

# De gestos comuns: encontros «coreo-crono-cartográficos»

Não sei bem se é este o início desta história, mas, a ter de começar, partiria do encontro accidental que, durante uma caminhada numa tarde de outono de 2019, me levou a tropeçar no projeto *Para uma Timeline a Haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal*. Tratava-se de um diagrama-rede inscrito na superfície de uma das paredes do Espaço da Penha, em Lisboa; nele encontravam-se, simultaneamente dispersas e emaranhadas, uma multiplicidade de inscrições e imagens dos diferentes agentes, processos e estruturas que marcaram os percursos da história da Nova Dança Portuguesa.

Quase três anos depois, em fevereiro de 2023, recebi o convite para participar numa assembleia intitulada «O que fazer com este diagrama?». Frente à mesma parede, é então que a pergunta colocada pela *Timeline* se revela uma interrogação em aberto, *a Haver*, para ser pensada em conjunto. É no meio da inscrição de linhas, ora curvas ora angulares, no meio de riscos, nomes e imagens espalhadas, que estas palavras se inserem: no encontro com aquela parede, que passa a encontrar-nos nestas páginas. Este é um texto que dá conta da reflexão do espaço que entremeia estes encontros: o movimento das constelações que a *Timeline* gerou no meu pensamento. Eis um convite: pensarmos *na, com e entre a Timeline*.

## No traço de um gesto

Situada no campo da «exposição enquanto investigação», a *Timeline* inscreve-se simultaneamente como dispositivo expositivo e de pesquisa. Como salientam os seus autores, trata-se de – a cada edição – escolher qual a investigação a aprofundar e de que forma a expor, de modo a instigar interrogações futuras e a desvelar pontos omissos. A *Timeline* opera igualmente como um dispositivo performativo: caminhando ao longo de cada exposição percorre-se, literalmente, a história com o corpo. Funcionando por acumulação, o dispositivo coloca o arquivo em movimento expondo em negativo o que falta, contribuindo para desmontar lógicas narrativas que compõem a história hegemónica: questionando a sua forma linear, desmultiplicando o passado e impelindo à escrita. É que a *Timeline* conjuga uma multiplicidade de gestos: o gesto do arquivo, o gesto da curadoria e o gesto da escrita. Para Giorgio Agamben, o gesto é a exposição de uma medialidade, tornando visível um meio como tal, de modo a fazer aparecer o ser-num-meio e abrindo-lhe, deste modo, a dimensão ética.<sup>1</sup> Gestualidades que vêm a confluir no traço de uma medialidade: o dispositivo da *Timeline*, que contorno como medialidade «crono-coreo-cartográfica», uma forma de ensaiar e colocar em relação estreita formas de fazer arquivo, curadoria e escrever a história numa perspetiva coreográfica e, portanto, espacializada. Gestos afetivos e em



Um diagrama possível para uma timeline a haver, 20 Anos Rumo do Fumo, Espaço da Penha, Lisboa, 2020. © João dos Santos Martins

suspenso, inevitavelmente inacabados, que implicam entender as posições e fazeres da história através de um dispositivo em *continuum, a Haver*; como prática, em suma.

## À procura de formas coreográficas de reflexão histórica

As histórias de dança são «nós do tempo» que podem ser «desamarrados» em diferentes direções.<sup>2</sup>

Gabriele Klein

Esta citação sugere uma forma específica de dança para narrar a história da própria dança: assume a sua temporalidade complexa, enquanto «nó no tempo» – a sua contemporaneidade com ênfase no seu caráter multitemporal e intervalar – e, conseqüentemente, permite situar a sua história enquanto multidirecional e descentralizada, portanto, espacializada. Uma história que curva e fragmenta a linearidade da história progressista e a domiciliação do arquivo, colocando-o em movimento.

Desde meados dos anos 1990, é possível constatar que o espaço de ação da dança tem vindo a expandir-se, verificando-se uma atenção redobrada à sua história e ao tratamento dos seus arquivos. Viragem epistemológica, herdeira, por uma parte, das mudanças que o campo da História enquanto disciplina tem sofrido desde os anos 1970, mas também das próprias formas de narratividade ou, antes, de antinarratividade, presentes na dança contemporânea enquanto prática artística. Esta viragem acarretou implicações metodológicas, éticas e estéticas, de forma que a atenção dada à historiografia se centrou sobretudo nas possibilidades e nos formatos em que a história da dança – arte denominada efêmera e *time-based* – pode ser narrada e transmitida; ou nos modos como as próprias práticas performativas podem interrogar a história, o arquivo e a memória.

O interesse autorreflexivo da dança pela sua história – e as suas possibilidades de interrogar a historiografia em geral – é enquadrado na sua própria falta. Denotando esta carência, Inge Baxmann dialoga com o historiador Alain Corbin, que salienta: «A história ocidental, tal como está escrita, não tem cheiro», ao que Baxmann responde: «Poder-se-ia acrescentar: também não tem ritmo». O que não é um acaso. Será a «ausência de discurso» [*Sprachlosigkeit*]<sup>3</sup> da história da dança uma oportunidade para a dança propor outras formas de historiografia que construam narrativas em diálogo com o fragmento e os vazios? Considerando estas perspetivas, o foco é colocado nas formas e ferramentas da dança para refletir sobre o tema da historicidade e nas suas maneiras de reelaborar criticamente os modos de construir e transmitir a história. Quais seriam, então, as formas particulares para narrar a história da dança? Como construir uma história das descontinuidades e fragmentos; das temporalidades e corpos apagados nas narrativas canónicas?

O traçado das linhas propostas pela *Timeline* sugere um desenho não realmente linear, mas coreográfico. Encontramo-nos frente a uma incorporação do pensamento coreográfico no campo da historiografia, ou então do desvelamento de «formas coreográficas de reflexão histórica» [*Choreografischen Formen von Geschichtsreflexionen*], conceito cunhado

1 Giorgio Agamben, «Notas sobre o gesto», *Arte e Filosofia* 4 (janeiro 2008), p.13.

2 No original: «Tanzgeschichten sind 'Zeit-Knoten', die in verschiedene Richtungen 'entknotet' werden können».

3 Baxmann, Inge, «Der Körper als Archiv: Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte», em *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, ed. S. Gehm, P Husemann e K. von Wilcke, pp.217-28 (Bielefeld: Transcript Verlag, 2015), p.217.



Edição I, Ciclo Nova-Velha Dança, Teatro Sá da Bandeira, Santarém, 2017.

por Julia Wehren. O que procuro é uma leitura coreográfica da *Timeline*, compreendendo a ecologia do arquivo e da historiografia, a partir da coreografia como prática expandida.<sup>4</sup> Ou, por outras palavras, entender a coreografia como forma de designar a organização de elementos e eventos heterogêneos em movimento – coreografia que, na *Timeline*, é desenhada pelas constelações reinventadas na investigação inerente a cada edição e que se esboçam, uma e outra vez, seguindo o percurso que o corpo de cada visitante traça. Se, para o coreógrafo William Forsythe, o mecanismo do coreográfico opera por meio de resistência e reforma de definições prévias<sup>5</sup>, então a *Timeline* enquanto experiência coreográfica estabelece-se como processo de investigação e de pensamento com potencial autorreflexivo para questionar as suas próprias estruturas normativas: interrogar os limites da historiografia progressiva-linear e do arquivo. Trata-se, pois, de potenciar espaços para a re-imaginação do arquivo e para a reescrita da história.

## O cultivo da incompletude, um convite à errância

Como história das continuidades, mas também dos fragmentos e das emergências, a *Timeline*, como os seus curadores salientam, assenta no espaço provisório da «falha» e da «falta», ou seja, mais do que na «afirmação de presenças», assenta na inscrição do espaço negativo. A *Timeline* adota, assim, ativamente a política de cultivar a incompletude e de localizar e inscrever-se na falha – dinâmica não isenta de hesitações, na tensão latente e necessária entre o enraizamento da domiciliação e fixação do arquivo, e o seu nomadismo; entre a acumulação e a falta; e entre a legibilidade e ilegitimidade no dispositivo.

Nestes termos, o cultivo da falha e da falta, mais do que esconder uma ânsia de completude e correção, aparece enquanto *ethos* generativo, a fim de explorar potencialidades criativas, não para traçar uma história unívoca ou como forma de preencher as lacunas das histórias da dança, mas para interrogar e desmultiplicar a história, abrindo espaço para a imaginação. Falha e falta funcionam não por omissão, mas como práticas ativas: o percurso pelo dispositivo «à deriva» ou enquanto «errância»<sup>6</sup> e o exercício de «fazer falta»<sup>7</sup> tornam-se mecanismos ativos para dar e criar espaços de potencialidades. Daí que, a falta, na *Timeline*, não é apenas um aspeto a ser sinalizado, mas também um aspeto a ser produzido, dando a ver que, por trás de cada falta, de cada fissura nas linhas temporais, aparece também uma dívida para com a história dos corpos apagados nas histórias oficiais. É que a falta cria espaço: espaços nos quais temporalidades diversas e os diferentes corpos da história possam aparecer. Mas como opera esta curadoria da falta e da falha em termos coreográficos? Não seria reflexo da própria precariedade e provisoriedade da dança? Que curadorias, e que formas de inscrição, podem tomar a errância e a incompletude no arquivo e na história?

Penso na noção de «constelação» de Walter Benjamin, retomada por Gabriele Brandstetter em *Written on Water: Choreographies of the Curatorial*, onde se reconhecem dois elementos fulcrais para conceber a curadoria com a lente da prática coreográfica: a «edição» e a «colaboração». Se a *Timeline* propõe, como sublinham os autores, o «desenho de uma constelação em

4 Questões levantadas na conferência de 2012, *Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.

5 William Forsythe, «Choreographic Objects», em *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point* (Londres: Routledge, 2011), p.92.

6 Conceito desenvolvido por André Lepecki. Ver André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance* (Londres: Routledge, 2016), p.166.

7 Ana Bigotte Vieira, *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*, tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2016), disponível em [www.hdl.handle.net/10362/1941](http://www.hdl.handle.net/10362/1941) (último acesso em agosto de 2023).



## 1917

## 1925

## 1931

## 1940

Two people are seen in the foreground, looking at the 1931 and 1940 panels. The woman on the right is pointing at a specific document in the 1940 panel.

Edição IV, Festival Materiais Diversos, Centro Cultural do Cartaxo, 2019. © João dos Santos Martins



Edição III, DesOcupação, Atelier Real, Lisboa, 2019. © João dos Santos Martins



Edição V, DDD/Museu de Serralves, Porto, 2021. © José Caldeira



movimento, passível de ser retratada de tantas formas quantas pesquisas se façam» e a «geração de um *general intellect* colaborativo»<sup>8</sup>, a sua experiência desenrola-se justamente nestes dois eixos. O primeiro é relativo às diversas «constelações» materializadas num dispositivo visual que ativa um pensamento espacializado da história ou, mais especificamente, um «pensamento crono-coreo-cartográfico». O segundo centra-se na ecologia curatorial coletiva do projeto, em que o dispositivo de exposição é também espaço de investigação. Em articulação coreo-teórica, estes eixos dão espaço a uma multiplicidade de temporalidades e corporalidades, o que me parece uma expansão coreográfica e curatorial da história.

## Emaranhar a Timeline: sonho e imaginação no diagrama

É provável que não haja história interessante se não na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos.<sup>9</sup>

Georges Didi-Huberman

*Maió de 2021, um encontro entremeio.* O meu corpo deambula no Museu de Serralves percorrendo a V edição da *Timeline*. Poucos passos depois, observo que as linhas perseguidas se emaranham nas constelações coreográficas da *Timeline*; os caminhos debruçam-se, o tempo dobra-se e desvia-se, a dança deixa o chão e as palavras espalham-se querendo subir, descer e curvar os muros e os cantos até se perderem do alcance do olhar, tornando-se incomensuráveis – trata-se de um diagrama tridimensional para percorrer com o corpo. Não seria a primeira vez, como dei conta inicialmente, que o projeto explora o pensamento da montagem e do diagramático. «Cartografia comparada», «fluxograma», «diagrama», «rizoma» ou «Atlas», a *Timeline* cartografa o tempo, ou antes, torna visível uma certa impossibilidade de o fazer, articulando uma permanente «reflexão geo-temporal».<sup>10</sup> Colocando o «pensamento crono-coreo-cartográfico» sob estas formas, o dispositivo explora um método de conhecimento que opera nas diferentes dimensões das superfícies, o que comporta uma forma coreográfica – rítmica e relacional – de saber.

Organizado diagramaticamente, parece desvelar uma certa contradição entre o estruturante e o caótico, entre legibilidade e ilegitimidade. Para Deleuze, a aporia é intrínseca ao diagrama: «O diagrama é na realidade um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou ritmo».<sup>11</sup> Em conformidade, encontram-se aqui duas forças em tensão e complementaridade. Por um lado, o exercício da *Timeline*, no seu objetivo de gerar um «estado da arte» sobre a dança como prática artística em Portugal, apresenta materiais de arquivo e informações para serem consultadas. Por outro lado, a instalação opera em dinâmicas quase caleidoscópicas, com a impossibilidade de absorver a totalidade deste conteúdo em constante expansão e desterritorialização. O momento de legibilidade possível é assim produzido como «relâmpago de uma constelação crítica»<sup>12</sup>, para usar uma expressão de Walter Benjamin, não é passível de ser estabilizado pelo visitante.

Olhando para os desenhos das diferentes edições, é quase inevitável não pensar na figura warburgiana do Atlas, articulado em termos de montagem, entendendo-o, como Didi-Huberman, enquanto operação e técnica

8 Brochura da exposição do Museu de Serralves, 2021.

9 Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017).

10 Ana Bigotte Vieira e João dos Santos Martins. «Para uma Timeline a Haver – Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal», em *Série Trans-In-Corporados*, vol. 2, LabCrítica, 2017, disponível em DOI: 10.17648/trans-2017-90391 (último acesso em agosto de 2023).

11 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002), p.104.

12 Walter Benjamin *apud* Didi-Huberman, *Diante do Tempo*, p.116.



Edição VI intitulada *Dança em Coimbra?!*, Convento de São Francisco, Coimbra, 2022. © João dos Santos Martins

de *legibilidade* para a história, bem como ferramenta de coexistência temporal, forma e operação de conhecimento visual pela imaginação. As várias expedições cartográficas da *Timeline* constituem um sempre incompleto e potencialmente infinito Atlas: «Trata-se de uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da abertura inesgotável às possibilidades ainda não dadas».<sup>13</sup> O diagrama torna-se então um sistema privilegiado para o pensamento das relações, emaranhando a linearidade da história e deslinearizando os seus corpos. Espaços de possibilidade e sonho para reimaginar o arquivo e reescrever a história uma e outra vez no terreno fértil do desejo e da futuridade enquanto devir comum.

## A curadoria como colaboração: linhas a várias mãos

Este carácter de futuridade, inscrito na temporalidade em devir do *a Haver*, não passa apenas pelo seu lugar no dispositivo enquanto cronografia. O *a Haver* levanta questões relacionadas com o tempo da própria investigação e das novas exigências da curadoria, entendida enquanto colaboração<sup>14</sup> e com especial atenção ao seu carácter processual. É precisamente esta temporalidade *a Haver* que permite um espaço temporário de colaboração e de articulação com os contextos de produção locais, de forma que a temporalidade deve ser lida no âmbito relacional. O exercício da *Timeline* situa-se então «no-meio»<sup>15</sup>, expressão que reúne um significado duplo: por um lado, enquanto processo de investigação incerto-incompleto; por outro, enquanto exercício de imersão-envolvimento na prática de investigação.

Então podem distinguir-se pelo menos dois níveis de colaboração presentes na *Timeline*: um nível em que a colaboração atua como um dos meios de realização do projeto, no caso dos workshops ou da participação a partir dos verbetes; outro nível em que a colaboração opera como meio de concretização, como é o caso dos exercícios de escrita no dispositivo. «Planos de emergência» colaborativos que vêm ativar um espaço para a aparição de uma certa vulnerabilidade comum em que diferentes corporalidades e suas memórias (por vezes disputadas), bem como a imaginação e os afetos – enquanto ferramentas para a narração no arquivo e na história –, possam surgir.

## A emergência dos corpos: uma história desejanje

É neste enquadramento da imersão e do comum que situo a emergência dos corpos na interação com o dispositivo: percorrendo a *Timeline* – num *corpo a corpo com a história fragmentada*, a *Timeline* atua então enquanto «performance de acesso à história», em que, como refere Rebecca Schneider, o conhecimento histórico é remodelado como «transmissão corpo a corpo».<sup>16</sup> É possível, então, pensar a *Timeline* como dispositivo para a escrita e para a leitura de uma história incorporada; enquanto as práticas de leitura e de escrita passam a ser entendidas como performativas e coreográficas. O dispositivo torna consciente a presença dos corpos que são lidos, dos corpos que escrevem e dos corpos presentes que a leem nos seus percursos de visitantes. Trata-se de uma história expandida a

13 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofia e Tf, 2010), p.15.

14 Termo utilizado no *Third Annual Curating Performance Symposium: Curation as Collaboration*, realizado em 2018 no departamento de Performance Studies da New York University.

15 Irit Rogoff, «Becoming Research. The Way We Work Now», conferência no MIT Program in Art, Culture and Technology, a 9 de abril de 2018, disponível em [www.vimeo.com/271887079](http://www.vimeo.com/271887079) (último acesso em agosto de 2023).

16 Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Nova Iorque: Routledge, 2011), p.104.

vários corpos e temporalidades, uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo<sup>17</sup>, diria Ariella Aïsha Azoulay ou, como sugere Susan Leigh Foster, uma dimensão que trabalha a empatia cinestésica entre vivos e mortos.<sup>18</sup>

Com este foco no comum, coincidentemente (ou não), encontro-me com as seguintes palavras inscritas num cartaz incluído na exposição no Museu Serralves, texto da conferência-performance *Secalharidade* (2012), de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro:

ESTAMOS AQUI PARA RE-EXISTIR COM O QUE TEMOS. MANTER ABERTA A FERIDA DO ENCONTRO PARA (RE)PARAR NA RELAÇÃO. ESTAMOS AQUI PARA ESTANCAR A URGÊNCIA DO SABER E CONFIAR NA EMERGÊNCIA DO ACONTECIMENTO. HABITAR O ENTRE. «TER» EM VEZ DE «SER». DES-CINDIR EM VEZ DE DECIDIR. MANUSEAR A CADA VEZ, EM COM-POSIÇÃO RECÍPROCA, O ENCAIXE SUFICIENTE. ACOLHER O ACIDENTE. FAZER DA REPARAÇÃO UMA ÉTICA DO VIVER JUNTOS E NÃO UM REMEDIAR TARDIO. ADIAR O FIM. ACEITAR O FIM.

É neste adiamento, neste carácter em aberto do coreográfico, nos intervalos da «falha» e da «falta», na temporalidade do *a Haver*, no provisório do diagrama que encontramos a possibilidade de reinscrever as histórias e os arquivos da dança. Penso então na noção de «história potencial», de Ariella Aïsha Azoulay, baseada no conceito cunhado por Walter Benjamin, de «história incompleta». Incompletude e errância articulam-se em termos de potencialidade e desejo, de modo que trabalhar com a história potencial é «desaprender» as ferramentas da história do progresso: o arquivo e a temporalidade progressiva.

É então possível pensar na *Timeline* como exercício para a re-imaginação do arquivo e da historiografia como ferramentas para traçar um futuro comum. Estabelece-se assim uma relação indivisível entre o comum e a incompletude, na qual esta aparece como espaço de possibilidade para a emergência do comum. Como resultado, com as suas consecutivas edições, a *Timeline* torna-se numa performance e num «laboratório de partilha» de arquivos e memórias, espaço para a construção de um desejo comum abrindo, se quisermos, um gesto para a «reparação» da história. Uma ética da reparação que não consistiria em eliminar as fendas da história, mas em reconhecê-las para lhes responder sempre – em cada edição e em cada encontro – de forma diferente, encontrando a hipótese de rebobinar e de «ensaiar» a história numerosas vezes. Dar a ver as faltas não apenas para as colmatar, mas para refletir sobre a ausência e sinalizar a dívida nela inscrita: a dívida para com «aqueles corpos impropriamente enterrados da história».<sup>20</sup> Corpos coreografados pela história e os seus ritmos oficiais, e corpos que irrompem dançando nos interstícios, reclamando outra forma de movimentar e habitar a história. Entretanto, nestas linhas de desvio, melindrosas e fugitivas, a pergunta sobre o futuro da historiografia da dança e dos seus corpos passa da captura à abertura. Linhas em aberto para dar espaço ao desejo daqueles que, a partir do futuro (ou a partir do passado), estão por vir.

A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso estaremos adiando o fim do mundo.

Ailton Krenak

17 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2019), p.43.

18 Susan Leigh Foster, *Choreographing History* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), p.7.

19 Avery Gordon *apud* André Lepecki, «Planos de composição: dança, política e movimento», em *A Terra do Não-Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*, org. P. Raposo, V. Cardoso, J. Dawsey e T. Fradique (Florianópolis: UFSC, 2013), p.114.