença: como voz e memória viva” (ibidem, p. 223). Destarte, a testemunha se esgueira da autoridade cega que conquistara no período eclesiástico e abandona a condição submissa imposta pelo positivismo, para engendrar outras posições. É nessa conjuntura que surge, nos anos 70 do século XX, o paradoxo da testemunha, inscrito no fenômeno de extermínio dos campos de concentração nazistas. “Uma vez que o plano de extermínio previa também a supressão de todas as testemunhas, assim como dos vestígios do crime, o testemunho assumiu, de saída, uma posição crucial” (ibidem, p. 210).

A ideia de testemunho que propomos conjugar ao contexto de dança traçado neste artigo emerge das discussões trazidas pelo filósofo Giorgio Agamben, no final da década de 1990, em sua reflexão

sobre a defasagem que compõe a própria estrutura do testemunho, Agamben (2008), após Foucault, questiona a relação entre os arquivos e os testemunhos, indagando o que a linguagem verbal é capaz de arquivar, quando nomeia os acontecimentos. Para o autor, o arquivo é um atestado parcial que nomeia um fato, enquanto o testemunho relata o que está em falta na linguagem, já que é composto pelas reminiscências do fato. O arquivo designaria o sistema de relações entre o dito e o não dito, deixando de fora o sujeito, para conservar um determinado enunciado no tempo. O testemunho seria o próprio sujeito anunciando sua impossibilidade de falar:

(...) podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva – em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do corpus do já-dito (AGAMBEN, 2008, p.160).

A complexa discussão de Agamben joga luz às possibilidades de se rever o papel do corpo na história, à medida que desconfiado do estatuto da linguagem como reduto de completude e verdade. Segundo o autor, para testemunhar é preciso ter a experiência, mas ao se ter a experiência, não se pode mais narrar. Esta noção se constrói sobre a figura das vítimas de campos de concentração que, em sua impossibilidade de dizer – já que tiveram sua vida reduzida à qualidade de *muçulmanos* — compunham testemunhos do que foi a máquina de extermínio nazista. O *muçulmano* de que fala Agamben é o prisioneiro do campo que foi despossuído de seu nome, de seus pertences e transformado num pedaço de carne numerado. Desprovido de sua comunicabilidade, o *muçulmano* também ficou despossuído



da linguagem. Se, para testemunhar, é preciso viver a experiência, os testemunhos da indústria de extermínio nazista só poderiam ser enunciados por aqueles que a vivenciaram. No entanto, aqueles que morreram não podem mais falar, apenas os sobreviventes poderiam, mas, nesse caso, seu relato seria exterior ao extermínio. Assim, os sobreviventes são apenas testemunhas observadoras, já que o testemunho real se findou com aqueles que morreram. Logo, o testemunho é uma lacuna.

Segundo o paradoxo lançado por Primo Levi (escritor e sobrevivente de Auschwitz), o *muçulmano*, apenas ele, seria a testemunha integral, concebido como um não-homem que, em caso algum, poderia testemunhar (ibidem, p.151):

(...) não somos nós, os sobreviventes, as verdadeiras testemunhas (...) mas eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral (...) A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte (LEVI, P. apud AGAMBEN, 2008, 42-43).

Então, o que é possível testemunhar, sem que se tenha vivido a experiência em sua completude? Seria o relato uma invenção? Para Agamben, dar testemunho seria ocupar a lacuna deixada por aquele que poderia, de fato, testemunhar:

Assim como, no céu estrelado visto à noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva, o que, na opinião dos cosmólogos, nada mais é do que o testemunho do tempo no qual elas ainda não brilhavam, assim também a

palavra da testemunha dá testemunho do tempo em que ela ainda não era humana (AGAMBEN, 2008, p.161).

Nesse sentido, Agamben, em cima da proposição de Levi, recrudescer a visão de que a única “verdade” a respeito do testemunho seria exclusividade dos que não podem falar, ficando salvaguardada ao momento passado. Esse raciocínio faz com que a questão verdadeiro x falso tome outros rumos na história. Se apenas o testemunho da experiência vivida carrega a possibilidade de relatar o ocorrido, os arquivos perdem a garantia de testemunhar a verdade.

Agamben cita a afirmação zombeteira dos nazistas que se consideravam vitoriosos porque, ao fim da guerra, teriam exterminado todos os judeus. E se algum ainda tivesse restado, ninguém acreditaria em seu relato, uma vez que as provas seriam destruídas e, com elas, as certezas históricas (ibidem, p.157). A partir deste argumento, compreende-se a problemática divisão hierárquica que qualifica o arquivo como verdade, em detrimento da fragilidade do testemunho.

O testemunho não garante a “verdade” conservada pelo arquivo, pois sua função é justamente ser não-arquivável. Sua autoridade está em não poder dizer, ou seja, em permanecer fora do já-dito e assegurado pelos arquivos (ibidem, p. 157). Mas, por não ser verificável, já que permanece num espaço lacunar onde a testemunha verdadeira foi exterminada, não pode ser dado como falso, justamente porque não há um oposto verdadeiro vivo para se comparar.

Nesse contexto, uma outra noção de história poderia daí emergir: não mais uma convicção que sedimenta os sujeitos, os corpos – seus testemunhos – em depósitos de uma memória que não participa da história (esta composta somente de verdades asseguradas por arquivos), mas uma história composta de memórias, onde tudo poderia se qualificar como resto:



Eles [os processos históricos] não têm um fim, mas um resto; não há, dentro deles ou debaixo deles, um fundamento, mas, entre eles, em seu meio, há uma separação irreduzível, na qual cada termo pode pôr-se em posição de resto, pode testemunhar. Realmente histórico é aquilo que cumpre o tempo não na direção do futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de exceder um meio (ibidem, p.158).

A ideia de resto, para Agamben, vem para resolver o ceu-  
ma da confiabilidade da fonte que assombra as relações entre arquivo  
e testemunha. Ainda sobre o exemplo das vítimas do nazismo, con-  
clui: "(...) as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobrevi-  
ventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles"  
(ibidem, p. 162). Dessa forma, o que resta entre o arquivo e a teste-  
munha é o que serve de material para se fazer história. E, porque são  
residuais, não podem atestar evidências, apenas apontar para aquilo  
que desapareceu entre o dito e o não dito.

A ideia de resto, capaz de abarcar o caráter residual daquilo  
que se esvaiu no bojo da experiência, pode ser combinada, neste es-  
tudo, ao que Diane Taylor (2003) denominou repertório.

Etimologicamente, repertório designa *inventário* ou *tesouro*  
ligado à agência individual. Mas sua significação pode remeter tam-  
bém à descoberta. Diferentemente da maneira como usualmente  
compreendemos o repertório, sobretudo na dança – onde é emprega-  
do como sinônimo de depósito (suspensão no tempo) de obras coreo-  
gráficas — o repertório de que fala Taylor é aquele que se atualiza,  
inestancavelmente, no corpo, de maneira mediada:

O repertório, por outro lado, encena a memória corporifi-  
cada: performances, gestos, oralidade, movimento, dança,  
canto – enfim, todos aqueles atos usualmente pensados  
como efêmeros, como conhecimento não reproduzível (TAY-  
LOR, 2003, p. 20).<sup>4</sup>

É certo que alguns significados podem permanecer os mes-  
mos durante muitos anos, no entanto, o repertório, ao ser reence-  
nado, passa sempre por uma atualização, decorrente do processo de  
corporificação (*embodiment*). "O repertório requer presença: as pes-  
soas participam da produção e reprodução do conhecimento 'estan-  
do lá', sendo parte da transmissão" (ibidem). Em contraposição ao  
arquivo, o repertório se atualiza por meio da performance. O arquivo  
nunca poderá transmitir a performance viva, nem mesmo capturá-  
la. O repertório, por outro lado, mantém e transforma um jogo de  
significados, na medida em que é ritualizado, formalizado e engen-  
drado nos comportamentos (ibidem).

Dessa forma, a durabilidade que costumeiramente atribuí-  
mos ao arquivo entra em xeque, já que a questão do desaparecimento  
se apresenta com o mesmo peso para o arquivo e para o repertório.  
O vídeo que registra uma obra de dança, por exemplo, é parte do  
arquivo, mas o que ele representa é parte do repertório. Assim, se o  
repertório não dá conta de sustentar os materiais, ou as instâncias  
individuais de cada evento lançado no tempo, o arquivo também não  
consegue capturar aquilo que compõe o evento enquanto perfor-  
mance. "A memória corporificada, porque é viva, excede a habilidade  
do arquivo de capturá-la" (TAYLOR, 2003, p. 20).

4. "The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: perfor-  
mances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts  
usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge" (TAYLOR,  
2003, p.20).



Dentro dessa lógica, o repertório é o que faz a memória continuar existindo e se transformando independentemente dos sedimentos que a descrevem. Para Taylor, as performances replicam elas mesmas através de suas próprias estruturas e códigos (ibidem, 20-21). Ou seja, nos corpos dispostos na cultura, os repertórios são encenados segundo combinações que só podem ocorrer no momento de sua encenação, em regimes de codificação específicos. Dentro de sistemas singulares de representação, há um processo de seleção, memorização e transmissão que faz do repertório um conhecimento passível de ser gerado, gravado e transmitido por atos performados e corporificados (ibidem).

De acordo com a argumentação de Taylor, a relação entre arquivo e repertório é de constante interação, não obstante seja usualmente entendida de maneira bifurcada. O historiador Pierre Nora, em seu importante curso de trazer a memória para o debate da história, faz uma bifurcação controversa à proposta de se pensar arquivos, testemunhos e repertórios como restos de memória. Nora distingue *lugares (lieux)* e *meios (milieux)* de memória, de modo que os primeiros seriam a memória arquivada, enquanto que os meios de memória configurariam o que Taylor chama de repertório. A contribuição de Nora, segundo Taylor, tropeça ao supor que a história separa o ato do significado, uma vez que esse estaria legado a um passado autêntico, verdadeiro, tradicional e perdido no tempo (ibidem, p.22).

Contra a polarização da história e da memória, Taylor se empenha em negar ajustes binários do tipo verdadeiro x falso, mediado x não-mediado, ancestral x moderno, pois há sistemas de transmissão que complexificam esses pares. É muito fácil cair na divisão que postula os arquivos como a instância de poder hegemônico, ao passo que o repertório juntaria seus pedaços para compor um escudo anti-hegemônico (ibidem).

É inegável que a noção de repertório de Taylor engrandece a discussão em torno do corpo, assim como o paradoxo do testemunho trazido por Agamben. Tais abordagens permitem-nos entender que a dança é um campo historiografável, sim, muito além do que nos contam os manuais, dicionários e histórias que se tornaram oficiais, escritas sobre arquivos predispostos a perdurar como verdades indeleveis.

Trata-se de enxergar os atravessamentos entre os acontecimentos e os registros, olhar para os corpos da dança como restos que vivificam mnemonicamente possíveis histórias e destituir a hierarquia que aparta arquivos, testemunhos e repertórios. Afinal, apenas os restos são passíveis de sobreviver ao tempo, pois sua condição de emergência é sempre dependente de um corpo capaz de performar as memórias que o atravessam. Sendo assim, os corpos performam os restos da memória da dança, atualizando os documentos e desfragmentando os fatos.

Essa concepção de história como verificação dos restos – originários do que foi dito, escrito e não-dito — permite-nos conceber as fontes históricas da dança como *corpomídias* da cultura. Assim, a relativização das hierarquias e certezas que regem a relação entre arquivos, testemunhos e repertórios – quando compreendidos como *corpomídias* –, aponta para um corte transversal e mediado.

Na medida em que se afirma como uma porta de *vaivém*, o *corpomídia* não garante nunca sua completude de sentido e síntese, pois depende sempre de relações de troca, regidas por singularidade de cada comunicação que trava:

O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a



ação criativa de um corpo no mundo reproduz os procedimentos que o engendram como uma porta de vaivém, responsável por promover e romper contatos (KATZ & GREINER, 2001, 72-73).

Tratar os arquivos, os testemunhos e os repertórios como *corpomídias* é atribuir a eles a precariedade das certezas que os rodeiam e desestabilizar os acordos que as fixaram.

Sendo o corpo e a realidade frutos sempre provisórios das trocas permanentes que fazem, os nomeares sobre o corpo se ajustam e se desajustam em relação aos contextos que vão sendo produzidos nessa relação, ao longo do tempo (KATZ, 2010, p.24).

Ao desfazer a hegemonia da linguagem verbal como único meio de evidenciar o sistema conceitual que rege o corpo (ibidem, p.23), a noção de *corpomídia* nos permite desprover também a história de seus procedimentos lineares comandados pela escrita. Tal procedimento se funda numa investida não causal, não periódica, não racionalista e não positivista perante os materiais – arquivos, testemunhos e repertórios – que dispomos para produzir história da dança.

Utilizar o conceito de *corpomídia* como ferramenta historiográfica, impele-nos a olhar a história pelas lentes da comunicação. Uma vez que estamos tratando de arquivos, testemunhos e repertórios — instâncias distintas entre si, mas equivalentes na mobilidade de suas significações —, os métodos historiográficos tradicionais ficam impotentes em suas classificações mórbidas de documentos verdadeiros e testemunhos fiéis.

A abordagem comunicacional, via Teoria Corpomídia, traz a possibilidade de enxergar a relação história-memória como um entrelaçamento de constatações provisórias que se aprontam ao longo do tempo. A dança, nesse contexto, torna-se arcabouço de comunicações historiografáveis capazes de rearranjar suas histórias em múltiplas combinações.

Por ser atravessado pelo ambiente e, ao mesmo tempo, atravessar o ambiente, o *corpomídia* sugere um tipo de relação “encarnada” (*embodied*)<sup>5</sup>, que nos incita vislumbrar historiografias inconstantes, com os quais os rastros temporais da dança se comunicam. Esses atravessamentos geram um instrumento relacional com habilidade de mediar os processos entre passado e presente, suscitando assim novas possibilidades de análise histórica dos processos que descreve.

Fazer história de uma arte presencial, que depende de um corpo (leia-se corpos, humanos ou não) para existir, implica conceber uma historiografia tão mutável, relacional e coevolutiva quanto o objeto daquilo que ela historiografa.

5. A noção de “embodied”, segundo Christine Greiner (2005), foi norteadora de um linha de discussão que se formulou a partir do final da década de 1980, chamada pelo editor John Brockman (1995) de “terceira cultura”. Autores como Daniel Dennet, Francisco Varella, Steven Pinker, Richard Dawkins, entre outros, formaram este conjunto de cientistas e pensadores interessados no mundo empírico e no significado da vida, por meio da fricção entre ciências cognitivas, filosofia, psicologia meditativa e tradições budistas. De difícil tradução para o português – que, ao pé da letra, ganharia o significado de “encarnado” ou “incorporado” — tal noção nada tem a ver com crenças espíritas de incorporação. Trata-se de compreender a cognição como um conjunto de um mundo e de uma mente, isto é, de relacionar conhecimento e experiência vivida, longe da metáfora computacional em que o mundo estaria apenas representado em uma mente processadora (GREINER, 2005, 34-35). O *corpomídia*, conceituado como um processo coevolutivo, emergente do cruzamento das relações entre corpo e ambiente, conversa com a noção de “embodied”, na medida em que abaliza a integração entre conhecimento e experiência.



A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações marca uma diferença básica. Nela, a ideia do corpo como mídia ocupa posição central. As informações estão no mundo, agindo, contaminando e sendo contaminadas. A natureza não respeita operações entre parenteses por muito tempo (KATZ & GREINER, 2001, p.74).

A perspectiva evolucionista implicada nesta ideia garante a imprevisibilidade e a transitoriedade dos *corposmídias*, isto é, daquilo que iremos tomar como fontes históricas (os arquivos, os testemunhos e os repertórios). Para isso, deve-se esclarecer a diferença fundamental entre evolução e progresso. Enquanto o progresso se pauta sobre as noções de origem, linearidade e causalidade, a evolução se apropria da imprevisibilidade, da não-linearidade e da irreversibilidade do tempo para atestar a transitoriedade de seus processos. E como nossa empreitada pretende desestabilizar os paradigmas de origem e linearidade histórica, partimos sabendo que, do passado, só podemos esperar os restos.

Nessa concepção, propomos compreender o trato dos restos como desafiadores da história e dos historiadores da dança: um olho-historiador que enxerga em prisma e desconfia do que vê; ouvidos que escutam, mas não oram ao som do que ouviram; palavras que agregam as precariedades de suas fontes, sem evocar verdades eternas; corpos da experiência que, sem palavras, possam escrever suas narrativas no tempo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDERSON, Jack. *Dança*. Trad. Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BOISSEAU, Rosita. *Panorama de la danse contemporaine*. Paris: Les Éditions Textuel, 2008.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARTER, Alexandra. *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, 2004.
- DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- EARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988.
- FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. v. 2.
- GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au XXe siècle*. Paris, Larousse, 2008.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *O Corpo: pista para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. São Leopoldo-RS, UNISINOS: dezembro de 2001, vol. III, nº2. (p. 65-74)
- HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores vêem*. Trad. Guilherme João de Freitas com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.



- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. *Revista Trama Indisciplinar*. São Paulo: agosto de 2010, vol. I, n°2.
- \_\_\_\_\_. Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba. *Coleção Corpo em Cena*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação. Vol. 1, 2010.
- LAUNAY, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban et Mary Wigman. Paris: Chiron, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Poétiques de la citation en danse*. d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000. In LAUNAY, I.; PAGÈS, S. *Mémoires et Histoire en Danse*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- \_\_\_\_\_. PAGÈS, S. *Mémoires et Histoire en Danse*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- LINVAL, Edmond. *Premiers pas en danse classique*. Paris: Editions Fleures, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Premiers pas en danse moderne*. Paris: Editions Fleures, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Premiers pas en danse jazz*. Paris: Editions Fleures, 1988.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporaine*. Paris: Larousse, 2011.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.
- TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003.



© 2013 Lenira Rengel e Karin Thrall

Projeto gráfico, fotografia, diagramação e publicação:  
Anadarco Editora & Comunicação  
editor convidado: Marcos Bragato  
Estúdio/Produção: Av. Paulista, 620 - cj. 1205  
São Paulo, SP - 01310-100 - T. 11 2737-5317  
Estoque: Caixa Postal 183  
Guararema, SP - 08900-000  
editora@anadarco.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Coleção corpo em cena, volume 5 / Lenira Rengel, Karin Thrall  
(organizadoras) - Guararema, SP: Anadarco, 2013.

140p.

- Bibliografia.

ISBN 978-85-60137-47-3

1. Linguagem corporal. 2. Corpo e mente. 3. Dança. 4. Educação  
pelo movimento. I. Título.

CDD: 792.8

Bibliotecária - Janaine A. Ferreira de Sá - CRB8/8445

### É PROIBIDA A REPRODUÇÃO

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, copiada, transcrita ou mesmo transmitida por meios eletrônicos ou gravações, assim como traduzida, sem a permissão por escrito da editora.

adquira livros em nossa loja virtual:  
[www.anadarcoeditora.com.br](http://www.anadarcoeditora.com.br)