

A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação¹

¹ Artigo da conferência realizada na Bienal SESC de Dança, na cidade de Santos (SP) no ano de 2009. (PARIS DANCE, 2009)

Resumo

Ao indagar-se, no início de seu texto, sobre como pensar o tempo de vida de um gesto de dança, a pesquisadora Isabelle Launay instiga o leitor a problematizar as questões que concernem à ideia, vigente, de que a história da dança se dá por processos de transmissão. A tradução deste artigo tem como objetivo central disponibilizar a hipótese aqui apresentada, relativa à importância de se levar em consideração o processo de esquecimento na dinâmica da memória, o que possibilitaria um entendimento da história para além de um eixo temporal linear.

Palavras-chave: Isabelle Launay. Gesto. Memória. Esquecimento. Citação. Recriação.

Elaborating the memory of Contemporary Dance and the art of quoting

Abstract

By asking, at the beginning of her paper, how to think of the lifetime of a dance gesture, the researcher Isabelle Launay leads the reader to question the issues that concern the current idea that the dance history takes place through transmission processes. The purpose of the translation of this article is to present the hypothesis dealt with herein related to the importance of considering the forgetfulness process in the memory dynamics, which would enable comprehending history beyond a linear time axle.

Key words: Isabelle Launay. Gesture. Memory. Forgetfulness. Quotation. Recreation.

Isabelle Launay

Professora de História e Estética da Dança Contemporânea – Departamento de Dança da Universidade de Paris 8.

Tradução de Ana Teixeira

Doutora em Comunicação e Semiótica (2012) e mestre (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Formada em Educação Física pela Universidade de Caxias do Sul (1991), e em Arts du Spectacle Mention Danse pela Université Paris VIII-França (2002). É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e do CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas em São Bernardo do Campo-SP). E-mail: acetexeira@gmail.com

Como pensar o tempo de vida de um gesto de dança? Sob quais formas ele permanece no presente? Mesmo que seja comum lembrar e lamentar a falta de fontes de uma arte dita efêmera, não seria possível invocar essa questão de outra maneira: considerando o esquecimento também como uma grande oportunidade para a história da dança? Então, como e com que finalidade o esquecimento é abordado na dança? Elogiá-lo não é, certamente, criticar a necessidade de uma história, negar o desejo de lembrar ou se recusar a alimentar as lembranças. Muito pelo contrário: é tentar levar em conta o necessário processo do esquecimento para a própria dinâmica da memória e os efeitos produtivos desse esquecimento para a memória das obras de dança.

Se o esquecimento é um componente da própria memória, se não está não existe sem aquele, somos então conduzidos a relativizar o ponto de vista que estamos acostumados a ter sobre ele (e, em consequência, sobre a memória). O esquecimento não é o lado negativo da memória, não devendo ser considerado como falta a ser preenchida ou como perda triste da lembrança; tampouco a memória é o lado positivo do esquecimento, um lugar para a acumulação das lembranças e dos hábitos, como um amplo estoque ou um reservatório onde poderíamos reencontrá-los, voltando, como por magia, aos momentos do passado. Sabe-se, atualmente, que a memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente.² Sendo assim, quais práticas ou quais políticas do esquecimento bailarinos e coreógrafos cultivaram, e para que propósitos?

Abordar aqui as formas e potencialidades criadoras do esquecimento, no entanto, é também trabalhar com um modelo de tempo que não depende de uma linha cronológica orientada num único sentido – de trás para frente ou, ainda, do passado em direção ao presente – e organizada seguindo medidas periódicas, o que asseguraria a coerência do relato histórico. Em resumo, é uma história da dança que não espera que seu campo de estudo seja homogêneo em relação a uma época ou que pertença a um único tempo, uma história da dança não cronolimitada (considerando-se apenas as marcas que existem), mas muito mais voltada à história dos devires das obras coreográficas e à heterocronia que as organiza. Essa proposta pressupõe considerar a história da dança como um processo no decorrer do qual as obras coreográficas seriam suas primeiras intérpretes: uma luta, um emaranhado de experiências cinestésicas, de imaginários

2 Ver a apresentação de Israel Rosenfield dos trabalhos sobre a memória de Gerald Edelman (Prêmio Nobel), após Charcot, Broca, Dejerine e Freud, da obra de título programático: Sacks e Rosenfield (1994).

corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras, que cada *performance* produz na sequência de uma outra. Pressupõe ainda lembrar de uma evidência: a dança é uma arte “viva” – no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas. Tal questionamento conduz à análise dos tipos de relações com o passado que tratam da história da dança, das famílias de memórias e de esquecimentos que lutam entre si – e, muitas vezes, “disputam o passado” – e de seus interesses e objetivos. Pode-se dizer, a título de hipótese geral, que a “transmissão” na dança não existe. Ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações, e de modo muito inconsciente e inesperado.

Existem múltiplas formas de se trabalhar a memória de um gesto para que uma experiência corporal se conte, se transforme, se estabilize, se contamine e se dissemine, conscientemente ou não. Serão evocadas aqui algumas delas: a prática da variação (que implica certa recusa da noção de “obra”, em favor do que se convém chamar “tradição”), o trabalho de reinterpretação (que pressupõe aceitar não ser proprietário do seu gesto, mas ser possuído por ele), a citação (que presume o esquecimento da totalidade e a transferência para outro contexto) e, finalmente, a sobrevivência (que supõe, no tocante a ela, o esquecimento do próprio tempo). A sobrevivência não é, de fato, a variação, ou o *revival*, ou o renascimento, tampouco é o arquétipo ou a lembrança; não pertence a um tempo contínuo, mas, muito mais, a subdeterminações complexas, próprias ao movimento de anamnese, uma forma de inconsciente histórico que atravessa a história da dança e permite a volta intempestiva de gestos passados sob múltiplas formas.

Nessa perspectiva, poderíamos fazer frutificar, no campo coreográfico, a tese de Walter Benjamin segundo a qual a modernidade exige a descoberta de um novo tipo de relação com o passado e a transmissão do passado é substituída pela citação. (ARENDETT, 1974, p. 291) Uma parte da modernidade na dança assumiu, de fato, de maneira insistente, a crítica da transmissão, a fim de reduzir a influência da tradição oral e abrir um novo modo de se relacionar com o passado. Entretanto, é importante lembrar que a modernidade na dança não inventou a possibilidade de citar uma dança. O uso da citação já fazia parte do balé no século XIX. O balé – para retomar aqui a noção, muito ampla na literatura, de intertextualidade – é, sem dúvida, o gênero coreográfico “intertextual” por excelência. Os jogos “intercoreográficos” e “intergestuais” (isto é, a retomada

seguindo modelos de composição, os plágios, os pastiches, mas também, é claro, toda a dinâmica das variações) faziam desabrochar uma prática clássica da citação no âmbito da tradição do balé. Esse trabalho se apoiava em uma base de passos reaproveitável, concebida como um reservatório de exemplos e de modelos mais ou menos emancipados da autoridade dos autores, cujo estatuto era, por vários motivos, problemático. A citação clássica repousava sobre hierarquias e valores que, ainda que instáveis, serviam como medida para o julgamento sobre a adequação das variações. Ela ocorria, assim, em nome de uma tradição que o público conhecia, e a invenção supunha a retomada de modelos dominantes com o intuito de desenvolver toda uma estética da variação. Citar, nesse contexto, não questionava a estética do balé, mas assegurava a sua memória e a de suas técnicas corporais e tradições de interpretação. E essa memória sempre transformada apresenta um movimento que ainda marca sua presença no âmbito das instituições coreográficas constituídas por companhias de balé e de repertório.

O estilo novo de relação com o passado que Benjamin formula não se ampara, portanto, no regime clássico da citação, mas em uma memória coreográfica livre da tradição que relativiza a ideia de transmissibilidade. Essa citação sem linhagem é paradoxal: ela é tanto o lugar no qual a transmissão se realiza como o lugar de uma transmissão impossível. Sabe-se que a busca de um estilo novo de relações com o passado foi, para as vanguardas dos anos 1920, o motivo de numerosos debates contraditórios, notadamente no campo da dança moderna na Alemanha, com Rudolf Laban, Valeska Gert e Mary Wigman, e deu um novo *status* para a citação na dança. Laban apresentou uma nova possibilidade de citação (partitura – citação), e Valeska Gert mostrou outra (montagem/colagem – citação). Quanto ao expressionismo de Wigman, se ele impunha uma interdição de reapresentação de suas coreografias, beneficiava, por outro lado, um retorno imprevisível de sobrevivências, de formas de citações incontrolláveis e sem autores – graças às quais a coreógrafa imaginava fazer surgir gestos vindos de uma base cultural ancestral.

O interesse de um olhar sobre o que se chamará provisoriamente de “intergesto” é imenso para a memória coreográfica. Quando a dança se imagina em uma relação com o mundo, se imagina também numa relação com ela mesma. A presença de uma dança anterior em uma outra dança, mesmo se ela resultar de uma citação, de um plágio, de uma alusão, de uma paródia, de um pastiche ou de uma encenação burlesca, provoca reflexão sobre a memória que a dança tem de si mesma. Assim,

o desafio não tem a ver com uma história das fontes de tal ou tal obra ou, ainda, com um registro histórico que mostraria as influências de um coreógrafo sobre outro ou de um intérprete sobre outro, mesmo que isso fosse muito interessante para a história das obras coreográficas. O desafio está muito mais em revelar como uma obra moderna inventa sua própria origem/originalidade, inserindo-se num contexto histórico que transparece mais ou menos. O desafio está, ainda, em mostrar na dança aquilo que já foi amplamente utilizado nas demais artes, especialmente na literatura e nas artes plásticas, isto é, seu incessante diálogo com a sua própria história. Esse diálogo das obras contemporâneas com as obras do passado foi amplamente obstruído por uma modernidade liquidadora, pronta para tomar e consumir o novo como se ele fosse o inédito. E a reapresentação de danças anteriores, as suas novas redações e interpretações, e a produção de obras do passado em outros corpos continuam sendo pouco estudadas pela história e pela crítica da dança.

Todo texto, entretanto, é a absorção e a transformação de outro texto, escreveu Kristeva (1969, p. 115), no seu livro *Séméiotiké*. Essa ideia foi retomada por Barthes (1973, p. 1013) alguns anos depois, em *Théorie du texte*: “[...]todo texto é um tecido novo de citações ultrapassadas”, mesmo que tais citações sejam pouco identificáveis ou explícitas. Assim, talvez estejamos apenas “dançando” entre nós. E, como pessoas, não somos feitos de pedaços de identidade, de imagens incorporadas, de traços de personalidade assimilados, “[...] o todo constituindo uma ficção chamada eu”³ (SCHNEIDER, 1985, p. 12) Como a memória das obras coreográficas, liberadas em parte de sua relação com a tradição oral, funciona, não tanto pela transmissão de corpo a corpo, mas pela inquietante força da citação? Retomada aleatória ou assumida, vaga lembrança ou homenagem reivindicada, subversão ou fidelidade ao modelo, citação literal ou mascarada, desintegrada e dissolvida, os modos de retomada na dança contemporânea são múltiplos, e seria inútil tentar estabelecer a lista exaustiva deles. Atente-se aqui a um modo de citação mais explícita e mais imediata, o da cópia, mais exatamente o da cópia da cópia, isto é, a cópia de uma filmagem. Três artistas, em atuação recente na França, abordaram o tema da cópia com propósitos diferentes: Jérôme Bel, em *Le dernier spectacle* (1998), Latifa Laâbissi, em *Phasmes* (2001-2002), e Mathilde Monnier, em *Tempo 76* e *City maquette*. Os três coreógrafos se posicionaram como artistas na situação de copistas ou fizeram da cópia uma ferramenta privilegiada de produção, porém as modalidades desse trabalho de copiar, assim como suas finalidades, foram muito diferentes, até opostas em certos aspectos.

3 Schneider (1985, p.12) que inclui a intertextualidade em suas finalidades interpretativas.

Os elementos básicos são: copiar uma dança gravada em vídeo e inserir essa cópia em um novo contexto. Em 1998, o bailarino e coreógrafo Jérôme Bel foi um dos primeiros artistas a recorrer à prática da cópia como tema na dança. Além disso, a obra de Bel é bem inserida sob o signo generalizado da citação, incorporando, de várias maneiras, trechos e falas de outras obras. A dificuldade estaria, então, não apenas na seleção e na extração dos trechos escolhidos, mas também nos problemas de significação dessas transferências e desses deslocamentos em outro contexto, ou seja, nas suas modalidades de integração e de transformação. Deteremo-nos aqui sobre *Le dernier spectacle*. Bel coloca no palco, no meio da peça, o resultado da cópia de uma dança, tendo em vista a recópia pelo público: um trecho de X minutos de um solo da coreógrafa alemã Susan Linke, *Wandlung* (de 1978, isto é, criado 30 anos antes), com a música *La jeune fille et la mort*, de Schubert. Essa cópia é apresentada quatro vezes seguidas, por quatro intérpretes sucessivos, sendo uma mulher e três homens: Claire Haenni, Jérôme Bel, Antonio Carallo e Frédéric Séguette. Isso significa que são quatro cópias da mesma coreografia, mas resultando em quatro danças diferentes. Em *Le dernier spectacle*, a citação é claramente proclamada, tornando-se visível. A heterogeneidade do material é sublinhada e as marcas do empréstimo, delineadas: de um lado, no programa da apresentação, pela referência precisa da peça, sua data, seu autor; de outro lado, pela retomada do figurino, o mesmo para os quatro bailarinos, idêntico ao de Linke – um vestido branco com suspensórios, apertado na parte alta e bem amplo na parte de baixo, lembrando a figura de Ondine –, e, ainda, pela retomada da mesma música de Schubert. É notável o efeito provocado pela declaração inicial que faz cada intérprete antes de dançar, na frente do palco: de pé e olhando para o público, enunciam em um microfone, com voz lenta, calma e pausada, separando bem cada palavra, “Ich bin Suzanne Linke”, como se pedissem a ela para dançar em seu lugar. Essa declaração traduz, do ponto de vista cenográfico, a função das aspas. Ela deixa lugar, no texto que a acolhe, ao enunciado de outrem, neste caso, à coreografia de Linke num novo espaço-tempo. O fim da citação é representado de outra maneira, pela saída pelo fundo do palco, com vista para o jardim. Percebe-se, na hora, que reempregar não é o mesmo que restituir.

Os efeitos poéticos do trabalho de citação, no entanto, se apoiam também na repetição insistente (quatro vezes seguidas) da citação, a qual leva a uma forma de “tédio” produtivo. Bel convida insistentemente o espectador a comentar as diferenças e os microdesvios entre as quatro in-

terpretações, cada uma se esforçando em imitar o máximo que puder a dança de Linke. A dança é repetida, mas é possível observar os desvios. Além disso, é o esforço de tornar-se o outro, de desprender-se do seu próprio gesto ou do seu próprio destino o que representa a dimensão primordial do trabalho do intérprete (como, talvez, de toda a existência). Essa dimensão é revelada igualmente nas transformações individuais que tal esforço permite. A citação repetida tira proveito, também, de sua transferência a outro contexto. Sua extração faz com que a vejamos várias vezes, e essa repetição a carrega de um significado que ela não tinha antes. É como se esse tipo de trabalho permitisse que a citação se tornasse melhor e aumentasse o seu poder de evocação poética. O extrato da cópia pode tornar-se então quase tão interessante quanto o original: ele adquire uma dimensão tragicômica em decorrência do uso do disfarce que não constava na obra de Linke.

Longe de dessacralizar esse trecho de *Wandlung*, a citação o glorifica e reativa seu sentido, tornando-o talvez mais destacado do que no original. Mas o uso da citação vem, por outro lado, perturbar o papel do autor-proprietário e opera como se fosse uma jurisprudência: é possível copiar, e a cópia pode se mostrar tão interessante quanto o original se ela revela sentidos ainda não instituídos. A memória das obras se enrola na história do indivíduo assegurando, assim, uma dimensão até então desconhecida – tão desconhecida que a última ocorrência da citação dançada é escondida por um lençol preto, que oculta a dança. O espectador é, então, convidado a recitar a dança em sua imaginação e fazer funcionar por inteiro a sua memória recente, a fim de juntar os fragmentos do que ele viu, aumentando seu potencial para, por sua vez, copiar. A memória da obra é, assim, devolvida a ele como um assunto do qual ele deve, sozinho, dar conta.

Entre as propostas “eu fracasso tentando dançar” e “eu faço isso como se fosse meu” há, sem dúvida, definições da arte: como repetição obrigatória ou como apropriação. O artista, por meio de um dispositivo que reformula a citação, “[...] pode se tornar proprietário do seu tema e assim abandonar o traje desvalorizado do plagiário para vestir o traje muito mais valorizado do autor.” (SAMOYAULT, 2005, p. 51) Dessa maneira, ao contrário da declaração de Bel, *Le dernier spectacle* almeja a conquista da noção de autor, a partir de um trabalho sobre a cópia, Um autor que, quanto mais afastado, mais poderoso é. Ele se arrisca também a um desvio cultural, ao retirar a censura do fato de se copiar uma dança. Bel, com toda razão, insiste que o campo coreográfico não soube refletir e autorizar o direito da citação na dança por não ter pensado o bastante a respeito de

sua própria história. Ele, então, reabilita esse trabalho de cópia do qual os bailarinos, em decorrência das respectivas formações que ativaram suas capacidades mímicas, tornaram-se peritos, enquanto, em outros campos artísticos, isso prosperava há muito tempo.

A história das artes e da literatura mostra, frequentemente, que não há oposição verdadeira entre o inédito e o já dito, o que também deve valer, *a fortiori*, para a história da dança, toda fundada na atividade mimética.

Para a dança, considerando-se que ela é uma prática gestual, interessa constatar a primeira atividade constitutiva da história de uma pessoa: o fato – em grande parte inconsciente – de que, logo após o nascimento, imitamos nossos semelhantes (voz, movimento, atitude, postura, modo de andar). Assim, ao longo de nossas vidas, apenas nos “entreimitamos” fisicamente, num diálogo tônico e postural. A história desse dialogismo gestual é justamente aquilo que constitui uma cultura gestual, ao mesmo tempo singular e coletiva – como mostraram Marcel Mauss, já nos anos 1930, em um texto, hoje bem conhecido, sobre as técnicas do corpo, Aju-riaguerra e toda a escola de Palo Alto, no campo da psicologia, e Daniel Stern (2005), no campo da neuropsicologia. Citar e copiar, enquanto atividades que recorrem à imitação, implicam uma relação com a alteridade, uma experimentação do gesto do outro. Procurando semelhança, algo do outro que se pareça conosco, tentamos fazer com que ele chegue a nós, mas, inversamente, agimos também sobre ele, e é possível medir os desvios desse processo.

O imitador se aproxima ou revela aquilo de que não temos imagens ou que achamos ser inimitável, singular. Ele questiona nossa tendência narcísica em acreditar que somos únicos e desvenda aquilo que, em nós, define a nossa identidade, aquilo que resulta da construção da teatralidade e da dança íntima que nos fabricam (modo de olhar, de tocar, de se manifestar, de ficar de pé etc.). Não que não sejamos únicos. Mas o imitador aponta nosso idiotismo gestual, “aquilo que nos designa”, nos distingue, “sem nos pertencer”, retomando, assim, as palavras de Derrida. E aquilo que nos designa é justamente aquilo já se estabilizou e até se fossilizou, aquilo que não está mais em movimento. O imitador de nossos gestos revela assim a nossa propensão, mais ou menos forte, a autocopiar, ou seja, aquilo que temos de autoimitação, de autocitação. Se o que nos escapa pode ser justamente aquilo de que alguém pode se apropriar, então o que nos sobra de singular?

Nas artes, em particular na dança, talvez para escapar do risco regular de autoimitação e de cair no que se convém chamar uma caricatura

de si, os artistas recorrem à cópia dos seus semelhantes, pois, como dizia Picasso, “é mais perigoso autocopiar-se do que copiar os outros.” Dessa forma, o roubo de ideias, assim como de gestos, é difícil de ser comprovado, porque tudo está no modo, na maneira como nos apropriamos de um determinado objeto. É nisso que reside uma das dimensões do ato da criação.

Seria fastidioso e inútil lembrar os momentos da longa tradição da cópia nas artes: das cópias romanas da arte grega chegando até *Définitions/Méthodes*, de Claude Rutault, que fazia cópias de suas próprias telas, sem esquecer o Museu de reproduções de Hanover, que, em 1929, apresentou uma exposição colocando lado a lado originais de obras e suas cópias ou, ainda, o trabalho de Warhol. Um artista como Giacometti colocava no mesmo plano a criação e a cópia, preenchendo, ao longo de sua vida, livros em que se podiam ver suas cópias e seus esboços de cópias, frequentemente justapostos às reproduções recortadas e coladas. “As cópias”, escreveu, “fazem parte da minha vida [...], eu sempre tive vontade de fazer cópias a partir de reproduções [...]. Copiar antes mesmo de me perguntar o porquê. [...] Toda arte passada, de todas as épocas, surge na minha frente. Tudo é simultâneo, como se o espaço tomasse o lugar do tempo [...]” E acrescentou, um pouco mais adiante: “Não posso dizer nada sobre isso, senão contaria a minha vida toda, tudo de que me lembro.”⁴

Para os bailarinos, não é tanto o museu que representa o passado, mas o cinema. Eles transformam a história do cinema em um filão de arquivos gestuais, em partituras de movimentos ou em um repertório gigantesco de atitudes e de comportamentos. Com efeito, no século XX, a história da dança é acessível principalmente por intermédio das imagens do cinema e do vídeo. A história da dança se funde com a história do cinema, com a qual ela é de fato atrelada: o cinema tem toda uma técnica do corpo, como entendida por Marcel Mauss, e, inversamente, a dança é uma fábrica de imagens. Num movimento de dupla captura, a dança e o cinema são lugares onde é produzida a mobilidade coletiva, bem como a sua imagem. Eles são vastos laboratórios de experimentação gestual coletiva e de sua representação, e, neles, bailarinos e cineastas conspiram juntos, desde o início do século XX.⁵ Copiar-dublar a dança na tela, tal foi a primeira maneira adotada pelos bailarinos contemporâneos para se apropriarem das danças do passado. Se o documento copiado não era a preocupação de Bel (ele procurou ocultá-lo), a relação com o documento é, em contrapartida, o coração de *Phasmes*,⁶ de 2003, três solos de Latifa Laâbissi, que, no palco, apresenta não apenas a fonte copiada, mas também a atividade de copiar

4 Citação copiada por nós dos cadernos de Giacometti, na exposição consagrada a ele, no Beaubourg em 2007.

5 Lembremos que a dança moderna e o cinema são contemporâneos do final do século XIX, tanto na Alemanha como nos EUA.

6 Título que a artista recupera do livro de Georges Didi-Huberman (2000). Um phasme (bicho-pau) designa, lembremos, um pequeno inseto delgado, que há a propriedade de adotar a forma e a cor do suporte onde ele se encontra, geralmente na grama, em pedaços de madeira, etc.

três filmes em que dançam sucessivamente Wigman, Gert e Dore Hoyer. A intérprete que dubla a imagem passa a entender a obra com seu corpo. Ela precisa alterar seu preparo muscular, físico e psíquico em função de cada corpo mostrado na tela – olhar, copiar, dançar. Dessa forma, o arquivo tem, antes de tudo, o valor de sua utilização. Ele não é empregado como documento histórico que exige um comentário, tampouco como documento valioso, exumado cuidadosa e metodicamente, de acordo com os procedimentos *ad hoc*. Nesse caso, ele não é um objeto de pura contemplação estética, e em nada acentua a aura dos velhos filmes em preto e branco ligados ao fascínio de horizontes distantes. Antes de tudo, ele é um elemento de trabalho no palco, circunstancial, para fins de captação, tanto para a bailarina como para o espectador. Voltar no tempo consiste, principalmente, em fazer um trabalho de copiadora-dubladora, seguir e imitar o que os corpos estão fazendo nas imagens, copiar trechos de um material gestual, tal como o historiador escreve no papel ou digita no seu computador as citações que são de interesse para o trabalho em curso. Depois, é necessário captar, assimilar a cópia no corpo, colocar-se no lugar de.

O ponto de vista de L. Laâbissi, como o de muitos outros artistas, não tem a ver nem com uma atitude melancólica perante o luto de um momento notável de dança, que seria necessário fazer reviver por igual ou de outra maneira, nem com sua vertente maníaca de querer encontrar, ali, um ideal a se atingir. A encenação não promove nem um adeus, “uma última vez”, nem uma homenagem, muito menos um enterro coreográfico. Ao contrário, ela instala um confronto, um face a face entre as imagens e sua dublagem (sequência Wigman), a dublagem sem as imagens (sequência Hoyer) e a própria atividade da dublagem que se dedica ao processo da captação (sequência Gert). Essa forma de citar é, de um lado, um trabalho de autodidata, que não passa pela fase da aprendizagem mímica do mestre ao aluno, como se, para sair da alienação mímica no âmbito de um curso de dança, fosse necessário mergulhar num trabalho mímico ainda mais exigente, escrutando o próprio ato de olhar; do outro lado, é algo que Laâbissi se permite fazer sem ter a legitimidade para tanto. Por isso, o projeto foi acolhido com resistência e até violência. Como é possível querer interpretar *Hexentanz* de Mary Wigman, verdadeiro monumento histórico da arte coreográfica contemporânea? Não seria o mesmo que ir ao encontro do fracasso ou de uma decepção programada?

Voltando ao trabalho de dublagem, Mathilde Monnier, em *Tempo 76* (2008), bem como em *City maquette* (2009), atribui a ele uma função bem diferente, desta vez muito mais coletiva. Como, com efeito, o ato de copiar

pode ser um meio pedagógico e também de criação, capaz, ao mesmo tempo, de emancipar um bailarino de seu modelo e, assim, recriar algo coletivo? Novamente, o jogo de intertextualidade e de autor-referência no campo coreográfico, longe de se fechar numa relação especular, só pode ser considerado em e por sua relação com o mundo.

Nessa perspectiva, Mathilde Monnier privilegia o fato de que o ato de copiar a imagem de um gesto emancipa a relação de aprendizagem da ligação afetiva entre mestre e aluno, ou bailarino e coreógrafo, assim como do peso da imagem fictícia e ideal a ser atingida. Esse ato nos livra, também, da obrigação de formar um grupo e de dançar em conjunto; ele desinibe. Absorvido por inteiro pelo ato de imitar, o bailarino que copia não tem como se preocupar com a imagem que, em tempo real, projeta. Ele almeja realizar a cópia mais exata possível, preocupando-se em executar uma partitura visual precisa do modelo com o qual não tem nenhum laço, a não ser o tempo imposto. Olhar e executar ao mesmo tempo impõe uma urgência que ultrapassa o intérprete.

Também, quando um grupo inteiro procura copiar, em conjunto, uma determinada sequência gestual previamente filmada e reproduzida numa tela, uma surpreendente figura coletiva aparece. Longe de serem algo uníssono, de estabelecerem uma escuta atenta do grupo, cada integrante é, naquela circunstância, separado/liberado do outro por aquilo mesmo que os agrupa: a imagem reproduzida na frente deles. Tomado pela mesma atividade, o grupo se mostra, ao mesmo tempo, unido e profundamente fragmentado, caótico. Cada dublador organiza seu ato de maneira particular, apresentando, para uma só referência, a mesma quantidade de gestos diferentes que de dubladores existentes. A confusão de cada bailarino, em seu esforço para copiar, contribui para a confusão do grupo dentro dos limites da realização do trabalho de cópia. Isso é evidente em *City maquette*, que compreende grupos de amadores, enquanto o *savoir-faire* dos bailarinos profissionais em *Tempo 76* resulta em outra aparência de grupo – um perfeitamente uníssono, mas que, longe de se organizar a partir de seu interior, numa dinâmica orgânica, se organiza a partir de um *hors champ* (algo exterior ao grupo). Paradoxalmente, a força do grupo de bailarinos alinhados em ziguezague e de frente para a plateia resulta da existência deste *hors champ* e aponta para ele. Nessa peça, o filme a ser copiado era reproduzido nos bastidores, oculto da plateia. Os bailarinos olhavam todos para a mesma direção, para algo a que o espectador não tinha acesso. Mesmo que eles pudessem acompanhar, sem hesitar, o movimento na tela, já que por terem ensaiado o conhe-

ciam, a relação tensa com a cópia permanecia, embora a tela estivesse invisível ao público.

De certa maneira, o cinema utilizado assim pelos bailarinos permite que a dança liberte sua transmissão da tradição unicamente oral, a qual não tem mais o monopólio da memória das obras. O filme modificou as condições técnicas e sociais da transmissão. Mais uma vez, o cinema se faz, em grande escala, técnica do corpo, permitindo a circulação dos gestos num regime sem autor. Ampla utopia de uma dança sem autor nem intérprete, utopia da circulação e repetição infinita dos gestos que se entrecopiam de suas maneiras e com seus ritmos: isso não seria também uma definição da dança? Entre o plágio gestual generalizado, liberado da suspeita da fraude, e a apropriação sempre singular, os novos gestos da tribo são inventados. A nosso ver, Mathilde Monnier oferece uma figura coreográfica à primeira das *Ficções* de Borges (1951, p. 24), que afirma que “[...] a concepção do plágio não existe: fica estabelecido que todas as obras são a obra de um único autor atemporal e anônimo [...]” – autor-cidade, então. Há tantos gestos quanto há cidades de bailarinos. As coreografias se tornam, assim, pedaços de um vasto conjunto coletivo chamado dança e formam um *corpus* que pertence a todos e no qual todos podem se reconhecer. Se a cópia e a dublagem aparecem como o oposto da dança (copiar não é criar), elas são, ainda assim, sua definição. No fundamento de toda criação, existe um gesto precedente. Tal é o *hors champ* que parece organizar o *Tempo 76*, assim como se pode ver em relação à plasticidade do imenso rabisco de gesso cobrindo o solo da *city*, traçado pela centena de bailarinos amadores no palco de *City maquette*.

O conjunto dessas obras baseadas em citações, originadas de vários protocolos de trabalho, propunha *in fine* um modelo não idealizado da transmissão. A arte coreográfica é a testemunha de uma transmissão paradoxal do passado: seu tratamento dos elementos do passado por meio da imagem cinematográfica acelera, de certa forma, a possível reprodução e circulação dessas obras, o destino *ready-made* do passado.

No jogo de massacre da história da dança proposto por esses artistas, depois de eles mesmos terem experimentado o trabalho humilde e atento da cópia de um filme, não fariam eles parte da história da arte, cujo programa já tinha sido delineado por Duchamp como uma “regressão liberando algo de não regressivo, a arte assim liberada de sua história”? Um movimento que seria adequado para se sair de uma memória oral presa a uma deferência de conveniência em relação às diversas tradições e aos seus donos, a fim de permitir também, talvez, uma volta dos traços ana-

mnésicos. Em resumo, uma ativação da imaginação histórica a partir de materiais frequentemente julgados indignos. O “ultrapassado” opera, então, com toda sua potência, liberando matéria-prima para lançar novos desafios à dança contemporânea.

Referências

- ARENDET, Hannah. *Vies Politiques*. Paris: Gallimard 1974.
- BARTHES, Roland. Articles: *Théorie du texte*: in Encyclopaedia Universalis. Tome XV. Paris: Galilée, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1951.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Paris: Minuit, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- PARIS DANCE 8, 2009. Disponível em: <<http://www.danse.univ-paris8.fr/>>. Acesso em: 20 jul. 2013.
- RUTAULT, Claude. *Définitions/Méthodes*.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'Intertextualité: memoire de la litterature*. Paris: Armand Colin, 2005.
- SACKS, Oliver; ROSENFELD, Israel. *L'Invention de la mémoire, le cerveau, nouvelles donnes*. Paris: Flammarion, 1994.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard, 1985.
- STERN, Daniel. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris: PUF, 2003.