

"Biblioteca de Dança": procedimentos em composições poéticas

JORGE ALENCAR
NETO MACHADO

Jorge Alencar é Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e doutorando pelo PPGDança-UFBA, com pesquisa realizada em formato de doutorado sanduíche entre Brasil e Alemanha, na Justus Liebig University Giessen (JLU). Dentre os seus trabalhos em parceria com Neto Machado estão: a instalação coreográfica “Biblioteca de Dança” (2017); o festival IC Encontro de Artes (desde 2006); o longa-metragem “Pinta” (Melhor Longa-metragem no Rio Festival Gay de Cinema 2014); "A Lei do Riso: Crimes Bizarros" (indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2019 como Melhor Série de Ficção); “Vermelho Melodrama” (Melhor Espetáculo pelo Prêmio Braskem de Teatro 2019). É membro fundador da Dimenti Produções Culturais, em atividade desde 1998, e integrante da Associação Conexões Criativas, OSC dedicada a projetos promotores de fomento, formação e publicação de arte e cultura.

Contato: jorgealencarjorge@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9336389753046516>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7580-6250>

•44

Neto Machado é Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, graduado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, com formação pelo Programa “ex.e.r.ce” do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier (França). Com trabalhos em dança, teatro, audiovisual e literatura, o artista e pesquisador vem atuando em diversos contextos como: Tate Modern (Inglaterra); Massachusetts Institute of Technology (EUA); Centre George Pompidou e Festival d’Avignon (França), Station - Service for Contemporary Dance (Sérvia). Dentre as suas publicações nacionais e internacionais estão: “Pequena Coleção de Insignificâncias”, livro finalista do Prêmio Jabuti de Literatura categoria infantil (2020); “Everybodys Self Interview” (2008); “Everybodys Scores” (2010). Neto faz parte da coordenação artística, curatorial e pedagógica de projetos como Escola Criativa Boca de Brasa e IC – Encontro de Artes.

Contato: netomachado@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2974993279940538>

• **Resumo**

Este artigo apresenta os modos éticos que dinamizam os procedimentos po.éticos da instalação coreográfica "Biblioteca de Dança" (2017), considerando a própria noção de coreografia como dispositivo com o potencial de criar circuitos de intersubjetivação enquanto tecnologia do coexistir. Esta reflexão toma como perspectiva metodológica a Prática como Pesquisa - PAR (Fernandes, 2013; 2014), empregando procedimentos historiográficos e performativos da obra como bússolas na elaboração teórico-crítica, e no exercício de favorecer as condições nas quais a diferença e a singularidade são afirmadas no fazer coreográfico. Em termos de performatividade, pensar eticamente a noção de procedimento coreográfico na dança implica não apartar discurso e ato.

• **Palavras-chave**

Ética, coreografia, historiografia, performatividade, procedimento.

• **Abstract**

This article presents the ethical modes that dynamize the po.ethical procedures of the choreographic installation "Biblioteca de Dança" / "Dance Library" (2017), with the very notion of choreography being a device with the potential to create circuits of intersubjectivation as a coexistence technology. This reflection takes Practice as Research - PAR (Fernandes, 2013; 2014) as its methodological perspective, making the historiographical and performative procedures of the work a compass in the theoretical-critical elaboration and in the exercise of favoring the conditions in which difference and singularity are affirmed in choreographic practice. In terms of performativity, thinking ethically about the notion of choreographic procedure in dance implies not separating speech from act.

•45

• **Keywords**

Ethics, choreography, historiography, performativity, procedure.

1. Introdução

Este artigo apresenta os modos éticos que dinamizam os procedimentos po.éticos da instalação coreográfica "Biblioteca de Dança" (2017)¹. Nesta perspectiva, a dimensão ética da composição coreográfica na dança diz respeito às ações que perfazem as relações entre as pessoas e outras presenças na experiência artística, considerando a própria coreografia como dispositivo com potencial de criar circuitos de intersubjetivação enquanto tecnologia do coexistir, do conviver. Os procedimentos de criação da obra tomam como bússola ética a produção colaborativa de uma historiografia feita no corpo, na cena e no encontro entre artistas e públicos - com suas memórias, matérias e afetos² -, na direção de compor um ambiente enfaticamente diverso em termos de gênero, raça, idade, corporalidade, repertório cultural e cosmopercepção.

Animada por uma epistemologia ético-política que abarca ações teórico-práticas, este artigo³ toma como perspectiva metodológica a Prática como Pesquisa - PAR (Fernandes, 2013; 2014), cujas formulações, fundadas nos trânsitos entre criação artística e produção teórico-crítica, põem em relevo as implicações mútuas entre pesquisa e performance no que tange à interdependência entre procedimentos e a construção do conhecimento. Assim, a "Biblioteca de Dança" não é somente objeto de exame desta elaboração, mas os procedimentos coreográficos da obra são elementos generativos de uma conduta epistemológica, operando como dispositivos metodológicos.

•46

¹ Obra concebida e dirigida por Jorge Alencar e Neto Machado, criada e dançada por pessoas de diversos contextos nacionais e internacionais como uma coleção de artistas-livros continuamente aberta a novas participações, tendo sido elaborada nos seguintes espaços de residência artística: Akademie Schloss Solitude (Alemanha), Station - Service for Contemporary Dance (Sérvia) e Graner - Centre de creació de dansa i arts vives (Espanha). A "Biblioteca de Dança" teve estreia brasileira na cidade de Salvador (BA) no ano de 2017, no IC – Encontro de Artes, festival que, atualmente, tem curadoria de Ellen Mello, Jorge Alencar, Larissa Lacerda, Neto Machado.

² O termo afeto é empregado aqui no sentido proposto por Pais (2021), enquanto forças que nos movem e nos fazem mover.

³ Elaborada em conexão com a pesquisa de doutorado realizada por Jorge Alencar no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (PPGDança - UFBA), com orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos e supervisão do Prof. Dr. Xavier Le Roy, durante a bolsa-sanduíche CAPES (de setembro de 2023 a fevereiro de 2024), na Justus Liebig University Giessen (JLU), Alemanha, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A "Biblioteca de Dança" constitui uma biblioteca humana e coreográfica que, ao longo de duas ou três horas, reúne público e artistas performando como livros vivos que, em ficção⁴ dramática, são compostos por cenas-capítulos, sumário, notas de rodapé e outros membros de um corpo que se faz livro e de um livro que se inscreve no corpo. Por meio de palavras, gestos, movimentos e outros recursos, tais artistas-livros recontam lembranças de obras e situações coreográficas⁵ às quais assistiram e lhes afetaram intensamente de diferentes jeitos⁶. Cada artista-livro possui de três a cinco cenas-capítulos a serem oferecidas e compartilhadas com o público visitante, ao redor das mesas da biblioteca. Cada cena-capítulo está ligada a uma experiência com dança desde a percepção da pessoa espectadora. Ao longo do trabalho, artistas e público formam uma comunidade temporária, uma vez que a própria dramaturgia da obra cria um contexto de convivialidade.

Dentre os procedimentos da "Biblioteca de Dança" que carregam decisões eticamente motivadas, é possível destacar: 1) a produção de uma historiografia performativa (Fabião, 2012; Castilho, 2020; Marques, 2020; Small, 2019) realizada pelo corpo em exercício de oralidade e de ativação da memória a partir da simultaneidade entre discurso e ato; 2) a prática de uma historiografia colaborativa entre elenco e público que acontece, tanto pela experiência de quem faz - artistas da dança - e de quem assiste - uma vez que artistas contam obras e situações coreográficas de outras pessoas às quais assistiram -, quanto pelo público da "Biblioteca de Dança", que é também convidado a lembrar e a contar; 3) o descentramento de uma ideia de história oficial - hegemônica, pretensamente objetiva e universalizante - já que as informações arroladas no trabalho são comovidas na esteira dos afetos, da ficcionalidade e da

●47

⁴ Nesta escrita, ficção não como sinônimo de engodo ou irreabilidade, mas no sentido de "rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer." (Rancière, 2005, p. 59)

⁵ Na "Biblioteca de Dança", as pessoas artistas participantes contam tanto obras de dança assim nomeadas pelas próprias pessoas que as realizam como situações coreográficas no sentido de acontecimentos cotidianos e/ou de outras naturezas percebidos como coreografia por cada artista do elenco.

⁶ A cada cidade, o elenco pode ser composto tanto por artistas já participantes - mais de cinquenta artistas da dança já se apresentaram na "Biblioteca de Dança" - como por novas pessoas da própria cidade onde a obra será apresentada, ingressando por meio de uma residência de criação. Em um continuum de agregação de novos volumes, em uma certa ética colecionista, em cada local, são preparados grupos plurais de artistas com experiências distintas, sem o compromisso de dar conta de um "todo da dança", já que, além da pluralidade, outra ênfase é a ética da multiplicidade de percepções singulares.

subjetividade; 4) a formação de um tipo de arquivamento cujo acervo ou coleção de artistas-livros é continuamente ampliada e revisada; 5) o compartilhamento de decisões entre artistas e públicos que podem deliberar sobre o que compartilhar/acessar, bem como sobre seus itinerários dentro da experiência.

2. Procedimento coreográfico como modo ético

A ética como filosofia moral abarca diversas perguntas que lhe dão corpo: qual é o escopo das atividades humanas? Em nome de quê as ações humanas são realizadas? Enquanto a moral prescreve condutas respaldadas por uma série de regras mais genéricas e apriorísticas, intermediadas por estruturas prescritivas - como igrejas, famílias, instituições educativas, entre outras - , a ética diz sobre o modo pelo qual cada pessoa constrói a si mesma como sujeito moral (Negri, 2003).

•48

Apesar dos entrelaces entre ética e moral, urge localizar os distintos agenciamentos que situam a moralidade como força que equaciona sujeito, costume e ação, postulando legitimidades sobre o que é e o que não é existir, e a ética como experiência de crise em relação à própria moralidade (Teixeira, 2023), uma vez que a "ética só pode acontecer no instante em que surgir a crítica dos valores morais (...) lugar do deslocamento, do deslize e da afetação. Só posso falar em eticidade, por exemplo, se o outro deixa de ser, para mim, um objeto e me provoca enquanto sujeito" (Teixeira, 2023, p. 58).

Neste artigo, a relação entre ética e dança é elaborada como prática coreográfica. A compreensão de coreografia não está restrita ao sequenciamento de passos ou movimentos passíveis de repetição (Moraes, 2019). A escrita coreográfica é percebida como prática de pensamento e design de ação que com.põe ecologias de decisões, com procedimentos capazes de orientar modos éticos responsáveis, comprometidos com certas formas de coexistência, ainda que temporárias, no caso do encontro com uma obra artística. As ressonâncias geradas no encontro com uma obra de dança, por exemplo, são parte da experiência ética que abarca tanto as ações realizadas como as possíveis repercussões perfazendo um circuito de contatos e afetos.

Há nessa abordagem ética uma dimensão compositiva e relacional que conecta as nossas ações práticas e decisões ao escrutínio. Por serem éticas, essas ações precisam considerar e com.por com as alteridades. Nesses termos, a ética constitui-se por uma qualidade coreográfica que indaga: de que jeito estamos com.pondo umas com as outras, uns com os outros? Decidir pelos modos, ritmos e dinâmicas dessas com.posições gera possíveis dramaturgias de relações éticas em uma experiência coreográfica na dança, envolvendo artistas, público e toda uma cadeia que daí se desdobra de natureza curatorial, crítica, pedagógica, entre outras.

De que jeito estamos com.pondo umas com as outras, uns com os outros? Ao examinar os procedimentos coreográficos que constituem a "Biblioteca de Dança" esta pergunta ética primordial é expandida por meio de outras indagações: quais corpos irão com.por esta obra (dimensão também curatorial)? O elenco é formado por profissionais da dança ou por pessoas de outros campos? Quais peças de dança preexistentes serão lembradas e contadas ao longo do processo de criação e da realização da instalação? Quem decidirá quais peças serão contadas? Desde quais perspectivas essas memórias serão tratadas? Quantas obras cada artista lembrará e contará para o público? As obras serão contadas por uma pessoa artista depois da outra ou simultaneamente por todo o elenco? Quem decidirá a ordem das contações/cenas? Quem estará em foco e com a palavra - artistas e/ou público? E de quais modos? Como contar cada cena-capítulo transbordando as palavras, a partir dos próprios dizeres de cada dança que é lembrada? Onde acontecerá essa instalação - teatro, galeria, rua, biblioteca...? Como coreografar a escuta? Como historiografar a partir do corpo, dos afetos e do encontro?

●49

3. Performatividade ética na dança: discurso em ato

A articulação entre linguagem, palavra, escrita coreográfica e performatividade se apresenta como decisão ética expressiva na "Biblioteca de Dança". Na Filosofia da Linguagem, a teoria dos atos da fala proposta por J. L. Austin (1990) destacou um tipo de proferimento que não se enquadrava em nenhuma categoria gramatical reconhecida. Diferente de uma declaração

descritiva ou constativa, o proferimento performativo realizaria uma ação⁷ como quando, em um casamento, um alguém devido diz “eu declaro essas pessoas casadas” não para descrever algo, mas para constituir o ato de casar, não sendo considerado como mero equivalente a dizer algo.

Uma ação que é constituída pela fala gera um ambiente profícuo de implicação mútua entre linguagem, discurso e ato corporal. Na "Biblioteca de Dança" isso se dá por meio de oralidades, corporalidades e oralidades que desmotivam falsas hierarquias entre escrita e saber oral (Martins, 2021) e mesmo entre escrita alfabética e coreográfica. Desta forma, projeta-se uma performatividade ética no encaixe da linguagem como forma de ação e não como uma representação ou uma correspondência com a realidade somente.

Se a linguagem é pensada em termos de ação pragmática, ela tem a potência ética de constituir e compor realidades. A teoria do significado é, desse modo, substituída por uma teoria cujo enfoque está na investigação de como a linguagem tem significado, balizada a partir do seu uso, sendo uma forma de ação com seus procedimentos e modos éticos. Na "Biblioteca de Dança", entre a performatividade da linguagem e a sua posição coreográfica há uma simultaneidade entre discurso e ato, uma fala-ação que se dá no corpo e atua diretamente sobre o contexto estabelecido pela instalação, propondo significados ético-dramatúrgicos. Assim, a linguagem tem uma inflexão produtiva e não apenas reprodutiva, já que o performativo é um tipo de proferimento que nada constata, descreve ou relata, mas pratica uma ação. Na obra, palavra, movimento e gestos vinculam-se na produção historiográfica enquanto grafia de saberes inscritos no corpo (Martins, 2021), sem acento nostálgico, ao dar notícias sobre um passado que está em atualização imanente, dinamizando-se em ato.

⁷ Para Austin (1990), tais expressões precisam obedecer a algumas regras, convenções e contextos para que a ação aconteça efetivamente: "um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. (...) em tais circunstâncias, não é levada a sério, mas de forma parasitária em relação ao seu uso normal, forma que se inclui na doutrina de estiolamento da linguagem" (Austin, 1990, p. 36). Ainda que o enquadramento proposto por Austin tente tirar artistas dessa agência performativa, diversas produções teóricas contemporâneas têm subvertido essa restrição, desdobrando a noção de performatividade em trabalhos como os de Butler (2000, 2001, 2003), Derrida (1991), Bhabha (2005) e nas artes, em contexto brasileiro, com Setenta (2008), Fabião (2012), entre outras.

Olá, eu sou um dos volumes da “Biblioteca de Dança”. O meu segundo capítulo é sobre uma peça de dança que eu não assisti uma, nem duas, mas três vezes. Nesta peça, que é um solo, o artista entra na cena, cruza o espaço e se posiciona de frente para uma parede. Ele bate com a cabeça nessa parede e vai escorregando com a cabeça apoiada na parede lentamente e paf. Ele cai no chão. Ele se levanta e bate com a cabeça nessa parede. Vai escorregando, escorregando e paf, Esse momento se repete algumas vezes. Bater, escorregar e cair. Eu sinto esse momento como uma anunciação. O título dessa peça diz exatamente do que se trata: Como Superar o Grande Cansaço. (Monte, 2022).⁸

Como coreografar uma historiografia tendo por matéria o encontro com uma dança que se deu não em um passado que passou, mas que segue passando - sem origem unívoca – em continuidade, em perseverante atualização performativa? Dança que reativa experiências progressas no corpo, na cena e na memória enquanto matérias de produção de pensamento e sentido, com todas as limitações e incompletudes que lhes são constitutivas, eticamente atravessada pelo inacabado. Para colar os cacos dessa história feita de movimentos e narrativas (*performance telling*)⁹, as práticas ficcionais e imaginativas são fundamentais na reconstituição desses arquivos, não como retratos falados de um passado fixado no tempo, mas considerando uma dramaturgia do fragmento (Fabião, 2012) ou mesmo uma “ética do pedacinho, do fragmento” (Rocha, 2022)¹⁰.

•51

⁸ Fragmento da cena-capítulo “É Sobre Isso e Tá Tudo Bem” da artista Cândida Monte na “Biblioteca de Dança” criada em referência ao solo de dança “Como Superar o Grande Cansaço” (2010) de Eduardo Fukushima.

⁹ Expressão que pode ser, livremente, traduzida por “contação de performance”, em que princípios da contação de história e da produção de narrativas dramáticas (*storytelling*) são implementados no relato, descrição e narração de obras cênicas como recurso de ativação da memória. A expressão “*performance telling*” foi associada à “Biblioteca de Dança” pelos artistas Melanie Mohren e Bernhard Herboldt durante a realização da obra “Das Festival” (2019) da qual a instalação fez parte.

¹⁰ Informação verbal. Frase proferida por Thereza Rocha no curso “Dança e Pensamento”, realizado pelo A Vila das Artes, complexo cultural da Prefeitura de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor) e gerido pelo Instituto Cultural Iracema (ICI), em 02/08/22.



Figura 1. Artista Cândida Monte em cena na "Biblioteca de Dança". Fotografia de Cayo Vieira.

Para Fabião (2012), a experiência do arquivo passa por uma disponibilidade psicofísica, tendo em conta que a relação com os documentos acessados - neste caso, performances e obras de dança preexistentes - é elaborada no encontro e no diálogo. A produção historiográfica dessa forma de arquivamento via corpo e cena, bem como as materialidades desses refazimentos performativos envolvem desejo, percepção sensorial, contexto, memória.

Na "Biblioteca de Dança", a ignição da ação não toma a obra ou situação coreográfica lembrada como assunto a ser relatado de modo impessoal ou descritivo - amparando-se em fatos e evidências pretensamente objetivos -, mas engaja-se em dar notícias dos afetos - nem sempre positivos - gerados no encontro com a obra que é contada em cada cena-capítulo. A historiografia da "Biblioteca de Dança" é realizada por agentes plurais em uma ética de arquivato (Fabião, 2012; Small, 2019; Marques, 2020;) que nunca cessará de

abrigar novas presenças e com posições e de reformular constantemente aquilo que é lembrado, contado e os modos pelos quais essas ações são realizadas.

Em conexão direta com a "Biblioteca de Dança", Marques (2020) evoca o conceito de *reenactment* praticado por artistas da dança e da performance na contemporaneidade. Em sintonia com o pensamento de Lepecki (2011; 2016), Marques reflete sobre a presença do *reenactment*¹¹ em processos de reencenação e reativação¹² de obras de dança e performance preexistentes, transmutando a experiência com a memória e com a história em ações incorporadas e compositivas cuja performatividade requer agência motivada por desejos e processos de subjetivação.

Lepecki (2016) examina práticas de tradução de obras e de *reenactments*, fazendo notar algo que é fundamental ao processo continuado da produção historiográfica: a incompletude originária e radical das obras artísticas que, desde a sua criação, trazem em si germes de futuridades. Assim, ao vir ao mundo, uma obra de dança envolveria princípios e matérias de relações futuras, seja na abertura de conexões em novos contextos históricos, seja como manancial de potências para traduções e transcrições vindouras. Desde a sua estreia, uma obra de dança traria consigo uma força de abertura para outras composições, performativizando a sua própria historicidade enquanto reinventa economias temporais que transvertem presente, passado, futuro.

O recurso de evocação de obras de dança preexistentes na "Biblioteca de Dança", embora não pretenda operar exatamente um *reenactment* ou reencenação das obras que conta, é também atravessado por operações de

•53

¹¹ De Laet (2018) elucida que no campo da história, o conceito foi introduzido pelo historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (1889-1943) em referência à ação de agentes históricos pela reconstrução de seus pensamentos e motivações. O termo inglês *reenactment* data de 1780 e diz sobre o ato de realizar novamente, para fins de reconstrução e refazimento de uma situação passada.

¹² Para Auslander (2018), "reativação" dá-se no contato-testemunho de um documento de registro de uma performance, sem que haja hierarquia entre arquivo, objeto-fonte e experiência registrada por meio de instrumentos audiovisuais e pictóricos. Tal perspectiva tira da centralidade a dimensão sincrônica - testemunhar algo no exato momento de seu ocorrido - enquanto a "verdadeira" e "legítima" experiência. No contexto brasileiro das artes performativas, Small (2019) e Machado (2014) problematizam essas projeções hierarquizantes entre obra-fonte - considerada "original" -, registro midiático e documentação encarnada, afirmando que cada modo desses configura uma experiência autônoma, pautada em seus próprios meios de realização, não devendo ser tributárias às obras tomadas como referências.

arquivamento, historiografia, tradução e reencarnação de trabalhos (Machado, 2014).

Os variados modos de arquivamento na dança ocorrem no corpo com sua natureza movediça e privilegiada, constituída por precariedades, pontos cegos, indeterminações de linguagem, falhas de memória, uma vez que o corpo como arquivo posiciona-se longe da moldura de um depósito documental e de um agenciamento burocrático voltado a uma gestão ruidosa do passado" (Lepecki, 2016).

Segundo Marques (2021), nas práticas contemporâneas de arquivamento engendradas pela dança, no projeto ético e os procedimentos da "Biblioteca de Dança" "desestabilizam-se também as tradicionais compreensões de arquivo: de repositório de armazenamento, registro e classificação de documentos, vestígios e rastros do passado, passa a ser pensado como um sistema complexo formativo, transformativo, disperso e dinâmico" (Marques, 2021, p. 90).

•54

4. Dentro da experiência

Sou um homem negro, tenho cabelos crespos, encaracolados; uso uma barbicha grisalha, óculos vermelhos com aros ovais e uso uma camisa creme. Atrás de mim, tem uma estante de livros. Sou um dos volumes da "Biblioteca de Dança" e tenho cinco capítulos. Hoje vou contar um deles para você. (Santiago, 2021).¹³

Na cena-capítulo da "Biblioteca de Dança" chamada "A dança que foi fundamental pra mim", Matias Santiago conta uma obra coreográfica que lhe foi fundamental por marcar algumas situações inaugurais em sua vida, quando, aos 15 anos, pegou um ônibus sozinho de sua casa, no subúrbio soteropolitano, e pela primeira vez entrou no Teatro Castro Alves (Salvador - BA). Ele narra as sensorialidades da sua chegada ao teatro, com escadarias de

¹³ Fragmento da cena-capítulo do artista Matias Santiago na "Biblioteca de Dança" em referência à coreografia "Sagração da Primavera" criada a partir da composição musical homônima de Ígor Stravinsky, por Oscar Arraes (1987). A coreografia citada trata dos ritos de passagem, é dividida em três estágios: nascimento, sacrifício e morte. A cena-capítulo está disponível em: <https://youtu.be/EbfXvIbyvuc?si=6-4lhTdkVvyHPfqy> Acesso em: 14/10/24.

mármore e portas de vidro, ressaltando que, quando adentrou a sala principal do teatro, sentiu, também pela primeira vez, o ar condicionado invadindo o espaço e imprimindo um frescor em seu corpo.

Na ocasião, ele tinha ido assistir ao Balé do Teatro Castro Alves dançando a "Sagração da Primavera", uma coreografia de Oscar Arraes. Dentre os aspectos que marcam aquela experiência iniciática, está o fato de a companhia ser formada por mulheres brancas com seus cabelos longos correndo pelo palco de um jeito peculiar. Em cena, ele diz:

Outro aspecto é que os bailarinos, os homens da companhia, eram todos negros e aí, naquele momento, eu comecei a me perceber mergulhado nesse universo da dança, vendo a possibilidade de que eu, futuramente, sendo um homem negro, poderia me tornar um bailarino dessa companhia, ser um desses homens. (Santiago, 2021).



•55

Figura 2. Artista Matias Santiago em cena na "Biblioteca de Dança". Fotografia de Larissa Lacerda.

O esquecimento é constitutivo da experiência ética de lembrar em historiografias encarnadas, que podem ser compreendidas como “escritas feitas tanto com o corpo em movimento quanto a partir das experiências que se desdobram de acontecimentos, ações, trabalhos de arte realizados no passado” (Castillo, 2020, p. 101).

Dado seu teor performativo e ficcional, nas cenas da “Biblioteca de Dança” não são utilizados outros tipos de registro da obra ou situação contada - a exemplo de fotos, vídeos, matérias de jornal, entre outros -, além do relato coreográfico da pessoa artista-livro, uma vez que a experiência não se propõe a comprovar a memória, mas a compartilhar com posições e afetações geradas nesse encontro. Como em um proferimento performativo, a contação acontece em primeira pessoa, com ações atualizadas e enunciadas no presente, um jeito de reativar os afetos que atravessaram a pessoa artista que conta, e de afetar também o público da “Biblioteca de Dança” que, em geral, é muito diverso. Cada artista do elenco põe-se sensível a essas diferenças, sendo capaz de contextualizar certas informações de acordo com os diferentes repertórios do público, se preciso fazendo perguntas como: “Você conhece o trabalho do artista Eduardo Fukushima?”.

•56

Cada cena-capítulo termina com uma pergunta ligada ao coração daquela contação, ao afeto mobilizador no encontro com a obra ou situação contada, com o propósito de engajar artista e público em uma conversa. Não se trata de uma pergunta sobre dança ou sobre aquela obra específica trazida na cena-capítulo, mas sobre algo que foi gerado no encontro daquela pessoa artista com aquela obra que ela conta que pode criar conexão com experiências do público.

Na obra, cada artista participante ocupa uma mesa com cadeiras ao redor, uma para si e as demais para o público. Ao sair da mesa, caso queira continuar na instalação, a pessoa visitante é encaminhada à bibliotecária para que ela a conduza a uma nova mesa. O público acessa a mesa no momento em que cada artista vai iniciar uma nova cena-capítulo que será escolhida, em negociação, pelo público junto a/ao artista. Ao final da conversa, as pessoas espectadoras podem continuar na mesma mesa para acessar uma nova cena-capítulo daquela/daquele artista-livro ou dar espaço a outras pessoas que estão aguardando na recepção da biblioteca junto a uma pessoa do elenco que assume a posição de bibliotecária. Assim, ainda na mesa, cada artista informa

à bibliotecária¹⁴ quantas cadeiras estarão disponíveis para uma nova leva de público, tendo em vista quantas pessoas decidiram ficar para acessar outras cenas-capítulos e quantas pessoas escolheram sair daquela mesa.

A bibliotecária também pode estimular uma "conversa de aquecimento" sobre os procedimentos da performance, falando, por exemplo, que cada artista participante é como um livro dentro da coleção da "Biblioteca de Dança" e que só é possível acessar uma mesa quando houver lugar disponível. A bibliotecária pode dinamizar um diálogo sobre o próprio ambiente da biblioteca, perguntando, por exemplo: "Você já veio a esta biblioteca? Você tem o hábito de frequentar bibliotecas? Quais práticas você realiza em bibliotecas?".

Junto ao público, a bibliotecária pode ainda refletir sobre a biblioteca enquanto espaço que produz coletivamente silêncio, conversa, história, ficção, encontro e conhecimento. Durante a instalação, o público pode chegar a hora que quiser e ficar quanto tempo desejar. Procedimento-ética da autonomia.

A performance pode acontecer tanto no horário usual de funcionamento da biblioteca, em período a ser acordado com o espaço, como em dias normalmente fechados ao público, a exemplo de finais de semana e feriados. A instalação respeita a dinâmica da biblioteca, mas negocia com sua dinâmica cotidiana, sendo realizada em um espaço que mantenha conexão com os demais ambientes frequentados pelas pessoas que a utilizam, a exemplo de salas de leitura e cantos reservados. A ideia não é produzir uma situação invasiva no espaço e para as pessoas que não estão participando do trabalho, mas gerar visibilidade para uma ação performativa na biblioteca, animando-a com uma experiência que nem sempre acontece ou é associada a esse tipo de espaço.

Cada procedimento da "Biblioteca de Dança" busca assegurar um circuito de intersubjetivação entre artistas, público e ambiente enquanto tecnologia coreográfica de coexistência e de compartilhamento de decisões. Para tanto, são levados em conta o espaço físico da biblioteca e o espaço expandido da memória e da historiografia produzidas colaborativamente por

¹⁴ Uma pessoa do elenco fica sempre na recepção do espaço desempenhando a função de bibliotecária cujas principais tarefas são: receber as pessoas visitantes, organizar a logística de ocupação das mesas, organizar como funciona o sistema coreográfico para o público e aproximá-lo do trabalho. A posição da bibliotecária é revezada por todas as pessoas artistas participantes ao longo das horas da instalação. No formato de três horas de duração, cada artista participante passa duas horas na mesa, trinta minutos como bibliotecária e trinta minutos em pausa.

meio de existências múltiplas. Nesse movimento, alteridade é a categoria ética que orienta as condições dramáticas para que a diferença (Deleuze 1988; Matos, 2014) se faça e se afirme, considerando cada presença que ali está, que comparece e transita. Assim, o dispositivo coreográfico tem o potencial de se constituir como com. posição processual de diferenciações e singularidades éticas e plurais.

Referências

AUSLANDER, Philip. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Michigan: University of Michigan Press, 2018.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Tradução de: How to do things with words.

•58

CASTILLO, Nirlyn Seijas. **Processos de Refazimento e Historiografias Encarnadas para a Construção do Futuro**. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia (org.). Memórias e histórias da dança do por vir Salvador. 1.ª ed. Salvador: ANDA, 2020. p.101-114.

DE LAET, Timmy. **Corpos Co(se)m Memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea**. Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9 n. 2, 2018, p. 133-153. Disponível em : <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 18 nove.2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FABIÃO, E. **Performance e História: em busca de uma historiografia performativa**. In: FLORES, Livia (Org.). Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, p.46-57, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i2.5262. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 26 set. 2023.

_____. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística.** DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança, 2013, 2(3), 18–36. <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i2.9752> Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752> Acesso em: 18/09/2023.

LEPECKI, André. **O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as pós-vidas de obras de dança.** In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 103-140

LEPECKI, André. **Singularities: Dance In The Age of Performance.** London and New York: Routledge, 2016.

●59

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação: Registro como Coreografia na obra 'Retrospectiva' de Xavier Le Roy.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Curso de Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MARQUES, Roberta Ramos. **Uma Biblioteca de Dança “mais na carne”: histórias dissonantes das experiências com a dança para vidas presentes.** IN: revista do programa de Pós-graduação em Dança [recurso eletrônico] / Programa de Pós-graduação em Dança. Escola de Dança . Universidade federal da Bahia. Vol I - n. I, (jul./dez. 2012). - Salvador: EDUFBA, 2020.

MARTINS, Leda. **Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela.** - 1ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Lúcia. **Dança e Repetição: cartografia de múltiplos corpos.** 2. ed. – Salvador: EDUFBA, 2014.

MONTE, Cândida. Episódio #10: É sobre isso e tá tudo bem. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. Spotify: Perfil da Dimenti Produções, 2022. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7oZluCtMUkV1dy1FsjhAoH?si=OXqPeDeHS3qMJrKYAzPT_w. Acesso em: 14/10/24.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. **O Conceito de Coreografia em Transformação**. Florianópolis: Urdimento, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019

Negri, Antônio. **Cinco Lições Sobre o Império - Coleção Política das Multidões**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PAIS, Ana. **Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance**. Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB. Vol. 17, Ano 6, 2021.

•60

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2005. 72 p.

SANTIAGO, Matias. Capítulo 1: a dança que foi fundamental para mim. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. YouTube: Perfil do Sesc Avenida Paulista, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbfXvlbyvuc>. Acesso em: 14/10/24.

SMALL, Daniele Avila. **Historiografias de artista: escritas da história no teatro documentário contemporâneo**. 2019. 289 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Versão eletrônica.

TEIXEIRA, Tiago. **Inflexões Éticas**. 1.ed. - Salvador, BA: Devires, 2023.

Como Citar

"Biblioteca de Dança": procedimentos em com.posições po.éticas. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 43–61, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-74051](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-74051). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/74051>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.