

O arquivo como ressurgimento: Notas para uma estética globular

The archive as resurgence: Notes for a globular aesthetics

 Santos, Ezequiel

 <https://orcid.org/0000-0002-2956-6978>

Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril - ESHTe
ezaz.san@gmail.com

Resumo

Partindo da relação contemporânea entre arquivo e dança é traçado um percurso que identifica e explicita dois modos de arquivamento – o estático e o performativo – para sugerir a inclusão de uma outra abordagem: a do arquivo como ressurgimento. O artigo adota um âmbito exploratório, baseado no encontro do autor com o objeto de análise enquanto organizador e participante em eventos arquivísticos centrados em criadores falecidos. Com apoio num quadro teórico não convencional, recorrendo à Teoria de Campo e à Teoria dos Campos Mórficos de Rupert Sheldrake, a ideia defendida é que no espaço de arquivo se ativa um campo espaço-temporal entre os corpos que faz condensar uma vivência de re-presentificação da pessoa ausente. Entre os participantes abrem-se memórias, ressoam estados afetivos, surgem ideias que se contaminam e que se disseminam para além de um espaço-tempo linear. Os artefactos e dispositivos de arquivo servem, assim, de fundo hologramático, proporcionando uma experiência estética globular, ou seja, assente em reflexos da existência, através da qual se reconstrói um todo outrora vivido. Este modo de arquivo – narrativo, energético e sincrónico – recria a função vibrátil do corpo que dança transformando-a em arte, superando assim a sua (temida) efemeridade primária.

Palavras-chave

Arquivo, Dança e Energia, Presença, Teoria de campo, Estética globular

Abstract

Starting from the contemporary relationship between archive and dance, a path is traced that identifies and makes explicit two modes of archiving – the static and the performative – to suggest the inclusion of another approach: that of the archive as resurgence. The article adopts an exploratory scope, based on the author's encounter with the object of analysis both as an organizer and participant in archival events centered on deceased creators. Based on an unconventional theoretical framework, (Field Theory and Rupert Sheldrake's Theory of Morphic Fields), the idea defended is that in the archive a spatio-temporal field is activated between the bodies, which condenses an experience of re-presentification of the absent person. Memories open among the participants, affective states resonate, ideas emerge and are contaminated and disseminated beyond a linear space-time. The artefacts and archival devices thus serve as a hologrammatic background, constituting a globular aesthetic experience, that is, based on reflections of existence, from which a whole once lived is reconstructed. This mode of archiving - narrative, energetic and synchronistic - reconstitutes the vibrating function of the dancing body that thus becomes art, overcoming its (feared) primary ephemerality.

Keywords

Archive, Dance and Energy, Presence, Field Theory, Globular Aesthetics

01. Introdução

No presente artigo apresento uma reflexão em torno de práticas de arquivo, na dança, procurando aflorar uma temática pouco abordada, e que é a experiência de visitar um arquivo centrado numa pessoa já falecida, i.e., um arquivo que é organizado em função de uma narrativa de vida, e através do qual se expõem objetos pessoais, se recupera o património produzido, e se relatam alguns episódios existenciais. Trata-se de uma proposta exploratória, baseada na experiência de receção/participação de um evento ou ato público de ativação de arquivo a partir do papel de observador participante. Não visando, nesta fase, encetar uma pesquisa de âmbito metodológico intensivo, o artigo não segue os passos de uma investigação de acordo com o modelo fenomenológico (Moustakas, 1994). O seu objetivo genérico passa por apresentar notas descritivas a partir de dois eventos, que serão ilustradas através de alguns conceitos teóricos, criando assim um quadro contextualizador.

As práticas de arquivo têm vindo a ocupar protagonismo no domínio das artes performativas, fazendo-se apoiar por um pensamento inscrito na filosofia, nas ciências humanas, nas ciências documentais e nos estudos da performance. Estes modos de pensar têm permitido sistematizar e ressignificar um conjunto de procedimen-

tos, distribuídos ao longo do ciclo de vida das artes do corpo – desde a sua produção até à sua difusão e documentação. Seria interessante analisar a ponderação que a prática arquivística detém na modernidade tardia, à luz de uma análise sociológica sobre as consequências da globalização, como se a febre arquivística recente fosse respaldada por condições de vida comuns. Por exemplo, Bauman (1999) refere que um dos atributos da globalização nas sociedades desenvolvidas foi o de estabilizar a dimensão “espaço”, permitindo que os modos de vida das populações se circunscrevessem, na atualidade, a testar formas de viver o “tempo”, ao seu nível *caiológico*. Neste sentido, julgamos que as práticas de arquivo poderiam ser também um instrumento a favor do contínuo processo de reflexividade das identidades, intra e interpessoais, um processo elaborado criticamente a partir do tempo vivido pelos agentes de comunidades artísticas. Noutra perspetiva, recorrendo ao vocabulário psicanalítico, diríamos que o arquivo é uma tentativa de evitar o recalçamento, num desejo de que a (pulsão de) vida supere a (pulsão de) morte, fazendo prevalecer a possibilidade de preservar memórias, do alargamento do nosso plano vital, da reprodução em vez da corruptibilidade, da partilha e transmissão de saberes, do amor em vez da

agressão. E, também, de saber incluir e de processar a experiência da morte.

O arquivo organizado em torno de alguém falecido abre uma dimensão temporal que se expande para além daquela possibilitada pela reconstituição¹ de uma obra coreográfica: produz-se um tempo humano combinado e narrativo – recorrendo à visão de Ricoeur (1985) – que também afeta os objetos existentes no espaço expositivo. A ideia que advogo é que esta experiência faz condensar campos de informação que atravessam o espaço e o tempo, pelo que este modo de arquivo em movimento permite, em modo *metaforometonímico*, um conceito que absorvemos de Metz (1986)², o ressurgimento do corpo da pessoa homenageada, conduzindo, em consequência, a uma impressão estética de ordem globular, ou seja, uma impressão que nos permite construir a percepção conhecida de um todo a partir de cada uma das partes (Santos, 2023).

Começo por apresentar algumas considerações necessárias, relativas às propriedades da dança enquanto uma arte do corpo, destacando a importância da energia corporal e de uma hierarquização alargada do tempo que se estende do ato performativo para o mundo. Em seguida, contextualizo as práticas de arquivo, situando-as entre os registos e as codificações, por um lado, e os arquivos em movimento ou participados, aqui tomados por analogia à participação de um evento performativo, por outro. A partir do campo de relações dinâmicas que ocorrem num espaço arquivístico que retrata a vida de alguém falecido, exponho a ideia do arquivo como ressurgimento.

São apresentados dois eventos, realçando que a noção de arquivo como ressurgimento é fidedigna à missão constituinte da dança, que é uma arte de natureza vivificante, sensorial e intensificadora da presença. O artigo conclui com a apresentação de sugestões para investigações futuras.

1 *Re-enactment*, no original inglês.

2 Termo híbrido que remete para uma hipótese de trabalho quanto à presença do corpo nas artes ao vivo, lançando gradientes de representação: o corpo que pode ser metáfora de algo também permanece metonimicamente como corpo substância que existe, individual ou coletivamente.

02. Aspetos Teóricos

02.01. Corpo e energia

A prática do arquivo na arte da dança enfrenta uma questão constituinte, que é a de saber como poder arquivar uma arte que fabrica com o corpo, ou um corpo que se faz arte. Portanto, um corpo dotado da capacidade de intensificar a presença e de produzir uma série de fenômenos e de experiências que se situam na esfera intermédia entre o real e o imaginário, num espaço potencial. Este é um termo proposto pelo psicanalista Donald Winnicott (1980) para explicar a origem psicológica do fenómeno do jogo, a par de outros fenómenos transicionais que fundam as bases para a cultura, a criação artística, a produção filosófica e a religião.

Pensar a produção artística, ou descrever a experiência estética que a receção da obra de arte ou que as atmosferas artísticas produzem, implica procurar muitas referências, quase sempre alternativas a um paradigma científico mecanicista e positivista. E aqui encaramos a produção arquivística como uma extensão da produção artística, ou uma das fases do ciclo de vida da obra de arte. Com efeito, no espaço expositor do arquivo - quer ele seja constituído segundo modos estáticos ou ativos, embora mais intensamente nestes últimos - produzem-se ambiências, vivem-se ressonâncias entre corpos, circulam estados afetivos, intensifica-se a sinestesia, apura-se a sensibilidade. São experiências comuns a um ato performativo, vividas através da contemplação e da relação espetador-cena, quer esta ocorra em espaços teatrais de proximidade física intimista ou em dispositivos de instalação característicos de espaços expositivos, como museus, galerias ou outros espaços não convencionais (Markava, 2021).

Os termos atrás referidos remetem para a estética filosófica, ou para alguns discursos dos estudos de performance. Eles analisam a atmosfera do espaço performativo (ou expositivo com cariz performativo), sendo que neste último ocorrem modulações de energia e de forças que facilmente se pressentem. A ambiência, um termo de Griffero (2016) usado para situar uma fenomenologia da experiência do espaço, resulta da expansão emocional humana no lugar, que por si só já é marcado

por atmosferas, um conceito anterior inscrito na filosofia estética de Böhme (1995). São todas as cores, temperaturas, sons, impressões sinestésicas e brilhos, frações que emergem de uma obra, que vibram com o corpo-espaço humano e constituem um ambiente que se vivifica. Também a investigadora Ana Pais (2018) estudou a circulação de afetos, a dinâmica sensível que ocorre entre o espaço cénico e o público.

Já o conceito de ressonância foi proposto pelo sociólogo e filósofo Hartmut Rosa (2018), a partir do fenómeno físico da ressonância acústica na qual a vibração de um corpo suscita a atividade própria de outro. A ideia central, é que as duas entidades da relação, situadas num meio capaz de vibração (um espaço de ressonância), “*se touche mutuellement de telle sorte qu’elles apparaissent comme deux entités qui se répondent l’une à l’autre tout en parlant de leur propre voix*”. (p. 191)

Rosa menciona a ressonância estética para destacar as artes e os processos artísticos enquanto esfera de ressonância dominante na modernidade, incluindo a própria arte da dança, onde o corpo em si se torna um espaço de ressonância.

Assumimos, à partida, a centralidade que o corpo adquire nesta reflexão, e tomamos as palavras do filósofo e encenador João André (2016) cujo extenso percurso profissional do autor combina a filosofia com o conhecimento prático do campo performativo, de que as artes do corpo têm como sujeito de criação um corpo que é uma interface com o mundo, sendo, por isso, as “artes do homem como corpo em movimento” (p. 115).

A partir desta afirmação aprofundamos duas ideias. A primeira está ligada à energia, e defende que “o corpo é um núcleo de energia, ou um conjunto polifónico de núcleos de energia, como nós, articulações, redes e percursos que se sedimentam, estruturam e desestruturam na consciência do eu e no eu inconsciente” (André, 2016, p. 91). Deste modo, a obra coreográfica resulta do fluxo natural do próprio corpo – não é mecânica - e com isto, “é *physis* ou natureza que aqui se identifica plenamente com arte, eliminando a contraposição entre *physis* e *tekhne*, como se a arte, mais do que imitar a natureza, ajudasse aqui a própria natureza e dela fosse, assim, um

prolongamento.” (André, 2016, p. 102)³.

A segunda ideia, é a de que este corpo é movido por uma razão pática, que na proposta de André (2016) é “uma razão que pensa sentindo e que sente pensando, e que, assim, unifica as duas esferas que a tradição ocidental nos habituou a separar: a inteligência e a sensibilidade” (p. 117). A razão pática é, para este autor, uma razão que se constitui como sensível, afetiva e estética.

As artes do corpo afirmam a vibração do que é vivo. São dinâmicas, intensificam a sinestesia e a sensorialidade, fabricam corpos de afetações e de desejos que, no caso da dança, se metamorfoseiam transformando o corpo do bailarino em arte: “é a criação estética do espaço no corpo e do corpo no espaço” (André, 2016, p. 102), palavras que ecoam tendo, por fundo, a afirmação de Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção* (1981) de que o nosso corpo é com o espaço.

Tomamos estas palavras como inspiração rumo a um modo de arquivo em dança que seja fidedigno à *dynamis* e à via pática desta forma de arte. Por isso, cremos que o pensamento e a prática sobre arquivo em dança não deveriam ignorar o corpo enquanto núcleo energético e ressoante. Trata-se de inquirir se é possível recuperar, através de modos de arquivar, este corpo que é núcleo energético vivendo uma razão pática e em sensibilidade: poderíamos fazê-lo ressurgir?

02.02. Presença e efemeridade

Sob a designação abrangente de “arquivo” incluem-se aspetos teóricos e práticos que propiciam relações de vária ordem: conceptual, e.g., o arquivo que ora é codificador e estático, ora é criador de narrativas e de movimento; instrumental, por recurso a utensílios, a software, ou tecnologias de IA; e humanas, i.e., fazendo por captar o interesse de vários *stakeholders* tais como programadores, investigadores, artistas, profissionais das ciências documentais, utilizadores e espetadores. Segundo a perspectiva de Madeira et al. (2019), uma categorização possível, quanto aos modos de arquivar, alargar-se-ia a quatro zonas temáticas, sendo as duas primeiras de or-

3 Para aprofundar o estudo da energia nas artes do teatro e da dança recomendamos, ainda, o legado da Antropologia Teatral de Eugenio Barba (1994).

dem estática, e as duas últimas de ordem performática: a) o arquivo como prática; b) o arquivo de práticas; c) a performatividade do arquivo; e d) o arquivo como processo.

O arquivo apresenta-se como um universo habitado por pluralidades e, por essa razão, ele é “continuamente arquivado e revificado” (Madeira et al., 2019, p. 7). O arquivo fabrica-se como lugar entretecido por memórias, e enquanto chão continente de histórias vividas, das quais há episódios que se guardam e outros que se perdem. Recordamos as *Teses sobre a Filosofia da História*, de Walter Benjamin (1992), na passagem em que, inspirado no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, o filósofo imagina o aspeto do anjo da história, de rosto voltado para o passado, que olha para um amontoado de ruínas de onde desejaria “despertar os mortos e reunir os vencidos” (p. 162). Dessa perspectiva de um amontoado material de ruínas, que é o passado, resulta que “nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (Benjamin, 1992, p. 158).

Cuidemos destas palavras, e do que efetivamente elas podem profetizar para os modos arquivísticos que tomam a arte da dança como objeto, para encadear alguns conceitos norteadores: a memória dos factos, a efemeridade da dança, a energia e o tempo.

Recordar e recalcar são duas operações psíquicas que permitem ao sujeito tecer linhas de ausência, de presença e de reconstituição entre si e o mundo. São as mesmas operações que identificamos quando confirmamos a articulação entre o arquivo e a dança⁴, uma articulação que compreende visões e metodologias que possibilitam operar sobre o tangível: o arquivo permite-nos a ativação mnésica porque localiza e transmite informação, cria ontologias e sistemas de catalogação que tipificam as obras no seu plano documental e burocrático, produz tabelas de autoridade, descreve organizações, agrupa artefactos e dispositivos de produção. Mas não guarda memória do intangível e do efémero, que é o

movimento. Como recordar, então, o movimento dançado e a *dynamis* do espaço-corpo é um problema antigo e que tem procurado ser respondido ainda muito antes da categorização, por Goodman (1976), da dança enquanto arte halográfica, ou que carece de notação.

Com efeito, no catálogo publicado em 1991 e resultante da exposição *Danses Tracées*, a historiadora de dança Laurence Louppe, uma das suas co-autoras, comenta, no capítulo intitulado *Les imperfections du Papier*, a primeira gravura que é apresentada no livro, porventura a primeira forma de notação europeia a vislumbrar-se, ainda no Renascimento⁵. A página revela um sistema de signos articulados, em 5 colunas verticais que apresentam dois eixos de simbolização: um relativo à disposição do movimento no espaço, e o outro “à *la stylisation graphique du lexème qui désigne ce mouvement dans la langue*” (Louppe, 1991, p. 23), criando um efeito que permanece entre o esquemático e o imaginado.

Trata-se de um registo pioneiro de notação coreográfica, permitindo a lembrança, plasmada em signos interpretáveis, fazendo a recuperação do gesto no tempo e no espaço e que é do mesmo tempo presente de quem o testemunha, agora. Mas o movimento é apenas uma parte da dança, pelo que a notação é uma parcela que não abrange a fenomenologia do corpo-espaço nem a sua dinâmica.

A característica da efemeridade ressalva o aspeto irrepetível das artes do corpo, anunciado por Phelan (1993) e retomado pela teatróloga Erika Fischer-Lichter (2004), e que se pode sintetizar afirmando que o que é efémero não pode ser arquivado, e que aquilo que se constitui pela experiência apenas é transmissível pela experiência. Sendo uma das linhas de discussão académica, a efemeridade é apontada por Lepecki (2012) como um dos traços constituintes da dança, e não necessariamente como desvantagem já que o século XXI tem testemunhado o sucesso da mercantilização da dança no circuito internacional da arte contemporânea. Cremos que a discussão em torno da efemeridade da

4 Patente na frase anónima, inscrita no diagrama de *Para uma timeline a haver*, produzida pela Associação Parasita para o 20.º aniversário de *O Rumo do Fumo*, e colocado na parede adjacente ao estúdio da *Forum Dança no Espaço da Penha*: “Toda [a] seleção é uma opção. Toda a não seleção é uma ficção”.

5 Anonyme, Manuscrit des Basses Danses de Tarragone, XVIe siècle (Biblioteca de Catalunya, Barcelone).

dança é apenas uma meia-verdade onto-epistemológica. Porque a efemeridade deve ser lida como uma característica intrínseca à presença existencial do corpo. O facto de sermos-no-tempo, conscientes da nossa finitude, constitui a efemeridade como o nível comum e primário da presença. Fomos instruídos na crença de viver num universo eterno, com leis naturais governadas pelos princípios matemáticos, e onde o corpo e a vida humana adquirem um carácter corruptível com o tempo. Mas a corruptibilidade é também característica da matéria. E se é verdade que cada movimento nasce para a morte, é ser da natureza do movimento ele ser irrepitível, porque o movimento no interior do corpo nunca é replicável como cópia de si, mesmo se a sua contraparte, i.e., a sua projeção no espaço exterior, aparenta ser da ordem da reprodutibilidade ou da sincronização.

O segundo nível de presença permite uma intensificação física, energética, bioquímica, cinestésica e sinestésica, pelo que a dança é uma das atividades mais propiciadoras da intensificação da presença. A terceira forma de presença dá-se através do conhecimento não pensado que passa entre corpos, ligado ao conceito do que se consegue transmitir além dos órgãos sensoriais (Bollas, 1992; Gumbrecht, 2014) e que ressalva a riqueza do encontro, também patente no fenómeno de “ressonância” descrito por Rosa (2018). É uma forma de presença preciosa, da qual as artes do corpo detêm uma longa tradição. Por isso, diríamos, que ao documentar a arte da dança estamos num território que cinde uma experiência de totalidade, ao não transmitir o que unicamente pode passar entre os corpos de performers e de espetadores.

Seria desejável, portanto, que o anjo da história consentisse em não deixar perder a materialidade, nem a ação, nem a energia do passado: e através do arquivo permitir ver, ouvir, vivenciar o sentir vibrátil, captar temperaturas e modulações no espaço. Porque o princípio de toda a ação é a energia (André, 2022), há uma *dynamis* que move o mundo e está patente nas nossas criações, palavras proferidas ou escritas, desenhos, movimentos e objetos fabricados. E, na estética do espaço performativo, tudo emana da energia humana e daquela contida nos objetos e artefactos, e estes, investidos pelo tempo

narrativo adquirem o estatuto de entes semivivos (André, 2021), a energia intensifica-se, circula nos corpos-espaço e é produtora de uma dança de efeitos vivificados.

03. Modos de Arquivo

Centrando-nos, por agora, nos modos de arquivo, começamos por observar o arquivo estático, que toma a forma de registo histórico com categorias hierarquizadas e estáveis, evitando a perda e o esquecimento. Teríamos aqui uma visão de âmbito mais positivista, procurando a localização espaço-temporal da informação sob inspiração da filosofia de Derrida (2008) ou Foucault (2005).

Começamos por referir o *arquivo como prática*. Baseando-se na tradição disciplinar das ciências documentais, este modo requer manutenção e um plano orçamental a longo prazo. Neste âmbito, a preservação digital está em consolidação, denotando estratégias de arquivo com a possibilidade de desenvolver *hubs* e uma configuração estrutural em rede. No caso da dança, de que nos ocupamos, é exemplo o projeto *Terpsicore (2023)*⁶, que representa a criação de uma plataforma de arquivo colaborativa digitalizada.

Outra modalidade é a do *arquivo de práticas*. Trata-se de documentar e anotar elementos e fases de um processo criativo ou de um festival, usando software de anotação ou promovendo práticas documentais seguindo metodologias quantitativas ou qualitativas.

Neste contexto mais arquivístico em sentido tradicional, apoiando a conservação de obras, vários projetos têm sido criados para implementar estratégias de preservação digital e dinamização do potencial arquivístico da criação contemporânea. Estes projetos tratam tópicos como a inovação, a acessibilidade e o património intangível das artes performativas. A Internet é, nestes casos, a infraestrutura técnica que conecta coleções e arquivos.

Como exemplo tomemos o projeto europeu *Premiere (2023)* -, com um consórcio de 12 parceiros europeus. O

6 Projeto de desenvolvimento arquivístico do INET-md polo FMH assente em várias parcerias com estruturas de dança – Ballet Teatro, no Porto; Dançando com a Diferença, na Madeira; EIRA, em Lisboa; Companhia de Dança de Almada, em Almada; Real Pelágio, em Lisboa -, empresas de computação (KeepSolutions) e repositórios digitais (Portuguese Cinematèque/Film Archive; Arquivo.pt).

projeto compreende o ciclo de vida das produções nas artes performativas, das quais o arquivo é uma das quatro fases em estudo. Para os arquivos de dança, pretende-se a aplicação de tecnologias digitais avançadas para a melhoria de imagem e de conteúdos de registos em vídeo, de modo a desenvolver uma variedade de ferramentas que preservarão estes registos. Com o propósito de disseminação, realizou-se uma mesa redonda aberta ao público e intitulada *Archiving for the Future*, organizada no âmbito do *Premiere Open Days* (20 e 21 de setembro de 2023) durante o encontro do consórcio em Amsterdão, nos Países Baixos. Com efeito, para além dos tópicos em torno da digitalização, outras questões surgiram no debate: o compromisso das instituições arquivísticas de se abrirem à sociedade, promovendo a visibilidade do arquivo nas artes performativas como uma contribuição para uma sociedade mais participativa e democrática.

Reunindo artistas e especialistas em arquivo de vários países europeus, de entre companhias de repertório e artistas independentes, o interesse comum expandiu os termos da digitalização e focou-se no arquivo enquanto sistema de transmissão patrimonial, considerando que a partilha com as comunidades deveria ser visto como um valor fundacional.

O arquivista surge, assim, como uma interface, mantendo-se num território permeável entre o objeto de arquivo e o utilizador, ou a sociedade como um todo. Podemos usar a tecnologia numa perspetiva teleológica, mas o potencial do arquivo só é alcançado através da comunicação com o recetor, especializado ou amador, abrindo realidades de espaço-tempo e entre seres. E um dos projetos apresentados durante a mesa-redonda, pelo consórcio dos Países Baixos PodiumKunst.net (2023), intitulava-se precisamente *Talking with the dead - what an archive can do, should do and must do*, visando, precisamente, levar até ao conhecimento do público neerlandês produções desconhecidas. Assim, sob o pretexto de uma discussão sobre a digitalização e o futuro do arquivo, escavámos, em sentido *foucaultiano*, camadas de sentido até chegarmos a um tema mais relacional e primordial que concede protagonismo a uma visão mais performática do arquivo.

No que ao arquivo performático ou em movimento diz respeito, ele surge como arquivo associado a repertório, capaz de reafirmar contra-narrativas, implicando transferência de sentidos e a criação de um outro dialógico, e não pretende ser um documento fidedigno de uma obra original. Para Taylor (2003), a autoridade do arquivo deveria ser complementada com a introdução de repertório, já que esta vertente possibilita vias alternativas à interpretação das tradições, potencia dinâmicas entre utilizadores e privilegia a performance sobre a noção de arquivo como registo. E é neste âmbito que Lepecki (2010) defende a noção de corpo-arquivo, a qual tem permitido apoiar conceptualmente os trabalhos de reconstituição coreográfica.

A *performatividade do arquivo* pode surgir por ativação - conciliando a documentação com a produção de narrativas artísticas - como no caso da exposição dos 40 anos de atividade do coreógrafo Francisco Camacho, no *Museu Nacional do Teatro e da Dança*, em 2023. Nesta montagem, os apontamentos pessoais sobre as suas criações e participações coreográficas são ilustrados por fotografias, correspondência pessoal, livros, discos e objetos vários. São coleções de memórias, referências a detalhes de uma carreira internacional cujos pontos são ligados criando constelações históricas em que a vida pessoal deste bailarino e coreógrafo se une aos registos sobre as suas criações, com presença de figurinos e adereços de peças a solo ou de grupo. Não sendo provida do rigor instrumental e demonstrativo das técnicas de conservação, a exposição vale como análise de uma coleção semiprivada, na qual o espaço euclidiano ocupado por cada peça fica documentado em narrativa (ou é narrado em documentação) e se baseia numa ressonância afetiva e introspetiva. Do ponto de vista estético, tratava-se de um dispositivo próximo da *art-installation*, e foi acompanhada de um programa paralelo de encontros e de conversas⁷.

Como exemplo de *Arquivo como processo*, indicamos

7 Em abril, houve a visualização de *O rei no exílio* (solo coreográfico de Francisco Camacho, estreado em 1991 e adaptado para câmara pelo realizador Bruno de Almeida, em 1993), seguida de um debate com a participação do realizador e do coreógrafo, e uma conversa com a figurinista Carlota Lagido.

a estrutura romena *Institutul Prezenteului (IP)/The Institute of the Present*, que trata o arquivo em diferentes disciplinas - quase sempre em combinação com a dança - e pela revitalização do passado, como no caso da mostra inaugurada em novembro de 2019 no Museu Nacional de Arte Romena, em Bucareste, intitulada “*Expozitia 24 de Argumente. Conexiuni timpurii în neo-avangarda româneasca 1969-1971*” (Serban & Ferchedau, 2020). As curadoras recuperaram e compararam o trabalho de artistas plásticos romenos, entre 1969-1971, com outros artistas europeus e incluíram a reconstituição de uma obra de 1968 da coreógrafa Miriam Raducanu, ao jeito do expressionismo abstrato.

Madeira et al. (2019) inscrevem ainda nesta categoria toda a pesquisa artística baseada na ação e na experimentação, de que poderíamos apontar os casos portugueses de instituições da arte contemporânea Re.Al (1995-2019), c.e.m – Centro em Movimento, da Forum Dança e, ainda, da Parasita (2014) com os projetos *Para uma Timeline a Haver* (2017-2022) e *Dança Não Dança*, este último iniciado em outubro de 2023.

Se os três aspetos da presença, constituintes das artes de corpo, são devolvidos com as ativações do arquivo e as reconstituições de obras, haveria que cuidar onto-epistemologicamente das organizações arquivísticas em torno de pessoas mortas (em jeito historiográfico ou de homenagem) cujo objetivo é traçar uma narrativa, porque ativar o (seu) arquivo é fazê-las ressurgir⁸. Aqui, inspiramo-nos na ideia de Barta e Néeman (1999), que retomam metaforicamente – e não a nível fantasmagórico - a profecia de Ezequiel no antigo testamento, *O Vale dos Ossos Secos*, como uma matriz para a renovação e mudança na dança. Esta metáfora ilustra a conexão criativa entre o sonho individual e a experiência coletiva que tanto caracteriza o trabalho nesta arte: “e porei nervos sobre vós, e farei crescer carne sobre vós, e sobre vós estenderei pele, e porei em vós o fôlego da vida, e vivereis.” (Bíblia AT, 1995, p. 325).

O arquivo põe em contacto o tangível e o intangível,

8 A adoção deste termo, em vez de ressurreição, evita conotações religiosas e é mais fiel à ideia que retiramos de Deleuze (1985), a propósito de Nietzsche, de que o movimento de retorno a algo não se dirige para a coisa mesma, a origem, mas para o padrão.

que são ambos lados de uma experiência viva. Para tal entendimento, necessitamos de apoio num quadro teórico inovador e alternativo. Ele possibilitar-nos-á perspetivar o arquivo não como um meio de localização ou decifração, mas sim como um encontro que desfaz a hierarquização temporal e permite a condensação coletiva de informação, processo através do qual ocorre a *presentificação* de uma ausência. A dimensão energética é vivida, não unicamente através da reconstituição de uma obra coreográfica, mas pela sintonização com um campo energético e mórfico através do qual podemos sentir, como uma escultura vibracional, a densidade de um corpo invisível. Como se o nosso corpo, em união com o espaço, imprimisse e recuperasse informação também do espaço, dando ao arquivo a possibilidade de reabilitar algo do invisível, permitindo que a informação nele arquivada emergisse.

Dando abertura a um quinto modo de arquivo, interessa especificar que não é suficiente abordar apenas o ressurgimento pela ótica dos conceitos de ressonância, afetividade ou ambiência. Na proposta do arquivo como ressurgimento, instalamos uma outra perceção do tempo que não é instrumental nem *caiológica*, mas persiste em ser um tempo de complemento:

Toda a obra de ficção, verbal ou plástica, narrativa ou lírica, está possuída de um movimento de transcendência na imanência e projeta para fora de si um mundo, que se pode chamar o ‘mundo da obra’ ou novo espaço de habitabilidade para o homem, capaz de gerar um confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor. (Pereira, 1993, as cited in André, 2016, p. 222)⁹

É por isso uma experiência que estabelece a mediação entre dois tempos e que mobiliza a memória. Nesta mobilização, o tempo da obra performativa e o tempo do

9 Recordamos, e não apenas no contexto deste artigo, o nosso interesse em expandir a noção de “obra criada” para o arquivo ativado, já que as distintas ações que compõem a ativação de um arquivo podem ser assistidas e analisadas como constituindo um ato performativo total: reconstituições, visitas guiadas, leituras, contemplação de adereços, e relação inter-corporal com vários intervenientes.

seu complemento, que é o espetador, não se apresenta como linear, tanto para quem relata o passado como para quem escuta essa mesma narração.

E, por analogia, como refere André (2016), a memória pessoal mobiliza um tempo semelhante. A recordação transforma-se numa "rememoração quente" numa atividade de "re-presentificação" praticada: um tempo em que "datas e vivências emotivas ressoam interiormente num presente" (André, 2016, p. 223). Por meio da memória, passado, presente e futuro não são "diferenças punctiformes aritmeticamente somáveis mas modos temporais com passado, presente e futuro". (Catroga, 2001, as cited in André, 2016, p. 224)¹⁰.

A emergência de uma sensação de presença, transformação e re-presentificação são conhecidas noutras disciplinas, através do desenvolvimento da capacidade de sentir e de abrir a consciência corporal, desenvolvendo o sentido da inter-corporalidade. O fenómeno denominado *condensação* (Neri, 1999), característico dos grupos psicoterapêuticos, ou a ressonância psicológica, nas técnicas de psicodrama fenomenológico ou constelações familiares, é exemplar. Nestes casos, os participantes do grupo terapêutico que aceitam participar em encenações, ilustrando episódios familiares ou existenciais que um sujeito pretende processar, dão-se conta de que adotam espontaneamente as posturas, reações verbais, atitudes e tomam decisões em tudo semelhantes à pessoa que representam (algumas já falecidas), sem alguma vez as terem conhecido. Neste sentido, observamos seguidamente dois eventos de ressurgimento arquivístico, descrevendo a experiência vivida na primeira pessoa e ilustrando-os com modelos teóricos apropriados.

04. O arquivo como campo energético e como ressurgimento

Evento n.º 1

Entre 23 e 25 de março de 2023 realizou-se uma ho-

menagem a Gil Mendo [1946-2022], uma pessoa querida no mundo das artes performativas, e não apenas em Portugal. Este programa de homenagem decorreu na Culturgest, em Lisboa, que também foi um dos seus lugares de afetações por largos anos, e incluiu 4 mesas redondas, a ativação de um arquivo audiovisual, uma maratona coreográfica e uma festa. O arquivo retratou as várias facetas do homenageado, com fotografias suas enquanto jovem bailarino nos anos 1960, textos seus sobre pedagogia e ensino artístico, muitos deles reunidos num suplemento especial da edição do jornal *Coreia* (2023), e registos em vídeo realizados nas três últimas décadas. A ativação do arquivo, a cargo dos coreógrafos Madalena Victorino e João Fiadeiro, ocorreu em dois dias consecutivos às duas mesas-redondas com parceiros nacionais e europeus, que haviam decorrido ao final da tarde. O trabalho de Fiadeiro foi particularmente intenso, envolvendo contacto físico com um dos amigos de longa data de Gil Mendo e com as paredes da sala de exposição. A ativação coincidiu com uma sensação de espessamento na atmosfera do ar, exaltação e alguma exaustão física. Madalena Victorino realizou uma ativação mais retrospectiva, inspirando-se num dos vídeos em que Gil Mendo dança, para realizar um exercício a pares. Por vezes, instalava-se um silêncio que se sentia como uma presença especial na sala. Algumas pessoas verbalizavam: "é como se o Gil estivesse connosco". No último dia, o momento coreográfico com Sofia Dias e Victor Roriz, com partes de canto e de contacto físico entre o público disposto no grande auditório, foi vivido com emoção. Uma palestrante que havia estado presente na mesa sob a temática da internacionalização confessou: "este resultado só é possível porque ocorre com a comunidade da dança, vocês conseguem unir as pessoas", como se as suas palavras, recuperando a ideia vigente de a dança ser uma arte do coletivo (Keersmaecker, 1995), ecoassem a partir da memória do nosso passado embriogénico primordial, de células que vibram juntas abrindo os caminhos de um corpo futuro (Wal & Bie, 2005).

Esta é uma experiência ilustrável através da Teoria de Campo, que é um marco para elucidar e examinar eventos, experiências, objetos, organismos e sistemas en-

10 Ideia de tempo expandido também presente no excerto da V parte do poema *Burnt Norton*, de T. S. Elliot: "Not the stillness of the violin, while the note lasts, / Not that only, but the co-existence, / Or say that the end precedes the beginning, / And the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end." (PoetryVerse, 2023).

quanto partes significativas de uma totalidade de forças mutuamente influenciáveis: são partes que formam um todo (campo) unificado, interativo, contínuo, imaterial e invisível. Um campo é uma rede sistemática de relações, contínuo no tempo e no espaço, onde os fenômenos que nele ocorrem são determinados por todo o campo. De modos e a níveis diferentes, em especial nas relações humanas, as teorias de campo tendem a deixar a descoberto as constantes genóticas, i.e., a possibilidade de ir além da manifestação - o fenotípico - e aprofundar as variedades de formas que subjazem à experiência.

Existem vários contributos científicos que sustentam esta teoria: a filosofia de Aristóteles, a qual distinguiu dois princípios que em conjunto formam toda uma substância (potência e ato, matéria e forma); Kurt Lewin e a psicologia de grupo; e a inspiração na física, do estudo dos campos eletromagnéticos e o enfoque no tempo e na teoria da relatividade. A realidade não é objetiva nem arbitrária mas *“configurada conjunta y contemporaneamente por ‘lo que está ahí afuera’ y el organismo receptor”* (Yontef, 2003, p. 304). Por isso, todas as experiências em torno deste arquivo trouxeram ações re-presentificadas, ativadas naquele tempo pelos factos e pelas forças dos corpos ali existentes, desde a comoção ao abrir pela primeira vez o jornal Coreia (2023) e sentir o embalado das palavras escritas por Gil Mendo, ou as memórias que os participantes acordavam e partilhavam espontaneamente, redescobrimo as suas relações.

O campo apresenta uma lógica própria e que não é racional, constituindo-se de forma implícita e em moldes nos quais todas as partes participam dessa organização. Faculta dois tipos de comunicação: a visível e objetiva, correspondente ao ato de observar; e a invisível, subliminar, correspondente ao que é depositado por cada pessoa sem que ela tenha disso consciência. O campo de informação circula de maneira invisível e permite influência à distância, encontrando-se aqui semelhanças com a formulação dos campos mórficos do biólogo britânico Rupert Sheldrake. O campo mórfico inclui toda a tipologia de campos organizacionais, desde o comportamento animal e humano, aos sistemas sociais e culturais e à atividade mental- todos vistos como campos

que contêm memória para além de desempenharem um papel comparável a programas ou informação no pensamento biológico convencional e podem ser tomados como campos de informação: uma memória interna sustentada pela ressonância mórfica. Estes campos são fisicamente reais *“in the sense that gravitational, electro-magnetic, and quantum matter fields are physically real. Each kind of cell, tissue, organ, and organism has its own kind of field”* (Sheldrake, 1994, pp. 107-108). Os campos mórficos, nesta proposta de Sheldrake, envolvem informação que passa à distância no espaço e no tempo. Daí, a possibilidade de ocorrerem descobertas no plano ontológico, através dos estados de presença no ambiente envolvente.

Evento n.º 2

A exposição “Francis Graça: dança, esplendor e sombras” decorreu no Museu Nacional do Museu e da Dança, em 2022. Estas observações remetem para a re-apresentação da exposição no dia 20 de outubro de 2023, na Galeria de Exposições do Teatro Municipal Joaquim Benite, em Almada, uma casa que nunca poderia ter sido frequentada por este bailarino e coreógrafo. Em primeiro lugar, evocar Francis Graça [1902-1980] é, uma vez mais, associar uma figura a um coletivo, pois como nos recorda a curadora Luísa Roubaud no programa da exposição, “é reconstituir os passos iniciais da dança profissional em Portugal” (Roubaud, 2022, para. 2), e recuperar os contornos desta figura que ficou associada ao folclorismo da companhia Bailados Portugueses Verde Gaio, que fundou em 1940. É retirá-lo de entre os vencidos, anunciando as suas conexões ao modernismo – patente nas fotos em que Francis Graça surge vestido como duplo do Fauno de Nijinsky ou do índio de Ted Shawn -, realçar o seu contributo para incutir nas coristas lisboetas um treino físico até então inexistente e encarar o desafio e o pioneirismo de expor um corpo masculino que assumiu a nudez artística e afirmou este género na dança. Por entre fotografias, notícias de jornais da época e algumas curtas sequências filmadas, chamam-nos a atenção porque atestam a musicalidade de Francis Graça quando se move. Durante a contemplação do acervo, as percepções visuais e cinestésicas são cruzadas com a

escuta das palavras de Luísa Roubaud, que realiza uma visita guiada correlacionando alguns itens da exposição com episódios biográficos. A proximidade de outros corpos humanos presentes criava linhas de reverberação dentro da *white box* de dimensão média, conduzindo-me a mudanças de postura frequentes – como se improvisasse sobre modos de estar.

Os artefactos e as produções humanas contêm a inteligência e a energia de quem os fabricou. Há uma sensação de tempo ligada à ontologia dos seres vivos que permanece ligada a estes materiais, os quais se transformam em seres de arquivo ou potenciais ativados pela nossa presença enquanto corpo e espírito (André, 2021). A curadora partilha conosco as impressões sensoriais e afetivas que a leitura da correspondência pessoal de Francis Graça lhe provocou, e ao escutá-la fantasio sobre as suas reações de sensibilidade. Como recorda Kuniichi (2012), o sentimento da leitura pode ser equivalente ao afeto espinosiano, e fornece o exemplo de Nijinsky para quem o ato de escrever era sempre endereçado ao sentimento: “compreenda que quando escrevo, não penso – Eu sinto” (p. 19). A escrita é também prolongamento de um corpo de sangue e músculos, e uma tradução de estados sensoriais e de sentimentos, de encontros espaço-temporais que constroem instantâneos caligrafados. A escrita contém a informação energética e respirada das vogais e das consoantes (Abram, 2007). O utilizador do arquivo lê, e a informação ativa a sua própria imaginação, prolongando assim uma sensação estrangeira. Estou próximo de uns sapatos vermelhos e pretos usados por Francis numa produção, e são eles que dão cor e textura ao relato da curadora. Próxima está uma barra de *ballet*, ilustrando como o bailarino não havia perdido a memória cinestésica: Francis usava-a todos os dias, mesmo no final de vida quando uma arteriosclerose lhe havia já comprometido as faculdades mnésicas. Com esta experiência, rodeado de pessoas, também eu crio mundo, nos termos de estética filosófica, e ao fazê-lo instalo também novos sentidos e espalho-os inconscientemente, retroalimentando o espaço de arquivo.

Nesta exposição, a palavra morte foi também pronunciada. Foi forçoso, relata a curadora, que se lidasse com

o processo da morte, que se falasse com os mortos, recordando o título do projeto de *Podiumkunst.net*. Luísa Roubaud partilha que tanto ela quanto Nuno Moura, o diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança, procuraram arduamente o assento de óbito, até confirmar o lugar de sepultura.

Numa conversa posterior, a curadora salientou a admiração que foi descobrir a voz de Francis Graça através do suporte de uma entrevista com Igrejas Caeiro (RDZ, 2023)¹¹ e que é apresentada em continuidade no espaço expositivo, num limiar sonoro baixo. A propósito da voz humana, o escritor e cineasta belga Bart Verschaffel diz-nos:

Entendre la voix n'est pas seulement, immédiatement, une reconnaissance, c'est également, immédiatement, une présence. Dans la voix il y a 'maintenant' et 'ici'. Ecouter, c'est comme regarder, entendre, c'est comme sentir. Et la voix que j'entends est toujours plus 'lui' ou 'elle' que ce que dit cette personne. C'est toujours plus, ou autre chose, que la 'vie intérieure' qui est exprimée. (Verschaffel, 1995, p. 43)

O autor retoma o pensamento de Aristóteles, quando este filósofo fala do som da voz, no seu livro sobre animais e no seu *Tratado da alma*, definindo-a como o som produzido por um ser animado. Aristóteles reflete sobre a voz do ponto de vista de quem fala e se exprime, sendo o som vocal produzido por algo que, além de possuir alma, consegue, na sua imaginação, associar algo mais ao som. Verschaffel retoma a posição de Leonardo da Vinci, o qual diria que o espírito não tem voz, porque onde há voz há corpo, o que não significa que o espírito não se possa expressar. Assim, para Verschaffel (1995), a palavra é “*une 'intérieurité' qui se communique*” (p. 41), e ao escutar aquele que fala, escutar aquilo que sai do seu interior para um exterior, ouvimos o corpo que é a voz.

No primeiro evento ficou-nos uma impressão de fes-

11 Voz que se diria ser de timbre seguro e amadeirado, como um oboé, de pessoa franca, sensível e atenta ao mundo, com noção da realidade. Esta apreciação, possível porque também eu procurei o registo e o escutei, demonstra como permaneci ligado ao tempo da exposição.

ta, no segundo de tristeza e nostalgia. O campo é diferente em ambos, porque um campo é um todo unitário de energia: tudo afeta tudo no campo, pessoas, objetos e memórias mórficas que reverberam no entre-corpos das pessoas presentes e reduplicam as intensidades. A imersão num arquivo narrado, acompanhado por projeções súbitas de formas, sons, palavras com e sem sentido, linhas tímbricas, modulações energéticas e posturais dos corpos humanos visitantes, de afetos, é como um observar um espelho de múltiplas faces, em que cada parte contém a informação do todo. Como se a visita ao arquivo decorresse de acordo com os princípios do conhecimento hologramático, ela permite uma experiência estética de reconstituição do todo a partir de uma fração, ou relampejo, por exemplo, através da voz gravada ou da palavra caligrafada numa nota de papel dobrada. É uma experiência que não conhece um espaço euclidiano nem um tempo linear, pois a memória se dilata e nos devolve sempre a um outro nó energético, re-presentificando-o.

05. O Arquivo e a estética globular

A visita a um arquivo organizado em torno de uma figura das artes já desaparecida é uma forma de presença através da ausência, pela possibilidade de constituir uma experiência estética que propomos designar como globular, e cuja substância expomos.

A partir da proposta de Morin (1986), designamos como globulares os corpúsculos que resultam do aglomerado dinâmico de contacto físico, biológico e social. São “fenómenos que ganham forma e substância no encontro colaborador entre o nosso espírito e o mundo, são realidades organizadoras com a sua própria consistência, como glóbulos, formas substâncias corpos que comportam a intensidade das nossas existências bio-antropo-sociais” (Morin, 1986, p. 205). O princípio hologramático, retirado da imagem física do holograma construído a laser, remete para um quadro cosmológico inspirado pela teoria hologramática da ordem implicada, sugerida pelo físico britânico David Bohm. É um “tipo de organização, em que o todo está na parte que está no todo, e onde a parte poderia ser mais ou menos apta para regenerar o todo” (Morin, 1986, p. 98).

Uma pequena parte da informação permanece, ao mesmo tempo, portadora das virtualidades do todo, que se poderiam eventualmente atualizar. Aplicado à função de rememoração, o que fica engramado não é o registo, mas as computações que estabeleceram a representação no momento da percepção, e que permitem operar o surgimento da recordação. Isso explica a rememoração como reconstrução holoscópica ressuscitada a partir de inscrições hologramáticas: miríades de computações que se inferem umas com as outras, fazendo-nos visitar o tempo a partir dos estímulos sensoriais que intensamente construímos em circularidade, engramas que interferem e se combinam, permitindo recordações vivas, globulares, como formas de presença (Santos, 2023).

Cheiros, cores, luzes, tensão eletromagnética, arrepios, sede, pensamentos e contágio postural, são camadas de sensação que perduram destes lugares de arquivo ativado. A ênfase é dada à experiência que o lugar do arquivo pode proporcionar no público participante, fazendo encontrar a energia dos corpos presentes com a energia e informação que chega de um passado com múltiplos efeitos sendo, assim, uma experiência propiciadora da terceira forma de presença que identificámos: a do conhecimento não pensado.

06. Conclusão

Se a dança existe como prolongamento da natureza, também o arquivo pode prolongar o que é constituinte desta arte do corpo, pelo modo de ressurgimento.

Apresentei a ideia de que é necessário assumir uma nova matriz para o arquivo, na dança, se constituirmos, para além dos factos e artefactos, um campo energético de memórias, atos e ações entre corpos-espaço, que se dilatam no tempo e que são formas de fazer ressurgir uma vida. É um ressurgimento que se sente no espaço e no entre-corpos, pois no arquivo que homenageia um percurso de vida misturam-se múltiplos tempos, múltiplas memórias, múltiplas projeções pessoais e emotivas. O arquivo como ressurgimento promove uma experiência estética de ordem globular, uma vez que os corpos participantes coexistem no espaço expositivo com partículas

de singularidade, efetivando-se o projeto de reconstituir um todo virtual a partir de partes.

Deste modo, o arquivo como ressurgimento é um criador de vida e permanece fidedigno à natureza constituinte de uma arte viva, festiva, sensorial, sinestésica e que se cumpre na sua efemeridade primária. Por isso, acreditamos que o tema merece ser aprofundado, acompanhando, quer as experiências de curadoria, quer as de participação do público. O apoio metodológico na fenomenologia será essencial, uma vez que incidimos na investigação de uma experiência, e poderá constituir-se em vários braços: a procura de um Ego transcendental *husserliano*, pela detecção das parcelas de consciência comuns à experiência de vários participantes; através de

uma abordagem *heideggeriana* compondo um ciclo hermenêutico; ou visando a análise da experiência de arquivo como ressurgimento através da inspiração na fenomenologia da experiência estética, como no trabalho de Dufrenne (1976), a partir dos índices de representação, sentimento e presença na obra de arte.

Conflitos de interesses

Nenhum conflito de interesse é reportado pelo autor.

Financiamento

O autor integra o consórcio Premiere (101061303), tendo recebido financiamento para frequentar o Amsterdam Open Days (20-21 setembro 2023).

Referências

- Abram, D. (2007). *A magia do sensível*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- André, J. (2016). *Jogo, corpo e teatro*. Angelus Novus.
- André, J. (2021). Elements for an ontology of theatre. *Filosofia*, (66), 173-191. <https://doi.org/10.13135/2704-8195/6301>
- André, J. (2022). A força da palavra. No princípio era o verbo? No princípio era a energia!, *Biblos.*, 8, 29-59. https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_2
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel tratado de antropologia teatral*. Catalogos Editora.
- Bartal, L., & Ne'eman, N. (1999). *The metaphoric body*. Jessica Kingsley Publishers.
- Bauman, Z. (1999). *Globalização – as consequências humanas*. Zahar Editor.
- Benjamin, W. (1992). Teses sobre a filosofia da história. In W. Benjamin (Org.), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 157-170). Relógio d'Água Editores.
- Bíblia A.T. (1995). *O Vale dos Ossos Secos*, Ezequiel, Cap. 37. Cia. Melhoramentos.
- Böhme, G. (1995). *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp.
- Bollas, C. (1992). *A sombra do objeto: Psicanálise do conhecimento não pensado*. Imago Editora.
- Catroga, F. (2001). *Memória, história e historiografia*. Quarteto.
- Coreia. (2023). Para o Gil. *Coreia*, 8, Série II.
- Deleuze, G. (1985). *Nietzsche*. Edições 70.
- Derrida, J. (2008). *Archive fever: A freudian impression*. Chicago University Press.
- Dufrenne, M. (1976). *Esthétique et Philosophie*, Tome 1. Éditions Klincksieck.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *The transformative power of performance*. Routledge.
- Foucault, M. (2005). *A arqueologia do saber*. Almedina.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett Pub. Co.
- Griffero, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. Routledge.
- Gumbrecht, H-U. (2014). *A produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Editora PUC Rio.
- Keersmaeker, A. (1995). Contagion entre danse et musique. In H. Greef, M. van Kerkhoven, & P. Serwe (Eds.), *Theaterschrift no. 9 Théâtre et Musique* (pp. 206-232). Kaaitheater
- Kuniichi, U. (2012). *A Gênese de um corpo desconhecido*. n-1 edições.
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>
- Lepecki, A. (2012). Introduction/Dance as a practice of

- contemporaneity. In A. Lepecki (Ed.), *Dance* (pp. 14-23). Whitechapel Gallery.
- Loupe, L. (1991). Les imperfections du papier. In L. Loupe.(Org.), *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes* (pp. 9-33). Ed. Dis Voir.
- Madeira, C., Oliveira, F., & Marçal, H. (2019). Arquivos, cativações, reativações. In C. Madeira, F. Oliveira, & H. Marçal (Coord.). *Práticas de arquivo em Artes Performativas* (pp. 7-13). Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>
- Markava, I. (2021). *Território entre: A dança no espaço expositivo*. [Tese de Doutorado em Arte Contemporânea], Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- Merleau-Ponty, M. (1981). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Metz, C. (1986). *O significante imaginário*. Livros Horizonte.
- Morin, E. (1986). *O método - 3. O conhecimento do conhecimento/1*. Publicações Europa-América.
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological research methods*. Sage Publications.
- Neri, C. (1999). *Manual de psicanálise de grupo*. Imago.
- Pais, A. (2018). *Ritmos afectivos nas Artes Performativas*. Edições Colibri.
- Parasita. (2023, novembro 28). *Dança Não Dança*. <https://parasita.eu>
- Pereira, M. B. (1993). Narração e transcendência. *Humanitas*, 45, 393-476.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- PodiumKunst.net (2023, outubro 15). *Talking with the dead - what an archive can do, should do and must do*. <https://podiumkunst.net>
- PoetryVerse (2023, novembro 28). *Four Quartets 1: Burnt Norton*, by T. S. Elliot. <https://www.poetryverse.com/ts-eliot-poems/four-quartets-burnt-norton>
- Premiere (2023, setembro 30). *Premiere - Performing arts in a new era: AI and XR tools for better understanding, preservation, enjoyment, and accessibility (HORIZON-CL2-2021-HERITAGE-01 - HORIZON Research and Innovation Actions)*. <https://premiere-project.eu>
- RDZ – Radiodifusão Zonofone. (2023, novembro 5). *Perfil dum Artista – FRANCIS Falando com IGREJAS CAEIRO (15-11-1955, Rádio Clube Português)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kiKihV-n9Gk>
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. Seuil.
- Rosa, H. (2018). *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. La Découverte.
- Roubaud, L. (2023). *Francis Graça: Dança, Esplendor e Sombra. Exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Galerias exposições, Teatro Municipal Joaquim Benite*. <https://ctalmada.pt/francis-graca-danca-esplendor-e-somboras/>
- Santos, E. (2023). *Corpo e Espaço – Uma leitura dinamológica da dança contemporânea em espaços não convencionais*. [Tese de Doutorado em Arte Contemporânea], Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- Serban, A., & Ferchedau, S. (2020). *24 Arguments early encounters in romanian neo-avant-garde 1969-1971*. Institute of the Present.
- Sheldrake, R. (1994). *The presence of the Past*. HarperCollins Publishers.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the repertoire: Performing cultural memory in the americas*. Duke University Press.
- Terpsicore. (2023, maio 20). *Terpsicore – Dance and performative arts database*. <https://terpsicore.fmh.ulisboa.pt/#/>
- Verschaffel, B. (1995). Là où il y a une voix, il ya a un corps. In H. Greef, M. van Kerkhoven, & P. Serwe (Eds.), *Theaterschrift no. 9 Théâtre et Musique* (pp. 36-57). Kaaithheater.
- Wal, J., & Bie, G. (2005). *Highlights of a phenomenological embryology. Principles of a prenatal psychologie*. <https://www.embryo.nl/en/highlights-of-a-phenomenological-embryology-2005-en/>
- Winnicott, D. (1980). *Playind and reality*. Tavistock.
- Yontef, G. (2003). *Proceso y diálogo en Gestalt*. Cuatro Vientos Editorial.