

Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie

*Time, memory and oblivion in Dance's speech:
Memórias para um menino do ano dois mil (2023)
and a post-selfie insurgency*

*Tiempo, memoria y olvido en el discurso de la Dança:
Memórias para um menino do ano dois mil (2023) y
una insurgencia post-selfie*

Daniel Silva Aires

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: daniel.airess@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2819-7517>

RESUMO

O presente estudo pretende atualizar algumas ideias relativas ao assunto da memória em Dança, relacionando-o com discussões sobre a produção de arquivos de si em imagens no contexto digital. Para isso, analisou-se o espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), estreado em dezembro, no Teatro Victorio Faccin, em Santa Maria/RS. Tendo como *start* a referida obra cênica, pelo emaranhado dramático apresentado, acolhe-se uma perspectiva metodológica pautada na dissecação de seus elementos estéticos, poéticos e conceituais para alçá-los em uma discussão contemporânea sobre a memória e a produção de arquivos digitais. O texto assume um caráter ensaístico tramado pelo assunto tempo, que, por sua vez, evoca a memória, o esquecimento e outras perspectivas arquivais. Considera-se o termo *selfie* como sintomático/indicativo da produção de imagens de si para então deflagrar uma insurgência pós-*selfie* como estratégia de enfrentamento e composição de futuros possíveis.

Palavras-chave: *dança; memória; arquivo; poética; criação.*

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

ABSTRACT

The present study aims to update some ideas regarding the subject of memory in Dance, relating it to discussions about the production of archives of one's self through images in the digital context. To achieve this, we analyzed the dance spectacle entitled *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), premiered in December at Victorio Faccin Theater, in Santa Maria/Rio Grande do Sul state/Brazil. Starting with the aforementioned scenic work, due to the dramaturgical entanglement presented, a methodological perspective based on the dissection of its aesthetic, poetic and conceptual elements is adopted to raise them in a contemporary discussion about memory and the production of digital archives. The text takes on an essayistic character woven around the subject of time, which in turn evokes memory, oblivion and other archival perspectives. The term *selfie* is considered as symptomatic/indicative of the production of images of oneself to then trigger a post-selfie insurgency as a coping and composing strategy of possible futures.

Keywords: *dance; memory; archive; poetics; creation.*

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo actualizar algunas ideas sobre el tema de la memoria en la Danza, relacionando la con las discusiones sobre la producción de archivos de autoimagen en el contexto digital. Para ello, se analizó el espectáculo de danza *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), estrenado en diciembre en el Teatro Victorio Faccin, en Santa Maria/Rio Grande do Sul/Brasil. A partir de la referida obra escénica, debido a la maraña dramática presentada, se adopta una perspectiva metodológica basada en la disección de sus elementos estéticos, poéticos y conceptuales para plantearlos en una discusión contemporánea sobre la memoria y la producción de archivos digitales. El texto adquiere un carácter ensayístico tejido en torno al tema del tiempo, que a su vez evoca la memoria, el olvido y otras perspectivas de archivo. La palabra *selfie* se considera sintomática/indicativa de la producción de imágenes de uno mismo para luego desencadenar una insurgencia post-*selfie* como estrategia de afrontamiento y composición de futuros posibles.

Palabras clave: *danza; memoria; archivo; poética; creación.*

Data de submissão: 07/03/2024
Data de aprovação: 13/09/2024

Introdução

O espetáculo solo de dança contemporânea *Memórias para um menino do ano 2000*¹ (2023) apresenta uma narrativa ambientada no ano de 2070, no qual o personagem principal, interpretado e cocriado por Helder Machado, acorda um dia, pela manhã, e se relaciona com um assistente virtual que lhe fala das condições do tempo (clima) e lhe apresenta algumas notícias atuais (Figura 1). A roupagem da cena, bastante sintetizada, apresenta algumas caixas aparentemente de papelão pintadas de branco, as quais guardam muitos sacos plásticos transparentes. Muitos deles transbordam as caixas. Ao fundo da cena, há uma grande superfície branca sobre a qual se lançam imagens vídeo-mapeadas que compõem as situações vivenciadas pelo personagem de cabelos longos e grisalhos, voz rouca e mobilidade aparentemente reduzida. Evidencia-se, nos primeiros instantes do espetáculo, tratar-se de um futuro assolado por altas temperaturas, produzindo um sentimento de solidão no qual a convivência humana parece inviável e no qual a vida parece se materializar apenas em contato com as mediações tecnológicas digitais, cujo enfoque está na invisibilidade do acesso às memórias pessoais por tais recursos.



Figura 1: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

De forma bem-humorada, com o uso de imagens e tipos de *gaps* apresentados no diálogo entre humano e assistente digital, a montagem apresenta um misto de possibilidades, desde uma imagem ao fundo com uma bela paisagem, que tanto lembra uma janela aberta para o mundo, para a natureza, produzindo bem-estar visual, quanto produz um distanciamento do ambiente interno no qual está o personagem, como uma luz que não atravessa tal janela sugerida e não ilumina os cômodos da memória. Daí a suspeita de que seja essa uma imagem de um mundo tão passado quanto inexistente no tempo da ficção (2070).

No andamento, o assistente virtual apresenta algumas recordações do personagem, com a data do décimo ano anterior. Começam a surgir tais lembranças/memórias revividas no corpo do personagem idoso, a partir das imagens apresentadas pelo assistente. Nisso, as nuances do tempo começam a brincar e sugerir sentidos distintos para o mesmo assunto: o tempo (demora) para o assistente acordar o personagem e tirá-lo da cama, o tempo no corpo do personagem, o andar lento e as costas levemente curvadas, o tempo (clima) das previsões meteorológicas apresentadas pelo assistente, o tempo da imagem (paisagem), sugerindo um passado longínquo, e o principal deles (do ponto de vista da dramaturgia): o tempo (seletivo/selecionável) das memórias apresentadas pelo assistente digital. A importância dessa seleção de memórias junto ao assistente virtual evidencia o interesse do personagem em trazê-las à tona, dez anos atrás, vinte anos atrás, e, assim, sucessivamente até sessenta anos atrás, quando o assistente virtual informa que: ‘não há registros no sistema’.

Nessa seleção das memórias, o corpo do personagem visivelmente começa a ser evocado para um relacionamento sensível, às vezes tátil, no qual suas sensações e gestos iniciam uma atualização da memória corporificada e o resgate de uma corporeidade, que, novamente, atualiza o tempo da imagem da memória no corpo vivido (Figura 2). Dançam imagens da cena, imagens projetadas, vídeo mapeadas, corpo, memória, palavra, gesto e um enrosco cênico-tecnológico-sensível, que vai intensificando a mistura temporal na germinação da memória. São brechas no tempo do acontecimento, ranhuras como flecha curva em disparada rumo à atualização.



Figura 2: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

Atualização, aqui nesta leitura, não é mera metáfora, mas um carregamento de alteridades que se dão no agora de um presente que só sabe ser morto, para sobreviver nele mesmo. Na rearticulação da memória e de suas imagens com o corpo atual do personagem, tempo e memória se atualizam no corpo, ou seja, modificam-se neste corpo, que, de sua pouca ou reduzida mobilidade, acessa um estado cambiante desde sua fase atual e sua jovialidade, até um estado pueril.

Em decorrência de não haver mais memórias no sistema, anteriores a sessenta anos do passado, o personagem murmura: “mas eu tinha aqui, eu tinha guardado, eu tinha subido, eu guardei num pendrive, num link, era um álbum [...]”² Esse é o mote que faz o personagem iniciar uma dança, a partir de uma memória específica não encontrada pelo assistente em seu sistema. A fala, de frases interditas e nunca completadas, acaba por manifestar um jogo gestual que faz o personagem ganhar o espaço. Ao fundo, a tela, que antes mostrava as memórias selecionadas, agora se escurece, reagindo à gestualidade, como rabiscos no breu da memória, como se esboçasse – a memória da memória – dos registros não encontrados.

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

Na sequência, o personagem passa a vasculhar as caixas presentes na cena, observando e também bagunçando os maços de sacos plásticos transparentes, exatamente como fazíamos com os negativos dos rolos fotográficos analógicos. Em poucos gestos, fica evidente que todas aquelas caixas com sacos são, na verdade, caixas de memórias. Mais do que isso, cada um dos sacos é dispositivo que, colocado diante do rosto, materializa tanto sua imagem fílmica no fundo do palco, quanto corporifica a memória naquele que a veste como máscara (Figura 3).



Figura 3: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

No decorrer da cena, a imagem fílmica da memória permanece congelada no fundo da cena, enquanto o dispositivo da memória (saco plástico) sai da posição de máscara e se revela como instrumento de jogo, com o qual o personagem ganha novamente todo o espaço e tenta fazer com que esta memória não caia no chão, equilibrando-a, brincando com sua plasticidade, deformando-a e refazendo-a. O mesmo acontece com a corporeidade evocada, sua mobilidade e movença reconfigurada pelo acesso de tais memórias, muito diferente daquele corpo de tónus e voz fraca, apresentado pelo personagem no início do espetáculo. Na sequência, o mesmo jogo de lembrar, dançar e gesticular as memórias ganha um andamento mais dinâmico. Disso, esquecimento configura um assunto de subtexto, enquanto, em primeiro plano, dançam tempo e memória em um corpo ágil e vívido.

O jogo acelerado apresenta frames de ambiência caseira, de um convívio familiar, além de paisagens rurais, animais de estimação e situações corriqueiras, ganhando um fluxo cada vez maior nas imagens lançadas como pequenos círculos de bordas esfumaçadas no fundo da cena. Nesse ponto, e diferentemente das memórias que antes lavavam todo o fundo do palco, agora de forma recortada, tempo e memória são trabalhados por suas dimensões, e não apenas em sua intensidade. A dinâmica acelerada acaba por trazer apenas os espaços vazios, e não mais as imagens. São vazios da memória, esquecimentos que, mesmo em seu hiato, convocam o personagem a tentar pegá-las, segurá-las por um instante, ineficazmente.

No momento posterior, o personagem parece retomar sua infância com memórias encenadas de forma episódica. Vozes de crianças sobrepostas a uma trilha que rememora um jogo de videogame que, tanto ambientam a cena, quanto respondem às ações executadas. Pique-esconde, pega-pega e pular corda. De repente, um monte de terra se modela com as mãos e logo vira estrada para brincar de carrinho, que logo desce a ladeira, percorre o corpo e vira avião, solto no espaço de um céu imaginado. As imagens projetadas, além de seus elementos responsivos e mapeados, também apresentam nuvens passantes, como em uma fase de um jogo de videogame com gráficos obsoletos. Na exaustão da brincadeira e após uma contagem de '1, 2 e 3', o personagem retoma seu corpo envelhecido, de voz rouca e postura arqueada, como se brevemente se despedisse do conjunto de memórias da infância. Tal mudança é acompanhada pela troca da iluminação cênica, que se reduz ao máximo, assim como as imagens ao fundo da cena, que se apagam.

O personagem agora posiciona uma cadeira, experimentando alguns lugares do palco antes de sentar-se. Dessa vez, ele se acomoda e rememora uma lembrança de sua jovialidade, à luz de um foco que o abraça. Nessa situação, temos uma contação de histórias rica em detalhes, na qual são apresentados outros personagens, todos habitantes da memória. Ao final da contação, o personagem retoma seu estado de corpo atual, murmurando frases como 'eu tenho tanta saudade, e as vezes eu tento me lembrar e não consigo; eu queria tudo de novo, do início; para sempre; queria nunca esquecer; ter essas memórias comigo, elas fazem parte de mim'. Nisso, ao fundo da cena, a data atual do personagem (2070) passa a retroceder (Figura 4) enquanto ele começa a estender, no centro do palco, um grande plástico feito do mesmo material leve das sacolas utilizadas anteriormente.



Figura 4: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

Ao se colocar sobre o grande plástico estendido no chão e entoando 'essas memórias, elas fazem parte de mim', o personagem retira mais sacos-memória de dentro de sua roupa. Um novo baile se inicia quando as pontas do grande plástico são juntadas, em composição com o ar, circunscrevendo-o. Da leveza do material, criando grandes bolsões de ar, as formas orgânicas novamente povoam o espaço, evocando um imaginário não de perda, como sugeriu-se com as frases entoadas, mas numa perspectiva de leveza, de mobilidade e plasticidade. Enquanto isso, o tempo não para de passar ao contrário, finalizando seu retrocesso na data 14 de julho de 2000 (data de nascimento fictício do personagem).

Direcionado à parte final do espetáculo, o personagem inicia um processo de transformação tão mórbido quando poético, um desfecho bastante intrigante do ponto de vista da dramaturgia dos tempos, das memórias e dos esquecimentos. O grande plástico, que anteriormente havia conquistado a leveza do espaço, bailando figuras escultóricas de ar, unindo a transparência do plástico com a plasticidade do corpo que o rememora, agora passa a ser cuidadosamente amassado junto ao corpo do personagem. À frente de seu abdômen, uma massa de plástico, parece formar uma cabeça, sugerindo o restante do plástico como corpo, cuidadosamente colocado ao chão, para logo menos ser colocado em uma cadeira. Ao lado da cadeira, o personagem para em pé, com a mão direita apoiada sobre o encosto da cadeira, remetendo a uma remontagem de fotografias antigas de família, normalmente com o homem sentado e com sua esposa em pé, ao lado.

Por outro lado, a imagem também remonta, devido à própria plasticidade da composição dos elementos cênicos com o personagem, às fotografias dos mortos, tipo bastante popularizado por volta dos anos 1850, e que consistia no ato de fotografar os mortos, geralmente sentados como se estivessem vivos ou apenas repousando. Daí o apontamento do mórbido como aspecto evocado. Disso, muitas possibilidades interpretativas e de leitura se colocam, como a possibilidade de o personagem estar contando de um antepassado que já não existe, de estar representando a figura de um amor antigo, perdido em algum espaço da memória. Até que, descendo em direção aos pés da cadeira, como num gesto de lamento, com a cabeça levemente reclinada no que poderiam ser as pernas do corpo sentado, o personagem adentra o plástico, preenchendo-o de si mesmo.

Este é o interesse, quando se abre a possibilidade de pensar o tempo não mais pelo excesso de passado do personagem, com a incorporação da memória apresentada até então, enfatizando os matizes do tempo, mas quando se escapa ao esquecimento dos dispositivos do tempo (sacos plásticos), para viver/encarnar/dançar a possibilidade do esquecimento de si mesmo. Talvez contemplar, festejar ou mesmo lamentar o futuro de si mesmo, sua incompletude em imagem.

Nesse instante da obra, desde essa leitura, coabitam o presente do corpo do personagem, seu eu mesmo futuro, já morto coberto com plástico, e seu passado no próprio plástico, apresentado, ao longo da obra, como um dispositivo de memória, um arquivo ou conjunto de arquivos cujo principal objetivo parece ser armazenar *insights* das memórias, pequenos *frames* que não são um retorno do tempo em si, mas de suas imagens.

A obra finaliza com um esparramar de memórias (sacos plásticos) ao chão, em todo o espaço. Um conjunto de ventiladores escondidos da visão dos espectadores causa uma revoada de memórias (Figura 5), produzindo seus duplos em sombras ao fundo da cena, por conta da projeção abstrata e orgânica. O personagem, ao centro do espaço, realiza pequenos atos de segurar algumas das sacolas suavemente em pleno voo, como um indicativo de continuidade da ação não apenas do personagem (ficção), mas também humana, capaz de produzir arquivos evocadores de memórias, flutuando em alguma massa de tempo. A imagem produzida, por fim, remonta às esculturas cinéticas e instalações envolvendo o ar, de Daniel Wurtzel,³ artista contemporâneo de relevância internacional cuja produção se elabora no uso de ventiladores e softwares que fazem os materiais voarem, tais como tecidos, plásticos, fogo, água etc.

É com essas nuances sobre o tempo, a memória e o esquecimento, com e sobre dispositivos de criação e produção arquivar de si, que se apresentam tais assuntos poeticamente visitados na obra de dança para, então, adentrar às pertinências e a algumas questões de nosso tempo. Tempo esse que, inevitavelmente, extravasa a obra em si para tocar também no que a ela se justapõe, como possibilidades ou indicativos de um devir pós-*selfie*, noção a ser desenvolvida no decorrer deste escrito.

Há uma cisma com o tempo que permanece produzindo questões.

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >



Figura 5: Registro fotográfico do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023). Acervo dos diretores do espetáculo. Marcos Oliveira.

***Selfie*: uma cisma com o tempo**

O tempo é assunto e matéria compositiva do estado presente e de outros disparadores temporais, em futuros e passados. Seja como linearidade de flecha lançada, seja como espiral ascendente ou descendente, o tempo é grandeza que manifesta sua passagem no corpo dançante. Se é verdade que o tempo é elemento bem estudado no campo analítico do movimento, sendo um dos fatores da expressividade descritos por Laban (1978), também é verdade, por outro lado, que há muitas lacunas e generalizações quando este é o assunto.

Além de um recurso analítico para o movimento dançado, o tempo em dança se mantém ainda bastante vinculado à percepção da rítmica musical (Madureira, 2008), desempenhando um papel de partitura para a dança, que, ao lado do fluxo do movimento, parece orquestrar o corpo dançante. Nesse sentido, antes de se deflagrar o tempo por ele mesmo, o percebemos muito mais a partir de seu efeito sobre/no/com o corpo. Outra perspectiva que se abre e que vem produzindo potentes discussões são aquelas relacionadas ao etarismo e à possível dissolução da ideia de uma validade geracional (Vilhena; Novaes; Rosa; 2014) para o corpo que dança (Silva *et al.*, 2020). Por outro lado, o tempo no corpo nos leva a outras perspectivas ligadas à memória, à história e aos seus arquivos.

De minha parte, como pesquisador guiado pela prática artística, tenho buscado juntar algumas peças que me auxiliem em uma montagem simbólica, uma cisma sobre o tempo tão consistente quanto furtiva, uma materialidade tão possível e prática quanto encantada, preferencialmente desapegada das lógicas coloniais, lineares, de causa e efeito. Uma montagem que escape à promessa de futuro (Krenak, 2020) e de um pretense interesse produtor de história. Foi nesta linha que produzi *Choreobox: objetos hipercoreográficos ou partículas do tempo em Dança* (Aires, 2022), uma série de esculturas interativas compostas de rastros de movimento, envolvendo captura de movimento 3D (*motion capture*), animação 3D, impressão 3D e uso de QR Codes escaneáveis. Há uma cisma com o tempo, uma cisma que permanece.

No momento de criação e discussão da obra citada, além de entender os objetos hipercoreográficos como materialização do tempo, tornado palpável pelo deslocamento do corpo, pelo rastro do movimento em tempo deslizante, cheguei em uma conclusão que clamava por ser esquecida, por tornar-se obsoleta quanto antes uma nova criação recrutasse. Naquele ponto, ao finalizar a tese, envolvendo Dança e Tecnologia, e seguindo na cisma com o tempo, tratei de evocar Exu⁴ na encruzilhada das ideias e engolir os mundos possíveis. O que foi regurgitado naquela perspectiva tratou de desmembrar um pacto narcísico entre arquivo, memória e história, colocando mais alguns agentes nessa mistura. A nova composição produziu argumentos sobre arquivos, que (somente em relação) produzem imaginários, que (somente em relação) produzem narrativas, que, por sua vez, produzem memórias, que (somente em multiplicidade) produzem histórias. Aqui, recorro a Spinoza (2013) para fundamentar esta cisma:

AIRES, Daniel Silva. **Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: Memórias para um menino do ano dois mil (2023) e uma insurgência pós-selfie.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é, com efeito, senão certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que se faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano. Em primeiro lugar, digo apenas que é uma concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e não que é uma concatenação de ideias, as quais explicam a natureza dessas coisas. Pois, trata-se, na realidade [...], das ideias das afecções do corpo humano, as quais envolvem tanto a natureza do corpo humano quanto a natureza dos corpos exteriores. Em segundo lugar, digo que essa concatenação se faz segundo a ordem do intelecto, ordem pela qual a mente percebe as coisas por suas causas primeiras, e que é a mesma em todos os homens. Compreendemos, assim, claramente, porque a mente passa imediatamente do pensamento de uma coisa para o pensamento de uma outra que não tem com a primeira qualquer semelhança. [...] E, assim, cada um passará de um pensamento a outro, dependendo de como o hábito tiver ordenado, em seu corpo, as imagens das coisas. Com efeito, um soldado, por exemplo, ao ver os rastros de um cavalo sobre a areia, passará imediatamente do pensamento do cavalo para o pensamento do cavaleiro e, depois, para o pensamento da guerra, etc. Já um agricultor passará do pensamento do cavalo para o pensamento do arado, do campo, etc. E, assim, cada um, dependendo de como se habituou a unir e a concatenar as imagens das coisas, passará de um certo pensamento a este ou àquele outro (Spinoza, 2013, p. 111-113).

No trecho supracitado, o autor nos evidencia a relação da experiência e da multiplicidade de narrativas possíveis que o corpo produz em relação (afecção) a determinado nome, coisa, imagem e/ou palavra no mundo. A esse recorte chamamos aqui de produção de imaginários. Quando o assunto, imagem ou coisa do mundo diz respeito ao ‘si mesmo’, que aqui chamaremos de *selfie*, a produção de imaginários acaba produzindo outros contornos. Então, do imaginário passamos, em nossa argumentação, à produção de narrativas, recorrendo a Branco (2017), que, ao citar Pollak (1989), indica que:

Da memória ao registro da memória será comum a organização de uma narrativa, em maior ou menor grau de complexidade. Para Michel Pollak, “ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer certa coerência por meio de laços entre acontecimentos-chave (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada) e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Por meio desse trabalho de reconstrução de si mesmo, o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (Pollak, 1989 *apud* Branco, 2017, p. 23-24).

Cabe destacar que os autores citados evidenciam suas perspectivas de memória, que aqui são utilizadas para pavimentar este caminho dos elementos que iniciam com a produção de arquivos, passando para a produção de imaginários, a produção de narrativas diversas, para então adentrar à memória e, possivelmente, recrutar a história. Aqui, ao invés de chegarmos à história, recortamos

um pouco mais o assunto da produção de arquivos de si (selfie) junto com o assunto tempo, tratado em nuances na poética do espetáculo de dança *Memórias para um menino do ano 2000* (2023).

O selfie, como ação de produzir arquivos de si, aproxima-se do que Artières (1998) chama de “arquivar a própria vida”. Branco (2017), por sua vez, pontua que:

Passamos todo o tempo de nossa existência selecionando o que deve ser conservado e o que deve ser posto na lata do lixo. Listas de compras, contas pagas, documentos, bilhetes, cartas de amor, tudo passa por nosso crivo classificatório. Para Artières, o anormal é o sem-papéis, já que o indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Para o autor, arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (Branco, 2017, p. 24).

Veremos adiante que o crivo classificatório indicado pelo autor pode ser uma das questões do nosso tempo em relação à massificação do selfie, na qual o anormal sem-papéis também pode facilmente ser atualizado para sem-arquivos. No entanto, atualizando a primeira sentença da ideia supracitada, não temos dedicado tanto tempo (cuidado) com a seleção da memória e dos arquivos no contexto digital e da web 4.0⁵. Duas causas parecem bastante evidentes: a primeira por conta da digitalização da vida, a praticidade dos recursos para tais arquivamentos (em comparação ao processo maquínico fotográfico analógico com uso de filmes, por exemplo); a segunda, pela própria compulsão pelo arquivamento, indicada por Beiguelman (2021) no que segue:

Tenho dito com certa recorrência que o celular com câmera se transformou em uma espécie de terceiro olho na palma da mão, que escaneia a vida continuamente. Por esse motivo, as formas de produção de imagem na atualidade dizem muito respeito não só sobre a privacidade, como também sobre o estatuto da memória no tempo digital. Ocorre uma verdadeira compulsão pelo arquivamento hoje. E esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais mais diversos das redes (Beiguelman, 2021, p. 148).

Até este momento, acredito que não tenha sido necessário evidenciar as distinções entre o termo *selfie* e um outro conceito, o *self*, bastante difundido e investigado no campo da psicologia. Todavia, vejamos algumas definições abreviadas: *Selfie* é um neologismo da palavra *self-portrait*, ou autorretrato, popularmente conhecido pelo ato de fotografar a si mesmo. *Self*, por sua vez, é um conceito desenvolvido por autores como Rogers (1992), quando nos apresenta:

AIRES, Daniel Silva. Tempo, memória e esquecimento no discurso de Dança: *Memórias para um menino do ano dois mil* (2023) e uma insurgência pós-selfie.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.51511> >

o self como um campo fenomenológico em que o indivíduo organiza uma percepção e conceito de si mesmo. Desta forma então, constitui-se de um encontro entre as demandas internas do organismo e as demandas externas (valores sociais etc.) a ele (Rogers, 1992, *apud* Guimarães; Neto, 2015, p. 58).

Winnicott (1983) conceitualiza que:

o verdadeiro self surge assim que há qualquer organização psíquica na pessoa. Logo, o conceito de verdadeiro self remeteria aos rudimentos - antes de haver uma separação entre interior e exterior - do que posteriormente constitui a realidade interna da criança (Winnicott, 1983, p. 128-139).

Hinshelwood (1992), por sua vez, afirma que “se o ‘ego’ representa uma parte da estrutura da mente, obviamente descrita, o self tende a representar o sujeito em suas próprias fantasias, descritas a partir de um ponto de vista subjetivo” (Hinshelwood, 1992, p. 300-301). Por fim, Mead (1984), pela leitura de Casagrande (2016), indica que “o caráter estruturante do self encontra-se no processo de comunicação simbólica mediante o qual um organismo reage ao gesto do outro, internalizando a atitude ou o papel social desse outro” (Mead, 1984 *apud* Casagrande, 2016, p. 386).

Feitas tais indicações, reitera-se a escolha do termo *selfie* como ideia de produção de arquivos/imagens de si em contextos digitais, que não anulam ou negam as definições de *self* e que inclusive delas participam, se a análise tocasse mais aos aspectos psicológicos da produção de si, do eu mesmo. No entanto, acolhe-se a perspectiva dessa produção diante das imagens criadas como arquivos da memória, que, em nosso tempo, são enfatizadas pela propulsão dessas imagens em contextos digitais.

Em *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), o espetáculo aborda uma projeção tão fictícia quanto plausível sobre um idoso vivendo no ano dois mil e setenta. O personagem se relaciona com um contexto hiper digitalizado e tenta acessar suas memórias a partir de um assistente virtual, fazendo referência à Alexa⁶ e produzindo reflexões sobre os excessos e carências do arquivamento de si. Essas reflexões são pistas dramatúrgicas, coreográficas e compositivas que ficam evidenciadas não como ação executada de produzir esse arquivamento de si em cena; não é a isso que o personagem se dedica. No entanto, sua ação constante de reviver suas memórias só acontece em razão dessa ação que ficou no passado, condicional para que a dança aconteça.

A ideia do arquivamento de si, tal qual os dispositivos arquivísticos, vem se modificando ao longo do tempo, proliferando outros intuitos, diferentes de outros mais antigos. Dessas alterações, o avanço digital acaba sendo indissociável das novas práticas e também das novas questões para este tempo. Para Gomes (2004, p. 11), “foi a partir do século 18 que “indivíduos comuns passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si”. Segundo Lejeune (2008, p. 257), registros fotográficos somente se popularizaram na primeira metade do século 20, “enquanto que registros audiovisuais apenas depois da década de 70”. Os diários são a prática mais recorrente de escrita de si ou de narrativa autobiográfica. Difundiram-se no século 19 e se estima que na França, um país de escolaridade elevada e apaixonado por livros, “três milhões de pessoas mantivessem diários no final do século 20” (Lejeune, 2008, p. 257).

O fato é que a produção do *selfie* como este processo de arquivamento de si, imagético, textual e audiovisual, persegue o desejo de perenidade, desde uma função mais íntima relacionada com a verdade do tempo, como no caso dos diários, relacionado mais estritamente à data dos acontecimentos, como no caso das escritas autobiográficas, sujeitas às alterações e “refeituras”, ou, ainda, como no caso da fotografia como advento de colecionar mundos (Sontag, 2014). O *selfie* acaba sendo uma criação de arquivo de si, tanto pública quanto privada, na qual “arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e a morte” (Artières, 1998, p. 32).

Seguimos com dúvidas se a ideia apresentada por Artières (1998) sobrevive em nosso tempo, ou então, se a permanência e sobrevivência no tempo e na história é ainda uma questão pertinente. Em um tempo de registro e dataficação⁷ das coisas do mundo e, ainda, em um tempo pós-pandêmico, há uma necessidade de comprovação ou afirmação de existência no tempo presente. Ir a um show, frequentar restaurantes, lugares nos holofotes do *hype*, reuniões, encontros, o trabalho, um caminho, o banal do cotidiano espetacularizado, uma refeição *aesthetic*, tudo precisa não apenas ser registrado, mas compartilhado no contexto das redes sociais. Sobre este aspecto, Branco (2017) nos explica:

Com a internet, deixamos a era do arquivamento de si individual para a do arquivamento de si coletivo. Diários e autobiografias, como os conhecemos, sempre existirão [...], mas serão minoria no mundo das memórias integradas e interativas,

criadas coletivamente a partir de postagens próprias, comentários em postagens alheias, compartilhamentos, intervenções, críticas, imagens, vídeos e citações (Branco, 2017, p. 61).

O *selfie* e a produção de arquivos de si, no contexto das redes sociais, têm cada vez mais representado o que chamamos de produção de conteúdo. Se antes os tabloides, revistas de fofocas e alguns programas de televisão tratavam de expor a intimidade de artistas, por exemplo, hoje em dia o que se vê é uma máquina financeira de domínio dos próprios artistas. Há um interesse em conhecer a intimidade dessas pessoas, acompanhar seu dia a dia, perceber e reproduzir muitos de seus comportamentos e escolhas. É possível acompanhar pequenos e grandes acontecimentos em suas vidas, e isso atrai seguidores, audiências, engajamento e, portanto, investidores, mobilizando parcerias, colaborações, patrocínios, permutas etc.

Evidentemente, esses recursos e intentos de compartilhamento do banal do dia a dia não se restringem apenas aos artistas etc., mas se tornou uma prática comum a todos que acessam tais redes sociais, em alguns casos viralizando tais conteúdos e permitindo que audiências/espectadores viralizem e se tornem também legitimados como produtores de conteúdo. Sobre isso, Beiguelman (2021) indica:

Registra-se tudo no afã de marcar um momento. Ainda que seja para apagar em 24 horas, em um microfilme no Stories do Instagram, alguma coisa tem que ser gravada, capturada e divulgada. E é isso que faz da cultura pop, cada vez mais intoxicada pelo passado, algo tão intrigante (Beiguelman, 2021, p. 141).

Entre engajamentos, *likes* e *dislikes*, os processos de compartilhamento de arquivos de si não obedecem a qualquer seleção aparente, de modo que o *self* parece estar se tornando o presente em si, sua condição de existência e produção. Sobre isso, temos percebido que os perfis em determinadas redes sociais têm atestado presenças e existências, e temos olhado com desconfiança para os sujeitos que não possuem perfis. Conhecer uma pessoa no Tinder, realizar uma entrevista de emprego são, entre tantas outras, situações em que se gera desconfiança sobre a própria identidade ou a existência pública de determinada pessoa quando de sua não-presença nas redes sociais.

A produção de *selfie*-arquivos também se evidencia em *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), não no caráter da espetacularização do banal do dia a dia, tendo em vista que não é feita menção sobre as redes sociais, mas no sentido da não seleção de tais arquivos. Isso se mostra na disposição dos elementos cênicos, seus dispositivos arquivísticos (sacos plásticos) não categorizados, não organizados, espalhados e armazenados em caixas quaisquer, aos montes e aos cantos. Tal característica também se mostra quando, em um dos tantos atos de vasculhar as memórias, o personagem esbarra com imagens das quais não quer se recordar, ou que então são mostradas muito rapidamente como projeção ao fundo da cena, indicando desimportância.

Indícios pós-selfie

Se o espetáculo *Memórias para um menino do ano 2000* (2023) nos apresenta a sensação de impotência e vazio na procura por memórias relacionadas aos arquivos de si, quando elas inexistem nos dados disponíveis ao assistente digital, ou seja, que não foram depositadas no sistema, talvez um outro vazio se abra no hiato do arquivamento *selfie*: Há vazio maior do que o excesso de tudo? Se escolher é também abandonar, há que pensar que em nosso tempo temos escolhido pouco, no sentido de selecionar, com relação à produção de dados/arquivos, incluindo nisso o *selfie*. Em nosso tempo “não somos mais obrigados a selecionar as lembranças” (Branco, 2017, p.41) – uma vez que “nenhuma sociedade jamais produziu arquivos como faz a nossa deliberadamente, não só por conta dos meios técnicos de reprodução e preservação, mas também por seu zelo supersticioso, sua veneração pelo vestígio” (Lejeune, 2008, p. 14). Avançamos ainda um pouco mais na ideia com Jeudy (2005), quando nos diz “o que estaria impulsionando a conservação para o futuro não é mais a angústia da perda dos vestígios, mas sim o medo de não ter nada para transmitir” (Jeudy, 2005, p. 46).

São tantas as possibilidades de registro, por si ou por terceiro, que por mais que um indivíduo deseje passar despercebido, invisível, sem perfil, dificilmente conseguirá fazê-lo. Assim, temos também por característica desta era um arquivamento forçado, ainda que mínimo, ainda que involuntário, ainda que à revelia do indivíduo que se percebe objeto deste arquivo. Neste mundo não há lugar para satisfazer o desejo do poeta Manuel Bandeira, de desaparecer tão completamente a ponto de não deixar sequer seu nome (Branco, 2017, p. 61).

Retomando a leitura do espetáculo *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), na cena em que coabitam presente, passado e futuro do personagem, com a simulação de um corpo morto e plástico, a sensação que tange a imagem é a de questionamento sobre: o que vêm depois? Qual o destino dos *frames* da memória em turbilhão/nuvem, depois do fim? Ergo essa pergunta ciente de que ela mereceria uma série de estudos só seu, mas intento que ela possa disparar alguma mobilização no que se abre aqui. Talvez projetando alguma questão que envolva o futuro, mas que, não de forma demasiada, possamos mirar alguma coabitação fora do delírio tecnológico e arquivístico de si. Uma mira, pelo menos, pós-*selfie*.

A memória em nuvem é uma moeda para barganha no terreno do céu anti-esquecimento e, por sua vez, as *bigtechs* são messias guiando um rebanho em sua construção algorítmica.

Basta que vejamos Vint Cerf, um dos pais da internet e vice-presidente do Google, citado em 2017 por Branco, quando indicava que “a humanidade corre o risco de passar por um apagão de memória”, “fotos de família, documentos importantes de trabalho salvos em arquivos digitais na nuvem ou em HD, correm risco de extinção porque, com o constante avanço da tecnologia, podem se tornar invisíveis” (Branco, 2017, p. 102), sendo sua solução/proposta o uso de servidores na nuvem, a fim de “a memória estar acessível a novas gerações” (Branco, 2017, p. 102). Esse parece um problema e uma solução bastante pertinente para uma das maiores *bigtechs* do mundo, que, ao lado da Apple, Amazon, Microsoft e Facebook, colonizam nossos imaginários sobre o tempo, sobre a memória e sobre o esquecimento. Vejamos o que denuncia Beiguelman (2021):

É isso que o antropólogo indiano Arjun Appadurai chama de “nostalgia imaginada”. Fruto de um conjunto de técnicas de merchandising, essa nostalgia publicitária cria experiências de perdas que nunca aconteceram. É possível localizar esse movimento nos anos 1990, quando as fronteiras do debate sobre a memória coletiva transcenderam os limites acadêmicos e ganharam contornos de acontecimentos transnacionais e eventos midiáticos. [...] E foi isso que fez com que a memória, do ponto de vista temático e estético se convertesse, dos anos 1990 para cá, em um desafio intelectual e em uma *commodity* de consumo. [...] Mas hoje esse *boom* relacionado à memória e a nostalgias inventadas se dá em outro contexto, profundamente marcado pelo desaparecimento do sujeito social, tragado pela uberização da vida e na encruzilhada do Antropoceno, que corrói as perspectivas de futuro. A sensação é de asfixia geral sob as normas do automatismo tecnofinanceiro, como denominou o filósofo italiano Franco Berardi, e essa é uma das explicações para o surto de passados inventados que vivemos (Beiguelman, 2021, p. 144).

Esses tópicos parecem circunscrever a cisma com a noção de memória que temos atualizado e, com elas, as nuances de um esquecimento programado. Isso, lembremos, insere-se em um contexto de devastação ecológica, ambiental e climática e de produção de lixo tecnológico sem precedentes. Talvez o excesso de produção do *selfie* diga mais sobre um excesso de presente e de presentificação, do que sobre uma preocupação com o que fica, com o que ficará e com o que resta. Há uma desmedida nesse sentido.

Retomando *Memórias para um menino do ano 2000* (2023), esse não parece ser um ponto discutido no espetáculo, que se costura pelas linhas do tempo e do *selfie*, que prevê a possibilidade e a impossibilidade do acesso às memórias a partir dos recursos de armazenamento de dados, mas que não atenta para a mais intensa ação e produção da inteligência artificial. Sé é bastante plausível o tipo de arquivamento de si realizado pelo personagem do ano 2000, a rememoração realizada no espetáculo está mais ligada a uma rememoração que já fazíamos há algum tempo, do que com alguma que – talvez – faríamos em 2070.

No tempo da pós-verdade (Santaella, 2020), produzir imagens já não é um advento exclusivamente humano, tendo em vista os recursos de reconhecimento facial, inteligência artificial (I. A.), *machine learning*, *deepfake* e criação de situações e corpos que jamais existiram na experiência. No tempo da pós-verdade, nem mesmo o *selfie* e a produção de arquivos de si atesta coisa alguma. Como poderíamos acreditar na memória gerada após o turbilhão? Ainda que sem resposta definitiva, cabe retomar a observação de Branco (2017, p. 34), quando nos diz que “as palavras que organizam a memória não são a memória, nem sua reconstituição”. Podemos dizer o mesmo sobre as imagens, outrora tidas como prova do tempo. Se entendemos que o arquivo não é a memória em si, os imaginários também não o são, assim como as narrativas, mas a indissociabilidade desses agentes, sim, seria capaz de produzir – ou de seguir produzindo – a memória.

Ainda que o menino vivido no espetáculo acesse suas memórias como se as tivesse produzido no ano 2000 ou ainda antes, no presente (2023), sobre a influência do domínio dos dados pelas *bigtechs*, pela maquinaria algorítmica e pela produção de imagens realizadas pela I. A., seria cauteloso indicar-lhe uma estratégia pós-*selfie* como resposta à pasteurização das imagens de si, já munido da ruína do código informático, “uma dissidência não só estética, mas também política”

(Beiguelman, 2021, p. 160). Um modo de “desobediência tecnológica” capaz de, talvez, apropriar-se do potencial criativo dos dispositivos do nosso tempo como resposta à autoridade do “colonialismo dos dados e a eugenia maquínica da cultura digital” (Beiguelman, 2021, p. 161).

Considerações

O arquivamento da vida, a dataficação das coisas, tudo vira dados, tudo ‘precisa’ virar dados. Somos levados a pensar que essa é uma verdade, uma ontologia que parece, no mínimo, dicotômica, em tempos de pós-verdade. Toda essa vida gerada (dados), alocada em um terreno na nuvem, na verdade é moeda em torno da qual a vida (mesmo) tem orbitado. O que entendemos como nuvem, esse lugar do ciberespaço para armazenar dados, na verdade, ao contrário do que se possa imaginar, demanda espaços físicos geridos pelas *bigtechs* citadas anteriormente, localizados no norte global.

Talvez essas questões não necessariamente façam parte das memórias deixadas ao menino do ano 2000. Há questões dramatúrgicas no espetáculo que se ligam mais ao imaginário coletivo sobre a memória, sua abordagem tanto emotiva quanto factual na composição de narrativas ficcionais e pessoais do intérprete-criador, mas há sim um contexto evocado mesmo para além das escolhas artísticas e que poderiam ser um interesse: a morte e o esquecimento não como escombros do passado, mas como artigo de luxo. O pós-*selfie* como fresta no antropoceno.⁸ Vejamos o que Branco (2017) nos indica:

Em outras palavras, após o surgimento da internet, passou-se a morrer de modo menos definitivo. [...] Um transgressor da lei que cumpriu a pena que lhe foi imposta; uma professora que deseja não ver menção a uma condenação de 40 anos atrás por tráfico de drogas; uma aspirante a atriz que depois de um filme erótico se torna apresentadora do mais bem-sucedido programa infantil das últimas décadas. [...] É nesse contexto de mudança de perspectiva que o tema do direito ao esquecimento vem sendo tratado com mais vigor ultimamente (Branco, 2017, p. 103-119).

Disso, cabe retomar ainda a pequena sinopse apresentada pelo espetáculo:

Em 2070, nada é mais como era antes. Só restam as memórias. Guardadas, esquecidas, perdidas ou inventadas, cada memória tem sua forma única. Doces ou não, as memórias possuem vida própria. Mas será que ainda conseguem viver dentro do corpo? (Memórias, 2023, n.p.).

Isto que os artistas do espetáculo questionam, pese o que pareça uma solução, na verdade me faz retomar o indicado na introdução deste estudo. Produzir arquivos não é o mesmo que produzir memórias. O arquivo produz não memórias, mas com e a partir do relacionamento com o corpo produz imaginários, que, em sua multiplicidade, produz narrativas, que, em sua experiência, produzem memórias e que, por fim, podem produzir histórias.

Assim como não há memória fora do corpo, esse segue sendo um paradoxo da permanência no tempo; uma – talvez – disputa. Memória fora do corpo é arquivo, memória no corpo é corpo-arquivo (Dantas, 2012; Lepecki, 2010; Taylor, 2013). Sobre a produção de arquivos de si como *selfie*, em nosso tempo, talvez ainda estejamos chamando isso de produzir memórias, mas acredito que em outro tempo futuro utilizaremos algum outro termo. Por enquanto, seguimos produzindo *selfie* como ruínas, um tema bastante caro ao imaginário produzido pela fotografia desde o final do século XIX. No entanto, “diante dos desmoronamentos cotidianos que consomem patrimônios e desastres ecológicos e políticos, que engolem vidas e soterram paisagens, o que prevalece é o sentido da catástrofe, do tempo que não terá um depois” (Beiguelman, 2021, p. 156)

Talvez, para um menino dos anos 2000, seja interessante alertá-lo sobre dois aspectos essenciais: o primeiro, com relação à produção de experiências, sensações, afetividades, narrativas e toda sorte de vida que somente a ação do/no presente produz no corpo. O segundo, talvez seja um alerta não sobre a produção de si em imagens/arquivos apenas, mas pensar nos dispositivos e no armazenamento de dados.

Arquivos aos montes se empoeiram nas estantes não visitadas, escritos, vestígios não lidos, imagens não vivenciadas, não compartilhadas, sem produção de imaginários, sem produção de narrativas, sem memória, sem validação histórica etc. Acho que ainda estamos num olho do furacão em que a vida se torna dados. Nós nos tornamos dados nos turbilhões algorítmicos de uma existência capitalizada. Nossas danças vão na mesma onda e a promessa é de que digitalizar e disponibilizar em rede é o mesmo que produzir memória. Acho que a questão da memória segue no mesmo hiato; apenas mudamos a mídia e a colocamos como ponto ontológico. Dessa perspectiva o que se vê são poeiras digitais, ou seja, o mesmo acúmulo de desinteresse dos antigos arquivos, em antigas estantes. Dito ainda de outro modo: à dança, assim como à efemeridade da vida, cabe

seu registro como pintura, depois como fotografia, depois como filme, depois ciberespaço, depois metaverso *etc.* É a mesma promessa de prolongar as imagens como razão semelhante à experiência, produzir arquivos em imagens como promessa de memória.

O que se vê, repito, é um amontoado de dados empoeirados com pouco ou nenhum contexto, quando a mira é a memória. A imagem dos dispositivos da memória em turbilhão esvoaçante na cena de *Memórias para um menino do ano 2000* (2023) também nos mostra isso. A ação do vento e a ação do corpo da experiência condizem mais com a memória do que os sacos plásticos voando, ou seja, sem a ação que mobiliza os arquivos e sem o corpo da experiência, os arquivos são apenas materiais (fílmico, plástico, digital *etc.*) jogados ao chão e empoeirados no esquecimento.

Já ao sabor das *bigtechs* (sim, as *bigtechs* são donas dos nossos dados, portanto, há lucro, portanto, há vigilância e dominação), a memória passa longe, sobretudo se a sua moeda de troca for o esquecimento de quem não esteja disposto a ‘comprar um terreno’ na nuvem digital. Nessa toada, a um menino do ano 2000, assim como para nós mesmos, talvez caiba pensarmos em uma época “em que a memória se tornou um souvenir descartável e qualquer violência se converte em imagem de consumo fácil” (Beiguelman, 2021, p. 159) e, por isso, conceber uma estratégia pós-*selfie*, para mirar nossa produção arquivada desde uma abordagem “sobre a tecnologia e o futuro de maneira mais analítica, mais irônica e menos desesperada” (Beiguelman, 2021, p. 159), operar o pós-*selfie*, talvez, como “iminência da perda dos dados”, “estéticas da memória que pressupõem o irrecuperável, a falha e a lacuna como padrão, e não como exceção, no ecossistema de armazenagem digital” (Beiguelman, 2021, p. 159).

Considero, ainda, que o presente estudo avança pouco no que concordamos sobre o pensamento de que o corpo é o lugar de manifestação da dança e de sua memória, de que é também no corpo o local de sua rememoração, o *reenactment* (Franko, 2017; Baldacci; Franco, 2022) dos arquivos em si. Estamos/seguimos de acordo com relação a isto. Porém, indo com mais afinco aos dados e arquivos digitais, a síntese arquivo-memória não é capaz de se sustentar sem que, minimamente, considere-se seus agentes arquivísticos, imaginários, narrativos, memoriais e históricos. E, em 2070, para um menino do ano 2000, seus indícios pós-*selfie*.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Daniel Silva. **Choreobox: objetos hipercoreográficos ou partículas do tempo em Dança**. 2022. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- AWARI. **Inteligência Artificial Web 4.0**: A IA como impulsionadora da próxima etapa da web. 20 jul. 2003. Disponível em: <https://awari.com.br/inteligencia-artificial-web-4-0-a-ia-como-impulsionadora-da-proxima-etapa-da-web/#:~:text=A%20IA%20Web%204.0%20permite,web%20mais%20eficiente%20e%20satisfat%C3%B3ria>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- BALDACCI, Cristina; FRANCO, Susanne. **On Reenactment**: Concepts, Methodologies, Tools. [S.l.]: Accademia University Press, 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BRANCO, Sérgio. **Memória e esquecimento na internet**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- CASAGRANDE, Cledes Antonio. Interacionismo simbólico, formação do self e educação: uma aproximação ao pensamento de GH Mead. **Educação e Filosofia**, v. 30, n. 59, p. 375-403, 2016.
- DANTAS, Monica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Revista Cena**. Porto Alegre, v. 2, n. 11, p. 1-24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- FRANKO, Mark (Ed.). **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. [S.l.]: Oxford University Press, 2017.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**: a título de prólogo.. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GUIMARÃES, Aline Pinheiro Macedo; SILVA NETO, Melchisedech César. A formação do self e a dependência afetiva: uma revisão bibliográfica da abordagem centrada na pessoa. **Revista do NUFEN**, v. 7, n. 2, p. 48-77, 2015.
- HINSHELWOOD, Robert Douglas. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Tradução de Elisa Dias Velloso. Porto Alegre: Artes Médicas. 1992.
- INSPER. **Você sabe o que é dataficação?** Algumas empresas ganham rios de dinheiro com isso. 2021. Disponível em: <https://www.insper.edu.br/noticias/voce-sabe-o-que-e-dataficacao-algumas-empresas-ganham-rios-de-dinheiro-com-isso/>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia das letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

MADUREIRA, José Rafael. **Emile Jaques-Dalcroze**: sobre a experiência poética da rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/435623>. Acesso em: 8 jan. 2024.

MEAD, George Herbert. **On Social Psychology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

MEMÓRIAS para um menino do ano dois mil. Espetáculo de dança contemporânea. Santa Maria, 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

ROGERS, Carl R. **Terapia centrada no cliente**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?**. [S.l.]: Editora Estação das Letras e Cores, 2020.

SILVA, Suzane; RESENDE, Fellipe; NETO, Manoel; TEIXEIRA, Rodrigo. Dançar, atuar e escutar com novos velhos corpos. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa. (Orgs.). **Pesquisa em artes cênicas em tempos distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 10. P. 182-201.

SONTAG, Susan. **On Photograph**. Nova York: Penguin, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILHENA, Junia de; NOVAES, Joana de Vilhena; ROSA, Carlos Mendes. A sombra de um corpo que se anuncia: corpo, imagem e envelhecimento. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 17, p. 251-264, 2014.

VIOLA, Eduardo; BASSO, Larissa. O sistema internacional no Antropoceno. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, 2016.

WINNICOTT, Donald Winnicott. Distorção do ego em termos de verdadeiro e falso self. In: WINNICOTT, Donald Winnicott. **O Ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artmed, 1983. P. 128-139.

NOTAS

-
- 1 Ficha técnica: Direção: Geison Sommer e Júlia Urach; Intérprete-criador: Helder Machado; Trilha sonora: Ronaldo Palma; Figurinista: Henrique Goulart; Design de projeção: Núcleo de Investigação do Corpo e Tecnologias; Voz: Anderson Martins; Operação de som e projeção: Júlia Urach; Operação de luz: Geison Sommer; Produção audiovisual: Júlia Urach e Marcos Oliveira; Animação: Jamille Marin e Leonardo Martins; Fotografias: Marcos Oliveira; Produção: Núcleo de Investigação do Corpo e Tecnologias.
 - 2 Fala presente na cena descrita (Memórias..., 2023, n.p.).
 - 3 <https://www.danielwurtzel.com/>.
 - 4 Figura e princípio essencial em práticas afroreferenciadas, em perspectivas e epistemologias decoloniais e de encruzilhada.
 - 5 Segundo a plataforma de ensino Awari, a Web 4.0 está intimamente vinculada à Inteligência Artificial e “se baseia em dois conceitos-chave: a web semântica e a internet das coisas. A web semântica visa atribuir significado e contexto aos dados, permitindo que as máquinas compreendam e processem as informações de forma mais inteligente. A internet das coisas, por sua vez, é a interconexão de dispositivos e sensores que coletam dados em tempo real. Com a IA Web 4.0, essas duas abordagens se combinam para criar uma experiência mais personalizada e inteligente para os usuários” (Awari, 2023, n.p.).
 - 6 Assistente virtual Amazon.
 - 7 Esse termo apareceu pela primeira vez em um ensaio publicado em 2013 pela revista americana *Foreign Affairs*. No texto, intitulado *The Rise of Big Data*, o jornalista Kenneth Neil Cukier, editor de dados da revista inglesa *The Economist*, e Viktor Mayer-Schoenberger, professor na Universidade de Oxford, utilizaram essa expressão para descrever a prática de transformar diversos aspectos das nossas vidas em dados que geram informações para a criação de valor (Insper, 2021, n. p.).
 - 8 Termo que designa o período em que a ação humana se torna protagonista dos efeitos sobre o planeta Terra (Viola; Basso, 2016).