

PROJETO HISTORIOGRAFIAS DA DANÇA BRASILEIRA

ARQUIVOS DIGITAIS EM DANÇA NO BRASIL: TECNOLOGIAS DE MEMÓRIA e/ou FERRAMENTAS DE DOCUMENTAÇÃO e/ou POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO DE REPERTÓRIOS COREOGRÁFICOS?

Mônica Fagundes Dantas*
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas
modantas67@gmail.com

Introdução

Essa fala/texto tem por objetivo refletir sobre a viabilidade de criação de arquivos digitais em dança no Brasil, interrogando sobre os usos e finalidades de tais arquivos. Mas ela se desvirtua um pouco ao longo do texto.

Proponho pensar e repensar os desejos de memória e de arquivo e as práticas de documentação e arquivagem em dança a partir dos meus desejos de memória, inscritos na experiência de dois projetos: *Dar Carne à Memória* e *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Desse modo, uma questão que emerge dessas experiências: como ocorre essa passagem do arquivo corporal, corpo como arquivo, para o arquivo digital? Ou como disse Sandra Meyer, na sua palestra nesse mesmo evento: como acionar um arquivo?

Desejos de memória

O estatuto ontológico da dança a concebe como uma arte radicalmente incorporada e efêmera (FRALEIGH, 1987; FRANKO, 2011; KATZ, 1994; LEPECKI, 2010; LOUPPE, 2012; POUIVET, 2010). Numa concepção fenomenológica, tem-se que, em dança, o corpo em movimento e em ausência de movimento são a condição para realização da dança. O corpo é a matéria da coreografia e, ao mesmo tempo em que encarna a coreografia, ele dá vida à obra. Do mesmo modo, o corpo é também um instrumento privilegiado de invenção e de elaboração de seus próprios saberes e dos saberes da dança. Como ressalta Louppe (1997) “[...] na dança, o sujeito está diretamente implicado no seu movimento. Não dispõe de um instrumento de substituição da sua presença. [...] A atitude do sujeito coincide com o próprio sujeito e dá-se inteiramente no gesto”

Se uma coreografia depende sempre, a cada vez que é dançada, da corporificação e da presentificação de movimentos, gestos, posturas de cada dançarino, consideram-se, então, as dificuldades de se produzir registros confiáveis em dança, que concederiam uma certa perenidade às obras coreográficas e que poderiam funcionar como arquivos ou acervos de dança. Nesse sentido, estou de acordo com Thomas (2003) quando explica que o conhecimento de nossa herança coreográfica, em termos cinestésicos, visuais e culturais, informa, contextualiza e dá sentido ao trabalho que se faz atualmente em dança. Acredito, então, na necessidade de visitar e de reler as produções coreográficas de décadas anteriores como forma de alimentar a criação coreográfica atual e de revigorar os entendimentos sobre a cena contemporânea. Acredito, igualmente, na necessidade de registro e difusão dos repertórios coreográficos criados nos séculos XX e XXI.

A dança deixa traços, indícios, evidências, pistas, registros, documentos que podem gerar memórias. Como ressaltam Delahunta e Shaw (2006), “[...] tais recursos podem ser transmissíveis dissemináveis, transferíveis e renováveis, carregam informações sobre processos coreográficos e podem ser úteis e gerar novas danças”

Desejar se lembrar não é um ato inocente, como destaca Bernard (2001). Trata-se, antes de tudo, de submeter nossas experiências passadas ao poder de seleção, de reorganização e de transformação e, em consequência, ao poder de embelezamento ou de depreciação que reconstrói e forja um passado à sua imagem. Mas é também crer e fazer crer que essas experiências passadas existem por elas mesmas, que há uma realidade em si dos fatos assim conservados, digna de ser lembrada e reconhecida. O desejo, para Bernard (2001), não somente predetermina a lembrança evocada, mas lhe confere uma materialidade que ele – o desejo – pretende corroborar, garantir e confirmar através do discurso que narra essa lembrança. Para o autor, é o discurso quem chancela a memória. Nas suas palavras: “A memória é o produto e a invenção da encenação linguística operada por nosso desejo e por nosso imaginário...”

Assim, desejar se lembrar de uma dança é, com efeito, reduzi-la, *a priori*, não somente ao fluxo de imagens fugazes e evanescentes que, acredita-

se, devem ser lembradas, reconhecidas e enunciadas através de um discurso, mas também é fixá-la através desse discurso. Como ressalta Bernard (2001), tanto quem deseja se lembrar de um evento coreográfico quanto quem tenta reproduzi-lo em outro momento está condenado a tentar ressuscitá-lo em um tempo necessariamente outro, não somente pelas mudanças das condições históricas, mas também e sobretudo pela transformação da corporeidade que o gera, o reinventa, o apreende e o enuncia.

Lepecki (2010), analisando o trabalho de artistas que se dedicam à re-encenação de obras coreográficas do século XX, infere que essa é uma das marcas mais significativas da coreografia contemporânea experimental. O autor sugere que a tendência, que nomeia como desejo de arquivo, identifica, em trabalhos do passado, campos criativos ainda não exauridos, que oferecem “possibilidades impalpáveis”, ativadas pelas proposições de recriação. Estou de acordo com o autor quando ele proclama que, em dança, todo o desejo de arquivo deve lidar com possibilidades de incorporação, ou seja, o desejo de arquivo em dança passa pelo desejo de dar carne à memória, de reviver no corpo a coreografia re-encenada. Isso leva a uma redefinição do que pode ser entendido como arquivagem e re-encenação. Essa redefinição é mediada por um articulador comum: o corpo do dançarino, o que faz com que, “[...] na re-encenação da dança, não exista distinção entre arquivo e corpo. O corpo é o arquivo e o arquivo é o corpo”.

A partir dessa proposição de Lepecki (2010), é possível problematizar as noções de arquivo e repertório, trazidas por Taylor (2003). A autora ressalta as diferenças entre arquivo e repertório. O arquivo é constituído por materiais supostamente duráveis (textos, documentos, mapas, vídeos) e a memória do arquivo trabalha à distância, através do tempo e do espaço e é capaz de separar a fonte de conhecimento do conhecedor. O repertório legitima a memória corporificada. Seja em termos de expressão verbal ou não verbal, o repertório transmite ações vivas, corporificadas e requer a presença dos participantes: as pessoas tomam parte na produção e reprodução do conhecimento, sendo elementos da transmissão. Desse modo, tradições são armazenadas no corpo, através de vários métodos mnemônicos e transmitidas presencialmente. Sendo assim, formas proferidas no passado são experienciadas como no presente. Em oposição à suposta estabilidade dos

objetos no arquivo, as ações que constituem o repertório não permanecem necessariamente as mesmas.

O arquivo e o repertório têm sido sempre importantes fontes de informação, ambas excedendo os limites uma da outra. Ambos são mediados e o processo de seleção, memorização ou internalização e transmissão, em cada um deles, acontece no interior de sistemas específicos de representação. No entanto, embora existam em constante estado de interação, há uma tendência a banir o repertório para o passado. A questão central, para Taylor (2003) é que são impostas ao arquivo e ao repertório classificações binárias, como escrito/oral; falso/verdadeiro, presente/passado, mediado/sem mediação, memória textual/memória corporificada. Assim, há uma excessiva valorização do arquivo em detrimento do repertório, e uma crença de que, sendo relacionado à possibilidade de escrita, o arquivo é visto como o “verdadeiro” depósito da memória e do conhecimento.

Seguindo os argumentos elencados até o momento, a dança seria uma forma de expressão mais ligada ao repertório do que ao arquivo, embora o desejo de reconstrução, de recriação, de re-encenação de coreografias venha impulsionando a busca por rastros e evidências armazenados em algum tipo de arquivo. Quais seriam, pois, os recursos e as fontes implicadas nos procedimentos de documentação e recriação das danças?

Derrida (1995) afirma que o arquivo “toma lugar no lugar do colapso originário e estrutural da memória”, não existindo arquivo sem a consignação de um lugar externo que assegure a possibilidade de memorização, de repetição, de reprodução ou de reimpressão.

Os arquivos em dança necessitam, então, de outros lugares de consignação para além do corpo de quem dança. Criar locais que permitissem mover materiais do repertório, constituindo, assim, arquivos de dança seria suficiente para alimentar os desejos de memória de artistas e espectadores de dança?

Projeto Dar Carne à Memória

Em 2009, em Porto Alegre, propusemos – Eva Schul e eu – o projeto *Dar carne à memória*. Contemplado com o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança/2009 e realizado em 2010, o projeto teve por objetivo tornar disponível

uma parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de coreografias de Eva Schul de diferentes períodos. O projeto, organizado em três eixos, propõe três produções diferentes – um espetáculo composto por coreografias de grupo, um espetáculo composto por coreografias solos, além de produções documentais em vídeo e em, naquele momento, pensávamos em livro (DANTAS, 2012).

Não propusemos, portanto, o Projeto *Dar Carne à Memória* ancorado na ideia de preservar, fixar ou proteger as obras coreográficas da deterioração ou da transformação. Ao contrário, nosso desejo de memória nos levou a pensarmos em ações artísticas que pudessem revisitar, reler, indagar, recriar, reescrever essas danças, celebrando, assim, um conjunto de propostas coreográficas significativas para a afirmação da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil. Apesar do aperfeiçoamento das formas de registro e veiculação dos produtos coreográficos em diferentes mídias e das possibilidades de se fazer dança em outros suportes para além do corpo, o ato de dançar tem sido ainda uma das melhores maneiras de celebrar a dança e sua memória.

A escolha pelo repertório de uma coreógrafa – Eva Schul – se fez por diferentes motivos. Quando nos referimos a repertório, compreendemos não somente as obras criadas por uma coreógrafa, mas também os procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos (ou seja, a poética) que sustentam os processos de realização dessas obras e que se multiplicam e se potencializam em cada pessoa que participa de um ou de todos os momentos destes processos. A trajetória e a obra de Eva Schul justificam plenamente sua escolha para protagonizar este projeto. A coreógrafa foi uma das primeiras a trabalhar sistematicamente com técnicas de dança moderna em Porto Alegre e a utilizar procedimentos de criação baseados em improvisação e composição coletiva, além de constituir ambientes voltados para a prática e a difusão da dança e da arte contemporânea, como o *Espaço Mudança*, a *Ânima Companhia de Dança* e o *Coda, centro de terapia corporal e dança*. Destaca-se também uma prolífica e significativa produção coreográfica, que impactou o cenário da dança contemporânea no Brasil. Falar da Eva Schul, que completou 70 anos de idade e quase 60 anos de carreira em dança, é falar de artistas de diferentes lugares e de diferentes gerações. Na Região Sul do Brasil, além de

atuação indiscutível no Rio Grande do Sul, participou da cena catarinense, coreografando para grupos de Florianópolis como o Grupo Desterro e participou de muitas edições do Festival de Dança de Joinville. E em Curitiba, foi uma das responsáveis pela criação do Curso superior de dança da Fundação Teatro Guaíra/PUC-PR, que está na origem dos atuais Cursos de Graduação em Dança da UNESPAR, além de uma destacada atuação como coreógrafa e preparadora corporal em espetáculos de dança e teatro.

O projeto *Dar Carne à Memória* apresentou três eixos para sua execução, sustentados pela noção de ação poética. A poética, enquanto campo de estudos, se volta sobretudo às condições de existência da obra de arte e, mais especificamente, à instauração da obra. Seguindo Paul Valéry (s.d.), René Passeron (2004) e Luigi Pareyson (1993), penso a poética como método de investigação, que deve tentar compreender a obra nos seus momentos e nos seus espaços de criação, mesmo quando se trata de uma tentativa de recriação dos momentos de instauração da obra. Em consequência, entendo poética também como o conjunto de referências de que se servem os artistas, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as ideias, concepções, entendimentos que se tem acerca da arte e da vida e que, de certo modo, orientam a concepção e a realização de obras coreográficas. Poética é, igualmente, o conjunto de procedimentos técnicos, formativos e criativos que orientam a concepção e a realização de obras coreográficas (DANTAS, 1999).

A ação poética se dá no jogo entre o que já existe e serve de inspiração para a criação e a recriação coreográfica e o que os artistas de dança desejam e perseguem em cada criação. E também no jogo entre o que está postulado em termos de tradição e a necessidade de invenção. No projeto *Dar carne à memória*, as ações poéticas são os caminhos utilizados para tentar recriar os gestos – ou seja, os temas, técnicas e procedimentos – de instauração das obras coreográficas.

Nesse sentido, ora fizemos um caminho do arquivo-documento para o corpo-arquivo, ora do corpo-arquivo para o arquivo-documento. Informações documentais, como fotos, vídeos, programas de espetáculo, depoimentos de artistas que trabalharam nas primeiras versões da coreografia informaram os corpos para recriarem as obras.

Analiso a seguir os três eixos que compuseram o referido Projeto:

Eixo 1: Ações poético-pedagógicas para dar carne à memória em processos coletivos

Compreendeu a recriação de obras coreográficas de três períodos distintos: *Um Berro Gaúcho* (1977); *Hall of Mirrors* (1986); *Catch ou como segurar um instante* (2002). Esse eixo destinou-se principalmente a jovens bailarinos, pois, através da incorporação desse patrimônio técnico formativo e poético, pretendemos colaborar no processo de formação e no aperfeiçoamento de artistas de dança em Porto Alegre. Ao mesmo tempo, desejamos pensar sobre as semelhanças e diferenças entre os processos originais e as recriações das obras: a ideia foi experimentar com pessoas com formações diversas, que desejassem dar carne a essas memórias, especulando sobre a recriação dessas obras em corporeidades talvez tão distintas daquelas dos anos 1970 e 1980.

Penso, nesse caso, num caminho do arquivo-documento para o corpo-arquivo: informações documentais, como fotos, vídeos, programas de espetáculo, depoimentos de artistas que trabalharam nas primeiras versões da coreografia informaram os corpos para recriarem as obras.

Eixo 2: Ações poéticas para dar carne à memória em processos individuais

Tratou da recriação e/ou releitura de solos e duos por intérpretes-criadores que participaram da elaboração dessas obras como integrantes da Ânima Cia. de Dança. Tivemos então Luciana Paludo em *Solitude* (1989); Eduardo Severino em *Ser Animal* (1993); Cibele Sastre em *O fio partido* (1993); Mônica Dantas em *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa em *Tons* (1994); Luciano Tavares e Viviane Lencina em *De um a cinco* (2002). A metodologia de recriação dessas obras foi desenvolvida pelos próprios intérpretes-criadores, auxiliados por Eva Schul e por Suzane Weber. Assim, cada intérprete-criador, utilizando os recursos que achou necessários – vídeo, conversas com a coreógrafa, com seus pares, intervenções ou não da coreógrafa e da colaboradora – recriou sua coreografia, da maneira que julgasse mais pertinente. Quase todos foram muito fiéis às obras originais, com exceção de Tatiana Rosa e eu, que trabalhamos com recriação e improvisação

e com imagens de vídeo da época da criação da primeira versão da coreografia.

Nesse eixo, penso que trilhamos um caminho do corpo-arquivo reativando memórias, atualizando o corpo-carne que se torna novamente arquivo. Sem deixar de percorrer também o caminho arquivo-documento para arquivo-corpo.

Durante o ano de 2010, o Projeto *Dar carne à memória* realizou ainda o Seminário *Preâmbulo às ações poéticas*, com a presença da pesquisadora Cássia Navas, em março; o espetáculo *Dar carne à memória II*, em junho; e o espetáculo *Dar carne à memória* em agosto e setembro. O Projeto recebeu ainda o Prêmio Açorianos de Dança de melhor produção e *Dar carne à memória II* o de melhor espetáculo e o de melhor coreografia. O espetáculo *Dar carne à memória* participou do Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre Em Cena. Estimamos que 1.400 pessoas participaram destes eventos.

Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul

O Projeto propõe a criação de um arquivo digital sobre Eva Schul, organizado sob a forma de um *website* de livre acesso e de uma biblioteca digital de movimentos, organizada por meio de sistemas digitais de captura de movimento. Aborda a trajetória de Eva Schul como bailarina, coreógrafa e professora ao longo de 70 anos de vida e de 55 anos de trabalho. Está sendo desenvolvido por um equipe coordenada por mim, Mônica Dantas, com vice-coordenação da Prof.^a Dr.^a Suzi Weber e por mestrandos e doutorandos do PPGAC, além de bolsistas de Iniciação Científica dos Cursos de Graduação em Teatro e Dança.

O arquivo digital é organizado em três eixos, cujos títulos parafraseiam coreografias de Eva Schul:

- Na quina do tempo – Biografia: textos, fotografias, depoimentos em vídeo
- Como segurar um instante – Coreografia: apresenta cada coreografia por ordem cronológica, contendo sinopse, elenco, fotografias, matérias de jornal, vídeos e links.
- Metamorfoses – Ensino e Processos de Criação: textos, fotografias, e dois vídeos produzidos especialmente para o projeto.

Será composto por documentos escritos, fotográficos, filmicos e videográficos, tratados e transformados em conteúdo digital. Prevemos a elaboração de dois documentários em vídeo e o desenvolvimento de uma biblioteca digital de movimentos, criada a partir de sistemas digitais de captura de movimentos (*motion capture*) e elaboração de avatares dançantes.

Consideramos que *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* vai proporcionar a apreensão de tecnologias digitais de arquivamento de dança e do desenvolvimento de proficiência no uso do sistema de captura e tratamento de movimentos e em ferramentas de modelação e simulação de movimentos.

Queremos também problematizar o uso da tecnologia como ferramenta de construção de memórias em artes cênicas, considerando o atendimento às demandas sociais e culturais dos contextos brasileiros.

Compartilhando repertórios coreográficos, procedimentos de criação, materiais pedagógicos, estratégias de produção por meio do uso de recursos tecnológicos inovadores no campo das artes cênicas, os arquivos digitais devem contribuir para a construção de memórias da cena brasileira, expandindo a compreensão do papel cultural desempenhado pelas artes cênicas no Brasil.

Considerações

Para finalizar, retorno a uma das questões trazidas no início do texto: como passar do corpo arquivo para o arquivo documental e digital? E vice-versa: como passar do arquivo documental e digital para o corpo arquivo?

Não sei responder nesse momento; mas trago algumas ações que cruzam esses arquivos. Há menos de um mês, em setembro de 2018, fizemos o lançamento deste mais recente Projeto, por meio de um evento que reuniu mais de 150 pessoas. Nele, expusemos o projeto, fizemos um bate-papo com Eva Schul e apresentação de coreografias. Eu dancei a coreografia solo – *Caixa de Ilusões/ Ensaios para Chantal*, que fez parte do Projeto *Dar Carne à Memória*. Houve também apresentação de um duo do espetáculo *Acuados* (2016), coreografia de Eva Schul e interpretação de Fernanda Santas e Tom Nunes. O evento encerrou-se com uma aula aberta ministrada por Eva Schul, para mais de 100 pessoas, demonstrando a importância do corpo arquivo na construção de memórias da dança.

O Projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* conta com a consultoria e participação da Eva Schul nas diferentes etapas. Esperamos que, mesmo como arquivo digital, ele seja vivo, generativo, sempre se atualizando e alimentando os desejos de memória das pessoas interessadas. Esse desejo já está no seu próprio nome *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*.

Referências

- BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse, 2001
- DANTAS, M. F. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena*, n. 2, p. 3-27, 2012
- DANTAS, M. F. Dança, o enigma do movimento. Editora da UFRGS, 1999.
- DERRIDA, J. Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, vol. 25, n.2, 1995, p. 9-63
- DELAHUNTA, S.; SHAW, N. Z. Constructing Memories: Creation of the choreographic resource. *Performance Research*, vol. 11, n. 4, 2006, p. 53-62
- FRALEIG, S. H. *Dance and Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987
- FRANKO, M. Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance. *Common Knowledge*, vol. 17, n. 2, p. 321-334, 2011
- KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: PUC-SP, 1994. (Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica)
- LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, vol. 42, n. 2, p. 28-48, 2010
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PASSERON, René. A poética em questão. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, n. 21, v. 1, jul/nov 2004.
- POUIVET, R. Danse, ontologie et philosophie de l'âme. In BEAUQUEL, J; POUIVET, R (org.). *Philosophie de la danse*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44
- TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. UFMG, 2013.
- THOMAS, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003
- VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

* Mônica Fagundes Dantas é Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista Capes para realização de Pós-Doutorado no Centre for Dance Research/ Coventry University (Reino Unido). É Professora Associada da UFRGS, na Graduação em Dança e no Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e Doutorado, do qual é atualmente Coordenadora. Com formação em dança moderna e contemporânea, atua como bailarina convidada da Ânima Cia. de Dança e da Eduardo Severino Cia. de Dança. Recebeu o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2009 para a realização do Projeto Dar carne à memória, com Eva Schul, cujos espetáculos foram contemplados com os Prêmios Açorianos de Dança de melhor produção, coreografia e espetáculo. Integrou o Coletivo de Artistas da Sala 209/Projeto Usina das Artes.