

EM FOCO

ARQUIVAR *PERFORMANCES* OU OS PARADOXOS DO CORPO-ARQUIVO

*ARCHIVING PERFORMANCES OR THE
PARADOXES OF THE BODY-ARCHIVE*

DANIEL TÉRCIO

RESUMO:

O tema deste artigo é, em si mesmo, polêmico e de certo modo paradoxal. Em primeiro lugar, ao convocar a *performance*, se está solicitando uma realidade movente e transitória avessa à possibilidade de ser arquivada. Em segundo lugar, ligando através de um hífen corpo e arquivo, se está unindo duas “entidades” aparentemente divergentes. Assim, este artigo traz à superfície um debate em torno de duas questões principais: sendo a *performance* efêmera, como pode esta ser registada no arquivo, que é por natureza estável e duradouro? Por outro lado, sendo o corpo um campo de forças, mutável e mutante, como pode comportar em si mesmo o arquivo? A partir da experiência enquanto utente de bibliotecas e enquanto criador de um repositório de dança em Portugal, convocam-se autores como Schneider, Auslander, Imshoot, Dorney e Lepecki para enriquecer e, sobretudo, recentrar o debate em torno do conceito de corpo-arquivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo. Corpo. Paradoxo.
Performance.

ABSTRACT:

The subject of this paper is in itself controversial and somewhat paradoxical. Firstly, when convening the performance, one is requesting a moving and transient reality, which is averse to the possibility of being shelved. Secondly, linking through a hyphen body and archive one is merging two seemingly divergent “entities.” Thus, this article brings to the surface a debate around two main issues: being the performance ephemeral, how can it be recorded in a repository, which is by nature stable and durable? On the other hand, being the body a field of forces, mutable and mutant, how can it contain in itself the archive? From our experience as a reader at a library and as a creator of a dance repository in Portugal, we will summon authors such as Schneider, Auslander, Imshoot, Dorney and Lepecki to enrich and refocus the debate around the concept of body-archive.

KEYWORDS:

Archive. Body. Paradox.
Performance.



FREQUENTANDO UMA BIBLIOTECA

HÁ CERCA de oito anos, visitei quase diariamente a Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) para recolher elementos para uma pesquisa sobre a história da dança no início do século XX. Tive então acesso a vários ensaios e textos de opinião publicados em jornais portugueses e a alguma documentação teatral. Essa operação me permitiu obter uma grande quantidade de dados: nomes de dançarinos, coreógrafos e companhias, que se apresentaram em palcos portugueses no início dos anos 1900. Verifiquei também, embora parcialmente, o repertório apresentado em teatros lisboetas na viragem dos séculos XIX para XX.

Com todo esse material foi possível entrever algumas reações relativamente à dança: um articulista, que tinha registado a sua atração por esse ou por aquele dançarino, a avaliação subjetiva das habilidades desta ou daquela bailarina, apreciações sobre a aparência física ou ainda a surpresa perante a chegada dos ritmos “negros” do *jazz*. Em todos esses artigos, era frequente a utilização de fotografias e de desenhos alusivos. Muitos textos – mais opinativos – eram umas vezes persuasivos, recorrendo a uma linguagem emotiva e ao exagero, outras vezes irónicos, através de insinuações nas entrelinhas.

A análise desses textos me permitiu enquadrar a dança dentro da paisagem mental do início do regime republicano português. Deu-me, por assim dizer, uma noção sobre a textura literária e política que a dança suscitava. Mas, por outro lado, essa análise não me permitiu concluir sobre o modo e a forma como as coreografias foram realizadas nem sobre os movimentos que foram efetivamente dançados. Ou seja, a análise permitiu traçar um esboço do modo como a literatura e a ilustração jornalística se apropriaram da dança, mas não do modo como a dança foi vivida por dentro das suas práticas. Confirmei então que a pesquisa em arquivos convencionais é essencial, mas não suficiente para obter um retrato completo das práticas performativas.

A experiência na BNP revelou ainda um outro facto que tem a ver diretamente com a prática arquivística. Com efeito, percebi então que um grande número de programas teatrais e panfletos do século XX, embora conservados nas caves da biblioteca, não estava acessível ao público. Por que isso acontecia? Um dos técnicos da BNP respondeu-me que o número de arquivistas disponíveis para catalogar aqueles (como falaram) “espécimes menores” não era suficiente para executar o trabalho de catalogação de um tão grande volume de dados. Assim, do ponto de vista da gestão da Biblioteca, haveria que decidir o que era verdadeiramente importante para arquivar, catalogar e digitalizar, ficando o restante apenas depositado. Ou seja, havia um restante que era equivalente a uma espécie de resíduo.¹

Suponho que foi nesse momento que eu decidi avançar com o projeto de um repositório sobre dança sediado na universidade onde trabalho, repositório este que, inicialmente, limitava-se a recolher e organizar um conjunto de programas, folhas de sala e textos diversos, doados por alguns colecionadores de boa vontade, em que eu próprio me incluía. Tratava-se basicamente de materiais caseiros, que tínhamos vindo a acumular ao longo de anos e que merecia ser tornado público. À medida que ia organizando este material “caseiro”, comecei a interrogar-me acerca da diferença entre um repositório sobre dança e um repositório de dança.

A interrogação acompanhou desde o início a construção da base de dados. Juntamente com estudantes da graduação em dança, fui definindo campos e classificando os diversos documentos físicos existentes. Coletivamente decidimos

1 Desconheço se, entretanto, houve alterações na opção acerca do que era elegível para catalogação e digitalização. Seja como for, na organização de um repositório existe sempre uma seleção de documentos que pressupõe uma hierarquia de importância, refletida tanto no sistema de catalogação, quanto no sistema de acesso.

atribuir a este repositório o nome da musa grega de dança, Terpsicore. Esta designação pareceu à equipa tão mais adequada quanto sabíamos que na mitologia clássica Terpsicore era filha de Mnemosyne e de Zeus. Mnemosyne, ela própria filha de Titãs, era a entidade que regia a memória. Portanto, designar um repositório de dança pelo nome de Terpsicore, uma das filhas da memória, parecia-nos mais do que adequado. O repositório foi assim sendo criado sobre suporte digital como uma base de dados que tinha um evidente uso pedagógico. Cedo nos apercebemos que, para além dos documentos em suporte físico, existiam imensos documentos em formato digital que podiam e deviam também integrar a base. Todos nós tínhamos acesso, através do correio electrónico a diversos programas de espetáculos de dança. Além disso, mesmo no caso dos documentos que apenas existiam em formato físico, podíamos proceder à sua digitalização, de modo a garantir um novo suporte de registo e também (mais importante) novas acessibilidades. Terpsicore avançou assim em direção a uma versão *on-line*,² que permite, desde já, modos de aproximação à dança que se tem feito em Portugal, nas suas múltiplas expressões e suportes.

O processo está, no entanto, longe de terminado. Com efeito, permanece uma questão essencial: como conciliar o inventário das práticas de dança com as experiências dos seus praticantes? Ou seja, como ligar os dados objetivos com os elementos subjetivos presentes num dado acontecimento?

Imagine-se uma folha de papel gigantesca; numa das faces dessa folha estariam a ficha técnica de uma coreografia, as notas biográficas dos seus criadores e intérpretes, os registos vídeo, as críticas, etc, tudo multiplicado para outras coreografias, de forma a conter a textura “performativa” da época; no reverso dessa folha, estariam no *topos* correspondente, testemunhos de experiências profundas – emocionais, simbólicas, cinéticas e sinestésicas – dos praticantes,³ que concederiam a substância vivida dos acontecimentos. Os dois lados estão obviamente ligados como o verso e o reverso de uma folha, mas o problema é finalmente o de criar um repositório que os contenha.

Ora, esta diferença entre verso e reverso deveria ser, simultaneamente, uma relação íntima e comprometida. A diferença entre os dois lados deveria estar presente, não para marcar a distância, mas justamente para reforçar a ligação.

2 <<http://weebox.fmh.ulisboa.pt>>

3 Neste texto estou a considerar um significado do lato de “praticante”. Assim, este não se reduz ao intérprete, mas inclui todos os elementos da equipa de criação e de produção e também, no limite, o espectador, enquanto alguém que vive de modo “emancipado” (RANCIÈRE, 2008) a performance.

Nesse sentido, ter um repositório que apenas considere uma das faces é, de certo modo, tornar bidimensional uma realidade que é, em si mesmo, tridimensional. Este facto não diminui em nada a necessidade de documentar e arquivar, mas acrescenta outra necessidade: a de conjugar a existência no arquivo com o arquivo da existência. Porque só assim o arquivo de dança se aproximará do estado tridimensional, emergindo como uma realidade dotada de volume próprio.

Para além disso e enquanto investigador na Biblioteca Nacional, surgiram três desafios principais: como documentar eventos performativos? Quais as modalidades e protocolos de arquivamento adequados para o campo da *performance*? Como conjugar o repositório documental com a insustentável presença performativa em situação? Atualmente, o conceito de arquivo tornou-se uma referência cada vez mais elástica. Um arquivo de dança pode conter – e dar acesso a – documentos como, por exemplo, os desenhos de Bakst de *L'après-midi d'un faune* de Nijinsky, a respetiva partitura de Debussy e as reconstruções de Rudolf Nureyev que estão no Youtube. Ou seja, não só o suporte físico original é digitalizável e objeto de consulta em diferentes formatos, como também esse material pode suscitar outras eclosões digitais e físicas igualmente acessíveis a um grande número de utilizadores. Há então que considerar como é que tudo isto se cruza com as práticas performativas em que a dança se inscreve.



APROXIMANDO ARQUIVO DE *PERFORMANCE*

Quando alguém está deslocando documentos para o interior de um repositório, está a colocá-los em relação com outros documentos análogos e homólogos,⁴ ou seja, está executando uma ação, uma ação que, em última análise, pode ser performativa para utilizar os termos de John Austin. Citando este autor, “dizer alguma coisa é fazer alguma coisa” e “dizendo ou ao dizer algo estamos a realizar alguma coisa”.⁵ (AUSTIN, 1975, p. 12, tradução nossa) Por extensão, pode-se considerar que arquivar alguma coisa é fazer alguma coisa.

4 Entende-se aqui por analogia toda a semelhança no âmbito de espécies diferentes e homologia, toda a semelhança no âmbito da mesma espécie; assinale-se que num e noutro caso a semelhança pressupõe diferença.

5 “to say something is to do something” and “by saying or in saying something we are doing something”.

Ou seja, existe neste ponto uma primeira aproximação entre arquivo e *performance*, na medida em que o ato de deslocamento é um ato performativo.

Kate Dorney, cujo currículo inclui a prática de arquivo no Victoria and Albert Museum, considera que os arquivos e as coleções documentais oferecem espaço para “perseguir” ideias e narrativas, para especulação, contemplação e, ocasionalmente, recompensa. E acrescenta: “Museus, bibliotecas e arquivos existem para acolher os materiais do passado e colectar os materiais do futuro, no caso do meu departamento, os materiais da *performance*.”⁶ (DORNEY, 2010, p. 22, tradução nossa)

Referindo-se ao fascínio que o arquivo inspira – equivalente à designação *archive fever* –, ela refere, por um lado, o modo como a digitalização massiva de documentos pode neutralizar justamente um tal fascínio; e, por outro lado, considera os desafios e dificuldades que se colocam no processos de arquivamento de *performances*. Sendo estas inevitavelmente efêmeras, elas apresentam problemas suplementares, desde logo porque, sempre que uma *performance* é repetida, ela comporta diferenças relativamente à anterior. O que arquivar então? Ou melhor, em que ponto a diferença obriga a uma entrada autônoma no arquivo? Além disto, Dorney observa que, mesmo quando temos um documento vídeo completo de um espetáculo, este não contém o contexto ao vivo,

[...] porque cada *performance* é diferente, é sempre (mesmo quando está mais ‘completa’: por exemplo, um registo vídeo para ser transmitido) desprovida quer do contexto ao vivo original quer das reações do público a quem a performance foi apresentada.⁷ (DORNEY, 2010, p. 22, tradução nossa)

O senso comum considera que arquivo, documentação e *performance* correspondem a três fases que se organizam numa certa sequência: (1) toda a *performance* gera – ou pode gerar – documentação; (2) os documentos alimentam – ou podem alimentar – os repositórios; (3) os repositórios inspiram – ou podem inspirar – *performances*.

6 “Museums, libraries and archives exist in order to house the stuff of the past and collect the stuff of the future, in the case of my department, the stuff of performance.”

7 “[...] because each performance is different, it’s always (even when it’s most ‘complete’: a broadcast-quality video recording for example) deprived of both its original live context and the responses of the audience for whom the performance was being given.”

Há, no entanto, que submeter esta sequência a uma análise crítica. Sobretudo, há que colocar em regime de interrogação as precedências de uma tal sequência. Relativamente à precedência da *performance* sobre o documento, Philip Auslander faz notar que

[...] se se insiste em relações ontológicas considerando que, para adoptar o qualificativo de *performance*, um acontecimento deve ter uma existência prévia à sua documentação, então os eventos que sublinham as obras em segunda categoria não são de nenhuma forma *performance* e as imagens não são documentos, mas algo diferente, quicã uma outra espécie de obra de arte.⁸
(AUSLANDER, 2006, p. 3, tradução nossa)

Nesta declaração, Auslander estava particularmente consciente das novas formas de *performance art* na segunda metade do século XX e no início do século XXI. Os seus argumentos tiveram em consideração exemplos como o *Shoot* de Chris Burden (1971) e o famoso *Leap In The Void* de Yves Klein (1960).

A primeira ação existiu e foi efetivamente filmada, fazendo hoje o filme parte do acervo de alguns dos mais importantes museus de arte contemporânea, como o Museu de Arte Moderna (MoMA). *Shoot* envolve dois *performers*: o artista conceptual Chris Burden e o seu colega e amigo Bruce Dunlap.⁹ A ação é por assim dizer instantânea: um tiro que o segundo dispara sobre o braço do primeiro. O documento, atualmente acessível através do Youtube e do Vimeo, mostra justamente essa ação. Portanto, o primeiro documento fílmico existe na sequência de uma ação. Mas na verdade esse documento torna-se, ele próprio, gerador de informação complementar. Considere-se, neste particular, o interessante artigo visual “shot in the name of the art”, publicado recentemente no *New York Times* (KUTNER, 2015), que inclui, para além do registo inicial, os testemunhos dos *performers*. Ou seja, sobre o registo original, a partir deste, oferecem-se outros factos que acrescentam informação acerca do próprio processo e das suas consequências.

8 “[...] if one insists upon the ontological relationship by demanding that, to qualify as a performance, an event must have an autonomous existence prior to its documentation, then the events underlying the works in the second category are not performances at all and the images are not documents, but something else, another kind of art work perhaps.”

9 Antes da ação do disparo propriamente dito, está gravado um curto diálogo entre os *performers*: “Know where you’re gonna do this Bruce?” “Are you ready?”

Já com *Leap In The Void* de Yves Klein a situação é diferente. O documento que existe em que se vê o artista se lançando de uma janela, não corresponde a uma ação realmente executada. Com efeito, sabe-se que Klein forjou a fotografia, num período antes do Photoshop. Ao fazê-lo, ele inverteu os dados da sequência e questionou o pressuposto da fotografia enquanto testemunho. Auslander considera que uma imagem pode existir numa dimensão mais documental ou mais teatral. No caso de *Leap In The Void*, a dimensão teatral dominaria; no entanto, como aquele autor faz notar:

[Leap in The Void] parece documental apesar da impressão de Klein ter saltado desprotegido da janela ser uma pura ilusão. Ao nível do fenómeno, não existe necessariamente nenhuma forma intrínseca para determinar se uma particular imagem da *performance* é documental ou teatral. E mesmo que se saiba, que diferença faz possuir esse conhecimento?¹⁰ (AUSLANDER, 2006, p. 8, tradução nossa)

Uma imagem documental pode, pois, efetivamente documentar um acontecimento real, mas pode igualmente documentar uma “falsificação”. Em suma e regressando aos exemplos anteriores, ambos os acontecimentos foram documentados, mas Burden realmente foi baleado no braço durante *Shoot*, enquanto Klein realmente não saltou desprotegido. Assim, pode-se considerar que a primeira ação (tiro) estava gerando um documento, e o segundo documento (saltando no vazio) estava realizando uma situação.

Gostaria de acrescentar a estes dois exemplos a artista Gina Pane – também referida no artigo de Auslander. Por volta de 2010, durante a preparação para a escrita do artigo “Martyrium as *performance*”, para o número dedicado a Memento Mori da revista *Performance Research*, eu próprio procurei revisitar o trabalho daquela artista francesa. Interessava-me então a obra *La prière des pauvres et les corps des saints*, de 1989, que a artista classificava como “partition”. O meu interesse derivava da matéria que eu então investigava e que tinha a ver, em traços gerais, com a performatividade do martírio, com a sua manifestação – enquanto resíduo – nas relíquias, e com a contenção performativa desta na forma de relicário. Uma primeira dificuldade que enfrentei foi a

10 “It looks documentary even though the impression that Klein leapt unprotected from the window is sheer illusion. At the phenomenal level, there is not necessarily any intrinsic way of determining whether a particular performance image is documentary or theatrical. And even if one does know, precisely what difference does that knowledge make?”

ausência de documentação acessível e o silêncio da atual curadora da obra de Pane. Na verdade, este silêncio conjugava-se com o próprio conceito de “partition”. Na minha leitura, *La prière des pauvres et les corps des saints* fora um documento acerca dos processos de santificação cristã, que prescindia agora de ser documentado. A sua existência fora real e a sua duração fora a que tinha que ser. Ou seja, neste caso estaríamos perante um documento a que a autora emprestara uma qualidade efêmera semelhante à *performance*. Um documento transitório que permaneceria apenas no tempo da memória de quem o realizou e de quem a ele assistiu.

Rebeca Schneider começa por considerar justamente a impossibilidade de conciliar a *performance* com a cultura do arquivo. Isto é, se faz parte da *performance* a respetiva condição transitória, como pode esta ser incluída no arquivo, que é por natureza estável e duradouro? E se for possível arquivar o transitório, que tipo de desafios se colocam às práticas arquivísticas que lidam com a *performance*?

Se adotamos a equação de que a *performance* não grava, não permanece, e a aplicamos à *performance* na generalidade, em que medida pode a *performance* interrogar o pensamento arquivístico?¹¹ (SCHNEIDER, 2001, p. 101, tradução nossa)

A partir da leitura de Schneider, Miriam Van Imshoot lembra a impossibilidade histórica em adotar uma notação de dança única e universal. Na verdade, como ela afirma, “o sonho de tornar a dança visível e portanto indelével provou ser uma ilusão”.¹² (IMSHOOT, 2010, tradução nossa) Tal como Schneider, ela também sublinha que a natureza transitória da *performance* é incompatível com a estabilidade do arquivo. Ironicamente, o arquivo que supostamente existe para salvaguardar, descarta tudo aquilo que não se fixa, tudo aquilo que flui e se transforma. É justamente neste ponto que Imshoot sugere uma tarefa: a de rever o próprio conceito de arquivo.

11 “If we adopt the equation that performance does not save, does not remain, and apply it to performance generally, to what degree can performance interrogate archival thinking?”

12 “the dream of making dance visible and thus indelible has therefore proven to be an illusion”.

POR QUE UM CORPO ARQUIVO?

No fundo, a questão que Schneider e Imshoot colocam não está muito longe daquela que surgiu a partir da minha própria experiência enquanto investigador na BNP e enquanto alguém que coordena a criação de um repositório de dança. Schneider recorre a uma metáfora sugestiva: partindo da polaridade entre os ossos e a carne, ela propõe um paralelo entre o arquivo e os ossos.

No arquivo, a carne é considerada aquilo que sai fora. A carne não pode acolher nenhuma memória do osso. Só os ossos falam da memória da carne. A carne é cega? Desaparece. Certamente, esta é uma equação cultural, indiscutivelmente estranha àqueles que reivindicam a oralidade, as histórias contadas, a visitação, a improvisação, ou incorporam as práticas rituais como história.¹³

(SCHNEIDER, 2001, p. 102, tradução nossa)

A metáfora orgânica sugere uma determinada concepção do corpo e uma determinada concepção de arquivo. Entre a “carne” e os “ossos”, só os ossos podem conservar a memória da carne, sendo esta, devido à sua própria transitoriedade, incapaz de conservar a memória dos ossos. Os ossos estruturam, seguram e organizam a carne. Nesse jogo metafórico, os ossos corresponderiam ao arquivo. É claro que, mantendo-nos neste plano metafórico, podemos argumentar que a carne – os músculos – são também essenciais para conservar a integridade dos ossos e que, portanto, o arquivo se alastra ao corpo todo, a todas as suas camadas.

Mesmo entendendo, como Derrida (2001), que no arquivo reside o princípio e a domiciliação, o corpo no seu conjunto cont m justamente estes dois níveis. Com efeito, no corpo está a origem já que nele se inscreve a genética e nele se vão acumulando e renovando as experiências de uma vida. O corpo, nesse sentido, está no lugar de *ark *. Ora, acabei de formular um argumento para legitimar a expressão corpo-arquivo; com efeito, o corpo é verdadeiramente o primeiro dos arquivos.

13 *“In the archive, flesh is given to be that which slips away. Flesh can house no memory of bone. Only bone speaks memory of flesh. Flesh is blindspot? Disappearing. Of course, this is a cultural equation, arguably foreign to those who claim orature, storytelling, visitation, improvisation, or embodied ritual practice as history.”*

Por outro lado, o arquivo deve autorizar acesso uniformizado a um certo número de utentes que adoptam procedimentos *standard*. Este texto começa justamente com a memória da minha frequência da BNP, que é, como se sabe, um dos maiores repositórios de documentos escritos em língua portuguesa. Uma biblioteca, qualquer que ela seja, adopta – como também foi notado – protocolos de coleção e de catalogação, e sistemas de acessibilidade que implicam regulamentos precisos. Nesse sentido, considerar um corpo-arquivo torna-se uma mutação do corpo vivo e movente, num corpo neutro, estático, relativamente estabilizado no tempo e no espaço – de certo modo, um corpo na imediação do estado cadavérico. Ou seja, o corpo que já não o é. Ou o corpo que deixa de ser um campo de forças. Este é evidentemente um argumento contra a noção de corpo-arquivo. Por que e como legitimar então a expressão corpo-arquivo?

Para responder a esta interrogação, há que a recolocar no seu lugar próprio. Na verdade, não se trata de discutir se todo e qualquer corpo é um corpo-arquivo, mas de localizar este termo no âmago da questão que tem vindo a ser considerada neste texto: ou seja, como é que a *performance* pode ser arquivada? Isabelle Barbéris (2015) lembra com perspicácia que as práticas cénicas do arquivo se desenvolvem entre uma tentação de inscrição – própria do teatro – e uma tentação de apagamento – própria da *performance*. Ora, os processos de inscrição e de apagamento acontecem antes de mais no corpo. Este é o lugar alquímico em que a inscrição e o apagamento sucedem, estabelecem trocas entre si, e encontram linhas de equilíbrio. Na verdade, as artes contemporâneas vivem justamente neste equilíbrio instável entre a inscrição e o apagamento e, também por isto, trazem o corpo para uma zona de primazia.

Um dos autores em que a expressão corpo-arquivo surge mais claramente é André Lepecki, no texto “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. Na verdade, o título de Lepecki baliza o uso da expressão. Ele fala em “desejo de”, em *re-enactment* e em *afterlives*. Depois de fazer a diferença entre a vontade de arquivo e o impulso arquivador, Lepecki acrescenta que a expressão procura basicamente clarificar os fenómenos de *re-enactment* na dança contemporânea.

Com a expressão 'desejo de arquivo na dança contemporânea', eu estou a propor uma moldura alternativa afetiva, política, e estética para os recentes *re-enactment* em dança - tal como para as suas relações com as forças de arquivo, impulsos, ou sistemas de comando.¹⁴ (LEPECKI, 2010, p. 29, tradução nossa)

Ora, a questão dos *re-enactments* deve ser também neste ponto matéria de pensamento crítico.

No seu artigo, Lepecki teve evidentemente em consideração os trabalhos de artistas como Martin Nachbar e Julie Tolentino e o pensamento de Michel Foucault. Martin Nachbar foi "interpelado" (inspirado) pelo filme da coreógrafa alemã Dore Hoyer numa série de solos realizados entre 1962 e 1964, intitulados *Affectos Humanos*. Lepecki (2010, p. 35, tradução nossa) considera que Nachbar respondeu a um apelo, que não vinha do passado, "[...] mas da instância presente de um encontro entre ele próprio e um filme excorporando *Affectos Humanos*".¹⁵ Quanto à coreógrafa norte-americana Julie Tolentino, esta propõe o seu corpo como um arquivo vivo para trabalhos de diversos *performers* e artistas, tais como Ron Athey, Franko B, David Rousseve e David Dorffman. Quer Martin Nachbar quer Julie Tolentino colocam os seus próprios trabalhos numa lógica de arquivo, no sentido foucaultiano do termo, ou seja, enquanto dispositivo de geração de discursos. O corpo torna-se assim, em ambos, um dispositivo que resgata e recicla discursos e que recupera camadas exógenas sobre as suas camadas originais.

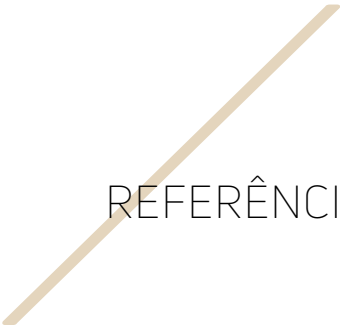
Na verdade, Lepecki vai mais longe na sua análise quando faz retroagir os *re-enactments* contemporâneos sobre a própria concepção de arquivo. E, neste ponto, ele faz com que o arquivo se aproxime do corpo nos seguintes termos:

Tal como o corpo, tal como a subjetividade, o arquivo é dispersão, expulsão, derramamento, diferenciação; uma efervescência e uma geração e uma transformação de declarações em eventos, de coisas em palavras e de virtualidades em coisas reais (e vice-versa). (LEPECKI, 2010, p. 38)

14 "With the expression 'will to archive in contemporary dance', I am proposing an alternative affective, political, and aesthetic frame for recent dance re-enactments – as well as for their relations to archival forces, impulses, or systems of command."

15 "[...] but from the present instantiation of an encounter between himself and a film excorporating *Affectos Humanos*".

Como Lepecki sugere, não é o corpo que se aproxima do arquivo, mas sim o arquivo que passa a ser incorporado por um corpo. A proposta de Lepecki sugere, pois, um descolamento da história da dança relativamente às historiografias convencionais, sejam estas mais positivistas, sejam estas mais literárias. Em suma, já não se trata de discutir, por exemplo, a diferença entre repertório e nova versão de uma determinada coreografia, mas sim a de perceber como é que as acumulações que vão sucedendo numa lógica de arquivo se rebatem sobre um corpo presente. O corpo-arquivo é assim o corpo capaz de construir uma certa historiografia autoral, uma certa e única história da dança. Em consequência, o corpo-arquivo confunde-se com a questão da autoria e da assinatura (Mas este seria já outro artigo).



REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ*, v. 28, n. 3, Sept. 2006.
- AUSTIN, John. *How to do things with words*. 2nd edition. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
- BARBÉRIS, Isabelle. Introduction. Minutes dela creation. In: BARBÉRIS, Isabelle. *L'Archive dans les artsvivants*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. (Le Spectaculaire)
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume, 2001. Edição original em francês de 1995.
- DORNEY, Kate. The Ordering of Things: Allure, Access, and Archives. *Shakespeare Bulletin*, Baltimore, v. 28, n. 1, Spring 2010.
- IMSHOOT, Myriam Van. *Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*. 2010. Available in: <http://www.make-up productions.net/media/materials/RestsInPieces_Myriam%20VanImshoot.pdf>
- KUTNER, Eric. Shot in the name of the art, *New York Times*, 20 May 2015. Available in: <<https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art>>
- LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, Winter 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- SCHNEIDER, Rebecca. Performance Remains. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, v. 6, n. 2, p. 100-108, 2001.

DANIEL TÉRCIO: é Professor Associado na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde leciona, ao nível da licenciatura e da Pós-graduação, cursos de História da Dança, Estética, Movimento e expressão plástica, e novas tecnologias aplicadas à dança. Possui um bacharelato em Filosofia (UL), uma licenciatura em Artes Plásticas (ESBAL), a componente curricular do mestrado em História da Arte (UNL) e o Doutoramento em Dança (FMH). Actualmente Integra a direção do INET-MD e coordena o grupo de investigação sobre estudos da dança. Coordena também a especialidade de dança no programa doutoral em motricidade humana. É investigador responsável do projecto Technologically Expanded Dance. Para além de numerosos artigos publicados em Portugal e no estrangeiro, é autor de obras de ficção e tem participado em projectos performativos e de formação artística, numa perspectiva transdisciplinar. Enquanto crítico de dança, tem colaborado regularmente com a imprensa desde 2004.