



revista
brasileira
de estudos
em dança



Provincializar o *reenactment*:

crítica da ideia de patrimônio em prol de uma historicidade sensível da obra de dança

Provincializing reenactment:

a critique of the idea of patrimony towards a sensitive historicity of the dance work

Juan Ignacio Vallejos

VALLEJOS, Juan Ignacio. Provincializar el *re-enactment*: crítica de la idea de patrimonio en pos de una historicidad sensible de la obra de danza. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 265-289, 2022.

RESUMO

O objetivo deste escrito é oferecer uma aproximação ao conceito de *reenactment* a partir de um enfoque ligado à teoria pós-colonial. Neste sentido, propõe provincializar o *reenactment*, ou seja, renovar seu significado a partir de e para o sul global. O conceito de *reenactment* é entendido como uma crítica implícita à objetualização da obra de dança e à monetização do passado característica da economia neoliberal. Seu funcionamento como eixo de trabalho artístico tem a capacidade de revelar o lugar da história na cena, o que no caso da dança em Buenos Aires faz referência a uma poética da ausência, ligada à experiência histórica da última ditadura.

PALABRAS CLAVE: história da dança; teoria da dança; teoria pós-colonial; memória; dança contemporânea.

ABSTRACT

The aim of this paper is to offer an approach to the concept of reenactment from a perspective linked to postcolonial theory. In this sense, it is proposed to provincialize reenactment, that is, to renew its meaning from and for the global south. The concept of reenactment is understood as an implicit critique of the objectualization of the dance work and the monetarization of the past characteristic of the neoliberal economy. Its functioning as the axis of the artistic work has the capacity to reveal the place of history in the scene, which in the case of dance in Buenos Aires refers to a poetics of absence, linked to the historical experience of the last dictatorship.

KEY WORDS: dance history; dance theory; postcolonial theory; memory; contemporary dance.

Provincializar o *reenactment* crítica da ideia de patrimônio em prol de uma historicidade sensível da obra de dança¹

Juan Ignacio Vallejos (CONICET, Universidad
de Buenos Aires)²

¹ A versão original deste texto foi escrita em espanhol e foi publicado neste mesmo do dossiê, com tradução para o português realizada por Talma Salem e Rousejanny da Silva Ferreira.

² Juan Ignacio Vallejos é Doutor em História pela EHESS em Paris. Trabalhou como professor na UBA, na Universidade Nancy 2, na EHESS e no Centro Nacional de Dança da França. É cofundador do Atelier d'histoire culturelle de la danse (CRAL-EHESS). Foi bolsista da Fundação Getty no Instituto Nacional de História da Arte de Paris e do Programa ALBAN. Trabalhou com Dominique Brun na recriação do balé Sagração da Primavera de Nijinsky com o apoio do programa Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse do Ministério da Cultura francês. Seus artigos foram publicados nas revistas Dance Research Journal, Eadem Utraque Europa, Repères – Cahier de danse, Musicorum e Cuadernos Dieciochistas, entre outras. Atualmente trabalha como Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (CONICET) da Argentina.

Entre 2006 e 2012, colaborei com a coreógrafa francesa Dominique Brun e com a historiadora Sophie Jacotot na recriação do espetáculo *A Sagração da Primavera* seguindo a versão de Vaslav Nijinski. Naquele momento, eu havia terminado uma residência no Instituto Nacional de História da Arte (INHA) de Paris onde tinha contato com o musicólogo Jean-Michel Nectoux. Durante a residência, ele propôs que eu trabalhasse sobre o Fundo Kochno da Biblioteca Nacional da França, um arquivo que havia pertencido a Boris Kochno, secretário pessoal do Sergei Diaghilev. Nectoux estava interessado nos Ballets Russes, principalmente na música de Stravinsky e no trabalho de Diaghilev como produtor. Por esta razão, a pouco tempo de ter começado a pesquisa sobre a *Sagração*, solicitei uma entrevista com ele para deixá-lo a par de minha colaboração com Dominique Brun e perguntar se ele tinha informação sobre algum arquivo para compartilhar conosco. A resposta tardou a chegar e terminei cruzando com ele em um corredor do INHA. Sua réplica foi sem rodeios: "este ballet já foi restituído" e com essa frase, deu por terminada nossa conversa.

Suas palavras, implicitamente, se referiam à versão da *Sagração da Primavera* composta pela coreógrafa estadunidense Millicent Hodson em colaboração com o historiador Kenneth Archer, e interpretada pelo *Joffrey Ballet* de Nova Iorque em 1987. A versão é hoje acessível via YouTube³, como também podem ser vistos extratos da recriação de Dominique Brun⁴. Tive oportunidade de relatar uma parte desta experiência no capítulo *El cuerpo archivo y la ilusión de la reconstrucción* com o qual contribuí no livro *Escribir las danzas*, coordenado pela antropóloga Maria Julia Carozzi (Vallejos, 2015).

Mas agora, eu gostaria de me deter por um momento na resposta de Nectoux: "este ballet já foi restituído". O que mais me chama a atenção da palavra restituição é o que ela implica a respeito da obra de dança. A restituição supõe a existência de um objeto, de um bem, que retorna às mãos do seu proprietário. Existe uma lógica subjacente de posse na ideia de restituição e essa posse supõe a objetificação da obra, isto é, sua consideração como um objeto. A ideia seria que, graças à pesquisa histórica e/ou a memória de atores fundamentais, uma obra coreográfica que estava

³ No link: <https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU>.

⁴ No link: <https://www.youtube.com/watch?v=JC45QZ7SAG0>

perdida pode ser restituída para o uso dos seus legítimos proprietários. A obra é devolvida para uma instituição, para um coletivo ou inclusive para uma nação.

Todo o movimento de patrimonialização da dança, que no caso da França deu sustento a uma linha específica de financiamento por parte do Centro Nacional da Dança - Programa de ajuda à pesquisa e ao patrimônio em dança - parte logicamente desta premissa. Acredito que o eixo principal de uma reflexão em torno da potencialidade teórica do conceito de reenactment, tem a ver com a possibilidade de subversão desta lógica, ou seja, com a transformação de um objeto patrimonial inerte, plausível de ser possuído e restituído em uma matéria viva, capaz de interpelar de maneiras imprevisíveis a quem entra em contato com ela. A mudança implicaria, em certa medida, a transformação da obra em algo que nos possui e não que possuímos. Com isso não estou dizendo que o objeto patrimonial não tenha a capacidade de interpelar, acredito que sua função é de interpelar no sentido de uma afirmação identitária, enquanto a matéria no reenactment se propõe borrar esta afirmação. Se o patrimônio é uma resposta à identidade, o reenactment busca ser uma pergunta sobre ela.

A objeção ao *reenactment*

Pois bem, o título deste artigo é longo e quase explicativo, tem a estrutura de uma espécie de lema: "*provincializar o reenactment*". Antes de entrar no conceito de provincializar que tomo do historiador indiano Dipesh Chakrabarty, gostaria de evidenciar aquilo que está por trás da necessidade de submeter o conceito de *reenactment* a uma operação teórica como a que propõe este texto.

A reflexão em torno à recriação ou reconstrução de danças do passado no campo dos Estudos de Dança remete por um lado ao trabalho de Francine Lancelot na França e sua companhia *Ris et Danceries*, dedicada desde 1980 ao estudo de danças antigas e, por outro lado, ao de Mark Franko nos Estados Unidos ao final da mesma década com sua companhia *NovAntiqua*, dedicada à pesquisa artística de fontes históricas da dança barroca. Franko introduz nesse momento a ideia de "construção" como oposto ao de reconstrução (Franko, 2019). Através deste conceito, seu propósito era deixar claro que o objetivo do trabalho não era trazer ao

momento presente uma prática do passado, mas sim, construir um corpo cênico atual sobre a base de um diálogo gestual e coreográfico com as fontes históricas da dança barroca europeia, fundamentalmente com fontes visuais. Não se tratava de recuperar uma experiência perdida, mas de experimentar com os restos desta experiência, com os rastros deixados por ela que adquiriam a forma de documento histórico.

Esta corrente de trabalho ligada à experimentação coreográfica com fontes documentais do passado, ressurgiu nos Estudos de Dança no início do século XXI em diálogo com o denominado "giro afetivo" na história. Uma referência comumente citada é o artigo de Vanessa Agnew *History's affective turn: Historical reenactment and its work on the present* (O giro afetivo da história: o *reenactment* histórico e seu trabalho sobre o presente), publicado na revista *Rethinking History* (Agnew, 2007). Nele, Agnew apresenta suas objeções com respeito à experiência afetiva da história introduzida pelo *reenactment*, o que segundo ela, impede a distância necessária para o conhecimento e habilita diferentes formas de manipulação. Em todo caso, o fenômeno do *reenactment* em dança se viu refletido em textos como os artigos *Writing for the body* (Franko, 2019 [2011]) e *El cuerpo archivo* (Lepecki, 2010), nos livros *Le désœuvrement choréographique* (A inatividade coreográfica)⁵ (Poullaude, 2009) e *Performing Remains* (Schneider, 2011), no capítulo sobre "partitura" do livro *A Poética da Dança Contemporânea* de Laurence Louppe (Louppe, 1997) e numerosos artigos de Isabelle Launay que deram lugar ao livro *Les danses d'après* (As danças de depois) publicado recentemente em dois volumes (Launay, 2017; 2019).

Não pretendo ser exaustivo nessas referências, somente gostaria de apontar brevemente que as primeiras reflexões sobre aquilo que hoje poderíamos chamar de *cultura do reenactmen*, são provenientes fundamentalmente de pesquisadores que trabalham nos países do norte e que possuem contato direto com os arquivos legítimos da história canônica e universal da dança. Talvez por esta razão, o *reenactment* tenha sido observado com tanta suspeita por parte de pesquisadores latino-americanos

⁵ O título do livro cujo qual subtítulo é "Estudo sobre a noção de obra na dança", realiza um jogo de palavras conjugando a ideia de *désœuvrement* como inação e a construção de um neologismo que se poderia traduzir como des-obrar, no sentido de uma leitura crítica sobre a ideia de obra em si na dança.

como Rafael Guarato (2019). Ele tende a ser associado com o interesse por reeditar obras canônicas da história da dança universal, a partir do acesso a fontes universais e em prol de uma consequente legitimação da dança universal.

De certo ponto de vista, essa observação não deixa de ser verdadeira se nos concentramos em uma parte dos trabalhos que se enquadram no campo do *reenactment*, em particular, das criações que retomam obras canônicas de dança como *A Sagração da Primavera* de Nijinsky por Dominique Brun, a obra *Afectos Humanos* de Dore Hoyer estudada pelo coreógrafo alemão Martin Nachbar, ou mesmo a obra *Una velada con la danza de Mary Wigman* do coreógrafo equatoriano Fabián Barba. São obras que interrogam a dança canônica e nesta interrogação pode ser lida a reafirmação de um determinado *corpus* histórico europeu que relega a um segundo plano a história da dança nos países periféricos à esta centralidade.

No entanto, acredito que a proposta de recusar em cheio as contribuições destes investigadores na sua reflexão sobre o *reenactment* com base neste argumento é, de certo modo, obscurantista. O que deveríamos nos perguntar é: Como se ressignificam as reflexões neste terreno, quando confrontadas com uma obra que não é canônica? De que maneira interagimos artisticamente com um passado que não foi incorporado como referência legítima na história universal da dança? Desta forma, emerge a proposta de provincializar o *reenactment* como campo de trabalho, como conceito teórico e como procedimento. Porque acredito que existe aí, uma série de elementos que podem colaborar com uma reflexão sobre a história da dança no sul global.

Em outras palavras, o problema do *reenactment* como "moda" ou como estética importada que re-legitima a dança canônica é que, de certo modo, é impossível praticar sem uma redefinição ou adaptação às condições locais do sul global. Os/as artistas periféricos ou não têm acesso aos arquivos do centro ou os acessam de maneira muito precária, de tal forma que se torna quase impossível encarar um trabalho de *reenactment* de uma dança canônica que não desenvolva ao mesmo tempo, um olhar particular, que não exponha e dê conta de um lugar de fala específico. O

acesso à uma teoria supostamente "universalizante" ou re-legitimadora da hegemonia canônica, sem ter acesso aos documentos canônicos, tem como efeito uma provincialização implícita do *reenactment* como aparto conceitual. Algo que, do meu ponto de vista, é paradoxalmente uma oportunidade artística e epistemológica para as histórias das danças do sul global.

Provincializar a dança

No livro que se tornou um clássico da teoria pós-colonial, o historiador indiano Dipesh Chakrabarty desenvolve um projeto chamado Provincializar Europa (Chakrabarty, 2000). A versão em espanhol do livro evita dar lugar a este conceito e traduz o título *Provincializing Europe* como *Al margen de Europa*, uma tradução um pouco tendenciosa para o meu gosto. Provincializar, em inglês, remete à ideia de transformar algo em provinciano, adaptar aos modos de uma província. Existe de maneira implícita, uma certa conotação degradante no termo – algo que também se da en la lengua portuguesa. No entanto, Chakrabarty o ressignifica conceitualmente ao propor certas tensões que considero muito interessantes para pensar não somente a teoria do *reenactment*, mas em geral, a dança contemporânea a partir do sul global.

Sua primeira afirmação é que hoje em dia ninguém mais sustenta a história europeia como a história universal, como poderiam fazer Kant ou Hegel. Contudo, do seu ponto de vista, existem formas estereotipadas de pensamento que persistem nos discursos das ciências sociais e condicionam sua aproximação ao estudo da modernidade política em países do sul, no seu caso particular, a Índia. Sua ideia é que o fenômeno da modernidade política, quer dizer, a dominação exercida através das instituições modernas do Estado, a burocracia e a empresa capitalista, não podem ser concebidas sem considerar conceitos como Estado, cidadania, sociedade civil, direitos humanos ou esfera pública, cuja genealogia está enraizada em tradições intelectuais e inclusive teológicas da cultura europeia (Chakrabarty, 2000, p.4). Para este autor, a modernidade política periférica estabelece uma relação contraditória com o pensamento europeu,

uma vez que seu estudo é ao mesmo tempo indispensável e inadequado para entender as práticas vitais que a constituem. Neste sentido afirma que:

O pensamento europeu torna-se ao mesmo tempo indispensável e inadequado para nos ajudar a refletir sobre as experiências da modernidade política nas nações não ocidentais, e provincializar a Europa tem como efeito a tarefa de explorar como este pensamento – que atualmente é a herança de todos nós e nos afeta a todos – poderia ser renovado a partir de e para as margens (Chakrabarty, 2000, p.16).

Claramente o enfoque de Chakrabarty não é o de um olhar decolonial, que colocaria em questão a figura da "herança" e o conteúdo de um "todos/todas nós". Não obstante, este artigo não pretende desenvolver uma abordagem decolonial sobre a prática do *reenactment*, mas sim, uma leitura sobre esta prática a partir de ferramentas conceituais da teoria pós-colonial, especificamente, a ideia de *provincializar* como ferramenta estética e política despojada do tom pejorativo que esta palavra pode ter em certas línguas. Se extrapolamos esta ferramenta conceitual ao tema que nos convoca, que consiste fundamentalmente na dança cênica e na performance, existem coincidências que resultam sumamente interessantes entre a forma como Chakrabarty concebe sua relação com o pensamento europeu, e o modo no qual a dança cênica no sul global se relaciona com o cânon. Vale dizer que se assumimos o desejo de pesquisar sobre dança cênica (contemporânea, clássica ou performance), mobilizamos conceitos de corpo, gesto, coreografia, forma, movimento e inclusive de beleza que remetem necessariamente, ainda que de maneira conflitiva, a um relato sobre a história europeia. Neste sentido, parafraseando a Chakrabarty, poderíamos dizer que a teoria e a história da dança europeia e norte-americana são ao mesmo tempo indispensáveis e inadequadas para entender as práticas de dança cênica periféricas, e necessitam ser renovadas a partir de e para as margens. É essa tarefa que define o projeto de provincializar o *reenactment*, entendendo este como o apêndice de um programa geral de provincialização da dança cênica. Provincializar significa renovar conceitos estéticos referidos as praticas artísticas a partir de e para o sul global.

Associados a este pensamento, existem dois conceitos que também são relevantes. O primeiro é o de historicismo, que Chakrabarty resume na frase: "primeiro no Ocidente, depois em outros lugares" (Chakrabarty, 2000, p. 7). Ou seja, o historicismo é o que transforma a distância em relação ao

centro em um tipo de atraso histórico. De fato, foi o historicismo que permitiu a Marx afirmar que "o país mais desenvolvido industrialmente simplesmente mostra ao menos desenvolvido a imagem de seu próprio futuro" (em Chakrabarty, 2000, p.7) – através desta frase também se pode observar a influência do pensamento teleológico marxista na teoria do modernismo de Clement Greenberg, por exemplo.

Chama a atenção a forma na qual o historicismo nos fala das práticas artísticas e imprime lógicas implícitas que funcionam como mecanismos de legitimação e de postergação para dentro do campo. Chakrabarty aponta que o historicismo vai de mãos dadas com a prática de inculcar uma *arte da espera* no colonizado. De fato, poderíamos pensar sobre os gestos da espera nas práticas artísticas e o de colocar o outro em uma situação de espera como um mecanismo de dominação.

O outro conceito que aponta Chakrabarty é o de *tradução*, já que segundo ele: "o problema da modernidade capitalista não pode mais ser considerado simplesmente um problema sociológico de transição histórica, mas também como um problema de tradução" (Chakrabarty, 2000, p. 17). Isto é, tanto na política como na arte, as palavras não têm o mesmo significado dependendo dos contextos onde são proferidas. Elas possuem uma sonoridade diferente, remetem a imaginários diversos, têm uma afetividade diferente. Neste sentido, as perguntas seriam: Como traduzir o *reenactment*? Quais imaginários movimentaria esta tradução? Como podemos provincializar-lo, quer dizer, renovar seu significado a partir de e para o sul global?

As tensões constitutivas do *reenactment*

Dada a quantidade de bibliografia e a complexidade das contribuições sobre o tema, considero que uma das tarefas necessárias para continuar com a análise seria fazer um acordo sobre elementos característicos que nos orientem ou deem alguma consistência ao que entendemos por *reenactment*. Proponho que, como problemática, poderia se dividir em três dimensões que remetem à 1-) historiografia da dança, 2-) ontologia da obra em dança, e 3-) o corpo como meio de conhecimento a partir da experiência física e afetiva.

Na introdução do *Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Mark Franko (2017) sintetiza várias ideias a respeito das práticas do *reenactment* a partir de um ponto de vista fundamentalmente historiográfico. Primeiramente ele aponta que desde o início - e aqui vemos a relação com o giro afetivo na história - o interesse dos e das artistas por obras do passado a partir deste tipo de abordagem, não estava relacionado ao objetivo de simular um original ou demonstrar que uma dança pode ser preservada ou reeditada, mas sim a experimentar o que se sentia ao realizá-la. A partir daí, se desprendem duas características do *reenactment*. Primeiro a de ser uma prática pós-efêmera, ou seja, uma prática que questiona e até mesmo refuta a definição das artes do movimento como artes efêmeras. Com o *reenactment*, desaparece a aura poética do efêmero com a qual se buscava definir a dança como uma espécie de experiência intangível. O efêmero sucumbe ao desejo fervoroso dos e das dançarinas de se engajar na interpelação de seu próprio passado. Neste sentido, e aqui notamos a contribuição de Rebecca Schneider (2011), o *reenactment* enfatiza a presença de um sujeito dançante em diálogo com a história. Este sujeito não é concebido como um ator instalado no passado, mas sim como um agente que gera gestos intertemporais. Num mesmo ato, se desvanece tanto a ideia de um passado perdido quanto a de um presente evanescente, ambas associadas à figura do efêmero (Franko, 2017, p. 8).

A segunda característica do *reenactment* apontada por Franko, é a de ser uma prática divergente a respeito da reconstrução ou restituição, como a chamava Jean-Michel Nectoux. O *reenactment* não se interessa necessariamente pela preservação da dança como faz a reconstrução, esse não é seu objetivo principal. No entanto, para Franko, ambas práticas podem se complementar. Se entendemos a reconstrução como o trabalho a partir do qual se busca conhecer ou gerar hipóteses confiáveis sobre as práticas de dança do passado, esta pode proporcionar ao *reenactment* metodologias de abordagem das fontes, hipóteses interpretativas de símbolos, de partituras ou de imagens, inclusive a sistematização de dados históricos. Pode haver uma colaboração entre ambas abordagens. Em certo ponto, a reconstrução buscaria edificar um museu da dança, um espaço no qual poderíamos potencialmente ver o passado – um projeto debatível do ponto de vista artístico e historiográfico. Pelo contrário, o interesse do *reenactment* é fundamentalmente dramaturgicamente. Pode absorver metodologias da

reconstrução mas com a finalidade de organiza-las em uma proposta cênica que interroga a temporalidade. Neste sentido, Franko propõe um contraponto entre ambas práticas ao afirmar que:

[...] onde o reconstrutor assume uma distância do passado através do uso de documentos históricos, o *re-enactor* assume uma proximidade do passado a partir da experiência do corpo como arquivo e, no lugar em qual o reconstrutor admite uma proximidade do passado pela sua capacidade de testemunhar (ou seja, de acreditar que está vendo [a obra histórica]), o *re-enactor* assume uma distância do passado através da experiência de um certo de estranhamento (Franko, 2017, p.10).

Em resumo, poderíamos afirmar que a primeira tomada de posição do *reenactment* é com relação ao que Foucault chamava a história global, aquela que estava destinada a nos devolver o passado como memória, ou seja, a nos permitir aceder ao passado de forma objetiva. O *reenactment*, neste sentido, nasce em tensão com as ideias de preservação e patrimônio. Isso não quer dizer que ele se oponha à preservação das obras do passado, mas que o seu propósito é habilitar práticas de reflexividade historiográfica crítica em diálogo com os arquivos históricos, não necessariamente preservá-los em sua essência.

Logo, no que diz respeito à ontologia da obra de dança, a tensão se estabelece em relação à ideia de obra como uma entidade estável e idêntica a si mesma. O *reenactment* remete a uma ação teatral, é uma prática de interrogação histórica realizada em público, no contexto da cena (Franko, 2017, p. 13). Deste ponto de vista, é um dispositivo que se relaciona com a dança teatral entendida como um acontecimento específico. É a invocação de uma ação passada que toma a forma de um evento presente. Neste sentido se poderia dizer que a obra de dança do passado não permanece ou não persiste de modo inerte no corpo, mas no acontecimento que se torna acessível a partir da intervenção do corpo (Franko, 2017, p.13). A obra de dança não se possui, se atua. Existe no ato.

É esta mesma ideia que desenvolve Lepecki no seu artigo *El cuerpo como archivo*, através da definição de *reenactment* como um jogo ligado à exploração dos "compossíveis" e "impossíveis" – conceitos tomados da leitura de Deleuze sobre Leibniz – que existem em uma obra artística (Lepecki, 2010). O desejo de arquivo se relaciona com a capacidade de identificar em uma obra do passado campos criativos que ainda não foram esgotados. Segundo Lepecki "se recria – ou se re-atua –, não para fixar uma

obra na sua possibilidade singular (originária)" – ou seja, o que busca fazer a reconstrução – “mas para desbloquear, liberar e atualizar as numerosas possibilidades e impossibilidades virtuais” que mantém em reserva (Lepecki, 2010, p. 45). Para Deleuze, citado por Lepecki, ambos os modos do possível em Leibniz operam como "recordações" que tendem a encarnar e pressionam no sentido de sua atualização. São como forças que existem em reserva, mas que atuam materialmente. Portanto, um segundo elemento central, é que não existe uma univocidade da obra de dança. O *reenactment* justamente se pergunta sobre o substrato de uma possível estabilidade múltipla da obra. De algum modo, visibiliza o problema da estabilidade da obra que não se refere exclusivamente ao trabalho sobre obras do passado, mas à própria ideia de transmissão do movimento ou de reposição de um trabalho coreográfico por seu próprio autor.

Aqui também encontrar igualmente a contribuição de Isabelle Launay em sua pesquisa sobre *Les Carnets de Bagouet*, onde ela argumenta que paradoxalmente a obra se modifica na sua transmissão de um corpo para outro, mas é o fato dela poder ser transmissível que faz com que possa ser entendida como obra (Launay, 2006). Frédéric Pouillaude fala neste sentido da "obra enquadre", ou seja, uma obra que contém ou enquadra uma série de propostas coreográficas que podem caber dentro dela ou ser compatíveis com sua ideia originária (Pouillaude, 2009, p. 267).

Entretanto, o que Lepecki propõe é que a obra não designa exatamente um campo de ação, mas sim um problema, um conflito em torno de certos elementos, e tem a capacidade de provocar ações convergentes ou divergentes a respeito desse problema em diferentes sentidos. Acredito que a proposta de Hilda Islas (em impressão) no seu trabalho sobre *Afetos Humanos* de Dore Hoyer, vai em uma direção parecida todas as vezes que ela interpreta o *reenactment* como um trabalho de criação de dispositivos de movimento. Para Islas, o que permanece em um trabalho de dança não é um substrato material, mas um procedimento funcional. Identificar o caminho da estabilidade, bem como o de sua instabilidade, supõe a construção e identificação de *dispositivos de movimento*. São os dispositivos como modos de subjetivação que determinam as margens de dizibilidade de uma obra e, portanto, sua eventual estabilidade.

Finalmente, temos o problema do corpo que atua no *reenactment* e emerge como portador de uma certa teatralidade. Martin Nachbar, por

exemplo, sustenta que o trabalho de *reenactment* da obra de Dore Hoyer o fez compreender o modo no qual a história entra em diálogo com os corpos contemporâneos (Nachbar, 2017, p.19). A ideia de diálogo corporal neste plano tem efeito fundamental. Neste sentido Nachbar afirma que:

[...] o corpo que entra no arquivo para encontrar documentação sobre dança é ele mesmo um portador de conhecimento sobre o movimento. Deste modo, o conhecimento contido nos arquivos de dança deve se alinhar e realinhar constantemente com este conhecimento corporal (Nachbar, 2017, p. 20).

Para ele, isto faz com que o arquivo de dança se desdobre numa espécie de espacialidade múltipla e concomitante. Aqui se faz presente uma terceira tensão, que se refere ao problema da distância do corpo a respeito do arquivo. O/a intérprete porta uma teatralidade, ou seja, um determinado saber coreográfico ligado às maneiras cinéticas, estéticas ou genéricas de conceber e exibir um corpo para ser visto em cena. É um saber adquirido que é carregado de modo irreflexivo, mas ao mesmo tempo, pode ser manipulado externamente no contexto de uma criação cênica⁶. Ora, esta teatralidade não inclui somente a formação artística do/da intérprete, mas também sua vida social, afetiva ou até mesmo econômica. Isso faz com que um grande número de artistas, como por exemplo a coreógrafa argentina Marina Sarmiento na sua obra EIR sobre Iris Scaccheri, conceba o trabalho do *reenactment* como uma pergunta, não só por um sujeito histórico mas por um *si mesmo* (Vallejos, 2019). Uma pergunta sobre o modo no qual o diálogo com este personagem histórico habilita uma reflexão sobre a própria subjetividade. Como afirma Isabelle Launay "o que aparece em cena é tanto a história e memória da obra, com suas diversas máscaras, como a história dos e das bailarinas em sua própria dança" (em De Laet, 2017, p. 40). Em outras palavras, o *reenactment* coloca em cena um/uma intérprete lidando com a história, e nesta tarefa sua subjetividade emerge inevitavelmente.

Aqui também é possível incorporar a ideia do pesquisador belga Timmy de Laet (2017) de conceber o *reenactment* como um "quiasmo afetivo". Numa espécie de resposta à crítica de Vanessa Agnew sobre a dificuldade que a abordagem afetiva gera para a construção da distância

⁶ Para uma ideia mais completa de teatralidade, proponho a leitura do artigo "Teatralidad y performance en Foster y Butler" que escrevi junto a Mark Franko, (Franko y Vallejos, 2021).

necessária para o conhecimento histórico, De Laet propõe que a aproximação afetiva que se produz através da interpretação da dança do passado, possibilita uma distância de conhecimento. O quiasmo não só se expressa na convergência de múltiplas temporalidades mas também na imbricação entre afeto e conhecimento histórico (De Laet, 2017, p. 51). Em outras palavras, para De Laet a experiência afetiva habilita formas de conhecimento, quer dizer, veicula maneiras de formular perguntas ao passado que, sem esta experiência, não seriam concebíveis.

Monetizar a história

Neste ponto, gostaria de propor um tipo de digressão que, por outro lado, considero necessária para entender o significado político do *reenactment* no contexto histórico atual. Acredito que em toda teorização sobre este tema existe uma espécie de "elefante branco" que é o capitalismo neoliberal. Vivemos num sistema onde o passado se tornou um objeto de consumo quase fetichista e isso se observa de maneira muito clara na cultura popular. Há alguns anos, se traduziu para o espanhol o livro do musicólogo Simon Reynolds *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado* (2012). Neste livro, a faceta econômica do fenômeno do *reenactment* é analisada de forma muito clara. Vivemos num mundo em que as pessoas pagam para experimentar recriações de batalhas, shows históricos ou visitar reconstruções de quartos de pessoas ilustres. A possibilidade de experimentar o passado se tornou um objeto de consumo.

Reynolds afirma que embora o interesse de uma cultura pelo passado não seja novo – por exemplo, na época moderna havia um claro fascínio pela antiguidade – esta é a primeira vez na história que uma cultura está obcecada pelo seu próprio passado recente. Eu considero que a única resposta à esta situação é econômica. Em 2013, no centenário da estreia da *Sagração da Primavera*, foram vendidos ingressos para ver a versão de Millicent Hodson no Théâtre des Champs-Élysées, o mesmo teatro onde havia sido apresentada em 1913. Toda a encenação se referia ao escândalo que havia sido gerado durante aquela famosa estreia. O que estava sendo vendido não era apenas a peça, mas a experiência de estar naquela cidade e no mesmo teatro cem anos depois, vivendo a ilusão de um passado que se fazia presente.

Uma possível conexão entre a história das artes cênicas e a economia neoliberal pode ser estabelecida a partir da ideia de *derivado* (*derivative*), desenvolvida pelo sociólogo e pesquisador de dança Randy Martin. Segundo Martin, os derivados são contratos financeiros que gerenciam os riscos de um futuro incerto (Martin, 2012) e conseguem isso através de uma recriação da forma como as pessoas agiram economicamente no passado. Há uma objetivação do passado na forma de informações estatísticas que são manipuladas para gerar respostas prováveis na reação dos mercados, inclusive ensaiando manobras que nunca foram implementadas. A ideia central é que o conceito de derivado de Martin supõe uma objetivação como meio de prever o futuro. A história convertida em informação quantificável é o insumo de uma monetização do passado. A obsessão do capitalismo neoliberal pela transformação da história em um arquivo - estatístico - tem a ver com a manipulação das expectativas futuras de comportamento do capital.

O capitalismo financeiro funciona a partir de uma objetivação das condutas do passado com a finalidade de prever o futuro das ações do mercado acionário. A análise sempre passa por transformar uma ação passada em um mecanismo previsível e padronizado, uma história que se torna um dado. A chave para a economia de poder imposta pelo capitalismo financeiro, reside na transformação do passado em um bem de uso, algo que pode ser utilizado de diferentes maneiras. O que o *reenactment* faz com o passado é exatamente o oposto, já que assume sua existência como algo impossível de ser objetivado.

Em trabalhos anteriores, propus respostas ao problema da recriação de obras do passado no sul Global através do conceito de *precarium* (Vallejos, 2019) e também explorei as tensões que derivam da patrimonialização da dança (Vallejos, 2015). Da leitura dos escritos de Frantz Fanon, sabemos que a primeira coisa que um colonizador faz é privar os colonizados de sua própria história. A maioria dos e das artistas do movimento na Argentina não conhece a história da dança em seu país, ou a conhece apenas parcialmente. Neste sentido, acredito que o *reenactment* como "moda", teve a consequência positiva e inesperada de confrontar os e as artistas do sul com a tarefa de dar sentido a seu próprio passado, ou pelo menos de se perguntar qual era o passado da dança em seus lugares de pertencimento e que parte desse passado poderia lhes interpelar. Gostaria

de pensar que as práticas de *reenactment* provincializadas oferecem a possibilidade de resistir a uma objetivação da história da dança na forma de patrimônio nacionalista ou mercantilizado, transformando-a em uma matéria viva e em contínua redefinição.

As obras: a poética da ausência e sua subversão

Agora, gostaria de voltar à questão inicial deste trabalho: como provincializar o *reenactment*, como traduzir os conceitos que fomos desenvolvendo, levando em conta a especificidade histórica da dança em Buenos Aires? Através da leitura de Bourdieu podemos afirmar que no campo artístico o passado é contemporâneo do presente (Bourdieu, 2002, p. 116). Cada novo participante no campo deve se posicionar em relação ao passado, alinhando-se com certas tendências históricas e distanciando-se de outras. No entanto, no caso do campo da dança em Buenos Aires, as referências do passado não são totalmente claras. Os e as bailarinas não recebem uma formação sólida sobre a história da dança da cidade. Assim, ao se posicionarem em relação ao passado – por exemplo através de um trabalho de pesquisa artística sobre o trabalho de um artista dos anos 60 – não estão apenas tomando uma posição dentro do campo, mas estão, de certa forma, modificando suas referências históricas. Na verdade, eles estão aproximando elementos históricos às novas gerações que não necessariamente tiveram acesso a eles. Poderíamos dizer que em princípio, as práticas de *reenactment* no sul, pelo menos no caso de Buenos Aires, se enfrentam com um campo menos institucionalizado, mais flexível e mais aberto à experimentação. Em muitos casos, não existe uma narrativa histórica solidificada⁷.

Então, se levarmos isso em conta, acredito que uma forma de provincializar o *reenactment* seria reatualizando ou renovando, em relação aos contextos locais, as três tensões que creio, sintetizam o enfoque vinculadas à historiografia, à estabilidade da obra e ao papel do corpo do/da pesquisadora. Claramente, o patrimônio de uma obra canônica universal

⁷ Não conheço o suficiente a história da dança no Brasil, mas tendo o trabalho de Rafael Guarato (2019a) como guia, me animaria dizer que neste país a situação é sensivelmente diferente, no sentido de que existem relatos históricos muito mais afeiçoados.

não é o mesmo que o de uma obra do sul mas, quais relações de poder existem em relação ao patrimônio nestes casos? Como se estruturam as lógicas de posse e preservação? Com que elementos designamos uma obra como patrimônio em uma cidade como Buenos Aires? Qual é a politicidade desses discursos sobre a dança do passado local?

O mesmo se ocorre com as questões ligadas à estabilidade de uma obra: quais elementos específicos determinam as práticas de transmissão? Quais mecanismos interpessoais estão presentes? Qual é o papel do/da autora e do/da intérprete em relação à transmissão da obra? Finalmente, um eixo central de indagação é o corpo do/da pesquisadora, pois é nele onde se tornam mais claras as condições históricas e socioculturais da prática.

Um primeiro passo nessa direção seria comparar as práticas de *reenactment* com o lugar que as obras de artes cênicas da cidade deram à história recente, e com o modo como os/as artistas da dança contemporânea e da performance se relacionam com o que identificam como passado. Neste sentido, gostaria de me referir brevemente a quatro obras de coreógrafos argentinos relativamente recentes: *Reconstruyendo a Ana Itelman ou Itelmanía* de Jimena Pérez Salerno e Josefina Gorostiza (2014), *EIR* de Marina Sarmiento (2012), *Maria sobre María* de Lucía Llopis (2016) e finalmente *Graciela Martínez: Cosas, Cisnes* de Sofía Kauer e Nicolas Licera Vidal (2019).



Imagem 1: Obra: *Reconstruyendo a Ana itelman o Itelmanía*; Direção: Josefina Gorostiza y Jimena Perez Salerno; Fotógrafo: Hernán Paulos; Ano: 2014.

Se eu tivesse que apontar um elemento que agrupasse os quatro casos de encenação de obras em Buenos Aires que acabo de mencionar, seria que todos eles envolviam o estabelecimento de uma relação afetiva, quase pessoal, de forma direta ou indireta, com a artista sobre a qual estavam trabalhando. Jimena Perez Salerno me contou na época que ela e Josefina Gorostiza não puderam acessar os arquivos de Ana Itelman no Centro de Documentação do Teatro San Martín porque não eram reconhecidas como pesquisadoras credenciadas. Naquele momento, elas estavam terminando seus estudos na Universidade das Artes (UNA). A proposta teria sido diferente se eles tivessem revisado os cadernos com anotações, registros de ensaios e vídeos espetáculos que existem no arquivo.

Em 2014, o trabalho de *reenactment* sobre um coreógrafo do passado não era um tema comum. Talvez por este motivo, Perez Salerno e Gorostiza se pautaram na transmissão interpessoal que é a metodologia preponderante de acesso ao passado que existe na dança da cidade. As técnicas, trabalhos e procedimentos de dança são transmitidos de pessoa a pessoa. Neste sentido, seu reflexo foi quase automático, foram consultar todos os coreógrafos/as, bailarinos/as e artistas que haviam trabalhado com Ana Itelman. Eram pessoas muito importantes no cenário da dança de Buenos Aires como Mónica Fracchia, Sofía Ballvé, Rubén Szuchmacher, Doris Petroni, Roxana Grinstein, Liliana Toccaceli, Diana Szeinblum, Ana Deustch, Sandro Nunziata, Virginia Ravenna e Silvia Pritz. Ana Itelman foi claramente uma das coreógrafas mais influentes na dança contemporânea dos anos setenta e oitenta na cidade.

O resultado foi uma obra criada a partir de relatos individuais, registros nos corpos, anedotas, monólogos ou exercícios de técnica que os/as artistas tinham aprendido em suas aulas com Ana Itelman. Eles eram "corpos arquivo" montados em um palco. Cada intérprete compartilhava suas experiências com o público, mas também oferecia um estado corporal que lembrava a relação que tinham com a professora. Era finalmente a exposição de um grupo de artistas recordando frente ao público, e isto podia ser visto na afetividade de seus gestos, em sua postura, no tom de sua voz, na forma como se moviam em relação a essa memória.

Por sua vez, as obras *EIR* de Marina Sarmiento e *María sobre María* de Lucia Llopis são solos que confrontam, de certa forma, duas

personalidades femininas, uma histórica e outra contemporânea. No caso de *EIR* trata-se de um diálogo entre Lucia Savloff e o espectro da bailarina e coreógrafa Iris Scaccheri. Em *María sobre María*, a bailarina María Kuhmichel dialoga com o espectro da bailarina e coreógrafa María Fux. Ambas obras encenam, talvez involuntariamente, a complexidade e até mesmo a impossibilidade do encontro entre as gerações. Iris Scaccheri estava viva quando Marina Sarmiento compôs seu trabalho e María Fux continua trabalhando hoje apesar de sua idade avançada, mas nenhuma das duas concordou em interagir com as coreógrafas. Ambos os trabalhos focam na relação da intérprete com o arquivo e com as vivências afetivas mobilizadas por este encontro. No caso de *EIR*, a intérprete movimenta fundamentalmente arquivos visuais e se propõe a capturar a energia cênica de Iris Scaccheri, mas não o faz a partir de uma reprodução cinético-coreográfica dos movimentos típicos de Scaccheri no palco, mas sim a partir da tarefa de tornar visível a força que precede o gesto⁸. É uma força que fala de um estilo de dança claramente expressivista, mas também de uma potente identidade feminina possuída pela ação, que emerge da sociedade convulsionada que caracterizou a Argentina nos anos 60 e início dos anos 70.

⁸ A ideia de força é proposta por Laurence Louppe com base em uma interpretação do conceito de Michel Foucault em Vigiar e Punir. Ver Louppe (1997).



Imagem 2: Obra: EIR; Direção: Marina Sarmiento; Fotógrafa: Mariana Roveda; Ano: 2013.

No caso de *María sobre María*, o espetáculo desdobra fundamentalmente o trabalho de interpretação do arquivo ao qual tiveram acesso. María Kuhmichel é, de fato, uma das dançarinas mais virtuosas da dança independente em Buenos Aires. O cerne da obra está na forma como ela reproduz no palco sua leitura dos gestos coreográficos de Fux em obras como *Génesis del Chaco* de 1959 ou em sua colaboração com o quinteto de jazz de Dizzy Gillespie em *Gillespiana* de 1962⁹. O que é fascinante e às vezes engraçado, é a maneira como Kuhmichel segmenta os movimentos e lhes dá sentido a partir de sua própria teatralidade, completamente alheia às práticas coreográficas de Fux. Da mesma forma, uma das questões que permanecem no ar é a da militância política de Fux no Partido Comunista Argentino no início dos anos 60, documentada implicitamente pela sua presença na revista *Hoy en la Cultura* vinculada ao partido. Ambos os trabalhos encenam uma tentativa de aproximação ao passado que não pode evitar certa incompletude. O trabalho do *reenactment* se renova ou se provincializa dando lugar para a exibição de um hiato histórico, um gesto

⁹ Ambos os registros são acessíveis no Youtube. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=9l3WiadIJ_g e <https://www.youtube.com/watch?v=tqlvkOJ09xs>

que não nos devolve o passado objetivado e nos confronta com as dificuldades inerentes à sua abordagem.



Imagem 3: Obra: *María sobre María*; Dirección: Lucía Llopis; Fotógrafa: Paola Evelina Gallarato; Año: 2016.

O último caso que gostaria de mencionar é a obra *Graciela Martínez: Cosas Cisnes* de Graciela Martínez, Sofía Kauer e Nicolás Licera, que retoma o trabalho da bailarina e coreógrafa experimental ligada ao centro de artes do Instituto Di Tella nos anos 60. Aqui, a diferença mais clara em relação aos outros trabalhos é que Graciela Martínez interagiu ativamente com Kauer e Licera, e até foi a personagem principal do trabalho. De acordo com seu próprio testemunho, o e a coreógrafa tiveram contato com Martínez de forma casual. Ele e ela estavam pesquisando a presença de corpos não humanos em cena, e o trabalho da coreógrafa nos anos 60 lhes pareceu um precedente muito interessante. O contato não surgiu originalmente por um interesse histórico em recuperar a importância do trabalho de Martínez, mas por um interesse dramático em comum. Ambos exploraram a ideia de coisa, uma presença cênica expressiva que, no entanto, se desvinculava da figura antropomórfica.



Imagem 4: Obra: Graciela Martínez: *Cosas, Cisnes*; Dirección: Graciela Martínez, Sofía Kauer, Nicolás Licera Vidal; Fotógrafo: Pablo Barboza; Año: 2019.

Tanto Licera como Kauer se interessavam pela história. Licera é professora de História da Dança na Universidade das Artes (UNA) e Kauer de Fundamentos Teóricos da Produção Artística. Inclusive, Licera tinha trabalhado como intérprete na recriação de uma obra de Oskar Schlemmer, dirigida pelo coreógrafo francês Christophe Wavelet durante sua residência na UNA em 2013. O principal precedente para seu trabalho foi a peça *Danza Actual, Danza en el Di Tella* (1962-1966), que Kauer e Licera dirigiram junto com Ana Caterina Cora em 2017. Concretamente, para *Graciela Martínez: Cosas Cisnes* a situação foi diferente, já que ambos entraram em contato com a artista e se tornaram amigos dela. O trabalho se apresentava na casa de Martínez e as espectadoras iam assistir como se estivessem visitando uma avó. Em cena estavam seus objetos pessoais e o trabalho convidava a um contato direto com a artista. Não era uma relação idealizada, a relação entre eles era às vezes conflituosa. Tampouco havia uma primazia da memória, o trabalho desenvolvia um diálogo direto sobre questões atuais. Graciela Martínez faleceu em 22 de setembro de 2021 e o espetáculo de Kauer e Licera fez com que muitos artistas de dança contemporânea independente tivessem contato com seu trabalho e suas ideias.

Então, gostaria de propor uma hipótese interpretativa em torno destes trabalhos. Acredito que existe uma diferença nas obras que tem uma

carga geracional, não necessariamente determinada pela idade dos artistas, mas sim por poéticas ou dramaturgias de *reenactment* historicamente determinadas. O que se faz presente como uma diferença entre as três primeiras obras e o último projeto, é que as primeiras remetem a uma poética da ausência, que de alguma forma é subvertida no último projeto. Uma hipótese possível é que esta poética tem a ver com a forma como a geração nascida nos anos 70 e 80, ou seja, a geração dos filhos (HIJOS¹⁰) de militantes que sofreram o terrorismo de estado na Argentina, processou a ausência dos desaparecidos. É uma geração que se relacionou afetivamente com pessoas ausentes, as carregaram simbolicamente, assumiram um lugar de luto, e esta é uma mecânica que em gerações posteriores teve tendência a se transformar. Existe uma dramaturgia da ausência característica de certos trabalhos cênicos na Argentina, que está ancorada na experiência histórica específica do terrorismo de Estado e na figura dos desaparecidos. Esta ausência tem um valor mítico e funciona como suporte para uma projeção política e estética.

No caso do trabalho de/sobre Graciela Martínez, a presença dos corpos abre um universo completamente diferente. Kauer e Licera conseguiram encontrar no seu relacionamento com a coreógrafa, uma posição pessoal dentro de uma espécie de tradição experimental no campo da dança em Buenos Aires. O que se resulta sumamente interessante é a forma como as práticas dramatúrgicas do *reenactment* funcionam como suporte para uma reflexão sobre a relação política com o passado. No começo deste escrito, mencionamos que uma das chaves para a provincializar os conceitos está no valor da tradução. No caso da Argentina, a história recente como campo de estudo e como insumo para a prática artística, tem um peso político muito especial ligado às experiências históricas que marcaram a sociedade na segunda metade do século XX. Nas práticas de *reenactment* em Buenos Aires, há um viés conectado com a memória política que dialoga com a experimentação cênica e com a forma como as artes do movimento se vinculam com seu próprio passado. A provincialização do *reenactment* neste caso local, permite entender que as

¹⁰ NT: HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) É uma organização nacional de direitos humanos na Argentina, conformada principalmente por filhos e filhas de pessoas desaparecidas durante a última ditadura militar no país. Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/HIJOS_\(agrupaci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/HIJOS_(agrupaci%C3%B3n))

obras de dança que retomam elementos do passado se inserem em um contexto ainda marcado pelo trauma de um passado recente, e que suas diferentes intervenções reformulam essas problemáticas.

Pequeno epílogo: Decrescimento criativo

Mas, no fim das contas, qual ideologia ou politicidade poderíamos identificar nas práticas de *reenactment*? Na história das artes cênicas, não é a primeira vez que se faz alusão ao passado a partir da prática artística. No Renascimento, a ópera foi concebida como uma reedição da tragédia grega e, no século XVIII, os coreógrafos do ballet de pantomima na Europa acreditavam estar reencenando a pantomima romana da Antiguidade. Isto quer dizer que o passado já funcionou na história como suporte para a criação de algo novo, entendendo o novo como aquilo que terminava acontecendo diante da impossibilidade de trazer o passado para o presente.

Hoje, as práticas de *reenactment* podem ser associadas à ideia de decrescimento econômico entendido como um projeto estético político diante da superexploração do planeta, e ao questionamento do "ato criador" como uma intervenção disruptiva no mundo. Em vez de pensar a arte como uma prática dedicada à criação de belos objetos, o *reenactment* nos convida a pensar nela como a construção de uma nova forma de observar o que já existe tanto no mundo da arte quanto no mundo sociocultural. O *reenactment* nos propõe abandonar o ato criativo entendido como uma modificação humana no mundo, para pensar nele como algo que nasce da nossa ligação com aquilo que está, com aquilo que nos observa. Talvez a ideia possa ser resumida em uma frase de Hélio Oiticica que escutei de Eleonora Fabião: "o artista não é aquele que cria, mas aquele que muda o valor das coisas".

Referências

AGNEW, Vanessa. History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present. *Rethinking History*, v. 11, n. 3, p. 299-312, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Quelques propriétés des champs. In *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 2002, p. 113-120.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tusquets, 2008.

FRANKO, Mark (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FRANKO, Mark y VALLEJOS, Juan Ignacio. Teatralidad y Performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía. *Debate Feminista*, v. 62, p. 47-71, 2021.

FRANKO, Mark. Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance. In *Choreographing Discourses. A Mark Franko Reader*. London, New York: Routledge, 2019, p. 13-28.

GUARATO, Rafael. *Ballet Stagium e a fabricação de um mito*. Curitiba: CRV, 2019.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, n. 1, p. 3-21, 2019.

LAET, Timmy de. Giving Sense to the Past: Historical D(ist)ance and the Chiasmatic Interlacing of Affect and Knowledge. In FRANKO, Mark (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 33-56.

LAUNAY, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*. Paris: CND, 2019.

LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires - Les danses d'après, I*. Paris: CND, 2017.

LAUNAY, Isabelle. Réinventer l'héritage chorégraphique ou la passe des 'Carnets Bagouet'. *Filigrane*, n. 3, p. 153-171, 2006.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. *TDR/The Drama Review*, v. 56, n 4, p. 62-77, 2012^[1]_{SEP}.

NACHBAR, Martin. Tracing Sense/Reading Sensation: an essay on imprints and other matter. In FRANKO, Mark (Ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 19-32.

POUILLAUDE, Frederic. *Le désœuvrement choreographique*. Paris: Vrin, 2009.

REYNOLDS, Simon. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London, New York: Routledge, 2011.

VALLEJOS, Juan Ignacio. El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In CAROZZI, Maria Julia (Ed.). *Escribir las danzas: coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla, 2015, p. 141-175.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subverting Precariousness. Work, History and Aesthetics in Buenos Aires Contemporary Dance. *Dance Research Journal*, v. 51, n. 1, p. 32-46, 2019.

Recebido em 18 de maio de 2022
Aprovado em 03 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança