

Políticas e Performatividades da Memória: Museus e Performance

Memory Policies and Performativities: Museums and Performance

Daniela Salazar¹

DOI 10.26512/museologia.v9i17.34538

21

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Na relação dialética entre o lugar do museu e da performance, o conceito de memória, as suas políticas e performatividades são elementos fulcrais para repensar os seus campos de ação na contemporaneidade. Este texto pretende constituir laços e afetividades entre estes conceitos e as suas práticas, não só no contexto institucional bem como no que às práticas artísticas diz respeito. Estruturado entre a teoria e a prática, assume o desafio de procurar e interpelar outras perspectivas sobre os processos de institucionalização e das políticas institucionais relacionadas com a memória, através de uma metodologia de montagem, presente, de distintas formas, nos casos de estudo apresentados.

Palavras-chave

Performatividades. Memória. Museu. Performance.

Abstract

In the dialectic relation between the place of the museum and the performance, the concept of memory, its policies and performativities are key elements to rethink its fields of action in contemporaneity. This essay intends to build bonds and affections between these concepts and their practices, not only in the institutional context but also in what concerns artistic practices. Structured between theory and practice, it takes on the challenge of seeking and questioning other perspectives on institutionalization processes and institutional policies related to memory, through a montage methodology which emerges, in different ways, in the case studies presented.

Keywords

Performativities. Memory. Museum. Performance.

Permanências e Performatividades da Memória

Surge, enquanto conceito, o termo Políticas e Performatividades da Memória, no qual, julgo poder alocar a diversidade de temas e perspectivas que emergem desta relação tripartida entre memória, museu e performance. Enquanto conceito politizado, referente igualmente, neste caso específico, a um outro lugar institucionalizado, o termo “políticas” abre o espectro para um olhar crítico e abrangente dos restantes conceitos que a estes se interligam.

Pelo carácter de compromisso, os estudos de memória têm tido papel fundamental na interpelação das narrativas históricas e absolutas, bem como na recuperação das vozes e histórias silenciadas. E, portanto, a reflexão sobre a relação do museu, enquanto lugar da história e das narrativas oficiais, e a memória que as (des) e (re)constroem, tem de preconizar esta ideia plural.

Além destes pontos, a ideia de políticas abre em si, igualmente, uma vasta diversidade de olhares. Começo pelo interessante aspecto mencionado por Florian Schneider:

¹ Doutora em Estudos Artísticos, mestre em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Atua como pesquisadora da UNL, cujo projeto de pesquisa envolve a relação entre a performance, as performatividades, as práticas de museus e curadoria. E-mail: danielavfsalazar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9661-6306>.

Politics is the art of creating a political body: in its very essence, it is the art of properly placing objects and subjects. It is the knowledge of where things or people are situated, identifying their places and establishing an order by separation, segregation, classification and organisation. [...] Thus, modern politics have emerged as strategies of inclusion and exclusion: regimes that discipline individuals; restrict their freedom of movement; arrest them at specific places for certain amounts of time (SCHNEIDER, 2013: 128)².

Contudo, na sua junção com o conceito de memória, os contornos desta definição colocam-se num outro prisma: “[politics of memory] consists of policies of truth and justice in transition (official or public memory); more widely conceived, it is about how a society interprets and appropriates its past, in an ongoing attempt to mold its future” (BRITO; AGUILAR; GONZALEZ-HENRIQUEZ, 2001: 37)³. É integrada nesta perspectiva que desponta a pertinência deste conceito, enquanto mediador entre leituras teóricas e práticas, que têm construído a relação desta tríade – museu, memória e performance – uma perspectiva plural e que permite contextualizar as diferentes dimensões políticas, sociais, culturais e artísticas que se imiscuem nesta discussão.

Susan Crane (2000: 1) realça a ambivalência da memória enquanto processo que decorre, simultaneamente, no seu nível mental, mas também corporal: “the mental process of memory takes on corporeal form in the brain, but this physical form is invisible to the naked eye: memory becomes sensible and visible through imaginative recollection and representation”⁴, ou seja, através da construção de imagens ou pela repetição das acções. Neste sentido, poderíamos identificar o museu como uma espécie de espaço colectivo mental, no qual essas memórias e a construção/colecção das suas imagens adquire assim, a sua forma corporal.

Por outro lado, esse lugar de memória não é tal como o museu, um lugar de permanências, mas sim de constantes movimentos:

A memória enquanto dispositivo em constante movimento, estabelece a ponte entre passado e presente. Liga-se à percepção para criar um conhecimento mais complexo, não evocado por ‘instantâneos’ do acontecimento, mas por uma experiência quotidiana que consegue ressonar no conjunto de sensações e emoções experienciadas no acontecimento (VALE, 2014: 38).

Patrícia do Vale destaca aqui, numa ligação também àquela que pode ser a memória de um espectador, um processo que, no fundo, caracteriza este acto de remembering enquanto um elástico entre o presente, tempo no qual é evocado, e o passado, no qual se recupera uma dimensão sensível da memória que implica, em si mesmo, uma selecção, ainda que inconsciente. Numa mesma direcção, Pierre Nora acrescenta: “Memory, strictly speaking, is a phenomenon linked

2 “A política é a arte de criar um corpo político: na sua própria essência, é a arte de colocar adequadamente objetos e sujeitos. É o conhecimento sobre o lugar no qual as coisas ou pessoas se situam, identificando-os e estabelecendo uma ordem através da separação, segregação, classificação e organização. [...] Assim, a política moderna surgiu como estratégias de inclusão e exclusão: regimes que disciplinam os indivíduos; condicionam a sua liberdade de circulação; prendem-nos em locais específicos durante um certo período de tempo” (tradução nossa).

3 “[política de memória] consiste em políticas de verdade e justiça em transição (memória oficial ou pública); mais amplamente concebida, trata-se de como uma sociedade interpreta e se apropria do seu passado, numa tentativa contínua de moldar o seu futuro” (tradução nossa).

4 “o processo mental da memória assume forma corpórea no cérebro, mas esta forma física é invisível a olho nu: a memória torna-se sensível e visível através de uma recordação imaginada e pela sua representação” (tradução nossa).

to the psychology and physiology of an individual person, now encompasses a broad spectrum of meanings relating to the different forms of presence, real or imaginary, of the past in the present” (NORA, 2011: IX)⁵. Deste processo resulta, precisamente, algo de novo que emerge no tempo presente e que terá um papel preponderante nessa construção do futuro.

O contexto no qual emergiu esta área de estudos de memória e que se tem, nomeadamente nas últimas duas décadas, tornado central e transversal na grande maioria dos argumentos e estudos académicos das áreas humanas e sociais. Por volta da década de 1960 (ainda que alguns autores já o tivessem iniciado anteriormente), começam a desenhar-se os primeiros discursos em torno da memória e da urgência da sua divulgação, nomeadamente a propósito da necessidade de encontrar caminhos alternativos para pensar os novos movimentos sociais e os processos de descolonização. Huyssen (2003: 12) refere, igualmente, a importância de criar uma contracorrente aos discursos do fim da história ou da morte da obra de arte.

A questão da transmissão torna-se um dos pontos principais na permanência desta memória e tem em si modos muito próprios de o concretizar. Diana Taylor refere, claro, performance como um desses modos de transmissão. Contudo, e antes ainda de desenvolver mais aprofundadamente este aspecto, gostaria de salientar o ponto de vista de Yudhishthar Raj Isar e Helmut Anheier no qual, este conceito surge numa relação com as questões do património e da cultura material, própria do lugar do museu, bem como da emergência de novas identidades:

In global mediascapes, processes of transmission of such cultural memory generate flows of, and production of, memories in which particular narratives and images are reproduced and reframed, yet also questioned and contested through new images. Mediated memories are central in the creation of both individual and collective identities (ANHEIER; RAJ ISAR, 2011: 9)⁶.

O modo como a transmissão desta memória tem vindo a decorrer é, por sua vez, um reflexo das imensas mudanças da denominada sociedade contemporânea, com cada vez mais acesso à informação, e uma imparável e constante produção de arquivos.

Esta tríade entre museu-memória-performance, e neste caso específico este lugar de memória enquanto processo detentor de uma gestualidade própria, estabelece uma relação de carácter performativo, não só com o próprio indivíduo, mas com aqueles que são os seus patrimónios – as suas imagens: “they have become performative in their very utterance, doing things rhetorically and concretely in the public sphere. They form a composite discursive practice [...]” (ANHEIER; RAJ ISAR, 2011: 10)⁷.

É precisamente este carácter performativo da memória e dos seus processos que importa analisar, nomeadamente nas acções disruptivas de que é

5 A memória, estritamente falando, é um fenómeno ligado à psicologia e à fisiologia de uma pessoa individual, abrange um amplo espectro de significados relacionados com as diferentes formas de presença, reais ou imaginárias, do passado no presente” (tradução nossa).

6 “Nas paisagens midiáticas globais, os processos de transmissão de tal memória cultural geram fluxos de produção e de memórias em que narrativas e imagens particulares são reproduzidas e reenquadradas, mas também questionadas e contestadas através de novas imagens. As memórias mediadas são centrais na criação tanto de identidades individuais como coletivas” (tradução nossa).

7 “tornaram-se performativos no seu próprio discurso, fazendo as coisas de forma retórica e concreta na esfera pública. Formam uma prática discursiva composta” (tradução nossa).

protagonista: fragmentar, desconstruir e (re)montar, para que não se torne um espaço vazio, tal como nos refere Jonathan Jones (2006: 18): “memory has become the most sacred and at the same time the most empty value of our time”⁸.

a) Fragmentação, Desconstrução e Montagem

Num contexto museológico no qual as linhas cronológicas são escrupulosamente definidas e respeitadas e as conjunturas claramente apresentadas, a integração da memória enquanto elemento dos seus discursos, recupera uma possibilidade de dar visibilidade ao que anteriormente se mantinha na penumbra.

As memórias têm esta capacidade de fazer emergir o que parecia de menor relevância, e ao mesmo tempo, proporcionar a quem procura este lugar uma identificação a partir da partilha desses pedaços soltos e imaginados, orientados e recuperados sem filtro emocional. Essa dimensão fragmentária e mutável, desafia a permanência dos conteúdos históricos, a interpretação de uma obra de arte, as formas de vivenciar este lugar bem como de o performar. Além deste carácter fragmentário, a memória é o lugar de desconstruções de narrativas absolutas e aparentemente sólidas e de efervescências de relatos pouco objectivos, mutáveis (a forma como hoje me recordo de um acontecimento não será a mesma daquela que me irei recordar 10 anos depois) e diluídos no tempo.

É com clareza que se constata a dificuldade de poder transformar estes processos em conteúdos que possam ser partilhados e expostos ao público, ao mesmo tempo, que registados através dos seus objectos e das suas práticas. Este tem sido um dos principais desafios dos museus no final do século XX e neste início do século XXI. No entanto, e pelo seu carácter de trazer à superfície as questões da contemporaneidade, alguns museus de arte contemporânea têm permitido uma progressiva emergência de novas práticas curatoriais que partem da obra enquanto perspectiva e possibilidade para diversas leituras e memórias. A arte tem tido, de alguma forma, um papel fulcral nestes processos.

Em 1924, em Hamburgo, Aby Warburg inicia na sua biblioteca o seu projecto póstumo “Atlas Mnemosyne”. Morre cinco anos depois, e deixa como seria sua vontade, este projecto inacabado – “un trabajo siempre por retomar, por modificar cuando no por recomenzar” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 58)⁹. Os registos que temos mostram uma série de painéis de fundo negro com imagens que seriam a representação cartográfica do mapa mental do próprio Aby Warburg, do efeito que essas mesmas imagens teriam na concepção da civilização ocidental. Como refere Georges Didi-Huberman (2002: 42),

L’atlas Mnemosyne est donc bien à sa façon, un objet d’avantgarde. Non qu’il fasse rupture avec le passé, bien sûr (ce passé dans lequel il ne cesse de plonger). Mais parce qu’il fait rupture avec une certaine façon de penser le passé. [...] La rupture warburgienne consiste précisément à avoir pensé le temps lui-même comme un montage d’éléments hétérogènes¹⁰.

8 “a memória tornou-se o valor mais sagrado e, ao mesmo tempo, o mais vazio do nosso tempo” (tradução nossa).

9 “um trabalho a ser sempre retomado, a ser modificado se não a ser reiniciado” (tradução nossa).

10 “À sua maneira, portanto, o atlas Mnemosyne é um objeto de vanguarda. Não que promova uma ruptura com o passado, é claro (com esse passado em que não se cansa de mergulhar). Mas é que ele rompe com certo modo de pensar o passado [...]. A ruptura warburgiana consiste, precisamente, em haver pensado o próprio tempo como uma montagem de elementos heterogêneos [...]” (DIDI-HUBERMAN,

Este conjunto de imagens reproduzidas através da fotografia foram então, não só uma cartografia, mas uma montagem, um processo de escolha e selecção, desconstrução, desmontagem e remontagem segundo a sua perspectiva.

Em Paris, no ano de 1965, André Malraux lança a versão revista e actualizada de *As Vozes do Silêncio*, tornado agora *O Museu Imaginário*. Malraux propõe uma retrospectiva sobre o lugar da obra de arte no museu, instituição que marca não só o século XIX, mas todo o século XX pela sua capacidade legitimadora e ordenadora da arte, única forma de podermos contemplá-la: “O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne” (MALRAUX, 1965: 12). Desafia-nos, acima de tudo, a “construirmos” o nosso próprio museu, imaginário, onde seria possível escolher as obras que fariam parte desse museu e podermos contemplá-las quando e como desejássemos, ou seja, “convocar em imaginação, todas as obras-primas” (MALRAUX, 1965: 13). Por serem tantas as obras a não ter lugar no museu, o único espaço onde poderíamos, de facto, juntar toda a arte (ou a nossa arte) seria no lugar imaginário, um lugar que ele classifica como de interrogação e não de afirmação. Esta é uma perspectiva que nos leva para um exercício abstracto, mas não deixa de ser em si, uma montagem que releva escolhas, novas relações, novos fragmentos e linhas de interpretação. A reprodução fotográfica, tal como em Aby Warburg, é um recurso para a liberdade destas novas relações e dos intervalos onde os significados emergem. Malraux (1965: 108), a este propósito, refere-se ao efeito que esta imprime na própria narrativa da história da arte: “a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável”.

Estas propostas partem, justamente, de uma ideia curatorial de exposição da arte (seja pública ou privada), nomeadamente através daquilo que é produzido pelas suas memórias, presentes nos seus objectos, nas suas obras e nas suas leituras, e de que forma através da metodologia da montagem, esta poderá ser um recurso interpelativo das narrativas históricas, culturais e institucionais.

A este propósito, é relevante mencionar esta proximidade quase ontológica entre o processo de montagem, na sua perspectiva warburguiana, e a própria essência da memória, acima de tudo, como processo fragmentário e como evento. Didi-Huberman reforça, assim, esta proximidade:

La mémoire est monteuse par excellence : elle agende des éléments hétérogènes («détails»), elle creuse des failles dans le continu de l’histoire («intervalles») pour créer entre tout cela, des circulations: elle se joue de – et travaille avec – l’intervalle des champs (DIDI-HUBERMAN, 2010: 59)¹¹.

Esta noção de *circulations* e de *intervalles* introduz, aqui, outro conceito fulcral nesta ligação entre o processo de montagem e o processo de memória: a ideia de experienciar o tempo enquanto movimento também ele individual e subjectivo, uma dança entre significados. Neste caso, podemos assumir que Warburg representa, seguramente, o papel, não só de autoria de uma perspectiva que orienta todo o processo de montagem curatorial, mas também ele, coreógrafo desse acto em movimento.

b) Políticas entre história e memória: temporalidades no museu e na performance

Num sentido lato, e sempre em relação com os conceitos anteriormente referidos de *montage* e de memória, as artes têm vindo a ser, como bem nos mostrou Warburg e Malraux, uma forma de estruturar, ordenar, seleccionar e expor as narrativas históricas, as lógicas estilístico-formais ou as memórias

2013: 405-406).

11 “A memória é montadora por excelência: organiza elementos heterogêneos (“detalhes”), escava fendas na continuidade da história (“intervalos”), para criar circulações entre tudo isso: zomba do intervalo entre os campos – e trabalha com ele” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 419).

colectivas e culturais. Que lugar e que espaço temporal é o do museu? Do meu ponto de vista, penso que independentemente da abordagem que possamos ter perante estas questões, há um elemento que aglutina o museu, a performance e a memória: emergem da junção do espaço e do(s) tempo(s).

Implícita nesta tríade, está a constante dialética entre história e memória, e acima de tudo, da vivência das temporalidades e da construção desta dimensão temporal entre passado, presente e futuro.

Além do já referido contributo de Pierre Nora para esta distinção, gostaria de aprofundar um pouco mais esta questão, relacionando-a desde já com o lugar que ocupa nesta discussão e nesta relação com o conceito de temporalidades. Será, assim, inevitável recorrer a George Didi-Huberman e, por sua vez, a um dos autores base dos seus argumentos Walter Benjamin. Didi-Huberman, na sua visão da construção destas duas instâncias – história e memória – recupera Benjamin na sua “revolução copernicana” da história e acrescenta o seguinte:

a ‘revolução copernicana’ da história terá então consistido em passar da perspectiva do passado como facto objectivo para o ponto de vista do passado como facto de memória, ou seja, como facto em movimento, tanto psíquico quanto material. [...] Não há história sem teoria da memória [...] (DIDI-HUBERMAN, 2017: 127).

Didi-Huberman introduz desde já esta ideia de duas instâncias que assumem diferentes formas de perspectivar o passado, e acima de tudo, de estabelecer a sua presença no presente.

Neste sentido, ambas as instâncias adquirem elementos em comum naquele que é o seu processo de construção ou emergência: nenhum emerge sem passar por esse momento de (re)invenção e ainda que se tente aproximar, nem mesmo a história é constituída por factos irrefutáveis. Foi no fundo, essa premissa que a emergência de áreas como a história oral e, como já foi referido, os estudos de memória trazem de novo a este debate ainda nos finais do século XX:

A barreira disciplinar entre memória e história seria quebrada através da história oral. [...] A história oral, e os estudos sobre a memória, enfatizam uma relação com a sua matéria – a memória das pessoas – que não é fixa nem definitiva e que, [...] não pressupõe que aí reside uma verdade – pelo menos não única e inquestionável (COELHO, 2016: 32).

Importa, contudo, discernir sobre o que mais as distingue no momento no qual habitam o museu. Associado primeiramente a um lugar da história, independentemente do objeto e conteúdos que coleciona e expõe, o museu parte sempre de uma premissa inicial cronológica e historicista. O surgimento da memória enquanto um recurso, mas também um património destas instituições, tem trazido à superfície algumas distinções e problemáticas no trabalho destas estruturas. O abandono destas perspectivas cronológicas e uma organização das colecções por questões ou temas tem possibilitado, por exemplo, que haja espaço para a emergência dessas memórias e de outros diálogos. Sem dúvida há um desafio metodológico por parte destas instituições no trabalho simultâneo e dialético que poderá surgir entre história e memória. Por outro lado, o lugar de emergência da história e da memória diverge: a história emerge enquanto narrativa na própria instituição (seja neste caso o museu, ou o arquivo, por exemplo) enquanto a memória tem o seu lugar de desponto na própria esfera pública.

Estes diálogos, mas acima de tudo, este ainda constante foco na memória tem, por sua vez, vindo a alterar a forma como as temporalidades são vivencia-

das e estudadas. Não só a forma como a história tem vindo a ser reescrita, mas igualmente os modos em que pensamos estas dimensões temporais. Andreas Huyssen corrobora esta ideia, afirmando que esta obsessão pela memória poderá ser:

[...] an indication that our ways of thinking and living temporality itself are undergoing a significant shift [...] the explosion of memory discourses has added significantly to the ways we understand history and deal with the temporal dimensions of social and cultural life (HUYSSSEN, 2003: 4-5)¹².

A memória traz ao museu dimensões temporais distintas, própria desse carácter mutável e em movimento, que torna este lugar menos estanque e no qual os tempos se tornam mais fluidos e menos cronológicos.

Por outro lado, e como já pudemos constatar anteriormente, o próprio processo de memória, a emergência destes laços criativos, implica também ele, uma performatividade que inunda estes lugares e as suas práticas. O museu passa a ser, também ele, um lugar de gestos e actos assumidos, bem como de durações disruptivas, próprias destas práticas performativas.

Adrian Heathfield, por sua vez, a propósito da prática da performance arte e da forma como essas práticas sobrevivem ao tempo, sublinha a noção de paradoxo, cujo sentido se poderá aplicar na forma como a sociedade e as suas instituições têm lidado com estas práticas pouco ortodoxas institucionalmente (seja a memória ou a performance): “Performance bears a temporal paradox: it exists both now and then, it leaves and lasts; its tendencies toward disappearance and dematerialization are countered by its capacities to adhere, mark, and trace itself otherwise [...]” (HEATHFIELD, 2012: 27-28)¹³. A constante tendência de musealização¹⁴ destas práticas da memória ou da performance são perigosas, no sentido que, ao ser feitas de forma absoluta e num processo de apropriação, poderão apagar ou silenciar as características que fazem destas instâncias elementos essenciais à disrupção das permanências do museu.

12 “uma indicação de que os nossos modos de pensar e de viver a própria temporalidade estão sofrendo uma mudança significativa [...] a explosão dos discursos de memória acrescentou significativamente às formas como compreendemos a história e lidamos com as dimensões temporais da vida social e cultural” (tradução nossa).

13 “A performance integra um paradoxo temporal: existe tanto agora quanto depois, no que deixa e dura; as suas tendências para o desaparecimento e desmaterialização são contrariadas pela sua capacidade de aderir, marcar e seguir de outro modo [...]” (tradução nossa).

14 Sobre esta tendência da musealização, ou do arquivo de todas as coisas, sejam elas materiais ou imateriais, Huyssen traz enquanto conceito musealization da autoria de Hermann Lübbe enquanto descritivo do que tem constatado na sua análise a estes processos. Define-o da seguinte forma: “He showed how musealization was no longer bound to the institution of the museum, understood in the narrow sense, but had come to infiltrate all áreas of everyday life. Lübbe’s diagnosis posited an expansive historicism of our contemporary culture, and he claimed that never before had a cultural present been so obsessed with the past to a similar extent. [...] My hypothesis is that, in the prominence of academic mnemo-history as well, memory and musealization together are called upon to provide a bulwark against obsolescence and disappearance, to counter our deep anxiety about the speed of change and the ever-shrinking horizons of time and space” (HUYSSSEN, 2003: 22-23): “Ele mostrou como a musealização já não era mais ligada à instituição do museu no sentido estrito, mas tinha se infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana. O diagnóstico de Lübbe assinalou o historicismo expansivo da nossa cultura contemporânea e afirmou que nunca antes o presente tinha ficado tão obcecado com o passado como agora [...] A minha hipótese é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço” (HUYSEEN, 2000: 27-28).

a) Lugares Vivos: Exposições, Performances e a busca do lugar de transmissão

Podemos afirmar, de facto, que a grande diferença entre o arquivo e o museu (neste caso, enquanto instituições) é a forma como se relacionam com a esfera pública: um arquivo tem por missão a salvaguarda das fontes e da documentação histórica e o outro tem por missão a colecção, preservação e a exposição dos materiais e dos conteúdos referentes a uma época histórica, uma disciplina, um lugar ou uma personalidade. Ambos assentam, contudo, o seu trabalho e existência numa cultura iminentemente material: é a partir dos documentos e dos artefactos que constroem um discurso que, posteriormente, é partilhado, no caso do museu, através da exposição desses objectos e desse discurso. Esta lógica foi-se modificando quando estas instituições acolheram o conceito de imaterial, assumindo que para a construção de um conhecimento mais estruturado, muitas dimensões da vida humana não seriam alcançáveis apenas através do que esta produz materialmente. Os museus etnográficos, históricos, de memória foram os primeiros a trazer esta nova valência à instituição.

Nos últimos anos, e nomeadamente nos museus de arte contemporânea, este tem sido um novo elemento e que tem adquirido cada vez mais destaque nas suas programações. Contudo, em museus de cariz mais tradicional, o imaterial e o conjunto de novas práticas que a este vêm associadas, ainda é uma ideia à espera da sua concretização. Entre diversas práticas que no contexto museológico são identificadas enquanto património imaterial, a prática das artes performativas ou de outras, como a performance arte ou mesmo proveniente de cruzamentos disciplinares, têm sido uma das temáticas de discussão tanto no seio museológico quanto académico. Impõe-se a questão: como estruturar uma programação curatorial no qual o objeto principal não seja passível de se expor? Se o museu se define como um dispositivo que organiza não só objectos, mas as suas e as nossas memórias, como poderá incorporar não só nas suas coleções como nos seus critérios, a memória ainda mais fragmentada de uma prática artística que logo após a sua apresentação é já memória de si mesma?

Este primeiro ponto vai emergir, precisamente, de um exercício de análise crítica a um projecto curatorial no qual o elemento central são os próprios desafios que estas práticas artísticas colocam ao dispositivo expositivo e, consequentemente ao museu, bem como a posterior contraposição com a perspectiva performática do projecto artístico *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* da autoria de Joana Craveiro (Teatro do Vestido), e que traz à discussão uma outra metodologia de trabalho dos conceitos de Museu, Memórias e Transmissão.

Pina Bausch und das Tanztheater, comissariada por Salomon Bausch, Miriam Leysner e Rein Wolfs, esteve patente na Bundeskunsthalle em Bona entre março e julho de 2016 e no Martin-Gropius-Bau, em Berlim, entre setembro de 2016 e janeiro de 2017. Uma retrospectiva da obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, mas acima de tudo uma viagem pela sua maior obra: a companhia que criou, em Wuppertal, a Tanztheater, em 1973, que deu forma a uma perspectiva sobre a dança e as restantes artes performativas e uma nova metodologia e criação nestas artes.

Estruturada como se de um corpo de uma bailarina se tratasse, em volta do coração de todas as criações de Pina Bausch – o seu espaço íntimo – o *Lichtburg* – a exposição percorria as diferentes fases da carreira da bailarina e, mais

tarde, da coreógrafa, dando principal primazia ao trabalho que desenvolveu na companhia que fundou, no conceito de dança-teatro e permitindo ao visitante-espectador descobrir imagens e relatos escondidos e experienciar, numa viagem temporal, as diversas apresentações que as suas obras mais reconhecidas tiveram.

A meu ver, esta é uma exposição que, seja a nível teórico e de conteúdos, quanto da sua forma, permitiu o tal exercício de crítica e disrupção que fui referindo anteriormente. Num formato curatorial, éramos convidados a entrar na obra de Pina Bausch, não só através do discurso ou das histórias que as fotografias, as anotações ou as gravações selecionadas nos contam, mas entramos também com o corpo num espaço recriado/inventado a partir, não só desses objectos, mas dos fragmentos das memórias, como se fosse um palco, a desmontagem de um cenário em despojos. A exposição e os seus primeiros núcleos temáticos foram instalados no cenário da obra mestre de Pina: o *Café Müller* (1985). Esta seria não só a entrada na vida da bailarina/coreógrafa, bem como, e pelo carácter autobiográfico desta obra, uma aproximação à intimidade privada da mulher por trás da personalidade.

Dividida por pequenos núcleos temáticos – *Methodology, The Dancer, The Stage, The Company* – os pensamentos, as obras, os bastidores foram sendo desvendados numa partilha muito sensitiva, no qual o visitante é convidado a ser também espectador e participante, distinguindo-se os momentos em que ocupa cada um desses lugares. No final da exposição, podia assistir-se, numa *blackbox* em 6 ecrãs em simultâneo, às gravações das obras com maior destaque em seis momentos diferentes entre 1973 e 2011.

Na réplica do estúdio de ensaios¹⁵ de Pina Bausch na Tanztheater, colocada no centro da sala de exposição, o público podia assistir a gravações de ensaios que decorreram no espaço original e a uma imensa programação de filmes/documentários, performances, ensaios e conversas¹⁶, onde, de facto, se torna participante e no qual pode exteriorizar corporalmente o que absorveu da própria experiência expositiva. Esta experiência curatorial é preponderante naquilo que o distingue de outros projectos similares. Este espaço funcionou não só como palco desta programação, mas como um lugar de memórias (um dos eventos, por exemplo, foi a partilha de questões e histórias entre o público e bailarinos da companhia que trabalharam com Pina Bausch) e, ainda, enquanto um lugar de encontro entre público e artistas e de concretização da ideia de fruição colectiva que, na maioria das vezes, o acto de visitar ou mesmo participar numa exposição transforma num acto solitário.

Se por um lado encontramos algumas respostas curatoriais aos desafios colocados a estas instituições na sua relação com estes conceitos de performatividades e memórias, que perspectivas se abrem, por exemplo, a partir de projectos artísticos? É exactamente a partir do contexto de uma investigação para um projecto artístico que emergiu um conceito interessante que permite englobar, precisamente, as práticas curatoriais que apresentei: *experiential museology*. É então, na sua componente de investigação (em doutoramento) que Joana

15 A réplica mantém as dimensões/estrutura do espaço original, bem como parte de adereços e materiais utilizados. Enquanto elemento curatorial aspira a uma certa fantasmagoria da ausência da própria Pina Bausch (o espaço onde se sente a sua presença), enquanto espaço performativo, essa presença reinventa-se através das novas performances, das novas perspectivas e do caminho que a sua metodologia abriu para uma nova geração.

16 A programação pode ser consultada em: <www.bundeskunsthalle.de/en/exhibitions/pina-bausch/events-in-the-lichtburg>. Acesso em: 09 ago. 2017.

Craveiro desenvolve o conceito (que coloca em prática na componente artística e performática do seu projecto). Na obra performativa, que é, por sua vez o título da sua tese de doutoramento – *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* –, a actriz/encenadora defende, justamente, uma prática museológica assente na vivência de uma experiência, na qual o visitante/espectador possa partilhar as suas histórias/memórias e ser parte activa na construção desse lugar:

The performance seeks to awaken the dormant memories of the spectators. I situate the museological practice of my living museum in an experiential museum practice, where visiting public participates in the creation of meaning [...] (CRAVEIRO, 2017: 18)¹⁷.

Um *Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*¹⁸ parte, inicialmente, de uma recolha antropológica dinamizada pela autora que complementasse a sua já pós-memória (e os objectos e histórias a ela associados) que o regime ditatorial português, os processos revolucionários e a descolonização tinham fabricado. Numa extensa série de conversas e doações, Joana Craveiro foi construindo em caixotes, um arquivo que pedia para ser transmitido de modo a quebrar os silêncios que esse período ainda mantinha em pleno século XXI. Pela sua formação em teatro, Joana Craveiro criou um projecto que permitisse o acordar dessas memórias, utilizando enquanto meio para essa transmissão, a realização de uma performance:

the performance has also allowed a process of legitimation of those memories, breaking through the hegemonic primacy of the political and military version of history, and inscribing private memories in the public sphere, through theatre (CRAVEIRO, 2017: 124)¹⁹.

Dividida (como se de uma estrutura curatorial se tratasse) em sete conferências-performance – *The small acts of resistance, Invisible Archives of the Portuguese Dictatorship, Broken Portuguese, Fragments of a Revolutionary Process, Taken by Surprise – the Story of a Family, When did the Revolution end?* e *Memory/PostMemory* –, a performance completa dura cerca de quatro horas, inclui um jantar na revolução e uma conversa final com o público sem duração pré-definida. Correspondendo a uma organização temática, no qual não se perde o fio cronológico do início do regime ditatorial até à actualidade da geração da pós-memória, Joana Craveiro partilha as histórias das pessoas que entrevistou (e dela própria) num discurso aberto a outras histórias e a outras perspectivas, numa análise crítica do cariz historicista e fechado dos arquivos, das histórias oficiais dos manuais escolares, dos museus e até da comunicação social:

17 “A performance procura despertar as memórias adormecidas dos espectadores. Situo a prática museológica do meu museu vivo numa prática museológica experimental, onde o público visitante participa na criação de sentido” (tradução nossa).

18 Tem a sua primeira apresentação e Novembro 2014, em Lisboa, na Galeria Zé dos Bois e passou, também, pelo FITEI (Porto), Festival Internacional de Teatro de Almada (Junho/ 2015), Festival Escenas del Cambio (Santiago de Compostela, Fev./ 2016), Festival Chantier de l'Europe (Théâtre de la Ville, Paris, Maio/2016), Chelsea Theatre (Londres, Junho/ 2016), entre outros. Continua a ser apresentado para escolas (CCB, Lisboa).

19 “a performance também permitiu um processo de legitimação dessas memórias, quebrando a primazia hegemônica da versão política e militar da história, e inscrevendo memórias privadas na esfera pública, através do teatro” (tradução nossa).

Quando me propus construir um Museu e criei a persona Arquivista (a narradora, curadora, documentarista) deste Museu, usei conscientemente uma palavra que remete para o arquivo de Taylor²⁰, o museu, esse lugar de produção hegemónica de uma história oficial e sua apresentação/ disseminação; e usei uma figura também de autoridade de conhecimento e mediação: a arquivista. Mas, por me propor construir um espectáculo teatral, assente nessa relação particular com o testemunho e com a participação do próprio público (em momentos chave do espectáculo), aquilo que Um Museu Vivo opera é a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório [...] (CRAVEIRO, 2017: 35).

Esta interpelação do arquivo pelo repertório é o processo que concretiza, de alguma forma, este desafio de construção de um Museu Vivo (que, neste caso, é ainda um lugar sem espaço físico definido – acontece no momento e no espaço da sua partilha). O momento do debate final com o público é essa possibilidade que a actriz oferece de discussão e problematização também do seu próprio arquivo e do enriquecimento através de outros testemunhos, renovando e reinventando constantemente esse lugar.

Tal como no caso curatorial apresentado, este projecto artístico teoriza e coloca em prática uma metodologia que entrecruza curadoria e performance, num conceito operativo de *performing museology*.

No entanto, e no que aos processos de registo, recolha e colecção dizem respeito, os museus assentam a sua prática num livro de instruções muito regrado, impossibilitando outras formas de tratar os seus materiais e objectos. No próximo ponto, irei apresentar novas possibilidades e os limites desses processos através de exemplos da prática artística.

b) Registos, Colecções Performativas e Memórias Materiais

The memory of a performance is multilayered. It is once material (costumes, space scene, photos, videos, clips, notations), acoustic (music, sounds created by dancers), physical (bodily action, relationship with audience), dynamic (live interaction between dancers) and social (created in a specific environment and based on a particular worldview) (BERNIER; VIAU-COUVILLE, 2016: 246)²¹.

Esta citação menciona o carácter multidirecional, diversificada e fragmentada que memória e os seus processos referentes a estas práticas artísticas

20 Referência a Diana Taylor, na qual a autora apresenta as duas instâncias metodológicas para o processo de memorialização e a sua transmissão – o arquivo e o repertório. Aparentemente antagónicas, ambas podem ser usadas simultaneamente nesse processo, entrecruzando-se e complementando-se. Torna-se relevante, neste ponto, as suas definições: “«Archival» memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, vídeos, CD’s, films, all of these items supposedly resistant to change (...) the repertoire, on the other hand, enacts embodied memory – performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all of those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge. The repertoire requires presence [...] being part of the transmission” (TAYLOR, 2003: 19-20): “A memória ‘de arquivo’ existe como documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, vídeos, CD’s, filmes, todos estes itens supostamente resistentes à mudança [...] o repertório, por outro lado, encena a memória encarnada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto - em suma, todos estes actos geralmente são considerados como conhecimentos efêmeros, não reproduzíveis. O repertório exige a presença [...] fazendo parte da transmissão” (tradução nossa).

21 “A memória de uma performance é multifacetada. É material (fatos, espaço da cena, fotografias, vídeos, clips, notações), acústica (música, sons criados pelos bailarinos), física (ação corporal, relação com o público), dinâmica (interação ao vivo entre dançarinos) e social (criado num ambiente específico e baseado numa determinada visão do mundo)” (tradução nossa).

reflectem. Seria de imediato óbvio que a memória material e a acústica facilmente teriam lugar no museu, contudo, estas não podem ser descontextualizadas das restantes, correndo o risco de perderem o seu significado. Ao analisar estes processos e a forma como o museu actua para salvaguardar, colecionar e preservar estes patrimónios e estas memórias, depreendemos que alguns dos seus limites se devem à ausência de uma reflexão teórica e prática sobre as normas que orientam os processos de incorporação destas instituições.

Apesar da proximidade das práticas artísticas que incorporam, os museus de artes performativas e os de arte contemporânea sempre se distanciaram: a estrutura das suas colecções, os métodos de inventariação e documentação e a curadoria das obras são distintas. Enquanto os museus de artes performativas vão recolhendo os vestígios²² das obras, sejam elas de teatro, dança, música, de uma companhia ou encenador; os museus de arte contemporânea adquirem os direitos sobre a obra performática, por vezes incluindo um livro de instruções, alguns objectos ou apenas um contracto que assegura a sua venda ou uma transmissão oral da obra²³. No caso dos museus de artes performativas, a tendência é a desmontagem das peças da obra da qual provêm. Se os vestígios materiais advindos de uma qualquer peça de teatro, ao incorporarem o museu, integram colecções distintas, estas acabam por ser desligadas do seu contexto original e são, posteriormente, apresentadas no espaço expositivo como objectos isolados e dotados de uma qualquer qualidade técnica ou estética. Se tivéssemos que nos referir ao tempo em que estas nos são apresentadas, estaríamos perante um desafio anacrónico, a sua temporalidade, pelo facto de com ela coexistirem mais que uma unidade de tempo, seria intangível e indefinível. Poderíamos, eventualmente, arriscar dizer que cada uma destas peças se encontra dentro de uma redoma atemporal.

Por outro lado, a documentação que acompanha, por norma, o processo de aquisição de uma obra num museu de arte contemporânea é, por vezes, para mais tarde retomar a obra no contexto da sua programação curatorial, a partir de *reenactments*.

No caso dos museus de arte contemporânea, esta tendência para incorporar/coleccionar performance é recente: o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), por exemplo, iniciou este trajecto em 2008 e a Tate Modern de Londres, por sua vez, em 2012. A criação de departamentos específicos para orientar estes processos e o desenvolvimento de uma programação dedicada a estas práticas convoca, de forma pertinente, questões teóricas de relevância no que à própria missão destas instituições, mas também destas práticas artísticas diz respeito: ambos se questionam sobre o papel da documentação não só como registo posterior, mas como processo que é desenvolvido pelo próprio artista ao longo do acto de criação da sua obra, integrando depois, a instância institucional²⁴. É exactamente a propósito deste exercício de registo e

22 Vestígios, conceito de André Veinstein (1992), na sua reflexão sobre os patrimónios advindos da prática do teatro.

23 A prática artística e documental de Tino Seghal é exemplo disto mesmo: "O posicionamento radical de Tino Seghal, admitindo apenas a memória como forma de documentação das suas obras, recusa qualquer registo que possa alterar a natureza das suas propostas recusando ainda os procedimentos habituais de aquisição e conservação das suas obras. Deste modo cria uma cadeia de disseminação do seu trabalho puramente humana e pessoal, sendo a informação passada boca a boca, e confinada na memória dos intérpretes, dos participantes e dos curadores para manter a integridade da obra" (VALE, 2014: 22). Contudo, mantém-se posteriormente a questão da finitude dos arquivos e da memória dos intervenientes e do futuro da obra enquanto elemento da colecção da instituição.

24 Relativamente a esta temática será relevante a tese de doutoramento de Hélia Marçal, *From Intan-*

documentação pela própria prática artística que selecciono o projecto artístico e curatorial de *Sala de Maravilhas* (2012-2013), da autoria de Gustavo Ciríaco e a obra *multi-medium* de Alexandra do Carmo, *Tudo Foi Captado (mesmo os Movimentos do Cabrito)* (2011).

Gostaria de incluir neste ponto, o conceito que surge no contexto de um projecto artístico e curatorial da autoria de Gustavo Ciríaco, denominado, precisamente *Sala de Maravilhas*²⁵. *Sala de Maravilhas* é, então, um projecto artístico e curatorial, no qual Gustavo Ciríaco convidou um conjunto de artistas (consoante o local onde desenvolveu o projecto), em residência, para que cada um, incluindo ele próprio, apresentasse uma obra que se interligasse com o conceito e que tivesse como ponto de partida a construção de uma colecção performativa, uma sala de maravilhas performáticas. Surge assim, como uma tentativa de desconstruir esta ideia de um lugar de materialidades e restaurar um lugar de memórias que seriam activadas pelo artista/performer, mas também pelo visitante.

Gustavo Ciríaco pretendia, desta forma, apresentar um discurso que pudesse desconstruir o discurso do museu, levar um pouco da vida de cada artista e possibilitar ao visitante fazer a sua própria colecção de experiências e sensações. Neste ponto, está interligado, também, com a perspectiva de Dorothea von Hantelmann apresentada por Catherine Wood (COUTINHO, 2017: 136), no qual toda a obra de arte performa “o seu significado no quadro de uma linguagem e de um sistema de significados e espaço”.

Apresentado na *International Creator in Residence de Tokyo Wonder Side* entre agosto e novembro de 2012 e no Rio de Janeiro, no Largo das Artes, em maio de 2013. Por sua vez, este projecto cruza-se com o anterior nesta ânsia de captar as memórias e os gestos que ficam, ainda que de forma invertida: um ligado mais à cultura material proveniente de uma prática performativa e o outro numa tentativa de performar os indícios de um lugar iminentemente material – o da exposição.

Esta inversão conceptual e metodológica, segue um princípio semelhante à problemática da documentação apresentada por Philip Auslander (2006) no seu artigo *The Performativity of Performance Documentation*, no qual o autor interpela a performatividade do processo de documentação enquanto registo de um processo intangível através de práticas como a fotografia ou o vídeo, evitando a perda do conhecimento e da memória dessa obra, mas por outro lado, a utilização da documentação enquanto plataforma para a performance de uma outra obra (nem sempre aquilo que ocorreu, mas a que se pretendia eternizar). Diferenciou-as da seguinte forma:

The documentary category represents the traditional way in which the relationship between performance art and its documentation is conceived. It is assumed that the documentation of the performance event provides both a record of it through which it can be reconstructed and the evidence that it actually occurred [...] In the theatrical category, I would place a host of art works of the kind sometimes called ‘performed photography’ [...] cases in which include performances were staged solely to be photographed or filmed and had no prior existence as autonomous events presented to audiences. The space of the document thus become the only space in which the performance occurs (AUSLANDER, 2006: 1-2)²⁶.

gibility to Materiality and Back Again: Preserving Portuguese Performance Artworks from 1970s (2018), FCT-UNL.

25 *Sala de Maravilhas* era um dos termos pelos quais eram chamados, também, os Gabinetes de Curiosidades.

26 “A categoria documental representa o modo tradicional no qual o relacionamento entre a performance art e sua documentação é concebida. Assume-se que a documentação do evento de performance

Entre diversas práticas de registo, e da forma como estas por vezes se transformam, em si, num outro objecto artístico, a obra de Alexandra do Carmo – *Tudo foi Captado (mesmo os movimentos do cabrito)* – será, neste ponto, um óptimo exemplo. Esta obra emerge como um exercício de documentação, não tanto das obras de outros artistas mas, acima de tudo, da relação entre a(s) obra(s) e o(s) espectador(es). *Tudo foi Captado (mesmo os movimentos do cabrito)*²⁷ esteve em exposição na Galeria Quadrum, em Lisboa, entre setembro de 2011 e janeiro de 2012, e versava o desafio de apresentar o resultado de uma pesquisa sobre o período da direcção de Dulce d'Agro (1970-1980) da galeria, nomeadamente no que à programação de performance arte diria respeito. Alexandra do Carmo realiza, assim, um conjunto de conversas com pessoas que assistiram a essas performances (nomeadamente *Hot Afternoon* (1978) de Gina Pane ou *Caretos* (1984), de João Vieira), grava-os e elabora, posteriormente, uma série de desenhos, de carácter intenso e serial, baseados nos relatos e testemunhos que recolheu. Este exercício propôs uma curadoria dialética na qual o visitante poderia ouvir na íntegra, as conversas e relatos recolhidos e a (re)leitura da artista através do desenho. Os desenhos fixaram, por sua vez, pedaços das histórias (mais marcantes para a artista) como se tratassem de legendas de uma fita fílmica. Esta relação *multi-medium* possibilitou apresentar um novo arquivo documental referente ao período das décadas de 1970 e 1980 da galeria, e acima de tudo, permitir uma contraposição do fetichismo da colecção e a presença das vozes, da sua pluralidade (incluindo a da artista) no próprio espaço de transmissão, neste caso, o espaço expositivo. Alexandra do Carmo desempenhou, neste projecto, essa função mediadora e de ponte para que esse testemunho encontrasse um lugar de visibilidade e partilha.

Neste ponto, subsistem ainda, duas problemáticas centrais: o corpo enquanto elemento activo deste processo de recolha, arquivo e transmissão, bem como a forma como a instituição se apropria (ou não) dos mecanismos das suas actualizações nomeadamente através de práticas como o *reenactment*.

c) Activações, Actualizações e Disrupções: as memórias do corpo fora e dentro do Museu

O corpo desempenha, nesta temática, um papel central, não só enquanto corpo do sujeito, do performer, do espectador ou do visitante, mas enquanto agenciador de memórias, fonte oral, corpo social e matéria. Impõe-se, antes de mais, a questão: como definir o corpo? Como relacionar o corpo, a prática artística e a memória? De que forma o corpo é passível de não se institucionalizar ou de se institucionalizar?

Estas questões do corpo remetem-nos para o corpo como identificação do eu ou como componente singular de um só ser humano, espelhando a sua fisionomia própria, bem como a sua personalidade ou as memórias da sua história individual; ou mesmo numa outra análise remete-nos para o corpo como

produz tanto um registo através do qual ela pode ser reconstruída [...], quanto a evidência de que ela realmente ocorreu [...]. Dentro da categoria teatral, eu poderia inserir uma lista de trabalhos de arte do tipo comumente chamados 'fotografia performada' [...] São casos em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autónomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre" (AUSLANDER, 2013).

27 Outras informações e imagens da obra, bem como os áudios, podem ser consultados no seguinte site: <<https://www.alexandradocarmo.com/2011-all-was-captured-even-the-movement-of-the-goat-1/>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

meio de acesso ao interior, à alma. Neste sentido, muito se tem discutido, nomeadamente na perspectiva que a contemporaneidade tem elaborado a questão. Levanta, igualmente, a problemática acerca da autonomia da alma ou da mente e do seu corpo, não num sentido religioso ou de indagação sobre a finitude da vida, mas mais directamente relacionada com os mecanismos que servem de plataforma de comunicação humana.

Com a ideia de que o corpo é igualmente palco e agente de experiências, intensidades, afectos e devires (como defende Gilles Deleuze²⁸), numa vertente de análise menos física do corpo, Alice Curi (2012: 23) lança uma questão pertinente: será que a proximidade do corpo dessa noção de subjectividade, singularidade, não irá, paradoxalmente, desconstruindo a noção de eu como estrutura identitária fixa? A problemática mante-se em aberto. Afinal, assente em que definições podemos dissertar sobre o lugar do corpo na prática artística, nomeadamente nas artes performativas que se definem pela presença de corpos vivos (RANCIÈRE, 2010: 10)?

Após um tão longo processo de afirmação, desde as últimas décadas do século XX que o corpo tem assumido o lugar central na cena artística contemporânea. José Bragança de Miranda (2003: 1) relata a este propósito: “Se nos dizeres de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente o corpo”. Lentamente, tal como a história oral, o corpo enquanto presença, mas enquanto recurso e agenciador de memórias têm vindo a afirmar-se. Podemos reiterar a ideia do corpo enquanto um arquivo vivo, que além de possibilitar um processo de transmissão como sendo um fim (receptário e destinatário) é igualmente um arquivo de disrupção, que contraria a lógica selectiva e de poder (um contra-arquivo). Permite, ainda, e retomando Didi-Huberman, uma prática de *montage* e de dialética. André Lepecki (2016: 15) define essa mesma possibilidade:

Corporeality constantly demonstrates to dancer's and audiences alike concrete possibilities to embody, disembody and re-embody, to incorporate as well as to excorporate, thus permanently refiguring corporeality and therefore proposing improbable subjectivities, modes of living, moving, affecting, being affected²⁹.

Numa era em que as instituições culturais, nomeadamente os museus, têm por objetivo encher os seus espaços de corpos, de que forma estes se institucionalizam e que perversidades se cometem para inverter a subversão da qual estes corpos são capazes? Numa estreita ligação com o conceito de Lepecki – o *body-Archive*³⁰ – no qual o autor defende a importância do corpo como fonte de

28 Estes conceitos são transversais ao longo de toda a obra de Gilles Deleuze, destacando-se nomeadamente nas seguintes referências: Proust et les signes, Ed. Presses Universitaires de France, 1964; (Com Felix Guattari), Mille Plateaux, Ed. Minuit, 1980.

29 “A corporalidade demonstra constantemente, tanto ao dançarino como ao público, possibilidades concretas de encarnar, desencarnar e reencarnar, incorporar e excorporar, refigurando assim permanentemente a corporeidade e propondo assim subjectividades improváveis, modos de viver, mover-se, afetar, ser afetado” (tradução nossa).

30 Este conceito é apresentado no artigo de André Lepecki *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* (2010). Lepecki refere que: “the body as archive re-places and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of the «past». [...] Like the body, like subjectivity, the archive is dispersion, expelling, spilling, differentiation; a foaming and a forming and a transforming of statements into events, of things into words and of virtuals into actuals (and vice versa)”: “o corpo como arquivo recoloca e desvia as noções de arquivo de um depósito documental ou de uma agência burocrática dedicada à (má) gestão do ‘passado’. [...] Tal como o

um conhecimento e de uma prática passíveis de serem transmitidos de corpo para corpo, principalmente, naquele que é o processo de documentação e de arquivo das práticas artísticas performativas, julgo ser pertinente, em diversas acepções, o projecto artístico da autoria de Vânia Rovisco, *ReActing to Time: Portugueses na Performance*.

Numa tentativa de reacção à passagem do tempo, o projecto *Reacting to Time: Portugueses na Performance* começa em 2014 com a realização do primeiro *workshop* - transmissão, cujo resultado foi apresentado no Museu Arpad-Szenes Vieira da Silva. *Concerto e Audição Pictórica*, considerado o primeiro happening português, realiza-se em 1965 na Galeria Divulgação. Ao longo de 2015, 50 anos depois, diversos *workshops*-transmissão tiveram lugar, em diversas zonas do país, recuperando obras da performance arte portuguesa, tais como *Identificación* (1975), de Manoel Barbosa, *Il Faut Danser Portugal* (1984) de António Olaio e *Expresiones y interaccion* (1997) de Fernando Aguiar. Na base da concepção teórica deste projecto, emergem conceitos como transmissão, actualização ou corpo-arquivo, os quais Vânia Rovisco assume enquanto recursos de um processo criativo, ou seja, apresenta-se enquanto ponte entre as memórias do autor/performer/artista da obra inicial (sobre a qual a artista pesquisa e trabalhou) e os participantes no processo do *workshop*, os quais nem sempre têm formação ou experiência em dança ou performance. Ao longo da semana do *workshop*, Vânia Rovisco transmite aos participantes, através de movimentos e gestos do corpo, as memórias que atravessam toda a estrutura da performance em questão, mas também as memórias do autor num processo artístico que as cruza com a presença e as gestualidades dos seus corpos contemporâneos e do (no) presente. Apesar de orientar a componente técnica, a coreógrafa não imprime uma linguagem corporal específica aos participantes, mas antes abre espaço para que esses corpos possam criar a sua própria linguagem através deste processo de transmissão destas memórias.

Actualização emerge deste mesmo processo de transmissão. Vânia Rovisco, a partir da recuperação destas memórias da fonte original, pretende actualizá-las, mais até do que apenas re-performá-las em corpos contemporâneos, mas envolver também os corpos e as memórias de quem assiste ao processo ou ao seu resultado final. Tal como está descrito no site oficial do projecto:

Reacting to time, Portugueses na Performance, procura actualizar a especificidade da memória corporal destas primeiras experiências. Aceder à origem dessa informação, actualizá-la pela transmissão da experiência directa e apresentá-la publicamente, são os objectivos deste projeto³¹.

Tanto o processo de transmissão quanto o de actualização destas obras, cria um corpo-arquivo em duas vertentes: por um lado um corpo de memórias arquivadas, reinventa um corpus em forma de arquivo; por outro, um corpo-arquivo na sua dimensão corporal e física, tal como André Lepecki o apresenta, no qual o corpo surge como o lugar desse processo de arquivo de memórias, não só nas que são recuperadas, mas nas que são transmitidas ou das novas que

corpo, como a subjetividade, o arquivo é dispersão, expulsão, derrame, diferenciação; uma espuma, uma formação e uma transformação de declarações em eventos, de coisas em palavras e de virtualidades em reais (e vice-versa)” (tradução nossa). Discute, neste artigo, o conceito de body-archive e problematiza o conceito de archival impulse da autoria de Hal Foster (2004), apresentando os elementos diferenciadores entre ambos no que à dança diz respeito.

31 Disponível em: <<https://www.fasvs.pt/casa-atelier/reacting-to-time-portugueses-na-performance/>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

se criam. O corpo surge neste contexto como recurso e enquanto ferramenta essencial no processo de transmissão, processo esse que se desenvolve especificamente numa passagem de corpo para corpo e não tanto através de um registo tecnológico dessas memórias: o objectivo seria construir um arquivo vivo, formado pelos corpos dos participantes destes *workshops*.

Este projecto abre a possibilidade de contrapor a perspectiva institucional dos processos de transmissão e prática das artes performativas, incluindo o artista e o curador num processo de *montage*, não apenas no sentido de desconstrução ou reconstrução, mas de recuperação e interpelação de perspectivas.

A propósito ainda desta prática metodológica e estabelecendo um ponto de encontro entre os diferentes projectos artísticos referidos, Joana Craveiro, por sua vez refere o conceito *embodied historiography*, da autoria de Pierre Bourdieu, como fulcral na sua prática, cuja base teórica se adequa, igualmente ao de Vânia Rovisco:

Pierre Bourdieu (1990) has used the term ‘embodied historiography’ to describe habitus, something our body knows. In my approach to what may be termed an embodied historiography, the body of the researcher becomes the repository of the voices and the memories of the interviewees and the authors quoted” (CRAVEIRO, 2017: 94)³².

Neste projecto, Vânia Rovisco, além de repositório, torna-se, ela mesma, agente transformador: “more powerful than a repository: it turned him into a corporeal archive, a system or zone where do not rest but are formed and transformed [...]” (LEPECKI, 2010: 44)³³.

Se por um lado, o *reenactment* se assume como prática de memorialização. (re)activação artística e social, disrupção no contexto de criação artística; por outro, no panorama institucional e curatorial aparece como um elemento performático e, por vezes, legitimador de opções de incorporação e justificativa orçamental.

Através de um exercício de apropriação, o museu de arte contemporânea utiliza o *reenactment* como ferramenta para cumprir determinados objetivos, não só por possibilitar algumas das obras de cariz performativo serem apresentadas, a realização de programações de performance entre novas criações e o cruzamento com projectos artísticos anteriores, cativação de públicos em massa que se deslocam, muitas vezes, com o intuito de assistir a um espectáculo, a anulação do confronto temporal entre presente e passado, e não menos, importante, a movimentação de capital.

No contexto museológico, o *reenactment* emerge, acima de tudo, enquanto prática liminal, um ponto na fronteira entre passado e presente, não é já a obra de referência nem completamente contemporânea. Hal Foster descreve-o da seguinte forma:

Not quite live, not quite dead, these reenactments have introduced a zombie time into these institutions. Sometimes this hybrid

32 “Pierre Bourdieu (1990) utilizou o termo ‘historiografia encarnada’ para descrever o hábito, algo que o nosso corpo conhece. Na minha abordagem ao que se pode chamar de historiografia encarnada, o corpo do pesquisador torna-se o repositório das vozes e das memórias dos entrevistados e dos autores citados” (tradução nossa).

33 “mais potente que um repositório: tornou-o um arquivo corpóreo, um sistema ou zona onde não se repousa, mas onde se forma e se transforma [...]” (tradução nossa).

temporality, neither present nor past, takes on a grey tonality [...] reenactment we are positioned as incidental witnesses to an event that could as readily occur without us [...] As a result, we do not seem to exist in the same space-time as the event (FOSTER, 2015: 127-130)³⁴.

Entre um esforço por se manter um acto de reactivação e actualização, o *reenactment* serve, igualmente, a função historicista de uma prática artística que pretendia romper, justamente, com essa lógica institucional e política. Acima de tudo, corre o risco de, tal como previa Peggy Phelan (1993), esta reprodutibilidade transformar a performance no seu oposto: a representação.

Apesar desta prática do *reenactment* possibilitar a constante (re)activação de obras, despertando parte do seu contexto e força política e social, quando esta decorre enquanto prática programática pré-definida pela instituição, o seu estado liminal, de prática de tensão entre passado e presente atenua-se e passa a servir apenas um objectivo historicista e de bilheteira.

Esta crescente tendência de ocupação do espaço e das políticas do museu pela performance e, no que concerne ao seu papel enquanto lugar de colecção e de memória, da prática do *reenactment* é um aspecto que retrata bem essa constante tensão e a tentativa, através da institucionalização, de atenuar a capacidade de transformação e interferência cultural, social e artísticas destas instâncias performativas.

Reflexões

O conceito de efemeridade é ainda um dos mais discutidos neste contexto: onde reside esta característica apontada como uma das principais destas práticas artísticas? Fará sentido falar em efemeridade quando, afinal, voltamos a ter a oportunidade de (re)ver as obras em reposições ou *reenactments*?

Neste caso, a efemeridade reside na linha de comunicação que se estabelece entre as componentes intangíveis destas práticas, no que se partilha entre actores, performers e espectadores, nas vibrações, nos gestos que são sempre irrepetíveis bem como na conjuntura em que estas se apresentam. Contudo, a efemeridade não se impõe como característica inerente às obras. A obra poderá voltar a apresentar-se, ainda que com diferentes corpos, materialidades ou interpretações, por outro lado, a repetição da experiência da sua vivência é que se torna inalcançável.

Quando estas práticas são parte das colecções dos museus (sejam estes museus de arte contemporânea ou de teatro e dança), a sua política de gestão dessas colecções e das suas exposições teria de ser repensada, no qual o foco se deslocaria da materialidade para a imaterialidade (sem contudo deixarem de ser, também, práticas materiais): “Performing arts cannot survive the traditional organizational logic of museum collections and management, essentially organized to preserve and curate material artefacts. This is the quite opposite to the very essence of performing arts [...]” (BERNIER; VIAU-COUVILLE, 2016: 247)³⁵. Esse trabalho de busca e criação de novas estratégias, políticas e práticas

34 “Não propriamente vivas, não completamente mortas, estas reperformances introduziram uma época de zombies nestas instituições. Por vezes esta temporalidade híbrida, nem presente nem passada, assume uma tonalidade cinzenta [...] na reperformance somos posicionados como testemunhas incidentais de um acontecimento que poderia ocorrer tão prontamente sem nós [...] Como resultado, não parecemos existir no mesmo espaço-tempo que o evento” (tradução nossa).

35 “As artes performativas não podem sobreviver à lógica organizacional tradicional das colecções e gestão dos museus, essencialmente organizadas para preservar e exhibir artefatos materiais. Isto é o oposto da

museológicas é ainda um percurso em construção, no qual o papel e a relação entre instituição e o artista, o artista e a comunidade, mas acima de tudo entre a instituição e a comunidade são preponderantes serem, também estas, reperformadas.

Desse modo, o museu terá de abrir portas a novas formas de registo e documentação, bem como à incerteza inerente a estas práticas: à memória, às suas flutuações e aos seus fantasmas (como nos referiu Lepecki).

Nesta lógica, a prática do *reenactment* ou, no caso dos museus de artes performativas, através do seu papel na reactivação das obras incorporadas nas suas colecções, estes poderão ser oportunidades de rever as políticas e de, tal como defende Rebeca Schneider (2001), redocumentar cada obra, atribuir-lhe novas memórias.

Referências

ANHEIER, Helmut; RAJ ISAR, Yudhishtir (Org.). *Heritage, Memory & Identity*. Los Angeles: SAGE, 2011.

AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ*. 84, 2006, p. 1-10.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. *Revista Performatus*. Inhumas, ano 2, n. 7, nov 2013. Disponível em: < <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/> >. Acesso em: 10 ago 2020.

BERNIER, Hélène; VIAU-COUVILLE, Mathieu. Curating Action: Rethinking Ethnographic Collections and the Role/ Place of Performing Arts in the Museum. *Museum & Society*. 14 (2), July 2016, p. 237-252.

BRITO, Alexandra Barahona de; GONZALEZ-ENRIQUEZ, Carmen; AGUILAR, Paloma (Org.). *The Politics of Memory and Democratization*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

COELHO, Rui Pina (Org.). Sinais de Cena: Teatro e Memória. *Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*. Série II, n 1, Lisboa, Orfeu Negro, 2016.

COUTINHO, Liliana. Quando a Performance encontra o Museu: diálogo com Catherine Wood. In: PAIS, Ana (Org.). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 129-138

CRANE, Susan. *Museums and Memory*. Stanford: University Press, 2000.

CRAVEIRO, Joana. *A Live/ Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories: Performing Narratives, Testimonies and Archives of Portuguese Dictatorship and Revolution*. 2017. Tese (Doutorado em Teatro e Performance), Department of Drama, Theatre and Performance, University of Roehampton, Londres, Reino Unido, 2017.

CURI, Alice Stefânia. Corpo cênico: da vertigem ao voo. In: MACARA, Ana; BA-

Políticas e Performatividades da Memória:

Museus e Performance

TALHA, Ana Paula; MORTARI, Katia (Org.). *Conferência Internacional 2012: Corpo (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 2012, p. 23-29.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les Signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'Histoire, I*. Paris: Minuit, 2009.

FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Londres/ Nova Iorque: Verso, 2015.

FOSTER, Hal. The Arquivial Impulse. *October*. vol 110, The MIT Press, Autumn 2004.

HEATHFIELD, Adrian (Org.). *Live: Art and Performance*. Londres: Tate Publishing, 2004.

HEATHFIELD, Adrian. Then Again. In: HEATHFIELD, Adrian; JONES, Amelia (Org.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol/ Chicago: Intellect/ The University Chicago Press, 2012.

HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford/ California: Stanford University Press, 2003.

HUYSEEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumento, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JONES, Jonathan. Raising the dead. *The Guardian*. Londres: 23 jul 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jul/27/architecture>>. Acesso em: 12 abril 2019.

LEPEKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. vol 42, n 2, Winter 2010.

LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the age of Performance*. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2016.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1965.

MARÇAL, Hélia. *From Intangibility to Materiality and Back again: Preserving Portuguese Performance Artworks from the 1970s*. 2018. Tese (Doutorado em Conservação e Restauro), Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Conservação e Restauro, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa - Portugal, 2018.

MIRANDA, José Bragança de. *A Arte Interpelada pelo Corpo*. Corpus. Visões do Corpo na Coleção Berardo. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2003.

NORA, Pierre. Between memory and history: les lieux des memoires. *Representations*. Special Issue: Memory and Countermemory, n. 26, Spring 1989, p. 7-24. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/2928520/>>. Acesso em: 12 abril 2019

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SCHNEIDER, Florian. Rewriting memory. In: SCOTINI, Marco; GALASSO, Elizabetha (Org.). *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2013, p. 127-134.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Nova Iorque/ Londres: Routledge, 2011.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Carolina do Norte/Estados Unidos: Duke University Press, 2003.

VALE, Patrícia Branca Machado Ferreira do. *Pode o Corpo habitar o Museu? Performance em Exposição*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, Porto-Portugal, 2014.

VEINSTEIN, André. *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Librairie Théâtrale, 1992.

Submetido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 15 de agosto de 2020