

Memória e Registro dos Arquivos do Corpo: questões para museus de dança

Henrique Rochelle

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil¹
E-mail:rochelle.hrq@gmail.com

Resumo

Enquanto forma de acesso a determinado objeto cultural, o arquivo se institui no espaço entre a lembrança e o esquecimento, permitindo a preservação, a conservação, e a apresentação de conteúdos para além de seus momentos de criação. Sua dinâmica de construção e valorização determina como se constituem acervos e suas formas de contato com o público, desde o momento em que são criados e enquanto continuarem sob a guarda dessas instituições. Nesse sistema, que mostra que a criação de arquivos e sua disponibilização é elemento fundamental para a manutenção da memória cultural, é preocupante que a dança encontre, até o momento, pouco espaço dentro de instituições museais. A maior dificuldade da guarda da dança é seu traço mais íntimo: a realização e transmissão corpo a corpo dessa arte identificam que o arquivo mais próximo da dança trata-se de um arquivo corporal, vivo e pulsante, que frequentemente escapa às formas de catalogação às quais os museus estão habituados. Dentro dessa problemática, este artigo aborda a conceituação dos arquivos da dança, especialmente dos arquivos do corpo, investigando alguns exemplos de sistemas de preservação dos mesmos, ao se indagar acerca das particularidades desses arquivos, de sua determinação, e das propostas institucionais pontuadas, ilustrando, para além de sua dificuldade, a importância e o interesse em se preservar a dança, sua memória e seus arquivos.

Palavras-chave

Dança. Arquivo. Corpo. Museologia. Museus de Dança.

Abstract

As a form of access to a certain cultural object, the archive is instituted in the space between remembrance and forgetfulness, allowing for the preservation, conservation, and presentation of contents beyond the moments when they were originally created. The dynamics of establishing and valuing archives determine how collections are formed, and the ways they are kept in contact with audiences, since the moment of their creation and for as long as the institutions might maintain them. In this system, where creating and presenting archives is a fundamental element to the preservation of cultural memory, it is troublesome that dance finds, at the moment, so little space inside museum institutions. The main difficulty for keeping and storing dance is one of its most intimate traits: this art's realisation and transmission that goes from one body to the next shows that the closest form of archive for dance is the bodily archive, which is living and breathing, therefore frequently escaping the usual cataloging of museums. Regarding these questions, this article approaches how dance archives, and especially bodily archives, are conceptualised, investigating a few examples of their preservation systems, to inquire about the particularities of this archives, their establishment, and the exemplified institutional propositions, thus illustrating, beyond the difficulties, the importance and the interest in preserving dance, its memory and its archives.

Keywords

Dance. Archive. Body. Museology. Dance Museums.

¹ Este artigo apresenta conteúdos desenvolvidos durante pesquisas financiadas pelos Processos nº 2013/18704-4 e 2014/15881-5 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), junto à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e à Université Paris 8.

Guardar a Dança

O assunto aqui desenvolvido parte de um questionamento de Derrida (2001) — o que acontece com o arquivo quando ele se insere no próprio corpo? — que tem levado a questionamentos sobre a conservação, preservação e apresentação de obras de dança dentro de estruturas museais. Trata-se, em grande parte, de um desdobramento de uma pesquisa apresentada e publicada como parte de um livro (Rochelle, 2017a), na qual o foco da discussão é a apresentação dos arquivos da dança e suas potências de escritura histórica e historiográfica. Nessa primeira investigação, o assunto dos museus aparece apenas tangencialmente, enquanto exemplos de instituições de guarda, preservação e divulgação desses arquivos. A partir dos exemplos então levantados desponta a outra questão, que é aqui trabalhada, mais profundamente a partir da perspectiva museológica frente à dança. Para discutir o assunto, são abordadas algumas propostas de museologia e museografia, bem como aspectos da preservação da dança, com a consideração dos possíveis desafios e soluções que têm sido testados, nas dinâmicas de lidar com a dança como arquivo e artefato museológico. Sem a proposta de uma resposta direta à questão de onde se guarda ou como se deva guardar a dança, o que segue é uma discussão de abordagens possíveis e, principalmente, do interesse e da importância de se preservar a dança, a memória da dança, e suas formas de registro.

Continuamente referida como uma forma efêmera de arte, a dança tem produzido ao longo de sua história uma grande quantidade de materiais paralelos às obras com o intuito de prolongamento (Rochelle, 2017b) de sua

experiência estética e de preservação de seus traços para além dos momentos de apresentação. Nem esses materiais, nem outras formas de dança, encontram-se facilmente dentro de estruturas museológicas específicas, sendo poucos os exemplos de museus dedicados à dança, o que sugere um interesse limitado dessa arte dentro do campo museológico (Roux, 2010). Em sua quase totalidade, as instituições atualmente existentes para a preservação da memória da dança são baseadas num modelo mais tradicional de museu-galeria-de-arte que preserva e apresenta registros considerados temporalmente relevantes da história de seu tópico de interesse, prioritariamente em formas estáticas. Estas são peças que podem ser guardadas e embaladas, que viajam com relativa facilidade, e que demandam atenção à temperatura, exposição luminosa e umidade: todas essas condições já estáveis nos prédios tradicionais de museus, que preservam papel, tinta, tecido, metal, estruturas, gravações, fotos, fitas, dados digitais e — no limite da mumificação — corpos mortos. Nas artes da cena, com sua relação tempo-espacial que se constrói e reconstrói a cada nova apresentação, sem a possibilidade da fixação completa de registros, como estabelecer esses materiais que se possam preservar e apresentar? Como arquivar a dança, se seus arquivos se registram em corpos vivos? Onde buscar essa forma de registro e arquivo, e, novamente, em que se transforma o arquivo quando ele se insere no próprio corpo?

A questão das possibilidades do registro e arquivamento da dança estão no centro da problemática do desenvolvimento de museus para essa forma artística. Mesmo com a modernização da museologia, que substitui a tradicional articulação Homem / Objeto / Museu,

por uma mais abrangente de Sociedade / Patrimônio / Território (Cury, 2009) — o território sendo esse espaço de contato da sociedade com o seu patrimônio em preservação (não apenas o tradicional prédio do museu), e o patrimônio sendo entendido para além do objeto, mas também como ideia, evento ou manifestação (Scheiner, 2009) — ainda persistem os problemas da natureza do espetáculo de dança. Mesmo com o desprendimento da rigidez do objeto de arte, sua abertura de compreensão no nível do patrimônio, e a expansão das possibilidades do espaço, que não demanda o edifício tradicional, aceitando seu papel como território de apresentação e contato, sobressaem-se os impedimentos, ou dificuldades, das formas e possibilidades de guarda da dança.

Se a realização da dança enquanto forma de linguagem artística se completa no momento do contato entre palco e plateia, o vídeo de dança resta como forma de registro, válida, mas que não substitui, tampouco se iguala ao espetáculo — distinção até batida, mas que é importante reafirmar. Da mesma forma, apresentam-se as fotos, os programas, as trilhas sonoras, os figurinos, as anotações sobre as obras, as entrevistas, as reportagens, as críticas. Todos esses são itens que conseguiriam se encaixar até facilmente nas perspectivas mais tradicionais de museus, e já se encontram em exposições e instituições do tipo, tanto nas mais abrangentes quanto em algumas específicas, como é o caso do Arquivo Histórico do Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo (antigo Museu do Teatro Municipal), da *Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier*, e da *New York Public Library for the Performing Arts*, por exemplo. Essas instituições preservam e divulgam, dentro de suas capacidades, parte dos conteúdos

associados à dança, em forma de referência e memorabilia de espetáculos. Mas não constituem, em si, formas museográficas desta arte, limitando-se apenas à ocupação de seus espaços, com os tipos de arquivos que já sabem lidar. Nessas estratégias, a função do museu de preservação e valorização do patrimônio cultural (Brasil, Lei Nº 11.904, Artigo 2º), no desenvolvimento de sua predileção pelas artes estáticas (Charmatz, 2009), se mostra bastante parcial com relação às artes da cena, cujos registros estáticos são apenas frações ilustrativas de sua natureza presencial, momentânea e espetacular, sendo, portanto, para-arquivos da dança: produtos a ela associados, dela derivados, mas cujas interfaces e operações, ainda que levem à dança, mantêm com relação a ela uma inevitável separação.

O museu se apresenta como território de cuidado e preservação de arquivos patrimoniais, e, em sua formação e função, o arquivo se coloca no lugar da falta de memória (Derrida, 2001), de forma que o propósito de preservação do museu é ambivalente, se referindo tanto à preservação dos arquivos em si, sua conservação e restauração, quanto à preservação da memória associada a esses arquivos: a necessidade de se estabelecer e tornar público o arquivo é a necessidade de salvaguarda da memória, tornando perene a possibilidade de lembrar, colocada em cheque constantemente pela articulação da memória e do esquecimento, que nos impede de manter arquivada, na mente, a totalidade dos registros. A preservação é, junto da pesquisa e da divulgação, característica fundamental de um museu (Nascimento Junior; Chagas, 2009), tríade que revela diretamente a importância da valorização através da memória, ao definir aquilo que é preciso lembrar, para garantir

sua continuidade no tempo, e permitindo sua apresentação à sociedade para que continue sendo lembrado.

Assim, o caráter de validação do processo museológico escapa às discussões de estética e dos circuitos artísticos (como forma de aceitação e eleição da qualidade e valor dos trabalhos) para adentrar diretamente na questão da validação como exercício de poder (nesta situação) sobre a memória social, pois o arquivo, ao mesmo tempo em que carrega a função de conservação, também exerce a função instituidora, passando a determinar aquilo que fica guardado: toda a política de acervo do museu passa a decidir não apenas o que será preservado por essa instituição, mas aquilo que precisa ou merece ser preservado — culturalmente, socialmente. O diretor, o museólogo, o curador, assumem a posição de arconte, que se desdobra tanto em responsável pela guarda, como em intérprete do que é arquivado, ao decidirem aquilo que se torna arquivo, determinarem sua guarda, e, mais ainda, na tradição contemporânea das curadorias, a forma como esses arquivos são apresentados ao público, bem como as explicações e justificativas que os acompanham.

O diretor / arconte delimita o acervo da instituição sob seus cuidados, estabelecendo um grupo de elementos culturais tomados como relevantes para a memória social, e determina sua apresentação para o público, recortando sua história, seus motivos, suas explicações e propondo sua exibição segundo essa interpretação e valoração sócio-histórico-cultural. Nesse paradigma, a ausência das artes cênicas como a dança nos museus é preocupante. Porém, a questão não se resolve facilmente, pois não se trata apenas de indagar onde fica a memória da dança — enquanto demanda de

um espaço para ela reservado — mas recoloca em pauta a dúvida de onde resiste essa memória — enquanto desconhecimento de suas formas de arquivo: sem encontrar os arquivos da dança em sua materialidade, deixa de ser possível arquivá-los. Por esse motivo, discutir a possibilidade de museus de dança é discutir não apenas a criação de tais espaços, mas quais os patrimônios que ali seriam abrigados, quais seus arquivos, e como eles se apresentam.

Os Arquivos do Corpo

“O arquivo é uma instância material de acesso a um fato — presente ou passado. O arquivo é mídia que pode ser condicionada, que pode ser cuidada, que talvez possa ser reproduzida, mas que, fundamentalmente, pode ser acessada” (Rochelle 2017a, p. 149). A dança se faz por corpos e em corpos. Realiza-se completamente nesse momento de contato corpo a corpo, bailarinos-plateia. Após os aplausos, entre eles e a próxima apresentação, a dança fica guardada, também em corpos. Nos corpos do público, como memória; nos corpos dos bailarinos, como potência. Também fica nos corpos dos ensaiadores, dos coreógrafos, e fica registrada parcialmente em imagens, gravações, formas de notação coreográfica e anotações sobre ela (Navas, 2009). Dentre essas várias formas de arquivo, aquelas que mais facilmente se encaixam nos moldes aos quais os museus estão, de pronto, habituados são as mais parciais, pois o arquivo primário da dança, aquele que permite não só a lembrança, mas também a recuperação dos conteúdos — da obra, verdadeiramente — é o próprio corpo.

A história da dança se escreve por corpos,

e se inscreve nesses mesmos corpos. Registro indelével, o bailarino ao aprender e treinar e fazer e repetir aquela obra, toma-a para si. Seu corpo não é uma tela em branco, seu corpo não é massa a ser moldada, é um corpo território, termo cunhado por Cássia Navas (2009) que consegue articular a completude e a integralidade do corpo, entendido neste caso tanto como instrumento de trabalho do bailarino, como enquanto sua interface de vivência e contato com o mundo. A dança afeta o bailarino, que afeta a dança que ele realiza, numa relação de interdependência existencial que não se consegue romper. O arquivo (no sentido de espaço que arquiva os arquivos) da dança são os corpos: em dança, o corpo é instituição museal (Roux, 2010).

Essa noção não depende de distorções das concepções já aceitas para os museus: tudo que é humano tem espaço nos museus (Nascimento Junior; Chagas, 2009), e mesmo as legislações sobre o assunto propõem de forma bastante abrangente os bens culturais passíveis de musealização, como, no caso brasileiro, o Parágrafo 1º do Artigo 5º da Lei que institui o Estatuto de Museus (Brasil, 2009). Mas, mesmo uma vez compreendido que a Dança pode ter lugar em uma instituição museológica, permanece a dúvida e a dificuldade de como fazê-lo: como arquivar corpos vivos?

Na busca pela preservação da memória da dança, a França oferece exemplo e tentativa ímpares, com a proposição, de 1984, da criação dos Centros Coreográficos Nacionais (CCN). Os CCNs são dezenove entidades espalhadas pelo território francês, que se articulam como companhias temporárias, geridas por artistas da dança, trabalhando na produção de obras coreográficas, mas também na reprodução, e em remontagens, e manutenção

de repertórios, além de projetos de contato com o público e formação de plateia, atividades educativas, e preservação de memória e memorabilia associadas à dança; todas essas atividades e suas abordagens são desenvolvidas de acordo com o plano gestor de cada unidade, que compreende o período, variável, da gestão de cada diretor.

No momento dessa proposição, a resposta francesa para qual seja a melhor forma de preservar os arquivos da dança foi um incentivo aos trabalhos com os corpos e sobre os corpos que fazem e que perpetuam a dança, uma proposta artístico-museológica, mas que não se apresentou, então, com esse nome, ou essas intenções, expressamente. A associação entre os CCNs e museus permanece metafórica ou analítica até 2009, quando o diretor do CCN de *Rennes et de Bretagne*, Boris Charmatz, apresenta como parte do seu plano de gestão, o *Manifeste Pour Un Musée de la Danse* (Manifesto para um museu da dança), em que propõe que o CCN sob sua direção passe a ser chamado de Museu da Dança. Para tanto, oferece as propostas de trabalho desse que seria um museu vivo, baseado em se fazer dança e desenvolver um espaço onde as pessoas possam ir para conhecer mais sobre essa arte, garantindo também as referências à história, aos mortos (Charmatz, 2009), como ele pontua, mas priorizando o caráter vivo, presencial, performativo das artes corporais e da cena.

A proposta de Charmatz é, sobretudo, a da alteração do nome, com alguma expansão dos trabalhos do CCN, que poderia, no entanto, ser feita independentemente do nome dado a essa instituição. Mas o efeito principal da demanda por tal nomenclatura é chamar a atenção para a questão museológica da dança e

indicar que, mesmo dadas as particularidades dessa forma de museografia, não é necessário se privar desse nome, desse título de museu: o museu da dança será diferente, mas puramente por exigência de seus arquivos. Ao propor essa nova forma de museu, ele recupera a função do arconte, ao determinar como é que se tratam esses tipos de arquivo. Essa permissão divina do arconte estabelece a classificação original instituindo o arquivo em sua forma adequada — o como ele deve ser — tornando-se a referência fundadora desse entendimento, de sua preservação e apresentação futuras.

Esse museu de corpos, mesmo resolvendo, em termos, o problema do arquivamento, recupera a questão da validação que o arquivamento realiza: quais os corpos que são e serão preservados e divulgados por esse museu? Quando a instituição estabelece seu acervo, ela tem diretrizes que orientam sua política de aquisição, bem como as formas de conservação e restauração desses arquivos. Se, por um lado, isso determina o que fazer com aquilo que está no museu, por outro lado, e mesmo anteriormente, há um estabelecimento valorativo: quais são os corpos que representam culturalmente a dança nesse museu, quais os corpos que merecem, que precisam ser preservados. E, aí, entram em jogo questões de sua abrangência: trata-se de um museu (e de corpos) locais, regionais, nacionais, mundiais? Como é possível determinar que corpos irão participar desse acervo-vivo? E quem tem (e pode ter) esse poder de decisão?

Essa decisão dialoga diretamente com as estruturas das companhias de dança chamadas companhias de repertório, que costumam estabelecer um grande catálogo e arquivo de produções numerosas de dança, que vez ou outra podem ser chamadas de volta à atividade,

recuperadas e colocadas para apresentação ao público. Esse tipo de estrutura, em uma estratégia similar àquela referente à parte dos acervos dos museus que não se encontra em apresentação, lida frequentemente mais com o esquecimento do que com a lembrança, criando-se então um sistema de esquecimento (Launay, 2008) que se mantém em funcionamento.

Para entender esse sistema, um exemplo prático. Considere-se uma companhia de dança tradicional como o *Ballet de L'Opéra de Paris*, que conta em seu catálogo com mais de 500 obras (Auclair; Ghristi, 2013), das quais por volta de 50 são consideradas pela companhia como **em repertório**, sendo que apenas duas dezenas, entre novas criações e obras mais antigas, estão presentes nos palcos a cada nova temporada anual. Essa categoria de obras em repertório trata daquelas que podem, dentro de certas circunstâncias, voltar ao palco — tal qual um quadro que um museu guarda após uma exposição e que poderá voltar a ser exibido em algum outro momento. Os outros 90% das obras que passaram pela companhia em sua história, como poderiam ser mantidos? Mais do que a questão acentuada dos custos de uma tal empreitada, é importante refletir sobre os desafios que são propostos: desafios de arquivamento, que colocam em jogo relações de poder sobre a memória cultural.

O Controle Sobre o Arquivo e a Memória

O arquivo, mesmo em uma interpretação do corpo-arquivo, ou de arquivo-em-corpo, mantém a problemática expressa já em seu nome: arquivo vem do *Arkhe* grego, que indica tan-

to o começo quanto o comando, reforçando que existe um jogo de poder por trás do arquivamento, o qual determina aquilo que deve ser lembrado, assim, por contraste, excluindo aquilo que não precisa, não merece, não pode, ou não deve ser lembrado. Essa é a principal tensão entre o arquivo e a arquivologia / arqueologia: praticar a arqueologia sem esse exercício de juízo dos valores da memória cultural seria um esforço de negação do arconte / arquivador. Na mais bem realizada arqueologia, o arqueólogo desaparece, e a função o arquivado toma o lugar do arquivo-suporte (Derrida, 2001), e o arquivo passa a falar e representar por si mesmo, sem a necessidade da mediação.

Porém, essa resolução dificulta ainda mais as concepções de museus para a dança. Como anular, em um museu de corpos, a influência da personalidade dos corpos? Na proposta de Charmatz — que foi aceita e oficializada, e continua sendo desenvolvida, apresentada e exportada pelo mundo —, ele se torna simultaneamente diretor do museu e o coreógrafo dos corpos por sua instituição acolhidos, assim sendo tanto responsável administrativo quanto curador, mas também parte do próprio acervo da instituição. Aliás, peça das mais importantes do acervo, já que será ele a dirigir e orientar os demais membros dessa companhia / desse acervo / desse museu. E os efeitos da personalidade não se encerram na influência do coreógrafo sobre os bailarinos, do diretor sobre os arquivos: ainda é preciso reconsiderar os bailarinos e seus próprios corpos-território — diferentemente das esculturas e de outras obras que ficam onde colocadas até que sejam movidas, e integram o acervo dos museus passando a pertencer a eles, os bailarinos são apenas parcialmente pertencentes ao acervo,

e só integram o museu, em sentido estrito, dentro de seu horário de trabalho. Como seu material de trabalho é o corpo próprio, eles saem do museu e vivem suas vidas sem o cuidado dos seguranças, sem as condições ideais do espaço ou dos cordões de isolamento que poderiam ser garantidos numa galeria.

Se a versão mais moderna da primeira tríade, Sociedade / Patrimônio / Território, já abarca as compreensões necessárias para se propor formas museológicas para a dança, a segunda tríade, das funções dos museus, Preservação / Pesquisa / Divulgação, ainda permanece sem resolução para sua aplicação às artes do espetáculo. A forma de divulgação da dança é a sua apresentação — não é esse o problema. A dificuldade está em relacionar a forma de divulgação ao acervo estabelecido. Que pesquisas vão orientar, constituir e desvendar esse acervo, e por que meios e estratégias ele pode ser preservado?

Esse sintoma de arquivamento, desejo-fetichismo pelas formas de registro e memória, esse mal de arquivo de Derrida, está presente em toda a discussão aqui desenvolvida. Vivemos sob uma compreensão de que é preciso arquivar. Arquivamos os textos, arquivamos as músicas, arquivamos os quadros, as esculturas, os filmes. É nessa sintomática que a dança demanda um museu, mesmo que suas questões ainda não estejam bem resolvidas, para que, de alguma forma, não se percam a memória e o registro dos arquivos do corpo.

Referências

AUCLAIR, Mathias; GHRISTI, Christophe. (Dir.). *Le Ballet de l'Opéra: trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*. Paris: Albin Michel, 2013.

BRASIL, Lei Nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009. *Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em 5 nov 2015.

CURY, Marília Xavier. Museologia, Novas Tendências. In: GRANATO, Marcus. et al (org.). *MAST Colloquia*, Vol 11. Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

LAUNAY, Isabelle. Vitalités et formes de l'oubli en danse. Conférence. *Colloque Vestige-Vertige*. Paris: Théâtre de la Cité Internationale, 2008. Disponível em: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6. Acesso em 15 abr 2014.

NAVAS, Cássia. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. *VI Colóquio Internacional de Etnocologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/memorias_corpo.pdf. Acesso em 31 mai 2013.

NASCIMENTO JUNIOR, José; CHAGAS, Mário. (Org.). *Subsídio para a Criação de Museus Municipais*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/ Departamento de Processos Museais, 2009. Disponível em <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/subsidio.pdf>. Acesso em 5 nov 2015.

ROCHELLE, Henrique. "Arquivos de Dança e Seus Traçados de Histórias". In: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. *Dança, História, Ensino e Pesquisa: Ida-e-Volta, Brasil-França*. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017a.

ROCHELLE, Henrique. *A Crítica como Metodologia e Análise da Recepção na Dança*. Tese (Doutorado em Artes da Cena), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017b. 417p. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/325605>. Acesso em 22 de out 2017.

ROUX, Céline. De L'Imprévisible dans le Champ Chorégraphique ou La Pratique de L'Écart: le Musée de la Danse. *Pratiques Performatives / Corps Critiques*, #4, 2010. Disponível em: http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/pp_cc_4.pdf. Acesso em 5 nov 2015.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museologia ou Patrimoniologia: Reflexões. In: Granato, Marcus et al (org.). *MAST Colloquia*, Vol 11. Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

Recebido: 29/11/2017

Aprovado: 28/04/2018