



Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

**Formas Coreográficas de Reflexão Histórica:
“Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto
prática artística em Portugal”**

Mestrado em Estudos de Teatro

Laura Gabriela Rozas Letelier

2022

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela Professora
Doutora Paula Cristina Valente Vergas Caspão

AGRADECIMENTOS

Quando comecei com a intenção de trabalhar nesta investigação, há mais de um ano, não imaginei as reflexões – e as transformações – que o movimento da pesquisa iria gerar. Estas transformações não teriam sido possíveis sem as várias vozes de pessoas que fizeram desta dissertação um espaço de partilha e encontro de pensamentos e afetos.

Em primeiro lugar, agradeço à Ana Bigotte Vieira e ao João dos Santos Martins pela confiança depositada, a generosidade e disponibilidade que mostraram em todos os momentos, para facilitar a minha investigação sobre o projeto.

Agradeço especialmente à minha orientadora, a professora Paula Caspão, por expandir o meu olhar enquanto investigadora e pessoa, por me encorajar e inspirar-me com profundidade e sensibilidade de pensamento e com as suas partilhas generosas. Pela sua convicção, entusiasmo e curiosidade, e, naturalmente, pela sua paciência e cuidado nas várias correções e intercâmbios.

Gostaria também de agradecer à professora Maria João Brilhante, não apenas pela orientação nos seminários, mas também pela confiança e as partilhas no enquadramento do projeto de arquivo ARTHE. Às professoras e professores do Mestrado de Estudos de Teatro e aos meus colegas, em especial à Raquel, à Bárbara, ao Miguel e ao Marcus.

À Fernanda Poblete, pelo espaço para pensar juntas nos interstícios entre a dança e o arquivo. À(o)s amigxs de cá e de lá que de uma ou outra maneira acompanharam este percurso com gestos e palavras, sobretudo a Lina, a Catalina e o Matias. À(o)s leitoras e leitores deste texto.

Last but not least, agradeço aos três Rozas e a uma Letelier, por me ensinarem, com grandes e pequenos gestos, a manter viva a memória.

À Marisa.

NOTA PRELIMINAR

Com o intuito de facilitar a experiência de leitura, as citações no corpo do texto foram traduzidas por mim; no caso da utilização de formulações que considerei relevante respeitar na língua citada, a citação original pode ser consultada nas notas de rodapé. As citações em bloco foram mantidas na língua original (com exceções sinalizadas).

Resumo: Esta dissertação aborda a problematização da historiografia da dança no campo expandido da coreografia, centrando-se nas “formas coreográficas de reflexão histórica” e nas performatividades específicas de arquivo enquanto prática expandida. O objeto a analisar é o projeto ‘Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal’, enquanto iniciativa que materializa um pensamento especializado da história e do arquivo, que se modela como pensamento coreográfico. Situando-se claramente na “nova viragem performativa” e na “coreografia como prática expandida”, a investigação parte da problematização dos usos modernos ocidentais das noções de coreografia, do arquivo e da cronografia, propondo a revisão de diversas viragens e expansões epistemológicas que lograram desgovernar aquelas noções. Nomeadamente, viragens e expansões no campo da curadoria, do arquivo e da escrita. Afirmando a “exposição como investigação” e a “curadoria como colaboração”, a pesquisa é atravessada por metáforas topográficas com foco nas reconfigurações físicas e metodológicas do projeto, indagando sobre a experiência da *Timeline* em dois eixos: o primeiro é relativo às diversas “constelações” materializadas num dispositivo visual que ativa um pensamento crono-coreo-cartográfico; o segundo, centra-se na ecologia curatorial coletiva do projeto. Eixos que, em articulação coreo-teórica, dão espaço a uma multiplicidade de temporalidades e corporalidades. A partir daqui, propõe-se a re-imaginação do arquivo e da historiografia como ferramentas para traçar um futuro comum. Como resultado, esta dissertação contribui para a expansão do pensamento historiográfico aventurando potencialidades para renovar as perspetivas da historiografia tradicional, e oferecendo perspetivas para a sua reparação.

Palavras-chave: historiografia da dança, arquivo, coreografia enquanto prática expandida, exposição como investigação, curadoria como colaboração.

Abstract:

This research addresses the problematization of dance historiography in the expanded field of choreography, focusing on ‘choreographic forms of historical reflection’ and the specific performativities of the archive as an expanded practice. Within this approach, the thesis focuses on the study of the project ‘For a Timeline to Be. Genealogies of dance as artistic practice in Portugal’, as an initiative that materializes a spatialized thought of history and archive that is modeled as choreographic thought. Situated clearly in the theoretical frame of the “new performative turn” and the “choreography as expanded practice”, the dissertation starts from the problematization of Western modern uses of the notions of choreography, archive and chronography, proposing the revision of several epistemological turns and expansions that managed to ‘ungovern’ those notions. Namely, turns and expansions in the field of curating, archiving, and writing. Affirming the ‘exhibition as research’ and the ‘curation as collaboration’, the research is crossed by topographical metaphors focused on the physical and methodological reconfigurations of the project. Taking this into account, the experience of the *Timeline* is approached along two axes: the first one related to the several ‘constellations’ materialized in a visual device that activates a *chrono-choreo-cartographic* thought; the second one focuses on the collective curatorial ecology of the project. Axes that give space, by way of a choreo-theoretical articulation, to a multiplicity of temporalities and corporalities. From here, what this dissertation proposes is a re-imagination of the archive and historiography, as tools to trace a common future. As a result, it contributes to the expansion of historiographical thought, venturing potentialities to renew the perspectives of traditional historiography, and offering perspectives for its reparation.

Keywords: dance historiography, archive, exhibition as research, curation as collaboration, community.

ÍNDICE

Lista de Figuras	8
Traçar as linhas: Começar por qualquer ponto	9
CAPÍTULO 1– À Procura de Formas Coreográficas de Reflexão Histórica	16
1.1 Nova Viragem Performativa e Coreografia como Prática Expandida	20
1.1.1 Coreografia como “Dispositivo De Captura”	24
1.1.2 Preparar o Terreno	26
1.1.3 Imaginários da Coreografia como “Dispositivo de Captura”	29
1.1.4 Formas para “Desgovernar a Captura”	32
1.2 Expansões e Viragens Epistemológicas Entrelaçadas	34
1.2.1 Expandir o Arquivo: Nomadismos, Materialidades e Afetos.....	34
1.2.2 Expandir o Curatorial: Uma Investigação em Movimento	40
1.2.2.1 A Curadoria como Coreografia.....	44
1.2.3 Expandir a Escrita: Do Coreo-gráfico à Coreo-leitura.....	47
1.3 Traçando Linhas para Expandir a Historiografia	52
(INTERVALO)– Apresentação: Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal	54
O Cultivo da Incompletude: Falha e Falta como Conceitos Generativos	65
Falha e Falta através do Olhar Coreográfico	
CAPÍTULO 2– Emaranhar a Timeline	73
2.1 Tempos Emaranhados: Dar espaço ao tempo	73
2.1.1 Heterocronias	73
2.1.2 Contemporaneidade Expandida: Multitemporalidade e Intervalo	75
2.1.2.1 Hesitações, Adiamento e Mudança.....	81
2.1.2.2 Incongruências de uma Modernidade Revisitada	85
2.2 História Espacializada: Topografias para a História da Dança	86
2.3 (I)legibilidade no dispositivo: Da linha ao Diagrama	90
2.3.1 Cartografias Rizomáticas: Cronologias Descentradas	95
2.3.2 Montagem e Atlas	97
2.3.3 Genealogias Ensambladas	102

2.4 Um Diagrama para Reimaginar o Arquivo e Potenciar a História	109
2.4.1 Entre o Arquivo e o Diagrama	109
2.4.2 Da Representação à Composição: A História Move-se nas Superfícies.....	111
2.4.3 Sonho e Potencialidade no Diagrama	116
CAPÍTULO 3 – Comunidade e Aspiração: Linhas a Várias Mãos	118
3.1 Vulnerabilidade Comum	118
3.2 Curadoria como Colaboração: “Geração de um <i>intellect</i> colaborativo”	120
3.2.1 Imersão no Entremeio	123
3.2.2 “A Haver”: O Tempo da Colaboração	125
3.3 Desejo de Arquivo e Futuridade Comum	128
3.3.1 O Arquivo como Laboratório de Partilha	128
3.3.2 Arquivos Radicais: Raízes Provisórias	131
3.3.3 O Pulsar dos Afetos: Ritmo no Arquivo, Memória e Imaginação	132
3.4 Dar Espaço ao(s) Corpo(s): Des-linearizar os Corpos da História	136
3.4.1 “Planos de Emergência” da Colaboração: A Emergência dos Corpos.....	140
3.4.1.1 Corpos Lidos, Corpos Escritos: Desenterrar os Corpos da História	140
3.4.1.2 Corpos que Escrevem.....	144
3.4.1.3 Corpos que Leem, Corpos que Percorrem.....	146
“Percorrer a História com o corpo”: Trajetos entre Memórias e Ficções ...	147
(Re)ativações: (Re)encontros.....	149
Coreo-leitura: Parcialidade e Errância	152
3.4.2 Tocar o Tempo, Tomar Responsabilidade.....	153
3.5 Uma História Desejante: Potencialidade de Reparação?	154
PALAVRAS ADIADAS– LINHAS DE FUGA	160
Referências Bibliográficas	164

Lista de Figuras

<i>Figura 1</i> Registo Proto Edição Viseu, “Reencontro”. ©Carlos Fernandes, 2016	57
<i>Figura 2.</i> Proto Edição Viseu, “Reencontro”. ©Carlos Fernandes, 2016.	58
<i>Figura 3.</i> Residência na Escola Superior de Dança, abril - julho 2019. Registo Ana Bigotte Vieira	59
<i>Figura 4.</i> Edição Timeline Atelier REAL, Lisboa, 2019.	60
<i>Figura 5</i> Timeline Edição Aniversário d'O Rumo do Fumo. ©Vitorino Coragem.	61
<i>Figura 6</i> Registo Edição Cartaxo (Materiais Diversos) de João dos Santos Martins, 2019.	62
<i>Figura 7</i> Desenho fluxograma Timeline Edição Cartaxo (Materiais Diversos), 2019.	62
<i>Figura 8</i> Registo Edição no Museu de Serralves. © José Caldeira	63
<i>Figura 9</i> Timeline Edição Serralves. A fotografia ilustra a 'partitura' de recorrido e as (im)possibilidades de leitura. Registo próprio	64
<i>Figura 10</i> Timeline Edição em Coimbra. Registo próprio.	65
<i>Figura 11.</i> Timeline Coimbra. Registo Próprio	83
<i>Figura 12.</i> Fotografia workshop Escola Superior de Dança. Arquivo pessoal dos curadores	100
<i>Figura 13.</i> Exposição Materiais Diversos. Registo João dos Santos Martins	101
<i>Figura 14</i> Exemplo de verbete. Material facilitado pelos curadores	108
<i>Figura 15.</i> Meteorito da peça de Nádía Lauro no Museu Serralves. Registo próprio	115
<i>Figura 16.</i> Cartão-postal dado pela minha irmã	137
<i>Figura 17.</i> Edição Timeline Aniversário d'O Rumo do Fumo. © Vitorino Coragem	145
<i>Figura 18.</i> Exemplo de desenho rápido a partir da ação de lavar os dentes. © José Costa	146
<i>Figura 19.</i> Visita guiada à exposição pela coreógrafa Joana Providência na edição no Museu de Serralves. Exercício coreográfico de reprodução de jogo estrutura de organização do 'Bloco G'. © Anabela Rosas Trindade.	148
<i>Figura 20</i> Des/Ocupação do Atelier Real, julho 2019. Registo de João dos Santos Martins	151
<i>Figura 21</i> Fotografia tirada por mim numa rua de Lisboa, 2020.	157
<i>Figura 22.</i> Recorte extraído de Programa do TBA (Teatro do Bairro Alto).	158
<i>Figura 23</i> Timeline Edição Museu de Serralves. Registo próprio	159

“Contemplating Everything, the historian must start somewhere, but starting is a different thing from originating, or even from beginning. And while there is closure in historical writing, and historians do bring their arguments and books to a conclusion, there is no End—cannot be an End, for we are still in it, the great, slow-moving Everything. An End is quite different from an Ending, and endings are what history deals in, just as its mode of beginning always suggests a wayward arbitrariness [...]”

Carolyn Steedman

TRAÇAR AS LINHAS: COMEÇAR POR QUALQUER PONTO¹

Não sei bem se é este o ponto de origem desta história, mas a ter de começar partiria do encontro acidental acontecido durante uma caminhada que me levou a tropeçar no projeto *Para uma Timeline da Dança a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal (Timeline, a partir de agora)*. Tratava-se de um diagrama inscrito na superfície de uma das paredes do Espaço da Penha²; nele encontravam-se, simultaneamente dispersas e emaranhadas, várias inscrições e imagens dos diferentes agentes e estruturas que marcaram os percursos da dança portuguesa recente. É no meio dessa inscrição de linhas sinuosas, ora curvas ora angulares; no meio de riscos, nomes e imagens espalhadas, que esta investigação se insere: no encontro com aquela parede, que passa agora a encontrar quem estiver a ler estas páginas.

Situando-nos numa visão ampliada, é possível constatar a forma como, nas últimas décadas, o espaço de ação da dança tem vindo a expandir-se, verificando-se uma atenção reforçada à história da dança e ao tratamento dos seus arquivos. Esta atenção centra-se sobretudo nas possibilidades e nos formatos em que a história da dança pode ser narrada e transmitida, assim como nas formas em que as próprias práticas performativas podem interrogar a história e a memória. No contexto português, partindo de uma certa lacuna na história da dança e da performance – em particular no que diz respeito ao período da Nova Dança Portuguesa –, é

¹ Devo a inspiração do título desta introdução ao texto sobre o trabalho do coreógrafo William Forsythe, “William Forsythe and the Practice of Choreography – It Starts from Any Point” (Sven Spier, 2011).

² O Espaço da Penha é o espaço de coabitação das estruturas de dança contemporânea ‘Rumo do Fumo’ e ‘Fórum Dança’, dedicadas à formação e à criação, respetivamente. O citado encontro remete para a exposição do projeto na sua edição especial “um diagrama possível para uma Timeline a haver”, que ficou montada no Espaço de dezembro 2019 a julho 2020.

possível notar, nos últimos anos, o surgimento de vários esforços, tanto dentro da academia como em vários projetos artísticos, que têm vindo a tentar dar resposta a esta falta³. Contudo, no cenário descrito, menos exploradas têm sido as formas em que estes projetos constroem as suas narrativas e colocam em movimento, a partir da sua própria autorreflexão, um pensamento historiográfico. É sobre este panorama, a partir da constatação destes interesses e lacunas, que o projeto da *Timeline* e a presente investigação se debruçam.

Posicionada numa perspetiva histórica, social e política, a *Timeline* desenvolve-se como um “exercício coletivo de sinalização de marcos relativos ao desenvolvimento e disseminação da dança como prática artística em Portugal, nos sécs. XX e XXI” (Museu de Serralves, 2021). Mediante exposições temporárias, percorre os discursos e “processos criativos, filosóficos e simbólicos” que afetaram a dança nesse período. Iniciada no ano de 2016, de espírito multidisciplinar e intermitente, a *Timeline* inscreve-se como um projeto a longo prazo, sempre inacabado e em constante redefinição. Como tal, no decorrer das suas edições experimenta metodologias e formações visuais múltiplas, transita por diferentes espaços⁴ e procura diversos modos de ativação do dispositivo. Neste percurso, cada edição da *Timeline*, a modo de laboratório, propõe novas formas de experimentação e metodologias em que os modos de produção de conhecimento do arquivo e da história são desafiados. A experiência do projeto conjuga assim uma multiplicidade de conceitos e uma pluralidade de olhares possíveis. Em consequência, esta pesquisa convoca elementos oriundos de diferentes abordagens⁵, nomeadamente dos Estudos de Dança e Performance, dos Estudos de Memória

³ Refiro-me a projetos de variados formatos sobre arquivo e história, dos quais se destacam as iniciativas de Vânia Rovisco (*REACTING TO TIME, portuguesas na performance* desde 2014) ou projetos de arquivo como o TBK Project (2016), ou o recente *Set-Up* (2022), arquivo visual e sonoro da dança contemporânea portuguesa, entre outros. Também é de notar a implementação de programas estatais como o Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar da DGARTES (2021).

⁴ O projeto tem-se trabalhado e exibido em diferentes espaços geográficos e institucionais, em circunstâncias que modelaram também o formato temporal e material de cada instalação. Assim, tem transitado por festivais (Materiais Diversos, 2017), eventos “comemorativos” pontuais (Re.AL, 2019), exposições temporais em Museus (Museu de Serralves, 2021) e espaços culturais-educativos (Espaço da Penha, 2019-2020; Escola Superior de Dança, abril a julho 2019; Convento São Francisco em Coimbra, 2022). No momento da escrita desta dissertação, prepara-se a sua edição final na Fundação Calouste Gulbenkian (prevista para abril, 2023) e o lançamento do seu website.

⁵ Aqui cabe uma pequena, mas significativa nota: embora não tenha sido a intenção primeira, à medida que a pesquisa avançava foi inevitável e natural o contacto com o pensamento de-colonial. Este não é a base nem o centro da pesquisa, mas começa a passar, ainda que tímida e sorrateiramente, pelas rachaduras do trabalho. A partir desses interstícios, esse pensamento interroga a minha abordagem do projeto e, sobretudo, deixa também em aberto as contradições inerentes às opções epistemológicas, à própria escrita desta dissertação.

e dos Estudos de Museologia e Curadoria, em diálogo com outras teorias, como a Teoria dos Afetos, os Novos Materialismos e a Teoria da Assemblage. Cruzamentos que permitirão examinar as possibilidades que a própria dança, através da auto-reflexão crítica e da contaminação com outros campos epistemológicos, pode trazer tanto para a própria historiografia da dança, como para o campo geral da historiografia.

Considerando a hipótese geral de que a dança, a partir da sua experiência espaciotemporal complexa, propõe desafios à narratividade da história e às formas de investigação no arquivo, a dissertação visa interrogar a historiografia e o trabalho de arquivo a partir de uma perspectiva coreográfica; ou seja, refletir sobre as possibilidades da historiografia da dança, nos termos da “coreografia expandida”⁶. Nesta procura encontrei-me prontamente com o conceito *formas coreográficas e de reflexão da história* (Julia Wehren, 2016) que me acompanhou como prisma para estudar o projeto *Para uma Timeline da Dança a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal*. A investigação inscreve-se assim na linhagem do pensamento coreográfico em torno do arquivo e da escrita da história das artes performativas.

Avançando nestas proposições, abrem-se as seguintes questões a abordar na investigação: Pode a coreografia expandida ajudar a repensar a historiografia e os arquivos, bem como propor outras formas de relacionamento, outras formas de partilha e de comunidade? Que tipo de pensamento historiográfico sugerem os arquivos assim re-imaginados? Que formatos coreo-teóricos pode a historiografia da dança assumir e propor? Neste contexto, afirmo, não se trataria apenas de uma questão de fazer arquivos ou de construir uma história da dança, mas antes de interrogar as formas em que as práticas desse fazer têm o potencial de modificar os limites do arquivo e da historiografia, bem como de questionar os seus dispositivos hegemónicos, a saber: a domiciliação do arquivo e a linearidade da história progressiva; tratar-se-ia, pois, de potenciar espaços para a re-imaginação o arquivo e a reescrita da história. A partir daqui, sugere-se que a re-imaginação do arquivo e a expansão da historiografia podem contribuir para imaginar novas formas de intersecção entre entidades, práticas, materialidades, corporalidades e temporalidades diversas; numa palavra, imaginar novas formas de comunidade e futuridade. Defendo nesta investigação que a perspectiva

⁶ Expressão a ser abordada no ponto 1.1 Nova Viragem Performativa e Coreografia como Prática Expandida.

coreográfica muda as nossas formas de interrogar e narrar a história e o arquivo, com especial atenção ao potencial coreográfico de dar espaço a diversas temporalidades e corporeidades silenciadas pela história tradicional. Por sua vez, esta leitura poderá revelar que a historiografia é, em si mesma, uma prática coreográfica.

Avançada a aproximação não linear à história, a estrutura da dissertação oferece a possibilidade de ler o documento começando pelo meio. Assim a secção (INTERVALO), localizada depois do primeiro capítulo, apresenta o objeto de estudo e serve como espaço de consulta e revisita, para ilustrar as questões salientadas nos três capítulos que compõem o trabalho. Ou seja, depois da leitura do primeiro capítulo, é possível continuar a leitura dos capítulos 2 e 3 alternando com esse espaço do meio (o INTERVALO) sempre que necessário. Abaixo apresentam-se as principais problemáticas a desenvolver, seguindo a sua articulação ao longo da estrutura do trabalho.

Partindo do interesse da dança por traçar a sua própria história, o **primeiro capítulo** intitulado “**À Procura de Formas Coreográficas de Reflexão Histórica**” problematiza as leituras coreográficas para a narratividade da história da dança a partir do enquadramento da ‘Nova Viragem Performativa’⁷ e da coreografia como prática expandida. Nesta linha de pensamento, aborda-se a problematização dos usos da coreografia enquanto *dispositivo de captura* (Lepecki, 2007), bem como os seus paralelismos com as formas tradicionais de trabalho no arquivo e com expressões curatoriais da narrativa historiográfica. A partir daqui delineiam-se abordagens possíveis para “desgovernar” essa captura, nomeadamente convocando as diversas viragens e expansões epistemológicas nas artes e humanidades que são colocadas em movimento na *Timeline*: a dita ‘nova viragem performativa’, a ‘viragem arquivística’, a ‘performativa’, a ‘material’, a ‘curatorial’ e a ‘afetiva’. Estas conjunções encontram larga expressão umas nas outras: é evidente, por exemplo, a reciprocidade crítica que se tem vindo a estabelecer entre noções de ‘coreografia expandida’ e noções de ‘arquivo

⁷ O termo “Nova Viragem Performativa” —articulado na conferência “Is the Living Body the Last Thing Left Alive?”, organizada por Para Site (Hong Kong, 2014) —, vem a dar conta do renovado encontro entre a dança e as instituições da arte. Encontro que vem igualmente questionar os paradigmas curatoriais de produção e conservação nas instituições da arte, assim como as formas de preservação e narratividade da própria história da dança.

expandido’, ‘curadoria expandida’ e ‘escrita expandida’.

Como ficou dito acima, a secção do meio (**INTERVALO**) consiste na apresentação do objeto em estudo por meio de uma breve historialização das suas edições, acompanhada de imagens que dão conta das transformações do projeto. São posicionados também os principais aspetos curatoriais, seguindo a conceptualização de uma curadoria da “falha” e da “falta” e a sua tradução coreográfica para os termos da “errância” e da “incompletude”, como princípios orientadores da argumentação do trabalho. É aqui que começo a interrogar-me sobre o sentido desta errância e desta incompletude, enquanto ferramentas para desorientar a história (Lepecki, 2016) e gerar uma história potencial (Azoulay, 2019).

É importante notar que este estudo considera a *Timeline* não apenas como representação de uma investigação, mas também como ferramenta generativa de investigação, implicando um carácter coletivo. Em conformidade, o presente trabalho apresenta-se como a investigação de uma prática de investigação (Cvejić, 2010). Para tal, o projeto visa dois níveis que se encontram, no entanto, entrelaçados. Em primeiro lugar, o estudo da *Timeline* enquanto projeto visual e dispositivo⁸ em constante transformação: “o que faz” a *Timeline* (Capítulo 2); em segundo lugar, a revisão da ecologia curatorial que engloba o projeto: “como faz” a *Timeline* aquilo que faz (Capítulo 3). Tendo em conta a dupla dimensão do objeto em estudo – enquanto dispositivo e experiência curatorial – eis os motivos centrais que aprofundarei e passarei a estruturar nos capítulos 2 e 3.

No **segundo capítulo**, “**Emaranhar a *Timeline***” abordam-se questões relativas à temporalidade complexa da dança em entrecruzamento com o dispositivo da *Timeline* enquanto dispositivo de visualidade. Que pensamento da temporalidade mobiliza a *Timeline*? E que formas assume este pensamento? Com estas perguntas explora-se a noção de heterocronia (Foucault, 1984), em articulação com o conceito de *contemporaneidade* tal como é entendido no campo dos Estudos de Performance (Le Roy, 2016; Schneider, 2011),

⁸ Ao longo do texto, o termo dispositivo [*dispositif*] é utilizado recorrentemente, e deve ser entendido no enquadramento formulado por Michel Foucault (1979: 244): “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetónicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos [...] entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes”.

dando especial destaque às noções de multi-temporalidade e de intervalo. Considerando a investigação da *Timeline* enquanto “constelação em movimento”, estudar-se-á a *Timeline* nos termos de uma história espacializada e com uma perspectiva coreográfica (Hernández-Navarro, 2008; Thurner, 2017). Se a história é escrita e lida (principalmente em livros), que formas de escrita e de leitura oferece a *Timeline*? Experimentam-se diversas *leituras crono-coreo-cartográficas* do dispositivo nos termos de legibilidade e ilegitimidade, recorrendo à análise do dispositivo nos termos cartográficos do diagrama (Deleuze, 1997, 2002; Dennis, 2021; Caspão, 2014), da montagem e do Atlas (Didi-Huberman, 2017). Assim, explora-se também o conceito de Genealogia (Foucault, 1977) para elaborar o conceito de ‘genealogias ensambladas’ em relação com a Teoria da ‘*ensamblagem*’ (Bennet, 2015).

Com o interesse no enredamento das temporalidades, comecei a interrogar-me sobre os diferentes corpos que convivem na prática da história. Que corpos com-formam a *Timeline*? A que corpos dão espaço estes tempos? Como é que esses corpos outorgam qualidades rítmicas e espaciais (direção e duração) às temporalidades? Que papel tem a imaginação e a memória incorporadas no tratamento do arquivo e da história? Assim, no **terceiro capítulo “Comunidade e Aspiração: Linhas a Várias Mãos”** exploraram-se as práticas curatoriais da *Timeline* nos termos da “curadoria como colaboração” (Johnston, 2014; O’Neill, 2012) e a sua análise como exercício incorporado, colocando-se especial destaque no papel das diferentes corporalidades (subjetividades) convocadas na curadoria do dispositivo (Haraway, 1995; Foster, 1995) e nas leituras do arquivo, especialmente em relação a noções de acesso, partilha, comum e comunidade (Azoulay, 2012; Appadurai, 2003). Visão incorporada que convida a uma releitura da relação entre arquivo, ritmo e coreografia, salientando o arquivo como gesto, da perspectiva da teoria dos afetos (Manning, 2008; Caspão, 2020; Palladini, 2017; Tamboukou, 2016; Hegeln, 2017/2020). A partir daqui, serão avançadas possibilidades para imaginar releituras e reescrituras do arquivo e da história, enquanto ferramentas para a imaginação comum de futuridade e ‘reparação’ da história (Azoulay, 2019; Fisher, 2014; Ferreri et al., 2016).

Durante este percurso de investigação, para além da consulta bibliográfica e de material relativo ao projeto (palestras, registo de visitas guiadas, folhas de sala, registos fotográficos), procedeu-se a partir da experiência direta em ocasiões pontuais, mediante visitas às

exposições do projeto, nomeadamente às edições V e VI: a visita à exposição no Museu de Serralves em duas ocasiões (maio e setembro de 2021); a participação num workshop para a preparação da exposição no Convento de São Francisco em Coimbra (20 e 21 de novembro de 2022), com posterior assistência a uma visita guiada efetuada pelos curadores no enquadramento da exposição intitulada Dança em Coimbra?! (1 de abril de 2022). Realizaram-se também intercâmbios diretos a partir de conversas mantidas com Ana Bigotte Vieira e João dos Santos Martins, curadores da *Timeline*. Estas experiências marcam inevitavelmente a atenção em certas fases e metodologias do objeto em estudo, deixando outras aproximações de lado, mas não implicam que se negligencie uma visão mais ampla do projeto. No que respeita ao processo de escrita, numa tentativa de testar a própria *Timeline* como fonte bibliográfica ou como forma de acesso à história e às suas discursividades, gostaria de salientar que ao longo de todo o trabalho utilizei excertos expostos nos verbetes que acompanham as exposições. De autoria variada, os verbetes que integram a *Timeline* constituem uma parte considerável dos conteúdos discursivos do dispositivo. Na secção do meio (INTERVALO) e no capítulo final, inseri algumas imagens, registos fotográficos das várias materializações da *Timeline*. Neste último inseri também outras imagens que, não pertencendo à *Timeline*, acompanharam o decorrer da pesquisa e, funcionando por ressonância – ao modo das pranchas de um Atlas –, marcaram certas impressões ligadas à tessitura do pensamento que aqui se apresenta.

Com esta investigação, gostaria de contribuir não só para abrir mais espaço(s) para repensar a relação entre a dança e a sua história, mas também para sugerir potencialidades no sentido de renovar as perspetivas da historiografia tradicional, expandido a história e oferecendo possibilidades para a sua ‘reparação’. Se a *Timeline* é concebida como um projeto que funciona no regime da incompletude do “a Haver”, a presente dissertação requer uma visão a um tempo ampliada e parcial – mas rigorosa –, dos elementos a explorar. Um trabalho especulativo e expansivo, que procura dar conta do movimento que o projeto tem impulsionado no meu pensamento: pensar *na* e *com* a *Timeline*. Um trabalho que não procura “acrescentar-se” ao conhecimento exposto no dispositivo, mas sim sinalizar modos de pensar, mover-se e dialogar com as formas de construção do mesmo. Não acrescentar, mas expandir. Trabalho em que qualquer linha devém, na projeção de incansáveis pontos suspensivos.

CAPÍTULO 1

À PROCURA DE FORMAS COREOGRÁFICAS DE REFLEXÃO HISTÓRICA

Pensar na relação entre dança e história passa por situar-se num terreno caracterizado pela sua ambivalência. Assim, quando pensamos na relação entre a memória e as suas materialidades no campo da história da dança, parece que a atenção se volta para a possibilidade ou impossibilidade que a dança tem de transmitir a sua própria memória e os seus ditos vestígios através de estratégias de transferência – com que materialidades e meios. Esta questão tem estado fortemente presente nas últimas décadas, a partir do gesto autorreflexivo da dança para compreender a sua própria historiografia e o seu papel na construção do pensamento histórico contemporâneo⁹ (Huschka, 2017). Por um lado, os próprios artistas confrontam a sua própria história profissional, explorando os métodos de reativação de conhecimentos passados; por outro lado, eventos, métodos, escolas, técnicas corporais e peças históricas são revisitados a fim de refletir sobre os vários *topoi* da história da dança, bem como sobre a sua própria narratividade: a historiografia da dança (Wehren, 2016: 13). Nesta viragem epistemológica, as implicações metodológicas, éticas e estéticas da escrita da história da dança têm vindo a receber uma atenção renovada.

Este movimento faz parte das mudanças que o campo da história enquanto disciplina tem sofrido desde os anos 70, envolvendo discussões críticas sobre aspetos relacionados com a narratividade do relato histórico (Lyotard, 1984; Ricoeur, 1999), em relação ao tratamento da memória coletiva ou da memória cultural (Assman, 2008; Halbwachs, 1968/2004) e em relação à nova relevância adquirida pelo lugar da temporalidade na sua interação com a história e a memória (Koselleck, 1985; Traverso, 2012). Assim, enquanto a atenção no campo da dança se voltou para um interesse na sua própria história, paradoxalmente a disciplina histórica é questionada sobre o estatuto e a produção dos seus conhecimentos,

⁹ Este interesse faz parte do desenvolvimento de uma consciência institucional visando a recuperação do património da dança, assim como do interesse, por parte da academia (desde meados dos anos 90), em trabalhar a memória da dança do século XX e resgatar o legado de figuras destacadas. Interesse que tem os seus antecedentes na emergência de arquivos de dança institucionais desde meados do século XX, e adquire novas perspetivas desde meados dos anos 2000, com novas leituras sobre o papel dos arquivos e o questionamento do paradigma ontológico da efemeridade da dança.

como argumenta Alexandra Carter (2004), “desestabilizando a disciplina”, afetando “as formas em que esse conhecimento é recuperado, organizado, registado e recebido” (Carter, 2004: 10). Neste sentido, a autorreflexão histórica da dança tem sido considerada como um interesse tardio. No entanto, as leituras da crise da historiografia encontram a sua correspondência nas narrativas propostas na prática artística da dança desde os anos 70, com o surgimento da dança pós-moderna e, no último quarto do século XX, com o surgimento da dança contemporânea. É a partir destas conjunturas, como observam Gabriele Brandstetter (2005) e Cristina Thurner (*em* Wehren, 2016: 210), que novas formas de narratividade (ou de anti-narratividade) baseadas em formas estéticas com base na fragmentação, na anedota e na geração de uma discursividade anti-essencialista e anti-universalista, começam a ser experimentadas no campo artístico da dança. Contudo, é apenas desde meados dos anos 90 que estas mudanças começam a ter implicações proposicionais com o intuito de reconfigurar as formas de historiografia da dança no ocidente¹⁰.

As abordagens de investigação feminista e pós-colonial, assim como os modelos teóricos da “Nova História” e os métodos de Estudos Culturais começam a dialogar com a dança e desafiam as abordagens teleológicas, positivistas e universalistas que tinham definido a historiografia da dança ocidental. Até então, a história da dança tinha sido tratada principalmente numa abordagem evolutiva de aspetos formais ou com foco nas histórias pessoais de figuras proeminentes. Ao contrário, a atenção dada à historiografia implicaria uma reflexão sobre as abordagens para lidar com o objeto em investigação e, na mesma medida, uma certa discussão do que é a história e como esta deve ser feita e construída, ou seja, da sua historiografia, abrindo novas possibilidades e posições no campo (Wehren, 2016). Neste contexto de indefinição das fronteiras disciplinares, vale a pena interrogarmos sobre as influências recebidas de outras áreas do conhecimento, mas também sobre os “aspetos próprios” que a dança poderia trazer a esta reflexão (Thurner, 2017; Koritz, 1996).

A viragem autorreflexiva da historiografia da dança – e as suas possibilidades de interrogar a historiografia em geral – é enquadrada na sua própria falta. Inge Baxmann, no texto *Der Körper als Archiv* (2015 [2007]) abre as suas reflexões sobre o tema com a seguinte citação

¹⁰ A partir dos anos 90, algumas destas questões começam a aparecer e a instalar-se com alguma frequência, como demonstra a conferência de 1992 “Choreographing History”, apresentada na Universidade de California Riverside.

do historiador Alain Corbin que, em relação aos arquivos e à história baseada unicamente na escrita, salienta: “A história ocidental, tal como está escrita, não tem cheiro”, ao que Baxmann agrega: “Poder-se-ia acrescentar: também não tem ritmo”¹¹ (Baxmann, 2015: 217). Assim, para Baxmann, a falta de história da dança, a sua relativa “ausência de discurso” [Sprachlosigkeit] é vista como uma oportunidade para a dança propor outras formas de historiografia que construam narrativas em diálogo com a falta, o fragmento e os vazios. Também motivando esta mudança de aproximação, já em 1994, June Layson sinalizava: “A história da dança está numa fase em que, em vez de se agarrar ao manto da história geral, pode tomar medidas para estabelecer a sua própria lógica” (Layson *em* Wehren, 2016: 198). Neste apelo, novas configurações são reclamadas, não só em termos de procura de modelos a seguir e de orientações metodológicas; mais importante, o que é fundamentalmente questionado é o potencial cognitivo da historiografia da dança enquanto tal. De acordo com o acima exposto e seguindo o seu argumento, Julia Wehren refere-se aos postulados de Christina Thurner:

Especialmente enquanto disciplina jovem que está (ainda) a gerar os seus métodos, os estudos de dança podem e devem ‘distinguir-se através de uma reavaliação crítica ou narração da(s) sua(s) própria(s) história(s)’. Assim, a historiografia da dança não deve ‘[...] ficar atrás do movimento historiográfico crítico [desde a década de 1970]’, mas ‘pode até constituir um exemplo para ele’¹² (Thurner *em* Wehren: 2016:198).

A partir destas perspetivas, o foco é colocado nas formas e ferramentas da dança para refletir sobre o tema da historicidade à sua maneira própria¹³, assim como no seu potencial para estabelecer “uma reelaboração crítica, contagem, ou narração de uma história ou histórias

¹¹ No original: “Die westliche Geschichte, als bloß geschriebene, hat keinen Geruch” [...] “Man könnte ergänzen: Sie hat auch keinen Rhythmus.”

¹² No original: “Gerade als junge Disziplin, die ihre Methoden (noch) neu generiert, «könne und müsse sich die Tanzwissenschaft» durch eine kritische Aufarbeitung beziehungsweise Erzählung der eigenen Geschichte(n) profilieren. «Die Tanzhistoriografie dürfe» [...] der kritischen historiographischen Bewegung [seit den 1970er Jahren, jw] nicht etwa hinterherhinken «sondern» vielmehr könnte sie dieser sogar ein Beispiel sein.”

¹³ A este respeito, na introdução a *Moving Words: Re-writing Dance* (1996), Gay Morris relata a “tensão” no campo dos estudos de dança, na definição dos seus próprios limites e métodos, presente especialmente desde os anos 90, quando os investigadores no campo começam a procurar ferramentas analíticas e modelos interpretativos noutros campos, especialmente em Estudos Culturais, movendo-se numa “direção interdisciplinar”, enquanto outros argumentam a necessidade de procurar a dança para as suas próprias metodologias (Morris, 1996:3). Pela sua parte, Morris vê uma riqueza na falta de definição da dança dentro dos enquadramentos institucionais e no intercâmbio com outras disciplinas, garantindo, no entanto, que os aspetos próprios da dança não desapareçam. Também em Morris, G. (2009). *Dance Studies/Cultural Studies. Dance Research Journal*, 41(1), 82–100. <http://www.jstor.org/stable/20527625>

próprias da dança” (Thurner, 2017: 525). Abordagens que, a partir da incorporação do pensamento coreográfico no campo da historiografia, fazem parte de uma busca para desvendar e gerar novas “*formas coreográficas de reflexão histórica*” [choreografischen Formen von Geschichtsreflexionen] (Wehren, 2016: 220). Subjacente a este interesse encontra-se a questão de como a dança pode propor novas abordagens para a leitura e escrita da história e, com elas, novos sentidos de agência nas relações com o passado (Franko, 2017).

Traçado este breve percurso pela procura historiográfica da dança, proponho abordar o projeto da *Timeline* no contexto da procura de possíveis “formas coreográficas de reflexão histórica”. Coloca-se então a questão: de que tipo de coreografia se está a falar? Situo-me na perspectiva da “coreografia como prática expandida” em entrecruzamento com as várias viragens e “expansões” epistemológicas e sensíveis que, como campos em interligação, contribuem para problematizar o pensamento arquivístico e historiográfico. Partindo de um enquadramento constituído pela “Nova Viragem Performativa”, pensada como uma viragem propriamente coreográfica e da dança (Lepecki, 2014), e pela expansão do campo coreográfico que implica, explorarei o entrecruzamento da viragem arquivística com a viragem material; a viragem curatorial e a expansão da prática da curadoria enquanto investigação; para abordar enfim a coreografia como uma prática expandida no campo da escrita e da leitura. É aqui que a *Timeline* se apresenta como um projeto não apenas inserido nestas mudanças epistemológicas, mas também como ponto de encontro e negociação destas viragens/expansões.

Na ótica desta investigação, estes aspetos conjugam-se numa multiplicidade de gestos que na *Timeline* se tornam visíveis como gestos potencialmente performativos e coreográficos: o gesto do arquivo, o gesto da curadoria e o gesto da escrita. Segundo Giorgio Agamben, “*O gesto é a exposição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio [...] deste modo, abre para ele a dimensão ética.” (Agamben, 2008:13). Por meio do gesto, a ação é assumida e suportada, apresentando-se como uma “finalidade sem fim”, expressa Agamben; uma forma de expor e ensaiar maneiras de coreografar, fazer arquivo, curar e escrever a história. A partir deste pensamento, o gesto emerge como uma possibilidade de pensar o exercício da *Timeline* a partir da sua dimensão ética e afetiva. Gestos em suspenso, inevitavelmente inacabados, que implicam entender as posições e

fazeres da história através de um dispositivo em continuum “a haver”, numa palavra: enquanto prática.

1.1 Nova Viragem Performativa e Coreografia como Prática Expandida

A crescente presença e institucionalização da dança, em espaços e instâncias artísticas como museus, galerias de arte, bienais e festivais, veio sem dúvida marcar uma nova fase na história da dança. Embora esta presença tenha os seus antecedentes na “viragem performativa” experimentada durante a década de 1960 (1958-1965), o recente fenómeno referido como “nova viragem performativa” carrega as suas próprias qualidades que o diferenciam do seu predecessor, orientado em função das artes visuais. A atual “nova” viragem performativa é caracterizada por André Lepecki (2014) como uma viragem coreográfica (ou de dança)¹⁴ enfatizando o desenvolvimento, nos últimos 25 anos da dança contemporânea, de um novo campo de discurso e pensamento. A partir daqui a incorporação da dança nos espaços institucionais acima mencionados levanta múltiplas reflexões sobre a inter-relação das estruturas de produção artística com as ecologias do conhecimento no quadro da economia neoliberal, onde a dança e a instituição de arte, em afetação mútua, podem modificar e redefinir as suas práticas de preservação e identidade¹⁵.

Neste panorama, outra especificidade aparece para delinear os modos da nova sensibilidade coreográfica: a dança entra nestes espaços e fá-lo de preferência na forma de produção de memória, por exemplo, recorrendo a práticas e estratégias de arquivo ou de reenactment¹⁶. Movimento caracterizado por Timmy De Laet (2015: 59) como um deslizamento “da resistência ao ressurgimento” [“from resistance to revival”], referindo-se à transformação das

¹⁴ Na sua palestra, parte do ciclo *Is The Living Body the Last Thing Left Alive?* Lepecki (2014) articula algumas características que delimitam a “nova viragem performativa” como coreográfica, nomeadamente: “efemeridade, corporeidade, precariedade, notação e performatividade”. Pontos que são discutidos nos temas da *Timeline*.

¹⁵ Na sequência do manifesto de Boris Charmatz (2009), Timmy De Laet sublinha a inter-relação entre a dança e o museu: “We are at a time in history,” he writes, “where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one’s ideas about dance” (Charmatz em De Laet, 2015: 64).

¹⁶ A ênfase no *reenactment* como ferramenta de investigação tem sido sublinhada por várias vozes dos Estudos de Performance e Dança (Diana Taylor, Rebecca Schneider, André Lepecki, Timmy de Laet, entre outros). De acordo com De Laet: “I explicitly understand it here as a re-interpretative strategy that instigates larger artistic research into both the historicization and institutionalization of dance and other arts”. (De Laet, 2016: 58). Embora as práticas de *reenactment* não sejam o foco desta investigação, não podemos ignorar o facto de que constituem uma parte fundamental da reflexão sobre as temporalidades e a historicidade da performance, e que sem dúvida vêm a fazer parte do contexto em que o projeto se insere.

reticências da “performance art” dos anos 60 relativamente à instituição, na aceitação da sua presença na institucionalidade da arte.

Reconhecendo a irrealização das esperanças trazidas pela viragem performativa dos anos 60 no que respeita à promessa da fusão entre arte e vida, assim como da libertação dos limites do mundo material e do regime predominante de visualidade – associada à mercantilização e fetichização da performance artística –, posicionamo-nos agora face aos riscos de enquadrar a dança nos sistemas neocapitalistas de produção sem considerar uma abordagem crítica (Pristaš, 2014)¹⁷. Neste contexto, a própria memória é suscetível de se tornar parte da mercantilização da experiência: “Aparentemente resistindo à comercialização que envolvia a obra de arte baseada em objetos [object-based artwork] e servindo como os produtos perfeitos da economia da experiência imaterial, onde a própria memória é a principal mercadoria [commodity]” (Costinas, 2014/2018). É aqui que a dança caminha na linha ténue entre a possibilidade de crítica e a acomodação à lógica económica neoliberal; onde parece que o foco no público, dentro destas lógicas, pode implicar uma mudança da ideia de criação artística para a produção de relações de consumo (Pristaš, 2014) e onde a chamada “viragem educacional” nas instituições artísticas pode tender a imunizar agenciamentos críticos numa “sociedade pós-democrática”, apresentada como modelo que mantém as estruturas de uma sociedade democrática, mas com a perda da sua agência (Graham, et. al, 2016).

Contextualizando assim brevemente esta “viragem coreográfica” na encruzilhada do “capitalismo afetivo” (Lepecki 2016: 9), surge a questão de como a dança, no seu trabalho de arquivo e de história, poderia oferecer uma leitura destas problemáticas; compreendendo que, como assinala Shannon Jackson (2014), a performance e a dança têm historicamente lidado com a imaterialidade, a criação de afetos e o desenho da experiência presentes nas

¹⁷ As questões aqui colocadas não podem separar-se de perspetivas críticas, quanto ao risco da sua incorporação em dinâmicas ligadas ao “capitalismo afetivo”, “no qual as performances são ao mesmo tempo signo da resistência à comercialização” no mundo da arte e “produtos perfeitos para a economia da experiência imaterial” (Costinas & Javenski, [2014] 2018). Assim, no campo dos Estudos do Performance o foco na “economia da experiência” (Oprea, 2014) e nas “atividades sem produto final” (Jackson, 2014) foi observado criticamente, sublinhando-se os perigos de uma leitura que sobrevalorize o carácter efémero da performance, em que esta, em vez de superar a ‘fetichização’ dos objetos, correria o risco de esquecer a sua interação intrínseca com outras (i)materialidades específicas, bem como o lugar do corpo (em particular de alguns corpos). Nesta perspetiva, repensar a ecologia da dança e as suas materialidades questiona o estatuto da sua própria ontologia, na medida em que a condição de efemeridade não é garantia para evitar a circulação da dança dentro da economia capitalista (Kraut, 2010).

sociedades pós-fordistas. Posição da contemporaneidade que nos obriga a olhar para as nossas economias do conhecimento, prestando particular atenção à reformulação das relações pressupostas pelo facto de pensar a dança e a sua história na temporalidade contemporânea da era neoliberal, considerando as suas singularidades específicas (Lepecki, 2016).

Esta “Nova Viragem Performativa” configura-se também em relação ao fenómeno particular, nos campos da dança e da coreografia que teve início em meados da década de 1990 (Costinas & Janevski, 2018). Trata-se da expansão do pensamento coreográfico para além do campo da dança. Recorde-se que o termo ‘coreografia’ é utilizado pela primeira vez no sistema proposto por Raoul-Auger Feuillet por volta de 1700, para designar a relação entre escrita (*graphia*) e dança (*choreia*), em que a “coreografia denota tanto a partitura de uma dança como a própria dança sendo percebida em tempo real e no espaço” (Franko, 2011: 321). A “nova viragem performativa” descola a coreografia tanto do corpo humano como da notação, redesenhando-se com base na noção de *coreografia como uma prática expandida*. Questão que, no entanto, não deve ler-se como uma negação da relação com a corporeidade ou com a escrita, mas antes como uma reavaliação da relação da dança com estes elementos, implicando, justamente, uma expansão de cada um em relação com os outros.

Refiro-me aqui às questões levantadas na conferência realizada em 2012, *Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects*, realizada no MACBA¹⁸. Como proposto no editorial do evento, a coreografia como campo expandido torna-se independente dos “protocolos e ferramentas de produção” da dança e do movimento do corpo humano, de forma que a coreografia “passou a abranger um cluster aberto de ferramentas que podem ser utilizadas para construir tanto capacidades analíticas como de produção”. Neste sentido, a coreografia vem designar a organização de elementos heterogéneos em movimento: “o desenho de procedimentos que regulam um processo” (Cvejić, 2013: 272), no qual a coreografia “prepara o cenário para uma ecologia de eventos de movimento”¹⁹ (Manning, 2008: 2). A partir destas premissas, a coreografia é estabelecida como um processo e como

¹⁸ A conferência realizada em março de 2012 no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona contou com a presença de participantes de diferentes áreas, entre os quais se encontram Bojana Cvejić, Dorothea von Hantelmann, Graham Harman, Ana Janevski, Emma Kim Hagdahl, André Lepecki, Xavier Le Roy, Maria Lind, Isabel de Naverán, Luciana Parisi, Goran Sergej Pristaš, Márten Spångberg, Francisco Tirado, Christophe Wavelet. Consultar: <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/expanded-choreography-situations-movements-objects>

¹⁹ No original: “sets the stage for an ecology of movement events”.

investigação, inclusive como uma forma de fazer ou de *praxis* de teoria (Foster *em* Caruso-Haviland, 2011). Em síntese, como uma forma de pensamento com o potencial autorreflexivo de questionar os seus próprios limites e estruturas normativas. Seguindo este raciocínio, não é a vitalidade e o movimento do corpo humano que constitui a dança, mas, como diz Bojana Cvejić (2014) “é um processo que faz o passado persistir no presente e ressoar no futuro, para o qual o corpo vivo é apenas um veículo”²⁰. Neste sentido, a coreografia emancipa-se da expressão corporal subjetiva, bem como do próprio corpo humano. Em concordância, como sugere Erin Manning (2008) em relação ao trabalho de William Forsythe: “A coreografia não é dança. É um erro atribuir coreografia a um corpo humano específico” (Manning, 2008: 2). Daqui que a coreografia “não é estritamente sobre corpos humanos. Trata-se da criação de tempos-espacos de experiência” (Manning, 2008:19).

Reconhecendo a expansão e a pluralidade do termo, André Lepecki (2011) salienta que “a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos — sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero — e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um porvir” (46). Nesta perspectiva, Lepecki adota o termo dispositivo [*apparatus*], para designar o projeto da coreografia, entendida nestes termos: “um mecanismo que simultaneamente distribui e organiza a relação da dança com a percepção e a significação”. Nesta disposição, o campo da percepção e do linguístico é organizado por “modos de poder que distribuem e atribuem às coisas visibilidade ou invisibilidade, significado ou insignificância” (Lepecki, 2007: 120). A coreografia concebe-se também como forma de pensar a relação entre a estética e a político, o que Andrew Hewitt tem assinalado como “coreografia social” (2005), “a expressão estética-cinética de certas ideologias que, através da sua performance estética, reificam pedagogicamente a imaginação política” (Hewitt *em* Lepecki, 2016: 153).

²⁰ No original: “it is a process that makes the past persist in the present and resonate in future for which the living body is just a vehicle”. Extraído da palestra: (2014, April, 3), Para Site International Conference “Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions”. Ver: <https://www.para-site.art/conferences/2014-para-site-international-conference-is-the-living-body-the-last-thing-left-alive-the-new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions/>

Manifestação refletida nas abordagens dos projetos coreopolíticos estatais apresentados na *Timeline*²¹.

Considerando estes pontos, torna-se claro que este estudo propõe uma leitura coreográfica da *Timeline*, compreendendo a ecologia do arquivo e da historiografia a partir da coreografia como prática expandida. Se reconhecermos a mutabilidade do termo “coreografia” no tempo, podemos estabelecer que a história tem tido diferentes modos de se coreografar a si própria. Poderíamos então perguntar: como é que as diferentes mundividências da coreografia se refletem nas formas de narrar e traçar a história e as suas representações cronológicas?

1.1.1 Coreografia como “Dispositivo de Captura”

Como preâmbulo ao estudo das estratégias e metodologias específicas que a *Timeline* propõe para ‘emaranhar’ a cronologia linear e considerando o intuito de ensaiar formas coreográficas de história a partir da sua proposta curatorial, proponho explorar a relação da coreografia e das formas de representação gráfica da história na cronologia como “projetos de visibilidade”, para delinear a hipótese a que chamarei *expansão coreográfica da história*. Para isso é necessário, antes de mais, analisar os eixos problemáticos que surgem neste cruzamento, uma vez que, como Sarah Spies assinala no seu texto *Coreographies of the Curatorial* (2020), qualquer projeto de visibilidade é articulado num paradoxo: “a visibilidade torna possível, mas também disciplina” (Nelson *em* Spies, 2020: 31). Tendo em conta esta aproximação, convém partir da revisão do imaginário da coreografia como *dispositivo de captura*²², para o colocar em relação com as práticas cronológicas do arquivo e da historiografia “tradicionais”, com a hipótese de que as ditas leituras articuladas têm influenciado a conceção dos imaginários do arquivo, da curadoria e da narratividade da história da própria dança. Lepecki (2007) descreve a forma como, num certo ponto da história da subjetividade ocidental, a coreografia passou a ser considerada como um *dispositivo de captura*:

²¹ Os curadores da *Timeline* referem-se a estes projetos coreopolíticos exemplificados nas discursividades sobre a “negação da modernidade” por meios modernos promovida por Salazar, ou na modernidade defendida pelo Primeiro-Ministro Cavaco Silva nos anos 80’. Na medida em que, através destas discursividades se “impõe um ritmo à população, um conjunto de coreografias, uma certa cadência” (Vieira et.al, 2020: 145).

²² O termo original proposto por Lepecki (2007) é “*apparatus of capture*”.

Let us not forget that choreographic power is genealogically majoritarian in the sense that “choreography” names a very specific masculinist, fatherly, Stately, judicial, theological, and disciplinary project—a project that, moreover, removed dance from its social terrain (the communal yard) and placed it in a private (courtly) chamber, thus subordinating dance to signification, to full presence, and to archiving. (Lepecki, 2007: 117).

Tal abordagem normativa da coreografia, que estabelece uma oposição entre dança e coreografia, subordinando a primeira à segunda, tem a sua origem na ligação entre a coreografia e a prática notacional. Assim, nos séculos XIX até fins do século XX, a dança e a escrita são delineadas como funções mutuamente excludentes, mas complementares, em que a dança se define como gesto para dizer o que não pode ser falado, e a escrita como a sua forma de representação (Leigh Foster, 1995: 337). De modo que ao observar o desenvolvimento histórico da relação entre dança e escrita, e especificamente das práticas de notação, a discussão centrou-se principalmente nas possibilidades de registo que a técnica pode oferecer. Nestas leituras, coreografia e notação têm sido observadas como mecanismos de reconstrução gráfica que precedem a performance da dança (Lepecki, 2013), impondo uma distância em relação à oralidade e à gestualidade, e favorecendo o desenvolvimento de paradigmas anti-notacionais e anti-arquivistas na dança²³: uma ‘grafofobia’ (Rovers *em* Gallier, 2012:9). Deste ponto de vista, a dança é vista como aquilo que coloca resistência a esta captura efetuada pela escrita.

Inscribe-se nestas problemáticas – na medida em que a coreografia como *dispositivo de captura* estabelece uma oposição entre dança e coreografia – uma certa visão da mesma ontologia da performance sustentada pelo paradigma da efemeridade²⁴. Neste enquadramento, a dança definida por dinâmicas de presença e ausência do corpo encontra-se sujeita à perda contínua. Rebecca Schneider (2011) denuncia o mecanismo argumentativo subjacente a esta lógica: se a performance não poder ser domiciliada, é inscrita como

²³ Mark Franko (2011) refere-se às proposições de Laurence Louppe (1994) e aos debates suscitados a partir da frase de Mallarmé “unwritten body writting”, denotando, segundo Louppe, a impossibilidade de a dança ser registada como escrita. Neste sentido, este cânone vem a ser reforçado com os paradigmas da efemeridade da dança.

²⁴ Neste paradigma, a dança é vista como desaparecimento e perda. Optei por não aprofundar aqui a exposição dos postulados do “paradigma da efemeridade”, que já se encontra vastamente estudado nos campos dos Estudos de Dança e de Performance. Convém, contudo, referir que a presente investigação parte de um ponto “pós-efémero”. As contribuições de Amelia Jones (1997), Philip Auslander (1999), e a obra de Diana Taylor (2003) são consideradas como peças fulcrais nesta mudança de perspetiva.

desaparecimento e a sua efemeridade é vista como problemática. Nesta articulação, Bojana Cvejić (2015), ao revisitar o paradigma da efemeridade, salienta a forma como este vem a reforçar o cânone do a-historicismo da dança e justifica a sua observação com o influente impacto das palavras de Pheggy Phelan (2004), na extensão do paradigma à escrita da história:

History writing and choreography reflect and reproduce bodies whose names we long to learn to read and write. Our wager is if we can recall and revive these fading forms, our own may be recalled by others who will need us to protect themselves from fading. This repetitious dance assures our continual presence: We are the characters who are always there disappearing. (Phelan *em* Cvejić, 2015: 12-13)

Estas palavras – “ainda que sejam só metafóricas”, como salienta Cvejić (2015:13) – para além de reforçarem a afirmação de uma hierarquia que favorece a dança em detrimento da coreografia, estabelecem também uma determinada relação entre a história e os corpos: uma relação que coloca a atenção no apagamento dos corpos, enquanto formas em desaparecimento perpétuo. Estabelece-se assim uma tensão entre a efemeridade e a possibilidade de historizar a dança. Num esquema alargado, não seriam apenas os corpos da história que se desvanecem, mas também o reconhecimento da efemeridade do corpo de quem faz a história no presente. Com isto, é possível afirmar que o paradigma da efemeridade da dança se enquadra, enquanto perda, nos discursos historiográficos em que a própria vontade de historiografia deriva de uma sensação de perda (Certeau *em* Ernst: 2004:49).

1.1.2 Preparar o Terreno

Tanto Mark Franko (2011) como André Lepecki (2013) têm salientado, a partir do estudo da notação e da composição em dança, a maneira como a relação com a escrita se inscreve não só na sua ligação com o movimento, mas também na relação “topográfica” do corpo com a superfície “papel-chão”. Assim, segundo Lepecki, o entendimento da operação coreográfica em que a dança aparece só após o traçado notacional acontecer, cimenta-se na preparação da sua superfície-terreno pela via do seu alisamento; e no isomorfismo entre os termos da folha em branco e do chão liso (Lepecki, 2013: 112). Sublinha-se o que seria o modo de operação do que Lepecki denomina o “plano do quadrado branco”:

Tripla operação de composição de algo denominado “coreografia”: primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar e denegar a brutalidade e a violência sempre contidas no ato de neutralizar um

espaço; e terceiro, reificar todo e qualquer espaço de representação como sendo um espaço neutro, vazio (113).

É aqui que começa a tecer-se um enlaçamento da coreografia com as formas da história, sendo que o alisamento convém ao a-historicismo da dança, e na medida em que esse alisamento esconde um ato de violência que se traduz no apagamento das “matérias-fantasmas”. O termo adotado por Lepecki vem do trabalho de Avery Gordon sobre *ghostly-matters* (1997), um conceito que se refere a “todos aqueles fins que ainda não terminaram” e àqueles “corpos impropriamente enterrados da história” (Gordon *em* Lepecki, 2013:114), remetendo para uma dimensão temporal, mas também espacial-material. Em extensão, este apagamento é também a negação do “conhecimento subjugado”, que o conhecimento oficial reprime nos seus termos, instituições e arquivos; o conhecimento fugitivo debaixo e fora das instituições de produção oficial do conhecimento (Gordon, 1997: xviii).

Continuando com o seu argumento, Lepecki (2013: 115) salienta que o alisamento se apoia na operação de um outro plano, o “plano do movimento”. Plano que se cimenta na invenção moderna da identificação da dança com a fluidez do movimento. Esta visão, por sua vez, é sustentada pela modelação de uma subjetividade orientada em função do movimento constante²⁵. Aqui o chão, previamente aplanado, ajuda a que “qualquer resquício de violência em seu movimento se transforme numa experiência de deslizar relaxante. [...] Paroxismo grotesco da lógica desse ser-para-movimento, imagem que expressa o horror do inconsciente político-cinético-colonial” (Lepecki, 2013: 116).

Conjeturas que se vinculam com ideias desenvolvidas pelo autor no seu ensaio *Coreopolítica/Coreopolícia* (2011). Neste texto, Lepecki convoca a articulação das noções de política/polícia desenvolvida por Jacques Rancière (1996) – que faz uma interpretação cinética dos conceitos de polícia e política – para refletir sobre o entrecruzamento entre dança e política, propondo como paralelo a antinomia Coreopolítica/Coreopolícia. Sucintamente, a polícia refere-se a uma forma de distribuição do sensível (do visível e do invisível) que

²⁵ O conceito de fluidez da temporalidade moderna foi abordado na publicação *Exhausting dance: Performance and the Politics* (Lepecki, 2005). Neste texto, André Lepecki revê a expressão da dança ocidental moderna e as suas políticas do movimento. A sua aproximação baseia-se na leitura proposta por Peter Sloterdijk (*La Mobilisation infinie*, 2000) sobre o discurso da modernidade enquanto configuração da singularidade em função da modelação de uma subjetividade orientada em função do movimento constante: um “being-towards movement”.

orquestra os modos e as práticas de dominação hegemónicas num plano cinético, enquanto a política opera pelo dissenso, como subversão e redistribuição dessa ordem imposta pela polícia. Tomando as palavras de Rancière (2010), Lepecki esclarece: “a essência da polícia é ser uma partilha do sensível caracterizada pela ausência de vazio e suplemento” (Lepecki, 2011: 55). Desta forma, como salienta Lepecki, o movimento da coreopolícia é um movimento que diz, antes de mais nada: “circular, circular, não há nada para se ver aqui...” (Rancière *em* Lepecki, 2011: 54-55). Um espaço de circulação que pode equiparar-se à figura da linha reta da história progressiva, movendo-se através de uma fluidez ininterrupta. Em relação a estas propostas, Lepecki (2011:54) evidencia:

A polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva. A polícia, em outras palavras, coreografa [...]. O fim do coreopolicimento é o de *desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia.

O policiamento não procuraria então deter o movimento ou uma interpelação²⁶, mas antes impor um certo tipo de movimentação. Neste sentido, a coreopolícia controla a aparição e a agência do movimento, delineando “movimentos preestabelecidos” e delimitando tipos de “corpos em conformidade” e espaços de circulação (Lepecki, 2011). Levando a coreopolícia ao campo da cronografia, que movimento impõe a história linear e que corpos exclui?

Questionamentos que se enlaçam também com as propostas de Lepecki sobre as políticas do movimento expostas na sua “angelologia coreográfica” (2016). Por meio da figura do “anjo” de Walter Benjamin e da análise da física do movimento, Lepecki propõe a angelologia “como uma tecnologia particular de trabalho afectivo-cinética [*affective-kinetic technology of labor*], que permite a transmissão e circulação da mensagem de outrem” (Lepecki, 2016: 143), uma forma específica de produção de subjetividade. Assim, argumenta que o surgimento da coreografia ocidental moderna teria dado origem à figura do “anjo serviçal”. Sujeito situado no domínio da física clássica, da fluidez e da efemeridade, onde os corpos se movimentam como fluidos a-históricos, neutros, numa coerência universal. Nestas leituras,

²⁶ Neste sentido, na tradição de Rancière, Lepecki afasta-se do uso do conceito que faz Althusser, na medida em que este associa o policiamento à interpelação.

o “anjo serviçal” adquiriria o papel de um mensageiro, sem actância face à história e sem capacidade para recordar.

1.1.3 Imaginários da Coreografia como “Dispositivo de Captura”

Considerando estes antecedentes e no intuito de estabelecer paralelismos entre o projeto da coreografia e da cronografia modernas, notamos a quase simultaneidade do surgimento de ambas, como projetos que estabelecem uma relação do movimento no espaço com a visibilidade, distribuindo a duração e a percepção no espaço. Se o termo ‘coreografia’ é utilizado pela primeira vez no sistema proposto por Feuillet, em 1700, só algumas décadas depois nasceriam as primeiras cronografias modernas, como tentativa de mapear a duração na dimensão espacial ou, de “fazer tempo como geografia” num “mapa temporal”²⁷. De forma que, ambas as noções englobam uma nova forma de relação do movimento com uma superfície de inscrição. Interessa com isto sinalizar a quase simultaneidade do desenvolvimento da cronografia e da coreografia enquanto notação, mas também da cartografia, enquanto projetos que codificam certas governabilidades do espaço, do tempo e dos corpos, normalizando as suas possibilidades de aparição e de movimentação.

De modo a estabelecer um diálogo entre as políticas do movimento acima descritas e as políticas inerentes às cronologias lineares, poderia pensar-se que, num certo ponto a direção e unidireccionalidade do movimento das cronologias lineares aparece como fluxo natural do tempo na ontologia temporal da Ilustração. Mas isto nem foi sempre assim, para que emergissem cronografias lineares, foi necessário que o tempo pudesse ser percebido como medição e de maneira uniforme, baseando-se nas novas abordagens da física e da matemática da época²⁸. Podendo-se aqui estabelecer paralelismos com as leituras de Lepecki sobre os

²⁷ Consideram-se os desenhos de Jacques Barbeu-Dubourg (1753) e Joseph Priestley (*Chart of Biography*, 1765) como modelos precursores das cronografias, enquanto transformação das cronologias em formatos visuais. No que diz respeito à ideia de translocação da cronologia a dimensões espaciais, Daniel Rosenberg e Anthony Grafton – em *Cartographies of Time: A History of the Timeline* (2012) – e também Boyd Davis (2010, 2013) dão conta do paralelismo e da complementaridade das disciplinas da cronologia e da geografia desde o século XVII, “como os dois olhos da história” e até meados do século XVIII, quando a cronologia incorpora as possibilidades visuais da geografia. Assim, a propósito de Barbeu-Dubourg, observam “His solution is to make time like geography: ‘May not duration be imitated and represented as effectively to the senses, as distinctly as space, and may not intervals of time be as easily counted in degrees?’” (Boyd Davis et al., 2013:3).

²⁸ Os autores Stephen Boyd Davis, Emma Bevan e Aleksei Kudikov, no texto intitulado *Just in time: defining historical chronographics* (2013), destacam principalmente a adoção do pensamento de Newton e de Descartes como base para o desenvolvimento das cronografias. Sublinhado a adoção do tempo ‘absoluto, verdadeiro, e matemático’ de Newton como a medida de todos os acontecimentos (Newton 1687) e os postulados de

avanços da física moderna, como base para o já referido desenvolvimento do “ser-para-o-movimento”. Como expõe Steve Lubar (2013), associadas às concepções da história positivista, as linhas do tempo inscrevem-se num ritmo progressivo, num fluxo linear de caminhos pré-comandados, tornando impossível o dissenso e invisíveis os momentos de dúvida. Como denuncia Lubar: “a linha temporal da exposição elimina as escolhas que foram feitas. Sugere que não havia alternativas; as linhas do tempo não têm ramificações para ‘os caminhos não tomados’” (Lubar, 2013: 171). Partitura que é replicada na concepção do museu moderno, assim Dorothea Van Hantelmann aponta:

Also in the art museum the model of progress is realized performatively. (...) The spatial and discursive structure of the museum is realized in the act of walking, through which the visitor both mentally and physically recapitulates the historic development of art (Hantelmann *em* Salazar, 2019: 116).

No campo da curadoria, esta “captura” encontra também ressonância no “modelo enciclopédico” de consignação do museu (Brandstetter *em* Spies, 2020:19) e no próprio termo “curar”, como derivado do latim *cura*, “curar” ou “cuidar”. Na medida em que, nesta perspetiva, o papel tradicional do curador define-se como o de quem cuida e faz de guardião dos artefactos, obras de arte, documentos e materiais variados que compõem uma coleção (Campbell & Linden, 2016).

Nos termos do arquivo, a “captura” passa pela domiciliação do arquivo, que se traduz numa ação de desmobilização contida na noção de “house arrest”, desenvolvida por Rebecca Schneider (2011: 99) com base nas propostas de Jacques Derrida. Em *Mal de Arquivo* (1997) Derrida estabelece uma denominação topológica para o arquivo, lembrando-nos que o conceito provém do grego *arkheion*, o domicílio dos magistrados no qual as sentinelas tomam custódia: “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (2001: 22). Assim, o arquivo é apresentado como domiciliado, patriarcal, autoritário e como uma forma de controlo da memória, onde as sentinelas viriam fazer o trabalho da polícia, assinalando-nos as nossas “arquiteturas de

Descartes em relação à possibilidade de representar magnitudes quantificáveis no comprimento da linha: “once a quantity in the mind can be externalised as line-length, the notion of time-as-dimension itself can become internalised” (Boyd Davis et al., 2013:3).

acesso”, as formas de comandar a circulação e o que é possível conhecer (Schneider, 2011: 104). Nas palavras de Schneider:

Architectures of access (the physical aspect of books, bookcases, glass display cases, or even the request desk at an archive) place us in particular experiential relations to knowledge. Those architectures also impact the knowledge imparted [...]. In the archive, the performance of access is a ritual act that, by occlusion and inclusion, scripts the depreciation of (and registers as disappeared) other modes of access.

Achille Mbembe (2002), refletindo sobre a relação paradoxal entre o Estado e o Arquivo, denuncia a forma como esta domiciliação, ou o controlo das arquiteturas de acesso, se traduz em usos abusivos do tempo, na medida em que a captura opera como uma forma de violência utilizada pelos arquivos oficiais para anestesiar e consumir o passado através de um ato que Mbembe denomina *cronofagia*:

More than on its ability to recall, the power of the state rests on its ability to consume time, that is, to abolish the archive and anaesthetise the past. The act that creates the state is an act of ‘chronophagy’. It is a radical act because consuming the past makes it possible to be free from all debt. The constitutive violence of the state rests, in the end, on the possibility, which can never be dismissed, of refusing to recognise (or to settle) one or another debt. This violence is defined in contrast to the very essence of the archive since the denial of the archive is equivalent to, *stricto sensu*, a denial of debt. (2002:23).

O aplanamento funciona neste contexto como anestesia e negação das rachaduras, das “matérias fantasmas”, como anulação da “falta” e da “falha”²⁹ e, conseqüentemente, como salienta Mbembe, como negação da dívida. Um coreopoliciamiento que toma a forma de cronopoliciamiento. Neste sentido, a relação estabelecida entre arquivo e falta denota o reconhecimento de que, por detrás de cada falta, encontra-se a inscrição de uma dívida que exige reparação. O desafio: devolver a estas “matérias-fantasmas” não só o passado, mas também o presente e o futuro.

Numa visão alargada, podemos observar que estas leituras acabam por se repercutir nas formas de representação e escrita da história. A historiadora Ariella Azoulay (2019) denuncia a forma como, ao situar os acontecimentos numa linha do tempo, ao cristalizar factos e selar

²⁹ As temáticas da falha e falta, tal como serão aprofundadas na secção “O Cultivo da Incompletude: Falha e Falta como Conceitos generativos” (ver p.64 e seguintes), tornam-se fulcrais no meu estudo da curadoria da *Timeline*, na medida em que a *Timeline* releva uma “leitura em negativo”, reconhecendo o lugar da falha e da falta e o seu carácter generativo.

o passado, os historiadores são culpados de esconder uma violência, ou seja, de funcionar como agentes de captura e aplanamento da história. Assim, quando pensamos no arquivo e na linha do tempo como instrumentos de narrativas cúmplices da invisibilização imposta a certos corpos, pensamos em como:

Through maintaining the facticity of archives and timelines, professional historians are guilty of sanctioning the disappearance of people in a way that their lasting presence can only be perceived and theorized as a ghostly haunting or a partial afterlife, not the continuing presence of the whole and the living. (2019:376)

Há nesta operação de ‘aplanamento’ uma negação dos chamados “restos da história” e da sua agência no presente. Pode a história escrever-se sobre a ilusão de uma folha em branco? No entanto, como matéria fantasmagórica, os chamados vestígios “sobreviventes” dos quais o arquivo é constituído e que a história coloca em movimento, não são simplesmente restos “mortos”, nem são apropriáveis, mas antes, o que com a sua força persiste em existir.

1.1.4 Formas para “Desgovernar a Captura”

What new tools and instruments can we fashion to help us dismantle the master’s house and build architectures of freedom?
Nolan Oswald Dennis

Se as leituras apresentadas anteriormente veiculam uma visão pessimista sobre os usos da coreografia e da cronologia entendidos como dispositivos de captura, é também no seu reverso que podem encontrar-se algumas respostas para “desgovernar” os seus dispositivos. Daí que, face às críticas das formas lineares de representação da história surge a possibilidade de re-significar e re-habitar estes dispositivos. Seguindo Steven Lubar: “Se deixarmos de tomar como garantida a linha do tempo, quando aceitarmos as suas possíveis complexidades, poderemos encontrar formas de complicar a cronologia ao mesmo tempo que tiramos ainda partido do seu poder.” (Lubar, 2013:1). É desta tentativa que me aproximo, no que respeita à experiência da *Timeline*.

Neste mesmo intento, gostaria, contudo, de retomar as conhecidas palavras de Audre Lorde (1984): “*The master's tools will never dismantle the master's house*”. Perguntar, a partir daqui, de que formas dispomos para “desgovernar” a coreografia (Spies, 2020), ou para “desaprender” o arquivo e a escrita da história como dispositivos de captura, de forma que o significado canónico da cronologia linear seja transformado por via da *Timeline*? Como

propor uma nova relação com a superfície, com o espaço e o movimento, que reconheça a diversidade de temporalidades e corpos da história? Como podem as leituras coreográficas da curadoria propor novas perspectivas históricas das cronografias, e que formas podem elas assumir? Considerando a enunciação coletiva da *Timeline*, que papel podem desempenhar as formas coletivas na construção de conhecimento e na re-imaginação das “ferramentas” disponíveis?

Tomo emprestado o pensamento do artista Nolan Oswald Dennis (2021) que, a partir de uma reflexão de Ruth Wilson Gilmore, se refere ao lugar da propriedade das *master’s tools* como ferramentas de produção de conhecimento³⁰. Nestas leituras, as ferramentas respondem não apenas a uma questão ontológica, mas antes de mais a uma questão de propriedade e posse: “tools belong to the master”. Portanto, trata-se de saber para que as utilizamos, quem as utiliza e produz. Como utilizá-las de uma forma que não reforcem “the master’s project”? Com esta pergunta, Oswald Dennis propõe uma leitura a partir da noção de despossessão e do uso comum destas “ferramentas”. Segundo Dennis, nas possibilidades desta despossessão e de outras utilizações das *tools* – ou no seu reverso –, assim como nos seus usos coletivos, encontra-se um “extra” que se traduz numa potencialidade para a transformação. Podemos não ser capazes de mudar completamente o significado das ferramentas, mas, segundo Oswald Dennis, é nessa impossibilidade que recai o paradoxo: “a impossibilidade necessita de transformação”, é justamente “porque as coisas são impossíveis de mudar que temos de as mudar”. Partindo deste “extra”, o intuito é pensar através das formas expandidas para ver o “outro lado” das coisas; é colocá-las em relação com outros campos, de forma a “redistribuir as relações entre estas coisas” (Dennis, 2021).

Numa perspectiva expandida, estendendo o movimento coreográfico a leituras coreopolíticas do arquivo e das linhas cronológicas, questionamos a possibilidade de conceber novas coreografias para o arquivo e a historiografia. Adotamos leituras coreográficas em que a fluidez e a coerência dos arquivos e das cronologias oficiais possam ser confrontadas com

³⁰ Refere-se aqui a todas as estruturas, estéticas, protocolos, tecnologias, maneiras de trabalhar, etc., que reforçam as formas lineares e quantitativas de modelos do pensamento ilustrado moderno de conhecimento, que sustentam o projeto do colonialismo. Para aprofundar as propostas de Nolan Oswald Dennis, ver a sua palestra intitulada “in/secure channel”, proferida como parte da Low-Residency MFA in Studio Arts (MFASA) Summer Residency. Transmitido em 23 de julho de 2021. Consultado em: https://www.youtube.com/watch?v=ykZALhOgT7o&ab_channel=IAIAMFAinStudioArts

fissuras e com o dissenso, por meio da desaprendizagem do fluxo linear como progresso (Azoulay, 2019). Neste sentido, tentamos emancipar-nos do “autoritarismo” imposto ao arquivo, da linearidade da história e da coreografia como *dispositivo de captura*. Mudanças que exigem uma nova relação com o “chão”, que permita a criação de “arquiteturas” que abram para novas políticas de movimento no âmbito do arquivo e da curadoria da história, permitindo que outras formas de escrita da história – e dos seus corpos – possam aparecer no espaço.

1.2 Expansões e Viragens Epistemológicas Entrelaçadas

Situados neste terreno, é necessário articular com mais detalhe as proposições da coreografia como prática expandida com a nova viragem performativa, para as colocar em diálogo com outras expansões e viragens epistemológicas que configuram o espaço de possibilidade para a emergência de uma experiência como a *Timeline*; e que, nesta articulação, funcionam como condições para desgovernar a captura. Antes de mais, é necessário considerar que uma viragem epistemológica nunca vem só; qualquer mudança de direção num campo de conhecimento afeta sempre outros, possibilitando frequentemente um alargamento dos campos de operação em áreas de conhecimento específicas. Refiro-me à conjunção da ‘nova viragem performativa’ com várias viragens epistemológicas nas artes e humanidades: a viragem ‘arquivística’, a ‘material’, a ‘curatorial’ e a ‘afetiva’. É evidente que estas viragens encontram larga expressão umas nas outras, se pensarmos na reciprocidade crítica que se tem vindo a estabelecer entre noções de ‘coreografia expandida’ e noções de ‘arquivo expandido’, ‘curadoria expandida’ e ‘escrita expandida’. Estes entrelaçamentos tomam relevo nesta investigação, tendo presente que a *Timeline* ativa uma determinada forma de interação com o arquivo; exercita uma certa perspectiva curatorial; e impele a uma nova relação com a escrita da história.

1.2.1 Expandir o Arquivo: Nomadismos, Materialidades e Afetos.

Ao olhar criticamente para as práticas de arquivo de dança, observa-se que o foco tem vindo a mudar desde o paradigma da ontologia efémera da dança – modelo predominante no campo dos Estudos da Dança e Performance desde os anos 90 –, levando-nos a questionarmo-nos sobre o que a dança permite fazer (re)aparecer no quadro das relações de circulação e produção artística, quando reflete sobre as suas estratégias de produção de memória e

arquivamento. Novas perspectivas, que têm levado a uma reconceptualização das práticas de arquivamento em dança e da própria noção de arquivo³¹.

Neste enquadramento, Rebecca Schneider (2011) tem desenvolvido algumas das principais perspectivas para a reformulação do arquivo. Assim, no texto *Performance Remains* (2011), a partir da releitura crítica das propostas de Jacques Derrida, a autora faz uma reinterpretação performativa do arquivo. Uma das principais reinterpretações críticas que Schneider instala é a reformulação do próprio *arquivo como uma “performance de acesso à história”*, em que o conhecimento histórico é remodelado como uma *“transmissão corpo-a-corpo”* (Schneider, 2011: 104). Este entendimento do arquivo como processo performativo questiona radicalmente a sua redução a um local de preservação. Em outros termos, o problema não seria o carácter efémero da performance, mas a limitação da compreensão do conceito de arquivo na tradição da modernidade ocidental, que favorece os fenómenos que decantam em objetos (Schneider, 2011:100). Nas palavras de Schneider:

When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the *act* of remaining and a means of re-appearance and “reparticipation” [...] we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh. (Schneider, 2011: 101)

Em síntese, a performance situa-se como local de negociação do desaparecimento, onde, paradoxalmente, o desaparecimento se materializa (Schneider, 2011: 105). Nesta perspectiva, a performance (e com ela o arquivo) é precisamente um processo de materialização: o fenómeno que materializa a memória através do seu trabalho temporal (Schneider, 2015:12). Com estas palavras, para além de questionar o estatuto ontológico do arquivo, Schneider convida-nos a expandi-lo³². Considerar o arquivo como uma performance que materializa a

³¹ A reformulação das práticas de arquivo e preservação da dança situa-se nas mudanças experimentadas nas próprias instituições de arte, no contexto da “Nova Viragem Performativa”. A saber, ao mesmo tempo que as práticas de dança e performance entram em museus e galerias, os arquivos deixam as suas prateleiras e as suas caixas: séries, taxonomias, repetições e outras formas associadas às dinâmicas da arquivística são apresentadas e experimentadas sob a conceptualização da obra de arte como arquivo e/ou do arquivo como obra de arte (Guasch, 2011: 163). Dança e arquivo encontram-se num lugar de exposição, a partir do qual propõem várias mudanças radicais nas formas de imaginar o lugar do arquivo, questionando igualmente o funcionamento conservacionista do museu. De modo que, “novas formas de compreender os arquivos, a história e a memória emergem e abordam teorias de encenação e intervenção, ao mesmo tempo que os conceitos da performance proliferam constantemente e permitem um enfoque crítico nos resíduos de arquivo” (Borggreen & Gade, 2013: 9-10).

³² Numa linha similar, Louis van den Hengel (2017/2020), teoriza sobre o que denomina uma “nova ontologia materialista da performance”. Para o autor, a fundação de uma “nova ontologia” envolve repercussões que virão

memória implica que dar atenção não apenas aos objetos físicos do arquivo, mas também ao caráter processual da materialização dos fenômenos. O arquivo é assim reposicionado como *evento* – uma perspectiva que ultrapassa a noção de repositório e de afirmação das lógicas de propriedade, afirmando que o arquivo é suscetível de ser coreografado³³.

Neste enquadramento processual, retomando o legado traçado por Foucault, André Lepecki interpreta o arquivo como um *sistema de transformação* simultânea do passado, presente e futuro, que permite recriar a economia do temporal no seu conjunto (Foucault *em* Lepecki, 2016:118). Uma vez posicionados nesta perspectiva, podemos abrir-nos a um arquivo que não guarda, mas *atua* (Lepecki, 2016:128). A partir destas premissas, o arquivo já não é visto como local identificado a salvaguardar, mas como um “espaço performativo de modos afetivos da historicidade [...] que potencia o futuro, libertando o passado das suas muitas ‘domiciliações’ arquivísticas”³⁴ (Lepecki, 2016: 124). Situamo-nos assim numa “era pós-efémera” (Franko, 2018), ponto crítico para ultrapassar o paradigma da efemeridade e para a aceitação do nomadismo como parte da lógica do arquivo³⁵.

Estas mudanças são acompanhadas pelos novos parâmetros da viragem material e afetiva de inícios dos anos 90 na área das humanidades³⁶, destacando-se o surgimento de novos modos de pensar a materialidade, menos centrados na construção de significações e dando mais atenção às afinidades e dinâmicas relacionais. Numa interpretação materialista e afetiva da performance, Louis van den Hengel (2017/2020), recorre ao conceito Deleuziano de afeto para reinterpretar os arquivos de performance. Nestes termos, salienta a noção de afeto “como

a ter impacto na própria ecologia do arquivo e suas materialidades: “Esta transição numa direção de uma ontologia dos novos materialismos na performance implica a recusa de dois axiomas essenciais nos estudos da performance: em primeiro lugar, a noção de performance como o que desaparece; e, em segundo, a associação entre o efémero e o imaterial, sobre a qual se baseia o primeiro preceito.” (Hengel, 2020).

³³ Relembrando as palavras de Erinn Maning (2008:2), a coreografia trata da articulação de eventos em movimento.

³⁴ Citação completa no original: “that harnesses futurities by releasing pastness away from its many archival ‘domiciliations’ – and particularly from that major force in a work forced domiciliation: the author’s intention as commanding authority over a work’s afterlives”.

³⁵ No entanto, deve ser dada atenção aos riscos envolvidos nesta deslocalização do arquivo, entendida sob lógicas neoliberais de circulação, uma migração que poderia ameaçar a agência das comunidades, favorecendo a apropriação por outros agentes que, através da compra de arquivos e coleções, deslocalizam o conhecimento da sua articulação local com as práticas que os produziram.

³⁶ Marie-Luise Angerer, em *Moving Forces* (2017), aponta como este novo foco na materialidade e nos afetos deslocou a análise baseada no puramente linguístico, de modo que “materialidade, tecnicidade e afetividade surgiram como novos parâmetros nas humanidades” (Angerer *em* Spies, 2020: 40).

o lugar da mudança ou variação que ocorre com a reconcetualização de relações entre corpos; ou, noutras palavras, como a força dinâmica e imprevisível de uma ação performativa do devir pela diferença” (Deleuze & Parnet em Hengel, 2020:24). É neste impulso do devir, aqui identificado com o carácter “a Haver” da *Timeline*, que uma necessária incompletude emerge – como argumentarei – já não a partir da ótica da perda, mas a partir duma perspetiva generativa.

Nesta abordagem afetiva, as relações entre as qualidades materiais e imateriais, entre o animado e o inanimado, o vivo e o morto, são reinterpretadas já não em termos de oposição e separação, mas como mutuamente imbricadas, estabelecendo uma relação de “inter(in)animação” (Schneider, 2011)³⁷. Entramos, pois, numa trama em que o carácter vibrante da matéria é reconhecido dentro de uma teia de relações humanas e não humanas, em que as coisas podem ser actantes³⁸: “uma fonte de ação que pode ser humana ou não humana; é a que tem eficácia [...] produz efeitos, altera o curso dos acontecimentos”³⁹ (Latour, em Bennet, 2010). Assim, quando tomamos o conhecimento histórico como uma “transmissão corpo-a-corpo” entendemos, em concordância com o pensamento da coreografia como prática expandida, que estes corpos são também não humanos. Nesta perspetiva, o que se propõe é reavaliar tanto as qualidades materiais como imateriais, já não a partir da sua fricção e oposição, mas a partir da sua imbricação intra-activa (Barad, 2003). Em diálogo com a noção de inter(in)animação, a partir de uma elaboração pós-humanista da performatividade, Karen Barad (2003) propõe o conceito de “intra-atividade”⁴⁰, a fim de

³⁷ A respeito do conceito de “inter(in)animação” elaborado por Rebecca Schneider em *Performing Remains* (2011), é interessante notar a sua genealogia, as suas múltiplas vidas/mortes. De acordo com a temporalidade multidirecional que o seu livro propõe, Schneider não deixa de salientar que encontrou o conceito pela primeira vez numa interpretação de Fred Moten (‘In the Break’, 2003), antes de o reencontrar uma segunda vez num poema de John Donne (‘The Extasie’, 1633) – uma história de movimentos de (re)leitura recapitulada por Caspão, numa apropriação teórico-ficcional do conceito (2020:151).

³⁸ A este respeito concorrem diferentes posições, que não cabe aqui discutir, tanto relativamente à autonomia actancial da matéria em relação à ação humana, como ao questionamento da extensão dos conceitos de “vida” e “vitalidade” como elementos constitutivos da agencialidade, questões que foram revistas no ensaio de Rebecca Schneider *New Materialisms and Performance Studies* (2015).

³⁹ No original: “a source of action that can be either human or nonhuman; it is that which has efficacy [...] produce effects, alters the course of events”.

⁴⁰ A partir da *epistemologia* proposta por Barad, as práticas do conhecimento e as formas de ser são mutuamente implicadas e indissociáveis, preceito expressado no conceito de ‘intra-atividade’. Em palavras da autora: “On an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, *matter is substance in its intra-active becoming—not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity* [...] That is, *matter refers to the materiality/materialization of phenomena*, not to an inherent fixed property of abstract independently existing objects” (Barad, 2003: 822).

lançar questões ontológicas numa conceção não determinista e não representativa da matéria (Munteán et.al, 2017). Deste modo, o foco nos processos de intra-actividade sugere uma mudança da preocupação em encontrar características imanentes aos objetos para a observação de relações e interações, de modo que o que está em jogo não é a ontologia dos objetos, mas a sua genealogia (Huysen, 2016). Nesta perspetiva, “a realidade não é composta por coisas-em si-mesmas, ou por coisas-atrás dos fenómenos, mas por ‘coisas’-em-fenómenos” (Barad, 2003: 817). Questões que serão relevantes para a compreensão das diferentes assemblages e configurações nómadas dos arquivos na *Timeline*, como constelações de significados em constante devir.

Embora a ascensão das teorias dos Novos Materialismos possa ser lida como uma reação à desmaterialização de objetos em meios digitais e às formas imateriais de trabalho, essa leitura sublinharia as dualidades material-imaterial, sujeito-objeto. Ou seja, é preciso considerar que as formas ditas imateriais – nomeadamente a dança, foco desta investigação – iluminam outras relações, implicando uma dimensão ética: implicam uma procura da forma em que os componentes materiais dos objetos e as suas qualidades intangíveis foram concebidos; implicam prestar atenção às formas “em que a ‘agência’ das coisas e a sua participação em práticas partilhadas de rememoração, mudam a nossa capacidade de interpretar o passado e projetar o futuro, abrindo potencialmente espaços de recordação contestados ou inesperados”⁴¹ (Giaccardi & Plate, 2017: 73). É pois importante notar que a indefinição de fronteiras se revela como uma propriedade das próprias aporias da memória: “a memória altera categorias fundamentais que são frequentemente tomadas como estáveis e desestabiliza-as: o tempo e o espaço, e o animado e o inanimado são os principais exemplos” (Brown *em* Freeman *et al.*, 2016: 4).

Neste contexto, a dança pode assumir um papel de destaque, no sentido de estabelecer novas formas de relação entre o espacial e o temporal e entre o mundo material e imaterial, reconhecendo que o imaterial também tem um peso e uma qualidade material (Kunst, 2017: 128-129). A este respeito, Bojana Kunst (2017) salienta:

⁴¹ No original: “in which the ‘agency’ of things and their participation in shared practices of remembering change our ability to interpret the past and project the future, potentially opening up contested or unexpected spaces of remembrance”.

I believe that dance has the power to challenge the contemporary fetishization of immateriality and twist the processes of abstraction in advanced capitalism with its weight and material quality (...) dance discloses itself as a generative force, a capacity of the different bodies (not necessarily human) which can deeply challenge our notions of the organization, perception, and dissemination of movement. (Kunst, 2017: 131)

Situando estas novas formas de interação entre o mundo material e imaterial no campo da “coreografia como prática expandida”, é importante deter-se por um momento sobre a noção de “objetos coreográficos”. Desenvolvido por William Forsythe (2011)⁴², o conceito opera como uma “ferramenta” que expande a experiência coreográfica para além do corpo, para a estender a objetos que articulam o seu motivo diretamente “*no utilizador*” (sem necessidade de outros corpos), desdobrando um pensamento coreográfico (Forsythe, 2011). Na sequência da proposta de Forsythe, Carlos Oliveira (2015) propõe: “Compreender os objetos coreográficos como processos, e não como formas finalizadas. Nem exclusivamente abstratos nem exclusivamente concretos, mas uma estruturação processual de potenciais” (Oliveira, 2015:15). A noção de “objetos coreográficos” emerge assim como uma dimensão frutuosa para pensar a relação entre o arquivo e a coreografia, sem o ligar a objetos concretos que possuem qualidades imanentes, mas sim organizando relações e potencialidades de criação e de conhecimento. Ao interrogarmo-nos sobre a qualidade destas relações devemos destacar, como salienta Erin Manning (2008), que a ecologia da coreografia é rítmica. Assim, em articulação com o seu pensamento em torno dos “objetos coreográficos”, Manning chama a atenção para o ritmo e para a sua relação com a materialização: “o ritmo atua no limiar de experiência que dá qualidade à matéria. Acrescenta uma qualidade à experiência que está a tomar forma”⁴³ (Manning, 2008), reforçando o novo papel das materialidades, em que os objetos assumem um papel de conferir qualidade ao evento. No âmbito do projeto da *Timeline*, perguntamo-nos como se materializam estes ritmos e como, a partir das suas propostas coreográficas, a *Timeline* pode modificar os ritmos das narrativas existentes.

Considerando o enquadramento outorgado pela noção de “objetos coreográficos” e o carácter processual do projeto, não são apenas os diversos documentos, corpos e elementos que nele

⁴² Para aprofundar as reflexões que William Forsythe propõe sobre o conceito, ver: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>

⁴³ No original: “rhythm plays on this verging of experience that gives quality to matter. It adds a quality to experience’s taking form.”

vêm à luz como materialidades; também o próprio dispositivo da *Timeline*, como dispositivo performativo de memória⁴⁴ em constante transformação, opera através de dinâmicas de remediação de memória (Erll & Rigney, 2009: 4). Questão que se torna evidente nas múltiplas edições da *Timeline* em dinâmicas de “repetição e diferença”, para utilizar os termos deleuzianos – lembrando as proposições de William Forysthe sobre a coreografia, quando sublinha que o principal mecanismo da coreografia seria “resistir e reformar definições prévias” (2011:92). Nestes termos, as trajetórias cronológicas não podem ser estritamente dirigidas. Tal como a própria memória “*resiste a uma coreografia rigorosa*, não é uma reprodução automática ou ‘mecânica’” (Ansell-Pearson *em* Freeman et al., 2016, ênfase minha). Desta forma, as cronografias da *Timeline* enquanto “dispositivo coreográfico”, comportam-se também como uma “scriptive thing” [“coisa que guia”, no sentido de um guia ou roteiro]. O termo adotado por Robin Bernstein (2009; 2011) no cruzamento da Teoria das Coisas (Brown, 2001) com os Estudos de Performance, permite dar a ver o modo em que as coisas provocam, estruturam ou coreografam historicamente comportamentos corporais e convidam ao movimento. Contudo, é importante notar que este “conjunto de instruções não revela uma performance”, apenas “revela um roteiro para uma performance” (Bernstein, 2011: 72), denotando assim “não um ditado rígido de ação performada, mas sim uma abertura necessária à resistência, interpretação e improvisação.” (Bernstein, 2009:68). Neste enquadramento coreo-teórico, a *Timeline*, lida como um fazer e objeto coreográfico, torna-se uma espécie de ‘reenactment’ afetivo da memória; a sua temporalidade múltipla materializa-se no (e através do) espaço enquanto potencialidade de que cada encenação ‘performe’ o passado de uma maneira sempre diferente. Talvez possamos assim avançar que a *Timeline* constitui uma performance aberta para a constante reescrita da história.

1.2.2. Expandir o Curatorial: Uma Investigação em Movimento

Enquanto dispositivo de exposição, a *Timeline* insere-se no campo curatorial, incorporando as mudanças discursivas ocorridas no campo nas últimas décadas. A expansão do campo

⁴⁴ No campo dos Estudos de Memória, Jan Assman cunha o conceito de “dispositivos de memória”: “as coisas não ‘têm’ uma memória própria, mas podem lembrar-nos, podem desencadear a nossa memória, porque carregam memórias que nós investimos nelas” (Assmann, 2008: 111). Contudo, não se deve entender estes dispositivos como um caráter suplementar ou auxiliar da memória, mas antes numa relação de intra-afecção.

curatorial articula-se com o que tem sido referido por Paul O’Neill (2007) como “viragem curatorial”; envolve questões como mudanças na subjetividade do curador, e desloca a atenção para o campo relacional para lá da “obra de arte”, priorizando o curatorial enquanto experiência, e ativando novos espaços entre objetos, instituições e públicos (Johnston, 2014). A prática curatorial é assim delineada como um espaço de potência crítica, que aborda os desafios da sua própria expansão, incluindo o questionamento da noção de curadoria. Estas transformações não podem ser dissociadas da entrada da dança e da performance nas instituições de arte contemporânea, da qual a progressiva dissolução das fronteiras – entre os chamados “object-oriented works” e os trabalhos centrados nos processos ou “time-based art” – é sintomática (Oprea, 2014).

Para compreender as mudanças no campo do curatorial, proponho começar pela revisão das distinções e dos diálogos estabelecidos por Irit Rogoff e Beatrice von Bismark, entre os conceitos “curating” e “curatorial”. Se o termo “curating” aponta para uma “prática profissional”, o “curatorial” configura-se, por sua vez, como “evento de conhecimento”, vindo a “afetar uma mudança de ênfase para um lugar muito diferente”, já que se concentra nas trajetórias dos processos em curso, em vez de visar o “produto final”. Numa palavra, também aqui o carácter processual é privilegiado. (Bismarck & Rogoff *em* Vogel, 2019: 68). A intenção, contudo, não é opor a curadoria ao curatorial, mas situar a curadoria num campo expandido de diálogo e fusão dos dois termos. Assim, num sentido similar, referindo o entrelaçamento paradoxal e indestrinçável dos termos “curadoria” e “curatorial”, Simon Sheikh (2017) traça a sua relação histórica com dois modos de produção de conhecimento, em complementaridade e conflito: por um lado, o curatorial, associado à ideia de investigação no sentido académico e visto como um meta-nível da curadoria; por outro, a curadoria, vinculada à ideia de prática no sentido profissional, enquanto produção de exposições. No entanto, como já foi dito, estes termos não operam com base numa dicotomia. Surge assim a possibilidade de articular um sistema específico de produção de conhecimento como um espaço para a negociação de formas de investigação singulares, que vão para além do campo da prática e da investigação puramente artística ou académica. A partir daqui a curadoria não é apenas uma prática, mas também “uma forma de praticar a teoria”, ou até “uma ferramenta analítica e uma proposta filosófica” (Sheikh, 2017: s.p).

Ao dar atenção às trajetórias e ao processo, as práticas do curatorial expandido vêm a reformular o campo do processual enquanto campo de investigação, removendo as distinções entre formas de investigação *na* e *com* a arte. Esta reformulação foi referida por Irit Rogoff como “research turn” (Rogoff, 2018), fenómeno refletido na emergência de um novo vocabulário. Assim, termos como “a curadoria como investigação” (O’Neill, s/a), “exposição como investigação” (Bjerregaard, 2020), “investigação como evento”, “curadoria do conhecimento” (Linden, 2012), articulados a partir dos Estudos Curatoriais, parecem brotar no seio das instituições de arte. Uma nova linguagem concetual que vem a dar conta do facto que “a era da performance” é também “a era da investigação” (Caspão, 2018).

A atenção colocada no evento curatorial enquanto “evento de conhecimento” vem a sublinhar o aspeto performativo da própria prática curatorial, de forma que a exposição não se posiciona apenas como a apresentação da pesquisa: “Uma apresentação da investigação também tem de ser uma encenação da dinâmica da investigação”⁴⁵ (Bjerregaard, 2019:5). Como Irit Rogoff e Jean-Paul Martinon salientam: “ênfatisar a distinção entre ‘curadoria’ e ‘curatorial’ significa ênfatisar uma mudança, da montagem do evento para o evento em si: a sua ativação, dramatização e performance”⁴⁶ (Martinon & Rogoff *em* Sheikh, 2017: s.p). É aqui que o curatorial se comporta como um “cenário sensível”, como sinaliza Bridget Crone (2013): “a prática curatorial é intrinsecamente performativa porque está ligada ao momento do encontro: realiza-se através de uma aproximação das suas partes componentes que só pode ser encontrada no instante” (Crone 2013:12).

Nestes termos, a exposição passa a ser investigação por direito próprio, uma forma de realizar investigação, e não só uma forma de a comunicar. Afasta-se assim do campo meramente representativo, para envolver o potencial de criar um “excedente de investigação” [“research surplus”] (Bjerregaard, 2019:1), ou o “extra” referido anteriormente por Oswald Dennis. Este excedente tem a ver não com a quantidade de conhecimentos, mas com a desestabilização dos “conhecimentos fixos”, nomeadamente a partir da aquisição de um “excedente afetivo” (Irit Rogoff, 2010) e do reconhecimento de diferentes práticas de saber, com a potencialidade de criar outras. Neste local de contaminação, não se trataria apenas de saber como é que as

⁴⁵ No original: “a presentation of research also has to be an enactment of the dynamics of research”.

⁴⁶ No original: “so to drive home a distinction between ‘curating’ and ‘the curatorial’ means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance”.

exposições podem contribuir para incrementar um tipo de conhecimento – no nosso caso, o da história da dança portuguesa – mas de como pensar (e escrever) esta história em termos curatoriais, ou melhor: como expandir a história através do curatorial.

Desta maneira, “o curatorial como investigação” propõe formas específicas de investigação e de criação de conhecimento como alternativas às formas canônicas de conhecimento académico, como é o caso do conhecimento histórico. Para Simon Sheikh (2017), a curadoria é entendida como “uma *forma separada de produção de conhecimento* que pode realmente não envolver a curadoria de exposições, mas sim o *processo de produção de conhecimento e de elaboração de constelações curatoriais* que podem ser extraídas das formas e práticas históricas de curadoria” (Sheikh, 2017: s.p). Com base nas distinções entre o termo francês “recherche” (ligado a formas de investigação jornalística) e o termo alemão “Forschung” (associado a modelos científicos e académicos de investigação), Sheikh posiciona o “curatorial” como uma forma expandida e particular de investigação que vem a desestabilizar estas duas formas de conhecimento:

The exhibition as research can challenge the monolithic and populist tendencies of exhibition-making and history writing and contribute to the overall culture of research, altering what is understood as either ‘recherche’ or ‘Forschung’ and their virtual monopoly on truth production. But it can only do so by avoiding solidification and codification, remaining unwieldy, uncertain and unfinished. (Sheikh, 2013: 46, ênfase minha)

Interessa com isto sublinhar a ligação entre a exposição como investigação e a modificação ocorrida tanto nas formas do curatorial, como no trabalho da historiografia. Condição que só pode acontecer enquanto a investigação se mantiver em aberto, ou então como propõe a *Timeline*: “a Haver”.

Posicionar as práticas de investigação e produção de conhecimento numa dinâmica assim constelar e “rebelde”, que rejeita a solidificação do conhecimento, significa, nos termos de Irit Rogoff, defender a sua “indisciplina” e insurreição”. Ou seja, em vez de enquadrar-se em legados epistemológicos delimitados, procura-se a produção de ruturas e mudanças, bem como de novos modos relacionais que desestabilizem a lógica estabelecida do conhecimento dada pela dinâmica moderna da acumulação e do progresso. Em *Practicing Research* (2010), Rogoff recorre às noções rizomáticas de *desterritorialização* e *reterritorialização* de Deleuze e Guattari, para pensar modos de gerar ruturas que desestabilizem os “conhecimentos fixos”;

estas questões ressoam ao longo da continua metamorfose do desenho do dispositivo da *Timeline*. Interessa por enquanto sublinhar que, sob estas dinâmicas “topográficas” das formas de construção de conhecimento, a investigação constitui-se como uma prática que procura não apenas o estudo das realidades existentes, mas antes a constituição de novas realidades de conhecimento (Rogoff, 2018). A investigação seria pois menos sobre saber ou possuir conhecimento, mas sobre reconhecer o que esse conhecimento *faz*, para além do que *é* (Rogoff, 2010: 41).

Na mesma ordem de ideias, o conceito de “constelação” emerge na linguagem da curadoria para expandir o seu campo e mecanismos de ação. Em *The Curatorial Constellation and Paracuratorial Paradox*, Paul O'Neill, desenvolve a noção de “Constelações Curatoriais” para denotar o curatorial como uma prática em constante reconfiguração. Noção tratada também no seu texto *The Curatorial-as-Research and the post-participation conundrum*, no que expressa:

Rather than forcing syntheses, ‘the Curatorial’ is rather a constellation (*as an always-emergent praxis*) brings together incommensurable social objects, ideas and subject relations *in order to demonstrate the structural faults and falsities* inherent in the notion of the alienated autonomous work/ research/ exhibition/ art. (O'Neill, s/a; ênfase minha)

Nesse processo, a investigação não é visar um produto final, mas sim o que se desenvolve através de um potencial de constante atualização. Neste contexto, a expressão da “exposição temporária” – como meio preferido de distribuição e receção na economia política da arte contemporânea (Ferguson, 1996: 129) –, em vez de ser apenas um sintoma da precarização da arte, é também o meio preferido para a realização de dinâmicas de experimentação em constelações curatoriais. Podem estas constelações curatoriais ser lidas numa perspetiva coreográfica?

Assumindo as mudanças no campo curatorial como fenómeno desenvolvido em paralelo com a “Nova Viragem Performativa”, caberia agora interrogar-nos, seguindo Sarah Spies, sobre

as formas em que “certas práticas na dança e coreografia transformam, expandem e interrogam criticamente a nossa compreensão da curadoria” (Spies, 2020:20)⁴⁷.

1.2.2.1 A Curadoria como Coreografia.

Retomando a noção de *Constelação [Konstellation]* de Walter Benjamin, Gabriele Brandstetter destaca, no texto *Written on Water: Choreographies of the Curatorial* (2012), dois elementos fulcrais para conceber a curadoria a partir da lente da prática coreográfica: a *colaboração* como forma de praxis coreográfica da curadoria; e as estratégias de *edição* como outro método coreográfico (em Spies, 2020: 20). Consequentemente, podemos afirmar que a *Timeline* se afirma como a “geração de um *intellect* colaborativo” e do “desenho de uma constelação em movimento, passível de ser retratada de tantas formas quantas pesquisas se façam” (Museu de Serralves, 2021). A investigação é assim constantemente atualizada através das várias edições do projeto, uma atualização que só pode ser realizada de forma colaborativa. Em ligação com esta dinâmica constelar, Sarah Spies (2020: 23) convoca as reflexões expostas por Emilie Chhangur no seu texto *What Can Contemporary Art Perform? And Then Transgress?* (2015), para delinear o que implicaria “coreografar a curadoria”:

To ‘choreograph the curatorial’ is to mobilize elements that encircle what has traditionally been considered the work of curators (i.e. the putting together, the presentation of, the ephemeral moment, the spatial situated-ness and the thinking through connections made by accident etc.), *making interstices that are means but not curatorial ends*. Choreographing the Curatorial also means *moving with the demands our projects instantiate, evolving as our practices move in new directions*. It means rethinking how the gallery and museum views its own trajectory – it is an evolving entity in which change is not always visible in spatial or representational terms. I imagine choreographic-curatorial methodology as a constellation in movement, how continually shifting clusters and relationships affect transformation, emphasizing an experience of how cultural traditions are enacted and not just staged”.

Neste sentido, a mudança no entendimento do curatorial vem acompanhada da percepção afetiva e performativa das relações geradas no enquadramento da criação e circulação do conhecimento. A pergunta da curadoria é a pergunta sobre uma série de relações, sobre o tipo de sociabilidade, de políticas, economias e ritmos implicados nessas relações: “a ligação entre artistas, performances, audiências, contextos sociais e políticos, discursos e

⁴⁷ No seu trabalho *Choreographies of the Curatorial* (2020), Sarah Spies expõe uma genealogia completa para iluminar a transformação da curadoria no âmbito da performance, de formas dramaturgias a formas coreográficas, sublinhando dinâmicas processuais, de encontro e incorporação.

instituições” (Oprea, 2014) ou as “relações em movimento” (Bismarck *em* Spies, 2020:22). No entanto, Sarah Spies alerta para alguns cuidados a ter com a expansão da curadoria para o coreográfico:

Here, choreography does not automatically serve the expansion of the curatorial toolkit, nor does it operate solely as a semiotic agent in a larger institutional project of aesthetic appropriation and currency. It is also not merely taking up real estate in the museum. Rather, it is set in motion amongst other powerful and charged relations that all function performatively and affectively. (Spies, 2020: 22)

Assim, Spies sublinha como estas dinâmicas, lidas através da lente do coreográfico, lidariam com uma crise epistemológica, não simplesmente com uma modificação do sistema e da ordem do conhecimento. Desta forma, o “modelo enciclopédico” do museu é substituído pela “fratura” em que a constelação do conhecimento é desencadeada (Brandstetter *em* Spies, 2020: 19). Por meio desta combinação de práticas, a curadoria como investigação tem também o potencial de modificar as próprias instituições numa dinâmica de intra-afetação. Como aponta Bjerregaard (2019) em relação à prática da exposição como investigação, esta deve integrar-se em ciclos maiores de investigação dentro ou fora da instituição. Neste sentido, a prática da exposição como investigação “não é apenas um modo de fazer exposições. É, na prática, uma remontagem do museu como instituição” (Bjerregaard, 2019:13).

Embora o autor se refira aqui à instituição do museu, na perspetiva da presente investigação questiono a possibilidade de expandir estas propostas para um campo mais vasto, afetando a instituição do arquivo e a narração da história. Face a este questionamento, a proposta de Jan Nederveen Pieterse (1997), adotada pelas investigadoras Cláudia Madeira, Daniela Salazar e Hélia Marçal (2018), é particularmente aliciante para pensar em novas relações e ritmos entre as artes performativas e as instituições; questões que dizem respeito não apenas à preservação, mas também às formas, velocidades e economias de investigação que implicam. As autoras propõem um espaço híbrido – *in-betweenness* – para iluminar o espaço das artes performativas e a sua durabilidade ao longo do tempo, mais adequado ao seu estado processual: um triângulo entre Universidade, Museu e Teatro, combinando o teórico-prático com o laboratorial. Uma nova conceção da instituição que potencie o estado “intermédio” da arte da performance (Madeira, et.al 2018: 88), através da hibridização destas instituições, e das suas *diferentes práticas de preservação* (histórica, conservação e curatorial): “o triângulo

do conhecimento: teorização, materialização e experimentação” (Maderia et al., 2018: 92). É a partir daqui que podemos pensar a *Timeline* como um exercício de investigação com elementos “extitucionais”⁴⁸, ou que circula por diferentes instituições, sem nunca se inscrever numa delas em particular.

1.2.3 Expandir a Escrita: Do Coreo-gráfico à Coreo-leitura

Se desloco minha mão, não importa o que eu faça, traço uma
linha no espaço
Robert Wilson

Por se considerar a *Timeline* como projeto de visibilidade e legibilidade, torna-se agora necessário investigar a relação da coreografia com a escrita enquanto gesto. Na medida em que a *Timeline* ocorre na mediação onde os corpos atravessam e “leem” a linha do tempo, enquanto as possibilidades de novas composições para a história da dança se juntam no gesto de escrever-desenhar-coreografar⁴⁹. Posições que levam a refletir sobre tentativas de renovação da enraizada relação entre dança e escrita, na procura de hipóteses para “desgovernar” a coreografia como dispositivo de captura. Revisitando a constituição etimológica da palavra *coreografia*, na composição autoexplicativa dos termos escrita (*graphie*) e dança (*choros*), Mark Franko reflete sobre a forma como o termo codifica uma relação da dança com a “escrituralidade” [scripturality], assumindo a escrita como movimento e a dança como texto (Franko 2011: 321). A este respeito, Mark Franko (2011) salienta o modo como o projeto da coreografia se estabelece no limiar entre escrever e desenhar, na medida em que o desenhar é também um gesto-traço:

⁴⁸ O conceito de extitucionalidade parece interessante para observar certas dinâmicas participativas na *Timeline*. A este respeito, estabelece-se a seguinte definição do termo: “Se as instituições são sistemas organizacionais baseados num esquema inside-outside, as extituições são propostas como superfícies sobre as quais uma multidão de agentes pode eventualmente ensamblar-se. De difusa materialidade e temporalidade, a extituição serve-nos para compreender as relações de poder que tomam forma no capitalismo brando, mas também pode ser problematizada e servir como um sistema de funcionamento crítico face a organizações institucionais normativas (hegemónicas e anacrónicas)”. Definição obtida de *Glosario Abierto*, disponível em: <http://viveroiniciativasciudadanas.net/2012/07/05/extitucion-netizens-y-mas/>

⁴⁹ É neste encontro de dança e desenho, da escrita e da sua superfície, que podemos situar a participação do designer Marco Balesteros na montagem e desenho da *Timeline* na edição no Museu de Serralves e em Coimbra. Balesteros tem desenvolvido o seu trabalho na reflexão da materialidade da palavra e do livro, em relação com a linguagem e o pensamento coreográfico. Ver: <http://www.letra.com.pt/>

If we think of choreography as writing, it may be because the very concept of dance depends in some measure on the notion of a *trace* in which the body, language as sign, and the gesture of drawing coincide as the very definition of what *dancing* means. (Franko, 2011:334)

Colocada a atenção no gesto do traço, a coreografia é reformulada como “uma posição intermédia entre a escrita e o movimento” (Franko, 2011: 332). Aspeto que tem também sido salientado por Susan Leigh Foster, que interpreta a escrita como mediação entre performance e texto (Foster *em* Caruso-Haviland, 2011). Franko enfatiza a forma como a dança contemporânea e pós-moderna carrega o potencial de repensar os sistemas de notação e da escrita em dança, para situá-los como exercício de composição por meio do traço e da escrita enquanto gesto(s) generativo(s)⁵⁰, para além das possibilidades de reconstrução do movimento. Numa posição similar, com o intuito de quebrar com a dicotomia entre dança e escrita, Emilie Gallier (2012) – no legado de Austin, Derrida e Butler – propõe uma interligação indissociável da coreografia com a escrita, a partir de uma leitura da sua performatividade e generatividade⁵¹. A partir daqui a coreografia deixa de ser tratada como ferramenta de arquivo e prática representativa – quer dizer, como um “satélite da dança”, salienta Gallier. A intenção é, pois, antes de mais, perceber a coreografia como uma “performance em si mesma”; uma prática de escrita do movimento, uma forma de gerar experiência que permite, em última instância, a transformação dos próprios mecanismos da coreografia, convocando um potencial “subversivo”: “a escrita performa e permite mudanças nas normas sociais da coreografia” (Gallier, 2012: 5). Se considerarmos então a cronologia visual como uma forma de escrita da história e, seguindo Gallier, a escrita como uma performance, então a própria *Timeline* revela-se como uma performance para a releitura e reescrita da história. É aqui que a escrita e a coreografia se libertam dos mecanismos de “captura”, para desempenhar um papel de composição generativa. Seguindo o seu carácter

⁵⁰ O autor salienta, a modo de exemplo, fenómenos como a introdução de novas tecnologias, como no caso de William Forsythe, em que o movimento constrói a notação *in situ*, ou a incorporação de possibilidades experimentais com a superfície e a improvisação, no caso de Merce Cunningham.

⁵¹ Em relação com este argumento, Gallier reflete sobre o pensamento de Laurence Louppe, “Although Louppe lists arguments in disfavor of dance notation, it is only to better claim its importance. In her essay, she progressively raises the appreciation of these ‘imperfections in paper’. She asserts that dance can only become a poem with no scribe by absorbing the Graph, by intense immersion with it. She invites to see the paper as a field, a mobile surface.” (Gallier, 2012:9).

compositivo, podemos deixar de pensar na *Timeline* apenas como um dispositivo de captura do tempo e dos acontecimentos, para olhar para ela como um acontecimento em si mesmo.

A observação da *Timeline* nos termos da expansão da coreografia e da escrita, vem a possibilitar o seu estudo como um “dispositivo coreográfico” (Foster, 2010). Linda Caruso Haviland, a partir da apresentação de Susan Leigh Foster, *Choreographies of Writing* (2011), refere-se especificamente à aplicação do termo em relação a estratégias para escrever sobre a dança [“writing-about-dance devices”]⁵² nas quais o gesto da escrita “permite à dança ou ao dançar coreografar a própria escrita”. Uma forma coreográfica e espacializada para problematizar as práticas historiográficas da dança, em que o olhar coreográfico se revela como uma ferramenta para pensar e como forma de materialização de um pensamento, na medida em que a coreografia pode ser considerada “como uma espécie de escrita que também incorpora e demonstra teoria-no-fazer” (Caruso-Haviland, 2011: s.p). Desta forma, continua Foster, “a escrita, imaginada como coreografia, pode criar um dueto com o seu tema, escolhendo entre as muitas formas de se mover com ele... uma abordagem à coreografia que responda às exigências políticas do seu momento histórico” (Foster em Caruso-Haviland, 2011: s.p).

A adoção de uma visão ampliada da coreografia permite-nos repensar e recuperar a relação entre dança e escrita para além da esfera notacional, expandindo por sua vez a prática da escrita a um campo mais vasto. De modo que a reconciliação da escrita com a dança poderia redefinir a relação da prática da cronologia e da historiografia, na medida em que, como salienta Emilie Gallier (2012): “a experiência da coreografia pode ser reinventada graças à sua escrita. A linguagem pode ser reinventada através da invenção de novos escritos. E como pensamos com palavras e linguagem, se a linguagem é reinventada, começa-se a pensar de forma diferente.” (24). Em suma, se estendermos esta perspetiva ao campo da historiografia, por meio da reconciliação da dança com a coreografia – e através da reconstrução da relação entre dança e escrita –, abrem-se novas formas de pensar e escrever a história enquanto historio-grafia. Admitindo, ao mesmo tempo, que é possível que cada momento exija a sua forma singular de “coreografar a história”.

⁵² O conceito alude também às ferramentas coreográficas para manipular o movimento e gerar a coreografia, por exemplo: repetição, acumulação, fragmentação, inversão, contraste, etc.

Mas que tipo de historiografia convoca esta leitura coreográfica? Susan Leigh Foster, no seu trabalho *Choreographing Empathy* (2011), propõe um caminho alternativo sobre a etimologia da palavra coreografia, destacando o prefixo “choros” – como proveniente do grego ‘orches’, o espaço entre a audiência e o coro –, da palavra ‘chora’ – noção relativa ao território ou espaço em geral. Na sua abordagem, a coreografia, — mediante uma descrição quase geográfica como inscrição num espaço—, adquire um papel de reconciliação da escrita com a dança, como um gesto que “assinala uma relação complexa entre processo e lugar, uma relação que foi depois traduzida num documento escrito. A coreografia começou assim a sua vida como o ato de conciliar movimento, lugar, e símbolo impresso”⁵³ (Foster *em* Kellokumpu, 2020). O destaque da espacialidade é também salientado por Mark Franko, que propõe que, através do gesto da coreografia, a dança reclama um espaço para o movimento:

When it comes to dance, let us emphasize that it *is also an act that reclaims space* for movement. *Because of the prominence of gesture in dance, space also has certain claims on historicity.* The carving of space in particular choreographic actions cannot be identified uniquely with the present, no matter when the actions are performed, *because formally defined uses of space do not evoke a temporal so much as a rhythmically shaped dimension.* Further, the idea of remains or the remainder is based on materiality, and hence cannot do without space and spatiality. (Franko, 2017:3)

A atenção à espacialidade permite expandir estas reflexões para o possível diálogo entre coreo-grafia e historio-grafia, em que a coreografia toma lugar na reflexão sobre a possibilidade de criar uma historiografia “espacializada”. Esta perspectiva permite uma leitura na qual um dispositivo histórico-coreográfico, como a *Timeline*, pode assumir o papel de distribuir processos, experiências e suas materialidades num determinado espaço-tempo, e ao mesmo tempo dota a historiografia de elementos coreográficos, como o ritmo. Um modelo que expande e questiona o formato do livro como meio adequado para o exercício da

⁵³ Citação completa no original: “The word “choreography” derives from two Greek words, choreia, the syntheses of dance, rhythm and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and graph, the act of writing. The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, orches, that place between the stage and the audience where the chorus performed, and chora, a more general notion of space, sometimes used in reference to a countryside or region. Where choreia describes a process of integrating movement, rhythm, and voice, both orches and chora name places [...] Although we cannot know what motivated each of the authors to name their treatises as they did, the proliferation of titles, all referencing the same project, signals a complex relationship between process and place, a relationship that was then translated into a written document. Choreography thus began its life as the act of reconciling movement, place, and printed symbol” (Foster, 2011:16–17).

historiografia da dança (Turner, 2017: 531). Esse modelo exige a expansão da própria materialidade do livro e da página, fazendo-os saltar para fora das suas molduras.

Mas precisamos igualmente de interrogar a qualidade material do “texto” (no seu sentido ampliado), ao mesmo tempo que salientamos a qualidade não textual dos objetos, olhando para a sua agência. Assim, Walter Benjamin expressava: “Não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar” (Benjamin *em* Didi-Huberman, 2017:147). Com estas palavras, Benjamin foca-se na relação cúmplice entre legibilidade e visibilidade, e convida-nos a ver o que pode ser lido. Numa linha de pensamento semelhante, Peter Bjerregaard (2019) releva a qualidade não textual dos objetos, assinalando, a respeito das exposições: “concentramo-nos nos objetos não pela sua capacidade de transportar informação, mas pelas suas qualidades materiais e potenciais enquanto tal” (Bjerregaard, 2019:9). Este pensamento é alargado com as abordagens de Ulrich Rauff (2000), que destaca que é justamente esta qualidade não textual dos objetos que possibilita a sua interrogação:

[Exhibitions] bring up problems. They ask questions. [...] The simple reason for this is that the objects on display are material objects put together in juxtaposition or in any other spatial order [...] they haven't been reduced to mere descriptions. They haven't been flattened down to print lines. They still possess their full expressiveness, their aesthetic power. (Rauff *em* Bjerregaard, 2019:9)

No espaço da página – ou fora dela – um outro ponto revelador para entendermos o caráter performativo da escrita é apontado na proposta de Gallier (2012): trata-se da reconversão do foco da escrita, do autor ao leitor. Um movimento que implica também a expansão da noção histórica da coreografia como uma prática de escrita para o seu reverso: a coreografia como prática de leitura. Um deslocamento que Simo Kellokumpu (2019) descreve nos termos: “from choreographing to choreoreading”⁵⁴. É assim que a escrita devém performance, não apenas para quem escreve, como salienta Gallier: “a escrita – ao permitir desvios, ao oferecer iterações aos seus leitores, ao dar uma relação de tempo que se situa ao contrário do tempo pontual-efémero do espetáculo enquanto evento – performa”. A partir daqui Gallier interroga-se: “Poderia a escrita ser adjetivada com superlativos, tais como extra- super- ou mega-performance?” (Gallier, 2012:14). Ao considerar o leitor, Gallier não só desafia as

⁵⁴ Esta mudança de foco foi desenvolvida no projeto de investigação artística de Kellokumpu intitulado “Choreography as Reading Practice”. O projeto pode ser consultado em: <https://www.researchcatalogue.net/view/437088/437089>

noções da notação em termos de ferramenta, documento e arquivo (nos termos tradicionais), mas também situa a coreografia no espaço do comum. Aqui a escrita é libertada do seu poder autoral/autoritário, de forma que o escrever apresenta-se como um “convite a conversar”⁵⁵ (Gallier, 2012: 14). Em consequência, a coreografia é assumida “como espaço/tempo/oportunidade para pensar em conjunto” (35), convidando a práticas colaborativas de escrita-leitura. Feito este percurso pelas múltiplas interpretações da relação do coreográfico com a escrita e a leitura, para que fiquemos assim situados no espaço do comum termino esta passagem com algumas das reflexões trazidas por Dieter Mersch na publicação *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line* (2017). O autor propõe a releitura da relação hifenizada da coreo-grafia, sinalizando-a como dois termos unidos e ao mesmo tempo separados por uma “linha de desvio” (o traço), onde o prefixo “choreo” implica a relação com o outro (no coro, no grupo) e a “grafia”, “as possibilidades e sensibilidades de inscrição”, não apenas para “descrever – representar ou reproduzir [...] – mas também como um evento dinâmico, capaz de produzir, constituir, transformar” (Mersch *em* Gansterer, et.al, 2017: 7). Um convite para inscrevermos juntos ou, pelo menos, como salienta Mersch, para repensar os pontos de conexão e as possíveis recombinações da relação entre o “choreo” e o “gráfico” (122); ou seja, na ótica desta pesquisa, entre as possibilidades de inscrição e as possibilidades do comum.

1.3 Traçando Linhas para Expandir a Historiografia

Traçado este panorama à luz das práticas expandidas e das várias viragens epistemológicas em superposição, aparece mais claramente uma das premissas que interessa desenvolver nesta investigação: o projeto da *Timeline* afirma-se como um exercício que movimenta um pensamento coreográfico dentro do arquivo e da história; esse movimento acaba por articular um modelo possível para uma *historiografia expandida*. Mas o que significa expandir a historiografia? E que implicações tem esta expansão nos termos da dança e da coreografia? No campo das viragens e expansões epistemológicas acima apresentadas, a expansão da historiografia implica uma proposta singular alargada aos campos do curatorial, do

⁵⁵ Com esta expressão, Gallier vem a salientar a sua posição a respeito do pensamento de Roland Barthes em “A morte do Autor”. A partir da citação de Barthes “the birth of the reader must be requited by the death of the author” (Barthes *em* Georgelou, 2011: 55), Gallier afirma que o surgimento do leitor não implicaria a morte do autor, mas antes a emergência de um espaço de conversa.

arquivístico e da escrita, que se torna legível no quadro da expansão coreográfica. Aparecem então propostas que ensaiam, em criticalidade, as formas de (co- e re-) fazer arquivo(s) e história(s), numa palavra: expandir a historiografia, de forma a envolver temporalidades múltiplas e outros corpos. Expansão que é praticada tanto no desenho do dispositivo, como nas formas colaborativas em que se joga a pesquisa que desenvolve.

Ficam situadas as problemáticas e as principais abordagens teóricas que sustentam esta investigação. As seguintes secções procuram explorar as dinâmicas pelas quais passam a imaginação do arquivo e a expansão da historiografia – no projeto da *Timeline*. Cabe agora fazer um intervalo para contextualizar enfim o projeto em discussão, e abordar alguns dos principais aspetos da sua curadoria.

(INTERVALO)

Apresentação: Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal

E, se por um lado, se procura amarfanhar a história, era importante também encontrar um dispositivo que materializasse os seus resíduos, contidos nas longas conversas de estúdio. Acontecimentos que se entrecruzavam em lugares estranhos por coincidência e contingência. Eventos que fabricaram o aparecimento de uma nova dança e que deram corpo ao corpo que, como dizia Alexandre Melo num texto de 1993, os portugueses não tinham. Como sistematizar a história recente da dança portuguesa, fazendo-o em diálogo com os seus agentes e espectadores? Como pensar a sua posteridade e a surpreendente tendência acrítica do discurso contemporâneo da dança em Portugal? (Folha de Sala “Reencontro”, abril de 2016)

Com estas apreciações finaliza João dos Santos Martins as suas reflexões sobre o evento “Reencontro”, sucedido no Teatro Viriato em Viseu, no ano de 2016. Considerada como uma proto-edição, seria o ponto de ante-partida do projeto *Para uma timeline a haver — genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal*. Partindo como um exercício performativo de ativação de memórias sobre a Nova Dança, o projeto prontamente revelou, tal como expressado nestas palavras, a necessidade de sistematizar e transmitir coletivamente uma história até então ausente. Vontade que daria lugar às várias edições esporádicas do projeto, em curso de 2016 até à atualidade, sob a curadoria de Ana Bigotte Vieira, João dos Santos Martins em colaboração com Carlos Manuel Oliveira⁵⁶.

Partindo deste exercício, o projeto derivou rapidamente para a criação de um dispositivo de exposição/instalação performativo, sob a forma de uma linha temporal, que permitiu o mapeamento do escasso material relativo à dança em Portugal, atuando como uma “reflexão geo-temporal” (Vieira & dos Santos Martins, 2017). Nesta transformação, a *Timeline* tornou-se uma “ferramenta de estudo” e um “exercício coletivo de sinalização de marcos relativos

⁵⁶ João dos Santos Martins (Santarém, 1989), artista cujo trabalho abrange várias formas como a coreografia, a exposição e a edição. Fundador e editor do jornal Coreia. Formou-se na Escola Superior de Dança, em Lisboa. Continuou os seus estudos na P.A.R.T.S., em Bruxelas, em Montpellier, e no Instituto para Estudos Aplicados ao Teatro (Giessen). Ana Bigotte Vieira licenciou-se em História Moderna e Contemporânea (ISCTE-IUL) e especializou-se em Cultura e Filosofia Contemporâneas (NOVA FCSH) e em Estudos de Teatro (ULisboa). Carlos Manuel Oliveira é coreógrafo, performer e investigador. Artista associado, com João dos Santos Martins, na Associação Parasita.

ao desenvolvimento e disseminação da dança como prática artística em Portugal”, abrangendo temporalidades dos séculos XX e XXI. Uma “perspetiva alargada” na qual os distintos aspetos e transformações da dança como prática artística no contexto nacional – incluindo as suas práticas, instituições, protagonistas, discursos coreográficos, corporalidades, obras, etc.– são postos, mediante a criação de categorias descritivas, numa “leitura comparada” e cruzada com outros episódios. Leitura que permitiu uma perspetiva ampliada, “colocando-o [o material coletado e gerado] em relação com o contexto maior da história nacional, das grandes narrativas da história da dança e da arte ocidental, e da própria história global– tornando-se um dispositivo em exposição que dá a ver esse mapeamento, acrescentando-o e permitindo a sua problematização” (Vieira et.al, 2020: 133).

Neste movimento, o projeto procura desmultiplicar o passado, movimentando memórias e oferecendo diversas possibilidades de leitura parcelares, “expondo em negativo o que falta”, com o intuito de impelir à escrita e em última instância contribuir para “desvelar lógicas narrativas que compõem a História mais ou menos oficial”, “contribuindo para a elaboração de uma historiografia multivocal e descentrada” (Vieira & dos Santos Martins, 2017: 46). Um projeto que só é possível de ser realizado coletivamente, e que ao longo da sua história tem contado com o contributo de coreógrafos(as), historiadores(as), agentes envolvidos nos contextos locais e dos próprios espectadores⁵⁷.

Aos poucos, o projeto foi-se configurando como uma ferramenta de investigação cujo potencial reside no seu carácter aberto e inacabado. Como o próprio nome anuncia, o seu estatuto “a Haver” é concebido como um exercício intermitente e mutante: “assumindo o presente como lugar de enunciação, a cada edição sofre mutações que levam a uma reconfiguração física e metodológica do que é dado a ver”⁵⁸. Envolve, assim, a mudança constante de formas de “distribuição do campo preceptivo”, das formas e materiais sob as quais, como dispositivo, distribui a sua visibilidade e invisibilidade, e a sua perceção e

⁵⁷ Personas envolvidas no projeto nos anos 2016-2020: Alexandra Balona, Ana Cristina Vicente, Ana Dinger, Ana Mira, André e. Teodósio, António Cascais, Cristiana Rocha, Cristina Grande, Cristina Santos, Daniel Tércio, Duarte Bénard da Costa, Elisabete Paiva, Ezequiel Santos, Gil Mendo, Joclécio Azevedo, Luísa Roubaud, Magda Henriques, Margarida Bettencourt, Maria José Fazenda, Mariana Brandão, Mariana Pinto dos Santos, Mónica Guerreiro, Paula Caspão, Paula Garcia, Pedro Cerejo, Rita Luís, Rita Natálio, Rahul Kumar, Rogério Nuno Costa, Sílvia Pinto Coelho, Tiago Bartolomeu Costa.

⁵⁸ Consultado em: <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2104-exposicao-para-uma-timeline-a-haver/>

significação (Lepecki, 2007: 120), reproduzindo a operação de distribuição do sensível da coreografia.

E se cada edição gera diferentes constelações físicas para o dispositivo, essas mudanças respondem também à própria possibilidade de experimentar metodologias e aproximações de investigação diversas, que entram em diálogo com as exigências contextuais de cada edição. Destaca-se especialmente a criação de verbetes (entradas textuais), através de uma metodologia de pesquisa centrada em duas ações principais: por um lado, o esboço de um “Estado da Arte” a partir da recolha de histórias e factos já estudados no escasso material editado; por outro, a encomenda de verbetes a agentes especializados, para cobrir principalmente o período dos anos 90’ em adiante (anos do *boom* da Nova Dança Portuguesa), cuja informação se encontra dispersa e pouco tratada. (Vieira et.al, 2020: 136-137). Se o projeto parte da história oral, funcionando primeiramente como uma coleção de memórias, a *Timeline* termina por reunir diferentes práticas de investigação, não circunscritas a uma instituição ou disciplina em particular, por exemplo: a recolha de testemunhas, trabalho com fontes primárias, execução de workshops, ativações com o público e realização de visitas guiadas. Metodologias que vieram a delinear diferentes possibilidades para o que a *Timeline* pode ser: “exercício coletivo de sinalização”, “ferramenta de estudo”, “mapeamento do material sobre a dança”, “Estado da Arte”, “cronologia comparada”, ou tudo isso no seu conjunto. Contando até agora com VI edições⁵⁹, a *Timeline* tem transitado por contextos diversos: festivais, escolas, edições comemorativas, e contextos museais.

Cada edição da *Timeline* trouxe materialidades diversas, que permitiram a ativação de diferentes tipos de memórias: passando por informações fac-similadas como artigos de jornais, críticas, cartazes, programas (nos seus formatos físicos), e os próprios verbetes; por materialidades relativas ao *time-based-art*, incluindo material audiovisual (entrevistas, programas, extratos de peças) e sonoro; material iconográfico; e finalmente, pela presença de alguns materiais relativos às próprias encenações de peças. Mas se as materialidades presentes são uma forma de transmissão de memórias e antecedentes históricos, elas vêm também a revelar uma arquitetura de investigação, ou de exposição como investigação,

⁵⁹ Para o ano de 2023 está planeada a ocorrência da última edição a apresentar-se na Fundação Calouste Gulbenkian e o lançamento do site web que condensa a investigação realizada ao longo dos vários anos do projeto, possibilitando a consulta regular dos seus materiais, bem como a sua extensão.

outorgando uma concretude ao trabalho de arquivo e de historiografia, por exemplo, ao apresentar as fontes primárias e os livros consultados (em físico) montados na mesma exposição (no caso das edições no Convento São Francisco e Museu Serralves).

Edição e Reedição: Seis Constelações para uma *Timeline* a Haver

Após a proto-edição de 2016, a *Timeline* foi novamente montada no Bar/Galeria do Teatro Sá da Bandeira (Santarém), desta vez no enquadramento do festival Nova-Velha Dança (fevereiro a junho de 2017)⁶⁰, colocando especial foco na segunda metade do século XX. Ocasão em que a *Timeline*, a partir de conversas e ativações performativas, funcionou outorgando um caráter discursivo ao ciclo de apresentações artísticas realizadas. A II edição (17 de novembro a 22 de dezembro de 2017), decorreu como uma mostra no Teatro Viriato, em Viseu, no enquadramento do ciclo de dança contemporânea New Age New Time 2017⁶¹.



Figura 1 Registo Proto Edição Viseu, “Reencontro”. ©Carlos Fernandes, 2016

⁶⁰ Nova-Velha Dança foi um ciclo com duração de 5 meses, composto por espetáculos, exposições, conversas e *workshops*, que ‘parasita’ a atividade cultural da cidade de Santarém. O ciclo apresentou peças da Nova Dança Portuguesa e de criadores da última década, visitando a produção da dança do Portugal democrático. Cabe destacar a realização do projeto de reencenação *Reacting to Time* de Vânia Rovisco. Programa disponível em: [Nova Velha Dança programa.pdf \(parasita.eu\)](#)

⁶¹ Design: Ana Schefer e Teo Furtado.

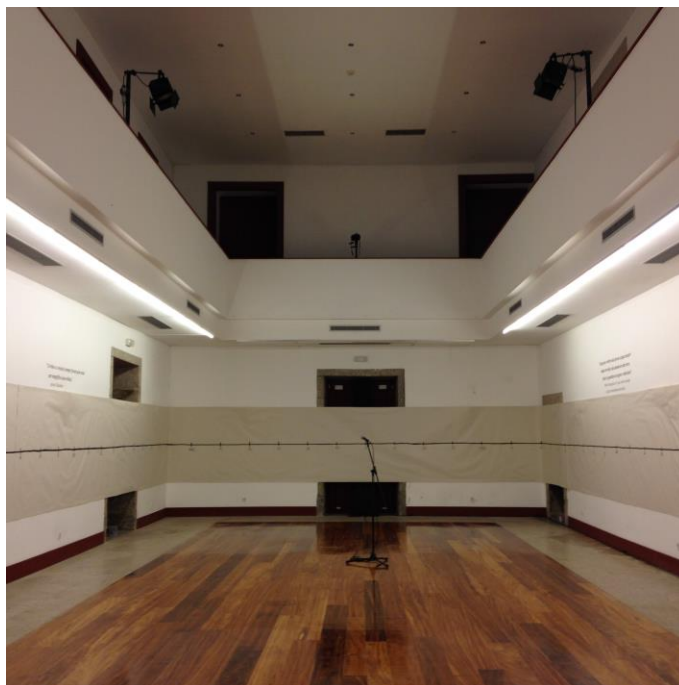


Figura 2. Proto Edição Viseu, “Reencontro”. ©Carlos Fernandes, 2016.

Desde o ano de 2019, sem negar o seu caráter ancorado no âmbito das exposições temporárias, a *Timeline* começou a construir um caminho mais sistemático. A seguir apresenta-se brevemente uma descrição de cada edição, para sinalizar características específicas:

Residência Escola Superior de Dança, Lisboa (abril a junho 2019): Uma Ferramenta Pedagógica

Testando o dispositivo enquanto ferramenta pedagógica, nesta ocasião trabalhou-se com um grupo de cerca de 13 alunas da Licenciatura da Escola Superior de Dança. Sobre a metodologia, optou-se por um trabalho espacializado no tempo, de forma que a pesquisa foi realizada “ao longo de três meses, três horas por sessão, uma vez por semana [...] lendo coletivamente os verbetes um por um, uma década por encontro.” (Vieira et.al, 2020: 138). O encontro espaçado no tempo, através da montagem dos verbetes numa linha de 30 metros, permitiu traçar, em coletivo, relações genealógicas que estavam ainda por revelar⁶².

⁶² “Neste sentido, identificaram-se linhas genealógicas prolongadas, como a do Ballet Gulbenkian ou a da Companhia Nacional de Bailado, de onde muitas outras descendem”, apontam os curadores na conferência realizada no ciclo Conversações com Serralves (fevereiro, 2021).



Figura 3. Residência na Escola Superior de Dança, abril - julho 2019. Registo Ana Bigotte Vieira

Polos da dança. Edições Comemorativas: Des|Ocupação REAL e Aniversário O Rumo do Fumo

Nestas edições a *Timeline* articulou-se com as histórias particulares do Atelier RE.AL e d'O Rumo do Fumo, estruturas de criação, ensino e produção de dança fulcrais das últimas décadas, colocando em conversa os verbetes com os materiais de arquivo daquelas estruturas.

Linha REAL, Atelier RE.AL, Lisboa (4 a 11 de julho 2019)

Desta vez por meio do convite do coreógrafo João Fiadeiro, a *Timeline* foi montada no enquadramento do evento do fecho do Atelier RE.AL. Momento em que a informação gerada para o encontro em Santarém (com destaque nos verbetes que tratam da dança enquanto prática artística em Portugal) foi adaptada ao período de vida do Atelier RE.AL (1990-2019). A “Linha REAL” disposta nas quatro paredes de uma sala do Atelier, colocou-se em diálogo com o arquivo da estrutura. O encontro com o material permitiu a ativação performativa de memórias relativas à Nova Dança, com Fiadeiro como um dos seus protagonistas.



Figura 4. Edição Timeline Atelier REAL, Lisboa, 2019.

Aniversário O Rumor do Fumo, Espaço da Penha, Lisboa (dezembro 2019 a julho 2020)

No enquadramento do vigésimo aniversário d'O Rumor do Fumo, realizado no Espaço da Penha, realizou-se a edição *Um diagrama possível para uma timeline a haver: convite à colaboração*⁶³. Seguindo a lógica dos fluxogramas dos movimentos artísticos (apresentado anteriormente no festival Materiais Diversos), apresentou-se uma versão adaptada à história da estrutura. Concebido como uma “genealogia diagramática” em processo, sinalizando pessoas, festivais e instituições (associadas a datas), o dispositivo reuniu fotografias de espetáculos com recortes de jornais, colocando em diálogo o trabalho d'O Rumor do Fumo com a sua receção crítica (Vieira, et.al, 2020: 141). Daí saíram “linhas melindrosas” (dada a escassa documentação da dança após os anos 2000) que foram completadas pelos visitantes, reforçando o carácter colaborativo da investigação.

⁶³ Design: Ana Schefer e Teo Furtado; Pintura mural: Pedro Lagoa e Bruno Dias

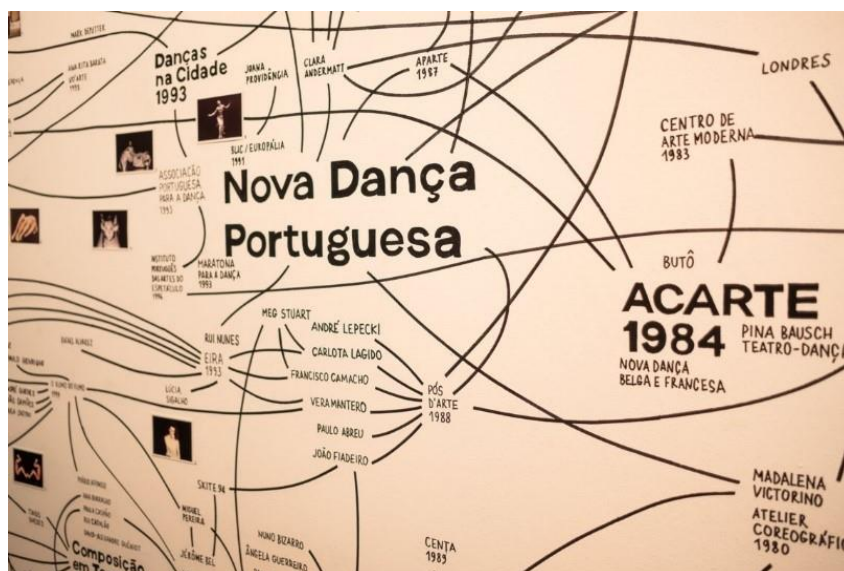


Figura 5 Timeline Edição Aniversário d'O Rumo do Fumo. ©Vitorino Coragem.

Fluxograma e Atlas: Materiais Diversos, Centro Cultural do Cartaxo, Cartaxo (outubro 2019)

Nesta ocasião a exposição combinou dois objetos que funcionaram como objetos autónomos, mas articulados. Por um lado, o fluxograma de genealogias, e por outro um conjunto de 12 pranchas iconográficas (uma por década), compostas de 20 a 30 imagens cada uma, sendo acompanhadas de textos de apoio, suscitando ressonâncias com a imagem do Atlas warburgiano. Assinala-se esta edição como ponto de viragem do projeto, que levou à criação de uma perspetiva de leitura, mediante o traçamento de genealogias num fluxograma, operação que seria recriada em outras edições.

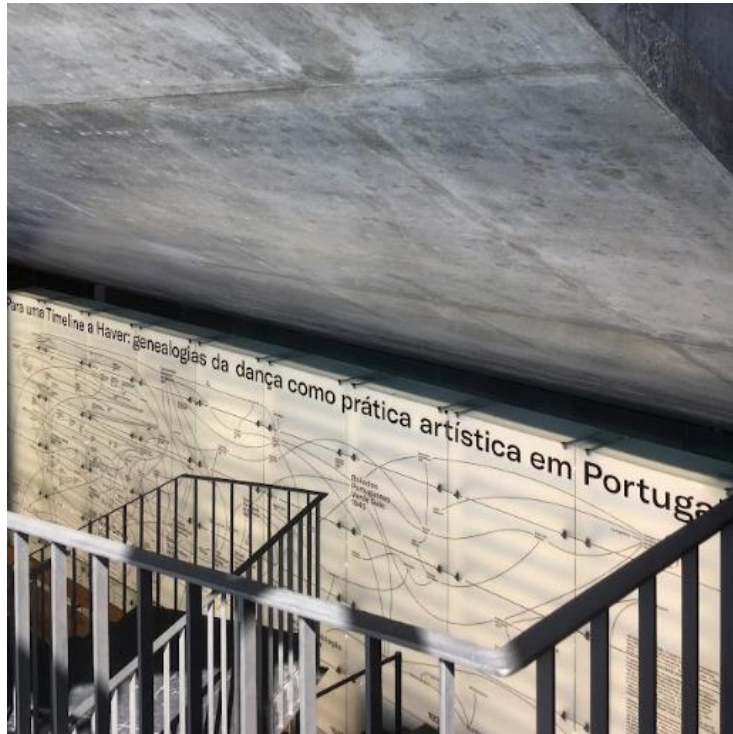


Figura 6 Registo Edição Cartaxo (Materiais Diversos) de João dos Santos Martins, 2019.

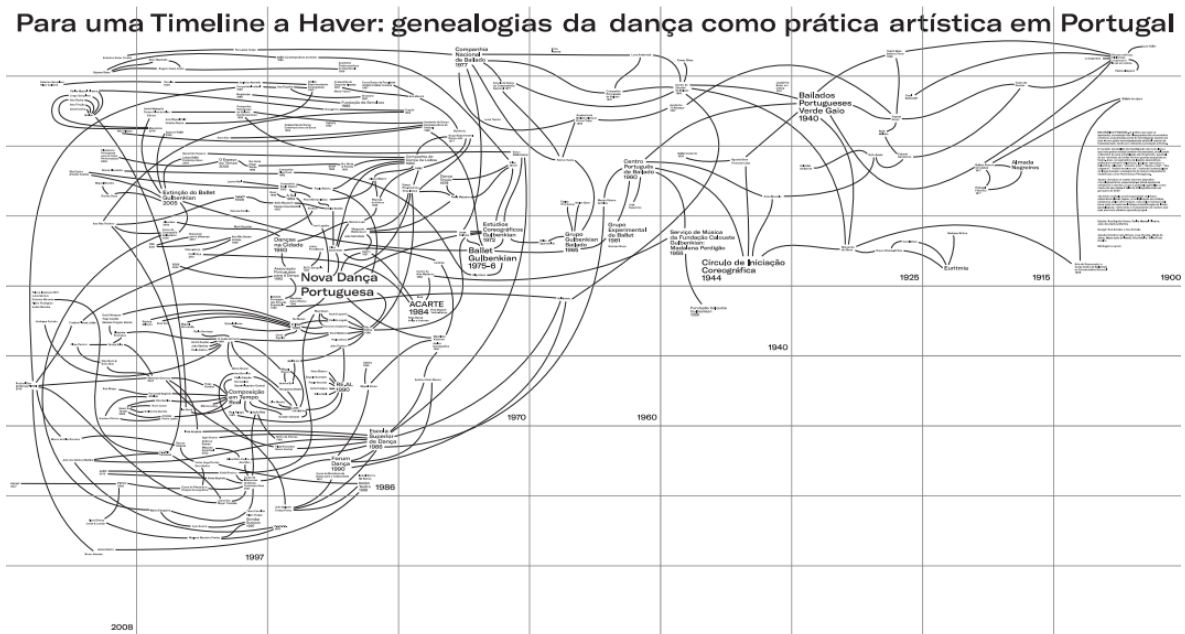


Figura 7 Desenho fluxograma Timeline Edição Cartaxo (Materiais Diversos), 2019.

Aterrar no Museu: Edição no Foyer do Museu Serralves⁶⁴, Porto (maio a novembro 2021)

Destacada como a primeira versão que é realizada num museu, aqui a *Timeline* apresentou-se como uma “cartografia narrativa para a dança em Portugal”⁶⁵. Expandida num único diagrama tridimensional para “percorrer com o corpo”, o dispositivo ativou uma dimensão performativa e permitiu uma visão cronológica alargada do século XX até os nossos dias, complexificada através de diversos cruzamentos.



Figura 8 Registo Edição no Museu de Serralves. © José Caldeira

⁶⁴ A chegada da *Timeline* ao Museu de Serralves deve ser lida em articulação com o programa curatorial *O Museu como Performance* iniciado pela instituição no ano 2015, no enquadramento da viragem performativa nos museus. Ver: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/2.8-ok-grandes-eventos---museu-como-performance/>

⁶⁵ Design e instalação: Atelier Letra (Marco Balesteros assistido por Pedro Sousa). O trabalho com Balesteros continua na edição em Coimbra, desta vez com especial atenção ao contexto musical da cidade, refletido no desenho.



Figura 9 Timeline Edição Serralves. A fotografia ilustra a 'partitura' de recorrido e as (im)possibilidades de leitura.
Registo próprio

“Dança em Coimbra!?”: Galeria Pedro Olayo (filho). Convento São Francisco, Coimbra (abril a junho 2022)

Edição especialmente marcada pela atenção ao desenvolvimento da dança como prática artística na cidade de Coimbra, com focos temáticos que situam a atividade da dança na cidade, em contexto nacional e internacional. Partindo de uma pesquisa nos arquivos locais, a recolha de testemunhas e a realização de um workshop; ao longo do tempo de exposição, tal como na edição de Serralves, contou com diversas visitas guiadas e conversas.



Figura 10 Timeline Edição em Coimbra. Registo próprio.

O Cultivo da Incompletude: Falha e Falta como Conceitos Generativos

Assente no espaço provisório da “falha e a falta” e nas “leituras em negativo”, a *Timeline*, como os seus curadores salientam, mais do que a “afirmação de presenças”, encontra-se inscrita no espaço negativo, ou no que Ana Bigotte Vieira (2016) chamou “curadoria da falta”⁶⁶. Assim, a *Timeline* afirma-se como um projeto que adota ativamente a política de cultivar a incompletude e tornar visíveis as falhas, de “localizar e inscrever-se na falha” (Museu Serralves, 2021). Dinâmica não isenta de hesitações, na tensão latente (talvez necessária) entre o enraizamento da domiciliação e fixação do arquivo, e o seu nomadismo e ensablagement instável. De forma que o que é revelado na *Timeline* é precisamente uma certa “incapacidade que este exercício de captura aparenta propor” (Museu de Serralves, 2021). Contudo, este movimento inscreve-se não necessariamente como forma para preencher as lacunas ou cobrir as fissuras, reconhecendo-se que, ao procurar preencher as lacunas, existe o “risco de [com] futuras edições ‘fixas’ se distorcer um projeto assente no que falta e na

⁶⁶ O termo é adotado pela autora no contexto da sua investigação de doutoramento, intitulada “No *Aleph*. Para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989” (2016), para referir o tipo de curadoria conduzida pelo Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), sob a direção de Madalena Perdigão.

localização da falha, transformando-o num projeto de afirmação de presenças” (Vieira et.al, 2020: 146).

Nestes termos, o cultivo da “falha” e da “falta”, mais que esconder uma ânsia de completude e correção é delineada como um *ethos* generativo, a fim de explorar o potencial criativo da ausência e da falha, que só podem ser performadas coletiva e provisoriamente. Assim, salientam os seus curadores sobre a intenção do projeto: “funcionando por acumulação, este dispositivo expõe em negativo o que falta, contribuindo assim, esperamos, para desvelar lógicas narrativas que compõem a História mais ou menos oficial, desmultiplicando o passado e impelindo à escrita.” (Vieira et.al, 2020: 133).

Sem procurar aprofundar os substratos da mentalidade portuguesa, questão que excede os alcances desta pesquisa, é contudo necessário sublinhar a significância particular que adquire a questão da falta no contexto português, o “país da não-inscrição” como afirma José Gil em *Portugal, Hoje – o medo de existir* (2005). Situação de “não inscrição”, que é assinalado por Gil como resultado do prolongado contexto de ditadura e censura salazarista, e que vem a reforçar a narrativa do “atraso português”. Para o autor a “não inscrição” vem a indicar a incapacidade dos sujeitos para aparecer *em* e produzir acontecimentos: “nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico” (Gil, 2005: 15). “Não inscrição” que se traduz numa certa resistência a abordar a própria história, criando um “‘branco’ (psíquico ou histórico)” (Gil, 2005: 16); e com isso, numa recusa de reconhecer as diversas temporalidades em jogo, bem como os vários corpos que compõem esta história. Criou-se assim uma discursividade da invisibilização, do “como se não” ou “como se não fosse” (Azoulay, 2019: 360): como se os portugueses não tivessem corpos, como se aqui não tivesse acontecido história, como se não existisse a colonialidade, corpos racializados, corpos cosmopolitas, corpos femininos, etc.

Levando a questão para o campo da historiografia da dança e da performance, José Sasportes, vem a dizer, em 1968: “Portugal tem história da dança, mas não tem tradição continuada”⁶⁷. Mais de 40 anos depois, Cláudia Madeira (2014) fala-nos de “uma história sem história”, sublinhando o silenciamento e a lacuna na história da performance portuguesa, sobretudo até

⁶⁷ Extraído de um verbete da exposição do projeto, no Museu de Serralves.

inícios da década de 1990. Discursividades de falta e atraso que tomam corpo na *Timeline*, nas paredes da exposição no Museu de Serralves, onde se observam frases como “quem critica, critica alguma coisa” – José Sasportes em 1966, referindo-se à ausência de dança no Portugal da época. Discursos que embora sejam discutidos, continuam a aparecer nas seguintes décadas, levando Alexandre Melo a dizer, em 1993, “os portugueses não tem corpo”⁶⁸; e a reaparecer, num artigo de 2005 intitulado “Pós-Nova-Dança”⁶⁹, de Cláudia Galhós: “não há dança contemporânea em Portugal”, dando-se uma continuidade a este discurso que, no entanto, é também discutido⁷⁰. A partir daqui, perguntamo-nos como é que projetos como o da *Timeline* podem redefinir esta “não-inscrição” histórica a partir da releitura da falha e da falta, ou abrir caminho para olhar o seu reverso?

A noção de “História Potencial” desenvolvida por Ariella Azoulay (2019), baseada no conceito cunhado por Walter Benjamin, “história incompleta”, torna-se um elemento fulcral no enquadramento teórico desta pesquisa, para redefinir a falta e a falha sob uma lente generativa, entendendo a incompletude em termos de potencialidade. No âmago deste pensar “no reverso das coisas”, encontra-se um esforço entendido como uma necessidade de ‘desaprendizagem’, nos termos da autora. Trabalhar a partir de uma história potencial é *desaprender* as ferramentas da história do progresso, entre elas, “desaprender o arquivo” e a temporalidade entendida como “progressiva” (Azoulay, 2019:8-13). No foco da incompletude encontra-se a hipótese de rebobinar e de “ensaiar” a história numerosas vezes, desvelando um potencial de mudança. Nestes termos, abre-se a possibilidade de “potenciar a história”, ou seja, expandi-la para além da sua narrativa linear: procurar nas falhas e na falta da história; não apenas para imaginar o futuro, mas para procurar (re-imaginar) passados possíveis.

O *cultivo da incompletude* toma lugar na *Timeline*, sendo negociado em diferentes níveis. Se a aproximação a partir das “falhas ou faltas” parte da ausência da historialização da dança

⁶⁸ A frase utilizou-se como verbete na exposição levada a cabo no Museu de Serralves. Extraído de um artigo publicado na revista do semanário “Expresso” – “Velocidades Contemporâneas” (Assírio & Alvim, 1995).

⁶⁹ “O pós-Nova Dança - um balanço nacional em vésperas do Dia Nacional da Dança, Cláudia Galhós, Cartaz, Expresso, 25 de Abril 2005. Citado de verbete na exposição *Timeline* Museu Serralves.

⁷⁰ O mesmo verbete exibido na edição da *Timeline* no Museu de Serralves dá conta da diversidade de vozes e respostas ativas a partir deste artigo. Destaca-se a resposta de coreógrafos da Nova Dança Portuguesa, e a contra-resposta do Grupo Informal de Encontro, Pesquisa e Análise Coreográfica (GIEPAC) que vem a salientar a desmultiplicação de formas de fazer dança em Portugal. Visões encontradas que dão conta de um momento de transição e de rutura geracional.

nacional, esta abordagem não se limita às temáticas abarcadas, estendendo-se igualmente às escolhas metodológicas. Nomeadamente, na definição da pesquisa em permanente “A Haver”, na utilização de formas diagramáticas passíveis de ser modificadas. Também é significativa a escolha das instituições e sítios da sua instalação. A respeito deste último ponto, é aqui que podemos situar, por exemplo, a escolha da *Timeline* na sua edição em Coimbra (2022) ou em Santarém (2017), cidades que, do ponto de vista da história da dança, como comenta João dos Santos Martins, pareceriam um território “fora desta história”, como se nela “não tivesse acontecido uma história que é nacional”⁷¹. Ao mesmo tempo, e como será abordado, é também a incompletude a que dá espaço a dinâmicas colaborativas de curadoria.

Tomando em conta estes pontos, cabe-nos interrogar não apenas os mecanismos segundo os quais opera este “fazer falta”, mas também o que é que esta falta faz. A partir daqui, falha e falta funcionam como práticas ativas e não por omissão: o “fazer falta” torna-se num mecanismo ativo para dar e criar espaços de potencialidades. Daí que, a falta não é apenas um aspeto a ser sinalizado, mas também um aspeto a ser produzido, de forma que a falta se torna um exercício ativo com o intuito de criar mais gretas e incompletudes. Espaços nos quais temporalidades diversas e os diferentes corpos da história – tanto os corpos “históricos”, como aqueles que fazem e interpretam a história – possam aparecer.

Falha e Falta através do Olhar Coreográfico

Vamos correr riscos, vamos cometer erros.

Madalena Perdigão⁷²

Cruzando estas perspetivas com o campo dos Estudos de Dança e Performance, a concentração na falha e na falta vem a trazer novas abordagens para a problemática da efemeridade da dança, bem como a interrogar as formas em que a própria dança, a partir da releitura do paradigma da efemeridade, pode dar novos sentidos aos termos da falha e da falta. Releituras que podem oferecer novas perspetivas de reimaginação do trabalho de

⁷¹ Extraído de: (22 de maio de 2017) “Nova-Velha Dança propõe-se colocar Santarém na ‘história’ da dança contemporânea”. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/lusa/nova-velha-danca-propoe-se-colocar-santarem-na-historia-da-danca-contemporanea-8495999.html>.

⁷² Extraído de verbete montado na edição no Museu de Serralves (2021).

arquivo e da história, e das suas formas narrativas. A partir daqui, propõe-se uma tentativa de abordagem dos termos da falha e da falta interpretados em termos coreográficos, que acompanharão o percurso da dissertação. Enquanto a falha dá espaço para o ensaio e a errância, a falta permite redefinir os discursos centrados na efemeridade, reinterpretando-a em termos de incompletude. Visões que nos impelem a desaprender a falha como erro e a falta como perda; acima de tudo, pensar no reverso das coisas.

A Falha como Errância.

Embora as interpretações expostas no primeiro capítulo sobre o caráter normativo da coreografia – refletidas nas noções de coreopólicia e da história linear – tendam a sublinhar a negação da possibilidade do dissenso (da escolha para se sair dos “caminhos” comandados) e da dúvida (ou do “não saber”), é possível, contudo, a partir da ênfase na falha, dar lugar à emergência destes elementos. Se a falha é considerada como um erro, é aqui que o erro, no seu reverso, é considerado como errância, como sugere Lepecki: uma trajetória capaz de perfazer o que o autor denominou como *cinética à deriva*. Mudança que requer um novo entendimento da física do movimento que sublinhe as falhas: o desvio, as lacunas e ruturas do tempo histórico, ou o espaço intervalar – rompendo com a leitura fluida da temporalidade histórica. Uma mudança que dê conta das “falhas”. Ou seja, que permita o movimento à deriva e, portanto, a disponibilidade para acidentes e encontros, para o que Catherine Malabou (2009) chamou “ontologia do acidente” (*em* Lepecki, 2016: 150). É neste movimento, interrompido por intervalos, que é possível tornar visíveis as múltiplas escolhas, e com isso dar espaço ao questionamento, ao dissenso e à agência dos sujeitos (presentes ou passados), vindo a reverter a imagem do sujeito descrito por José Gil, incapaz de inscrever o acontecimento.

Voltando às distinções entre coreopólicia/coreopolítica, relembre-se que, como contrapeso à coreopólicia (a sua negação do vazio e das falhas), Lepecki propõe o conceito de “coreopolítica”. Trata-se de um termo baseado em leituras de Hanna Arendt, como uma forma de mover-se politicamente, quer dizer, de experimentar alguma liberdade. Se, pegando nas reflexões de Arendt, Lepecki se pergunta como é possível mover-se politicamente (livremente) e que sujeito é capaz de exercer este movimento, talvez seja possível transpor estas questões para o trabalho da história. Como mover-se politicamente na história, ou seja,

livremente, e que sujeito (ou que releitura dos sujeitos da história) requer este movimento? Por liberdade não quero dizer que todos possam interpretar a história apenas como algo puramente subjetivo, mas sim praticando uma certa criticalidade. Releitura que passa pela necessidade de uma redistribuição e reinvenção dos corpos e dos seus afetos, assim como de uma reinterpretação da cinética da história; um movimento que nos permita questionar a sua normalidade ou, por outras palavras, questionar a história pré-coreografada e a sua fluidez.

Transpondo as palavras de Lepecki, a coreografia ou, no nosso caso, a cinética da história, “se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação [...]” (2011:56, parênteses adicionados). Cinética que exige uma nova relação com a espacialidade e com as superfícies, que advogue o reconhecimento dos “acidentes do terreno” – ou das “falhas” ou “matérias fantasma” – transformando-se numa *topocoreopolítica* (Lepecki, 2011: 49): o campo que permite o “aparecimento do sujeito político” capaz de exercer o dissenso. De forma que, “não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço” (Lepecki, 2011: 56). A partir da enunciação da curadoria da falha e da falta, são as gretas – enquanto a falha passa também pela aparição e sinalização do vazio – por um lado, e os túmulos das “matérias-fantasma”, por outro, que nos fazem tropeçar: “Esse tropeço não é acidente, nem defeito – é antes o sinal de *um encontro aberto e relacional com a historicidade* do chão onde se dança” (Lepecki 2013: 114). Face ao alisamento, emerge o resto, a “impureza” do tropeço, o espaço onde “sobrevive o *Outro*” (Didi-Huberman, 2017:131), ou as “matérias-fantasma”.

Nesta leitura cinética, são as trajetórias “à deriva” que permitem o encontro com o evento, ou tropeço. Um movimento que convida a “desorientar a história” (Lepecki, 2016: 166) e contrapesar o desaparecimento dos acontecimentos e corpos silenciados, enquanto a desorientação da história “embaralha a seta da efemeridade que se dirige para um telos de desaparecimento e morte”⁷³. Errância que traz consigo uma postura epistemológica para a história, permitindo a construção, como propõe a *Timeline*, de uma história “multivocal e

⁷³ No original: “disorientating history scramble the arrow of ephemerality that is heading toward a telos of disappearing and death.”

descentrada”. Descobrimos as falhas que permitem não servir as histórias oficiais, mas antes questioná-las, quebrar com a sua conformidade.

A Falta como Incompletude.

Embora a perspectiva da ontologia do desaparecimento na dança venha a situá-la enquanto perda, é possível perceber essa perda em outros termos. Assim, para Eleonora Fabião o foco passa da efemeridade interpretada como “perda” para novos significados ligados à precariedade, como espaço para o provisório e incompleto: “Se a efemeridade denota desaparecimento e ausência (...) a precariedade denota a *incompletude* de cada aparição como a sua condição corpórea, móvel e constitutiva.” (Fabião *em* Lepecki, 2016:167, ênfase minha). A efemeridade deixa de ser considerada um lamento, e é então que a precariedade e a efemeridade são redefinidas como uma condição da própria matéria física (Lepecki, 2016: 162).

Esta mudança de perspectiva favorece novos olhares no entendimento do arquivo. De forma que se observa um deslocamento da “lente melancólica” – na qual o arquivo surge como resposta à efemeridade da dança assumida em constante “perda” – para a configuração do que André Lepecki contrapõe como um *desejo de arquivo*. O autor vem a propor este termo em resposta à abordagem do “impulso de arquivo” enunciado por Hal Foster (2004), enquanto assinala que na visão de Foster o ato de arquivamento é concebido como uma luta para recuperar os rastros da dança – enquadrada como “ponto de fuga” [vanishing point]. Em contraposição, a atitude do *desejo de arquivo* interpreta a falta e a efemeridade como incompletude e potencialidade: “como referindo-se a uma capacidade de identificar num trabalho passado, campos criativos ainda não explorados de ‘possibilidades impalpáveis’” (Lepecki, 2016:120). Neste sentido, seguindo o pensamento de Gilles Deleuze, Lepecki considera que a possibilidade de repetição implica sempre um desvio (errância) em relação ao original, um espaço de singularidade onde surgem potencialidades suscetíveis de atualização.

Assim, as dinâmicas de incompletude entram em articulação com a ecologia do arquivo pós-efêmero, redefinindo o conceito de efemeridade e as concepções nostálgicas da perda para passar a concentrar-se no seu caráter generativo. Desta forma, como destaca Olivia Jaques: “um arquivo do efêmero significa um arquivo que *mantém as lacunas*, um arquivo que pode

ser reescrito, reescrito uma e outra vez, um arquivo em que as estratégias (da coleção / institucionais) são visíveis”⁷⁴ (Jaques, 2019: 41). Na mesma linha, Irene Müller (2015) sublinha a qualidade das lacunas na transmissão no domínio da performance: “os arquivos da performance são precisamente o lugar onde (tais) perdas, ou o que quer que tenha sido esquecido ou negligenciado, podem gerar uma qualidade produtiva, o que por sua vez suscita estratégias e formas de ação que também fazem justiça ao ‘objeto’ artístico”⁷⁵ (Müller, 2015: 31). Porém, é urgente que não sejam só os caminhos não percorridos e o que foi silenciado ou rejeitado nas narrativas históricas, mas também as estratégias institucionais presentes na sua conceção, a escapar por estas rachaduras.

Traçado este percurso, cabe perguntar-se... que curadorias e que formas de inscrição podem tomar a errância e a incompletude no arquivo e na história? Que sujeitos podem dar corpo a uma história inserida na falha e na falta?

⁷⁴ No original: “an archive of the ephemeral means an archive which *maintains the gaps*, an archive that can be rewritten, rewritten again and again, an archive in which the (collection / institution) strategies are visible”.

⁷⁵ No original: “performance archives are precisely the place where (such) losses, or whatever has been forgotten or neglected, can generate a productive quality, which in turn prompts strategies and forms of action that also do justice to the artistic ‘object’”.

CAPÍTULO 2

EMARANHAR A TIMELINE

As histórias de dança são ‘nós do tempo’ que podem ser ‘desamarrados’ em diferentes direções. [Tanzgeschichten sind ‘Zeit-Knoten’, die in verschiedene Richtungen ‘entknotet’ werden können”]

Gabriele Klein

Webs have the property of being systematic, even of being centrally structured global systems with deep filaments and tenacious tendrils into time, space, and consciousness, which are the dimensions of world history.

Donna Haraway

2.1 Tempos Emaranhados: Dar Espaço ao Tempo

A irrupção da dança em espaços anteriormente reservados às artes visuais e a sua ênfase nas práticas da memória vem de mãos dadas com uma mudança na consciência da experiência temporal. Assim, enquanto nos anos 60 observamos que a viragem performativa e a pós-modernidade se caracterizaram por um fenómeno de “hibridação das artes”, nas últimas décadas e perante a “nova viragem performativa” o tema em discussão desenvolve-se em relação à “hibridação das temporalidades” (Hernández-Navarro, 2008), com diversas linhas temporais a encontrar-se, não só em coexistência, mas também em antagonismo.

2.1.1 Heterocronias

Assumindo a questão da hibridação temporal, em *Of the Other Spaces (Des Espaces Autres)* (1967/1986), Michel Foucault estabelece o que denomina como heterologia, definindo distintos tipos de *heterotopias* como lugares que têm formas de ocupar o tempo e o espaço diferencialmente, sendo que um dos princípios das heterotopias é o corte com a conceção temporal tradicional, definindo-se por isso como heterocronias. Nas palavras de Paul B. Preciado (2014): “o termo ‘heterocronia’ tenta abordar a questão da política de um tempo (cronopolítica), analisando as relações entre linguagem, poder e temporalidade. Esta é simultaneamente uma questão epistemológica e uma metodologia de construção da história”.

Desta forma, o termo encerra não só a possibilidade de uma leitura multi-temporal da história, mas também uma revisão dos elementos presentes na sua conceção à luz da interação entre as pessoas, as instituições e as mundividências envolvidas. Seguindo estas considerações, a dimensão temporal da *Timeline* é articulada em dois níveis interligados: tanto no seu desenho como dispositivo, enquanto diagrama temporal, como no seu entendimento como projeto curatorial de investigação (a tratar no capítulo 3).

Neste contexto, Foucault distingue dois tipos de heterocronias. Por um lado, as heterotopias crónicas ligadas a tempos fugazes, precários e transitórios, refletidos no espaço social do festival: “estas heterotopias não são orientadas para o eterno, são absolutamente temporais (crónicas)” (Foucault, 1986: 26). Por outro lado, destaca as heterocronias de acumulação do tempo características da modernidade, exemplificadas em instituições como museus e bibliotecas, guiadas por princípios de acumulação e de uma leitura abrangente:

The idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes, the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages, the project of organizing in this way a sort of perpetual and indefinite accumulation of time in an immobile place, this whole idea belongs to our modernity. (Foucault, 1986: 26)

No entanto, tal como salienta Tony Bennet (2015), esta oposição não é absoluta, dando origem a constelações híbridas, nas quais o projeto *Para uma Timeline a Haver* se inscreve. A respeito destas heterocronias híbridas, Foucault dá o exemplo das “aldeias de férias”⁷⁶. Do mesmo modo, a *Timeline* esbate e complica as diferenças entre as duas heterotopias: Embora possa estar inserida em instituições museais (como no caso da exposição em Serralves ou no Convento de São Francisco), próprias de um olhar abrangente e universalista do tempo acumulado, a proposta dialoga com o espírito nomádico e sempre provisório do dispositivo. Enquadrado como projeto transitório e ‘precário’, nunca fixo, é também semelhante à

⁷⁶ O conceito de “aldeias de férias” é explicado por Foucault nas seguintes palavras: “Quite recently, a new kind of chronic heterotopia has been invented: the vacation villages; those Polynesian villages that offer three short weeks of primitive and eternal nudity to city dwellers. You see, moreover, that the two forms of heterotopia, the heterotopia of festivity and that of the eternity of accumulating time, come together: the huts of Djerba are in a sense relatives of libraries and museums, for, by rediscovering Polynesian life, one abolishes time; yet it is also time regained, it is the whole history of humanity harking back to its source as if in a kind of grand immediate knowledge.” (Foucault, 1986: 26).

heterotopia do festival do tempo crónico, estabelecendo-se como um dispositivo de acumulação instável: ao mesmo tempo que acumula, sublinha a incompletude.

Considerando a inscrição da *Timeline* numa dinâmica temporal entre acumulação e destruição, entre precaridade e repetição, expressa na coexistência dos diferentes regimes *heterocrónicos* expostos; e investigando a montagem como ferramenta de coexistência temporal (Didi-Huberman, 2017: 147), torna-se necessário discutir o projeto no enquadramento específico da experimentação espaço-temporal da dança.

2.1.2 Contemporaneidade expandida: Multitemporalidade e Intervalo

O tempo não corre depressa quando o observamos. Sente-se vigiado. Mas tira partido das nossas distrações. Talvez haja mesmo dois tempos, o que observamos e o que nos transforma.

Albert Camus, Cadernos II

Observando o fenómeno da Nova Dança Portuguesa, André Lepecki descreve, em 2001, o seu aparecimento como “ativação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade, a reflectir sobre o nervosismo da História” (Exposição Museu Serralves, 2021). Tomando esta frase como ponto de partida, –inscrita numa das paredes da exposição no Museu de Serralves– a experiência da *Timeline* posiciona-se no contemporâneo para sublinhar e interrogar criticamente o hibridismo temporal da dança em relação à sua própria história, mas também em relação aos regimes históricos e estéticos em ação. Seguindo esta linha de pensamento sobre a temporalidade da dança, Lepecki (2007: 121) expressa:

We could think of dance’s relationship to temporality on an immanent level—and thus our research would take us to an exploration “from within” of what would be the “time of the dance.” Or we could think of how dance relates to an experience of time that is extrinsic to it—and thus, our research would take us toward an investigation of how *dance enters into relation with other modes of temporality* with which it is also contemporaneous.

Numa linha similar, Frederik Le Roy, no ensaio *Contemporaneities. The Entangled Now of Performance* (2016) chama a atenção para a importância de examinar as artes performativas como produtoras e gestoras do nosso atual regime histórico: a contemporaneidade, entendida não em termos epocais, mas como uma prática crítica para trabalhar “no” e “com” o tempo

(Le Roy, 2016). Assim, as artes performativas tornam-se o espaço por excelência, para investigar a complicação do tempo e a sua multidireccionalidade. Neste cenário, o discurso da contemporaneidade inicia-se com a problematização da temporalidade moderna, baseada na sincronização entendida a partir da sua raiz etimológica como “tempo (chrónos)-unido(sýn)”: “Uma linha de ‘agoras’ consecutivos que, uma vez passados, permanecem no e do passado” (Le Roy, 2016: 5). Em contraste, a experimentação da contemporaneidade é vivenciada como uma congregação de temporalidades, “uma unidade temporal em disjunção, ou uma unidade disjuntiva dos tempos atuais” (Osborne *em* Le Roy, 2016:7).

Segundo Le Roy, a contemporaneidade é articulada de uma forma dialética, distinguindo assim, por um lado, o reconhecimento do estado de “in-betweenness”, o momento de dúvida, expressado na temporalidade do *intervalo*; e, por outro, a coexistência de diferentes temporalidades na sua *multiplicidade*, como “um evento poroso que regista *outros* tempos” (Le Roy, 2016: 3). Ecoando nestas preposições, Rebecca Schneider (2011) introduz o termo “meantime” para enfatizar a dupla leitura da contemporaneidade nos termos da performance: “O significado é duplo – tanto entre tempos como em simultâneo. Duas vezes, ao mesmo tempo, entre. [...] uma questão de e pela *duração* de um tempo em (entre) outro tempo”⁷⁷ (Schneider 2011: 88). Esta dialética contemporânea é expressa na *Timeline* como um conjunto de diferentes genealogias que rompem com o continuum histórico, onde “a multiplicidade das linhas de temporalidades, dos próprios sentidos de tempo incluídos num ‘mesmo’ tempo, são a condição do agir histórico” (Rancière *em* Didi-Huberman, 2017:35).

Nesta perspetiva, ao comprometerem-se com a multi-temporalidade da performance, as próprias exposições tornam-se “dispositivos anacrónicos” (Salazar, 2017). O anacronismo posiciona-se então como uma forma de romper com a linearidade progressiva das narrativas históricas, procurando “abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da mesma memória” (Didi-Huberman, 2017:119). Nesta colisão as diferentes linhas cronológicas fundem-se, bifurcam-se ou emaranham-se. O anacronismo deixa então de ser considerado um erro histórico, mas abre a possibilidade de

⁷⁷ No original: “The meaning is double – both between times and simultaneous. Two times, at the same time, between. [...] a matter of and for the *duration* of one time in (between) another time”.

errar, no sentido de errância e indeterminação através do tempo. Tal como é apresentado por Didi-Huberman (2017) com base nas leituras de Walter Benjamin:

Esta cesura na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: faz emergir um contra-ritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. Interessar-se pelos «restos da história» (Abfall des Geschichte) *não é, portanto, refletir sob o ângulo da simples negatividade, mas sim sob o ângulo de uma «formação» sobrevivente de repente tornada visível na cesura -na fratura- aberta.* (p.143, ênfase minha)

Assim, se a *Timeline* é concebida como uma “leitura em negativo” (Serralves, 2021), esta negatividade funciona como um espaço de abertura e emergência para o silenciado. Contudo, deve considerar-se que é só na exposição em Serralves (2021) que a *Timeline* posiciona a necessidade de tornar explícitas estas narrativas anacrônicas. Nomeadamente, é em Serralves que a *Timeline* se distribui por cinco narrativas: “Os portugueses não têm corpo”; “Dançar ‘portuguesmente’”; “Cosmopolitismos e ideias de liberdade”; “Lusotropicalismo, ausência e violência: ‘atrozes’”; “Cisnes em agonia: uma questão de género”. É no jogo deste anacronismo que todos estes tempos genealógicos coabitam no seu encontro e desencontro: “Estas narrativas não têm precedência entre si, encontrando-se por vezes em ação simultânea, ou chegando mesmo a contradizer-se” (Museu Serralves, 2021).

Se a crítica pós-moderna colocou em crise a monocronia da unicidade e da linearidade do tempo moderno, criticando-as como uma experiência temporal orientada para a velocidade e a direccionalidade, pela sua parte, Gilles Lipovetsky (2004) descreve o estado atual da experiência do tempo já não apenas na dinâmica do progresso continuado e linear, mas como o tempo vácuo da hipermodernidade. O que Boris Groys descreve antes como a experiência do imediatismo de um “aqui e agora sem substância”, um tempo de escorregamento e sem profundidade, que destrói qualquer possibilidade de imaginar o futuro (Groys, 2009). Uma supressão de qualquer tempo de espera e intervalar, ad hoc à experiência do breve “agora” da “economia afetiva neoliberal” (Le Roy, 2016: 11).

Neste cenário, a contemporaneidade vem a posicionar-se não apenas na multitemporalidade, mas também na extensão do “agora”, trazendo questões para a direccionalidade e duração das temporalidades. Assim, introduzindo o conceito de “duracional now” para se referir ao tempo da contemporaneidade, Rebecca Schneider vem a interrogar o tempo em termos de duração. Nas palavras de Schneider: “As contemporaneidades são expansíveis ou contráteis

em virtude de um ‘agora’ que é flexível, indeterminado e multidireccional” (Schneider *em* Le Roy, 2016: 32). A dimensão da contemporaneidade assume-se como uma contemporaneidade expandida trazendo consigo um potencial de criticalidade, na medida que este agora estendido contrasta com o “agora” suprimido, outorgando-lhe um peso afetivo e material.

Em relação à elasticidade do contemporâneo no dispositivo da *Timeline*, vale a pena explorar em particular a incorporação da exposição no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Considerando que nesta ocasião a *Timeline* foi proposta para cobrir um período que vai do início do século XX até à atualidade, ou seja, um período que pode ser entendido como “não-contemporâneo”, “intervalo estranho à temporalidade de um museu de arte contemporânea”, como aponta o programa da exposição (Serralves, 2021). A exposição distribuiu-se da seguinte forma: No piso 0 dos Foyers do Auditório de Serralves figuraram os três primeiros quartos do século XX português: dos últimos anos da monarquia ao fim do Estado Novo, passando pela 1.^a República. Na escadaria, tem lugar o percurso pelo 25 de Abril até à adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), concretizada em 1986, concluindo-se a exposição no piso 1 com o período democrático até a atualidade. Em termos materiais, este prolongamento temporal reflete-se também na mesma extensão do dispositivo, partindo como uma linha de 15 metros nas primeiras edições, na exposição em Serralves acaba por quintuplicar a sua dimensão.

Neste contexto, as exposições posicionam-se como um espaço por excelência, para a construção de significados da contemporaneidade. Segundo João Ribas, “as práticas de exposição têm funcionado como um ‘arquivo’ do contemporâneo [...] estruturam o contemporâneo como um objeto histórico e institucional” (Ribas *em* Salazar, 2019: 25). Isto quer dizer que cada exposição define e performa o que é o contemporâneo. Contudo, o contemporâneo não tem a ver com a definição de uma periodicidade específica, mas antes, como estabelece Claire Bishop, com um método. O contemporâneo é então apresentado como um “fazer”, “como um ato quase teatral de juntar passado e presente para performar uns com os outros e uns contra os outros” (Le Roy, 2016: 9).

Como assinala Schneider, a expansão do “agora” convoca a possibilidade de interrogar o passado de outras formas, trazendo-o ao presente. É esta condição de contemporaneidade que

nos coloca numa relação de diálogo afetivo com o passado: “Se o passado pode estar aberto às nossas perguntas, não estará de alguma forma conosco e, estando conosco, não será também nosso contemporâneo?” (Schneider *em* Le Roy, 2016: 11). Considerando a proposta epistemológica de Avery Gordon, pensar o exercício da *Timeline* em termos desta duração contemporânea implica o reconhecimento das “matérias-fantasma” e da sua temporalidade, de “todos aqueles fins que ainda não terminaram” (Gordon *em* Lepecki, 2010). Estas matérias-fantasmas, sugere André Lepecki (2010), “prolongam a matéria da história na direção de uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado não apenas reverberar, mas atuar como contemporâneo do presente”. Assim, as “matérias-fantasmas” colocadas em dispositivos de visibilidade dão conta de uma história espectral que encontra correspondências no conceito de *Nachleben* (sobrevivência) desenvolvido por Walter Benjamin, na sua teoria da dialética das imagens. Segundo Benjamin, o trabalho do historiador é redefinido enquanto colecionador dos restos ou dos andrajos, um “trapeiro” (*Lumpensammler*) dos “vestígios”, das “quedas” ou “irrupções”, de todos os “mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos ‘factos do passado’” (Didi-Huberman, 2017:128). Os vestígios, enquanto continuam a trazer memórias, tornam-se “matérias de sobrevivências”, permitindo uma visão alargada da história que a desorienta e cria espaço para o anacronismo.

Neste cenário, Bojana Kunst dá conta de como estas mudanças na percepção da duração se coligam afinal com uma certa “não-operatividade” da mesma:

A few decades ago, duration could be understood as a sort of critical autonomy of the process and a toll to manage the attention of the spectator and her/ his sensibility. In the second half of 20th century, duration is also closely connected to the entry of work procedures into performance. (...) Today, however, due to changes in the inner perception of time, which is so closely connected with the apparatuses enabling the flexibility and simultaneity of subjectivity, I feel we need to think in the direction of *duration as dispossession, duration which overwhelms* us with non-functioning and non-operativity. (Kunst *em* Salazar, 2019:80)

Ao alterar a direção tautológica do tempo, orientada para um fim, a duração e a acumulação ficam enredadas numa relação em que o tempo é vivido como tempo “perdido” ou um tempo que é simultaneamente um tempo em “falta” e um tempo acumulado. Um tempo não suscetível de cronofagia, um tempo que, como espectadores da *Timeline* – seja por saturação

ou por ausência –, não somos capazes de possuir ou consumir: o tempo do “resto”; o tempo da “falha”; do espaço em negativo. Num sentido similar, seguindo Boris Groys (2009), a extensão da contemporaneidade pode ser interpretada como *adiamento*, uma prolongação que dá espaço para o intervalo e a suspensão do tempo.

Em linha com o anterior, a exposição comemorativa no enquadramento da DES|OCUPAÇÃO do Atelier RE.AL – com a edição “linha RE.AL” - ARQUI(VI)VO, a discussão do tempo duracional e dos restos é colocada em questão no contraponto com elementos paracuratoriais⁷⁸ (O’Neill, 2012). Refiro-me à performance de João Fiadeiro *O que Fazer Aqui para Trás* (estreia 2015). Com uma duração de sete horas, a performance realizou-se no espaço em pleno processo de esvaziamento. Através da peça, no processo Fiadeiro trabalhou com a noção de tempo “duracional, suspenso, intervalar” centrando a sua atenção no “resto”. “O resto cria vazio”, “um tempo sem”, diz-nos; um espaço “entre a dúvida e a possibilidade”. Como se salienta na descrição do espetáculo: “O resto é também o que está entre o corpo e a presença do outro, uma fuga permanente para coisas que ainda não são, para o que as coisas podem ser”, potencialidade que, como veremos mais à frente, é partilhada em relação com o outro. Nesta perspetiva, os restos carregam a promessa de “reconstituir o mundo uma e outra vez”⁷⁹, impelindo a novas possibilidades de leitura para a história.

O pensar na extensão da contemporaneidade traz não apenas questões sobre a duração do tempo, mas também vem a interrogar a perceção da direção que o tempo performa. De modo que, situarmo-nos na *Timeline*, entendendo o tempo como uma dimensão espacial, é também questionarmo-nos sobre a direção que essa duração toma: “em que direções pode o ‘agora’ estender-se?” pergunta Rebecca Schneider (2016: 30). Como salienta Boyd Davis (2012) o pensamento ocidental tem estabelecido o eixo sagital como preponderante para orientar as nossas metáforas da temporalidade, com o futuro e o passado situando-se para frente e para trás do corpo do observador como corpo situado no presente. Contudo, observa-se também

⁷⁸ O conceito de “paracuratorial” será desenvolvido no terceiro capítulo, no ponto 3.2 “Curadoria como colaboração: ‘Geração de um *intellect* colaborativo” (ver: p. 119).

⁷⁹ Consultado em: <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/evento-destaque/ddd-2019/joao-fiadeiro-o-que-fazer-daqui-para-tras/>

como o dispositivo cronológico é influenciado pelos modos de escrita e leitura ocidentais (da esquerda para a direita). É neste ponto que Schneider nos impele a abrir outras possibilidades:

Not only backward or forward but ... pause ... to the side? Here the problem of the contemporary gains in complexity. Does the contemporary move only forward from the past into the future? If direction is changeable, might we take some time to interrupt the forward march of time and move, if we can imagine it, to the side? (Schneider, 2016: 30)

Se bem que guiada por princípios cronológicos de relativa sequencialidade narrativa, a *Timeline* também vem a experimentar com alterações na direção do tempo. Assim, no caso da instalação no Festival Materiais Diversos no Cartaxo (reapresentado na edição colaborativa no Rumo do Fumo) o dispositivo é apresentado como “um diagrama possível” (dando a ver que muitos outros seriam factíveis), um fluxograma sobre uma plataforma de vidro, propondo uma leitura da direita para a esquerda, onde a multiplicação de linhas de fluxo e interconexões exhibe a textura de um presente prolongado da Nova Dança Portuguesa, em diálogo com um passado comprimido do qual apenas alguns factos pontuais (por exemplo os Bailados Portugueses Verde Gaio, 1940; o Círculo de Iniciação Coreográfica, 1944) são assinalados em função deste presente desmultiplicado. Um gesto definido como “necessariamente artificial”⁸⁰, reafirmando o tempo como construção sensível e coreográfica. Do mesmo modo, a atribuição de datas responde apenas a estruturas e eventos, deixando espaço aberto para associações mais ou menos livres de nomes e interações genealógicas.

Já no caso da exposição em Serralves, o dispositivo opera enquanto diagrama 3D, trazendo diferentes implicações. Para além das possibilidades e impossibilidades de leitura que o dispositivo apresenta – tendo em conta a sua extensão em termos de dimensão, unida e quebrada pela arquitetura do museu– pensar em 3D implica também a compreensão da *Timeline* enquanto dispositivo para “percorrer com o corpo”.

2.1.2.1 Hesitações, Adiamento e Mudança.

Em diálogo com os contra-ritmos, anacronismos e cesuras, Le Roy delinea o conceito de *intervalo* como espaço de interrogação da própria contemporaneidade: “pensar o agora de

⁸⁰ Ver Ficha artística no site do Rumo do Fumo:
https://www.orumodofumo.com/pt/acontecimentos/exposicao-para-uma-t_49

forma diferente, envolver-se com o tempo de forma diferente, significa pensar o intervalo”. É a partir desta interrupção e colisão – da inter(in)animação de uma urdidura de tempos diferidos – que a contemporaneidade é interrogada “como composta de intervalos” (Schneider, 2016). Nestes termos, o intervalo opera em diferentes camadas: enquanto espaço para o “entremeio”, como “atraso” e como perturbação.

Posicionarmo-nos a partir do intervalo implica situarmo-nos no momento em que o tempo perde a sua qualidade de fluxo, o momento da “paragem e bloqueio” (Agamben, 2012: 56), de modo a estar aberto ao questionamento e à dúvida. Nas palavras de Boris Groys (2009:3), o intervalo pode ser lido como o momento da hesitação: “o contemporâneo é na realidade constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão - pela necessidade de uma reflexão prolongada, por um atraso. [...]. E é precisamente isso que o contemporâneo é - um período de atraso prolongado, mesmo potencialmente infinito”⁸¹. Um atraso ou dilatação, que dá espaço não apenas aos diferentes tempos, mas também à dúvida e à dúvida, criando um espaço de potencialidade que permite interrogar, por exemplo, a própria discursividade do “atraso português”.

Não será esta a incerteza que os corpos encontram, quando tropeçam e refletem sobre o “nervosismo da história”? Nesta criticalidade, situarmo-nos no tempo do intervalo e olhar para diferentes cronologias simultâneas, impele a uma abertura das leituras e escritas da história e convida-nos a descascar as narrativas de “inevitabilidade e fim da história”. Ao olhar para as escolhas, a *Timeline* sublinha pontos de eventos singulares, mas esta “não é uma história de factos inevitáveis, que teriam sempre de acontecer assim”, acrescenta Ana Bigotte, dando espaço para a visibilidade das “decisões, lutas e conflitos” presentes. Assim, sublinha João dos Santos Martins, “os eventos ao ser postos em relação fazem aparecer um outro tipo de interação, dando a ver a sua criticalidade”⁸². Esta interação pode ser lida num enquadramento coreográfico, lembrando os pressupostos de Erin Manning, que apontam para a coreografia como “ecologia de eventos em movimento”. Neste espaço de interação outro, “o intervalo cria o potencial de movimento que é expresso por pelo menos dois corpos”

⁸¹ No original: “the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision — by the need for prolonged reflection, for a delay. [...]. And that is precisely what the contemporary is— a prolonged, even potentially infinite period of delay.”

⁸² Frases extraídas da visita orientada na exposição no Museu Serralves, como parte do ciclo Serralves in Talk. (10 de julho de 2021).

(Manning, 2008:2).; é através desse potencial que a qualidade das relações é sentida. Nos termos concretos do desenho da *Timeline*, estes intervalos apresentam-se sob a forma da utilização do zig-zag e parêntesis na linha de Coimbra; bifurcações nas linhas de Serralves; ou elementos que funcionam como irrupções na linha no caso da linha RE.AL, com a interação do corpo e outras materialidades do Atelier em desocupação.

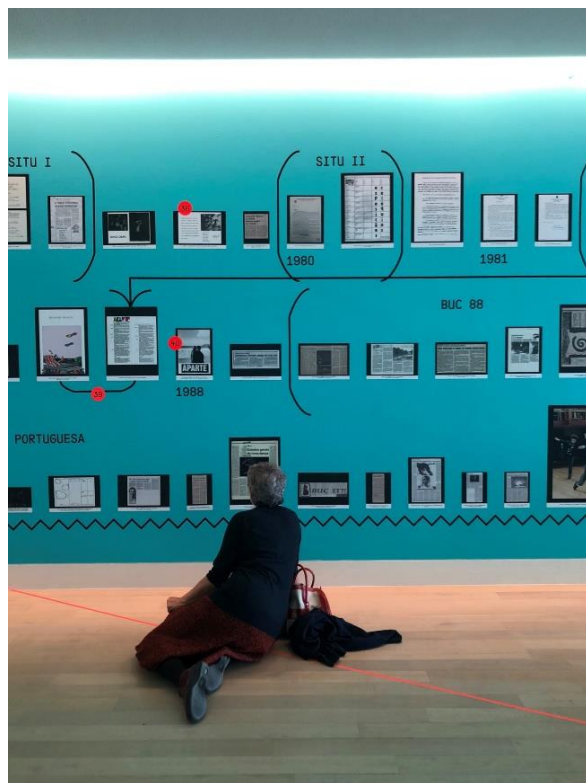


Figura 11. Timeline Coimbra. Registo Próprio

Mas, na verdade, o caráter intervalar estaria contido nos mesmos modos de operação da história. Como Christina Thurner salienta: “num certo sentido, a historiografia nada mais faz do que saltar através das brechas entre distintas camadas de tempo, criando uma ponte sobre o que de outra forma é povoado apenas pela *imaginação*” (Thurner, 2017: 528, ênfase minha). Posicionar as práticas da *Timeline* no espaço da hesitação e do intervalo permite conceber potencialidades para imaginar novas “pontes” e dar espaço aos “caminhos não tomados”.

O intervalo estabelece, em última instância, a possibilidade de responder de forma diferente aos acontecimentos e aos seus devires, não só como uma possibilidade de futuro, mas também de agora e de outrora. Como salienta Schneider seguindo as palavras de Luce

Irigaray, o intervalo configura-se como “um intervalo para ‘liberdade de questionamento’, oferecendo possibilidades não só de diferença e indeterminação, mas também de mudança”⁸³ (Irigaray *em* Schneider, 2016:29). Neste sentido, a *Timeline*, assumindo a contemporaneidade como lugar de enunciação, encoraja a comprometermo-nos com o tempo para nos imergirmos nele, com o potencial de “retificá-lo”. Nas palavras de Boris Groys (2009: 6):

To be con-temporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be “with time” rather than “in time.” To be with rather than in time. Con-temporary” in German is “zeitgenössisch.” As *Genosse* means “comrade,” to be con-temporary—*zeitgenössisch*—can thus be understood as being a “comrade of time”—as collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties.

O ato de reparação da história não é apenas uma reinterpretação dos factos; é, num sentido mais profundo, um ato de reparação das políticas temporais. Pensar a colaboratividade não apenas como uma relação *no tempo*, mas antes como uma relação que implica estar *com o tempo*, implicando um certo compromisso de ação: “a contemporaneidade dialética não é apenas uma categoria discursiva, mas também implica um método ou prática” (Bishop *em* Le Roy, 2016: 9). Sob a noção de “contemporaneidade dialética”, a contemporaneidade, assim como não se refere a uma periodicidade, também não consistiria simplesmente na conjunção ou disjunção de tempos. O que a autora propõe é principalmente olhar para esta multitemporalidade “num horizonte mais político”. Com inspiração no conceito de “imagem dialética” cunhado por Benjamin, Bishop refere:

A true art of the contemporary creates collages of historical citations, putting them together like the scavenger would collect and arrange left-overs, with the intention of creating ‘dialectical images’ that *would not only challenge existing historical narratives but also interrogate and move the present* [...] where the museum is no longer a monument to archive and exhibit the cultural treasures upon which the current (often nationalistic) identity is founded, nor a popular temple for the global all-encompassing spectacle of the (art) market, but a critical space where curators engage in “*a dynamic rereading of history*” (Bishop *em* Le Roy, 2016:8-9, ênfase minha).

Uma perspetiva assente na possibilidade de mudança de um tempo que atua e funciona, e não apenas flui ou se mistura. É precisamente esta possibilidade de reler a história, uma e outra

⁸³ No original: “an interval for ‘freedom of questioning’, holding out possibilities not only for difference and indeterminacy but for change”.

vez, que é ativada na *Timeline*. É aqui que a *Timeline* é proposta como uma resposta para complicar e re-habitar o tempo linear, reconhecendo a sua textura multi-temporal e aceitando que as narrativas causais não são inamovíveis. A partir daqui, salienta Bishop, a procura da contemporaneidade é perguntarmo-nos porque é que certas temporalidades aparecem em determinadas obras de arte em momentos históricos específicos (Bishop *em* Le Roy, 2016:8). Levando este pensamento para o espaço da *Timeline*, poderíamos interrogar-nos, porquê a ênfase dada à modernidade e à nova dança portuguesa?

2.1.2.2 Incongruências de uma Modernidade Revisitada.

A modo de exemplo das “incongruências” das temporalidades múltiplas presentes na *Timeline*, pode-se resgatar a discussão sobre o discurso da modernidade⁸⁴. Nesta conjuntura, o exercício de visitar a modernidade e os seus discursos não é apenas uma aproximação com o objetivo de preservar a memória da dança moderna, mas também de discutir a própria discursividade sobre a modernidade, considerando a matriz particular que adquire no contexto português⁸⁵. Assim, a *Timeline* aproxima-se dos “estudos que procuram entender como disputados e operativos (e não fixos e imutáveis) os termos ‘moderno’, ‘modernização’ e ‘modernismo’ — olhando para os modernismos no plural e procurando contribuir para o estudo daquilo a que se tem vindo a chamar ‘modernidades descentradas’” (Vieira, et.al, 2020: 135). Como os curadores do projeto salientam em relação ao exercício dos verbetes: “os modos como ‘novo’, ‘moderno’ ou ‘modernidade’, quando referidos a práticas concretas, foram muitas vezes termos disputados, operativos, usados em contraposição a outros termos, sendo importante entender quem os usa, em que contextos e a que se opõem” (2020: 135). Assim, o exercício da *Timeline* torna visíveis os vários projetos coreopolíticos no que diz respeito à modernidade:

A modernidade discursivamente negada, de forma moderna, por Salazar, em 1932⁸⁶, é um projecto coreopolítico estatal, como o é a modernidade defendida pelo primeiro-

⁸⁴ Num outro plano, a revisitação dos tópicos e modelos da modernidade tem sido um fenómeno em auge no campo da dança contemporânea. Como tem sido observado por Timmy de Laet (2015, 2016), este fenómeno tem sido particularmente marcado pelo surgimento de ‘reenactments’ da chamada dança moderna.

⁸⁵ Estas discussões sobre modernidade encontram-se abordadas em profundidade na tese de doutoramento de Ana Bigotte (2016) sobre o ACARTE.

⁸⁶ O discurso “Não discutimos” proclamado por António Oliveira Salazar no ano de 1936 em Braga foi apresentado na exposição de Serralves em formato de gravação de som, ressoando constantemente no piso 0 do Foyer do museu. Neste discurso, salienta Ana Bigotte Vieira, “a modernidade é afirmada como negação” (Vieira, 2016: 68), articulando-se num espaço de negatividade que contrasta com a utilização de meios

ministro Cavaco Silva nos anos 80: por ele se impõe à população um ritmo, um conjunto de coreografias, determinadas cadências. Seja estando atrasado (ou procurando estar atrasado – como no primeiro caso), seja correndo (como no segundo caso), uma vez que a modernidade é antes do mais uma lógica, um conjunto de discursos em que o referente se encontra *além* e que não apenas põe em marcha um movimento, como suscita uma inteira leitura do passado à sua luz, criando distorções. (Vieira, et.al, 2020: 135)

A reinterpretção das práticas discursivas da modernidade procura distanciar-se dos discursos historiográficos baseados na narrativa da amnésia e do “atraso português”, entendido como falta de alguma coisa em relação com o resto de Europa. Em causa encontra-se, como propõe Benjamin, o ultrapassar a antinomia discursiva de épocas de progresso e decadência, implicando uma renúncia aos modelos seculares de continuidade e progresso histórico, colocados na linha cronológica como linha de progresso: “na história de uma cultura [...] os fenómenos considerados ‘de declínio e decadência’ devem ser ‘considerados como precursores [...], miragens das grandes sínteses que seguem” (Benjamin em Didi-Huberman, 2017:126). É aqui que o modelo dialético proposto por Benjamin se afasta de uma linha do progresso, para pensar em termos de mapeamentos rizomáticos em que “não há uma ‘linha de progresso’, mas sim sequências omnidirecionais, rizomas de bifurcações” (126). Neste sentido, o reposicionamento dos discursos de atraso no campo da contemporaneidade expandida aparece à luz de um potencial generativo onde a *Timeline*, a partir destas releituras, oferece a possibilidade de reconciliação com o “ausente” tempo moderno, quebrando com a sua mitificação enquanto “desenvolvimento”.

2.2 História Espacializada: Topografias para a História da Dança

Embora a construção de narrativas históricas tenha sido durante muito tempo marcada pela noção de temporalidade (desviando-se de noções espaciais), a crise da extensão do tempo único da globalização (Hernández-Navarro, 2008) trouxe como resposta o reconhecimento

modernos (rádio, propaganda) para o seu sustento. Desta forma, a temporalidade da modernidade, entendida como uma temporalidade sincrónica (como tempo unido e que estabelece uma distância com o passado) é lida em negativo, ou seja, ou é negada ou “detida”. Pela sua parte, para José Gil (2005), a experiência ambígua da modernidade é vivenciada a partir de um medo a existir, situando o país como um país “entremeio”, entre a pré-modernidade e a pós-modernidade, numa modernidade que nunca se consolidou. Como dá conta Ana Bigotte Vieira (2016), na sua revisão das diversas interpretações teóricas sobre o tratamento da modernidade, a extensão de um regime temporal pré-moderno é também tratada por José Rebelo (1998). Pela sua parte, Luís Trindade (2004) viria a interpretar estas problemáticas nos termos de uma “simulação de modernidade”, como assinala Vieira.

de múltiplas temporalidades, permitindo a incorporação de uma dimensão que não é apenas temporal, mas também espacial, envolvendo uma nova conceção material do tempo. Questão que tem sido acompanhada das denominadas “viragem espacial” e “viragem topográfica” dentro das humanidades (Bachmann- Medick, 2016), convocando a “espacialização do tempo e da história”. É aqui que a *Timeline* se insere, enquanto “reflexão geo-temporal” (Vieira & dos Santos Martins, 2017), operando mediante o desenho de “cartografias comparadas”, “fluxogramas”, “diagramas”, e a exposição de cronologias específicas-situadas.

Estas propostas apelam a uma história em que a narrativa, associada à dimensão espacial, adquire um carácter visual. É aqui que a *Timeline* estabelece um diálogo com as possibilidades oferecidas pela sua “gramática visual” (Bourriard, 2008), como um léxico de abstração para materializar o imaterial, de modo que o que não é figurativo seja medido e transferido para construções formais. Deste modo, o esforço da *Timeline* inscreve-se, por um lado, na longa tradição das formas em que a arte dá conta da sua própria história e, por outro lado, nas formas em que “a arte participa na traçabilidade dos fenómenos contemporâneos” (Bourriard, 2008: 24). Como parte deste interesse, a realização da exposição *Genealogies of Art, or the History of Art as Visual Art*⁸⁷ (2020) vem justamente a posicionar a pergunta pelas formas específicas em que a arte pode narrar visualmente a sua própria história: “se o foco da história da arte é o estudo de um tipo de artefacto cuja característica diferenciadora é o facto de ser feito para ser visto, não deveria também estar presente na forma como a sua história é contada?” (Fontán et.al., 2020:11).

Apelando a uma história que não deve apenas ser lida, mas também “vista” e em que as formas da sua visualização estão inextricavelmente inter-relacionadas com o “objeto” narrado, perguntamos: em que forma específica pode ser manifestada a história da dança, tendo em conta a sua complexa relação com a materialidade e a temporalidade? Neste enquadramento, são de interesse as propostas de Gabriele Klein (2008), que propõe a construção de formas dinâmicas e ramificadas para a historiografia da dança:

⁸⁷ Exposição realizada no Museo Picasso de Málaga entre outubro de 2019 e fevereiro de 2020. Ver: <https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/genealogias-arte-historia-arte-como-arte-visual>

A história da dança deve ser apresentada como uma estrutura dinâmica que se ramifica de muitas maneiras, por vezes fraturada, mas não obstante equipada com peculiaridades estruturais e com numerosos pontos de referência, que não podem ser atribuídos de forma inequívoca e unidimensional.⁸⁸ (Klein *em* Wehren, 2016: 220)

Numa perspectiva similar, Christina Thurner (2017), com o intuito de fugir aos binómios de linearidade-circularidade com os que se têm interpretado a história, releva a teoria dos “estratos temporais” (Zeitschichte) de Reinhart Koselleck⁸⁹. Daqui, apela a impulsionar “a fundação de uma historiografia não vetorial, ‘especializada’ da dança”, como condição e sintoma da própria crise historiográfica no quadro da contemporaneidade, enquanto interrogação da vivência temporal experimentada como “simultaneidade do não simultâneo”. Deste modo, Thurner propõe “instigar a escrita de uma história alternativa da dança que tome como ponto de partida o modelo enredado de uma rede, ou uma contemporaneidade coreográfica do *não-contemporâneo*, em vez de uma linha reta emergindo de um ponto de partida” (Thurner, 2017: 526-527). Se bem que esta citação suscite várias observações, interessa-me focar o ponto da incorporação do modelo da “rede enredada”, para refletir brevemente sobre como a temporalidade entra em relação com o espaço a partir de “dinâmicas topográficas”.

Em continuidade com este pensamento, sob o impulso das correntes pós-modernistas e dos estudos de-coloniais⁹⁰, a noção de espaço tem-se expandido para além do territorial e da localização, incorporando espaços que não são só reais, territoriais ou físicos; escapando assim à sua representação como contentores, para atender, como salienta Nolan Oswald Dennis, às políticas do espaço e do tempo a partir de “*sistemas-específicos*” – e não apenas de “*site-specifics*”. A este respeito, é de salientar que a *Timeline* articula estas duas dimensões como um sistema e sítio específico, respondendo às particularidades do campo contextual e

⁸⁸ No original: “Tanzgeschichte soll vielmehr als ein vielfach verzweigtes, mitunter gebrochenes, aber dennoch mit Struktureigentümlichkeiten ausgestattetes dynamisches Gebilde präsentiert werden, das zahlreiche, nicht eindeutige und eindimensional zuzuordnende Bezugspunkte aufweist”.

⁸⁹ Muito sucintamente, o conceito *Zeitschichte*, desenvolvido por Reinhart Koselleck na publicação *Zeitschichten: Studien zur Historik* (2000) remete a uma leitura metafórica topográfica-geológica da existência de diferentes *planos temporais* (Zeitebenen), diacrónicos e sincrónicos, em convivência simultânea.

⁹⁰ Brevemente, refiro aqui a renovada atenção à temporalidade proposta pelos estudos de-coloniais, no reconhecimento de que a colonização do espaço passa também por uma colonização e homogeneização do tempo e da experiência temporal. Problemática que Nolan Oswald Dennis tem explorado a partir do que tem denominado “a black consciousness of space”. Neste sentido, a uniformidade temporal, em negação da hibridéz temporal, coliga-se com a extensão do tempo do colonizador. A propósito, ver também: Rasheedah Phillips, [Counter Clockwise: Unmapping Black Temporalities from Greenwich Mean Timelines](#) (2021); [Placing Time, Timing Space: Dismantling the Master’s Map and Clock](#) (2018).

local de cada edição, vindo a modelar não só o conteúdo, mas também a forma que a *Timeline* assume em cada instância; ou então desenhando um “tempo-específico”. Dinâmicas especialmente observadas nas edições comemorativas no Atelier Re.AL e no Aniversário do Rumo do Fumo, e também na edição de Coimbra, nas quais se procurou um especial envolvimento com os contextos locais.

No entanto, este movimento não pode ser entendido simplesmente como um deslizamento do temporal a favor do espacial, mas antes como a potencialidade de reimaginação da(s) temporalidade(s) numa dimensão espacial, com a potencialidade de desgovernar os “usos opressivos do tempo” (Fabian *em* Bachmann-Medick, 2016: 228). Face a estas constatações, abrem-se as seguintes interrogações: como “criar espaço” e semear novas “arquiteturas de liberdade” para outras temporalidades e ritmos? Como devolver a materialidade e a afetividade ao tempo?

Em *Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica* (2008), Nicholas Bourriard sublinha como, a partir das linguagens das artes visuais baseadas na abstração, entram no terreno “ferramentas topográficas” (Bourriard, 2008: 25) que permitem a criação de “novos guiões” para a realidade e a história⁹¹. Neste contexto, Bourriard sublinha dois modos de operação que se modelam como as “formas específicas do mundo globalizado”, mediante as quais opera este pensamento espacializado ou topocrítico: a *montagem e a investigação* (Bourriard, 2008: 30). Princípios refletidos na *Timeline*, já que vai modelando uma investigação que vai adotando diferentes formas de montagem diagramáticas.

Se a performance for reconhecida como “um modo de perseguir, fantasmear, ou habitar o tempo não linear”⁹² (Schneider, 2015: 9), olhar para o exercício da *Timeline* a partir desta perspectiva coloca o desafio de criar formas e estratégias para re-habitar e complicar as abordagens cronológicas lineares do tempo. Que ferramentas permitem dar espaço a esta coexistência temporal e à possibilidade do intervalo? Chegando a este ponto, é preciso imaginar as formas materiais de construção das denominadas “formas coreográficas de reflexão histórica”. Devemos entrar na linha, interrogar as diferentes linhas de tempo postas

⁹¹ Ainda que o autor se foque principalmente em experimentações artístico-geográficas, insiste no diálogo entre a linguagem da abstração e o real social, a partir do qual os “artistas topocríticos” exploram as sedimentações sociais e os arquivos escondidos para dar forma à informação.

⁹² No original: “a mode of haunting, ghosting, or inhabiting no linear time”.

em diálogo, como salientam Rosenberg e Grafton (2012): “Abordar o problema da cronologia, e especialmente o problema da cronologia visual, significa voltar à linha, para compreender a sua ubiquidade, flexibilidade e força” (Rosenberg & Grafton, 2012: 13). Então, perceber a noção espacial da história não é simplesmente subordinar a dimensão temporal, mas antes reconhecer a sua agência espacial, outorgar-lhe ‘textura’ e reconhecer o seu ritmo: o seu pulso, a sua velocidade, duração e intensidade.

Voltemos à(s) time(s)line(s).

2.3 (I)legibilidade no Dispositivo: Da Linha ao Diagrama

Was nie geschrieben wurde, lesen
H. von Hofmannsthal; W. Benjamin.

What the world will become already exists in fragments and pieces, experiments and possibilities.
Ruth Wilson Gilmore

Na minha visita ao Museu de Serralves⁹³, observo que uma zona de junções se emaranha nas partituras coreográficas da *Timeline*; os caminhos debruçam-se, o tempo dobra-se e desvia-se, a dança deixa o chão e as letras 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 uma instalação tridimensional nos Foyers do Auditório de Serralves, em que a *Timeline*, distribuída em dois andares, oferece uma visão alargada do século XX, começando do início do século até ao alvorecer do século XXI. Assim, “parede a parede, unindo documentos”, a *Timeline* acaba por perfazer “um diagrama tridimensional (...)” (Serralves, 2021). Um jogo expressado na *Timeline*, que nos convida a pensar em termos de legibilidade e ilegibilidade do dispositivo, na progressiva transformação da linha em diagrama. Não seria a primeira vez que o projeto explora o formato do diagrama, como foi bem trabalhado na edição do Cartaxo (Festival Materiais Diversos, 2019) e no Espaço da Penha (2019), ocasiões em que o dispositivo foi manobrado com os formatos dos fluxogramas artísticos. Assim, embora o projeto nem sempre tenha adotado a forma do que tradicionalmente entendemos por formas

⁹³ Visitas realizadas em maio e setembro de 2021.

diagramáticas, o pensamento diagramático – que não implica apenas a adoção de um determinado formato –, foi se desenvolvendo ao longo da vida do projeto, transfigurando-se em diferentes formatos em diálogo com outras metodologias. É aqui que a *Timeline* revela a sua obliquidade, na medida em que, na operação do diagrama a *Timeline* fica ‘emaranhada’. Considerando os princípios de falha e falta e as dinâmicas de acumulação e ausência, a aproximação a estes diferentes elementos enlaçados na *Timeline* convida-nos a um olhar em termos das hipóteses de legibilidade e ilegibilidade no dispositivo para, no seu reverso, investigar as possibilidades de formas de escrita e “composição” da história que oferecem: “abrindo o passado a múltiplas leituras e incitando a possíveis reescritas.” (Vieira, et.al 2020:1).

Situada no enquadramento da contemporaneidade expandida e sob o entendimento da escrita como campo expandido, a *Timeline* opera através da articulação de diferentes “mecanismos” que lhe permitem configurar-se como um *dispositivo coreo-crono-carto-gráfico* por meio da conjunção – sob a forma do diagrama – de operações de montagem e da aplicação de princípios cartográficos, em interação com as teorias da ensamblagem e dos princípios rizomáticos. Elementos que, no pensamento coreográfico, funcionam como estratégias coreográficas para “evitar a captura” (Burt *em* Spies, 2020:37) e que exigem uma forma específica de conhecimento: uma que opera pelas superfícies, ou no plano. Estes mecanismos atuam gerando novas configurações de pensamento que passam pela geração de novas relações topográficas onde o diagrama, na possibilidade de “emaranhamento” da linha, opera como um mecanismo que permite dar espaço à temporalidade múltipla da contemporaneidade e ao intervalo. Ou seja, o diagrama atua como ferramenta para uma história espacializada: “uma performance do espaço e uma performance como espaço – *um sistema que dá espaço*”⁹⁴ (Dennis, 2018:2). De acordo com estas premissas, o diagrama opera como sistema que dá espaço a diferentes tempos, e com isso aos diferentes corpos da história (ao mesmo tempo que dá corpo à história entregando-lhe uma certa materialidade). Em consequência, permite abrir outros espaços de possibilidade para imaginar o arquivo e reescrever a história.

⁹⁴ No original: “a performance of space and a performance as space – *a system that makes room*”.

A consideração de narrativas que estavam anteriormente ausentes, e que disputam a história oficial, obriga a uma forma diagramática que inclui outras temporalidades que não são expressas em linha reta. Mas, não quer isto dizer que a utilização de linhas temporais seja problemática em si mesma. Como assinala Reinhart Koselleck, a noção de multitemporalidade está presente na própria cronologia naturalista sob forma de diferentes “estratos temporais” e suas diferentes durações, refração temporal que estabelece diferentes níveis topográficos para a temporalidade (Koselleck *em* Thurner, 2017:528). A “contemporaneidade do não contemporâneo”, mais do que a pura negação da linearidade, é uma alternativa à noção do modelo vetorial da história (de desenvolvimento) cronologicamente em progresso (Thurner, 2017: 528).

Segundo Deleuze, o diagrama situa-nos no plano. Face aos estratos, que procurariam diversos níveis de profundidade, o diagrama estabelece planos onde os acontecimentos podem movimentar-se. De um lado encontra-se o “plano de organização” ou “plano de transcendência”, que se refere a um plano “teleológico”, “estrutural ou genético [...] dos desenvolvimentos evolutivos com suas organizações”, que poderia encontrar a sua tradução na linha do progresso. Em contraposição, o diagrama nos termos de Deleuze revela-se como “um “plano de composição”, ou “plano de imanência”, no qual “existem apenas redes complexas de forças, partículas, conexões, relações, afetos e devires: [...] Há somente hecceidades, afetos, individuações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos” (Deleuze & Guatarri, 1997 [1980]: 55). Desta forma, é possível situar a *Timeline* num espaço de entremeio, na tensão entre o “plano de organização” e o “plano de composição”.

Mas se parece existir certa contradição entre o estruturante e o caótico, para Deleuze a aporia entre legibilidade e ilegibilidade é intrínseca à própria proposta do diagrama, como salienta: “o diagrama é na realidade um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou ritmo” (Deleuze, 2002:104). Em causa encontra-se a episteme do pensamento diagramático enquanto objeto que funciona na tensão de dois modelos; por um lado, o diagrama como estrutura arborescente e força disciplinar; por outro lado, o diagrama como rizoma, que por meio da desterritorialização foge das sínteses (Teuchmann, 2021). Assim, ao referir-se à edição da *Timeline a Haver* na sua exposição no Espaço da Penha (2019), os seus curadores comentam:

Feito de nomes ligados entre si por linhas, o diagrama organizava-se da direita para a esquerda, o que permitia uma leitura da informação do presente para o passado, ou seja, uma leitura da história do séc. XX à luz dos dias de hoje. Apesar de todos os nomes estarem dispostos cronologicamente, associaram-se datas apenas às estruturas e eventos, já que é possível registá-las como marco do seu início. E também a falta de bibliografia sobre as gerações de 2000 em diante assinalou uma *incapacidade de leitura sistemática global*, em que a multiplicação de artistas, estruturas, polos de formação, nacional e internacional, fez com que a identificação de linhas genealógicas fosse cada vez mais melindrosa, reforçando a *incapacidade de captura* que este exercício de síntese aparenta propor. (Vieira et.al, 2020:141, ênfase minha)

Do mesmo modo, na exposição realizada no Museu de Serralves, face à desmultiplicação da atividade no contexto da emergência da Nova Dança, discute-se a tensão entre a impossibilidade de um trabalho exaustivo (sem abandonar o rigor da investigação) e a sua legibilidade: “ao chegarmos aos anos 90, com a proliferação de atividades pelo país, deixa de ser exequível a inclusão de todas as obras, todos os autores, todas as regiões, sem com isso tornar o projeto ilegível” (Vieira et.al, 2020: 136).

Em conformidade, encontram-se duas forças em tensão e complementaridade. Por um lado, o exercício da *Timeline*, no seu objetivo de gerar um “Estado da Arte” e enriquecer a informação existente sobre a prática da dança artística em Portugal, apresenta documentos e materiais de arquivo que sem dúvida fornecem informações valiosas para serem consultadas, citadas e interpretadas. Por outro lado, o carácter da instalação em dinâmicas quase caleidoscópicas “disseminação” e “aglomeração” (Didi-Huberman, 2017:162), confronta-nos com a impossibilidade de absorver este conteúdo na sua totalidade. Questão que salienta, a um tempo, a própria fragmentação da memória, mas também os efeitos da própria materialidade do dispositivo. Esta tensão traduz-se na interação entre as possibilidades narrativas oferecidas pela leitura historiográfica e cronológica e a irrupção do diagrama em diálogo com configurações rizomáticas e os princípios do Atlas warburgiano. Um debate que se expressa na *Timeline*, de certo modo, entre a “vontade simultânea de dar a ver periodizações sem perder a criação de uma rede de sobreposições, e a tentação warburgiana da criação de pranchas de imagens fora da história, para dar a ler eventuais ressonâncias formais” (Vieira et.al, 2020: 146).

Neste cenário, os visitantes são absorvidos pelas infinitas relações dos elementos em saturação (Guasch, 2011:100). O que se oferece à perceção é uma rede de sobreposições que

o dispositivo torna possível através da “saturação” por verbetes, o entrelaçamento de tipologias, cronologias, jogos de escala – semelhantes aos métodos digitais – que dialogam e contrastam com a sua iminente confecção “artesanal”, baseada no rastreio e na incorporação de informação no formato de fotocópias e cartazes, disseminados em diferentes direções; por vezes, em espaços não alcançáveis pelo corpo e olhar humanos. Assim, o exercício da *Timeline* não se joga apenas no reconhecimento generativo da falta, mas também na acumulação e visibilidade de zonas de saturação que se articulam no diagrama. Por trás, encontra-se a ambiguidade própria do diagrama, na medida em que “o diagrama é sempre parcial, ambivalente e aberto a uma leitura errada”⁹⁵ (Dennis, 2018: 2), implicando um lugar para a falha.

Voltando às proposições deleuzianas, Lepecki (2013) leva este pensamento ao plano coreográfico. A *Timeline* pode ser entendida então como um “plano de composição”: “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’” (Lepecki, 2013: 107). Por outras palavras, como a conceção de uma “constelação em movimento”, respondendo a contextos e encontros específicos, onde o processo de composição só pode ser entendido através “daquilo a que dá efetivamente lugar, naquilo que gera num dado momento” (Caspão, 2014: 62). O momento de legibilidade possível é assim produzido como um “relâmpago de uma constelação crítica” (Benjamin *em* Didi-Huberman, 2017: 116) que depende da configuração expressa nesse momento contextual, das potencialidades subjacentes, e que não é passível de ser completamente pré-definida ou permanentemente estabilizada.

Num sentido muito concreto, o “diagrama” deve ser entendido em termos propriamente geométricos como uma superfície com traços, linhas e manchas, indicando uma topografia onde se intersectam vários ritmos possíveis, várias “possibilidades de facto” (quer dizer, possibilidades que só devêm “facto” quando são utilizadas, quando têm realmente “lugar”). (Caspão, 2014: 62).

Assim, se o diagrama funciona como um “sistema específico” de uma estrutura de pensamento, este é concebido não só como uma estrutura abstrata, mas como uma disposição que adquire uma concretude topográfica.

⁹⁵ No original: “the diagram is always partial, ambivalent and open to *misreading*”.

Finalmente, é esta dinâmica que se traduz também no terreno do curatorial, considerando o anteriormente mencionado conceito de “cenário sensível” cunhado por Bridget Crone (2013). Por meio desta noção, a autora destaca a operação curatorial como uma operação diagramática, combinando a contradição inerente ao diagrama, definindo com o “sensível” uma prática entre o imersivo e as dinâmicas disruptivas de desintegração e mudança, e com o termo de “cenário” a prática de engendrar uma visibilidade mais ou menos estruturante.

2.3.1 Cartografias Rizomáticas: Cronologias Descentradas

Concebida como uma “cartografia narrativa para a dança em Portugal”, a (i)legibilidade na *Timeline* expressa-se também nas suas possíveis leituras cartográficas, de forma que o pensamento diagramático está ligado ao pensamento cartográfico e à sua interrogação⁹⁶. Nestes termos, o diagrama temporal da *Timeline* devém através de um mapeamento de relações diversas, um dispositivo cartográfico de composição histórica que estende as relações topológicas a uma dimensão que é também topográfica. Assim, a *Timeline*:

Começou por ser um exercício performativo que tentava ativar memórias, mas transformou-se rapidamente numa maneira de mapear o pouco material editado sobre dança no país colocando-o em relação com o contexto maior da história nacional, das grandes narrativas da história da dança e da arte ocidental, e da própria história global – tornando-se um dispositivo em exposição que dá a ver esse mapeamento. (Vieira, et. al, 2020: 133)

Seguindo com as proposições de Deleuze, é na noção de rizoma que o conceito de cartografia vem a tomar relevo. Assim, na definição do rizoma, Deleuze & Guattari, (1995, [1980]), propõem as noções de decalcomania (calco) e cartografia (mapa) como um dos princípios guias. No rizoma, a decalcomania opera como um modelo, enquanto o mapa age como processo que pode questionar o modelo e a sua estrutura. É aqui que as expressões diagramáticas da *Timeline* podem ser lidas no trânsito e tensão entre uma cartografia narrativa e uma cartografia rizomática. Quanto a estes dois princípios os autores salientam:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um

⁹⁶ Como dispositivo visual, o encontro entre a cartografia e a cronologia é de larga data: as visões cartográficas das cronologias começam por emergir no final do século XVII, para se consolidarem no século XVIII, quando a cronologia e a geografia são adotadas como os dois “olhos da história” (Rosenberg & Grafton, 2012:17). Neste encontro, um novo vocabulário começa a ser utilizado, considerando as cronologias como “mapas do tempo” ou “cartografias do tempo”.

grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida "competência". (Deleuze & Guatarri, 1995: 8)

Não seria então uma questão de decalcar e representar ou de copiar uma realidade, mas de permitir a sua recolocação e mutação. Neste gesto cartográfico, a *Timeline* quebra com a função representativa e concentra-se nas suas possibilidades de *fazer* para que a *Timeline* não só represente a história, mas a crie por composição, através de diferentes metodologias e formatos físicos, permitindo a emergência de presenças sem as solidificar ou fixar permanentemente.

Mas aqui decalcomania e mapa não são entendidos como opostos, “*é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa*” (Deleuze & Guatarri, 1995: 9). O decalque estrutura e interroga o mapa, de forma que o importante é a capacidade de questionamento constante do mapeamento, para desestabilizar o decalque e a sua fixação. O decalque não poderá nunca ser a cópia exata do mapa, de modo que cada instalação da *Timeline* é a possibilidade de uma nova cartografia, ou se quisermos, de uma nova constelação da história, para discutir a possível fixação do mapa: “[...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze & Guattari, 1995: 15). Cartografias que nunca são estáveis ou perecíveis, quer devido à sua possibilidade de serem sempre modificadas, quer por causa do espírito nómada do projeto.

No rizoma como sistema plano, o chão apresenta-se como uma topografia sem centro, não há pretensão de uma raiz ou origem. O rizoma entende-se só na sua relação com as formas epistemológicas da árvore surgida de um tronco, da sua hierarquização, verticalidade e cristalização. Nas palavras de Simon O’Sullivan:

A rhizome is a system, or anti-system, without centre or indeed any central organising motif. It is *flat system* in which the individual nodal points can, and are, connected to one another in a nonhierarchical manner. A rhizome then fosters transversal connections and communications between heterogeneous locations and events. (O’ Sullivan, *em* Molina, 2018: 3).

De forma que na expressão do rizoma não existem ramos principais e secundários, posição que implica atribuir um valor equivalente às diferentes narrativas da *Timeline*. Do mesmo

modo, como salienta Ariella Azoulay (2019:7), não existem histórias (principais) e histórias alternativas (secundárias). O rizoma espalha-se à deriva na horizontalidade e surge sempre no meio, na iconologia do intervalo ou no *intermezzo* (Deleuze & Guatarri, 1995: 17), desafia as leituras que procedem da esquerda para a direita, de cima para baixo. Enquanto a árvore é filiação, o rizoma é aliança (Deleuze & Guatarri, 1995: 17), conectando no nó, onde as linhas se emaranham. A *Timeline* debate-se nestas tensões em que o traçado arbóreo é expandido pelo mapeamento rizomático.

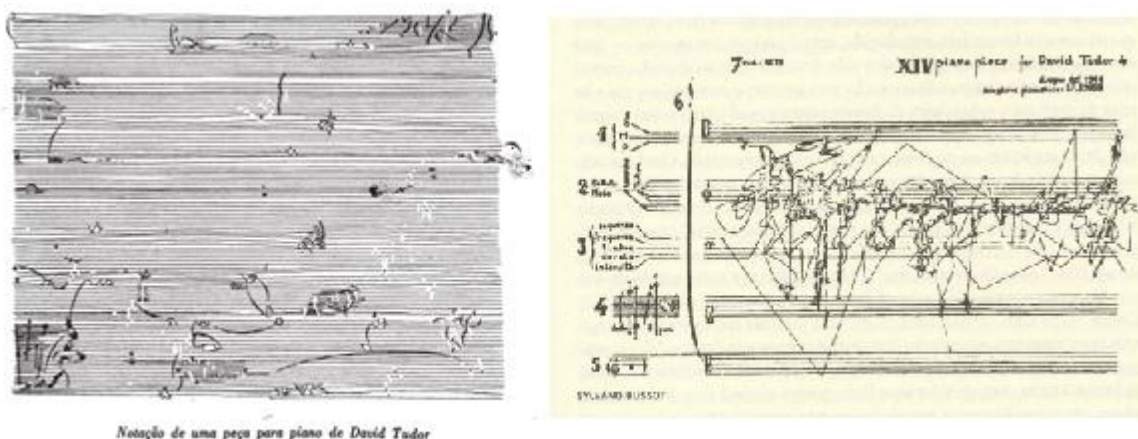


Figura 3. Ilustração no editorial do jornal da Edição de Coimbra e Ilustração utilizada por Deleuze.

Neste cenário rizomático, funcionando por ressonância e analogia, a utilização da ilustração “notação para piano de David Tudor” no Jornal da Edição da *Timeline* em Coimbra, para além de realçar o contexto musical da cidade, remete-nos para a utilização da imagem de uma outra notação de David Tudor, com a qual começa o citado texto de Deleuze: *Rizoma* (1995).

2.3.2 *Montagem e Atlas*

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

Georges Didi-Huberman

The atlas does not design the same maps anymore.

Michel Serres, *Atlas*

A partir das aproximações de Walter Benjamin nas suas *Teses da História* e das propostas de Aby Warburg no *Mnemosyn Atlas*, Georges Didi-Huberman elabora a sua teoria sobre o mecanismo de *montagem* expressado no *Atlas*⁹⁷. Na proposta do autor a montagem entende-se em termos de uma operação e técnica de *legibilidade* para a história, bem como uma ferramenta de coexistência temporal (Didi-Huberman, 2017: 147). Uma forma e “*operação de conhecimento visual pela imaginação*” que permite dismantelar a história, já que cada operação de montagem supõe ao mesmo tempo a desmontagem (146). O Atlas é então apresentado como um objeto duplicado e perigoso, uma “ciência sem nome”, expressava Agamben (2009, [1975]); que desdobra o paradigma *estético* da forma visual e o paradigma *epistémico* do saber: “uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e uma estética exposta ao perigo da disparidade” (Didi-Huberman, 2010: 14-15). A *Timeline* parece dar corpo a estes preceitos, transformando simultaneamente as formas visuais da cronologia e os seus métodos de conhecimento histórico.

No que respeita à legibilidade, Didi-Huberman adota de Benjamin um conceito expandido de leitura, que assinala nos termos seguintes: “a leitura antes de qualquer linguagem” [Das Lesen vor aller Sprache], libertando a leitura do puramente linguístico ou de codificações⁹⁸. Situando a prática da leitura “a partir das entranhas, ou das danças ou das estrelas” [*aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen*]” (Benjamin em Didi-Huberman, 2010:23). Assim, a leitura expande-se para além do suporte do livro, princípio de leitura com o qual me aproximo a *Timeline*. Como sugere Didi-Huberman: “Ler o mundo é uma coisa demasiado fundamental para ser confiada apenas aos livros ou confinada a eles: para ler o mundo significa também ligar as coisas do mundo de acordo com as suas ‘relações íntimas e secretas’, as suas ‘correspondências’ e as suas ‘analogias’” (Didi-Huberman, 2010:17). O método da montagem, surgido do método da “montagem literária” de Benjamin, é delineado como um mecanismo que outorga legibilidade [Lesbarkeit] ao mundo, permitindo ao mesmo tempo a montagem de tempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2017: 147). É então apresentada como uma ferramenta de leitura, na qual o Atlas opera “como uma ‘máquina de leitura’”, uma

⁹⁷ O tema tem sido abordado pelo autor em diversas publicações: “Diante o Tempo” (2017); “Atlas, or The Anxious Gay Science” ([2011] 2018); na exposição *Atlas: How to Carry the World on One’s Back? Museo Reina Sofía* (2010).

⁹⁸ Didi-Huberman refere-se ao atlas como uma compilação em termos de gestualidade, aquilo a que Aby Warburg chamou *Pathosformeln*, o Atlas como a transmissão e transformação de gestos fundamentais.

“forma visual do saber, uma forma sábia de ver”: “Reler o mundo: ligar as suas peças díspares de diferentes maneiras, redistribuir a sua difusão, uma forma de o orientar e interpretar, sim, mas também de o respeitar, de o *remontar* sem tentar resumi-lo ou esgotá-lo”⁹⁹ (Didi-Huberman, 2010: 19).

Assim, o *Atlas* percebe-se como uma maquinaria, ou objeto, de uma fragilidade fundamental, como uma *aposta* na legibilidade do mundo (Didi-Huberman, 2010: 19), e a *Timeline* é também parte dessa aposta. Neste sentido, o que está em jogo na *Timeline* não é apenas a procura de uma síntese, mas a criação de um campo propício para a procura de novas conexões e relações até então não esboçadas, um “pensamento das relações” (Didi-Huberman, 2010: 16). Tal como o que acontece, por exemplo, na eclosão da Nova Dança Portuguesa, momento no qual o dispositivo (particularmente na edição de Serralves) se dissipa numa multiplicidade de linhas imbricadas, com o potencial generativo de ligações impercetíveis, gerando uma zona que chega a ser, por momentos, opaca.

Em termos organizativos, a montagem temporal do dispositivo compôs-se por meio da criação de categorias que funcionam como linhas justapostas e paralelas, que permitiram colocar diferentes contextos em articulação, dando a ver e expandindo os diferentes campos de afetação da prática artística da dança. Criaram-se nomeadamente cinco categorias, associadas a diferentes cores:

AMARELO: Obras — coreógrafos, bailarinos, companhias e colectivos:

privilegiando a apresentação, inclui referências tanto a obras particulares como aos seus autores e à recepção crítica destas obras que contribuíram para uma ‘cultura comum’ no que diz respeito à dança como prática artística.

ROSA: Pedagogos e escolas, instituições pedagógicas, estruturas de produção, estruturas de ensino: privilegiando os processos de trabalho e a transmissão, inclui pessoas singulares, escolas e estruturas de produção.

SALMÃO: Transformações culturais, eventos culturais e cultura em Portugal: inclui tanto referências a marcos significativos para uma leitura das transformações culturais em Portugal num sentido lato, como referência a grandes acontecimentos e eventos de índole cultural marcantes na afirmação, disseminação e legitimação da dança em Portugal.

⁹⁹ No original: “*Releer* el mundo: vincular de diferentes maneras sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de *remontarla* sin pretender resumirla o agotarla”.

VERDE: Grandes Narrativas da História da Dança e da Arte no Ocidente: inclui marcos da história artística nacional e internacional que se podem revelar (ou não) fundamentais para uma leitura relacional e comparativa.

VERMELHO História Mundial e Nacional: inclui grandes eventos sociais, políticos, económicos e culturais tanto nacionais como internacionais.

(Vieira, et.al, 2020: 134)

Assim, em consonância com as reflexões sobre o anacronismo, a montagem toma um lugar privilegiado não apenas no plano das materialidades, mas também na dimensão temporal, onde a montagem “não é a criação artificial de uma continuidade temporal baseada em ‘planos’ descontinuados dispostos em sequências”, mas antes “uma forma de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo no trabalho ao longo de toda a sua história” (Didi-Huberman *em* Salazar, 2017:4). Deste modo, como assinalam os seus curadores “as categorias criadas não procuram ser, portanto, imperativos rígidos, estabelecendo fronteiras entre acontecimentos (distinguindo o social do cultural e do artístico), mas construções provisórias, passíveis de ser postas em causa e motor de discussões” (Vieira & dos Santos Martins, 2020:135). História comparada, que permite rever as discursividades presentes, de modo que noções como o século XX, a portugalidade e a dança são discutidas e reveladas como categorias não necessariamente universais.



Figura 12. Fotografia workshop Escola Superior de Dança. Arquivo pessoal dos curadores

A escolha de uma metodologia de cronologias e leituras comparadas permite a emergência de analogias, correspondências e relações menos evidentes entre fenómenos de “matriz

social, política, cultural, biográfica e artística (...) entre o que se passa em Portugal e as grandes narrativas canónicas da História da Dança, por exemplo, mas também a sua inserção numa história cultural em sentido alargado” (Vieira et.al, 2020:133), evidenciando os próprios contra-ritmos da história. Assim, se a *Timeline* se esforça por colocar comparativamente periodicidades, escolas e discursos, não é apenas para fabricar uma linha de continuidade, mas também para expor a “não-contemporaneidade do contemporâneo” (Turner, 2017) – precisamente para expor os diferentes ritmos dos tempos sincopados e dar a ver cronologias estendidas, mas também comprimidas nos períodos de aceleração¹⁰⁰.

No caso da *Timeline*, a operação do Atlas é explicitamente adotada na experiência realizada na edição apresentada no âmbito do Festival Materiais Diversos, no Centro Cultural do Cartaxo. Ali a *Timeline* operou mediante entradas iconográficas e textuais com a utilização de 12 pranchas (cada uma com 20-30 imagens e um texto) que dialogaram com o diagrama “apresentado como um objeto autónomo”, de modo que, como sublinham os curadores, “neste sentido, estas pranchas de imagens ofereciam a possibilidade da leitura iconográfica por ressonâncias e analogias[...]” (Vieira et. al, 2020: 143).



Figura 13. Exposição Materiais Diversos. Registo João dos Santos Martins

¹⁰⁰ Ana Bigotte Vieira salienta a título de exemplo desta aceleração o período pós-revolucionário ou os anos entre 1984-1989, momento auge do ACARTE. Em: “conversas com Serralves, palavra de artista”. Conversa com Ana Bigotte Vieira, investigadora, João dos Santos Martins e Carlos Oliveira, 26 de fevereiro de 2021.

Em conexão com a expansão da contemporaneidade, enquanto multiplicidade e intervalo, o Atlas estabelece o seu método de conhecimento através da “iconologia do intervalo”: “Iconologia baseada na conaturalidade, a coalescência natural da palavra e da imagem” (Warburg *em* Didi Huberman, 2010:17). Como método de conhecimento, a iconologia do intervalo posiciona-se a partir da exploração do que está no meio, permitindo estabelecer ligações entre elementos de ordem heterogênea. Intervalos que podem relacionar-se com a periodização que marca os ritmos na *Timeline*. Daniel Tércio, num artigo sobre a *Timeline* no jornal Público (2017) intitulado *Quando se pensa acerca da memória, convém começar pelo esquecimento*, sinaliza que é nos intervalos que existem “zonas de esquecimento”; no entanto, “nos interstícios dos pequenos textos” aparecem fissuras e vão-se “desenhando as genealogias da dança”. É entre os intervalos que surgem as relações “íntimas e secretas” e, portanto, outras permanecem ocultas, ainda por desvendar: “O deserto não é um vazio”¹⁰¹.

Através da exploração dos elementos warburgianos e rizomáticos, a *Timeline*, não se reduzindo a uma pesquisa destinada a definir-se na topologia de um tipo de atlas ou cronologia, toma a sobreposição do atlas com o dispositivo cronológico – e coloca-os em movimento coreográfico – como ferramenta para desafiar e discutir a própria pesquisa e as múltiplas noções postas em jogo. Neste espaço plástico “os atlas podem significar coisas diferentes e servir vários objetivos” (Castro, 2012). É neste ponto que a *Timeline* é mobilizada como um dispositivo para discutir estas múltiplas intersecções, incluindo a intersecção entre o atlas e o arquivo, sem esgotar as múltiplas possibilidades de futuro desta relação.

2.3.3 Genealogias Ensambladas

Embora um dos propósitos da *Timeline* seja tornar visíveis as influências artísticas e os legados, a sua intenção não é a busca de origens, filiações ou o traçado de dinâmicas unívocas de causa-consequência. Em consonância, como o próprio título enuncia, a *Timeline* guia-se pelos princípios da genealogia. O termo desenvolvido por Michel Foucault (1977) a partir

¹⁰¹ Peço emprestada esta frase a Meryem-Bahia Arfoui, no artigo *Time and the colonial State* (The Funambulist, junho de 2021). A autora expõe as formas de colonização do espaço, neste caso o deserto da Argélia colonizada, como uma colonização do tempo através de meios como o comboio, que modificam as concepções espaciotemporais. Aqui o deserto é visto como um espaço “no meio” entre dois ou mais pontos ligados por linhas ferroviárias. Neste sentido, o espaço de intervalo-vazio, expressado no deserto, é reinventado, de maneira que o espaço vazio abre a possibilidade para a descoberta de relações e conexões aparentemente invisíveis.

das proposições de Nietzsche, vem a posicionar-se como forma de saber e fazer histórico. Forma de ação que permite aprofundar as noções de falta e de incompletude, assim como localizar as falhas, sinalizando estas dinâmicas como um exercício que é também rigoroso, apresentando-se como “uma teoria de sistematização descontínua” (Foucault, 1981: 69). De modo que, a inscrição na falta, encontra o seu lugar na tarefa da genealogia:

It must record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most *unpromising places*, in what we tend to feel is without history—in sentiments, love, conscience, instincts; it must be sensitive to their recurrence, not in order to trace the gradual curve of their evolution but to isolate the different scenes where they engaged in different roles. Finally, genealogy must define even those instances when they are absent, the moment when they remained unrealized. (Nietzsche *em* Foucault, 1996: 139-140, ênfase minha)

A partir dos conceitos de “proveniência” [*Herkunft*] e “emergência” [*Entstehung*], a genealogia centra a atenção no desenvolvimento de uma nova metodologia baseada em singularidades históricas e nas suas descontinuidades. Embora o princípio de “proveniência” refira a pertença ao grupo, ao invés de procurar a fixação de identidades originárias ou “características genéricas” para a constituição de uma narrativa de coerência, procura-se antes a localização dos traços enquanto “marcas subjetivas, singulares e sub-individuais que possivelmente nelas se cruzam para formar uma rede difícil de desvendar”¹⁰² (Foucault, 1996:145). Ao contrário do que se poderia pensar de uma história “arborificada” baseada em legados e heranças, o propósito da história guiada pela genealogia “não é descobrir as raízes da nossa identidade, mas empenhar-se na sua dissipação” (Foucault, 1996: 162). A ênfase é então colocada no carácter relacional dos diferentes elementos que compõem a *Timeline* em determinados momentos, para sinalizar a sua multiplicidade: “localizar ‘gerações’ e vislumbrar relações como ‘estudou com’, ‘dançou com’, ‘deu origem a’ ou ‘transformou-se em’” (Museu Serralves, 2021). Tendo em conta estas dinâmicas, o exercício da *Timeline* é tecido entre os afetos e as zonas de potencialidade, nas quais as capacidades de afetar e ser afetado são ilimitadas (DeLanda, 2008) numa pluralidade de interações possíveis. O diagrama torna-se então um sistema privilegiado para o pensamento das relações, no qual as genealogias da dança podem tomar corpo.

¹⁰² No original: “it seeks the subtle, singular, and subindividual marks that might possibly intersect in them to form a network that is difficult to unravel”.

Em alternativa à identificação de origens e destinos, procura-se realçar o momento da “emergência” (Foucault, 1996: 148), conceito para designar o momento de aparição que sucede nos interstícios das relações, no “entremeio” e no intervalar, sublinhando, portanto, a descontinuidade dos eventos. A emergência comporta-se então como um “episódio num processo de história não linear” (Tamboukou, 2003: 200). Assim, ao renunciar à procura das origens e de “verdades eternas”, a genealogia compromete-se com as falhas e os acidentes, na medida em que, como estabelece Foucault:

Genealogy does not resemble the evolution of a species and does not map the destiny of a people. On the contrary, to follow the complex course of descent is to maintain passing events in their proper dispersion; it is to identify the accidents, the minute deviations—or conversely, the complete reversals—the errors, the false appraisals, and the faulty calculations that gave birth to those things that continue to exist and have value for us; it is to discover that truth or being do not lie at the root of what we know and what we are, but the exteriority of accidents. (Foucault, 1996: 146, ênfase minha)

A partir das proposições de Foucault, a teórica feminista Maria Tamboukou (2003) vem a sublinhar o carácter rítmico e performativo da genealogia, definindo as emergências enquanto momentos particulares em que os acontecimentos aparecem no cenário da história, focando a atenção nas genealogias numa dimensão não apenas histórico-temporal, mas também numa espacialidade ampliada¹⁰³. Assim, a genealogia serve os propósitos da *Timeline* para sinalizar eventos situados no intervalo, no acidente, na força da sua emergência. As genealogias montadas no espaço do diagramático tornam-se então uma espécie de topologia dos restos que exige uma forma de conhecimento pelas superfícies e não pela persecução de “raízes” ou “escavando as profundidades” (Foucault, 1996: 114).

É dentro desta lógica das emergências que podemos situar o exercício levado a cabo na Edição VI “Dança em Coimbra!?”¹⁰⁴. Como a própria expressão sugere, o assombro surge como o *ethos* da exposição, intitulada: “Assombro, comunicabilidade, compreensão,

¹⁰³ Com estes posicionamentos a autora refere-se ao pensamento de Foucault, tal expressado no início do texto *Of Other Spaces*, no qual salienta: “The great obsession of the nineteenth century was, as we know history. [...] The present age may be the age of space instead.” (Foucault, 1986: 22).

¹⁰⁴ Como salienta um cartaz da exposição dedicado ao papel de Magdalena Biscaia Farinha, é de realçar que a expressão é uma adaptação de um artigo de jornal achado nos arquivos da PIDE (Policia Secreta do Estado Novo) na Torre do Tombo. O artigo escrito por Magdalena Biscaia Farinha, intitulado “Festivais em Coimbra!” e publicado pelo Diário de Coimbra com data de 12 de fevereiro de 1957, foi encontrado junto com relatórios da PIDE sobre opositoristas em Coimbra.

dissidência e experiência: ‘Deu-se então uma coisa que ainda não tinha visto’¹⁰⁵. Expressando estas emergências, a exposição é acompanhada de uma publicação em formato de jornal – reunião de textos (também presentes na instalação) que dão conta daquelas impressões de assombro: artigos de jornais, publicações “imediatas”, textos analíticos e testemunhos:

Em cada um destes textos, e em cada qual à sua maneria, sente-se a força (à falta de outra palavra) “impressionante” (e muitas vezes transformadora) de algo que se deu no confronto com o espetáculo: que aconteceu ali, naquele intervalo. Escutar hoje estas “impressões”, tomando-as a sério no que de impreciso possam ter, pode, quem sabe, ajudar a compreender os próprios modos sensoriais de transformação da experiência. O que é essencial para uma melhor compreensão política e estética do presente como sendo fruto de tomadas de posição concretas: abrindo-o a novos futuros. (Jornal Ed.VI, Dança em Coimbra)

Para uma Timeline a Haver contamina a linha do tempo, definida por uma heterocronia cumulativa, ao incorporar a genealogia e dinâmicas de ensamblagens que permitem, entre outras coisas, a sobreposição de elementos temporais e materiais, gerando novas possibilidades de interpretação e associação/dissociação. Como consta no Programa da V edição da *Timeline* em Serralves, “a profusão de linhas é tal que em causa parecem estar não os eventos ou seus protagonistas, mas o que estes têm de generativo” (Museu Serralves, 2021). Deste modo, ao olhar para a intra-relação estabelecida entre os diferentes elementos da *Timeline*, não se procura uma síntese. Por outras palavras, o realce não está apenas nos objetos como entidades fechadas, mas nas relações que os organizam e na capacidade de afetação e de atualização das suas ensamblagens. O convite é então para olhar/reler/sentir a história da dança em termos de *assemblages* e nos seus desdobramentos¹⁰⁶. Como salienta Tony Bennet (2015: 14):

The constituent elements of assemblages are bound together not through a lineage of shared descent, or through any intrinsic connection to the other elements with which

¹⁰⁵ A frase foi extraída do testemunho de Maria Filomena Molder sobre a visita de Merce Cunningham e John Cage em 1966 à cidade de Coimbra. O texto intitulado “Slides e cabelo cor de Prata” foi publicado em 2013 no livro de artista da exposição de Tomás Cunha Ferreira, na galeria Alecrim 50.

¹⁰⁶ Bennet adota o termo “assemblage” das definições de Deleuze e Guattari: “uma assemblage como, por um lado, ‘uma assemblage mecânica’ de corpos e coisas, e, por outro, ‘uma assemblage coletiva de enunciação, de atos e de declarações’” (Deleuze & Guattari *em* Bennet, 2015: 14). Nesta perspetiva, o museu é considerado “um ponto de intersecção entre uma série de redes e relações dispersas que fluem para e moldam as suas práticas” (Bennet, 2015: 13), congregando diversas formas de agência e modos de conhecimento.

they are coassembled, but solely through the contingent mechanisms of connection that characterize particular moments in what are constantly unfolding processes of disassembling and reassembling.

A lógica não-hierárquica e o jogo multi-escala adquirem um relevo particularmente interessante à luz da *Timeline*, considerando a sua ligação com as genealogias. A utilização destas “genealogias ensambladas” oferece a possibilidade de des-hierarquização, de colocar elementos divergentes lado a lado para gerar analogia e opacidade, e não apenas narrativas de causa-consequência, ou aquelas baseadas em princípios unidirecionais identitários de influências e legados artísticos. Neste sentido, as genealogias traçadas não são unívocas, nelas “encontram-se linhas que não correspondem a uma lógica única” (Museu Serralves, 2021); são, pois, sempre apresentadas como construções provisórias. Em consequência, as linhas genealógicas propostas na *Timeline* como “genealogias da dança” fragmentam a estrutura arborescente da história, apresentando-se como genealogias em constante ensamblagem e re-ensamblagem, facilitando a emergência de “relações íntimas e secretas” à superfície. É este uso da genealogia que permite o surgimento de contra-memórias e a transformação do entendimento temporal, provocando a “transformação da história numa forma de tempo totalmente diferente” (Foucault, 1996: 160). A genealogia revela-se então como um instrumento quer para enredar a linha temporal, quer para dismantelar narrativas totalizantes.

Na sobreposição de diversos elementos e materialidades, a abordagem da *Timeline* a partir da teoria da ensamblagem envolve a interpretação da ontologia deleuziana proposta por Manuel de Landa como uma “ontologia plana” (De Landa, 2008), na qual os vários elementos e a sua categorização respondem a lógicas ontológicas não-hierárquicas, não correspondendo a qualidades intrínsecas, mas a qualidades constituídas em relação de exterioridade. É assim que agentes e eventos tão diversos como a sinalização da invenção do walkman (1971); o primeiro festival do Avante (1976); a definição do conceito de Antropoceno e a crise dos refugiados (2015) coexistem com as discursividades da dança na *Timeline*.

Esta interpretação, contudo, não nega a existência de diferentes escalas espaço-temporais das *assemblages* propostas (de Landa, 2008). Assim, o carácter multi-escalar é expresso nas narrativas relacionais da *Timeline*, que permitem uma combinação de leituras que vão em diferentes direções e fluxos de intensidade. Interessa situar, em particular, o papel do detalhe,

já que este constitui um ponto de articulação da genealogia, na medida em que a genealogia “requer paciência e conhecimento de detalhes, e depende de uma vasta acumulação de material de fontes”¹⁰⁷ (Foucault, 1996: 140). É nesta conjunção que podemos sublinhar a utilização dos *verbetes* na *Timeline*, enquanto escala mínima de expressão, vindo a reverberar na máxima warburgiana “Deus habita nos pormenores” [Der liebe Gott steckt im Detail] (Didi-Huberman, 2017:116). Em consonância, Juan Antonio Ennis (2011) aponta o detalhe como “matéria-prima da memória” e descreve quatro características distintivas do detalhe que podem ser estendidas à interpretação dos verbetes:

En primer lugar, no posee un estatuto epistemológico intrínseco, siempre depende de las expectativas que se poseen sobre él, así como de la manera en que sea manipulado. En segundo lugar, se entiende siempre a partir de su singularidad histórica, visible en sus efectos permanentes de intrusión o de excepción. Esta “*falla en el presente*” se comprende, en tercer lugar, como una *structure de survivance* que deja ver la vida póstuma (Nachleben) de constelaciones culturales pasadas en la composición del presente [...] Finalmente, son las reglas del inconsciente las que trabajan sobre el detalle: el detalle aparece más por desplazamiento que por focalización, *tiene que ver más con la lógica del accidente que con la de la minucia*. (Ennis, 2011: 41, ênfase minha)

Por outras palavras, ao partir da falta, os verbetes colocam a possibilidade de iluminar constelações até então ausentes. Emergem não necessariamente da continuidade, respondendo à mesma falta que permite articular um discurso de causa-consequência, por isso articulam-se também como uma falha: o nosso encontro com eles ocorre na errância (especialmente na edição no Museu Serralves). Por muito que queiramos seguir uma linha consistente, acabamos por encontrar acidentalmente outros verbetes.

Embora cada verbete funcione como uma unidade autónoma, o seu mecanismo funciona por acumulação e ativa-se em interação com os outros verbetes com o potencial de permitir novas ligações, operando por hipertexto. Como apontam os curadores do projeto (Vieira et.al, 2020: 135):

Do mesmo modo, não se procurou pelos verbetes (entradas textuais) estabelecer os modos particulares do discurso possível, podendo coexistir discursos na primeira pessoa, excertos retirados de livros, imagens fotocopiadas e coladas, desenhos ou descrição de sensações. Tentou-se, sempre que possível, que cada verbete valesse narrativamente por si, contando uma história, expondo um ponto de vista, ou

¹⁰⁷ No original: “[...] requires patience and a knowledge of details, and it depends on a vast accumulation of source material”.

mencionando um episódio, sempre indexado a uma data, justificada pela narrativa exposta no verbete.

Neste sentido, os verbetes podem ser percebidos em termos de assemblagem, tal como as concebe De Landa: as assemblagens “são constituídas por partes autossubsistentes e articuladas por relações de externalidade, de modo que uma das suas partes possa ser separada e ser uma componente de outra assemblagem” (De Landa, 2016:3). Esta leitura permite sublinhar a sua força generativa, abrindo lugar para montagens e combinações múltiplas. Assim, “a ênfase [encontra-se] não apenas na possibilidade de acreção, correção e remoção de verbetes, mas também na criação de futuras ligações entre estes” (Vieira et.al, 2020: 146, parêntesis adicionados).

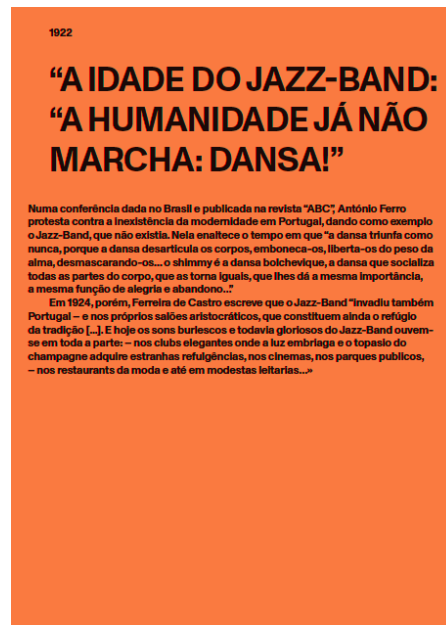


Figura 14 Exemplo de verbete. Material facilitado pelos curadores

Como outro exemplo, a noção de ensamblagem expressa-se também nas diferentes formas em que as próprias edições têm experimentado diferentes escalas de tempo. Assim, na exposição no Centro Cultural do Cartaxo (2019) optou-se por blocos de anos-chave¹⁰⁸ que funcionaram como “pontos de paragem” propondo uma periodização própria; a instalação no Museu de Serralves, por sua vez, propôs uma leitura alargada do século XX. Estas escalas não se relacionam apenas com o interesse de cobrir certas épocas, mas também com as

¹⁰⁸ Os anos propostos nas pranchas da exposição foram: 1900, 1917, 1925, 1931, 1940, 1956, 1968, 1974, 1984, 1991, 2000, 2011.

configurações específicas de cada instalação e do seu contexto. Por exemplo, na des/ocupação do Atelier RE.AL (2019) optou-se por abranger um período de atividade correspondendo ao tempo de vida do centro de residências (1990 a 2019). Assim também, na instalação em Coimbra (2022), o enfoque foi colocado em três núcleos temporais específicos: os anos de formação de Madalena Biscaia Farinha (posteriormente, Perdigão) nos anos 50’, em articulação com as atividades das coletividades musicais universitárias (TEUC e CITAC); a visita de Merce Cunningham nos anos 60’; e o fenómeno da emergência da ‘Nova Dança Portuguesa’, coincidindo com a realização do BUC em 1990 (Bienal Universitária de Coimbra).

2.4 Um Diagrama para Reimaginar o Arquivo e Potenciar a História

2.4.1 Entre o Arquivo e o Diagrama

O arquivo e o diagrama são apresentados como conceitos aparentemente contrários: o arquivo (enquanto compêndio sistemático), é colocado numa relação problemática com as dinâmicas do diagrama, do rizoma e do Atlas. Mas, antes de ver opostos, devemos interrogar-nos sobre as possibilidades de transformação do arquivo que derivam da interação com estes elementos. Assim Deleuze, no seu escrito *From the archive to the diagram* (1986), estabelece as diferenças e ressonâncias entre o diagrama e o arquivo, ao expressar “o diagrama já não é um arquivo auditivo ou visual, mas um mapa, uma cartografia que é extensiva a todo o campo social” (Deleuze, 1986:34). Proposto como uma “máquina abstrata”, o movimento do diagrama vem a transformar o arquivo, pois que “a história das formas, o arquivo é duplicado por uma evolução de forças, o diagrama” (Deleuze, 1986: 43), enquanto o arquivista passa a comportar-se como um cartógrafo.

Em consonância com estas premissas, Maria del Carmen Molina Barea (2018), no seu ensaio *Rizhomatic Mnemosyn*, põe em diálogo as noções de Atlas e rizoma para expressar as dissimilaridades entre as formas de operação do arquivo e do rizoma. Para Molina, enquanto o arquivo é um “sistema genealógico”, “uma árvore arborescente”, o atlas constitui um “mapa rizomático”, “por outras palavras, o atlas é uma encruzilhada aberta à ligação de planaltos.

Em contraste, o arquivo implica coerção epistemológica e dominação”¹⁰⁹ (Molina Barea, 2018:6). Nesta colisão o atlas, ao “não produzir um corpo de conhecimento normativo” dissipa as hierarquias do arquivo e desafia a sua lei, questiona as suas raízes, para refazer um novo arquivo. Mas aqui, e como a mesma autora afirma, não se devem apenas ver opostos. Esta dualidade é debatida por Didi-Huberman, apresentada como elementos que, embora operem por oposição, não deixam de ser complementares. Como Teresa Castro sublinha, a relação entre o Atlas e o arquivo é uma das mais plásticas nas reflexões de Didi-Huberman:

‘(...) The atlas gives us an *Übersicht* [an overview] in its discontinuities, an exposition of differences, where the archive drowns the differences in a volume that cannot be exposed to sight (...). The atlas offers us *panoramic tables* where the archive forces us first of all to get lost among the boxes. The atlas shows us the trajectories of survival in the interval of images, whereas the archive has not yet made such intervals in the thickness of its volumes, in piles or in bundles. There would of course be no atlas possible without the archive that precedes it; the atlas offers in this sense the “becoming-sight” and “becoming-knowledge” of the archive. (Didi Huberman *em* Castro, 2012: 196)

No seguimento destas leituras, é possível observar que no projeto da *Timeline*, atlas, rizoma e arquivo se encontram como categorias em construção e discussão recíproca. O atlas é capaz de evidenciar os intervalos do arquivo, as relações e afinidades desconhecidas até então. Ou seja, é capaz de evidenciar o próprio carácter fragmentário e disperso do arquivo e entregar-lhe uma narrativa de acordo com estas características, enquanto o arquivo se transforma e perde a sua pretensão de ser um compêndio integral. Como observa Didi-Huberman (2012):

Frequentemente nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem* (p. 211-212, ênfase minha).

Consequentemente, quando o arquivo pode ser montado em diagrama, desloca-se e transforma a sua função, de forma que o diagrama opere como ferramenta de reimaginação do arquivo. O diagrama vem então a funcionar como a máquina de montagem do arquivo, que funciona não apenas pela memória, mas também pela imaginação: “É uma máquina

¹⁰⁹ No original: “in other words, the atlas is a crossroad open to the connection of *plateaus*. In contrast, the archive entails epistemological coercion and domination”.

abstrata [...] É uma máquina que é quase cega e muda, embora faça os outros verem e falarem” (Deleuze, 1986: 34). Desta forma, é o mesmo arquivo (e a sua materialidade), por um lado, assim como a imaginação, por outro, que conduzem uma certa forma ou arquitetura no diagrama, e não apenas o contrário.

2.4.2 Da Representação à Composição: A História Move-se nas Superfícies

From this we can get the triple definition of writing: to write is to struggle and resist; to write is to become; to write is to draw a map: ‘I am a cartographer’
Deleuze, 1986: 44

Tendo passado pelos elementos heterogêneos que articulam os modos de legibilidade da *Timeline*, é de notar que todos trazem consigo uma forma de conhecimento particular. Colocar no papel o pensamento coreo-carto-gráfico à luz dos métodos da montagem-atlas, da genealogia, e do rizoma enquanto mapeamento, é explorar um método de conhecimento que opera na exterioridade, nas superfícies e no horizontal, trazendo consigo uma forma coreográfica – uma forma propriamente rítmica e relacional – de saber.

No que respeita às formas de conhecimento do Atlas, para Didi-Huberman o Atlas estabeleceria uma nova relação com a superfície, deslocando o conceito de “superfície de inscrição”, associada a um objecto-imagem como inscrição duradoura e vertical estabelecendo uma “beleza cristalina” – para a “mesa de montagem” como “campo operatório do díspar e do móvel”, funcionando como um “plano de trabalho” ou de montagem no eixo horizontal, que opera como “superfície de encontros e de posições de passagem”, possibilitando sempre “novas configurações”. Uma “beleza-fratura”, que é configurada pelo “conhecimento através de cortes, reenquadramento ou ‘dissecções’” (Didi-Huberman, 2010: 18-19). Uma operatória que consiste em “baralhar e distribuir as cartas, desmontar e montar a ordem das imagens sobre uma mesa para criar configurações heurísticas ‘quase divinas’, ou seja, capazes de vislumbrar o trabalho do tempo no mundo visível” (45).

Transpondo este pensamento para leituras coreográficas, Emilie Gallier (2012), baseando-se na interpretação de Foucault, adverte sobre a forma como o chão se pode comportar como uma mesa, enquanto superfície de encontro: “a superfície em que os objetos se encontram, e

como a ‘tabula, que permite ao pensamento operar sobre as entidades do nosso mundo, [...] a mesa sobre a qual, desde o início dos tempos, a linguagem tem intersectado o espaço’¹¹⁰. (Foucault *em* Gallier, 2012: v). Pensamento que é colocado em movimento no entrelaçamento do lugar da escrita na dança, considerando que, como anteriormente mencionado, a coreografia estabelece uma relação de escrita-superfície na díade “página-chão”.

Assim, as definições propostas por Didi-Huberman sobre a “mesa de montagem” em relação com a “página-chão” encontram paralelismos na mudança das leituras da notação coreográfica como notação-inscrição, para uma configuração das superfícies enquanto “planos de composição”. Embora, como denuncia Mark Franko, tenha “sido difícil, se não impossível, pensar a notação em relação à composição; a notação tornou-se quase exclusivamente associada à reconstrução como um fenómeno de interesse histórico” (Franko, 2011: 328). Mas como ficou dito, pensar em termos de superfícies não é pensar apenas na leitura. Assim, quando pensamos nas possibilidades de leitura da *Timeline* enquanto esquema diagramático, interrogamo-nos simultaneamente sobre as suas possibilidades enquanto gesto de escrita e de escrita como composição.

Neste esquema, estabelece-se um método de conhecimento que Sybille Krämer tem denominado “iconicidade notacional”. Este situa-se na interação entre pensamento, olho e mão, trazendo consigo a junção do inteligível e do sensível no gesto do traço: “atravessada pela imagem, a escrita devém artesanato (Handwerk) do espírito” (Krämer *em* Teuchmann, 2021:23). Assim, quando pensamos na criação das cronologias visuais, pensamos nas dimensões afetivas que derivam do movimento inicial do traço: o gesto de desenhar uma linha à mão, o gesto de um corpo que desenha sobre uma superfície. Através deste gesto, o tempo torna-se palpável e mensurável nas nossas mãos. Na *Timeline* a linha estende-se por superfícies maiores, mas o traço gestual mantém a sua força de convocação, através do seu desenho o dispositivo propõe uma coreografia para a história. A *Timeline* torna-se então um gesto em que o performativo, o pictórico e o afetivo, para além da linguagem (Angerer *em* Spies, 2020), funcionam como um tecido.

¹¹⁰ Foucault refere-se a uma “effective History”: o estudo do que está próximo, como a prática da medicina, de examinar (1994: 156).

Nesta ligação gesto-diagrama, o diagrama não opera como inscrição e fixação, mas vem sublinhar o que Gilles Châtelet (1993) esboça como a “*ontologia provisória do diagrama*”, operando por dinâmicas de territorialização-desterritorialização no exercício de configuração do espaço:

A diagram can transfix a gesture, bring it to rest, long before it curls up into a sign, which is why modern geometers and cosmologers like diagrams with their peremptory power of evocation. They capture gestures mid-flight; for those capable of attention, they are the moments where being is glimpsed smiling. Diagrams are in a degree the accomplices of poetic metaphor. But they are a little less impertinent—it is always possible to seek solace in the mundane plotting of their thick lines—and more faithful: they can prolong themselves into an operation which keeps them from becoming worn out (Châtelet 2000:10)

Ontologia provisória que traça um tipo de conhecimento em ressonância com os métodos do rizomático e da montagem, enquanto método que opera através da articulação de relações na superfície e da visibilidade da sua qualidade, em contraposição com a fixação de raízes. De forma que “O ‘olho da mente’ não vê para lá [behind] das aparências, ele não penetra superfícies de modo a chegar às suas estruturas ocultas, mas, pelo contrário, age em cooperação com a mão que escreve e desenha sobre o plano” (Krämer *em* Teuchmann, 2021:23). Tendo em conta estas perspetivas, o exercício da *Timeline*, revela-se assim como *gesto de composição da história*, um “fazer”, mais que a sua representação. A respeito da operação histórica do diagrama, Deleuze (1986: 35) refere que:

It never functions in order to represent a persisting world but produces a new kind of reality, a new model of truth. It is neither the subject of history, nor does it survey history. It makes history by unmaking preceding realities and significations, constituting hundreds of points of emergence or creativity, unexpected conjunctions or improbable continuums. It doubles history with a sense of continual evolution.

Ao conceber a *Timeline* a partir da perspetiva dos planos de composição, a ilegibilidade torna-se uma “zona de indeterminação”¹¹¹ generativa, questão que permite múltiplas leituras em que “os factos não foram forçados a acontecer desta forma”¹¹²; na *Timeline*, o diagrama marca os factos como pontos de decisão. É nas superfícies, na “mesa de montagem”, na “página-chão”, que os “resíduos-vestígios” da história podem ser potencialmente restituídos

¹¹¹ Conceito emprestado às estratégias de composição a que se refere Mark Franko, a propósito de Merce Cunningham. Ver: Franko (2011).

¹¹² Frase pronunciada por Ana Bigotte Vieira na visita guiada para a edição da *Timeline* Serralves (10 de julho de 2021). Disponível em: <http://www.cetatro.pt/para-uma-timeline-a-haver-exposicao>

e remontados para fazer-lhes justiça: “Porém, os andrajos, os resíduos [die *Lumpen*, den *Abfall*]: não quero inventariá-los, mas antes fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os [sie verwenden]”, insiste Benjamin (em Didi-Huberman, 2017:147). É neste ponto que o dispositivo da *Timeline* pode desempenhar um papel na restituição de restos “matérias-fantasmas”, para lhes dar ‘dignidade’. Como indica Enzo Traverso no seu texto *O passado, modos de usar*¹¹³: “a memória dos oprimidos não se priva de protestar contra o tempo linear da história. Ela exige, segundo Benjamin, ‘um presente que não é de forma alguma a passagem do tempo, mas antes a sua paragem e bloqueio’” (Traverso, 2012 [2005]: 56). O que devemos perguntar-nos é que narrativas e, sobretudo, de que tempos e de que corpos podem emergir estas topografias onde os caules do rizoma, rondando a superfície, se enredam e convidam a tropeçar: no chão do arquivo a terra treme.

Assim, em contraste com a violência imposta pelo chão descoberto, tal como pode acontecer no caso da dança – onde, lembremos, “a condição primeira para a dança acontecer é, antes de mais, a terraplanagem, o alisamento prévio do chão onde ela se dará” (Lepecki, 2013: 113) – ou no caso da preparação das paredes brancas e vazias do museu propostas como neutras, a *Timeline* apresenta a possibilidade de criar acidentes ‘topográficos’. A “política do chão” estende-se assim à arquitetura, o plano horizontal do chão-mesa estende-se ao plano vertical da parede do ‘white cube’.

Como forma material destes acidentes cabe mencionar a utilização da escultura em forma de meteorito, obra de Nádía Lauro¹¹⁴, instalada no Foyer de Serralves, que opera como metáfora da emergência “explosiva” da Nova Dança Portuguesa. O meteorito vem a sinalizar um momento de ramificação e aceleração do ritmo da história, servindo ao mesmo tempo “como contraponto a uma exposição que não é de obras artísticas, mas de entradas iconográficas e textuais que remetem para obras”¹¹⁵. Como um meteorito que aterra no chão, e na sua colisão

¹¹³ O texto de Traverso foi trabalhado durante o workshop de investigação levado a cabo nos dias 20 e 21 de novembro de 2021 no Convento de São Francisco (Coimbra) para a preparação da edição número VI do projeto, “Dança em Coimbra?!”.
¹¹⁴ O dispositivo cénico foi desenhado por Nádía Lauro para a peça de Vera Mantero, *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza* (2006). A escultura foi colocada no início da exposição e tem uma dimensão maior que o corpo humano.
¹¹⁵ Extraído do artigo “História da dança em Portugal em exposição em Serralves até julho” (21 de abril de 2021), RTP Notícias. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/historia-da-danca-em-portugal-em-exposicao-em-serralves-ate-julho_n1314087

faz explodir a constelação em direções múltiplas, desdobrando-se e explorando áreas fora do lugar-comum (as alturas, os cantos e buracos), outorgando porosidade à superfície e revelando-a como um “suporte de encontros” (Didi-Huberman, 2010:19).

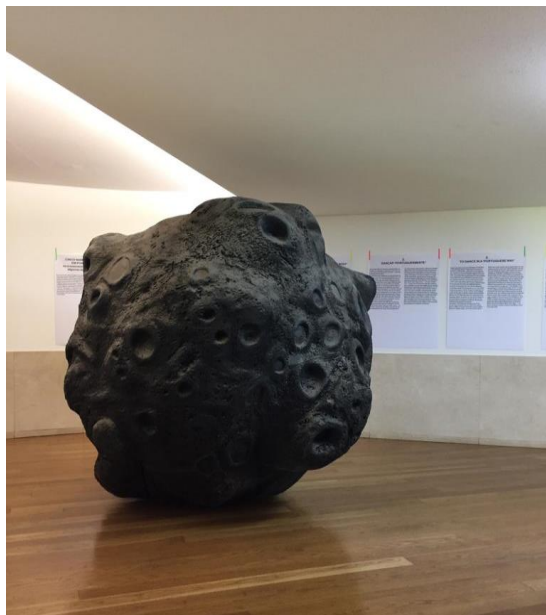


Figura 15. Meteorito da peça de Nádia Lauro no Museu Serralves. Registro próprio

Finalmente, cada cartografia define-se provisoriamente e gera novos territórios, prepara o terreno – físico e institucional – e revela novas topografias que funcionam através de movimentos de territorialização e desterritorialização. A fim de estabelecer novas “políticas do chão”: “escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga” (Deleuze & Guatarri, 1995:8). Colocar a história em movimento por meio de “mapas nomádicos” (Molina Barea, 2018) que transitam em cada edição da *Timeline* e onde o fim de um diagrama-fluxograma é a possibilidade da emergência de uma multiplicidade de outros¹¹⁶. Sendo que o diagrama enquanto mapa não funciona apenas por dinâmicas de extensão exterior, mas também por dinâmicas de aprofundação e conexão interior, lembrando as teorias dos “estratos temporais”.

¹¹⁶ Na conversa com Serralves “palavra de artista” (26 de fevereiro de 2021), Carlos Manuel Oliveira refere a forma de operação do fluxograma como uma “perspetiva possível das genealogias”, evidenciando que vários diagramas podem ser desenhados dependendo do ponto de partida; neste caso, o foco foi a Nova Dança Portuguesa.

Trazendo assim à luz perspectivas coreográficas, no exercício de espaçamento exercido pelo diagrama, não se trataria apenas da abertura-extensão de diagramas enquanto estruturas, mas da “realização de intervalos ativos” dentro do diagrama (Manning, 2013). Ou seja, a partir da emergência de relações e acontecimentos, e da forma como as relações se relacionam umas com as outras em diferentes ensablagens, não apenas na superfície, mas também dentro do próprio tecido das assemblages que produzem (Deleuze, 1986: 37).

2.4.3 *Sonho e Potencialidade no Diagrama*

If dreaming is the psychic twin of diagramming, then perhaps the diagram is itself a form of dreaming, as well as a dream diary.

Nolan Oswald Dennis

Voltando ao pensamento de Brian Massumi, é justamente no espaço do “não linear-euclidiano” que reside a possibilidade de transformação (2002:201). O diagrama opera, neste sentido, por meio da distribuição de potencialidades para traçar novas relações. Nesta “zona de confusão”, o diagrama – ao contrário da proposta da linha – ao invés de estabelecer uma meta, funciona como uma estrutura de “mapeamento de um espaço de possibilidades”, tal como a descreve Nolan Oswald Dennis (2018), que atualiza e negocia as fronteiras do “atual” para abrir contingências. Também para Emilie Gallier, a palavra “chão” detém o valor acrescentado de uma possível fertilidade para o impensado ou o impensável (Gallier, 2012). Em consonância, 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” (Didi-Huberman, 2010:15). Oswald Dennis salienta que a força estrutural do diagrama reside precisamente na negociação deste espaço de possibilidade: “é um produto do seu enredamento com as coisas que ainda não é, ou com as coisas que ainda pode vir a ser. Ou seja: os diagramas derivam poder através de atualidades não realizadas” (Dennis, 2018:1).

O diagrama esboça uma forma de pensamento entre o *virtual* e o *atual*, entre “o visível e o articulável” (Deleuze, 1986: 38), dando espaço à imaginação e à transformação, e funcionando por isso como dispositivo de futuridade. Opera, contudo, como uma força de estruturação, não meramente como criação de ficções, mas antes pela via do desejo e do

sonho, refletindo assim um inconsciente modelado por possibilidades e factos contextuais reais:

While any given diagram might not reflect actual conditions, *diagrams are neither objects of fiction nor speculative propositions*. They are structural mechanisms which put virtual conditions in the realm of desire, yearning, ambition, longing, need, presumption and belief into relation with actual conditions in the realm of ownership, occupation, exploitation, misuse, allocation. (Dennis, 2018:1)

Como realça Lepecki seguindo Michelle M. Wright, também a “angelologia coreográfica” implica uma conceção diagramática de agência. Uma que, como vimos, transita entre o espaço do virtual e do atual, do real e do possível, para denotar a “‘escolha como o momento de interpelação que não é livre’, mas de facto intensamente informado por, seja o que for no ambiente físico e mental que se note nesse momento” (Wright *em* Lepecki, 2016:163). Trata-se, portanto, de uma colisão entre o *atual* e o *virtual* no terreno fértil do desejo e da futuridade, enquanto devir comum. Mas como pode o virtual afetar o atual, remover as condições do real, gerar uma mudança no seu “território”? Os diagramas, enquanto “máquina abstrata”, vêm a encarnar e afetar a configuração de “ensamblagens concretas”, entendidas estas como os espaços e as instituições sociais concretas em que tomam lugar, como o museu e o arquivo. Assim, cada edição da *Timeline*, alojada em diversas instâncias e instituições, exige um tipo de diagrama particular com o potencial de transformá-las, tendo em conta que tais “maquinarias” são antes de mais sociais, não apenas técnicas (Deleuze, 1986: 39), envolvendo assim uma dimensão do comum.

Com este foco nas relações, abre-se então a questão que me ocupará no seguinte capítulo: “Que formatos de curadoria ou de escrita podem permitir uma tal perspetiva relacional sobre diferentes fenómenos?” (von Schubert, 2018: 42). Formas de curadoria que permitam, por um lado, deixar espaço para a emergência de temporalidades e corporalidades heterogéneas e, por outro, dar a ver esta “perspetiva relacional de diferentes fenómenos”, incluindo a interação de diversas materialidades, corpos, instituições e suas práticas.

CAPÍTULO 3

COMUNIDADE E ASPIRAÇÃO: LINHAS A VÁRIAS MÃOS

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière

Uno no tiene que reparar la historia rota en su plenitud, sino
que la historia, en ruinas, está completa.

Ocean Vuong

The future is unthinkable. Yet here we are, thinking it. Coexisting, we are thinking future
coexistence. Predicting it and more: keeping the unpredictable one open.

Timothy Morton

3.1 Vulnerabilidade Comum

Como foi referido, as várias edições da *Timeline* são apresentadas como instâncias para dar a conhecer, expandir e discutir o seu conteúdo, bem como para experimentar os seus formatos possíveis. Contudo, o seu universo é constituído não apenas pelo que é dado a ver na sua implementação enquanto exposição, mas também por diversas pesquisas colaborativas e práticas curatoriais que orbitam em torno da *Timeline* e fazem dela “uma constelação em movimento”. Daí que o projeto é tecido numa trama de pesquisas e práticas curatoriais coletivas, que fazem dele um exercício para a “geração de um *intellect* colaborativo” (Museu de Serralves, 2021). Estas práticas operam instalando a experiência da *Timeline* num “espaço de partilha” (Salazar, 2017:21), definindo o carácter colaborativo em que se desenvolve a sua performatividade. Assim, a *Timeline* acaba por perfazer uma linha “através de várias mãos”¹¹⁷; ou antes, vem a ser um exercício para a emergência de várias linhas.

¹¹⁷ Frase pronunciada por Carlos Oliveira na visita guiada pelos curadores no Museu Serralves, no enquadramento do ciclo “Serralves in Talks” (10 de Julho de 2021). Disponível em: <http://www.ceteatro.pt/para-uma-timeline-a-haver-exposicao>

Situando-nos no terreno do comum, gostaria de retomar o pensamento de Eleonora Fabião sobre a releitura da precariedade como incompletude, na medida em que é precisamente esta condição de provisoriedade que permite converter experiências como a *Timeline* em espaços de partilha. Seguindo as proposições adiantadas por Bojana Kunst (2015), a releitura da precariedade relaciona-se com os nossos modos de sociabilidade e assume um significado singular, quando a precariedade é revisitada por um sentido de reconhecimento da vulnerabilidade como comum:

It is crucial here to stress that one of the most important outcomes of the recognition of ontological vulnerability is *not that we are vulnerable as human beings*, but that *we in our vulnerability are actually not alone*. [...] What is then urgently needed is to instill disobedience in this perfection, where vulnerability is not exposed to be protected, but where in vulnerability we are actually not alone.

Convém aqui lembrar que o sentido de incompletude em jogo na *Timeline* e neste estudo não se relaciona com a necessidade de cobrir a chamada falta ou com um intuito de proteção relativamente à falha, mas sim com um sentido generativo: “*fazer falta*”, como salienta Ana Bigotte Vieira (2016). Sublinha-se assim a possibilidade de produzir inclusive mais incompletudes e gretas, onde a dita vulnerabilidade e os seus mecanismos possam ser revelados. Neste sentido, Vieira adota a teorização do conceito de *falta* de Roberto Espósito, ligado à sua noção de *communitas*, “onde esta aparece não como algo negativo, uma culpa, uma deficiência, uma pobreza, mas como algo prolífero, intrínseco à (e criador de) comunidade” (2016: 45).

A partir daqui a ausência é assumida como um lugar constitutivo e generativo que nos confronta com a vulnerabilidade e com um sentido de justiça. Como afirma Olivia Jaques (2019), “revelar as lacunas requer coragem”. Neste sentido, a relação estabelecida com a falta denota o reconhecimento de que, por detrás de cada falta (no arquivo, na história), encontra-se inscrita uma dívida (que reclama reparação). Continuando com o conceito desenvolvido por Espósito, o que é partilhado não é uma propriedade, mas um esvaziamento, uma dívida. O comum não é o próprio, caracterizando-se antes pelo que é *impróprio*, “ou mais drasticamente ainda, pelo Outro [...] removendo o que é especificamente propriedade própria” (Espósito *em* Vieira, 2016: 95-96), de forma que o comum reside naquilo que não podemos possuir.

Em consequência, o momento da falta e da falha é também revelado como um tempo que não pode ser apropriado, que não pode ser consumido no ato da “cronofagia” denunciado por Mbembe (2002). Vale a pena questionarmo-nos sobre as estratégias para atravessar esta qualidade: é aqui que as sentinelas do arquivo são ultrapassadas e um possível espaço se abre à especulação, empatia e improvisação, como ferramentas potenciais para reparar a dívida; um espaço que se abre, porque não, ao direito de resistir, de desobedecer, de permanecer não revelado, como *arquivo do inapropriável*. Relativamente ao conceito de ‘inapropriável’, as investigadoras Fernanda Carvajal e Camila Tapia (2017:38) salientam:

Este inapropiable puede pensarse en tres sentidos conexos; por un lado, lo inapropiable como característica inherente a todo archivo relativa a esta imposibilidad de totalidad [...]. Por otro lado, lo inapropiable se aloja en la construcción de sentidos posibles, o mejor dicho en aquellos sentidos que se nos escapan, que no podemos asir, que se fugan antes de nombrarlos. En este aspecto, lo inapropiable se manifiesta desde los intersticios del archivo, desde sus faltas. Finalmente pensamos también lo inapropiable en tanto desarticulación de las lógicas de propiedad que signan la constitución de archivos.

Coligado aos discursos da incompletude e da falha, o inapropriável configura-se como um espaço de subversão. Voltando às palavras de Oswald Dennis a respeito da qualidade de posse das “master’s tools”, este caráter de “inapropriabilidade” apresenta-se como capaz de desarticular o arquivo e a linha de progresso enquanto “master’s tools”. Neste ponto interessa-me voltar às problemáticas desenvolvidas no primeiro capítulo, em relação às questões sobre a posse das *master’s tools* (ver a secção: *Formas para “Desgovernar a Captura”*, p. 32). Se, na *Timeline*, a questão das *master’s tools* responde não só ao seu desenho, mas também à sua utilização e posse, de que maneira – através de que modelos de curadoria e de arquivo – se renegocia esta (des)posse ao nível dos modos de composição, de produção e sociabilidade da *Timeline*?

3.2 Curadoria como Colaboração: “Geração de um *intellect* colaborativo”

Inserir a *Timeline* numa performatividade coletiva, passa por entender que a percepção da curadoria enquanto investigação e como operação coreográfica, exige a incorporação de outras formas de conhecimento por parte dos projetos e instituições, que implicam modos de trabalho colaborativos. Neste enquadramento, entender a curadoria como investigação e como operação coreográfica é interrogar as formas de investigação situadas que cada

instituição, as suas materialidades e ‘comunidades’ configuram num dado momento. Ou seja, perceber a *curadoria como colaboração*¹¹⁸.

A articulação da curadoria enquanto colaboração situa-se no enquadramento da “viragem educativa”¹¹⁹ instalada, desde meados da década dos 90’, na institucionalidade artística. Muito brevemente, recorde-se que a viragem educativa nas artes veio a sublinhar a fusão das funções educacionais e curatoriais, caracterizando-se pela transformação das metodologias utilizadas; pela utilização de novos géneros e métodos de apresentação; bem como por várias mudanças nas posições e papéis até então distintos – obra de arte, curador, artista, visitante – salientando o envolvimento formativo dos participantes no processo (Lázár, 2012). Neste enquadramento, as instituições e os projetos artísticos tentam conceber novas formas de participação que envolvam atores para além da instituição, adquirindo um papel não apenas como espetadores, mas também como agentes criativos na realização de exposições (Bjerregaard, 2019). Reflexo disso é a emergência de uma pluralidade de termos e expressões nas instituições artísticas, que sublinham as formas de relação entre os participantes e as metodologias de trabalho adotadas: cooperação, interação, ato coletivo, práticas participativas, inclusão e co-desenho, entre outros¹²⁰.

As novas formas de trabalho colaborativo nas artes passam pois pela reestruturação da divisão do trabalho e das distinções entre hierarquias, especializações e papéis. Contudo, como adverte Peter Bjerregaard, “isto não significa que o investigador deva ser transformado em desenhador, o conservador em intérprete ou o intérprete em investigador. Significa, no entanto, que a perícia consiste em facilitar uma colaboração produtiva” (Bjerregaard,

¹¹⁸ O conceito de “curadoria como colaboração” foi proposto na conferência organizada em 2018 no departamento de Performance Studies da NYU, intitulada “Third Annual Curating Performance Symposium: Curation as Collaboration”. Co-curado por Malik Gaines, André Lepecki, e Allen S. Weiss. Programa disponível em: <https://tisch.nyu.edu/performance-studies/events/ay-2017-18/curation-as-collaboration>.

¹¹⁹ Para aprofundar as implicações da “viragem educativa” ver: Rogoff, Irit: 2008 Turning; *e-flux Journal* 0/2008, *e-flux.com*, e-flux, Web. 9. Sept. 2012; O’Neill Paul, Mick Wilson eds 2010 *Curating and Educational Turn*. Amsterdam, Open Editions / de Appel.

¹²⁰ Embora o termo mais utilizado, no que concerne o projeto da *Timeline*, seja colaboração, os estudos curatoriais sublinham a pluralidade conceptual para designar as diferentes modalidades de relação entre participantes-espetadores e as modalidades de apresentação de trabalho. A este respeito, Eszter Lázár descreve: “Collectivity and collaboration are usually used as synonymous terms. When their difference is highlighted, then collaboration rather signifies simultaneous and dialogical practices. However, collectivity, in this case, is characterized by parallel working phases. Moreover, collectivity is not necessarily associated with practical realization; it can refer to the idea of thinking together.”. Disponível em: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/collaboration/>

2019:12). Por outras palavras, o conhecimento é criado e socializado em níveis coletivos distribuindo a responsabilidade, mas sem por isso negar a existência de certas hierarquias ou papéis específicos.

Voltando às propostas de Gabriele Brandstetter, esta “deslocação das relações hierárquicas”, assim como a “partilha de ferramentas disciplinares e de modos de operação” podem ser lidas como uma estratégia do conceito coreográfico no âmbito da curadoria, enquanto espaço de precariedade e transformação (Brandstetter *em* Spies 2020:20). Deste modo, o curatorial como coreográfico, a partir do destaque nestas relações, vem a realizar uma mudança na “produção da subjetividade curatorial que reivindica a dispersão do corpo do curador por outros corpos –incluindo corpos de conhecimento” (Spies 2020: 18). Nesta perspetiva coreográfica e colaborativa, a subjetividade curatorial é dispersa e ancorada agora numa “multiplicidade de práticas incorporadas” (Bal-Blanc & Desclaux *em* Spies, 2020: 18). O curatorial, segundo Brandstetter, seria então constituído por um conjunto de práticas ou “politics of small acts”, sublinhando o facto de, na sua metodologia, a curadoria operar como uma “criticalidade incorporada”, em várias práticas “no plural” (Brandstetter *em* Spies, 2020:19).

A partir da noção de constelação, Paul O'Neill (2012) estabelece o conceito “paracuratorial” para localizar práticas que expandem o paradigma curatorial e articulam um potencial desestabilizador dentro das constelações curatoriais. Essas práticas, explica O'Neill, não operam apenas como um complemento ou elemento subordinado em relação com a exposição, mas a partir de dentro, ao nível da própria ecologia curatorial; ou seja, como um espaço de negociação e interrogação dos discursos e narrativas apresentados. Estas operações apresentam o potencial subversivo de discutir a curadoria e as suas condições de produção, expandindo as suas possibilidades como uma constelação cujos elementos “resistem a um denominador comum” e na qual a exposição e as práticas paracuratoriais são apenas uma parte dos componentes do processo curatorial (O'Neill, 2012:60). Em consequência, emerge uma constelação de práticas “para-curatoriais” capazes de expandir e, ao mesmo tempo, ‘desterritorializar’ o projeto curatorial. É aqui que podemos situar a realização das visitas guiadas, conversas e interações performativas com o dispositivo da *Timeline*, por exemplo. Ao mesmo tempo, a própria *Timeline* tem funcionado como um elemento “paracuratorial”

enquadrado em contextos maiores, como foi o caso da proto-edição em Viseu (2016), do encontro Nova-Velha Dança (2017), e da Des/Ocupação no Atelier Re.AI (2019).

Dado o reconhecimento de contextos específicos e das diversas atividades neles convocadas, distinguem-se diferentes “planos de emergência” articulados em momentos pontuais de colaboração na *Timeline*. Planos que, não obstante, se encontram também em justaposição, nomeadamente: no momento da produção; durante o período de cada instalação; e no momento de ativação relacionado com os modos de percorrer a *Timeline*. Pode-se igualmente reconhecer, seguindo o raciocínio de Eszter Lázár, pelo menos dois níveis de colaboração em que transita a *Timeline* enquanto experiência curatorial: 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 do exercício realizado na edição no Forum Dança (Espaço da Penha), ocasião em que o fluxograma foi acrescentado pelos participantes que intervieram no dispositivo já colocado na parede. Esses “planos de emergência” vêm ativar diferentes corporalidades e suas memórias (por vezes disputadas), bem como espaços para a imaginação e afeto, enquanto ferramentas para a narração no arquivo e na história.

3.2.1 Imersão no Entremeio

Na medida em que não é apenas a exposição de uma investigação sobre a história ou sobre a história da dança, uma das particularidades da *Timeline* relaciona-se com o seu carácter intermédio, que tende ao esbatimento dos limites entre a exposição e a investigação, entre a prática e a teoria, e entre o arquivo e a historiografia. Como anuncia João dos Santos Martins na visita guiada à exposição no Museu de Serralves, a *Timeline* comporta-se como um dispositivo:

“que não é totalmente uma exposição de arte, mas que também não é uma exposição sobre arte, que não é uma exposição de história e que não é uma exposição que faz história, mas é uma exposição que tenta pensar todas estas coisas em conjunto”.

Trata-se, portanto, de uma exposição que deve entender-se como ‘entremeio’. Pois que, longe de ser apenas a exposição de uma pesquisa, o exercício da *Timeline* é percebido como exposição e, ao mesmo tempo, como composição de uma investigação: “o dispositivo de

*exposição é ele próprio um espaço de investigação*¹²¹, salienta Ana Bigotte Vieira. Isto quer dizer, a *Timeline* toma forma como uma “investigação em curso em torno dos formatos e preocupações temáticas da exposição” (Sheikh, 2013: 40), revelando os seus mecanismos e metodologias diversas. Neste enquadramento, o próprio dispositivo da “linha do tempo” é apropriado enquanto “ferramenta para pensar” (Boyd Davis, 2012:6) os termos da própria investigação.

A ideia de uma prática de investigação híbrida nas suas metodologias, inacabada e flutuante entre diferentes instituições, coloca o exercício curatorial da *Timeline* num espaço “in the middle” (Rogoff, 2018). Expressão que reúne um significado duplo: por um lado, enquanto processo incerto-incompleto, expresso no seu carácter “a Haver”; por outro lado, enquanto exercício de imersão. Como salienta Irit Rogoff na conferência *Becoming Rersearch* (2018, 2019)¹²², quando nos posicionamos neste espaço do entremeio, o termo “investigação” transforma-se: em vez de denominar meramente o campo contextual dos “conhecimentos herdados”, passa a apontar para a produção e a criação artísticas, envolvendo “um modo de habitar o mundo da arte por direito próprio” (Rogoff, 2019); uma prática imersiva para trabalhar a partir das condições singulares de produção do conhecimento (económicas, institucionais, geográficas). De modo que a finalidade da investigação é redesenhada, no sentido de que “não se trataria de fazer previsões e apresentar conclusões, mas sim de imersão – posicionar-se *no meio* – e envolvimento” (Artaker, 2020:24).

Volto aqui às leituras de Brandstetter, que tem salientado a imersão como um componente fulcral da curadoria da coreografia, estabelecendo diálogos potenciais com as propostas de Rogoff, na medida em que, para a autora, o curatorial como coreográfico consiste em “deixar algo acontecer, ao mesmo tempo que se tem consciência do próprio papel no processo de transferência – e reconhecê-lo como parte do que se passa em toda a produção: *envolvimento como um modo de curadoria*” (Brandstetter *em* Spies, 2020: 20). É também a partir desta noção de imersão que a *Timeline* nos convida a “percorrer a história com o corpo”, e abre a pergunta sobre os modos de materializar e expressar esta imersão nas formas colaborativas

¹²¹ As frases citadas de João dos Santos Martins e Ana Bigotte Vieira, correspondem a extratos do percurso guiado pelos curadores, na instalação no Museu de Serralves. Disponível em: <http://www.ceteatro.pt/para-uma-timeline-a-haver-exposicao>

¹²² A conferência foi apresentada originalmente no ano de 2017. 'Becoming Research: The way we work now. Em *Potential Spaces*. Karlsruhe, Alemanha, 16-18 fevereiro de 2017.

de investigação. É também no meio, como já foi dito, que o tempo se complica e que a *Timeline* se emaranha.

3.2.2 “A Haver”: O Tempo da Colaboração

Inscrita na temporalidade em devir do “a Haver”, a reflexão sobre as temporalidades na *Timeline* não passa apenas pelo seu lugar no dispositivo enquanto cronografia, mas também levanta questões relacionadas com o tempo da própria investigação e das novas exigências da curadoria: a atenção ao seu caráter processual e às formas em que este caráter se alinha com práticas de investigação coletivas. Estes modelos coletivos constituem um apelo, não apenas a interrogar hierarquias e autorias, mas também a “(re)problematizar os limites entre as instituições de arte centradas nos objetos e as obras de arte orientadas para o processo” (Caspão, 2020: 163). Desta forma, “os processos de trabalho baseados na *criatividade coletiva* devem ser interpretados não apenas através de formas baseadas em objetos” (Lázár, 2012). Contudo, não seria, uma questão de dar prioridade ou fetichizar o processo em detrimento do “produto”, mas sim de esbater os limites assumidos entre as duas dimensões. Assim, para além da indefinição crítica dos papéis estabelecidos entre artista-curador-espectador-obra, é também uma visão complexa da temporalidade que lança as bases para este trabalho conjunto. Nesta perspetiva, Paul O’Neill vem a sublinhar: “a curadoria na sua expressão mais produtiva dá prioridade a um tipo de trabalho com outros que permite um espaço temporário de cooperação, coprodução e discursividade a emergir no processo de fazer e falar em conjunto.” (O’Neill, 2012:60).

Mergulhando neste processo aberto, Paul O’Neill traça o conceito de “práticas pós-participativas” em *The Curatorial-as-Research and the post-participation conundrum* (2016), para refletir sobre as formas em que a natureza duracional e processual da investigação tem um impacto direto nos modos de colaboração e participação. Nesta abordagem, o foco está na perspetiva da produção (aqueles que participam ao longo do processo), e não apenas na participação a partir da receção, como é o caso na chamada “arte relacional” ou “participatória”. A pós-participação opera aqui “não como uma relação ou encontro social com a produção artística, mas como um processo socializado necessário para a co-produção da arte” (O’Neill, s/a). Neste sentido, há também uma mudança na lógica de inclusão, na medida em que, para além das práticas de acessibilidade ou de extensão do

espaço do público, o objetivo é alargar o tempo do público: “o tempo ultrapassa-se a si próprio de uma forma que faz da duração o próprio material da ação criativa cooperativa” (O’Neill, s/a: 1). Aderindo às proposições de Henri Bergson no que diz respeito à duração, O’Neill expressa como a duração devém condição material para a colaboração:

If we are to think of participation as more than a closed, one-off, relational, or social interaction with art, we must take account of a temporal process that is immeasurable, unquantifiable, and unknowable from the outset. *In this sense, we might think of the duration of a participatory process as having its own extrinsic values, such as mobility, agency, change or affect.* [...] Duration cannot ‘run out’ because, by definition, it is something that endures – its substance being changed, materialized through a transitional process that is taking place in time and where/ when nothing will occur in the same way again. (O’Neill, s/a:1).

Como revelam estas palavras, o sentido processual não tem a ver apenas com a extensão temporal da pesquisa ou da exposição. Megan Johnston (2009, 2014), a partir da metodologia “Slow Curation” propõe uma forma de curadoria que se liga intencional e diretamente ao contexto e especificamente às noções locais. Neste sentido, se o termo “Slow Curating” pode sugerir a relevância do papel do ritmo e da duração na curadoria, a temporalidade deve ser lida no âmbito relacional: “Slow não é acerca do tempo *per se*, mas sobre as ligações”¹²³, salienta Johnston. Assim, embora a extensão temporal seja uma condição de realização, esta opera, em primeiro lugar, como consequência do realce colocado na qualidade das relações em interação. Esta metodologia, propõe Johnston, requer uma atitude imersiva no contexto imediato, em contacto com a política cultural, com a poética do lugar; pode incluir o trabalho com peritos locais. É este o caso da metodologia adotada na edição da *Timeline* em Coimbra, oportunidade em que diferentes agentes envolvidos no contexto cultural da cidade participaram como testemunhas e facilitadores. Nesse sentido, a forma de curadoria praticada na *Timeline* promove “relações recíprocas e propostas abertas” (Johnston, 2014). Pensar nestas práticas imersivas nos termos da curadoria coletiva passa por reconhecer uma *curadoria incorporada* que se implica com o seu contexto. Numa aproximação similar, no projeto *Curatorial Dictionary*, Eszter Szakács (2012) sugere:

¹²³ No original: “Slow is not about time *per se*, but about connection”. A frase citada é utilizada por Megan Arney Johnston na apresentação da metodologia “Slow Curation”. Disponível no web-site da autora: <https://www.slowcurating.com/>

Working together curatorially could mean several individuals coming together, *sharing responsibility* for a project to realize, a trust in one another's work within that, as well as potentially realizing a (plat)form that involves (many) others in a formative way. Consequently, these kinds of projects tend to be polymorphous; they are longer-term, complex, and often research-based, with many levels and instances of realization, in a stage of *perpetual becoming* (ênfase minha).

Quando nos encontramos imersos neste tipo de experiência, a 'indeterminação' desponta como elemento constitutivo do "tempo de coabitação" da investigação (O'Neill, 2012); uma temporalidade "que envolve estarmos juntos durante um período de tempo sem sabermos totalmente no que estamos a participar ou a produzir, tendo, no entanto, algum objetivo comum" (O'Neill, 2016: 1-2). A errância traduz-se então numa postura epistemológica. Uma prática que envolve, um "não saber" como atitude ativa; "'não saber' não como uma condição a ser superada [...], mas como um método rigoroso"¹²⁴ (Lepecki *em* Caspão, 2014:63). Resumindo, sublinham-se os termos de uma "vulnerabilidade conjunta" assumidamente abraçada como "perpétuo devir" generativo assente na falta. São estas perspetivas que tomam corpo nas metodologias dos workshops e do modelo de exploração aberta do diagrama.

Neste sentido a *Timeline*, projeto concebido nos termos de uma "investigação como evento" – em diálogo com a noção de "arquivo como evento" – vem a questionar a própria temporalidade implícita na noção de 'projeto'¹²⁵. Seguindo as reflexões de Bojana Kunst em *The Project Horizon: On the temporality of Making* (2011), podemos dizer que a *Timeline* renegoceia a evidente "natureza projetiva" da arte contemporânea, enquanto o tempo do evento se opõe à economia temporal do projeto. Note-se que o 'projeto' se inscreve num tempo administrativo dos modos de produção, enquadrando-se num "movimento contínuo de conclusão e consumação [que] é também um movimento rígido e destrutivo de progressão" (Kunst, 2011: s.p, parênteses adicionados), e implicando a delimitação de um objetivo, um horizonte de conclusão; o evento, pelo contrário, abre uma janela para o imprevisível. O que Irit Rogoff (2012) chamou "a lacuna" [the gap], assinalando uma certa

¹²⁴ No original: 'not knowing' not as a condition to be overcome (...) but as a rigorous method".

¹²⁵ Não deve esquecer-se que são também os espaços geográficos e enquadramentos institucionais que modelaram o formato temporal e material de cada instalação. Relembrando: a *Timeline* tem transitado por festivais (Materiais Diversos, 2017), eventos comemorativos pontuais de apenas alguns dias (Re.AL, 2019), exposições temporárias em Museus (Museu de Serralves, 2021; Convento de São Francisco, 2022) e espaços culturais-educativos (Espaço da Penha, 2019-2020; Escola Superior de Dança, abril a julho 2019) que permitiram um trabalho prolongado, impactando também as formas curatoriais colaborativas do evento.

“impossibilidade” do trabalho curatorial entre a intenção e a projeção da proposta e as suas possibilidades de concretização. Contudo, esta “impossibilidade” não é um campo puramente negativo, mas sim o pressuposto para o surgimento do inesperado como atitude ativa.

Neste contexto, é de destacar em particular a residência realizada com alunas da Escola Superior de Dança em colaboração com a Associação ‘Materiais Diversos’, cujos resultados foram apresentados na edição no Cartaxo-Teatro Viriato (2019). Sobre a temporalidade do trabalho, os curadores destacam o “tempo longo de montagem [...] o que permitiu uma demora na instalação de que nunca se houvera disposto e, com isto, a possibilidade de novas leituras tanto sincrónicas como diacrónicas” (Vieira et.al 2020: 138-139). Esta metodologia permitiu, ao longo da interação com diferentes convidados, “pensar a instalação e as genealogias coletivamente”: traçar novas ligações através da experimentação de diversos arranjos possíveis, identificando assim genealogias de longa duração.

3.3 Desejo de Arquivo e Futuridade Comum

Sin los archivos la vida pública sería imposible, sin los
anarchivos la vida común sería improbable
Antonio Lafuente

3.3.1 O Arquivo como Laboratório de Partilha

As novas formas de conceber a curadoria encontram o seu correlato nas mudanças que têm vindo a ocorrer no paradigma arquivístico, no metamorfismo de uma lógica da acumulação-armazenamento para dinâmicas de partilha-transferência (Ernst, 2004; Guasch, 2011), questionando a qualidade arcôntica do arquivo. Movimento que pode ser observado na transformação das estruturas e modos de construção dos arquivos – das lógicas de aquisição e custódia às dinâmicas de construção colaborativa. Nestas últimas, a atenção é colocada em como tornar-se melhores colaboradores, mais do que em como fomentar uma coleção ativa (Darms, 2015), com repercussões nas práticas de conservação. Em consonância, o arquivo não é onde se encontra documentado um conjunto de eventos; o arquivo em si é antes o resultado de um *evento partilhado* (Azoulay, 2012). Nestes termos, embora o exercício da

Timeline se desdobre também numa dinâmica da acumulação, o seu fim último não é a conservação, mas antes gerar um espaço de colaboração e partilha.

No entrecruzamento entre a curadoria como colaboração e o arquivo como partilha, salienta-se então a importância de discutir o “futuro da conservação na era da participação” (Marçal, 2017), e em particular no contexto da institucionalização florescente das artes performativas. Neste sentido, uma abordagem pós-custodial¹²⁶ e pós-curatorial (Sheikh, 2017) é um apelo a repensar as lógicas subjacentes à divisão e aos ritmos de trabalho na arte e no arquivo, com potencial para reimaginar e transformar o arquivo enquanto instituição. Esta transformação na compreensão e gestão de arquivos deve ser entendida não só enquanto passagem da lógica da propriedade para a lógica do acesso, mas, em última instância, enquanto transformação nas formas de construção de arquivos – ou seja, enquanto transformação das “arquiteturas de acesso” em que o arquivo assenta e/ou (re)produz.

Nesta leitura, considerando o “desejo de arquivo” antes mencionado, o arquivo é construído como um *desejo comum* e, como sublinha Arjun Appadurai, como uma *aspiração* coletiva: o “arquivo como uma ferramenta quotidiana”, revelando-se “um instrumento para o refinamento do desejo”¹²⁷ (Appadurai, 2003: 24). Dá-se então destaque ao ato de arquivar enquanto “evento” e, ao fazê-lo, a questão desvia-se da necessidade de saber “o que é um arquivo” para compreender aquilo em “que um arquivo pode tornar-se” (Tamboukou, 2019). O arquivo aparece assim como espaço de futuridade comum. Futuridade que só pode ser imaginada na medida em que, como sublinha Ariella Azoulay (2012), o arquivo foi concebido para além de uma instituição de preservação e salvaguarda do passado:

Thus, instead of regarding the archive as an institution that preserves the past as though its contents do not directly impact us, I propose to see the archive as a shared

¹²⁶ Numa perspetiva mais radical encontra-se a proposta de uma abordagem pós-custodial, como alternativa para desvincular a autoridade curatorial e dar agência à comunidade na construção dos arquivos. O arquivo não estaria assim necessariamente radicado enquanto coleção numa instituição. Neste modelo: “archivists work side-by-side with community members to actively rectify gaps in historical coverage and proactively document the present day.” (Becerra, 2017, n.p). Consultar: <https://er.educause.edu/articles/2017/10/participatory-and-post-custodial-archives-as-community-practice>

O termo “pós-custodial” atribui-se a F.Gerald Ham que, em 1981, no marco da revolução da informação, estabelece o pós-custodial como relativo a “situações em que os criadores de arquivos continuam a manter registos arquivísticos com arquivistas que fornecem supervisão de gestão, mesmo que também possam deter a custódia de outros registos”. Consultado em: “Postcustodial theory of archives,” Glossary of Archival and Records Terminology, Society of American Archivists, 2005. Disponível em: <http://www2.archivists.org/glossary/terms/p/postcustodial-theory-of-archives>

¹²⁷ No original: “archive as an everyday tool, and as a tool is an instrument for the refinement of desire”.

place, define it *as a shared place that enables one to maintain the past incomplete*, or to preserve what Benjamin refer to as the “incompleteness of the past” (Azoulay, 2012:6, ênfase minha).

É assim que se estabelece uma relação indivisível entre o comum e a incompletude, na qual a incompletude aparece como espaço de possibilidade para a emergência do comum. Num horizonte mais amplo, a questão final é a de saber se uma releitura do arquivo, entendido como uma ferramenta coletiva de imaginação (Tamboukou, 2019), pode, através da dança – e da sua capacidade de auto-reflexão –, ajudar a traçar formas abertas e democráticas de construção de arquivos. Seguindo as proposições anteriormente citadas sobre a institucionalidade da performance enquanto espaço de “entremeio” (Madeira, et.al, 2018) (ver: p.46), reimaginar o arquivo como instituição: um arquivo que não responde a uma instituição em particular (extitucional), um arquivo a ser constituído como um “anarquivo dos comuns” (Lafuente, 2015). Como propõe Antonio Lafuente:

Estamos a falar de um arquivo que não exige arquivistas, categorias, horários ou standards e que só se justifica na medida em que a comunidade o habita, o cura, o abre e encarna. *Não é o arquivo de uma comunidade, mas o arquivo entre uma comunidade*. Não é um arquivo para todos, mas entre todos. Não é que a comunidade tenha um arquivo, mas sim que é um arquivo, que é inseparável das suas memórias e, conseqüentemente, *o arquivo não é um repositório, mas antes um laboratório*. (Lafuente, 2015:3, ênfase minha).

É nestes termos que a *Timeline* se entende como um projeto e dispositivo que só é possível na medida em que for ativado *em* ou antes, *entre* a(s) comunidade(s): bailarinos(as), pedagogos(as), estudantes, peritos(as) locais, visitantes, etc. Situados na ótica do arquivo enquanto laboratório, podemos entender o arquivo em termos de anarquivo; ou seja, como uma ferramenta para “explorar mundos possíveis, (...) dar abrigo à incerteza, emoções, traumas, o ordinário, o balbuciante ou o disfuncional.” (Lafuente, 2015:5).

Em última instância, tratar-se-ia então da possibilidade de remodelar as instituições e a sua memória ou, como aspira Simon Sheikh (2017), de uma viragem que vai “da curadoria à institucionalização”, mas que seria “como instituir de forma diferente”, uma exigência que se torna uma insistência nas instituições, no contexto da sua habitual destruição e deslegitimação. Insistir em destituir e instituir, mas também em *co-instituir*, a fim de gerar novas lógicas de co-construção do conhecimento para além das formas “tradicionais” de “produção institucionalizada de conhecimento” (Haraway, 1995:16). A partir destas

reflexões e considerando a *Timeline* como uma investigação coletiva e sempre “a Haver” surge a pergunta sobre o potencial das práticas de investigação coletiva e aberta, para remodelar as instituições do arquivo e a escrita da história.

3.3.2 Arquivos Radicais: Raízes provisórias

Situar a *Timeline* como um exercício de “entremeio” entre o arquivo e a historiografia, implica considerar que arquivo e historiografia se constituem em relação de reciprocidade e questionamento mútuo. Nesta perspectiva, o arquivo não seria simplesmente a base para a memória histórica, mas, como sugere Wolfgang Ernst (2004), uma forma alternativa de conhecimento da mesma. De maneira que “não escrevamos com base em arquivos ou sobre arquivos, mas escrevamos o arquivo (de forma transitória)” (Ernst, 2004: 49). Mas, se a *Timeline* procura também “preencher lacunas que a história eventual, jornalística e ensaística excluem” (Vieira et.al, 2020: 137), nomeadamente por meio de exercícios como a encomenda de verbetes, como compatibilizar a incompletude e a provisoriedade de um projeto assente na falha e na falta com a necessidade de preencher as lacunas? Se, como salienta a arquivista Lisa Darms (2015), o próprio conceito de “preencher as lacunas” [“filling the gaps”] pode ser problemático, como conjugar a determinação com o nomadismo?

Tendo em conta a interpretação do arquivo como um fazer, um arquivo que atua, é necessário considerar o potencial que a viragem do arquivo custodial para um arquivo enquanto partilha pode oferecer a uma abordagem ativista no trabalho com e/ou de arquivo. Nesta abordagem ativista, o termo “arquivos radicais” explorado por Lisa Darms (2015) vem a trazer novas perspectivas para lidar com a tensão entre a instabilidade do arquivo e a sua possibilidade como instituição social de preservação. Nas palavras de Darms:

The drives for both ceaseless change and preservation seem irreconcilable. But “radical” also means (from its Latin origin in “having roots”) fundamental. The word “radical” therefore encompasses both permanence and fixity as well as fluidity and change, much as the phrase “radical archives” itself does. (Darms, 2015: s.p)

Assim, embora o potencial radical possa ser entendido como a incorporação de temáticas ou comunidades que tenham sido silenciadas na história, na nossa abordagem o seu potencial radical não se joga apenas nestes termos, mas também na redefinição das “arquiteturas de acesso” do arquivo, tanto no sentido de as abrir ao intercâmbio como na possibilidade de

criar arquivo(s) e história(s) coletivamente, incluindo a possibilidade de constantes releituras e a proliferação de ensamblagens constelares. A partir daqui a *Timeline* pode ser interpretada em termos de arquivo radical, no qual a “inscrição histórica” não significa determinação unívoca, mas uma ação que exige, no seu reverso, uma constante desinscrição. Dinâmica que é exercida, como já vimos, num movimento de constante desterritorialização por diferentes meios (no desenho, na investigação curatorial), que acaba por dar lugar a uma historiografia expandida e provisória. A expansão da historiografia requer, pois, um arquivo assente em bases provisórias, ou com raízes rizomáticas: semear uma nova política do chão.

3.3.3 O Pulsar dos Afetos: Ritmo no Arquivo, Memória e Imaginação

Com o título *Archival Rhythms: Narrativity in the Archive* (2016), o estudo de Maria Tamboukou vem a centrar-se no processo de investigação no arquivo, para dar importância à sua dimensão rítmica. A autora adota o termo “rhythmanalysis” de Henri Lefebvre (1992), para estudar a importância dos ritmos espaço-temporais na percepção das narrativas de arquivo e perceber como se constrói o significado nos seus processos criativos e de investigação: “um arquivo é um espaço dinâmico atravessado e de facto constituído por múltiplos ritmos e está assim aberto a novas ideias e encontros” (Tamboukou, 2016: 9). Ao experimentar o evento do arquivo, a atenção incide sobre a ética do tecido das múltiplas relações e encontros que se produzem no seu exercício; e sobre a forma como essas relações e encontros se implicam na prática do fazer/investigar *em* e *com* o arquivo. Tamboukou considera, pois, que “confrontar o arquivo enquanto *assemblage* de documentos, de práticas institucionais, relações de poder/conhecimento, bem como de ritmos espaço/tempo/matéria, tem implicações epistemológicas, metodológicas e éticas no fazer da investigação arquivística” (Tamboukou, 2016: 21).

A partir da incorporação da noção de Étienne Souriau ‘*oeuvre à faire*’ e imbuída das perspectivas dos novos materialismos, Tamboukou (2019), sublinha a dimensão experiencial e afetiva do processo de fazer implicado no arquivo, para além da sua finalidade e futuridade:

Souriau rejects both the idea of finality and futurity for the *oeuvre à faire*, as these configurations exclude the experience felt in the process of making. ‘If you consider the *oeuvre à faire* as a project’ he writes, ‘you miss, the delights of discovery, of exploration, in short the experiential input in the historical route of the advancement of the work’ (Souriau *em* Tamboukou, 2019: 7)

Desta forma, quando lidamos com o arquivo construímos conhecimento permanentemente, e não apenas quando o interpretamos com certa finalidade ou como uma ação a posteriori. Neste processo, Maria Tamboukou denuncia o esqualido espaço concedido à experiência e à imaginação na investigação arquivística, salientando que “aquilo com que estamos a lidar, então, é um movimento rítmico entre a *espessura da memória* e a *magreza da imaginação* dentro do espaço/tempo contínuo específico da investigação arquivística em que estamos enredados” (Tamboukou, 2016:14). É neste ponto que é preciso interrogar também o próprio potencial inventivo da memória, ou como esta pode dar lugar a um espaço criativo – passando pela reconceptualização da memória.

Se por um lado se identificam performances de memória¹²⁸ (Kuhn, 2010), para van den Hengel (2020) é a própria memória que opera enquanto “prática performativa”, como “um processo que acontece no presente e que é incorporado, material e sujeito a inferências por parte do seu contexto de produção” (Plate & Smelik, em Hengel, 2020:21). Em relação ao lugar da memória na constituição do que se denominou como “arquivos de afeto”, Van den Hengel (2020:21) salienta:

A memória, como nos lembra Gilles Deleuze (1991), não consiste apenas num ato de recolção da experiência, mas deriva a partir de (e para) um poder criativo de reinvenção: ao invés de rerepresentar o passado no presente, *a memória manifesta-se como um processo sem fim de mudança e diferença*. Neste sentido, a memória, apesar de se expressar a partir de corpos e indivíduos, *não pode ser contida, operando antes através de interligações afetivas ou encontros criativos*.

Acompanhando este constante processo de mudança da memória, a performance revela-se como capaz de refletir o tempo da memória e colocar a história em movimento para além do linear, ou seja, deslinearizando-a. De modo que estas formas de conceber os movimentos afetivos da memória vêm a repercutir-se nas formas de construção da história. Georges Didi-Huberman (2017), adotando as abordagens de Walter Benjamin, salienta que a história, quando posta em movimento, sofre a sua própria “revolução copernicana”, revolução que consistiria na passagem do *passado como facto objetivo* para a perspectiva do *passado como*

¹²⁸ A este respeito, Anette Kuhn (2010) salienta: “The question, then, is: how may the past be re-enacted in the present through performances of different kinds? These re-enactment processes are dynamic, interactive, and therefore potentially changing, in flux – contested even: there is memory, and there is counter-memory. Performances of memory, moreover, can be – and are – enacted across a range of activities, places, rituals and media”. (Kuhn, 2010:1).

um facto de memória, uma passagem que o autor designa como facto de movimento físico e material. Parte-se assim, não dos factos “em si”, mas antes do movimento de rememoração (Didi-Huberman, 2017:127). Reciprocamente, como podem o arquivo e a historiografia dar espaço à transformação da memória? Como é que os afetos e a memória intervêm no arquivo?

Tentando dar a ver o espaço afetivo no arquivo, Arlette Farge (1993) assinala a forma como, quando há apelo à emoção no âmbito do tratamento dos arquivos, estes irrompem no seu carácter explosivo, desestabilizando os significados que lhes podemos atribuir e convidando a um espaço de potencialidade:

Archives are neither faithful to reality nor totally representative of it; but they play their part in this reality, offering differences and alternatives to other possible statements. [...] The archives present the exceptional and never the normal; *in an excess of normality or lack of it we may discover bits of reality* (Farge, 1993:5, ênfase minha).

Se as experiências a apresentar convocam memórias que são ativadas mediante diversas práticas incorporadas e performativas, é neste ponto que o lugar da ficção e dos afetos é tecido na sintaxe do arquivo. Como sublinha Carolyn Steedman, o tempo do arquivo não é mais do que um conto de fadas, um “uma vez houve”, o tempo *in medias res*, onde qualquer começo pode ser torcido em múltiplas direções, o tempo apagado de uma dupla ausência: “o estatuto da história depende do tratamento desta dupla ausência da ‘coisa em si’ que já não existe – que está no passado; e que nunca existiu – porque nunca foi tal como foi contado”¹²⁹ (Rancière *em* Steedman, 2001:1177). O arquivo torna-se então, como aponta Irit Rogoff, “um local de construção de ficções fantasmagóricas” (2002: 179). Mas os fantasmas estão longe de ser apenas simulacro e as suas consequências sentem-se. Nas palavras de Avery Gordon: “escrever histórias de fantasmas implica que os fantasmas são reais, ou seja, que produzem efeitos materiais” (Gordon, 1997:17); no entanto, algo foge... “not *only* real”, ouve-se ecoar¹³⁰. É a partir da falta que a imaginação se ativa, contestando o que Maria

¹²⁹ No original: “the status of history depends on the treatment of this twofold absence of the ‘thing itself’ that is no longer there-that is in the past; and that never was-because it never was such as it was told.”

¹³⁰ Como assinala Schneider (2015): “Theatricality, unlike performativity, makes sure we remember that not everything in the world is real, or at least – not *only* real. The matter of mimesis, in both becoming and unbecoming, might rather (or also) be posited as agential theatricality: becoming unreal. And as many have said, theatre – the playground of whores and dandies – is *really unbecoming*.” (Schneider, 2015:14).

Tamboukou sinalizava como a “magreza da imaginação” – ativando-se um movimento rítmico entre memória e imaginação. Lembrando que, como mencionado no capítulo anterior, é também a imaginação a impulsora das dinâmicas da montagem e do diagrama (ver pp. 97; 109).

Neste entrecruzamento, o sensível desempenha um papel crucial, nomeadamente na relação entre a matéria e a memória, invocando uma dimensão afetiva e táctil. Nos Estudos de Memória, Lyndsey Freeman, Benjamin Nienass e Rachel Daniell salientam, no texto *Memory/Materiality/Sensuality* (2016:10): “lembramo-nos das coisas e lembramo-nos com as coisas quando nos tocaram de uma forma particular (...) quando se esfregaram contra o humano de uma forma memorável (ou quando o humano se esfregou contra elas)”. É este carácter táctil que é salientado no desenho da *Timeline*, como dispositivo para percorrer com o corpo. Nesta perspetiva, a *Timeline* não é apenas um dispositivo para pensar *com*, mais também para (re)lembrar *com*¹³¹. A partir destas leituras, os arquivos são percebidos como fluxos de afetos e como o efeito de múltiplas formas de contacto (Vidiella, 2014).

Neste cenário do sensível, Giulia Palladini (2017) sublinha a importância do lugar dos afetos e do corpo nas dinâmicas do nomadismo do arquivo. Assim, ao abraçar a incorporação e a migração, o arquivo “perde qualquer pretensão de suficiência: a sua sobrevivência não está garantida, mas é confiada à agência do acaso de outros corpos que optam por assumir o seu potencial afetivo e tornar-se o seu novo impulso de arquivamento” (Palladini, 2017:15), de modo que cada (re)encontro com o arquivo requer um novo desejo de arquivo. Aproximações que vêm reforçar um conhecimento da história que toma lugar, lembrando Rebecca Schneider (2011), na transmissão corpo-a-corpo. O convite é para um arquivo afetivo que nos permita “tocar” o tempo em coreografias de transferência e acesso, para mergulharmos na experiência do arquivo e da história como práticas corporais. É também este carácter táctil e sensível, assim como a possibilidade de revisitação, que nos permite problematizar o tempo linear, desdobrando-o, redobrando-o, des-linearizando-o:

To trouble linear temporality – to suggest that *time may be touched, crossed, visited or revisited*, that time is transitive and flexible, that time may recur in time, that time

¹³¹ Freeman, Nienass & Daniell adotam esta frase em relação à expressão salientada pelo antropólogo Sherry Turkle, que por sua vez se baseia em Claude Levi-Strauss (1966). Os autores destacam a passagem de Turkle no seu trabalho *Evocative Objects* (2007): “material things are goods to think with and good to think with”; here, we argue that they are also good to remember with” (Freemant, et.al, 2016: 10).

is not one – never only one – is to court the ancient (and tired) Western anxiety over ideality and originality. The threat of theatricality is still the threat of the imposter status of the *copy*, *the double*, the mimetic, the second, the surrogate, the feminine, or the queer (Schneider, 2011: 30).

São precisamente estas “respostas afetivas” de persistência e vontade de voltar, que permitem posicionar, por antonomásia, o bailarino como um agente da história (Lepecki, 2016: 162). Já que o reconhecimento afetivo da falha e da incompletude requer um novo sujeito capaz de reconhecê-las e inserir-se nelas. Como já referido, para Lepecki a figura do ‘anjo serviçal’ vem a inserir-se no pensamento da efemeridade da dança e nos seus corpos e, assim, no pensamento da sua história. Contra a figura do ‘anjo serviçal’, o autor, inspirado na figura do anjo de Benjamin, propõe a do ‘anjo da história’, o “sujeito crítico-agêncial da história” (Lepecki, 2016: 149), que em vez de mensageiro a-histórico é um “agente de arquivo”, pois “trabalha nas ranhuras da consciência histórica e com a dinâmica crítico-afetiva dos esquecimentos históricos e da memória” (148). Um sujeito que atue assim revela que, de facto, ‘o tempo não flui: *ele trabalha*’¹³² (Didi Huberman, em Lepecki, 2016:157).

3.4 Dar espaço ao(s) corpo(s): Des-linearizar os Corpos da História

Os portugueses já têm corpo

Paula Ribeiro

Situados no terreno instável da curadoria como colaboração e entendendo o fazer do arquivo e da história enquanto curadoria coletiva, é possível retomar a frase que vem dar nome a este capítulo, para expandir o seu alcance. Assim, pensar a *Timeline* como feita a “várias mãos”, é também ponderar a *Timeline* como feita a “vários corpos”. Nesta secção tratarei da *Timeline* como uma forma corpórea e coletiva, ou seja, incorporada e afetiva, para trabalhar o arquivo e a história. O “*intellect* colaborativo” atua assim, não só sobre o poder do conhecimento a partir da mente racional, mas também através da força dos afetos e do desejo, na qual os corpos tomam uma posição fulcral. Neste intuito, a partir dos diferentes “planos de emergência” da colaboração, a *Timeline* convoca corporalidades diversas, emaranhando-as. Numa palavra: deslinearizando os corpos da história. Com ‘deslinearizar’ refiro-me a corpos que deixam de movimentar-se no tempo entendido como fluido para, ao contrário, se

¹³² No original: “thus, revealing that, indeed, ‘time does just not flow: *it works*””.

comprometerem com a multidireccionalidade do tempo, com as interferências críticas que acarreta.



Figura 16. Cartão-postal dado pela minha irmã
"Selma marchers on road to Montgomery, 1965" Moneta Sleet Jr.

Como um conhecimento que se exerce por imersão, é no espaço do intermeio, num espaço transitivo – entre o arquivo e a história; entre exposição e investigação; entre tempos emaranhados; entre intervalos; entre a falha e a falta – que os corpos aparecem como reflexo do provisório por excelência. Como Brian Massumi (2002) declara, o corpo comporta-se como “sempre provisório porque [está] sempre a tornar-se” (Massumi, 2002:205, parênteses adicionados), carregando por isso uma potencialidade de mudança. Passando por esta zona sensível de indeterminação cabe perguntar-se: que corpos constituem e ocupam espaço no arquivo e na história? Como é que tocamos a história e como é que a história nos toca? Que implicações traz o facto de assumir a história como afetiva, sensível ou táctil?

Ariella Azoulay pensa a História Potencial como uma história expandida a vários corpos: “uma forma de estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo” (Azoulay, 2019: 43). Pelo seu lado, Susan Leigh Foster, em *Choreographing History* (1995), vem a reforçar a tarefa do historiador enquanto realizador de um conhecimento que ativa um tipo de agitação que liga corpos passados e presentes (Foster, 1995: 7). Foster insere-se na tradição da fenomenologia, ao centrar a sua abordagem numa leitura cinestésica do fazer da história, como uma prática que envolve uma “empatia cinestésica entre vivos e mortos” (Foster, 1995:7). Centrada no corpo do(a) historiador(a), salienta:

This historian's body wants to consort with dead bodies, wants to know from them: What must it have felt like to move among those things, in those patterns, desiring those proficiencies, being beheld from those vantage points? *Moving or being moved by those other bodies?* [...] It wants those dead bodies to lend a hand in deciphering its own present predicaments and in staging some future possibilities. [...]

Yes, the production of history is a physical endeavor. It requires a high tolerance for sitting and for reading, for moving slowly and quietly among other bodies who likewise sit patiently, staring alternately at the archival evidence and the fantasies it generates. (Foster, 1995: 6, ênfase minha).

Com estes postulados, Foster põe em causa uma história que não é unicamente feita pelas corporalidades correspondentes a diferentes épocas e pelas discursividades encontradas no arquivo ou na história, mas também pelos corpos que interrogam a história. Invocando novamente Rebecca Schneider, é neste contexto que poderíamos dizer que o próprio corpo acaba por funcionar como uma “arquitetura de acesso” à história.

Estas propostas ressoam de uma forma singular na *Timeline*, na medida em que o dispositivo é posicionado em termos de “um diagrama possível para percorrer com o corpo” (Museu de Serralves, 2021), entendendo a operação do diagrama como uma prática incorporada. Reforçando esta ideia, os curadores da Timeline salientam: “interessava-nos a proposta performativa de percorrer fisicamente o tempo, caminhando ao longo da parede num *corpo-a-corpo com a História fragmentada* em histórias relacionáveis entre si” (Vieira et.al, 2020:146). Embora estas palavras se refiram especificamente à experiência da *Timeline* no Museu de Serralves, a presente investigação entende que se destaca uma continuidade, no que respeita à relevância do corpo, ao longo de todo o transcurso do projeto, já que na *Timeline* as práticas curatoriais e para-curatoriais são também interpretadas como “práticas incorporadas”.

Partindo dos temas anteriormente apresentados sobre a curadoria como investigação, e posicionando-nos na imersão como condição sobre a qual a experiência da *Timeline* se debruça, é pertinente introduzir agora o pensamento de Donna Haraway relativo à teoria do “conhecimento situado” (1988/1995) enquanto “teoria incorporada”¹³³. O propósito de

¹³³ O termo utilizado pela autora é “embodiment”, não se encontrando uma tradução única para o português. Segundo a literatura no campo das artes performativas, têm-se utilizado tanto os termos “incorporação” como “encarnação” e “corporização”, para designar uma forma corporal de estar no mundo, tornar algo físico ou corporificar. Para um debate mais completo sobre o assunto ver: Belém, E. (2011). A noção de embodiment e questões sobre atuação. *Sala Preta*, 11(1), 65-77.

Haraway é salientar o lugar outorgado ao corpo na experiência cognitiva. No seu ensaio *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988), com o intuito de problematizar simultaneamente os termos da objetividade e do relativismo (enquanto enfoques de conhecimento), Haraway vem a criticar a maneira como a visualidade, enquanto forma principal de conhecimento ocidental, tem estabelecido uma posição desincorporada de conhecimento. A autora apela, pois, à incorporação da visualidade. Continuando este raciocínio, podemos afirmar que a *Timeline*, enquanto projeto de visibilidade, se revela justamente como exercício que impele a uma visualidade incorporada.

Para Haraway, a visão incorporada é sempre uma “visão parcial”, na medida em que é sempre localizada/situada. Embora possa parecer que esta visão, por ser localizada, vem a negar o espaço para a “errância”, o que se passa é exatamente o contrário: na sua parcialidade, o conhecimento situado é o que permite dar espaço à errância. O conhecimento situado convoca, portanto, uma forma específica de subjetividade: uma subjetividade descentrada. É precisamente esta visão sempre parcial, que podemos encontrar nas aporias de (i)legibilidade do dispositivo em estudo. É aqui que devemos destacar o propósito da parcialidade, como salienta Haraway: “não procuramos a parcialidade para a sua própria causa, mas em virtude das ligações e aberturas inesperadas que o conhecimento situado torna possível. A única forma de encontrar uma visão mais abrangente é estar em algum sítio em particular” (1995:339). A partir daqui, constroem-se conhecimentos parciais, localizáveis e críticos (Haraway, 1995:329). Assim, a visão parcial requer uma visão localizada, de modo que a incorporação não significaria então apenas dar espaço ao sensível, mas antes “ocupar um lugar”, sendo que “ocupar” lugar significa tomar posição: ativar um olhar não passivo e, com isso, um apelo à responsabilidade (Haraway, 1995:17). Nesta perspectiva, a *Timeline* teria o potencial para reconhecer os corpos da história, tanto passados como presentes, e dar-lhes lugar para se co-moverem, numa co-responsabilidade de manter a história incompleta.

Convém notar que Haraway estabelece o conhecimento situado como uma visão partilhada, ou o “conhecimento como uma conversa situada”, um “ver junto ao outro” (Haraway, 1995: 332). Uma visão partilhada em que “as versões de um mundo ‘real’ não dependem, portanto, de uma lógica de ‘descoberta’, mas de uma relação social de ‘conversa’”

(342)¹³⁴. Esta dinâmica de conversação, ecoando nos postulados dos novos materialismos, passa pelo reconhecimento do objeto de conhecimento enquanto “ator e agente”, “não como um artifício ou um terreno ou um recurso, nunca como um escravo” (341). Os objetos de conhecimento comportam-se pois como “*dispositivos da produção corporal*”¹³⁵, como “eixos ativos” (345) que resistem a uma determinação ancorada na fixação. A *Timeline* pode então posicionar-se como um dispositivo de produção de conhecimento situado – corporal – afirmando que é produzida por vários corpos e abrindo espaço para tantos outros (corpos e conhecimentos, a um tempo situados e errantes, incompletos). Que corpos conversam na *Timeline*? Que corpos são “produzidos” na *Timeline* e através de que mecanismos? Que corpos “co-produzem” a *Timeline*?

3.4.1 “Planos de emergência” da Colaboração: A Emergência dos Corpos

Situados que estamos no terreno da curadoria, do arquivo e da historiografia – compreendidos como espaços de partilha afetiva e de colaboração entre diferentes corpos – o que se propõe a seguir é uma leitura cruzando os momentos de emergência desta *colaboratividade* com a aparição e a desmultiplicação dos corpos na experiência da *Timeline*. A emergência dos corpos será observada através de um entendimento da *Timeline* como dispositivo de leitura e de escrita. Esta observação assume-se desde já como artificial, na medida em que as práticas de leitura e de escrita operam sempre em dinâmicas de co-formação, revelando-se muitas vezes indestrinçáveis.

3.4.1.1 Corpos Lidos, Corpos Escritos: Desenterrar os Corpos da História.

No enquadramento do seu trabalho de doutoramento, André Lepecki (2001) propõe duas linhas de pensamento que é possível ver refletidas no exercício da *Timeline* – tal é o meu argumento. Lepecki anuncia: “que grandes mudanças históricas requerem uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade”, e que “*a coreografia é uma forma de arte que teoriza, experimenta e sonda constantemente as forças que moldam a subjetividade, a*

¹³⁴ Lembramos aqui as proposições de Emillie Gallier (2012:14) discutidas anteriormente, a respeito da dinâmica de escrita-leitura interpretada numa perspectiva coreográfica, enquanto “convite a conversar” (ver: p. 51 do presente trabalho).

¹³⁵ O conceito nasce da adaptação que a autora faz do conceito “dispositivo de produção literária” de Katherine Ruth King. (ver: Haraway, 1995: 344-345).

ideologia, e a incorporação”¹³⁶. É possível, por um lado, identificar a *Timeline* como um dispositivo que expõe transformações coreográficas em diálogo com as distintas narrativas, influências, escolas e técnicas que dão forma à dança enquanto prática artística e às transformações do corpo dançante; por outro lado, o projeto evidencia a relevância de dar a ver estas transformações à luz dos discursos sociopolíticos e dos projetos coreopolíticos ao longo da história, tal como é salientado pelos curadores do projeto: “Sentimos necessidade de ter uma visão de conjunto sobre o século XX, colocando-o em perspectiva para o poder estranhar; e quisemos fazê-lo traçando uma história das transformações da corporalidade e das coreopolíticas que lhes estão associadas.” (Vieira et.al 2020: 146).

Neste ponto, é também necessário voltar a sublinhar a escolha metodológica explícita do projeto – adotar a genealogia como metodologia de trabalho –, lembrando que, segundo Foucault, a genealogia “como análise do descendente, situa-se então na articulação do corpo e da história. A sua tarefa consiste em expor um corpo totalmente impresso pela história”, mas também “pelo processo de destruição do corpo pela história” (Foucault, 1977:148). Ora, se a genealogia coloca os corpos e as corporalidades em relação, evidenciando momentos de transferência, intercâmbio e contaminação, essa aproximação só é possível quando percebemos que “o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos” (148). A aproximação genealógica mostra-se então como uma forma prolífica para posicionar não apenas a emergência dos corpos, mas também para sinalizar as suas faltas e supressões. Permitindo, eventualmente, conectar os corpos presentes com os corpos da história num sentido de justiça, que reconhece nas supressões uma dívida.

Interessa, contudo, não historizar a multiplicidade de corporalidades da história presentes na *Timeline* – tarefa que excede as intenções deste trabalho –, mas antes sinalizar os diversos *mecanismos de emergência destes corpos*, muitos deles corpos invisibilizados enquanto “matérias fantasmas”. Estes mecanismos não se relacionam apenas com o facto de tornar explícitos os discursos sobre as corporalidades, da forma como aconteceu na edição da

¹³⁶ As hipóteses encontram-se na sua tese de doutoramento intitulada “*Moving Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance, and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-97)*”. No original: “1) that major historical shifts necessitate a re-configuration of the body and its expressivity, and 2) that *choreography is an art-form that constantly theorizes, experiments with, and probes the forces shaping subjectivity, ideology, and embodiment.*”. O primeiro capítulo da tese pode ser consultado em: <http://sarma.be/docs/607>

Timeline no Museu de Serralves, mas também com a própria materialidade que ativa o dispositivo. Embora tenha sido apenas na instalação no Museu de Serralves, e depois na edição de Coimbra, que a imagem em movimento foi utilizada, com recursos audiovisuais de registo de peças e entrevistas e dando a ver registos de corpos em movimento¹³⁷, devemos também ter em conta que é possível, através da perspetiva situada no corpo do historiador e por meio do contato com os arquivos – ou seja, nos próprios documentos e outras materialidades presentes nas instalações – encontrar “traços fragmentados de movimento corporal”, como defende Leigh Foster (1995:6). É a partir daqui que podemos localizar alguns aspetos do projeto, que tentam dar a ver o entrelaçamento entre o material e o imaterial das danças (e dos seus corpos).

Destaca-se a utilização das pranchas da edição *Materiais Diversos*, ocasião em que, mediante a pesquisa iconográfica, se procurou revelar tendências estéticas e corporalidades que não constavam nas imagens canónicas. Como destacam os curadores, nelas deram-se a ver corporalidades cosmopolitas dos anos 20’ (associadas ao jazz-band e à aparição de corpos masculinos no palco), e evidenciaram-se certas tendências: “a tendência para a deformação e criação de monstros nos corpos da dança dos anos 90 ou a tendência para a utilização de objetos em cena na dança dos anos 2000” (Vieira et, al. 2020: 143). Outras formas de aparição das danças podem ser identificadas nas edições seguintes, por exemplo, através da presença de material de palco na própria instalação, como é o caso da cadeira pertencente à peça *Situações Goldberg* (1990) de Olga Roriz na edição da *Timeline* em Coimbra.

Para além das materialidades apresentadas nas diferentes edições, a intenção de fazer aparecer a materialidade da dança foi também salientada de maneira explícita no programa

¹³⁷ Na edição de Serralves foram mostrados extratos de filmes cedidos pela Cinemateca Portuguesa e pela RTP, entre os que se encontram registos do Grupo de Bailados Verde-Gaio, excertos do filme propagandístico Salazarista “A Revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937), do ensaio visual “A Dança dos Paroxismos” (Jorge Brum do Canto, 1929) e do documentário “Ensaiar-Dançar” (sobre o ensino e a prática do bailado em Portugal, com destaque no Ballet Gulbenkian). Já na edição Coimbra foram apresentados vídeos no foyer do Convento de São Francisco e no espaço do “Project Room”. No primeiro espaço apresentaram-se vídeos correspondentes a peças de Merce Cunningham e John Cage (apresentação no Teatro Gil Vicente, Coimbra, a 15 de novembro de 1966), assim como registos de trabalhos de Paula Massano e Olga Roriz. Enquanto no “Project Room” (localizado na cave do Convento de São Francisco), dedicado inteiramente à projeção do material, mostraram-se peças emblemáticas da Nova Dança Portuguesa e da geração dos novíssimos, com a exposição dos trabalhos apresentados na BUC 90’ e na Europália 91’. Nomeadamente, apresentaram-se registos de peças de Joana Providencia, Francisco Camacho, Vera Mantero, João Fiadeiro, Rui Nunes, Paulo Ribeiro e Susana Vassalo.

da *Timeline* em Coimbra. Desta vez, por meio de um jornal que acompanha a instalação com notas de imprensa, críticas e testemunhos. Assim, o programa apresenta-se como uma “edição em papel” que “tenta conferir materialidade a estes documentos (e, com ele, às próprias danças) ajudando a erigi-los (documentos e danças) como ponto de partida para abordar a experiência estética dos espetáculos como experiência de mundo, inquirindo estas transformações sensoriais” (Jornal exposição Dança em Coimbra, 2022, ed. VI). O destaque para as corporalidades foi também abordado no workshop para a preparação da *Timeline* em Coimbra, ocasião em que se trabalhou com críticas e registos audiovisuais relativos à geração dos “Novíssimos”¹³⁸, dando-se a ver diferentes discursividades sobre os corpos¹³⁹.

Como mencionado, na edição levada a cabo no Museu de Serralves, para além da multiplicidade de materialidades presentes, apresentaram-se um conjunto de perspetivas narrativas para guiar o olhar: “Cinco narrativas para a dança em Portugal”, “ou de como no cruzamento de todos estes discursos algumas danças vão acontecendo” (Museu de Serralves, 2021), sugere o caráter performativo dos discursos e da própria investigação. Narrativas que, como salientam os curadores, refletem diferentes tipos de corporalidades, por vezes discordantes e em tensão entre a afirmação de alguns corpos e o silenciamento de outros. Destacam-se as seguintes linhas de narração: “narrativas de cosmopolitismo e modernidade”; “de nação e de portugalidade” – refletidas num “excesso de coreografização estatal dos corpos”; de “negação e de ausência” – presentes nas narrativas relativas a questões de “género e colonialidade”. Finalmente, salienta-se a existência da narrativa: *Os portugueses não têm corpo* que, de alguma forma, engloba as outras narrativas e vem a interrogar os diferentes discursos que detêm tanto a inexistência como a afirmação dos corpos. (Vieira et. al 2020:143).

¹³⁸ As críticas analisadas relativas à geração dos “Novíssimos”, podem ser consultadas no web-site de Sarma “Laboratory for discursive practices and expanded publication”. Ver: <http://sarma.be/docs/1098> & <http://sarma.be/docs/1099>

¹³⁹ Tratou-se de críticas e registos de peças que vieram a colocar o corpo no primeiro plano, como é o caso de “Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois” (Vera Manteiro, 1991), onde o corpo aparece como elemento primário, antes da razão. Destaca-se também o caso da peça “O Rei no Exílio” de Francisco Camacho (Festival Klapstuck, 1991), peça que (ecoando com os termos de Foucault), viriam a sublinhar o corpo como “lugar de inscrição dos acontecimentos” e da “dissolução do Eu”, na tensão e fusão do corpo do coreógrafo com o corpo histórico do Rei Manuel II. Finalmente, realça-se a releitura da história nacional através da reincorporação crítica de corpos históricos, como é a reencenação do corpo de Salazar em “Generosidades da alma”, de Rui Nunes (1990).

Mas, e se os portugueses “já têm corpo”, como afirma Paula Ribeiro (2010)¹⁴⁰ ao dar conta das novas corporeidades que surgiram no início dos anos 2000 nos palcos nacionais, que significa ter um corpo? Ou antes, no plural, ter corpos? Mais precisamente, no campo da presente investigação: O arquivo e a história dar-nos-iam um corpo? Ou somos nós que damos corpo ao arquivo e à história? Talvez não tenhamos os corpos da história, mas estamos com eles, em co-formação, em coabitação e (des)encontro.

3.4.1.2 Corpos que Escrevem.

É aqui que aparecem as diferentes mãos que se intersectam no dispositivo e no projeto. Refiro-me aos exercícios que implicam um gesto de inscrição ou de pensamento conjunto para a criação do dispositivo: os workshops, a encomenda de verbetes, e as interações que intervêm na *Timeline in situ*. Práticas de “escrita” que ativam o ímpeto generativo da *Timeline*, e nas quais o escrever se apresenta como um “convite a conversar” (Gallier, 2012: 14). Se uma das intenções da *Timeline* é “impelir à escrita”, esta seria uma escrita colaborativa, generativa e incorporada.

Impulsionado por uma necessidade de “preencher as lacunas” da história da dança em Portugal, o exercício da encomenda de verbetes acabou por operar como forma participativa para gerar novos conteúdos. O exercício permitiu, de facto, não só trazer documentos já existentes, mas operar também segundo lógicas generativas – funcionando com um efeito de “bola de neve”, enquanto a sua “autoria era assinalada e passível de ser futuramente citável” (Vieira, et.al; 2010:135-137). O seu espírito funcionaria então nas lógicas do arquivo como transmissão, na medida em que os verbetes operam como “pequenas histórias passíveis de ser transmitidas” (Vieira et.al, 2020: 140).

A prática da escrita enquanto exercício comum pode ser reconhecida no gesto do traço sobre a parede, cultivado desde o início, na proto-edição em Viseu. A mesma prática é recriada posteriormente nas instâncias dos workshops, por exemplo, para a edição em Coimbra,

¹⁴⁰ Artigo publicado no jornal ‘Público’ em 2010. Em: Ribeiro, P. (março 2010). Os portugueses já têm corpo e os criadores encontraram-no. *Público*. A frase mencionada foi utilizada na exposição do Museu de Serralves.

desenhando-se uma linha temporal com a participação das várias vozes presentes¹⁴¹. Já na edição no Espaço da Penha, a colaboratividade da escrita joga-se como um ato *in situ*, como o próprio nome da edição dá a ver: “Um diagrama possível para uma timeline a haver: convite à colaboração”. Nesta ocasião, os curadores realçam: “com o intuito de tornar este exercício colaborativo, a ideia é que a sua transposição para a parede seja acompanhada de um *esforço de imaginação de desenhos outros*, a lápis, passíveis de se justapor e acrescentar ao exposto” (Vieira et.al, 2020: 141). O que se traduz num gesto de imaginação que ressoa no convite imaginativo feito por Ariella Azoulay: “Imagine-os (historiadores) equipados com ferramentas artesanais como fitas, fotografias, canetas, cores, excertos de textos e borracha, e utilizando-as para reconhecer que o incomensurável nunca foi o passado, mas foi e é sempre uma força viva” (2019:378). Gesto que permite colocar o passado como uma força que nos recorda: o passado continua a passar(nos).



Figura 17. Edição Timeline Aniversário d'O Rumo do Fumo. © Vitorino Coragem

Num plano performativo, é possível ainda acrescentar o lugar da escrita-composição na proposta para-curatorial apresentada por José Costa na oficina “Em Tempo Real”¹⁴², no contexto da exibição da *Timeline* no Museu de Serralves. Jogando com a noção de “Composição em Tempo Real”¹⁴³ desenvolvida pelo coreógrafo João Fiadeiro, o exercício

¹⁴¹ O workshop, no qual tive a oportunidade de participar, contou com aproximadamente 10 participantes, provenientes na sua maioria de instituições de ensino de dança, assim como pessoas vinculadas a instituições culturais de Coimbra e que formaram parte do panorama cultural da cidade desde finais da década de 1980.

¹⁴² A proposta de workshop foi apresentada no dia 8 de maio de 2021. Para consultar o detalhe da proposta ver: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/18.09.01.02.10-sole-se-ao-atividadesartes-em-tempo-real/>

¹⁴³ A leitura coreográfica e método “Composição em Tempo Real” parte do princípio de que “o “objeto de estudo” da Composição em Tempo Real é o intervalo que emerge quando o tempo linear é interrompido e a

foi proposto nos termos de uma operação “cartográfica” de improvisação-composição e tradução de gestos para uma superfície. Numa relação “associativa” e “expansiva” com a exposição (e com outras instalações do Museu), o exercício pensou-se para ser replicado no espaço doméstico, com as ações de 1) medir; 2) transferir; 3) agir; 4) compor. Embora a proposta tivesse ido para além dos propósitos da *Timeline*, é possível entrever um entrecruzamento para começar a pensar a história enquanto composição e como passível de interrogação e alteração constante, em tempo real; convidando-nos a “desenhar gestos prováveis” para a história, que questionem a sua linearidade e criem um espaço de potencialidade.



Figura 18. Exemplo de desenho rápido a partir da ação de lavar os dentes. © José Costa

3.4.1.3 Corpos que Leem, Corpos que Percorrem.

You exist but halfway, in the absence of the body that alone can read you

Laurence Louppe

Assumir a *Timeline* como um gesto de (com)posição da história pela via da escrita implica, como foi dito anteriormente, adotar uma certa distribuição do corpo no espaço, que se traduz igualmente numa perspectiva de leitura. Assim, face ao plano da escrita, encontramos, no seu

sensação de continuidade é suspensa (via acidente, incidente ou “porque sim”). O espaço que se abre, resultante dessa interrupção, é onde a pesquisa de Composição em Tempo Real têm lugar.” Para aprofundar na metodologia da “Composição em Tempo Real” consultar: [http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20\(port\).pdf](http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20(port).pdf)

reverso, o plano de emergência da leitura, num movimento que transpõe a coreografia para o plano da coreoleitura. Seguindo o pensamento de Mark Franko, esta transposição impele não apenas a um modo particular de escrita; ela obriga também a uma transformação no modo específico de leitura, que não pode ser apenas uma leitura linear: “a própria página torna-se o chão que se atravessa na dança, obrigando o descodificador a ler não só de uma forma linear, mas também diagramática” (Franko, 2011: 234).

Retomando a prática performativa de “percorrer a *Timeline* com o corpo”, aparecem neste “plano de emergência” as práticas relativas às visitas guiadas, bem como o que tem sido referido pelos curadores da *Timeline* como “(re)ativações” do dispositivo e as próprias leituras que os visitantes realizam. Estas práticas relacionam-se com os momentos em que a ‘colaboratividade’ é ativada pelo convite a distintos agentes que, com as suas memórias e corpos, interagem com o dispositivo desenvolvendo planos de leitura intuitivos e afetivos.

“Percorrer a História com o corpo”: Trajetos entre Memórias e Ficções

As experiências pedagógicas das visitas guiadas e conversas interpretativas levadas a cabo fundamentalmente na edição de Serralves e no Convento de São Francisco, ativaram o dispositivo enquanto “cartografia narrativa”, re-situando numa perspetiva narrativa o material de arquivo – mediante a “possibilidade *pedagógico-ficcional* da criação de viagens pela *Timeline* formando guias mais ou menos (in)formados, que nos propõem viagens por estas narrativas” (Vieira et.al, 2020:146, ênfase minha). Ou seja, convocando interpretações *cronestésicas* e levando a experiência para uma zona de transmissão de memórias e de especulação afetiva.

No contexto das visitas guiadas, enquanto as rotas propostas no Museu de Serralves apresentaram uma visão abrangente, enfatizando uma leitura temporal do século XX com alguns focos temáticos¹⁴⁴; no caso das visitas no Convento de São Francisco em Coimbra, as visitas guiadas fizeram da *Timeline* um dispositivo para ensaiar uma espécie de “site-specific”, aterrando no território local como “um exercício de cronologia comparada que procura dar a ver os modos como a apresentação e o ensino de dança na cidade, sempre vistos

¹⁴⁴ As visitas guiadas no Museu de Serralves contaram com a participação de Gil Mendo (que foi pedagogo e programador, fundador da Escola Superior de Dança); Joana Providência (coreógrafa); Rosa Paula Pinto (investigadora e musicóloga); Elisa Worm (bailarina do Ballet Gubelkian); Manuel Loff (historiador) e Silvestre Pestana, (artista visual e performer).

como algo exterior (não autóctone), se interligam com tensões maiores”¹⁴⁵. Destacam-se aqui as visitas guiadas e apresentações de distintos agentes locais. Na proposta de mediação de Catarina Pires, “Nunca Antes, Senão Agora”¹⁴⁶ – descrita como “uma possibilidade para atravessamento da exposição” –, a investigadora procurou, com base no conceito de “arquivo vivo”, “desenhar constelações pessoais” que, em cruzamento com a exposição, procuraram contrair e expandir a *Timeline*. É aqui que as “constelações pessoais” enlaçam com um universo mais abrangente que, interpretado à luz da dança como prática artística, expande as genealogias da dança para além do seu campo.

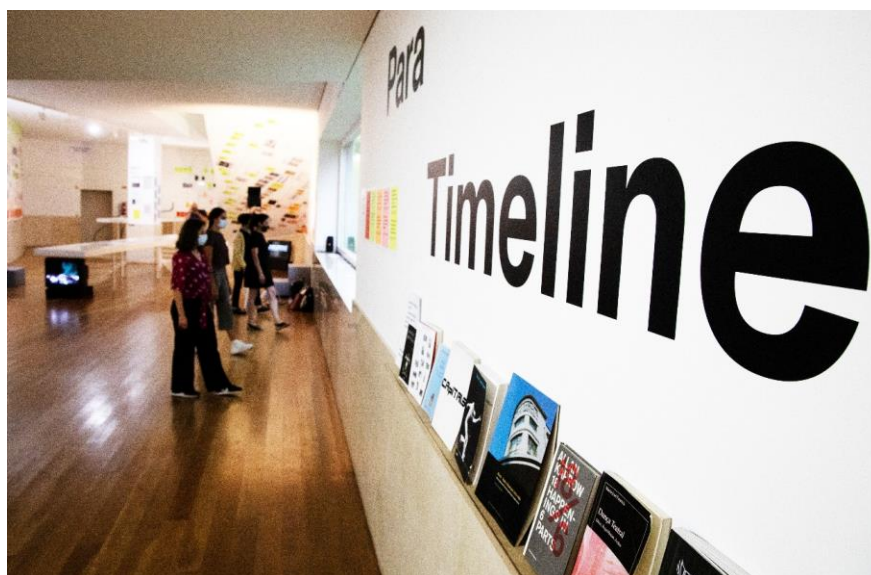


Figura 19. Visita guiada à exposição pela coreógrafa Joana Providência na edição no Museu de Serralves. Exercício coreográfico de reprodução de jogo estrutura de organização do ‘Bloco G’. © Anabela Rosas Trindade.

Estes percursos e ativações permitiram dar a ver múltiplas possibilidades de leitura. Por outras palavras, através destas visitas, a prática curatorial é vivenciada como uma experiência de leitura, através da qual “coreógrafos, bailarinos, ensaístas, curadores e historiadores tanto ‘leem’ e apresentam a exposição, como relacionam as suas vivências com o que nela é dado

¹⁴⁵ Pode-se consultar a apresentação da exposição em: <https://coimbraconvento.pt/pt/agenda/danca-em-coimbra-para-uma-timeline-a-haver/>

¹⁴⁶ A proposta implementada por Catalina Pires pode ser consultada em: <https://coimbraconvento.pt/pt/agenda/nunca-antes-se-nao-agora-de-catarina-pires/>

No contexto da proposta, contou-se com a visita de José António Banderinha intitulada “Dos palcos da cidade à cidade como palco”, com a interpretação da própria cidade enquanto obra de arte. Por sua vez, a participação de Rui Bebianho, “Tempo de transição com uma revolução dentro” abarcou o “tempo longo de transformações” (anos 60 a 90) no meio estudantil e o seu papel na oposição ao regime e posteriormente na revolução do 25 de Abril. Destacam-se também as conversas com António Augusto Barros (co-fundador e diretor artístico da BUC de 1984-1990) e com Rui Valente e Maria João Seabra, pertencentes ao secretariado da SITU/BUC.

a ver”¹⁴⁷. Surge assim, um espaço para a emergência de uma memória crítica, partilhada e incorporada, ativando-se a performatividade do dispositivo, “que será tão múltipla quantas leituras dela se fizerem por quem nela esteja retratado. Histórias, narrativas e genealogias que se fazem assim presentes tanto em papel como em corpo” (Vieira et al., 2020: 139).

(Re)ativações: (Re)encontros

As ativações – ou ‘reativações’ – referem-se aos encontros dos próprios protagonistas da história (principalmente coreógrafo/bailarinos/as) com o dispositivo da *Timeline*. Tais experiências ativaram um tipo de memória em interação com a *Timeline*, permitindo a estes agentes “revê[r] e revisita[r] a sua[s] história[s] à luz do diálogo entre a memória viva (a sua[s]) e a informação em exposição” (Vieira et.al, 2020:140, parêntesis adicionados). Corpos que, enquanto funcionam como “arquiteturas de acesso à história”, comportam-se também eles próprios como arquivo (Lepecki, 2016).

A gênese destas ativações retrotrai-se aos primeiros momentos do projeto, na proto-edição em Viseu (2016). O evento intitulado “Reencontro” convocou os coreógrafos Clara Andermatt, João Fiadeiro, Vera Mantero e Paulo Ribeiro para se encontrarem novamente – vinte anos depois da sua primeira reunião no contexto do convite do Ballet Gulbenkian em 1996¹⁴⁸ – agora com João dos Santos Martins como coreógrafo convidado. Se, por um lado, o evento vem a dar conta de que a ideia de curadoria e encontro coletivo, assim como o lugar do corpo, se encontram presentes desde os inícios do projeto, é também aqui que começam a traçar-se as primeiras linhas da *Timeline*, ilustrando-se as suas tensões. Como salienta dos Santos Martins:

Reencontro toma, por fim, duas experimentações opostas, que poderiam ser complementares ou suplementares, e por certo interdependentes. Por um lado, invoca uma linearidade de eventos e ocasiões que representam uma história atravessada por quatro figuras e uma centena de espectadores, por meio de uma cronologia. Por outro, o desmantelamento dessa ordem numa performance que inscreve o que não aconteceu

¹⁴⁷ Citação sobre a apresentação das visitas guiadas no enquadramento da edição no Museu de Serralves. Disponível em: <https://www.serralves.pt/en/atividades-serralves/2111-visita-guiada-timeline-27-nov/>

¹⁴⁸ Como enuncia a folha de sala do evento “Reencontro”: “Em 1996, Vera Mantero, Clara Andermatt, João Fiadeiro e Paulo Ribeiro codirigiam, a convite de Jorge Salaviza, o projeto Quatro árias de ópera para o Ballet Gulbenkian. O desafio era simples: habitar um espaço cénico desenhado pelo arquiteto Álvaro Siza, sob o ritmo de quatro árias de Callas”. A peça pode ser consultada em: <https://www.ccandermatt.com/pt/creations/4-arias-de-opera>

e despersonaliza a história que a sustenta (Folha de Sala “Reencontro”, 30 de abril 2016).

Aqui o corpo vem a complicar a linha temporal, de forma que “os corpos se movem na memória ativa com o realinhamento do espaço-tempo”¹⁴⁹(Manning, 2013: s.p). Os corpos comportam-se então como “corpos-coreógrafos-coreografados” (Martins, 2016) *da e pela* história. Em causa encontra-se também a possibilidade de ficcionar parte da história, “inscrevendo o que não aconteceu”. Brinca-se então com a possibilidade de um primeiro encontro ficcional, contra-factual, assim João dos Santos Martins escreve na folha de sala: “Seria uma ficção, uma história improvável, passível apenas de acontecer por intermédio da convocação, algo anacrónica, de uma instituição” (Martins, 2016).

Posteriormente, o projeto contou com outros contextos de ativação. Nomeadamente, na experiência com a Escola Superior de Dança, na qual participou o coreógrafo Francisco Camacho, figura protagonista da Nova Dança Portuguesa. Nesta ocasião, o coreógrafo construiu uma genealogia em chave pessoal, percorrendo e dando leitura aos verbetes nos quais se encontrasse implicado. Por outro lado, na já referida edição “linha RE.AL” - ARQUI(VI)VO (2019) experimentou-se com outro tipo de performatividade do arquivo, considerando a ativação dos próprios objetos que formaram parte do Atelier RE.AL. Ali ativou-se uma “função dialética” da *Timeline*, entre os verbetes amarelos e os documentos do arquivo da REAL– em que, como salientam os curadores, “constavam programas de ciclos de performance e residências artísticas, fotografias de peças coreográficas e performativas, artigos de imprensa e críticas, textos de artista, jornais, folhas de sala e edições várias” (Vieira et.al, 2020: 140); ativou-se também um diálogo inter(in)animado entre o corpo e estas materialidades, bem como entre a arquitetura e os elementos do Atelier que foram tratados como “objetos coreográficos”. Para compreender esta relação convém reler as palavras de William Forsythe:

A choreographic object is, by nature, open to a full range of unmediated perceptual instigations without having to prioritize any type of recipient. These objects are examples of specific physical circumstances that isolate fundamental classes of motion activation and organization. [...] A principal feature of the choreographic

¹⁴⁹ Citação completa no original: “The body-event of space timing is an aligning of the choreographic field. Bodies move in active memory with spacetime realigning. They move in active memory of the present-passing, a remembering of the future movement-moving”. Disponível em: http://www.inflexions.org/n6_manning.html

object is that the preferred outcome is a form of knowledge production for whoever engages with it., engendering an acute awareness of the self within specific action schemata (Forsythe, 2011: s.p).

Neste cenário, é cada corpo, impregnado das suas memórias, que outorga significações e se deixa afetar por cada objeto coreográfico. Ativam-se assim determinadas ações e promove-se uma forma de produção de conhecimento.



Figura 20 Des/Ocupação do Atelier Real, julho 2019. Registo de João dos Santos Martins

No contexto da desocupação do Atelier REAL, é também o corpo do arquivo que aparece para ser ‘ocupado’. Se o corpo da dança excede o arquivo, faz sentido a pergunta: Onde fica o arquivo? Como é que o arquivo me ocupa? Como ocupar ou ‘dar corpo’ ao arquivo? Perguntas que parecem ecoar nas próprias reflexões de Fiadeiro face ao fecho do espaço: “Não há nenhum lugar apropriado, mesmo que eu queira doar esse espólio para que possa ser tratado e disponibilizado para investigadores. É uma falha do sistema de inscrição e de atenção, que não existe”¹⁵⁰. Sublinhada a falha, o arquivo entrega-se ao nomadismo.

¹⁵⁰ Ver: <https://www.publico.pt/2019/07/27/culturaipsilon/noticia/chegou-fim-projecto-danca-real-coreografo-joao-fiadeiro-1881466> (acedido em julho de 2022). Em junho do ano 2021, Fiadeiro decide doar o seu espólio (consistindo num arquivo de cerca de 4000 peças) ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves. O processo encontra-se ainda a decorrer, mas adianta-se o carácter nomádico que o espólio irá adquirir: “Através da organização de exposições temporárias e itinerantes, a apresentar junto de teatros e centros coreográficos em Portugal e no estrangeiro, este importante arquivo de grande valor artístico e científico, representativo da memória coletiva de um país e da sua cultura performativa, irá adquirir uma nova vida, permitindo renovadas

Coreo-leitura: Parcialidade e Errância

No terreno da leitura como prática performativa e da *Timeline* como dispositivo de (i)legibilidade, são também os corpos dos próprios visitantes que emergem, evidenciando que a leitura, ao contrário de um ato passivo, requer a força de um ato criativo nos termos da “coreo-leitura”, que envolve a ativação de memórias e imaginações pessoais enquanto agentes do século XX e XXI. Assim, se os espectadores/leitores são errantes, os seus percursos não estão completamente comandados. Neste sentido, os caminhos da *Timeline* não estão ainda completamente traçados, permitindo que cada visitante da instalação faça a escolha de um ou vários caminhos de leitura. Uma *Timeline* que não é sobre a história, mas sobre a interpretação que cada corpo, na sua indeterminação e em diferentes níveis de imersão, dela faz. Convoca-se então a uma leitura que é, retomando as perspectivas de Donna Haraway, sempre parcial e, como apontava Nola Oswald Dennis, própria da ambivalência do diagrama. A constante possibilidade de bifurcação dos caminhos traçados na cartografia da *Timeline* dá conta de um movimento de percepção que, apesar de seguir os traçados do dispositivo, vem a reforçar também uma *cinética à deriva* – permitindo a potencialidade do acidente e do encontro, “desorientando a história”, como expressava Lepecki (2016: 166).

Neste sentido, a direção temporal é sempre orientada e percorrida em relação ao corpo. A temporalidade aparece aqui sempre atravessada pelos corpos dos visitantes, sublinhando os ritmos variáveis das suas escolhas, errâncias, afetos e singularidades. A *Timeline*, ao assumir “o presente como lugar de enunciação” (Museu de Serralves, 2021), trabalha em torno de uma conceção do presente reinterpretado, já não numa linha de sucessão que atravessa o corpo como ponto fixo de referência. Assim, seguindo Brian Massumi, ao dar lugar ao corpo “não é o presente que se move do passado para o futuro. É o futuro-passado que se move continuamente através do presente” (Masumi, 2002: 200). Mediante estas interações afetivas-corporais-rítmicas apresentadas nos diferentes “planos de emergência” da colaboratividade, o exercício proposto na *Timeline* convoca um entrelaçamento duplo: tocamos e atravessamos o tempo, ao mesmo tempo que ele passa através dos nossos corpos.

leituras dos seus documentos.” Consultado em: <https://gerador.eu/joao-fiadeiro-doa-espolio-a-serralves/> (acedido em julho de 2022).

3.4.2 *Tocar o Tempo, Tomar Responsabilidade*

Nesta zona de indeterminação sensível e tátil, a *Timeline* como espaço intermédio – entre o “coreo” e o “gráfico”, entre a leitura e a escrita, num espaço de conversa entre corpos passados e presentes – implica uma reflexão coreográfica da história que é partilhada entre os diferentes corpos. Como argumenta Sandra Noeth (2011:250): “Os espaços intermédios e o seu apelo à responsabilidade social abrem o corpo na constituição da presença não só em relação ao passado, mas também em relação ao futuro”. Através deste conhecimento sensível, ponderado pelo “conhecimento situado”, os corpos da história assumem uma responsabilidade partilhada. Como sugere Rebecca Schneider (2016), a partir do diálogo com o pensamento de Karen Barad:

O tempo à mão [Time on Hand], ou o tempo ao tato, pode assim sugerir o que Karen Barad reivindica para o tato em termos mais gerais: ‘intra-ação’ Desta forma, agora seguindo Barad, tocar o tempo torna-se uma questão de chamada, de resposta, e de ‘capacidade de resposta’ [respons-ability]. (Schneider, 2016: 28).

Seguindo as proposições avançadas por Schneider (2017), estabelece-se uma ética gestual: “a lógica de gesticular o passado – sob a forma de ressurgimento performativo, é a ideia de tornar palpáveis os futuros alternativos que as respostas alternativas aos chamados passados podem ter realizado, ou melhor, podem *ainda* realizar”¹⁵¹ (Schneider, 2017: s.p). É talvez este o convite que faz a *Timeline*: tocar o tempo, uma forma de tomar responsabilidade em relação aos corpos da história, não apenas como uma questão de responsabilidade para com o passado, mas também para com o futuro.

A questão é, pois, não apenas saber quais são os tempos e os corpos que o exercício da *Timeline* torna visível, mas também quais são as suas potencialidades para criar outros tempos e para dar espaço aos seus imaginários e corporalidades. Nesta perspetiva, o convite crítico é também, como estabelece Fabián Barba, o de pensar a temporalidade na sua dimensão topográfica (Barba *em* Le Roy, 2016:18). O que nos leva à questão das formas através das quais a *Timeline* pode incorporar e traçar outras cartografias e espaços temporais, e com elas interatuar. Neste sentido, é urgente não só mostrar a multiplicidade de tempos,

¹⁵¹ No original: “The logic of gesturing forth the past—reiterating—in the form of performative resurgence is the idea of making palpable the alternative futures that alternative responses to those so-called pasts might have realized, or, better, might *yet* realize”.

mas também criar outros tempos – com os seus ritmos, espaços e corporeidades – que nos permitam ponderar outros futuros. Esta perspetiva aproxima-se das abordagens de Paul B. Preciado, nomeadamente da sua reflexão sobre o conceito de heterocronia, quando aponta: “A noção de Foucault abre a possibilidade de entender o museu como uma máquina coletiva abstrata para construir ‘outros tempos’, não só para questionar a linha temporal do passado, mas também para inventar ‘outros’ futuros”¹⁵². Aplicado ao caso da *Timeline*, o termo ‘museu’ poderia ser substituído pelo termo arquivo, na medida em que este opera como uma máquina coletiva de memória e imaginação.

A adoção desta perspetiva leva-nos à questão subjacente delineada por Le Roy na conclusão do seu ensaio: “Como podemos pensar o *contemporâneo de forma diferente* para incluir o *tempo dos outros*?” (Le Roy, 2016: 20). Como salienta Barba, o contemporâneo ainda está enraizado em lógicas colonialistas que procuram diferenciar-se do “não-contemporâneo”; ou em raciocínios que tentam expandir as exigências do tempo contemporâneo (ocidental) de uma forma global. Daí que pensar criticamente o contemporâneo implique o reconhecimento dos perigos potenciais da utilização do termo ‘contemporâneo’ como anulação do *outro*. É neste enquadramento que o “dar espaço” do diagrama se constitui como possibilidade de dar e criar espaço não apenas a temporalidades diversas, mas também de deixar os diferentes corpos da história tomarem lugar. O convite é então, também, uma chamada para que não cessemos de interrogar-nos: De quem “é” este tempo? Que coexistência de corpos permite a coexistência de tempos? Como imaginar os corpos futuros?

3.5 Uma História Desejante: Potencialidade de Reparação?

A perspetiva do arquivo como aspiração e desejo impele a mudanças na nossa forma de perceber e escrever a história, dando pé a uma *história desejante*. Nesta perspetiva, a falta e a falha são reinterpretadas, como mencionado anteriormente, já não em termos de perda e equivocação, mais em termos de incompletude, abrindo espaço à aparição do desejo e inscrevendo uma zona de potencialidade. Subscrevo aqui a perspetiva de Irit Rogoff sobre a potencialidade, tal como a formulado no texto *Turning* (2008):

By “potentiality” we meant a possibility to act that is not limited to an ability. Since acting can never be understood as being enabled simply by a set of skills or

¹⁵² Consultado em: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicisation/heterochronia>

opportunities, *it must be dependent on a will and a drive. More importantly, it must always include within it an element of fallibility* – the possibility that acting will end in failure. (Rogoff, 2008: s.p. Ênfase minha)

Voltando ao pensamento de José Gil, se a “não inscrição” histórica vem associada ao medo e à perda, a inscrição é interpretada como uma “ética do desejo”. Isto é, o desejo inscreve o acontecimento (Bruno: 2015:83), enquanto a inscrição é “a condição de produção do desejo e do real (ou da sua destruição)” (49). Se aspiração e desejo se constituem a partir do coletivo e das suas especificidades contextuais, então a inscrição não se torna necessariamente num sinónimo de rigidez ou solidificação, mas antes numa inscrição que é sempre de carácter provisório, suscetível de desinscrição e revisão.

A inscrição surge assim na conversão da perda em incompletude, e do medo em possibilidade da falha. Por outras palavras: a falha e a falta dão espaço à aparição do desejo. Neste sentido, a inscrição produz-se sob duas condições: quando não há medo do erro – ou da falha enquanto errância – e quando se deixa espaço para a falta. Ainda mais, José Gil vem a lembrar a necessidade do luto para a aparição do desejo, onde o luto vem a significar uma ação de reconhecimento, em vez da escolha do apagamento (das matérias-fantasmas, das lacunas): “Quando o luto não vem inscrever no real a perda de um laço afetivo (de uma força) o morto e a morte virão assombrar os vivos sem descanso”, acrescenta Gil (2005: 16). Fase de luto que podemos equiparar à superação da mencionada “lente melancólica” do paradigma da efemeridade da dança. Não se trataria assim, nem de apagar as gretas, nem de completá-las. Fala-se, na minha perspetiva, de uma inscrição que só pode produzir-se no equilíbrio de uma tensão entre a geração de incompletudes (ao manter a “ferida”, as gretas abertas) e o fazer o luto da perda, para que o desejo possa aparecer. Poderá a *Timeline* operar como dispositivo de trabalho para o luto e a geração de uma história desejanse?

A incompletude, para Ariella Azoulay, relaciona-se com a possibilidade de ‘rebobinar’ e reverter, um movimento onde o que foi institucionalizado é capaz de ser revertido. Situado neste trânsito, o arquivo torna-se um local para a possibilidade de restituição e reparação das comunidades (Azoulay, 2012: 4) e das suas histórias:

Archive documents are not items of a completed past, but rather active elements in a present and must be properly and carefully handled, precisely because they are the means by which destruction might continue to be wrought, just as they might enable some restitution of that which continues to exist as present, in the present.

Este é o ponto de partida para o potencial de reescrever a história através de práticas anarquistas e de contra-histórias (Franko, 2017). Aquilo a que Elisa Adami (2014) chamou, em resposta a Hal Foster, “the archival impulse”, enumerando as dinâmicas de destruição, subversão e regeneração imbuídas nestas práticas.

Já no plano do curatorial, ao repensar o arquivo e a história neste enquadramento, vale a pena reparar noutras interpretações da etimologia da palavra. Se a curadoria se relaciona com o termo “curare” enquanto forma de “cuidar”, Boris Groys no ensaio *Art Power* (2008), vem a salientar o nexos entre “curating” e “curing” no sentido de “cure” (curar): “A obra de arte precisa de ajuda externa, precisa da exposição e do curador para se tornar visível” (Groys, 2008: 45). Neste sentido, curar não é apenas cuidar, é antes de mais re-parar. Um ato de “ajudar” a história – e o tempo, como “camaradas” – que só pode ser performed coletivamente.

Se, para Groys (2009), vivemos um presente no qual o tempo escorre ou flui, experimentando-se como um tempo perdido, o autor convida quem lê a olhar este tempo “desperdiçado” de uma forma positiva, como um “tempo excessivo” (Groys, 2009: s.p). Talvez ainda estejamos ‘a’, talvez ‘tenhamos’ ainda tempo para ‘reparar’ a história. Neste ponto, e assumindo o peso da acumulação do passado tomando-o como um “tempo excessivo”, o gesto não implicaria reparar a partir da amnésia da “não inscrição histórica” descrita por José Gil, mas a partir da possibilidade de, nesta revisão, apelar àquilo que Rebecca Schneider (2017) chamou re-call/re-response; não para completar o passado, mas para lhe responder sempre de uma forma diferente. Nesta ética abre-se a possibilidade de contemplar o presente como novo (Le Roy, 2016), para que, como aponta Mark Fisher (2014), *o novo seja novamente possível*:

The ubiquity of pastiche means that the “present” is saturated with the “past” to the extent that the very distinction between the two has been eroded. Increasingly, we are induced into forgetting that what we are hearing and seeing is not new. Our expectations have been gradually but inexorably lowered. We enter into depressive time: it’s always been like this. Somehow, we have to keep reminding ourselves that this isn’t the case. Once the new was possible – and perhaps soon it will be again. (Fisher, 2014: s.p).



Figura 21 Fotografia tirada por mim numa rua de Lisboa, 2020.

A partir destas reflexões, o arquivo é redesenhado como uma instância potencial de construção e discussão de ucronias. Enquanto o imaginário da utopia está associado a um lugar (figurativo ou real), a ucronia não se refere a uma “tradução do espacial para um temporal geralmente concebido, mas para uma cuidadosa reescrita da história, e não para um futuro diferido” (Ferrere et al., 2016:5). O desejo não está, portanto, apenas virado para o futuro orientado em direção de um progresso linear, mas sim para a articulação da ecologia temporal no seu conjunto:

Thinking about non-linear time as utopian arises from a desire to map “non-linear connection of past, present and future temporalities” through which time can be “restored to a subjective, expressive meaning, against the measuring and homogenizing functions of capitalist time (Ferrere et al., 2016:7).

O desejo do futuro é então fundado na “esperança no passado”, que se traduz numa “esperança nos recomeços” (Didi-Huberman, 2017: 124). Na possibilidade constante de imaginar respostas outras para os factos da história “impelindo à reescrita”, como aponta a *Timeline*. Neste ponto, a possibilidade de constantes releituras carrega, no seu reverso, a hipótese de reescrita da história como um ato de reparação. Mas este exercício não implicaria partir de uma tábua-rasa para a criação de outras origens. É aqui que entra em jogo uma ética da reparação que não consiste em eliminar as fendas da história, mas em reconhecê-las para lhes responder de forma diferente. Como salienta Avery Gordon: “não para eliminar a lacuna – é inevitável – mas para preencher o conteúdo de forma diferente” (1997: 19). É também

devido à falta e à falha, que é possível abrir um espaço para a passagem suspensa entre os afetos e a memória, entre a imaginação e a utopia, nas práticas do arquivo e da história, como ferramentas para uma reparação possível das dívidas. Reescrever e reimaginar a história e o arquivo, como uma proposta para inverter a narrativa do atraso e da invisibilização dos corpos.



Figura 22. Recorte extraído de Programa do TBA (Teatro do Bairro Alto).
Registo do bloco Pinkslut no 25 de Abril, 2013

Aceitando o convite crítico de Ariella Azoulay, será que podemos reparar a história através de formas de autoria coletiva e descentralizada? Com tesouras, lápis e outras ferramentas, como sugere a crítica aguçada de Azoulay (2019) – gerando novos gestos de reparação como palimpsestos. Gestos através dos quais os historiadores poderão deixar de procurar novas fontes que alimentem simplesmente as narrativas existentes, bem como renunciar à geração de interpretações históricas e linhas do tempo ditas “alternativas”, na medida em que estas selam o passado e são interpretadas como histórias secundárias, como diz Azoulay (2019:377). O convite é, então, largar o traço do gesto cronológico linear, ou pelo menos suspendê-lo por um momento, para pensar a partir dos seus intervalos: “se permitirmos que esses gestos reiterem simultaneamente as marcas históricas de domínio e opressão e abrirmos as nossas mãos a práticas de liberdade que nos abram alternativas, veremos o futuro como nas nossas mãos” (Morrison *em* Schneider, 2017: s.p). E acrescentaria, não é só o futuro que está nas nossas mãos, mas também o passado e as possibilidades do presente: a economia temporal como um todo, e com ela as possibilidades de recomposição das comunidades e da sua história.

Coincidentemente (ou não) os pensamentos expostos nestas páginas encontram uma ressonância com o “final” da exposição da *Timeline* no Museu Serralves, onde, no canto do primeiro andar do Foyer, tropeçamos com o seguinte cartaz:

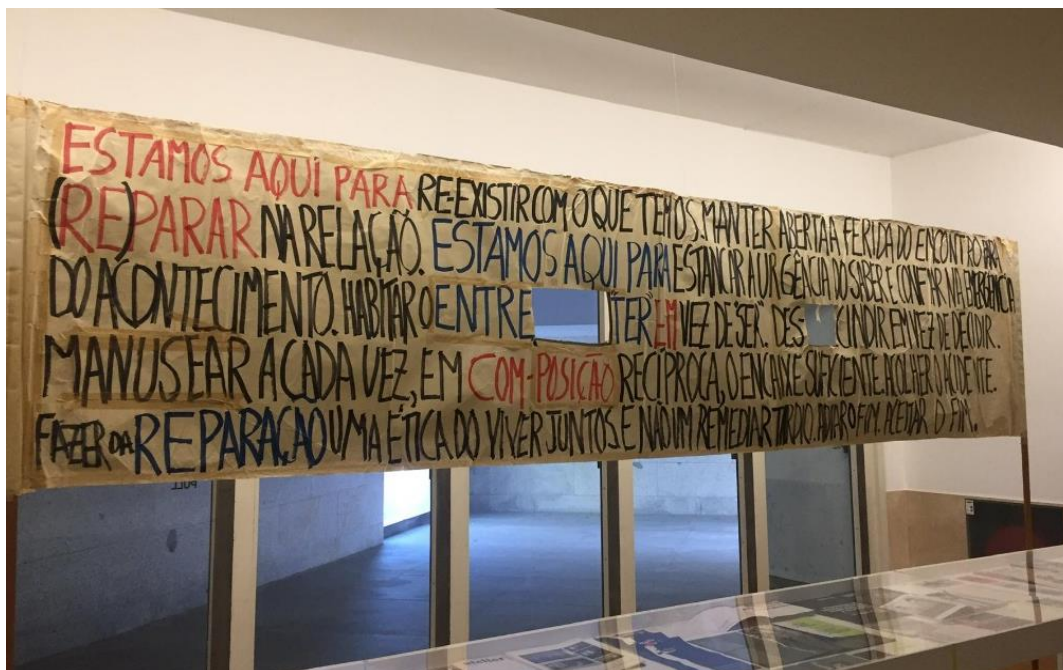


Figura 23 *Timeline* Edição Museu de Serralves. Registo próprio

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 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.¹⁵³

Ficam aqui as palavras a reverberar...

¹⁵³ A frase corresponde a um texto original da conferência-performance *Secalharidade* de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio. Posteriormente, a experiência foi materializada no livro *Secalharidade* (junho, 2013), pela mão do designer Marco Balestero. A Conferência-Performance pode ser consultada em: https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/06/26/secalharidade--conferencia-performance-de-joao-fiadeiro-e-fernanda-eugenio-do-projeto-and_lab/

PALAVRAS ADIADAS-LINHAS DE FUGA

E 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

No decorrer da pesquisa, tentei abrir um espaço de pensamento sensível, onde o intuito não foi tentar acrescentar algo ao conhecimento sobre a história da dança em Portugal (questão sobre a qual o próprio exercício da *Timeline* toma responsabilidade); mas antes interrogar a *Timeline* enquanto experiência de conhecimento, como uma ferramenta comum de pensamento coreográfico para a historiografia e o arquivo: Pensar *com* e *entre* a *Timeline*. Imersa neste percurso, procurei posicionar a investigação da *Timeline* num espaço de entremeio entre diversas polaridades: entre o material e o imaterial; a legibilidade e a ilegibilidade; a acumulação e a falta; a fixação e o nomadismo; o virtual e o atual; o sensível e o visível. Mergulhando nestas tensões tentei, contudo, não dar a ver dicotomias, mas antes ressonâncias (Haraway, 1995), interrogar o que se passa no entremeio, destacando a dança como um espaço de pensamento especialmente propício para o estudo destes espaços intermédios-intervalares e das relações que nestes interstícios se tecem. Assim, coloquei em articulação elementos de outros campos de conhecimento, ao mesmo tempo que procurei destacar elementos da *praxis* da dança que dialogam e propõem aproximações outras a estes campos, traçando relações que não se fecham sobre si mesmas.

Com base na metáfora espacial e topográfica, procurei, implicando diferentes interações – cronológicas, coreográficas e cartográficas –, dar a ver pontos de encontro entre o coreográfico como mecanismo que opera por meio de “resistência e reforma de definições prévias” (Forsythe, 2011), o cronográfico e o cartográfico, como dinâmicas que operam aplicando um pensamento diagramático “por mudança e resistência” (Deleuze, 1986:43). Na continuidade das linhas do tempo, atlas, rizomas, genealogias e diagramas irrompem para fazer emergir a descontinuidade: as faltas e as falhas. Propõe-se uma leitura da historiografia e do arquivo da dança como um território instável, mas ainda assim um território, onde o “chão” pode ser removido, escavado pelos traços da dança e pelos corpos que interrogam os seus arquivos e histórias de forma incorporada, isto é, situada e afetiva. Mas esta instabilidade

não cessa de conviver com possibilidades narrativas no arquivo, e com possibilidades de criação de espaços para a transmissão de memórias.

Face ao crescente interesse pelo trabalho em torno da história e dos arquivos de dança em Portugal, a investigação procurou dar a ver possibilidades para as formas de tratar esta história, sem esgotar-se em tentar avaliar ou traçar modelos predefinidos (ou pré-coreografados). Em concordância, tentou-se dar a ver cada instalação da *Timeline* como um laboratório de memória, arquivo e historiografia. Concluiu que nestes laboratórios, no exercício de interrogação sobre o discurso do coreográfico, sobre o “que é ou pode ser a dança como prática artística” (Museu de Serralves, 2021), vem a explorar-se o que podem a própria historiografia e o arquivo ser, e no que podem tornar-se. Questionamento que se estende para além do campo da história da dança, expandindo o espaço de conhecimento da própria historiografia, isto é, expandido a historiografia coreograficamente.

Neste movimento expansivo, a experiência da *Timeline* situa-se como um construto envolvido com a expansão do coreográfico, em entrelace com as práticas curatoriais, arquivísticas e da própria escrita – enquanto práticas expandidas. A escolha destes campos justificou-se pela pluralidade do próprio projeto: pelo enquadramento da “exposição como investigação” e da “curadoria como colaboração”; pelo trabalho com as diversas materialidades implicadas nos arquivos e sua interrogação incorporada, salientando-se a sua dimensão performativa; e, finalmente, pelo seu caráter de dispositivo visual espaciotemporal, que foi interpretado em dinâmicas de (i)legibilidade e de (des)inscrição. Assim, a inclusão de *formas coreográficas de reflexão histórica* implica não apenas a aplicação de terminologias ou desenhos provenientes da coreografia ao pensamento e à escrita da história, mas também uma articulação coreográfica das relações em jogo nos três campos mencionados, e nas relações que entre eles se entretecem. Estas interações fazem da própria historiografia uma *praxis* coreográfica (reunindo prática e teoria) que só é possível, só pode tomar forma, no espaço do comum; onde o comum não opere somente na ativação do encontro num momento presente, mas também numa temporalidade expandida a outros corpos da história.

A partir da leitura da falha e da falta no espaço do comum, tentei perceber como o pensamento coreográfico pode revelar as potencialidades do passado e os seus vestígios para, como

assinala Ariella Azoulay (2019), interrogar a potencialidade destas revelações no presente, motivando perspectivas de mudança. Numa perspectiva mais ampla, a investigação encontrou-se a refletir sobre as formas de reflexão coreográficas da história como uma tentativa para interrogar o projeto moderno do arquivo e da cronologia linear, e as suas consequências; isto é, uma tentativa de entrever, ainda que timidamente, maneiras de reformular a prática da história como disciplina.

Por outro lado, gostaria de sublinhar a decisão de falar em termos de possibilidades de reparação, opção que apareceu no processo final da minha pesquisa. Embora, à primeira vista, a história da dança possa não parecer conflituosa – como se não tocasse em questões sensíveis da historiografia e do trabalho com arquivos – estou convicta que as formas coreográficas de reflexão histórica e o conhecimento sensível da dança podem iluminar significativamente essas questões. Sinalizar as fraturas, não para as cobrir, mas antes para as interrogar. Parece-me que estas perspectivas podem abrir possíveis respostas às problemáticas apresentadas sobre a história portuguesa, por exemplo, com especial relevo para a narrativa da perda e do atraso, sublinhadas na discursividade da “não inscrição”. Por isso, destaca-se a relevância de trabalhar e narrar a história e os arquivos da dança imaginando constelações outras, formas que possam fazer justiça ao próprio caráter provisório da dança; e, porque não, levar estas formas a interrogar outras histórias.

A *Timeline*, como espaço de investigação coreo-crono-cartográfica, está ainda a expandir-se, tanto através das ressonâncias que possa motivar em novos estudos, como nas suas próprias novas constelações. Que novos corpos e novas temporalidades podem aparecer em futuras investigações?¹⁵⁴ Que novas formas e constelações pode tomar a história da dança? Que outras formas de reflexões coreográficas para a história podem revelar-se possíveis? Como aplicar estas formas a outras histórias, não necessariamente ligadas à dança?

Em modo de observação para investigação futura, seria talvez interessante pensar a viragem arquivística como uma viragem do arquivo indo do espacial ao temporal (o fenómeno de desdomiciliação), em ‘contraste’ com a viragem no campo da história, que vai do temporal

¹⁵⁴ A realidade colonial, a aparição de corpos não-normativos e o estudo das danças sociais serão protagonistas da última edição da *Timeline* em formato de instalação, a realizar-se na Fundação Calouste Gulbenkian, no ano 2023.

ao espacial. É talvez nesta intersecção que pode situar-se a *Timeline*, enquanto experiência liminar entre o arquivo e a historiografia, tendo em conta que, como referido, estas viragens entre o temporal e o espacial não operam unidireccionalmente, mas antes em afetação mútua. De modo que se o arquivo se torna nómada, encontra a sua incorporação e espaço de performatividade na forma da história espacializada, sem se fechar em qualquer solidificação ou fixação. Visto assim, é justamente a história espacializada de uma perspetiva coreográfica que pode colocar o arquivo em movimento.

Como é evidente, as leituras aqui propostas são sempre parciais, ancoradas na minha própria posição como investigadora: partindo de fora, mas situando-se no meio – da língua portuguesa, da história nacional e europeia. No meio das possibilidades e limitações de interação com o projeto, em instâncias pontuais. Por fim gostaria de referir que, através deste olhar parcial, tentei também pensar no presente texto como uma constelação pontual, passível de ser re-articulada em configurações outras, respondendo a quantas pesquisas se façam.

Retomando as palavras de Ailton Krenak, aproximo-me de quem esteja a ler estas linhas para as últimas reflexões esboçadas nestas páginas. Continuar contando histórias, é aí que radica o meu desejo, e talvez o desejo que impulsiona uma experiência como a da *Timeline*. Adiar, criar novos intervalos e incompletudes, para que possam aparecer outras temporalidades e corpos, com os seus ritmos e materialidades. Procurar nas ausências, porque aí, onde essa falta e essa falha se encontram, pode ter existido um dia um desejo apagado ou distorcido. Deixar de pensar no fim é, se calhar, a forma de criar espaço/tempo para que outra coisa possa enfim aparecer. 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.

Referências Bibliográficas

- Adami, E. & Ferrini, A. (2014). Editorial. *Mnemoscape Magazine, The Anarchival Impulse*. V (1), 3-7. https://issuu.com/verr/docs/mn_____issue_n_01
- Agamben, G. (janeiro 2008). Notas sobre o gesto. *Arte e filosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14. Publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. Tradução autorizada pelo autor.
- Agamben, G. (2009). Aby Warburg e a ciência sem nome. Em: Dossiê Aby Warburg. Organização Bartholomeu. C. *Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ*, ano XVI, número 19.
- Appadurai, A. (2003). “Archive and Aspiration.” In *Information Is Alive.*, Brouwer, J. & Mulder, A. (Eds), Rotterdam: V_2 Publications, 14–25.
- Artaker, M. (2020). *What is Curatorial Research? On Defining and Undefined...Between and Beyond Theory and Practice*. Master These. Universität für angewandte Kunst Wien.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In A. Erll & A. Nünning (Ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.109>
- Azoulay, A. (2012). *Archive, Political Concepts: A Critical Lexicon*. <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>
- Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. London & NY: Verso.
- Bachmann-Medick, D. (2016). Chapter VI: The Spatial Turn. In *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture* (pp. 211-244). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 28.3: 801–831.
- Baxmann, I. (2015). Der Körper als Archiv: Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte. In Gehm, S. Husemann, P & von Wilcke, K (Eds.) *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, 217-228. Bielefeld: transcript Verlag.
- Barea, M.C.M. (2018). Rhizomatic Mnemosyne: Warburg, Serres, and the Atlas of Hermes, *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 16, Article 17. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/17
- Becerra-Licha, S. “Participatory and Post-Custodial Archives as Community Practice.” *Educause Review*, 23 Oct.

2017. <https://er.educause.edu/articles/2017/10/participatory-and-post-custodial-archives-as-community-practice>
- Belém, E. (2011). A noção de embodiment e questões sobre atuação. *Sala Preta*, 11(1), 65-77.
- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham University.
- Bennett, T. (2015) Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage. *The International Handbooks of Museum Studies*, 3–20. doi:10.1002/9781118829059.wbihms101
- Bernstein, R. (2009). Dances with things: Material culture and the performance of race. *Social Text*, 27(4), 67-94.
- Bernstein, R. (2011). *Racial innocence*. In *Racial Innocence*. New York University Press.
- Bjerregaard, P. (2019). *Exhibitions as research: Experimental methods in museums*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315627779>
- Borggreen, G., & Gade, R. (Eds.). (2013). *Performing archives/archives of performance* (Vol. 1). Museum Tusculanum Press.
- Bourriaud, N. (2008). Topocrítica: el Arte Contemporáneo y la Investigación Geográfica. En Hernández-Navarro M.Á. (Comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, pp. 17-34. Murcia: Cendeac.
- Bruno, M. (2015) Planos Invisíveis de Não Inscrição (A Propósito da Ficção Portuguesa Contemporânea). *Catálogo Na Fonte Uerj/Rede Sirius/Nprotec*, Idioma, Rio de Janeiro, N°. 28, 82-89.
- Campbell, P. G. W., & Linden, J. (2016). Expanded Practice and Curation as Creative Process: Andeleuze Introductory Assemblage. *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, 19(27), 11-20.
- Carter, A. (2017). Destabilising the discipline: Critical debates about history and their impact on the study of dance. In Carter, A., Morris, G., & Nicholas, L. (Eds.) *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, 114-122. Routledge.
- Caruso-Haviland, L., (March 22, 2011) Reflections on Choreographies of Writing, Performed Lecture by Susan Foster. <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/choreographies-of-writing.html>
- Carvajal, F. & Tapia, M. (RedCSur). (2017). Tocar lo inapropiable: disputas por el valor de uso de los archivos. *Archivos del común II, el archivo anómico*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castro, T. (2012). Atlas. How to carry the world on one's back? In *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Jg. 1, Nr. 1, 193–196. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15036>.

- Caspão, P. (2014). Um workshop- Um plano de composição para agir e pensar a partir do ‘meio’. *Sinais de Cena*, 21, 61-66.
- Caspão, P. (2018) *Relations between Dance / Museum / Archive / Curatorship STATE OF THE ART*. (unpublished text).
- Caspão, P. (2020) Dance’s Posthumous Frequentations in times of compulsive enlivenment. In Madeira, C. Oliveira, F. Marçal, H (Eds.) *Práticas de arquivo em artes performativas*, 149-170. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Châtelet, G. (2000). *Figuring Space: Philosophy, Mathematics, and Physics*. Shore, R & Zaghera, M. (Trad.). Dordrecht: Kluwer.
- Costinas, Cosmin; Javenksi, Ana (ed), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Belim: Stern-berg Press/ Hong Kong: Para Site, 2018.
- Crone, B. (2013). Curating, Dramatization and the Diagram. In Martinon J-P, (Ed.) *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Bloomsbury, pp. 207-214.
- Cvejić, B. (2010). «Investigar la investigación de Xavier le Roy. Dos estudios de caso: “Self Unfinished” y “Untitled”». Cairon. *Revista de estudios de danza. Práctica e investigación*, 13. 239-251.
- Cvejić, B. (2013). Proceduralism in Cvejić, B & Pritas, S. *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-Aligned Poetics*, 239-240, Belgrade; Zagreb: Walking Theory—TkH.
- Cvejić, B. (2015) *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1057/9781137437396>
- Darms, L. (November 2015) Radical Archives. *Archive Journal*. <https://www.archivejournal.net/essays/radical-archives/>
- Davis, S. B. (2012). History on the line: time as dimension. *Design Issues*, 28(4), 4-17.
- Davis, S. B., Bevan, E., & Kudikov, A. (2013). Just in time: defining historical chronographics. In *Electronic Visualisation in Arts and Culture* (pp. 243-257). Springer, London.
- De Laet, T. (2015). Moving (in) the museum: Re-enactment as research into the musealization of dance. *Muséologies*, 8(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/1034610ar>
- De Laet, T. (2016) From Contemporary Dance to Contemporaneous Dance. Choreographic Re-enactment and the Experience of Contemporaneity After (Post) Modernity. *DOCUMENTA*, 34(2), pp.64-89.

- DeLanda, M. (2008) Hacia una nueva ontología de lo social Manuel De Landa en entrevista. Por Farías, I. *Persona y Sociedad*. 22 (1), 75-85. <https://doi.org/10.11565/pys.v22i1.159>.
- DeLanda, M. (2016) *Assemblage Theory*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1986) *Foucault*. Hand, S. (transl.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995) [1980]. Introdução: Rizoma. Em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1 (Guerra Neto, A., Pinto Costa C., Trans.). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997) [1980]. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. (Rolnik, S. Trad.) 1 ed. São Paulo: Editora 34.
- Dennis, Nolan Oswald, (2018) A fragment on diagrams and dreams. [online] https://www.nolanoswalddennis.com/studio_theory/a%20fragment%20on%20diagrams%20and%20dreams%20.pdf.
- Derrida, J. (1997) *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional. Centro de Arte *Reina Sofía* & Tf.
- Didi-Huberman, G. (2012) Quando as imagens tocam o real. Em Carmello, P & Casa Nova, V. (Trans.). *PÓS: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 206-219.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, Lisboa: Orfeu Negro.
- Ennis, J. A. (2011). Medios de la memoria y legibilidad de la historia. *Olivar*, 12(16), 19-50. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5120/pr.5120.pdf
- Erlil, A., & Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural memory and its dynamics. In *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-14). De Gruyter.
- Ernst, W. (2004). The archive as metaphor, From Archival Space to Archival Time. In *Open Nr. 7/(No)Memory*, 46-53.
- Farge, A. (1993) *Fragile Lives. Violence, Power and Solidarity in Eighteenth-Century Paris*. (C.Shelton, Trans.). Cambridge: Polity Press.
- Ferreri, M; Firth, R & Lang, A. (2016) Future(s) Perfect : uchronian mapping as a research an visualisation tool in the fringes of the Olympic Park. *Living maps review*. 1(1).

- Fisher, M. (2014). Is still possible to forget?. *Spike*.
<https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/qa-mark-fisher>
- Fontán, J. M., Lebrero, S. J., In Zozaya, M (Eds.) (2020). *Genealogies of art, or the history of art as visual art*. Museo Picasso Málaga.
- Forsythe, W. (2011). Choreographic objects. *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*, 90-92
- Foster, S. L. (1995). *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (1996) [1977]. In Bouchard, D. & Simon, S. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1981) “The Order of Discourse”, in *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Young, R. (Ed.). Boston, London, Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Foucault, M., & Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
<https://doi.org/10.2307/464648>
- Foucault, M. (2002). *The Archaeology of Knowledge*, A.M. Sheridan Smith (trans). London and New York: Routledge.
- Franko, M. (2011). Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance. *Common Knowledge*. 17. 321-334.
- Franko, M. (2017) *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press.
- Freeman, L& Nienass, B & Daniell R. (2016) Memory/materiality/sensuality, *Memory Studies*, Vol. 9(1) 3–12. <https://doi.org/10.1177/1750698015613969>
- Gallier, E. (2012). The Dorsal fin of Choreography. Writing performs–Notation and Spectatorship. *Master in Choreography, Arnhem, Netherlands: ArtEZ*.
- Giaccardi, Elisa, y Liedeke Plate. (2017) Chapter 4. How Memory Comes to Matter : From Social Media to the Internet of Things. In Munteán, L., Plate, L., & Smelik, A. *Materializing memory in art and popular culture*. (pp.65-88) Routledge.
- Gil, J. (2005). *Portugal, hoje: o medo de existir*. 5ª edição. Lisboa: Relógio de Água.
- Gordon, A. (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Social Imagination*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Graham, J., Graziano, V., & Kelly, S. (2016). The educational turn in art: Rewriting the hidden curriculum. *Performance Research*, 21(6), 29-35.
- Groys, B. (2008). *Art power*. MIT press.

- Groys, B. (2009) Comrades of Time, *e-flux journal* #11. <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal
- Haraway, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. (Talens, M. Trad.). Madrid: Cátedra.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Vol. 6). Sancho-Arroyo, I. (trad.). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hengel, L van den. (2020) Arquivos de afeto: A performance e o devir da memória. In C. Madeira, F. Matos Oliveira, & H. Marçal (Eds.), *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (pp. 17-35). Coimbra University Press. (Trabalho original publicado em 2017)
- Hernández-Navarro, M.Á. (2008). Presentación: Antagonismos Temporales. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, pp. 9-16. Murcia, Cendeac.
- Huschka, S. (2017). Dance in Search of its Own History: On the Contemporary Circulation of Past Knowledge in Mark Franko (Ed.). *The Oxford Book of Dance and Reenactment*. (pp.587-605) New York: Oxford University Press.
- Huysen. A (2016). Memory things and their temporality, *Memory Studies*, Vol. 9(1) 107–110.
- Jackson, S. (2014) The Way We Perform Now. *Dance Research Journal* 46 (3): 53-61.
- Jaques, O. (2019) The courage to leave a gap in Lurk, T., & Grau, P. *Archives of the Ephemeral-Thinking, Practicing, Interconnecting, Continuing*. PANCH – AG Performative Archives https://panch.li/v2_19/wp-content/uploads/2019/10/digital_arch_eph_english.pdf
- Johnston, M (2014). Slow Curating: Re-thinking and Extending Socially Engaged Art in the Context of Northern Ireland. *On Curating Issue 24 /After the turn: art education beyond the museum*. <https://www.on-curating.org/issue-24-reader/Slow-Curating-Re-thinking-and-Extending-Socially-Engaged-Art-in-the-Context-of-Northern-Ireland.html#.YxYIPqHP3IU>
- Klein, G (2010). Die Welt des Tanzes. Zur historischen Genese und politischen Relevanz von Universalität in der Tanzgeschichtsschreibung, in Thurner, C., Wehren, J. (Hg.). *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. (S. 81-90). Zürich: Chronos Verlag.
- Koritz, A. (1996). Re/Moving Boundaries. From Dance History to Culture Studies in Morris, G. (Ed.). *Moving Words: Re-writing Dance*, (pp.88). Routledge.

- Kraut, A. (2010). Stealing Steps and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property. *Theatre Journal*, 62(2): 173-89. http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/theatre_journal/v062/62.2.kraut.html (11 de mayo de 2021).
- Kuhn, A. (2010) Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media. *Memory Studies*, 3(4):298-313.
- Kunst, B. (2011). The project horizon: On the temporality of making. *Le Journal des Laboratoires*, Sept-Dec. 2011. <http://www.leslaboratoires.org/en/article/project-horizon>
- Kunst, B. (2015) The Institution between Precarization and Participation, *Performance Research*, 20:4, 6-13, DOI: [10.1080/13528165.2015.1071032](https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1071032)
- Lafuente, A. (2015). *Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes*. https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes
- Lázar, E. (2012) *Collaboration*. Curatorial Dictionary, <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/collaboration/>
- Lepecki, A. (2001). *Moving Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance, and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-97) - Chapter 1*. [Doctoral thesis in performance studies, New York University]. <http://sarma.be/docs/607>
- Lepecki, A. (2007). Choreography as Apparatus of Capture. *TDR/The Drama Review*, 51(2), 119–123. <https://doi.org/10.1162/DRAM.2007.51.2.119>
- Lepecki, A. (2011). Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA* v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun. 42-60.
- Lepecki, A. (2013). Planos de composição: dança, política e movimento. Em Raposo, P., Cardoso, V., Dawsey, J., Fradique, T (Orgs.) *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: UFSC.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Routledge.
- Lepecki, A. (2018) Dance, choreography and the visual: elements for a contemporary imagination. In Costinaş, C, Janevski, A (Eds.) *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions* Sternberg Press.
- Linden, J. (2012). *Curating Knowledge: A Critical Curatorial Platform for Arts Practice as Research* [PhD, Leeds Metropolitan University].
- Lipovestky, G. (2008) *Los tempos Hipermodernos*. (2ª Ed.) Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado em 2004).

- Lubar, S. (2013), Timelines in Exhibitions. *Curator*, 56: 169-188.
<https://doi.org/10.1111/cura.12018>
- Lyotard, Jean-François (1984). *Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Univ of Minnesota Press.
- Madeira, C., (2014) Performance arte portuguesa – questões sociológicas em torno de uma história em processo. Actas do VIII Congresso Português de Sociologia. Acedido em junho de 2022: http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_AC-TAS/VIII_COM0964.pdf
- Madeira, C., Marçal, H. & Salazar, D. (2018). Performance art temporalities: relationships between museum, university, and theatre, *Museum Management and Curatorship* 22(1): 79–95.
- Manning, E. (December 2008). Propositions for the Verge – William Forsythe’s Choreographic Objects. *Inflexions No.2 “Nexus”*.
https://www.inflexions.org/n2_manninghtml.html
- Manning, E. (2013) The Dance of Attention. *Inflexions No.6, “Arakawa and Gins”*. 337-364. www.inflexions.org
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- Mbembe A. (2002) The Power of the Archive and its Limits in Hamilton C., Harris V., Taylor J., Pickover M., Reid G., Saleh R. (Eds.) *Refiguring the Archive*. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2
- Mersch, D. (2017) Figuration / Defiguration in Gansterer, N., Cocker E. and Greil, M. (Eds.) *Choreo-Graphic Figures – Deviation from the Line*. (pp. 111-123) Wien: De Gruyter; Edition Angewandte.
- Morris, G. (1996) *Moving Words: Re-writing Dance*. Routledge
- Müller, I. (2015) Performance art, its “documentation”, its archives: on the need for distinct memories in L. A. Matos, R. Macedo and G. Heydenreich. (Eds.). *Revista de História da Arte — (Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, 4*, Instituto de História da Arte: 19-31.
- Munteán, L., Plate, L., & Smelik, A. (2017). Things to Remember: Introduction. *Materializing Memory in Art and Popular Culture*.
- Noeth S. (2011). Protocols of Encounter: On Dance Dramaturgy. Klein, G. & Noeth, S. (eds.) *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Transcript Verlag.
- O’Neill, P. (2007). The curatorial turn: From practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, 13-28.

- O'Neill, P. (2012). The Curatorial Constellation and Paracuratorial Paradox, in Hoffmann, J. (ed.), *The Exhibitionist no. 6*, Berlin/Turin, pp. 55–60.
- O'Neill, P. (s/a) The Curatorial-as-Research and the post-participation conundrum. Consultado em: <https://bpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.bristol.ac.uk/dist/d/345/files/2018/06/Paul-ONeill-2d2cj7c.pdf>
- Oliveira, C. M. (2015) *Objetos coreográficos: abstrações, transduções, expressões*. [Tese Doutoramento em Média Digitais, especialização Criação de Audiovisual e de Conteúdos Interativos. Austin University e Universidade Nova de Lisboa.] RUN. Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/18795>
- Oprea, C. (2014) Curating Performance. The politics of the Ephemeral. *DANCE.LV JOURNAL*. <https://journal.dance.lv/eng/curating-performance-the-politics-of-the-ephemeral/>
- Palladini, G. (2017) *Lexicon for an Affective Archive*, Palladini, G., & M. Pustianaz (Eds.). Intellect.
- Preciado, Paul B. (July 2014). Heterochronia, Referential fields. *Glossary of Common Knowledge*. <https://glossary.mg-lj.si/referentialfields/heterochronia/heterochronia>
- Ribeiro, P. (março 2010). Os portugueses já têm corpo e os criadores encontraram-no. *Público*
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós.
- Rogoff, I (2002), 'An-Archy: Scattered Records, Evacuated Sites, Dispersed Loathings', in Feldmann, H., Ulrich Obrist, H., Stoller, D., von Bismarck, B. & Wuggenig, U. (eds.), *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Cologne: Walther Koning.
- Rogoff, I. (November 2008). Turning. *E-flux journal*. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Rogoff, I. (2010). Practising research: Singularising knowledge. *maHKUzine. Journal of Artistic Research*, 9, 41.
- Rosenberg, D., & Grafton, A. (2012). *Cartographies of time*. New York: Princeton Architectural.
- Roy, F. L. (2016). Contemporaneities. The Entangled Now of Performance. *Documenta*, (2), 2–27.
- Szakács, E. (2012). *Curatorial*. Curatorial Dictionary. <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/>

- Salazar, D. (2017) Montage as curatorial practice: artistic performance as an object of exhibition em Madeira, C., Oliveira F, Marçal, H. (Eds.) *Revista de História da Arte, série W. Portuguese Performance Art. RHA SÉRIE W06*, 121-129.
- Salazar, D. (2019) *Performatividades em Exposição: Encontros e Desencontros entre Performances e Contextos Curatoriais*. [Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Artes e Mediação. Universidade Nova]. RUN: Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/107863>
- Schneider, R. (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.
- Schneider, R. (2015). New materialisms and performance studies. *TDR*, 7-17.
- Schneider, R. (2016) Time On Our Hands. *DOCUMENTA*, 34(2), pp.28-45
- Schneider, R & Ruprecht, L. (2017). In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-Ability. Rebecca Schneider in Conversation with Lucia Ruprecht”. *Performance Philosophy* 3 (1):108-25. <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31161>.
- Sheikh, S. (2013). ‘Towards the Exhibition as Research’ in O'Neill, P & Wilson, M. (Eds.) *Curating Research*. London: Open Editions.
- Sheikh, S. (2017). From Para to Post: The Rise and Fall of Curatorial Reason. *Springer*, XXIII (1, 201), pp. 16-20. <https://www.springer.at/en/2017/1/von-para-zu-post/>
- Spies, S. (2020) *Choreographies of the Curatorial: Performative trajectories for choreography and dance in the museum*. [PhD thesis, University of Reading]
- Steedman, C. (October 2001). Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust. *The American Historical Review*, Vol. 106, No. 4, 1159-1180.
- Szakács, E. Curatorial. In *Curatorial Dictionary*. <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/curatorial/>
- Teuchmann, P. (2021) *Da Operatividade Gráfica: o Diagramático em Três Exemplos da Arte Contemporânea*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.]. RUN: Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/123449>
- Tamboukou, M. (2003). Genealogy/Ethnography: Finding the Rhythm. *Dangerous encounters: Genealogy and ethnography*, 195-216.
- Tamboukou, M. (2016) Chapter 3 Archival Rhythms: Narrativity in the Archive in Moore, N., Salter, A., Stanley, L., Tamboukou, M. (Eds.) *The Archive Project Archival Research in the Social Sciences*. Routledge
- Tamboukou, M. (2019). New Materialisms in the Archive: in the mode of an œuvre à faire. *MAI: Feminism and Visual Culture*. 4 (Art. 15).

- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Tércio, D. (maio de 2017). Quando se pensa acerca da memória, convém começar pelo esquecimento. *Público*.
- Turner, C. (2017). Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography in Franko, M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, pp. 525–532. Routledge.
- Traversso, E (2012). *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Unipop. [Odivelas]: Guide - Artes Gráficas.
- Vidiella J. (2015) Archivos encarnados como zonas de contacto. *Revista de Arte de Acción Efímera*, vol. 5 nº 6, pp.16-23.
- Vieira, A. B. *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. [Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, 2016.] RUN Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/19417>
- Vieira, A. B. & Martins J. D. S (2017) Para uma Timeline a Haver—Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal. *Série Trans-In-Corporados, Vol 2*, LabCrítica. DOI: 10.17648/trans-2017-90391
- Vieira, A. B, Martins, J. D. S. & Oliveira C.M. (2020). Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal [eBook] em Madeira, C., Matos Oliveira, F. & , Marça, H. (coord.) *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, 131-148. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>
- Vieira, A. B, Martins, J. D. S. & Oliveira C.M. (décembre 2020). For a Timeline Be-Genealogies of Dance as Art Practice in Portugal. Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2019 – synthèse déc. 2020. Centre National de la Danse (CN D)
- Vogel, F. (2019). Resistance to theory: the ideology of “the curatorial” and the history of exhibitions. *Revista de História da Arte*, (14), 64-77.
- Von Schubert, O. (2018) “100 Years of Now” and the Temporality of Curatorial Research, Stenberg Press.
- Wehren, J. (2016). *Körper als Archiv in Bewegung: Choreografie als historiografische Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839430002>
- Folhas de Sala e Programas**
- Martins, J.D.S (24 de fevereiro de 2017) Nova—Velha Dança. Teatro Sá da Bandeira. http://novavelhadanca.parasita.eu/Nova_Velha_Danca_programa.pdf

Martins, J.D.S (30 de abril 2016). “Reencontro”, [Folha de Sala]. Teatro Viriato. Solar do Vinho do Dão. <https://jdsm.hotglue.me/reencontro>

Serralves Museu de Arte Contemporânea (2021) Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal (V Edição) [Folha de Sala] Porto: Fundação Serralves.

Vieira, A. B, dos Santos Martins, J. (2022). Dança em Coimbra!? Assombro, comunicabilidade, compreensão, dissidência e experiência: “deu-se então uma coisa que não tinha visto”. VI Edição [Jornal] Convento São Francisco (1 de abril a 26 de junho de 2022).

Conferências e Simpósios

Cvejić B. (2014, April, 3), Para Site International Conference “Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions”. <https://www.para-site.art/conferences/2014-para-site-international-conference-is-the-living-body-the-last-thing-left-alive-the-new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions/>

Dennis N. O, *in/secure channel*. [Lecture] Low-Residency MFA in Studio Arts (MFASA) Summer Residency. Transmitido em 23 de julho de 2021. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=ykZALhOgT7o&ab_channel=IAIAMFAinStudioArts

Pristaš, G.S, (2014, April, 5) Para Site International Conference “Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions”. <https://www.para-site.art/conferences/2014-para-site-international-conference-is-the-living-body-the-last-thing-left-alive-the-new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions/>

Rogoff, I. (9 April 2018). *Becoming Research. The Way We Work Now*. [Conference] MIT program in art, culture and technology. Available at: <https://vimeo.com/271887079>

Rogoff, I. (December 7, 2019) ‘*Becoming Research*’. *The Contemporary* [Conference] Journal 2. *Architectures of Education* at Nottingham Contemporary, 7-9 November 2019. <https://thecontemporaryjournal.org/strands/criticalpedagogies/becoming-research>

Vieira, A. B, Martins, J.D.S, Oliveira, C. (26 de fevereiro de 2021) Em Grande (Moderadora) #Conversascomserralves. Museu Serralves. Disponível em: <https://www.serralves.pt/atividades-serralves/2102-palavra-de-artista-26-fev/>

Vieira, A.B, dos Santos Martins, João., Oliveira, C. (10 de Julho de 2021). *Visita orientada à exposição*. Ciclo Serralves In Talks. Museu Serralves. <http://www.ceteatro.pt/para-uma-timeline-a-haver-exposicao>