Poéticas e políticas da memória das obras em dança. Trabalho da memória dos repertórios, cultura do esquecimento e citação

Isabelle Launay, Marcílio De Souza Vieira, Marco Aurélio da Cruz Souza, Thiago Silva de Amorim Jesus

▶ **To cite this version:**

Isabelle Launay, Marcílio De Souza Vieira, Marco Aurélio da Cruz Souza, Thiago Silva de Amorim Jesus. Poéticas e políticas da memória das obras em dança. Trabalho da memória dos repertórios, cultura do esquecimento e citação. Editora ANDA. Quais danças estão por-vir ? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 2020, 978-85-45574-01-9. hal-04348877

HAL Id: hal-04348877
https://hal.science/hal-04348877

Submitted on 17 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POÉTICAS E POLÍTICAS DA MEMÓRIA DAS OBRAS EM DANÇA: TRABALHO DA MEMÓRIA DOS REPERTÓRIOS, CULTURAS DO ESQUECIMENTO E CITAÇÃO

ISABELLE LAUNAY

Paru dans E-book, *Quais danças estao por-vir ? Transitos, poéticas e politicas do corpo*, (dir. Marcilio de Souza Vieira, Marco Aurélio da Cruz Souza, Thiago Silva de Amorim Jesus), Editora ANDA, UFBA, Brésil, 2020, pp.25-33

Agradeço muito a ANDA e ao grupo de colegas que organizaram esse grande evento, pela oportunidade e a honra que me fizeram de apresentar nesse contexto, aqui na UFBA, historicamente muito importante para o desenvolvimento dos estudos em dança, alguns aspectos da minha pesquisa nesses últimos anos. Agradeço também a paciência de vocês de ouvir o meu português que vai machucar a vossa língua durante uma hora. Mas, esse meu deslocamento linguístico me pareceu necessário: a fragilidade e a simplicidade podem as vezes ser uma das condições e ajudar aos verdadeiros encontros.

Eu queria tentar articular a questão importante desse congresso "Quais danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo" com meu trabalho de pesquisa desses dez últi- mos anos sobre as memórias das obras cênicas em dança e que acabou de ser publicado em dois volumes (sobre o título *Les danses d'après, 1, Poétiques et politiques des répertoires ; Les danses d'après, 2, Cultures de l'oubli et citation*, no Centre National de la Danse) que tratam sobretudo do campo coreográfico na França e das circulações, das de/re territorializações transnacionais e trans históricas em dança dita "contemporânea". Espero que a partir desse lugar específico, algumas ideias possam achar um caminho até as vossas pesquisas e preocupações. A tradução de *Les Danses d'après* seria *"As danças do amanhã"* e designa uma obra que vêm depois de uma outra, que é composta em referência direta ou indireta a uma outra ou que esconde uma outra.

O primeiro pressuposto do por-vir, mas também da memória, é que a dança não se pode pensar como uma arte efêmera como se diz sempre. Ela não é destinada a desaparecer. Dizer que ela é efêmera é proibir, de uma certa maneira, de fazer a sua história e também de pensar as condições do seu por-vir. Não é efêmera simplesmente porque as danças podem ser retomadas, são transmitidas. Os gestos podem ter uma longa duração de vida se acham meios e ambientes para serem acolhidos, desejados, cultivados e se desenvolver. Mas também podem desaparecer, se empobrecer, ser capturados ou devir mercadorias, ou ao contrário, resistir, se transformar, se recriar. Estou somente dizendo aqui que a história, a memória e o futuro de uma dança é a história das forças poéticas e políticas, das dinâmicas que levam para o pior ou para o melhor

O segundo pressuposto da relação entre o por-vir e a memória e que memória é um proces- so, a gente se lembra sempre no presente, num contexto particular e dentro de uma perspectiva ou de um projeto. A memória e a história de uma dança são ligadas então ao momento histórico em que vai se assumir um retorno (assim a "retomada", a reactivação, de uma dança não significa a mesma coisa por exemplo nos anos 1970, 1990 e agora). Mas esse por-vir é também ligado as potências e as estruturas internas das obras em dança: na estrutura de um dança se pode analisar

como está incluído ou não a possibilidade de seu devir, se é estruturada ou não para ser transmiti- da. Por exemplo, no caso dos balés ditos "clássicos" do século XIX, podemos pensar que foram feitos para ser transmitidos, vivem porque tem versões diferentes e não uma só. E a produção de "variações" pode ser considerada como o núcleo duro do balé clássico. Outro exemplo, é o caso do repertório de Merce Cunningham, feito para ser reciclado nos seus *Events* e que usou o mesmo material coreográfico em várias configurações. A memória e o por-vir dependem, também de um projeto e de necessidades específicas. A questão que podemos compartilhar então é essa: de quais danças do passado necessitamos para hoje, e desejamos voltar, ou retomar, ou reinterpretar, ou reativar?

No contexto francês dessa pesquisa, foram muitas peças desde o fim dos anos 1990 que testemunharam de um interesse forte do campo coreográfico contemporâneo para obras do pas- sado. O passado podia então ser uma fonte de recursos, tinha promessas ainda não cumpridas, insuspeitas, e ele pode ser também ocasião de reconhecimentos, de identificações e de desloca- mentos fortes. Foram muitos projetos de "retomadas" que não foram institucionalizados para alimentar o mercado coreográfico histórico. Esses projetos permitem observar como os artistas em dança fazem histórias (em francês, "fazer histórias" pode significar também fazer bagunça), histórias em debate ou em diálogo com a historiografia, ou não, como se performa então uma história das danças dentro de uma obra? Eles nos ajudam a analisar qual história da dança surpreendentemente se elabora dentro das obras mesmas, circulações não previstas e inespera- das que desafiam os nossos conhecimentos históricos e preconceitos. Nessa perspectiva, o meu interesse foi mais de observar o que as danças se tornam, as transformações delas, de que elas eram no momento passado, onde foram produzidas. Essa pesquisa então virou um ensaio crítico sobre as poéticas e as políticas da memória das obras cênicas em dança.

Porque não tem memória sem esquecimento, me interessei também muito ao trabalho do esquecimento, pensando nele não só como uma falta, mas como uma chance de desenvolver um retorno mais vivo, mais emancipado das questões de poder e legitimação (quem é legítimo para retomar?), das atitudes, dos saberes estabelecidos. Nessa perspectiva também, escolhi privilegiar os conceitos usados pelos artistas nas suas práticas e nas palavras deles para entrar, mas a frente nas lógicas específicas do trabalho da memória em dança.

Num primeiro tempo da pesquisa, para pensar as condições da continuação de uma tradição, como ela pode continuar a ser viva ou a se empobrecer, pensei que era necessário analisar as práticas de dois repertórios e duas tradições mais dominantes na França (os repertórios da Ópera de Paris e de Merce Cunnigham Compagny) porque os quadros de experiências delas me pareciam poderosos nas lógicas de transmissão de outros repertórios. Duas categorias foram aqui elaboradas: o papel da "variação" no balé clássico e o papel da "reciclagem" no caso do repertório de Cunningham. Mas era importante propor uma alternativa possível a esses dois quadros e analisei a alternativa proposta pelo coletivo de artistas chamado "Les carnets Bagouet" que elaborou uma outra poética, política e ética a partir da obra de Dominique Bagouet (coréografo muito importante nos anos 1980 na França que morreu de Aids em 1992).

No estudo de caso do repertório da Ópera de Paris, temos que desmistificar a ideia de que esse "repertório" é muito antigo e que se transmitiu ao longo do tempo de corpos

em corpos numa continuidade sem parar. O título mesmo do último livro sobre a história da Ópera de Paris (*Le Ballet de l'Opéra de Paris, trois siècles de suprématie*, 2013) deixa pensar que o repertório dessa companhia ficou sempre bem ativo e poderoso durante três séculos sem parar. Mas estudando a história desde o fim do século XVII desse repertório com os mais sérios estudos dos historiadores sobre várias épocas, podemos argumentar que a invenção do "repertório", o gosto, o cuidado e a preocupação pelo repertório foi muito recente (dos anos 1960) e é muito restrito em termos de quantidade de obras do passado que são retomadas. É só fazer um cálculo simples: sobre mais ou menos 500 balés que foram produzidos e apresentados na Ópera de Paris desde a sua criação, só 50 delas tiveram mais de 100 apresentações, ou seja, 10 %. Isso quer dizer que essa instituição tem uma memória curta das suas obras; a emergência da categoria dos "grandes balés do repertório clássico" foi inventada na Inglaterra nos anos 1930-1940 para dar um repertório legíti- mo ao Balé de Ninette de Valois, e designava uma seleção de poucos balés (*Giselle*, *Lago do Cisne*, *Bela Adormecida*...).

Devemos esperar 1960 para ver na Ópera de Paris a primeira versão completa do *Lago dos Cisnes*. Depois, nos anos 1970, só para citar o mais importante, teve o trabalho de reconstrução de Pierre Lacotte (*La Sylphide*), a retomada de *Giselle* na versão de Alicia Alonso nos anos de 1980, o trabalho do Noureev sobre todo o repertório do Petipa; o da Lancelot sobre a *belle dance* e danças ditas "barrocas"; nos anos 1990 a redescoberta das obras de Nijinski e Nijinska. A Ópera de Paris reivindica assim ter um "patrimônio", que é o resultado dessa fábrica recente do antigo, pertence a dinâmica da "invenção da tradição" como diziam Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Essa ficção histórica permite também a invisibilidade das descontinuidades históricas, do esquecimento da maior parte das produções: a Ópera foi mais um lugar onde se produzia novas obras, onde se esqueceu muitas obras, que é um lugar dedicado ao cuidado da memória das obras.

Agora ela quer reivindicar também um museu da dança, onde todas as danças poderiam entrar, "inscritas no repertório" da companhia, como por exemplo foi o caso da performance *20 danseurs pour le XXème siècle* de Boris Charmatz com o seu *Dancing Museum*, onde os dançarinos da Ópera interpretavam danças do seus repertórios clássicos, mas também de Mary Wigman, Valeska Gert, Balanchine, Duncan, Bagouet, Voguing, Tex Avery, etc., mesmo se as relações deles com essas modernidades seja muito frágil.

Além disso, foi mais interessante observar como um balé vive e sobrevive na comunidade dos bailarinos. Vive primeiramente sob o regime da variação, de versões e interpretações diferentes, é feito para ser transitivo. Mas, nessas transmissões, se corta sequências inteiras, se introduz outras, se valoriza algumas. Teve um grande tráfico dos passos de dança em nível internacional entre Paris, Milão, St Petersbourg, Londres desde do século XIX. E é por isso que podemos definir um balé dito "clássico", como um "lugar comum", que é dificilmente privatizado e que pode circular, além dos direitos autorais, é também "clássico" porque se ensina e se compartilha numa "classe" de dança. Um balé "clássico" vive também de discussões tensas sobre as escolhas feitas pelos artistas, vive do trabalho de autoformação coletiva as margens dos ensaios oficias, de aulas particulares dos Mestres aos mais jovens, e cultiva os seus valores num sistema circular entre uma Escola (formação), uma companhia com seu repertório (produção), e um público (recepção) que cultiva o prazer estético e a sabedoria das variações do mesmo. Sem variações, preso numa

"versão autorizada", um balé corre o risco de devir um produto "academicizado", objeto de consumo cultural. Então vive graças, mas também apesar desse quadro de experiências. Assim, existem vários pontos de vista sobre uma retomada de um balé e essa memória pode ser um campo de batalha entre os artistas. Foram esses debates que tentei também esclarecer et historicizar.

No caso do repertório do Merce Cunnigham, durante os seus 60 anos de carreira (1954-2009) que representa mais de 200 obras e 800 *Events*, foi interessante observar como ele organizou e estruturou estética e politicamente, para sobreviver e continuar produzindo novas obras numa economia norte-americana ultraliberal. Cunningham não falava de sua "obra", mas do seu *"material"* coreográfico. Esse material era "flexível", quer dizer que podia se usar em todas as direções e de várias maneiras. É diferente então de um material "plástico" que se deixa formar, mas que não retorna a sua forma inicial, que deixa traços de quem formou e usou, das suas resistências (eu me refiro aqui ao trabalho da filósofa Catherine Malabou sobre o conceito de plas- ticidade). Cunningham tinha que fazer de modo que todas as obras dele viajassem nas *tournées*. Então nessas condições, é interessante observar que : todos dançarinos eram substituíveis ; que um momento passado não tinha um estatuo especial, um momento sucedendo só ao um outro momento nesse presente impermanente; que cultivava no jeito de performar o senso intenso de um "presente sem passado e sem futuro" como dizia Carolyn Brown; que a cultura do esquecimento (que compartilhava com o John Cage) era pensada contra o peso das atitudes e esquemas psicofísicos para ver e performar o mesmo movimento de um outro jeito.

Desenvolveu então uma pragmática do seu repertório sempre *in progress* em função das condições de produção e de difusão. Uma peça podia então ser apresentada com um número diferente de dançarinos, com outra música, podia ter vários títulos, ser *live*, mas também em uma versão filmada, etc. Analisei nessa perspectiva o *Event* como um dispositivo genial para reciclar o material que responde as 4 exigências:

• **Econômicas**: o *event* é uma montagem de trechos de obras diferentes (peças antigas, peças em processo), sem os figurinos, com várias músicas, e que permitia a companhia de se apresentar em qualquer lugar;
• **Estéticas**: com a possibilidade de experimentar novas configurações do material;

• **Memoriais**: porque as obras podem assim ser dançadas de novo e continuam a ser apresentadas;
• **Pedagógicas**: porque são transmitidas aos mais jovens. Mas O RUG (Repertory Understudy Group), um grupo de aprendizes jovens que estudavam o repertório virou ao longo do tempo o grupo que criava as novas obras porque Cunningham não viajava mais com a companhia. Então a transmissão mudou de senso, se fazia dos mais jovens que ensinavam o material aos mais velhos da companhia que dançavam a obra.

Apesar das resistências internas dos intérpretes que não eram às vezes de acordo com as interpretações das outras companhias, e com esse sistema, Cunningham pensava que todas as interpretações podiam ser feitas do seu trabalho. Mas o futuro do seu repertório foi o fato quase único das companhias de repertório internacionais. Quer dizer, que tem um devir, uma retomada, balética da obra do Cunningham. Essa obra contemporânea se adaptou muito bem a esse quadro e virou um clássico onde não se discute mais, ou se problematiza o porquê, o como dançar Cunningham hoje, as

necessidades, os protocolos de trabalho. A obra se adapta aos quadros existentes e não o contrário. Os quadros de transmissão não se adaptaram à obra. Não se inventa mais, cada vez, para cada obra, novos quadros de experiências. É por isso que achei interessante acompanhar o trabalho do coletivo Carnets Bagouet. Quero insistir aqui sobre vários pontos: o coletivo questionou desde de 1993 até hoje, a cada momento as necessidades de voltar a essa obra: porque, para quem, em que condições?; fez um esforço intenso para destacar-se das experiências pessoais passadas para transmitir algo; problematizou a fábrica dos arquivos da obra para poder desenvolver um diálogo entre os arquivos e a memória dos dançarinos. Nesse processo, o sentido da obra não é pressuposto, é sempre por-vir a ser descoberto. Foi o trabalho da transmissão que permitiu identificar os elementos da obra. Pode ser que essa "herança" da obra de Bagouet, que não deixou nenhuma indicação ou testamento, permitiu um verdadeiro por-vir, dos vivos que necessitam dessa obra a um certo momento, longe e fora de uma política patrimonial de seguidores designados e legitimados pelo autor-criador para fazer isso. Abriram então essa obra aos bailarinos profissionais que não pertencem a uma companhia de repertório, aos amadores, inventaram protocolos de transmissão diferentes a cada vez, disseminaram uma ética em que cada um é insubstituível mesmo se pode pegar o papel de um outro. Nessa obra não considerada como um objeto, mas como uma forma de vida, o problema não é a transmissão de um movimento, mas do *ethos*, de uma atitude que atravessa um gesto. Insistem sobre a responsabilidade e o desejo dos vivos de tomar conta, de se reposicionar em frente a essa obra num momento presente, de contra assinar (em francês de "contre-signer"), com e contra. O que diz de um outro jeito Pasolini, num filme muito forte, *A Rabbia* (A Raiva), num trecho do filme onde usa imagens da Morte do Cisne dançado pela Oulanova, e que eu analisei no livro : "A tradição é uma grandeza que pode se exprimir em um gesto...mas só a revolução salva o passado".

Mas como fazer quando as obras não foram destinadas a ser transmitidas, a viver de variações como no Balé, de reciclagens como no caso do repertório de Cunningham, ou ao ser disseminadas e reinterpretadas como no caso de Bagouet? Como fazer quando houve uma crise ou uma ruptura na transmissão? Aqui entra um outro sentido do "depois". Essas *danças do depois*, são as danças depois da crise geral da cultura ocidental desde do início do século XX, depois das duas guerras mundiais, depois da Shoah, mas também depois da colonização. Aqui é preciso voltar aos coreógrafos-bailarinos modernos que precisamente pensaram a descontinuidade de vários modos e também o valor do esquecimento das obras, o valor do transe, do momento estático, para o desenvolvimento de outro tipo de memória e de por-vir. Seguindo o filósofo Walter Benjamin, a modernidade implica um novo estilo de relação ao passado: o regime da transmissão da experiência de geração em geração em crise abriu o regime da citação, a possibilidade de fazer um curto-circuito temporal entre o passado e o presente. O pavio explosível que estava encerrado no passado pode ser ascendido no presente de modo surpreendente, não previsto.

Temos que nos lembrar que "citar" no sentido etimológico em latim quer dizer posto em movimento. Designa uma força motriz, uma potência de ação. No mundo da corrida, se diz "citar" o touro, quando o toureiro excita ele com o tecido vermelho. No senso militar, designa a valorização, a honra de um soldado que recebe uma citação. Voltando ao sentido etimológico, citar é composto de várias ações, é um trabalho verdadeiro como o teorizou no campo da literatura Antoine Compagnon no seu livro importante *La seconde main, ou le travail de la citation*. Citar implica várias operações: é observar um elemento (texto, imagem, gesto, som) que chamou a

atenção, extrair ele do seu contexto, transferir ou deslocar ele num outro texto, tempo, espaço, corpo enfim, incorporar ele num outro contexto.

Vem imediatamente aí a questão poética e política do uso possivelmente predador, explo- rador, da citação. Que diálogo equipável seria possível entre as obras? O que se toma, mas também se devolve (ou não) a obra passada que foi citada? Esse uso e trabalho da citação argu- menta, empobrece, ascende a potência da obra usada ou não? A retomada capitaliza, "terceiriza" sobre a obra passada ou participa de uma circulação que inventa outros modos de viver as potên- cias poéticas e políticas da obra citada?

Me pareceu importante então voltar aos modernos dos anos vinte, especialmente sobre Wigman, Gert, Baker e Laban, por duas razões: a primeira é que eles e elas pensarem precisa- mente a descontinuidade e formas de esquecimento; a segunda é que os numerosos projetos de retomadas dos anos 2000 na França (J. Bel, B. Charmatz, L. Labissi, M. Tompkins, Quatuor Knust, etc.) das obras da modernidade coreográfica europeia foram marcadas pelas vistas e esses debates dos anos 1920.

O *Tanzdrama* de Wigman desenvolveu uma estética e política de um gesto inesquecível, que acontece uma vez, possuído pela dançarina, que era ela mesma possuída pelas forças da sua visão e da sua imaginação. Esse gesto não se pode então transmitir, e ela não queria transmitir os seus solos a ninguém; ela não se interessou e era oposta a transcrição do movimento que desen- volvia Laban. A "obra" nesse caso vive sob o regime da possessão, inteiramente ligada ao seu corpo único que dança. Não se interpretaa, não é um papel, é uma experiência única, e não pode circular. O momento da "êxtase" que define segundo ela o que é dança, é um momento radical de esquecimento dos marcos existenciais, bio-sociológicos. Mas é também um momento onde os gestos do passado podem voltar de uma maneira inesperada como fantasma. Se ela proibiu então a transmissão do seu "repertório", e se as obras da Wigman desapareceram, o Nome e o renome dela ficou na historiografia a partir das narrativas desses gestos inesquecíveis. E ela queria sobretudo fazer escola: não transmitindo as suas obras, mas ferramentas para que todas as suas alunas pudessem criar as suas próprias danças. Essa atitude que caracteriza o gesto expressionis- ta, a sua pulsão e a sua forma, ficou muito viva na cultura da dança contemporânea na França até os anos 1990, onde existia uma resistência a retomar ou voltar as obras do passado, arramadas aos corpos dos dançarinos que pensavam que as danças que criavam eram deles, que não se podia então se transmitir.

Uma retomada era desvalorizada como menos interessante do que uma chamada "criação", e tinha uma resistência a quebrar o elo entre o dançarino e a dança "dele". Oposta a Wigman e a esse regime da "possessão", a Valeska Gert, atriz e dançarina de cabaré, amiga também de Brecht, Eisentein, desenvolveu uma outra teoria do gesto e do seu devir baseada numa poética e política da montagem. Como Brecht, todos os gestos, segundo ela, podem ser citados. Eles não pertencem a ela, nem a um sujeito. Ela extrai gestos da vida real e cotidiana, ela cita eles, faz uma montagem de elementos contraditórios e intensifica-os até eles explodirem. O momento da transe segundo Gert, é um momento de excitação e de distanciamento máximo. Para não ser presa da sua própria imaginação, das suas próprias forças psicomotoras, ela desen- volveu uma prática da auto-distração, da descontinuidade, e uma poética da montagem contra- ditória virtuosa: por exemplo, numa dança que se chama *Notícias*

cinematográficas, ela imita, acumula e intensifica extratos de gestos de um político, de um desfile militar, de uma star de cinema, etc, e até imitou o tremor do média, ou da película dos filmes antigos.... Essa poética e política da montagem, muito importante para propor uma alternativa ao regime da possessão expressionista, foi a base para que os coreógrafos na França a partir do fim dos anos 1990, se autorizarem a retomar gestos do passado de maneira crítica.

O papel, a prática, a poética e a política das danças de revista da Joséphine Baker foi também importante nesse debate da modernidade dos anos 1920 para pensar o que se pode fazer quando tem uma crise na transmissão dos gestos. Diferentemente da Gert, o trabalho do distanciamento de Baker não era só uma escolha estética. Por causa da situação de uma artista negra num mundo de brancos em Paris, era uma questão de sobreviver e de se prevalecer nesse mundo. O distanciamento aqui se vive segundo os seus escritos como essa "dupla consciência" teorizada pelo Fanon após W.E. B. Du Bois. A descontinuidade nesse caso é a descontinuidade sofrida da cultura negra e também do sujeito negro, que inventam jeitos de continuar a produzir gestos e de circulá-los apesar da situação de dominação. No período mais interessante da dança de Baker, ela citou e integrou muitos elementos de várias danças, figurinos e músicas, imitando, mas sobretudo resignificando-os, desvio-os, para desfiar e se prevalecer: *signifyin'*, *mugging*, *bragging*, *boasting* foram os elementos do seu processo de trabalho. Usar de tudo que ela precisa, sem hierarquia, embelecer ou caricaturar, eram meios para conseguir um poder de agir, conforme a análise da antropóloga Zora Nearle Hurston do Harlem Renascimento dos anos 1920-1930. Mas além disso, se pode também analisar o trabalho de Baker com a noção da circulação de um *lore*, introduzida por o historiador e antropólogo W.T.Jr Lamon: isto é dizer, de um saber de comunidades oprimidas que consiste em mobilizar muitos elementos existentes, diversos e heterogêneos para resignifica-los até que se destaquem de um *folk*, de um povo único. Ele analisa assim a circulação dos gestos entre os jovens escravizados ou liberados com os jovens proletários brancos no mercado Santa Catarina no porto de Nova Yorque, voltando às origens pouco conhecidas dos shows de *Minstrel*. O *lore* nessa perspectiva não é mais questão de propriedade de um *folk*, mas de circulação de gestos e imagens entre grupos minorizados e que é também transmídia com o uso geral da Internet. E esse conceito foi ativo em vários projetos de retomadas de obras de dança cênica nos anos 2010 na França (por exemplo no trabalho da Latifa Laabissi ou da Bintou Dembélé).

Para acabar esse resumo dos termos dos debates dos modernos dos anos 1920 na Europa que me ajudaram a pensar o devir e as retomadas de danças modernas, no contexto francês desde 2000, o papel de Laban é importante. Consciente da desintegração das danças tradicionais européias no fim do século XIX e do início do século XX, formulou a hipótese que atrás de uma tradição sempre tem uma "escritura" do movimento que podemos objetivar, analisar e transcrever. Com a invenção de partituras de movimento, ele abriu assim a possibilidade de uma transmissão das danças nao genealógica de corpos em corpos. E foi também com a leitura das partituras ou de scores que várias obras da modernidade européia foram retomadas e reinterpretadas (assim das obras do Nijinski por exemplo).

Ativando esses vários modos de devir, variação, reciclagem, adaptação, no caso de repertórios, mas também retorno dos fantasmas, montagem, lore e partituras no caso de tradições em crise, existem assim várias políticas e poéticas da memória dos gestos.

Portanto, pareceu-me que o campo da chamada dança contemporânea certamente não era o único a repensar o passado, a novas custas ... por exemplo, no campo do balé, Fokine e mais tarde Balanchine podiam ter pontos de vista muito críticos sobre o assunto, no que diz respeito à sua própria tradição e, em particular, ao trabalho de retomada e recuperação. Eu não podia evitar tudo o que o campo "clássico" do balé já havia trabalhado e problematizado no quadro do que é chamado de "tradição" com "repertório". Podemos retomar um trabalho clássico dentro de numa perspectiva clássica ou de uma perspectiva contemporânea e, inversamente, um trabalho contemporâneo numa perspectiva clássica ou numa perspectiva contemporânea ... A natureza diferente de obras e repertórios requer maneiras de fazer e pensar esta relação com as danças de antes, cada vez de maneira singular. Também me pareceu que as questões levantadas pela memória e, por- tanto, o devir dos trabalhos se engajam rapidamente em discussões contraditórias, que é um lugar de debates às vezes virulentos, um campo de batalha onde as dimensões econômica, técnica, psicológica e estética, interseccionam política, cultural, teoricamente.

No fundo, eu acho que nós nunca podemos prever o futuro das obras e precisa confiar no que acontecerá, no sentido de que, se um artista ou artistas tiverem uma necessidade real de se apossar de um em qualquer caso, eles o farão e o farão da melhor maneira possível, pelo fato de corresponder a uma necessidade, e não a um hábito, a uma ordem simples, a um oportunismo ou a uma maneira de se promover com a apropriação de um trabalho. Será um encontro tenso entre um projeto artístico e outro projeto artístico e, aí, algo pode acontecer entre duas partes se são consideradas dentro de uma igualdade das inteligências e dos corpos.
E é assim que, sob certas condições, pode acontecer que um artista se sinta completamente contemporâneo com uma obra, um gesto ou mesmo uma figura passada. É interessante observar que os projetos memoriais mais poderosos são, de meu ponto de vista, aqueles que precisamente não foram previstos: um desejo, uma luta, então encontram outro desejo e outra luta, mas, para que isso aconteça, para que essa dimensão inconsciente entrelaçada nas obras apareça, não deve haver modalidades já conhecidas. A crise na transmissão, descontinuidade, ruptura, esquecimen- to também permite possibilidades de redescobertas inesperadas, desterritorializações e (re) apro- priações, transmidiações, inesperadas. As obras podem então ter a capacidade de atualizar circu- lações transhistóricas e transnacionais no campo da dança. E é sempre interessante ver como o trabalho dos artistas, suas intuições cinestésicas podem se tornar lições performativas de história.