

Arquivo ou memória? Detritos da live performance

DE MATTHEW REASON

TRADUÇÃO: BIANGE CABRAL
WAGNER MONTHERO

■ 388

Matthew Reason é pesquisador e etnógrafo e sua obra explora a representação e a documentação da performance. Editou uma edição especial na *Edinburgh Review* (ER 106) sobre teatro na Escócia e trabalhou anteriormente no Festival Internacional de Edimburgo onde sua responsabilidade incluía a manutenção do arquivo do festival. Atualmente trabalha na York St. John University.

Biange Cabral é prof^ª. Dr^ª. Ceart/UDESC Bolsista de Produtividade e Pesquisa CNPq.
Wagner Monthero é ator, mestrando em Teatro Ceart/UDESC.

A valorização do teatro como *live performance* é frequentemente acompanhada pela necessidade de contrapor sua transitoriedade por meio de documentação. Este desejo de “salvar” o fazer teatral alcança sua expressão mais forte (e esperança de autoridade e permanência) com o arquivo. A teoria do arquivo, entretanto, insiste na sua instabilidade e incerteza, pois não apenas documenta como também constrói seu sujeito. Neste artigo, Matthew Reason argumenta que, ao tecer comparações entre arquivo e memória humana, é possível estabelecer uma nova formulação do arquivo – como detrito, não como completude – que agrega um valor de mutabilidade como um reflexo da vivacidade do teatro.

Eugênio Barba sugere, em ‘Efermaele’ (1992), que o teatro ‘é a arte do presente’, e descreve diretores e performers como criadores de trabalhos efêmeros.¹ Esta primeira valorização da *live performance* tem sido repetida por aqueles, que como Barba, tem celebrado a natureza transitória de seu trabalho.

Bonnie Brooks, fazendo um comentário que poderia ser estendido a todas as artes performáticas, lembra que ‘uma investigação prática no campo da dança mostra que o trabalho de *salvar*, em dança, frequentemente parece inútil não para os próprios artistas, mas para o público’.² O trabalho de salvar, em dança, é naturalmente o de salvá-la da efemeridade, e já está distante, ideologicamente, da declaração de Barba de que performance é a arte do presente.

O desejo de documentar a performance é uma corrente forte, embora contraditória, que atravessa as *live arts*. É um desejo motivado por uma consciência do desaparecimento inevitável da *live performance*, e testemunhado nos comentários de um diretor teatral no Festival de Edimburgo: “em cinco semanas o que restará de minha peça? Um *script*, um release, um conjunto de fotos e críticas”.³ O que está preocupando este diretor é o desaparecimento iminente de sua produção: a passagem de um evento efêmero e o medo de que o registro daquele evento seja um mero resíduo, uma lembrança da *live performance* original. Medos como este espalharam uma urgência acadêmica e social para ‘salvar’ teatro e *live performance* em geral.

Estranhamente, a ideia de que a *live performance* deva ser salva do desaparecimento, não é mantida como uma posição incompatível com a valorização da performance como efêmera. Em um único artigo publicado no *New Theatre Quarterly* em 1994, Gay McAuley, consegue não apenas ecoar os sentimentos de Brooks sobre a necessidade de salvar a *live performance*, mas também mostrar como os artistas estão cada vez mais interessados no presente do que no passado ou no futuro; e chamar atenção para a necessidade de persuadir os praticantes teatrais céticos a serem responsáveis com seu ‘legado’. McAuley reforça assim, a opinião de Barba sobre o valor da efemeridade:

¹ Eugenio Barba. Efermaele: that which will be said afterwards, *The Drama Review*, v. 36, n. 2, 1992, p. 77–80.

² Bonnie Brooks, **Use it or lose it: artists keep dance alive**, National Initiative to Preserve American Dance: www.danceusa.org/NIPAD/nextsteps1.html (September 2001).

³ Wesley Monroe Shrum, **Fringe and fortune: the role of critics in high and popular culture**, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996. p. 11.

Teatro, é por sua natureza uma arte do momento presente, e os artistas de teatro focam suas energias no presente da experiência viva. A performance é irrepitível e fascinante porque é única e efêmera. Enquanto os indivíduos sentem-se angustiados com a falta de traços mais duradouros dessas experiências, a maioria dos artistas de teatro está mais interessada no seu próximo show do que em documentar aquele que terminou (MCAUÇEY, 1994, p. 84)⁴.

A mudança que McAuley aponta aqui – da valorização positiva do desaparecimento como central à performance para sua condição de sujeito de documentação – é fascinante, é um movimento que rapidamente torna-se familiar quando constatada a efemeridade da performance. É possível que esta valorização e aceitação do desaparecimento da *live performance* continue a ser mantida por performers, embora, como considerado pelo diretor anônimo do Festival de Edimburgo, isto não seja universal. Embora a plateia também esteja acostumada à efemeridade, como Rodrigues Villeneuve afirma, ‘o mesmo não é verdade para jornalistas, acadêmicos, ou historiadores, que precisam falar sobre a performance; todos eles querem reter alguma coisa dela, algum material, algum traço tangível’.⁵

É certamente aqui que a necessidade de documentar a performance é mais forte. Nos discursos acerca da *live performance*, ideias de desaparecimento e de transitoriedade marcam o conjunto de um imaginário recorrente, mas elas são acompanhadas pelo espelhamento de um discurso de documentação complementar ainda que contraditório.

O arquivo autoritário

Em nenhum campo das artes o desejo de impedir que as coisas desapareçam e os sentimentos de ser capaz de acessar o passado podem ser mais fortes do que no arquivo da *live performance*. O arquivo das artes performáticas representa uma coleção oficialmente sancionando, catalogando, preservando e consagrando os traços das performances do passado. Estes arquivos de performances podem consistir de quase qualquer coisa – programas de teatro, brochuras, folhetos, fotografias, vídeos, áudios, releases e críticas, detalhes de estratégias de marketing, modelos de ingressos, contratos, correspondências, detalhes dos arranjos de patrocínio, planta do local de apresentações, cenário, figurino, mapa do palco e de luz, notas de produção, textos com anotações, entrevistas com diretores ou atores, etc. Tudo que seja associado com a performance pode pertencer ao arquivo, incluindo material detalhando os processos de criação, de produção, e de recepção. Claramente, cada um destes traços de arquivos de performance garante consideração por si próprio. Aqui, entretanto, o próprio conceito de arquivo será considerado examinando sua teoria, ideologia, e a promessa de acesso à autêntica memória de performances do passado.

A identidade do arquivo como repositório de acuidade e objetividade está profundamente enraizada no centro de nossa compreensão do mesmo, e da utilidade

⁴ Gay McAuley. The Video Documentation of Theatrical Performance, *New Theatre Quarterly*, v. 10, n. 38, p. 183–94. 1994.

⁵ Rodrigues Villeneuve. Photography of Theatre Images Always Fail, *Canadian Theatre Review*, n. 64, p. 32–7. 1990.

de colecionar e examinar documentos e objetos históricos. Essa percepção e expectativa básica do arquivo é demonstrada nas declarações da missão dos arquivos da *live performance*. O *Archive Arts*, por exemplo, é dedicado a documentar processos de trabalho dentro da prática contemporânea da *performing arts*; o *Archive Live Arts* continua a documentar eventos atuais na medida em que eles ocorrem e busca fazer seu registro histórico tão completo quanto possível; a Divisão de Dança Jerome Robbins da Biblioteca Pública de Nova York se auto descreve como o maior e mais abrangente arquivo no mundo devotado à documentação da dança.⁶

Na realidade, o medo do desaparecimento da *live performance* é particular e fortemente sentido pela dança, uma forma de arte que tradicionalmente tem sido muito difícil de documentar. Como Michelle Potter escreve em um artigo sobre a ação de arquivar a dança, o desejo de documentar a *live performance* está baseado no medo que, “sem esforços para preservar a história e o patrimônio da forma artística, uma pesquisa séria será sempre considerada trivial e desvalorizada”.⁷

Como resultado, muitas organizações são estabelecidas diretamente para contrapor o problema do desaparecimento da dança. A *National Initiative to Preserve America's Dance* (NIPAD), foi criada em 1993, juntamente com a *Heritage Coalition*, registrada como *Dance and Preserve, Inc.*, cujo slogan é ‘assegurar à dança uma vida além da performance’.⁸

Estas são instituições estabelecidas não com o objetivo de facilitar a criação de nova arte, mas de assegurar a documentação da arte existente: olhando para o passado e para o futuro ao invés do presente. A importância colocada por estas instituições na documentação está claramente definida nas declarações de intenção da NIPAD com seu objetivo de ‘patrocinar o legado da dança da América, através do apoio à documentação e preservação como uma parte integral e em curso da criação, transmissão e performance da dança’.⁹

Na documentação de arquivo a mensagem é clara, e deve ser conduzida para o centro de sua própria criação. Na medida em que você performa você deve gravar, e na medida em que você cria você deve documentar. Aqui é possível ver a transformação da valorização da efemeridade da *live performance* no medo da efemeridade e na subsequente valorização da documentação e do documento. Há uma clara dimensão moral nesta ambição, evidente na linguagem que emerge nesta discussão: a performance deve ser salva ou resgatada, é parte de nosso patrimônio, nosso legado, e não deve ser perdida. Como um empenho moral, a ambição de documentar não precisa de justificativa além destas próprias aspirações. O valor do arquivo está na ação de arquivar, em sustar o desaparecimento e preservar para o futuro.

⁶ Arts Archive, Arts Documentation Unit, www.arts-archives.org (September 2001). Live Art Archive, Nottingham Trent University, <http://art.ntu.ac.uk/liveart/newnext.htm> (September 2001). Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library, www.nypl.org/research/lpa/dan/danabout.html, Acesso em: setembro de 2001.

⁷ Michelle Potter, Dancing on the Web, National Library of Australia News, www.nla.gov.au/pub/nlanews/apr01/dance.html. Acesso em: abril de 2001.

⁸ Preserve, Inc., Assuring Dance a Life Beyond Performance, www.preserve-inc.org (September 2001). Catherine Johnson and Allegra Fuller Synder, *Securing Our Dance Heritage: Issues in the Documentation and Preservation of Dance* (Washington DC: Council on Library and Information Resources, 1999), p. 43.

⁹ National Initiative to Preserve America's Dance <http://www.danceusa.org/NIPAD/nipad.html> (September 2001).

Questionando o arquivo

Enquanto as instituições de arquivo só implicitamente sugerem o valor do arquivo como um repositório de uma verdade gravada do passado, essa premissa é explorada explicitamente por muitos teóricos. Irving Velody, por exemplo, inicia um artigo sobre a teoria do arquivo declarando que o arquivo é o pano de fundo de toda pesquisa acadêmica. Apelos para a verdade, adequação, e plausibilidade no trabalho das humanidades e das ciências sociais, jazem nas pressuposições arquivísticas.¹⁰

Tal ponto de partida se mantém para o arquivo de *performing arts* tanto quanto para qualquer outra espécie de arquivo, onde a pesquisa estende a promessa de alcançar as origens e os documentos originais. Esta possibilidade de acessar itens e objetos do passado é em si, uma das atrações chave do arquivo: Harriet Bradley, entre outras, enfatiza os 'prazeres, seduções e ilusões do trabalho arquivista' e a 'intoxicação do arquivo'.¹¹

Helen Freshwater também reconhece a atração do arquivo, tecendo considerações sobre sua experiência trabalhando nos arquivos de teatro para descrever a 'sedução do arquivo' como sendo em parte um prazer voyeurístico e em parte o sentido de acessar um material autêntico: o arquivo fundamenta a reivindicação de verdade, plausibilidade, autenticidade. Para o pesquisador que utiliza material de arquivo, a tentação de reivindicar autoridade acadêmica conferida por uma pesquisa original torna-se irresistível.¹²

Esta identidade sedutora do arquivo continua encantando, mesmo enquanto a maioria dos teóricos contemporâneos, incluindo os próprios Velody, Bradley e Freshwater, questionam nosso entendimento de documentos de arquivo e verdade histórica. A teoria contemporânea examina o papel construtivo e constitutivo que o documento histórico representa na criação e compreensão do passado. O poderoso imaginário que declara que o arquivo revela o passado para nós é complementado pelas alegações da limitação e fabricação arquivística. O apelo do arquivo para um acesso neutro é baseado, e agora enfatizado, sobre posições comprometidas com a seleção, omissão, e manipulação. Carolyn Steedman, por exemplo, descreve a natureza construída do arquivo: o arquivo é feito de documentação do passado, selecionada e conscientemente escolhida, e de fragmentações loucas que ninguém pretendeu preservar e que apenas acabaram lá. No arquivo, você não pode se chocar com suas exclusões, seus vazios e com o que não está catalogado.¹³

Longe de ser completo, ou autêntico, ou neutro ou objetivo, o arquivo é o reverso. Steedman está certamente correto ao descrever o arquivo como vazio; o pesquisador ativamente criando significado, ao invés de simplesmente achá-lo no arquivo: o pesquisador está também construindo, selecionando, editando e falando pelo arquivo.

¹⁰ Irving Velody. The archive and the human sciences: notes towards a theory of the archive. **History of the Human Sciences**, v. 11, n. 4, p. 1–16. 1998

¹¹ Harriet Bradley. The seductions of the archive: voices lost and found. **History of the Human Sciences**, v. 12, n. 2, p. 107–22. 1999.

¹² Helen Freshwater. The allure of the archive. **Poetics Today**, forthcoming (2003).

¹³ Carolyn Steedman. The space of memory. **History of the Human Sciences**, v. 11, n. 4, p. 65–83. 1998.

Arquivo e Memória

Em performance, a exploração do arquivo pelo acadêmico é percebida como uma oportunidade para uma ‘pesquisa adequada’: isto é, uma pesquisa adequada é tanto verdadeira quanto oficial, autêntica e autorizada. O arquivo provê uma oportunidade de reivindicar o anedótico ou especulativo como auxílio para justificar a própria memória e a interpretação do pesquisador. Esta é a atração do arquivo para o pesquisador da performance, pois na medida em que cada performance desaparece, o arquivo oferece a possibilidade de suplementação e talvez de superação de dúvidas como um local de registro.

Esta associação entre arquivo e memória é um motivo popular na teoria do arquivo contemporâneo. Carolyn Steedman aponta um desejo comum no uso do arquivo como metáfora para a memória, uma observação também testemunhada quando Richard Harvey Brown e Beth Davis Brown¹⁴ exploram o papel do arquivo na definição da memória e consciência nacional; e novamente quando Irving Velody examina a ideia de que a ‘memória moderna é acima de tudo um arquivo’.

Tais paralelos são particularmente relevantes para o arquivo das artes performáticas, especialmente quando examinados em relação às declarações radicais de que o único traço do evento da *live performance* pode e deve ser a memória dos espectadores. Peter Brook sugere isso enfaticamente, declarando que a *live performance* é:

um evento para aquele momento presente, para aquela plateia naquele espaço – e acabou. Foi-se sem deixar traço. Não houve jornalista, não houve fotógrafo; as únicas testemunhas foram as pessoas presentes; o único registro é o que eles retiveram, que é como deveria ser no teatro.¹⁵

Estas ideias fazem eco ao que diz Patrice Pavis, quando escreve: ‘A única memória que alguém pode preservar (da *live performance*) é a mais ou menos desatenta percepção do espectador’.¹⁶ A ideia de que o arquivo pode ser um tipo de memória compartilhada, subitamente torna-se muito pertinente e desafiante para esta valorização positiva da memória do público. A possibilidade de propiciar uma mais acurada, objetiva e acessível memória da *live performance* é a principal promessa do seu arquivo. Isto é claro na descrição dos arquivos de dança por Mindy Aloff em um artigo intitulado de forma reveladora, ‘Não é efêmero apesar de tudo’:

Embora seja costume falar sobre dança como uma arte efêmera que não deixa nada atrás de si exceto a memória de sua performance, de fato ela deixa muito mais do que você poderia imaginar: figurino e cenário, partituras musicais, talvez notações da coreografia, programas e críticas, fotografias, cartas, filmes, e hoje em

¹⁴ Richard Harvey Brown and Beth Davis-Brown. The makings of memory: the politics of archive, libraries, and museums in the construction of national consciousness, **History of the Human Sciences**, v. 11, n. 4, p. 17–32. 1998.

¹⁵ Annabelle Melzer. Best betrayal: the documentation of performance on film and video - Part 1. **New Theatre Quarterly**, v. 11, n. 42, p. 147–57. 1995.

¹⁶ Patrice Pavis. **Theatre at the crossroads of culture**. London: Routledge, 1992. p. 67.

dia, horas e horas de registro em vídeo. Enquanto tais remanescentes constituem a 'casca' da dança, eles também são o 'miolo' da história da dança... A arte da coreografia neste momento também é uma arte da história, e o apoio para os arquivos históricos tornou-se indiretamente também um apoio para a dança.¹⁷

O arquivo em outras palavras é nossa memória, nossa herança, nossa *live performance* do passado: embora na sua descrição de 'miolos' e 'cascas', Aloff também reconheça a incompletude de tais remanescentes. Como o artigo de Aloff deixa claro, entretanto, a ideia de que o arquivo preserva nossa história do teatro ou o patrimônio da dança atravessa os manifestos da instituição arquivística. O resultado é simples e inevitável: nossa história das artes performáticas é o que existe no arquivo, e somente o que existe no arquivo. O arquivo não supre a memória, mas a recoloca. A experiência original que para Brook e Pavis existe na memória do público, torna-se desvalorizada como sendo subjetiva, inacessível, desautorizada e não-empírica.

Esta oposição entre arquivo e memória vem à tona em um artigo de Denise Varney e Rachel Fensham, no *New Theatre Quarterly*, proclamando a necessidade de registro da *live performance* em vídeo. O argumento de Varney e Fensham ecoou apelos urgentes daqueles que buscam arquivar a dança; a ambição do vídeo sendo essencialmente um objetivo arquivístico de 'salvar' a *live performance*. Eles também formulam tal esforço arquivístico como um lugar de documentação adequada em competição ativa com a valorização positiva da memória do público da performance descrita por Brook e Pavis. Varney e Fensham declaram: "Certamente a própria efemeridade das memórias individuais deveriam fazê-las suspeitas como registro confiável da performance".¹⁸

É possível ver o arquivo, portanto, como nossa memória peculiar da performance, superior à memória real em termos de sua acessibilidade, durabilidade, alcance e promessa de objetividade e estabilidade. Em contraste, a memória do público torna-se desvalorizada como subjetiva, inacessível e diluída.

Contudo, a distinção precisa ser feita entre performances das quais não há nenhuma memória viva e performances recentes onde os arquivos físicos poderiam ser considerados como 'em competição' com as memórias do público sobrevivente. Com tais memórias vivas, a documentação correta de um arquivo falha em substituir a memória como lugar valioso da sobrevivência da *postperformance*. A tentativa de substituir a memória por uma documentação adequada e a crença no arquivo como repositório da memória da *live performance* falha no reconhecimento da extensão da representação da memória. Esta, como único traço da *live performance*, é mais do que simplesmente uma descrição – não é percebida por Brook e Pavis, por exemplo, como um problema a ser superado pelo emprego do arquivo: ao invés disso é uma declaração que também contém uma valorização positiva. Eugenio Barba ilustra isto: "O espectador não consome estas performances. Geralmente ele não as entende ou não sabe como avaliá-las. Mas ele continua a ter um diálogo com as memórias que estas performances semearam em seu espírito."¹⁹

¹⁷ Mindy Aloff. It's not ephemera after all. National Initiative to Preserve America's Dance. www.danceusa.org/NIPAD/nextsteps7.html (September 2001).

¹⁸ Denise Varney and Rachel Fensham. More-and-less-than: liveness, video recording, and the future of performance. *New Theatre Quarterly*, v. 16, n. 1, p. 88–96. 2000.

¹⁹ Eugenio Barba. Four Spectators. *The Drama Review*, v. 34, n. 1, p. 96–100. 1990.

Isto é o que Barba quer dizer quando ele escreve que ‘a performance teatral resiste ao tempo não ao ser congelada em um registro mas transformando-se’; esta transformação, insiste Barba, é encontrada nas memórias individuais dos espectadores, ou seja, se você valoriza a *live performance* por causa de sua vivacidade, então a memória deve ser um local mais apropriado para qualquer traço ou sobrevida do que um arquivo congelado e imutável. A valorização da memória do público da *live performance*, segundo Barba, não é mantida pela memória, mas por causa dela; seu caráter transformativo, múltiplo e sua mobilidade natural é observado após e não antes de ela ter sido submetida a tais transformações.

Memória da metamorfose

O arquivo ou o vídeo pode mostrar a *live performance* como ela realmente era; mas Barba declara que a performance não era realmente o que estava acontecendo no palco, mas o que está acontecendo na mente e subsequentemente na memória do público. O que Barba escreve sobre os registros tecnológicos é também relevante para as reivindicações do arquivo: “na era da memória eletrônica, dos filmes e da reproduzibilidade, a performance teatral também se define através do trabalho da memória viva, a qual não é museu mas metamorfose”.²⁰

Aqueles que fazem objeções à valorização positiva da memória como um traço legítimo da *live performance*, o fazem por causa da sua natureza subjetiva, inacessível e transformativa. Marvin Carlson, por exemplo, escreve que:

Mesmo aqueles que tiveram a sorte de testemunhar o original são incapazes de retornar a ele para checar a fidelidade de sua memória ou testar subsequentes hipóteses contrárias. Para outros, permanece somente a substância mais fina de uma experiência filtrada através da consciência seletiva e do relato de intermediários.²¹

Varney e Fensham fazem eco a estes sentimentos quando eles citam a observação de Keir Elam em *The Semiotics of Theatre and Drama*, de que a *live performance* resistiu a estudos consistentes uma vez que nós não temos uma memória fidedigna sobre ela. Eles também expressam veemente desconfiança da valorização positiva de Barba da memória subjetiva condenando-a em muitos aspectos, incluindo elitismo, seleção sem conhecimento e falta de detalhes ou acuidade. “Nos opomos à hierarquia da recepção da performance onde a memória é o único local para seu armazenamento”, eles declaram e perguntam, “Memórias de quem são privilegiadas?”

Mais tarde Varney e Fensham reconhecem porque Barba coloca uma valorização positiva na memória transformativa, mas, não obstante a rejeitam: a memória, eles afirmam, não “produz uma forma mais pura de verdade”.²² Isto, entretanto, depende em que tipo de verdade em *live performance* se está tentando alcançar e o que se está tentando “salvar”.

²⁰ Eugenio Barba, Efermaele: “That which will be said afterwards”, *The Drama Review*, v. 36, n. 2, p. 77-80. 1992.

²¹ Annabelle Melzer. Best betrayal: the documentation of performance on film and video - part 1. *New Theatre Quarterly*, v. 11, n. 42, p. 147-57. 1995.

²² Denise Varney and Rachel Fensham. More-and less-than: liveness, video recording, and the future of performance, *New Theatre Quarterly*, v. 16, n. 1, p. 88-96. 2000.

Adicionalmente muitas das objeções de Varney e Fensham podem ser similarmente direcionadas ao arquivo, à documentação e ao vídeo. Embora promissor, o ideal de competência do arquivo pode falhar, como sua teoria deixa claro, sobre qualquer aspecto de completude, neutralidade e acuidade. Entretanto, enquanto a memória é pública quanto às suas transformações, nenhuma documentação falha radicalmente ao transformar sua matéria, embora negligencie o reconhecimento da importância de tais mutações.

Curiosamente, a relação entre arquivo e memória percebida por alguns autores, resulta mais do entendimento contemporâneo dos arquivos como instáveis, como inferidos ao invés de lidos, do que de um hipotético ideal do arquivo como completo e neutro. Se a memória é recriada cada vez que é revisitada, se a memória é inerentemente transformativa, então também a construção do arquivo é recriado cada vez que é acessado. É possível, portanto, associar a teoria contemporânea do arquivo à valorização positiva da memória. Em outras palavras, ao invés da instabilidade e do comprometimento autoritário serem um acidente inevitável, isto pode ser transformado no motivo central de um arquivo da *live performance* celebrando sua transformação e fluidez.

Reelaboração Imaginativa da Documentação

■ 396

Um exemplo da reelaboração imaginativa da documentação do arquivo vem da *Forced Entertainment*, em *Notes and Documents of Emanuelle Enchanted* de Tim Etchells e Richard Lowdon.²³ Publicado numa edição do *Contemporary Theatre Review*, estas *Notes and Documents* não apresentam qualquer documentação clara, neutra ou científica da performance: seria impossível recriar *Emanuelle Enchanted* a partir desta documentação. Sequer eles tentam interpretar, avaliar ou descrever a performance. Ao invés disso, Etchells e Lowdon aceitam o efeito transformativo e inevitável da documentação, e tentam criar um registro que recria não a aparência, mas a experiência da performance.

Em seu prefácio para o *The New Theatre*, Michael Kirby sugere que a responsabilidade da documentação é ser objetiva. Ele escreve que “se é uma recriação da performance, clara, acurada e objetiva, o leitor irá responder à documentação da mesma maneira como ele teria respondido à performance”.²⁴

Etchells e Lowdon apresentam uma documentação que está longe de ser clara, acurada ou objetiva, a qual não busca recriar a performance, mas talvez, consegue atingir o resultado de replicar no leitor algumas das experiências do público. *Notes and Documents* é um arquivo construído não pela gravação da performance mas pela tentativa de ecoar a memória da performance, sua seletividade, qualidades assimétricas e sua natureza fabricada. Esta é uma documentação fluida e transformativa, e um arquivo que acentua sua própria incompletude na aparência de sua própria superfície. Este certamente é um arquivo apropriado para documentação da valorizada vivacidade da *live performance*.

²³ Tim Etchells and Richard Lowdon. *Emanuelle Enchanted (or a description of this world as if it were a beautiful place): notes and documents*. *Contemporary Theatre Review*, v. 2, n. 2, p. 9–24. 1994.

²⁴ Michael Kirby (ed.). *The New Theatre: Performance Documentation*, New York: New York University Press, 1974.

Um arquivo de detritos?

Eu gostaria também de propor, especulativamente, outra alternativa possível para o arquivo: ou seja, um arquivo teórico do detrito. Um arquivo do detrito buscaria imitar muitas das características valorizadas positivamente, tanto da memória do público da performance, quanto da vivacidade da *live performance*.

Para ilustrar isto, eu me volto novamente para o trabalho do *Forced Entertainment* e a maneira pela qual ele geralmente acentua o processo da performance através da acumulação de detritos sobre o palco. Muitas produções teatrais, na medida em que se desenvolvem, fazem transições ordenadas de um ato ao outro: os objetos da cena um, por exemplo, são rapidamente removidos antes do início da cena dois. Em contraste, o palco ao final da produção do *Forced Entertainment* está geralmente desordenado com traços daquilo que foi feito antes, traços da performance que estava presente mas que agora se foi.

Uma vez percebida, esta acumulação de detritos da performance pode ser vista em muitas produções de *live performance*, por exemplo, a Ópera Latina de Carles Santos, onde os performers Ricardo e Elena, pegam seus arcos sobre um palco entulhado com pianos, molduras, quadros, livros e gigantescos equipamentos de controle remoto, traços do evento anterior.²⁵ Para mim, a memória da performance está contida neste quadro final, representado pelos destroços, com todos os traços fragmentados instigando memórias fragmentadas.

Isto é também experienciado em *Appetite*, um trabalho de dança de Meg Stuart, que usa um chão de argila levemente endurecido para marcar fisicamente a passagem do tempo no palco na medida em que a argila vai deteriorando-se enquanto os dançarinos performam.²⁶ E mais uma vez no *Scratching the Inner Fields* de Wim Vandekeybus, onde os detritos que permanecem no palco são lembretes físicos dos momentos que se passaram frente ao público.²⁷

Os detritos do palco apresentam um “arquivo” capaz de criar e recriar as múltiplas faces da performance. Na acumulação destes traços é como se um imediato arquivo da produção fosse estabelecido: aqui está a evidência incerta e incompleta do que aconteceu; estes são arquivos que exibem sua própria aleatoriedade e seletividade e que espelham a natureza da memória da produção pelo público. Eles são também arquivos que, singularmente, precisam ser arquivados para não desaparecer.

A imagem dos detritos do palco como arquivo é particularmente adequado para as múltiplas e instáveis produções do *Forced Entertainment*, mas também apropriadas para o estado de todas as performances e memórias em desaparecimento. A ideia do detrito como arquivo não está tão longe do estado de todos os arquivos, mas o arquivo como detrito gira em torno das presunções do distanciamento neutro, objetividade, fidelidade, consistência e autenticidade – em vez de reivindicar parcialidade, fluidez, aleatoriedade e memória. E tendo abandonado as reivindicações de acuidade e completude, tal arquivo é capaz de apresentar interpretação arquivística, proclamações e demonstrações, conscientemente e abertamente apresentando o que todos os arquivos estão já decretando: objetos mudos não permitidos a falar por si próprios, mas sendo falados.

²⁵ Ricardo i Elena, *Company* Carles Santos, directed and written by Carles Santos, Edinburgh International Festival, King's Theatre, Edinburgh, 21–22 August 2001.

²⁶ *Appetite, Damaged Goods*, directed by Meg Stuart and Ann Hamilton, Edinburgh International Festival, Festival Theatre, Edinburgh, 21–22 August 1999.

²⁷ *Scratching the Inner Fields*, *UltimaVez*, choreographed by Wim Vandekeybus, New Territories, Tramway, Glasgow, 16–17, February, 2002.

gráficafu

Gráfica Digital - Universidad Tecnológica de Costa Rica