



UMA BIBLIOTECA DE DANÇA “MAIS NA CARNE”: histórias dissonantes das experiências com a dança para vidas presentes

Resumo

Este artigo propõe discutir como os caminhos epistemológicos, artísticos e curatoriais do projeto Biblioteca de Dança, estreado em 2017 na Bahia, e a sua concepção de história da dança podem afetar positivamente a construção do conhecimento sobre a história da dança, bem como o seu ensino. Meu foco recai sobre as versões on-line – em *livestreams*, vídeos e *podcasts* – que o projeto explorou no contexto de distanciamento social. Farei uma relação desse projeto com o que Eleonora Fabião (2012) define como a busca por uma **historiografia performativa**, em que a experiência tem centralidade, que se articula com o conceito de **experiência** proposto e discutido por Jorge Larrosa (2018).

Palavras-chave: Biblioteca de dança; história; historiografia; experiência; educação.

Roberta Ramos Marques

Doutora e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora doutora do curso de licenciatura em Dança da UFPE e colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes em rede) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: roberta.rmarques@ufpe.br

A DANCE LIBRARY “MORE IN FLESH”: dissonant histories of experiences with dance for present lives

Abstract

This paper aims to discuss how the epistemological, artistic, and curatorial means of the Dance Library project, debuted in Bahia, in 2017, and its conception of dance history can positively affect the construction of knowledge in dance history, and in its teaching. I will focus on the online adapted versions of the project – in *livestreams*, videos, and *podcasts* – explored in the context of social distancing. I will link this project to what Eleonora Fabião (2012) defines as the search for a **performative historiography**, in which experience is pivotal, which articulates with the concept of **experience** proposed and discussed by Jorge Larrosa (2018).

Keywords: Dance library; history; historiography; experience; education.


Introdução

Este artigo propõe discutir como o projeto Biblioteca de Dança, estreado em 2017, na Bahia, e a sua concepção de história da dança afetam positivamente a construção de conhecimento em história da dança, bem como, de forma indissociável, o seu ensino. Implicado nessa discussão está o interesse por como o *reenactment*, tal como é praticado por artistas da dança e da performance na contemporaneidade, pode servir como ferramenta pedagógica no ensino de história da dança. Esse interesse vem sendo investigado por mim, em diversas oportunidades, há quase dez anos, em especial na minha prática docente em disciplinas como História da Dança e Estudos da Performance na universidade em que atuo. Como desdobramento, entre 2017 e 2018 realizei uma pesquisa de pós-doutorado sobre os procedimentos de artistas de dança que estão interessados em refletir sobre a história da dança na prática artística por meio de diferentes estratégias de *reenactment*. O meu objetivo era refletir sobre como tais estratégias poderiam contribuir para contaminar e transformar os pensamentos, as práticas de historiografia da dança e, em particular, o seu ensino. Uma parte da pesquisa foi realizada junto ao Grupo de Pesquisa Laboratório Coadaptativo LabZat do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); a outra junto ao Programa *Media and Performance* da Universidade de Utrecht, na Holanda.

Um dos projetos estudados foi a Biblioteca de Dança¹, criada em 2017 por Neto Machado e Jorge Alencar como uma instalação coreográfica em que se figuram uma multiplicidade de contações de histórias dançantes, apresentadas em bibliotecas com a participação e a criação de diferentes artistas dos distintos contextos em que o projeto foi realizado. Cada artista-volume participante da Biblioteca é preparado por Neto Machado, Jorge Alencar e um **guia compositivo**, a fim de encontrar modulações para as narrações sobre experiências com dança que, de alguma forma, marcaram as vidas dos artistas.

No contexto da pandemia mundial da covid-19, voltei a estar em contato com o projeto por meio da sua temporada on-line² de versões em vídeo, realizada de janeiro a fevereiro de 2021 nas redes sociais do Serviço Social do Comércio (Sesc) Avenida Paulista, e por meio do projeto Despir o tempo, pelo edital da Lei Aldir Blanc, em que alguns dos capítulos dos artistas-volumes ganharam versão em *podcast*.³ Assim, neste artigo, meu foco recai sobre essas versões, uma vez que tive a oportunidade de experienciá-las e me interessa pensá-las como importantes experiências para

- 1 Produzido pela Dimenti Produções, a Biblioteca de Dança foi originalmente desenvolvida em três contextos internacionais de residência artística: Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart, na Alemanha, #StationONE - Service for Contemporary Dance, em Belgrado, na Sérvia, e Graner – Centro de creación del cuerpo y el movimiento, em Barcelona, na Espanha. A Biblioteca conta com o apoio da Fundação Nacional das Artes (Funarte).
- 2 De 20 de janeiro a 21 de fevereiro, às quartas e aos domingos, às 18h, nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista – Instagram, Facebook e YouTube.
- 3 Lançado em 10 de abril de 2021.



o público na condição de confinamento. Considero, para a discussão que farei aqui, as características do projeto de modo amplo, incluindo os sentidos originais que ele atribuiu ao espaço da biblioteca e ao livro e as suas escolhas epistemológicas acerca da História. Para tanto, utilizei o dossiê da Biblioteca de Dança e as informações levantadas por meio de um questionário. Exemplifico, sobretudo, com as versões digitais do projeto e foco especificamente na relação do projeto com o que Eleonora Fabião (2012) define como a busca por uma **historiografia performativa**, em que, entre outros traços definidores, a experiência tem centralidade. Para relacionar a experiência com a educação, farei articulações com a perspectiva que pensa a educação a partir do “par *experiência/sentido*”, proposta por Jorge Larrosa (2018, p. 16, grifo do autor).

A fim de refletir, ainda, como os caminhos epistemológicos, artísticos e curatoriais da Biblioteca de Dança importam para se pensar, de forma renovada, o ensino de história da dança, analisarei como as escolhas do projeto se conectam com o pressuposto de que a história precisa fazer sentido para a vida no presente (NIETZSCHE, 2005) e o entendimento de que o **artista-historiador** – em analogia à ideia de **historiador-artista** de Nietzsche –, sendo **carne** (MERLEAU-PONTY, 2019), não tem como se separar objetivamente do arquivo que também compõe o mundo como **carne** e que, por fim, abre “brechas para que histórias dissonantes apareçam” (ALENCAR; MACHADO, 2020, s.p.).

Historiografia performativa e a primazia da experiência

Em texto intitulado *Performance e história: em busca de uma historiografia performativa*, Eleonora Fabião (2012) traça alguns aspectos teóricos do que propõe como a busca de uma **historiografia performativa**, cujo fio condutor é a centralidade da experiência. Com uma série de críticas às pretensões de neutralidade e imparcialidade da historiografia tradicional, chamada de ilusionista pela teórica, Fabião reivindica que uma historiografia sobre a performance, ao invés de priorizar a interpretação, deve fazer jus ao seu objeto de estudo, colocando a experiência psicofísica em primeiro plano. Assim, um historiador correspondente a essa escrita performativa precisaria tornar o seu corpo disponível, a fim de mergulhar em sua própria experiência “com o tempo, o espaço, os documentos, a corporalidade, a escrita, a página” (FABIÃO, 2012, p. 53).

Numa relação de intercorporalidade, por assim dizer, entre historiador e performer, “[...] o ‘x’ da questão não é a interpretação do fato e a construção do sentido, mas a própria vivência da experiência”; as interpretações e sentidos deverão vir, mas articulados pela **primazia da experiência**. (FISCHER-LICHTE, 2008 apud FABIÃO, 2012, p. 54) Logo, a interpretação também é compreendida como performativa (JONES, 1998 apud FABIÃO, 2012) e, a partir da premissa que localiza a experiência como o que articula os critérios analíticos da historiografia performativa, três temas são fundamentais: o entrelaçamento entre *storytelling* e a reflexão conceitual; a noção de **arquivoato**; a **dramaturgia do fragmento**. Interessante identificar pontos de aproximação entre esses temas, bem como os seus processos de construção e os resultados dramaturgicos do projeto Biblioteca de Dança. É evidente que não é possível fazer uma equiparação total entre os objetivos do discurso historiográfico – ainda que pensado de modo performativo – e os de uma obra artística. Entretanto, é importante realçar as atenuações das diferenças entre os discursos históricos e fictícios que foram indicadas por correntes da Teoria da História a partir, sobretudo, do século XX, e anunciadas por algumas ideias visionárias de Nietzsche, no século XIX, em seu escrito *II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida* (2005 [1874]), já que faz a defesa de uma história com “grande poder artístico” de “criar imagens novas” (NIETZSCHE, 2005, p. 124-125) a partir de dados empíricos.

Nesse sentido, valendo-me da possibilidade de fazer paralelos entre os funcionamentos desses discursos com objetivos distintos, proponho que uma obra artística que se debruça sobre a história da dança na construção das suas narrativas pode apresentar assuntos, procedimentos e escolhas ideológicas e estéticas capazes de nos despertar para possíveis caminhos de escritas historiográficas performativas, bem como para processos de ensino/aprendizagem em história da dança e da performance que também conferem centralidade à experiência.

Assim como o historiador que está em busca de uma **historiografia performativa**, os “artistas-volumes” da Biblioteca de Dança precisam “experimentar, conhecer seus próprios corpos” (informação verbal)⁴ para torná-los disponíveis para retomar a experiência vivida não só por outros artistas, mas também pelos próprios artistas-volumes, que as contam a partir dos filtros das suas experiências singulares com a dança. Eles se tornam, ainda, disponíveis para serem atravessados e “atravessar inúmeros corpos - existentes e não-existentis; vivos e mortos; atuais e virtuais;

4 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado no questionário que compôs a minha pesquisa de pós-doutorado. O questionário, intitulado “O corpo como arquivo no ensino de História da Dança”, foi aplicado em 2018. Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScyzLQoiS-J3WDD2-QHsmR_8YHmn7zBDnM1-3hqlG1JH7T4qA/viewform?usp=sf_link.

arquitetônicos e imateriais; presentes, passados e futuros; individuais e coletivos”. (FABIÃO, 2012, p. 53)

O trabalho surge motivado pelo desejo de falar sobre obras e experiências estéticas de dança, de contá-las como um ato performativo que nos ajuda a incorporá-las/corporalizá-las, processá-las e passá-las adiante. [...] As obras preexistentes acessadas pelos performers são transformadas por meio da narrativa criada nas contações que valem-se [sic] de filtros enfaticamente subjetivados e com caráter autobiográfico. Cada capítulo é sobre a percepção que o performer tem sobre aquela obra - e todos os fatores que a atravessam - e não sobre a “obra em si” (informação verbal).⁵

5 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Dessa forma, a partir da disponibilidade dos artistas-volumes de se colocarem novamente na experiência passada, isto é, na condição de público de uma determinada obra, situação coreográfica, evento performativo etc., o ato performativo de contar se consiste em “incorporar” ou “corporalizar” a dança narrada, de modo que o saber acessado e compartilhado acerca dessa dança é um saber corpóreo e proveniente da experiência.

6 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Na Biblioteca de Dança, cada artista convidado a integrar a instalação é considerado um “volume” – ou livro – da coleção da Biblioteca e apresenta de dois a cinco capítulos que se debruçam sobre peças de dança “ou situações coreográficas, eventos performativos, etc.” (informação verbal)⁶ a que tenha assistido ao vivo e das quais não tenha participado como artista. Contar essas peças ou eventos é o eixo inicial, pois é a partir disso que se desdobram outros temas. A versão presencial⁷ tem duração média de dez minutos e pode incluir: 1. o antes, ou o que levou o artista até àquela experiência, isto é, quais expectativas, relações prévias com a obra e com as pessoas que a realizaram etc.; 2. o durante, isto é, o que ocorre no palco e na plateia pela memória do(a) artista que narra; 3. o depois, ou seja, as reverberações da peça na vida do(a) artista desde a apresentação, bem como em sua trajetória artística, em seu contexto etc. Acerca da peça ou do acontecimento em dança, a estrutura da narrativa pode ser composta pela

7 As versões virtuais, em geral, são mais curtas.

[...] descrição das ações, acontecimentos, características da obra; sensações e pensamentos que ocorreram ao assisti-la; fragmentos da peça (citações); contextualização da peça (geográfica, histórica etc.); motivações da escolha dessa peça específica; uso de alguns objetos próprios do ambiente de uma biblioteca - livros, papéis, canetas etc. – ou relacionados à peça que está sendo contada. [...] Não devem ser utilizados outros tipos de registro da obra como fotos, vídeos, uma vez

que a experiência não se propõe a “comprovar” a memória; O título e o nome da pessoa que assina a peça são informações facultativas que dependem das escolhas dramatúrgicas de cada contação. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2)

Na versão original e presencial da instalação, diferentemente das versões virtuais, naturalmente há a interação direta entre artistas e público, pois dividem o mesmo espaço: mesas de uma biblioteca. As contações terminam com uma pergunta direcionada ao público, relacionada ao que acabou de ser narrado, a fim de provocar uma conversa de média de três minutos. Quando cada conversa termina, os(as) visitantes escolhem se permanecem na mesma mesa, para escutar um novo capítulo do mesmo “volume”, ou mudam de mesa, para ouvir outras histórias e, assim, cedem o lugar para outra pessoa do público. (ALENCAR; MACHADO, 2020)

8 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Figura 1 – Biblioteca de Dança versão presencial. Performer: Ruan Will



Foto: Patrícia Almeida.

Entretanto, mesmo nas versões em vídeo e *podcast*, a estrutura da narrativa e os seus componentes, incluindo a pergunta dirigida ao público no final, são mantidos, bem como o fato de que as obras ou os acontecimentos narrados são transformados pela lente de quem os conta por “*filtros enfatizadamente subjetivados*” (informação verbal)⁸, de modo que cada capítulo não é exatamente sobre o acontecimento contado, mas sim sobre a percepção que o *performer* tem dele. Ruan Wills conta o capítulo cinco, intitulado *Uma Dança que me fez parar*, no seu episódio da temporada do Sesc Avenida Paulista. (BIBLIOTECA..., 2021e)

Numa história que engloba temporalidades diversas, relacionadas ao seu vínculo hereditário com a dança, antes mesmo do seu nascimento e que se mantém na sua infância e pré-adolescência, o eixo da sua contação acontece quando o episódio acontece. Numa festa de criança a que seu pai o levou, formou-se uma roda de dança, com uma espécie de competição entre as crianças. De repente, começa a tocar uma música de sucesso no Rio de Janeiro da época, segundo Ruan, “uma música que estava bombando, uma música só não, uma coreografia também” (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p) e que ele acompanhava pela televisão aos fins de semana. A coreografia “mexia com ele” e “a pessoa que a dançava era muito alegre e vibrante”. (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p) No meio da roda, Ruan lembra que sentiu que aquele era “o seu momento”. (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p)

O artista-volume retoma corporalmente esse momento. Deixa a mesa em que fala e começa a dançar como se remetesse não só ao passado, mas também à empolgação. No entanto, a sonoplastia que nos ajuda a viajar ao universo contado por Ruan tem sua frequência reduzida até parar por completo, sugerindo um efeito narrativo de algo que subitamente deu muito errado. O seu pai o encarava com um olhar reprovador e, com um aceno, indicou que iriam embora da festa. Foram. Sem entender muito na época, Ruan Wills, ao amadurecer um pouco mais, veio a saber que a coreografia da lacraia era performada por uma “bicha preta” – termo usado pelo performer – e, na época, era tacitamente interdita aos meninos.

A caracterização de “bicha preta”⁹ que o artista utiliza em sua audiodescrição inicial e com a qual depois se refere ao dançarino da lacraia atua como filtro para mostrar que o que importa não é exatamente algo que simplesmente acontece intransitivamente, mas sim a experiência do artista. Isto está com o que Jorge Larrosa (2018) define por **experiência**, como discutirei no próximo item. Tal filtragem também situa o lugar de fala da narrativa de Ruan e de outras, por exemplo, a de Vânia Oliveira, discutida mais adiante, indicando, assim, o espaço de protagonismo de vozes silenciadas pela ferida colonial nas construções discursivas.

Frente a tais vozes, é importante reconhecer que o necessário trabalho de colaboração de pessoas brancas, como a que escreve este artigo, deve consistir, sobretudo, como defende Jota Mombaça (2021), em que tais pessoas se perguntem como elas podem e devem escutar, ou ainda, de que forma podem e devem ocupar um “lugar de escuta” (MOMBAÇA, 2021, p. 36), operando “conforme um certo programa negativo, em que desaprender, desfazer, calar e boicotar deixam de ser mecanismos acionados contra pessoas negras e dissidentes em geral” (MOMBAÇA, 2021, p. 39),

9 Todos os episódios em vídeo dessa temporada se iniciam com a audiodescrição do artista sobre a sua figura e o ambiente que ocupa, como as cores e os objetos presentes.

o que implica reconhecer a assimetria da qual a sociedade é constituída. Ainda, devem questionar quais “fórmulas como ‘dar espaço’, ‘dar visibilidade’, ‘dar voz’” (MOMBAÇA, 2021, p. 40) precisam ser substituídas por uma “ética autodestrutiva da qual o trabalho de aliança branca depende” (MOMBAÇA, 2021, p. 39) e que melhor se expressa em ações de “perder espaço”, “perder visibilidade” e “perder voz” (MOMBAÇA, 2021, p. 40) para que as pessoas brancas sejam capazes de escutar.

A Biblioteca de Dança e as histórias dissonantes das experiências com dança

Em *Tremores: escritos sobre a experiência*, Jorge Larrosa (2018) propõe pensar a educação a partir do par **experiência/sentido** em detrimento dos pares já conhecidos **ciência/técnica** e **teoria/prática**. Para elucidar a sua proposta, o autor delimita a compreensão de **experiência** como “o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2018, p. 18); o que nos passa, em espanhol. Em diálogo com a “destruição generalizada da experiência” (BENJAMIN, 1991 apud LARROSA, 2018, p. 20), Larrosa acusa um tempo em que “se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça”, de forma que “a experiência é cada vez mais rara”. (LARROSA, 2018, p. 18)

A partir do texto de Benjamin acerca da pobreza de habilidade da experiência de narrar e de trocar experiências, atrelada aos efeitos de inibição e silenciamento do corpo pelas guerras, Fabião (2012) propõe que uma **historiografia performativa** requer uma discussão específica sobre o *storytelling*, isto é, a transmissão da experiência vivida – por quem a narra ou por outros –, pois é a partir dela que o contador de histórias conta algo e “transforma aquilo que fala em experiência para seus ouvintes”. (FABIÃO, 2012, p. 55)

Larrosa associa a baixa da experiência à sociedade em que o excesso de informação, opinião, velocidade e trabalho concorrem para que “nada nos aconteça” (LARROSA, 2018, p. 18), já que, para que a experiência nos ocorra, é necessário “um gesto de interrupção [...] quase impossível nos tempos que correm”. (LARROSA, 2018, p. 25) Crítico ao conhecimento moderno que desconfia da experiência, Larrosa contrapõe o sujeito moderno ao **sujeito da experiência**. Este é por ele pensado como um “território de passagem”, um “lugar de chegada” ou um “espaço de acontecimento”

(LARROSA, 2018, p. 25-26) que se define pela receptividade como disponibilidade e abertura e que, em vez de pôr, opor, impor ou propor, é, antes de tudo, apto a se expor ao risco, à ameaça e ao que o afeta. A partir disso, e ainda por meio das suas raízes etimológicas, o autor realça a dimensão de travessia e perigo da experiência, a cujos efeitos precisamos estar expostos para que outro componente da experiência nos ocorra: a capacidade de formação e transformação. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”. (LARROSA, 2018, p. 28)

Cada artista-volume da Biblioteca de Dança olha para as suas memórias, assumindo a sua condição de sujeito da experiência, buscando as razões pelas quais um determinado acontecimento representou não algo que simplesmente ocorreu, mas algo que ocorreu **ao sujeito**. Com os olhos rebaixados e fugazes, em silêncio, a artista e pesquisadora Cláudia Muller inicia a contação do capítulo um – *Ela pode falar* –, na temporada da Biblioteca de Dança nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista. (BIBLIOTECA..., 2021d) A narração traz o episódio em que, aos quinze anos, a artista assistiu, duas vezes consecutivas, à peça *Navegando*, do coreógrafo Breno Mascarenhas. A artista atribui o motivo de ter assistido duas vezes ao fato de ter ficado impactada com o bailarino sozinho no palco e, principalmente, por ele se expressar também pela fala, o que parecia interdito nas suas referências de dança àquela altura: sua experiência era com aulas e ensaios de balé clássico, bem como obras de balé de repertório. Apesar de se perguntar se hoje a mesma peça surtiria o mesmo impacto sobre si, na condição de público, a artista entende que a obra havia sido significativa a tal ponto que, por meio dela, ela fez a passagem do silêncio ao direito à fala. A peça teria ainda influenciado a sua trajetória como artista como um todo, de forma a hoje ela constatar que, praticamente em todos os seus trabalhos, sempre fala, sempre usa a voz e se dirige diretamente ao público. Então, ela nos dirige a sua pergunta: “Já aconteceu com vocês, alguma vez, em algum momento da vida, que vocês tivessem se dado conta, por fim, de que vocês tinham direito à fala?”. (BIBLIOTECA..., 2021d, n.p)

As histórias “*dissonantes*”, bem como as falas “*minorizadas ou invisibilizadas*” (informação verbal)¹⁰ que interessam à Biblioteca de Dança são **saberes da experiência** não desperdiçados, mas que, talvez, fossem nas narrativas oficiais com pretensões científicas – e numa determinada compreensão de ciência. Para Larrosa (2018, p. 32), “[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a

10 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

mesma experiência”. Portanto, o saber da experiência “não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade”. (LARROSA, 2018, p. 32) O **saber da experiência** é, assim, entendido como o que se dá “entre o conhecimento e a vida humana” e como uma “mediação entre ambos” (LARROSA, 2018, p. 30), porém sob uma compreensão de conhecimento e vida que diferem da imposta pelo capital e pelo Estado. Em vez de se identificar essencialmente com a ciência e a tecnologia, o saber da experiência não consiste na “verdade do que são as coisas”, visto que a vida não se reduz à “sua dimensão biológica, à satisfação das necessidades (geralmente induzidas, sempre incrementadas pela lógica do consumo), à sobrevivência dos indivíduos e da sociedade”. (LARROSA, 2018, p. 31) Consiste, na realidade, no conhecimento que se adquire como resposta ao que nos acontece e como conferimos sentido a isso. Aqui, o autor dirige sua crítica à ciência moderna, para a qual a **experiência** se converte em **experimento** como uma etapa segura da ciência. Contra qualquer confusão, Larrosa (2018, p. 34) rebate: “Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade”.

Sob argumentos muito diversos e em contextos distintos, é válido lembrar que a ciência moderna sofre duras críticas de Nietzsche (2005), que inclui críticas à pretensão de uma história científica e, igualmente, às ideias de neutralidade e verdade única, e dos estudos decoloniais, que não dissociam a construção do conhecimento moderno aos processos coloniais à que as outras culturas são, inevitavelmente, subjugadas, inferiorizadas, apagadas e, até mesmo, destruídas pela violência física, simbólica e epistêmica. A Biblioteca de Dança é convergente com essas críticas, recusando ideias como neutralidade e imparcialidade e valorizando a diversidade de subjetividades, com os seus lugares de fala e saberes diversos: “*A instalação procura criar formações plurais de grupos de artistas com experiências distintas, sem tentar dar conta de um ‘todo da dança’, já que investe em pontos de percepção singulares*” (informação verbal).¹¹

Volto-me um pouco agora para a reflexão sobre como o projeto da Biblioteca se afina, em boa medida, com o que tenho proposto em minha prática educativa de História da Dança e da Performance e sobre como, de forma geral, os seus modos de conceber, lidar e contar os **saberes da experiência** podem afetar o pensamento e a prática do conhecimento em História da Dança e o seu ensino. Não é o foco, pois nem seria possível,

11 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

retomar aqui muitas nuances do que vem delineando e transformando, a partir de várias experiências práticas, os caminhos do ensino de História da Dança e da Performance que tenho construído e trilhado. (MARQUES; BRITTO, 2018) Contudo, retomo, sucintamente, algumas das premissas e ferramentas que norteiam e instrumentam esse trabalho inacabado e em constante processo em sala de aula.

Em primeiro lugar, realço a relação indissociável entre ensino e pesquisa como princípio, não só por ela convergir com a ideia de que o ensino é constitutivo às preocupações que integram o processo de construção do conhecimento, e não apenas um dos possíveis usos posteriores que se desdobram desse processo (CERRI apud MARQUES; BRITTO, 2018), mas também por “entender a construção de conhecimento como uma prática que não só é contígua a, mas também é constitutiva do ensino”. (MARQUES; BRITTO, 2018, p. 182) Desse entendimento, vem o segundo princípio, que recupero e destaco: o protagonismo de todos os agentes que fazem parte do processo educativo, discente e docente, numa compreensão e num projeto de sistema pedagógico que não divide o mundo entre uma inteligência inferior e outra superior. (RANCIÈRE, 2013) A partir disso, define-se que cada agente é responsável pelo seu processo de aprendizagem, inseparável e paralelo a um percurso de pesquisa.¹² Tal percurso, inevitavelmente, inicia-se tendo como premissa a noção de **história-problema** (FEBVRE, 1989), ou seja, um problema sem o qual não teríamos uma pesquisa histórica, mas apenas uma compilação de fatos. É a partir da singularidade dos agentes participantes que cada problema é formulado; portanto, os conteúdos estudados são flexibilizados de acordo com a singularidade de cada um desses agentes e, assim, a autonomia na escolha dos seus assuntos e na formulação de problemas já garante que, na prática, o currículo “cumprido” seja arejado por uma diversidade de interesses, resultando em um conjunto marcado pela valorização das alteridades e singularidades.

Essa diversidade de escolhas entre memórias e saberes é também se faz visível a partir da autonomia de cada artista-volume da Biblioteca de Dança de selecionar suas histórias, conferir-lhes sentido e compartilhá-las: “*Os rastros que compõem as contações flexionam de acordo com cada obra revisitada e com os filtros que cada artista participante da instalação lança sobre ela*” (informação verbal).¹³ Desta forma, além da variedade de assuntos, notam-se as diversificadas possibilidades de recortes e ênfases, a depender, igualmente, dos participantes da instalação. Assim, no espaço da biblioteca, figura-se uma distribuição “ecológica” de histórias dissonantes, saberes da experiência e sentidos. Distribuição “ecológica” porque nada

12 Como o tempo da disciplina não é suficiente para a elaboração de um projeto de pesquisa, elaborei um formulário, intitulado “Corpo, arquivo e reações: construção metodológica”, como parte do planejamento e acompanhamento dos processos de pesquisa e resultados. Disponível em: <https://forms.gle/Atu47q7b5V7GBdmWA>.

13 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

é desperdiçado, tudo é valorizado e contribui para espacializar, sem hierarquias, histórias que refletem o que Fabião chama de “heterogeneidade vibrante do mundo”. (FABIÃO, 2012, p. 56) O conjunto dramaturgico da instalação, mesmo quando distribuído pelos episódios separados das versões virtuais, resulta em **fragmentos** dissonantes de um todo polifônico, o que impossibilita uma história única e totalitária da dança: “Não há totalidade possível a ser atingida a partir de fragmentos; o quebra-cabeça final será necessariamente incompleto”. (FABIÃO, 2012, p. 56)

Nesse conjunto de incompletudes, a lógica vigente é mais próxima à oralidade, em que o esquecer tem tanta importância quanto o lembrar, pois produz brechas para a transformação. No episódio três das versões em *podcast* da Biblioteca de Dança, a artista Letícia Pereira começa o seu capítulo relatando que, quando recebeu o convite para ser um dos volumes, achou bastante difícil ativar as suas memórias, a ponto de se perguntar: “Gente, cadê minhas memórias?”. (BIBLIOTECA..., 2021a, n.p) Esse relato nos reporta as pistas do funcionamento da memória, que lida com os “brancos” e é dispersa entre os registros e os discursos pelos quais circula, o que acaba por se refletir nos resultados das contações da Biblioteca, “feitas primordialmente de: palavras, artefatos – papel, peças de roupa, objetos variados etc. –, fragmentos coreográficos das obras citadas e de outros trabalhos a ela relacionados” (informação verbal)¹⁴, e, em todos os casos, não há “qualquer tentativa de fidelidade ou correção, mas aproveitam-se dos pontos cegos e lacunas da memória de cada artista que os performa” (informação verbal).¹⁵

Outro aspecto da heterogeneidade vibrante que se distribui pelas narrativas da Biblioteca diz respeito à articulação proposital – e política – entre as “obras vizinhas, nacionais, internacionais a partir de uma perspectiva não colonizada, favorecendo diferentes lugares de fala e representatividades” (informação verbal).¹⁶ Assim, entre as histórias, aparecem experiências com dança clássica, moderna, contemporânea, estrangeiras, brasileiras, populares, profissionais, lazerísticas, ritualísticas, espetáculos, aulas, processos criativos etc.

Identifico que o percurso em minha prática pedagógica também tem priorizado o **saber da experiência**, embora antes eu não usasse essa noção do Larrosa, que se dá a partir de como tenho abordado e incentivado a prática do *reenactment* como ferramenta no ensino de História da Dança e da Performance. Existem muitos estudos sobre a prática do *reenactment* por artistas de dança interessados em memória e história em seus próprios projetos poéticos, dentre os quais uma valiosa amostragem é figurada no volume *The Oxford handbook of dance and reenactment* (FRANKO, 2017), uma compilação de cerca de 30 artigos sobre o assunto. Mas pouco se

14 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018

15 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.


16 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

encontra estudos acerca do uso dessa prática como ferramenta pedagógica. No volume de Franko, por exemplo, apenas o capítulo de Yvonne Hardt, intitulado *Pedagogic in(ter)ventions: on the potential of (re)enacting Yvonne Rainer's continuous project/altered daily in a dance education context*, indica diretamente esse interesse. Apesar de termos enfoques distintos, afino-me com os argumentos da autora acerca do *reenactment* no ensino como uma “abordagem produtiva para elucidar as operações ideológicas que estruturam o que é considerado uma prática artística e pedagógica valorizada em um determinado momento”. (HARDT, 2017, p. 249)

O *reenactment* foi pensado como método no início do século XX pelo historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (2014), especialmente em sua obra, publicada postumamente, em 1946, *The idea of history*. No entanto, a dança na contemporaneidade tem contribuído diferencialmente para entender como essa ferramenta possibilita que o fazer artístico da dança seja um meio de reflexão sobre a própria dança e a sua história, construindo outras hipóteses a partir de uma abordagem não dicotômica e do valor cognitivo do corpo que justificam a pesquisadora holandesa Maaïke Bleeker (2012)¹⁷ afirmar a importância do *reenactment* para uma história da dança “mais na carne” (BLEEKER, 2012, p. 13, tradução nossa), ou a ser pensada como um “conhecimento-na-prática”. (BLEEKER, 2017, p. 226, tradução nossa)

O que acontece é que, diferentemente de retomar a “dimensão interna” de um acontecimento apenas como um exercício mental, tal como proposto por Collingwood (2014 [1946]), artistas da dança na contemporaneidade têm se colocado como corpos ou fragmentos de uma experiência em dança anterior – uma obra, um princípio, um modo de criar. É esse modo mais corpóreo de conhecimento da dança interessada em história e na prática de *reenactment* que venho entendendo como uma contribuição fundamental para repensar os modos de se fazer e ensinar História da Dança. A partir de inúmeros projetos artísticos em dança da contemporaneidade, que tematizam a própria história da dança com os seus modos inventivos de se colocarem novamente em uma dança acontecida antes, é possível entender que aprender já significa transformar e performar o arquivo, uma vez que o que dele acessamos é pelo filtro da **carne** que somos e da qual se constitui o próprio arquivo que, muito mais do que um mero depósito de documentos, é um “sistema geral de formação e transformação de enunciados” que se transmutam, por esse mesmo sistema, em “acontecimentos e coisas”. (FOUCAULT, 1972, p. 148 apud LEPECKI, 2011, p. 120)

17 Supervisora da etapa holandesa da minha pesquisa pós-doutoral e autora de um dos artigos do livro *The Oxford handbook of dance and reenactment*. (FRANKO, 2017)



Por fim, como último ponto, mas não menos importante, meu interesse na ferramenta do *reenactment* no contexto educacional se relaciona com ensinar uma história da dança “mais na carne” (BLEEKER, 2012, p. 13) e difere do objetivo original de Collingwood, no início do século XX, atrelado a conferir cientificidade à História, de capturar a lógica de um agente histórico do passado. Com a mesma compreensão de que aprender, ao performar o arquivo, já significa transformar, tenho proposto aos estudantes a conduta de uma **reagência** (MARQUES; BRITTO, 2018), uma transcrição da noção de *reenactment* para os objetivos pedagógicos no ensino de História da Dança. Uma vez que as possibilidades de resultados dramatúrgicos são ainda mais abertas do que as de obras de *reenactment*, cujo objetivo, diferentemente de retomar uma experiência do passado para compreendê-la, é produzir outras agências, aqui já entendo agência de modo atrelado à ideia de performatividade e parto do pressuposto de que modos de racionalidade distintos produzem agências distintas. (BUTLER, 2015)

Biblioteca de dança: arquivato, experiência e carne a partir do presente

A biblioteca é uma das instituições mais antigas e cumpre, em especial quando é pública, papéis sociopolíticos fundamentais, tais como a democratização do acesso à informação, a oferta de condições de aprendizagem continuada e um território de encontro, interações, debates, manifestações culturais e artísticas, preservação da memória e exercício de cidadania e de dignidade. Essa importância se estende, ainda, ao livro e ao conhecimento, bem como às outras instituições a eles relacionadas e, nesse momento, ameaçadas por uma necropolítica que trata direitos, memórias, constructos, esforços históricos e até vidas como indignos de serem preservados e indignas de luto. (BUTLER, 2020) Negacionismos, o ódio ao conhecimento e aos professores e a taxaço de livros sob falsos argumentos de que só a elite os consome também são modos pelos quais as “[...] bibliotecas também morrem. As grandes, as oficiais, as públicas, são por vezes assassinadas espetacularmente, quer dizer, incendiadas ou bombardeadas [...]”. (BONNET, 2013, p. 139) Por todo este contexto, e dado o cenário vivido em nosso país em 2021, reforça-se o caráter político do valor conferido à biblioteca pela instalação coreográfica que aqui discuto.

Apesar de não restar dúvida sobre a legitimidade e o valor estético das adaptações de obras artísticas para as possibilidades expressivas que as

tecnologias permitem e o isolamento social impõe, bem como sobre a importância dessas adaptações e dos editais que as viabilizam – tanto como alternativa para os artistas quanto para o público confinado –, penso ser importante reconhecer e frisar que isso não significa um apagamento do que se perde na experiência à distância, fora dos espaços públicos de aparição performática. Destaco, em vista disso, o caso da Biblioteca de Dança pelos sentidos particulares que o espaço concreto da Biblioteca confere ao trabalho em jogo:

A escolha por realizar a instalação em bibliotecas diz respeito a diversos fatores: por ser espaço onde frequentemente são realizadas contações de história; pelo desejo de penetrar nos códigos e dispositivos de organização espacial e corporal desse espaço; pela possibilidade de animar coreograficamente um espaço destinado a arquivar histórias, narrativas, ficções; por ser um ambiente de negociação coletiva; pela busca de outros interlocutores diferentes daqueles que frequentam um teatro, entre outras razões. [...] As bibliotecas são espaços feitos para reunir ficção, história, teoria e poesia. Nessa direção, a obra toma como parâmetro de organização coreográfica o modo de funcionamento de uma biblioteca, onde cada usuário decide qual livro pegar, por qual capítulo iniciar a leitura, por quanto tempo permanece com cada livro e como divide a atenção entre os livros disponíveis (informação verbal).¹⁸

18 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

O projeto não tem como desejo ou objetivo perturbar ou ferir os códigos de silêncio e quietude comuns a esse espaço, mas negociar com eles. Não busca produzir “uma situação invasiva, mas gerar visibilidade para uma ação performativa na biblioteca, animando-a com uma experiência que nem sempre acontece lá”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 4) Os “volumes” da Biblioteca de Dança são de carne e osso e se movem, trazendo à cena uma relativização da primazia do conhecimento logocêntrico para dar espaço às histórias que são feitas não só de palavras, mas também de gestos, movimentos, adereços, objetos, intensidades e afetos. Dessa forma, existe, a um só tempo, uma atitude de respeito à instituição e ao que lhe é usual e um gesto que alarga as possibilidades de vivenciar e compreender a biblioteca como uma instituição de aquisição e trocas, sobretudo, de saberes. Ademais, alarga-se a natureza desses saberes por meio da primazia da experiência, reposicionando a relevância cognitiva do corpo como o lugar de acontecimentos e recepção desses saberes.

Figura 2 – Biblioteca de Dança versão presencial. Performer: Luiz Thomaz Sarmento



Foto: Patrícia Almeida

Os artistas-volumes da Biblioteca correspondem ao que Yvonne Hardt (2017, p. 258) chama de “arquivos corporais móveis”, assim como os conhecimentos que circulam pela biblioteca, com a intervenção dos artistas, consistem em “conhecimentos corporificados”. (HARDT, 2017, p. 257) Por meio das possibilidades amplas do *reenactment*¹⁹, os artistas-volumes se colocam novamente em experiências de danças ou eventos performáticos vistos no seu passado, performando as memórias do que os levou até esses acontecimentos. São, assim, fragmentos do próprio acontecimento ou da obra a que assistiram e, ainda, as reverberações posteriores dessa obra e os seus sentidos para a vida dos artistas – em alguns casos, até o presente.

Essa condição de **arquivos corporais móveis** remete às compreensões mais atuais de memória e arquivo, com as suas transformações de concepção mutuamente implicadas. Abordagens cognitivistas propõem a passagem do modelo de memória como um conjunto de itens estáticos em espaços de armazenamento para o modelo de memória como algo distribuído ou conexionista. (SUTTON, 1998 apud DE LAET, 2018) No primeiro caso, a memória é vista como um “lugar [...] a partir do qual vestígios do passado relativamente estáticos são recordados” (SUTTON, 1998, p. 11 apud DE LAET, 2018, p. 145) e em que são empregadas metáforas espaciais. Em contraposição, no segundo modelo, as memórias são concebidas como construções transitórias que resultam das conexões que se dão no próprio corpo e entre o corpo e o ambiente e que, por isso, são melhor referidas por “metáforas dos movimentos da memória e dos traços dinâmicos”. (SUTTON, 1998, p. 13 apud DE LAET, 2018, p. 145) Paralela a essa transformação de

¹⁹ Na introdução do importante livro sobre a prática do *reenactment* na dança, *The Oxford handbook of dance and reenactment*, o seu editor, Mark Franko (2017, p. 8), faz a distinção entre as noções de *reenactment* e reconstrução de uma obra, indicando a amplitude do primeiro termo, que corresponde a diálogos mais amplos, inventivos, interpretativos e até críticos em relação a uma dança do passado, ao passo que o segundo diz respeito às tentativas de refazer fielmente uma obra, com certa ambição de produzir a ilusão de trazer o passado à tona.

entendimento, 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.

Timmy De Laet (2018) articula essa discussão sobre transformações implicadas da memória e do arquivo com o papel do *reenactment* para pensar memória e arquivo especificamente em dança. Segundo o pesquisador, a diversidade de fontes mnemônicas à que recorrem os artistas que trabalham com estratégias de *reenactment* reflete a dispersão, a movência e o caráter distributivo e conexionista que constitui a característica de memória da dança, uma vez que o exercício do *reenactment* incita os coreógrafos e performers a interagir com “diferentes tipos de memória e objetos”, numa “incessante (re)ge(ne)ração²⁰ das memórias”. (DE LAET, 2018, p. 145-146) Da mesma forma, o autor menciona que a literatura sobre o *reenactment* tem conceitualizado os corpos dos artistas, nessa prática, como arquivos móveis criativos e transformadores (LEPECKI, 2010 apud DE LAET, 2018) ou apontado para a “memória da carne nos repertórios incorporados das práticas de arte ao vivo”. (SCHNEIDER, 2011, p. 6 apud DE LAET, 2018, p. 147)

Ao longo do processo de “(re)ge(ne)ração das memórias” (DE LAET, 2018, p. 46), os artistas-volumes da Biblioteca de Dança podem acessar variadas fontes e vestígios sobre as experiências em dança, obras ou outros acontecimentos performáticos, como “*folders de espetáculos, resenhas críticas ou mesmo registros em vídeo*” (informação verbal)²¹, a fim de auxiliar o acionamento dessas memórias que serão compartilhadas. Mas, uma vez na contação, os *performers* não devem usar os documentos-vestígios, e sim incorporar as memórias que eles se permitiram acionar de modo performativo, a fim de que esses vestígios não assumam “*qualquer caráter comprobatório das ficções criadas ou de reforçar o status de uma suposta ‘história oficial’*” (informação verbal).²² Isto corresponde a dizer que os artistas podem fazer uso de recursos “excorporados” de memória – os documentos acessados – ao longo das suas pesquisas para a estruturação das contações dançantes, mas devem compartilhá-la como memória “incorporada”. (LEPECKI, 2010, p. 39 apud DE LAET, 2018, p. 137-138)

A partir dessa amplitude nas concepções de memória e arquivo, reforçada pelo exercício de recobrar a memória como público de uma obra e tentar se colocar novamente tanto nessa experiência quanto na dos artistas da obra contada, arrisco que, junto com memória e arquivo, alarga-se também o sentido de biblioteca para a Biblioteca de Dança para além da sua concretude espacial de abrigo de livros, vídeos, entre outros documentos.

20 Essa foi a forma como se optou por traduzir a palavra do texto de Timmy De Laet (2018) para a revista *MORINGA*.

21 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

22 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Novamente, o fato de vermos essa amplitude de sentido não diminui a importância, para esse projeto, da escolha original de fazer a contação acontecer no espaço concreto da instituição biblioteca, pelas razões mencionadas no início deste tópico.

Entretanto, interessa-me pensar que, entre os recursos “excorpoados” que são assimilados, performativamente, a uma memória incorporada, estão os infindáveis livros e, conseqüentemente, o espaço que, por excelência, é dos livros o seu principal reduto. O livro, como experiência, também será novo e irrepetível a cada leitor, sendo que lhe são atribuídas incessantemente novas interpretações a cada experiência singular de leitura. Como parte do arquivo, os livros também compõem o **arquivoato**, pois os sentidos que podem ajudar a produzir não estão no objeto livro como artefato em uma estante, mas na relação dialógica e de mão dupla que estabelece com quem o lê ativamente. Eleonora Fabião (2012) propõe o conceito de arquivoato como parte da argumentação de que uma escrita historiográfica performativa precisa reavaliar binarismos excludentes que polarizam historiador e fato, observador e objeto e pesquisador e arquivo, articulando este último conceito com o conceito de **carne** de Maurice Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* (2019, p. 167)²³:

Cabe-nos rejeitar os preconceitos seculares que colocam o corpo no mundo e o vidente no corpo ou, inversamente, o mundo e o corpo do vidente, como numa caixa. Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? [...] O mundo visto não está “em” meu corpo e meu corpo não está “no” mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não envolve nem é por ela envolvido. [...] A película superficial do visível é apenas para minha visão e para meu corpo. Mas a profundidade sob essa superfície contém meu corpo e, por conseguinte, contém minha visão. Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo.

A partir disso, Fabião (2012) argumenta que o historiador olha o arquivo, mas também é olhado por ele e escuta dele vozes, numa atitude de atividade e receptividade em que o arquivo é também uma fonte de experiência. Aproxima-se e distancia-se de seu objeto de estudo, ao ponto de se (con)fundir com ele. Dessa forma, “o historiador é necessariamente parte do arquivo e pesquisar é parte do fato sendo pesquisado”. (FABIÃO, 2012, p. 55)

A biblioteca pensada para além de sua concretude espacial, logo, como um território em que corpos circulam e ocupam para encontros e trocas de saberes, a partir da relação dialógica com os livros, da realização

23 A edição que cito, bem como o trecho, é diferente da citada por Fabião, cujo trecho é mais extenso. Meu objetivo é deixar mais evidente o argumento construído por Merleau-Ponty que, a meu ver, contribui para elucidar melhor a noção de arquivoato proposta por Fabião (2012).

de debates, das parcerias e das reuniões de estudo, assim como o arquivo, também pode ser pensada como **carne**. Como tal, é difícil colocar o limite entre ela e os corpos que por lá circulam e ocupam para produzirem discursos, sentidos e afetos. Ainda, como fonte de experiência, a biblioteca “é [...] aquilo que ‘nos passa’, ou nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma”. (LARROSA, 2018, p. 28) O corpo está contido na experiência da qual a biblioteca é fonte e é por ela também formado e transformado. Dessa forma, argumento que, apesar da ausência do espaço físico nas versões virtuais da Biblioteca de Dança, os artistas-volumes carregam consigo o que também está contido em seus corpos da experiência de performar naquele lugar. É como se de repente uma biblioteca e os seus significados fossem levados, também, a cada casa-corpo-carne em que se encontra alguém confinado a fruir os episódios da Biblioteca de Dança.

Figura 3 – Biblioteca de Dança versão em vídeo. Performer: Talita Florêncio



Foto: Larissa Lacerda.

Este espectro do espaço concreto da biblioteca é aludido, nos vídeos da temporada virtual, pela presença de uma, duas ou até três estantes repletas de livros, junto às quais cada artista performa o seu episódio adaptado para esse novo formato. Ainda, a logomarca animada que aparece no início de cada episódio sugere uma organização de volumes moventes em prateleiras dinâmicas. Claro que isso não acontece na versão em *podcast*, restringida à experiência auditiva, mas tanto em uma quanto em outra versão, ainda outro componente reatualiza e recupera essa presença: a vinheta. Esta faz referência à ação de datilografar, numa conotação ao ato de escrever um livro nos tempos passados, quando o esforço maior implicado nessa ação talvez conferisse ênfase à dimensão corpórea da tarefa.

Outra afinidade epistemológica entre o projeto da Biblioteca e o que venho incentivando como conduta aos estudantes de História da Dança e da Performance é a compreensão de que a História precisa ser útil para pensar a vida a partir do presente. Crítico, no século XIX, à ciência positivista, à história científica, à categoria de verdade e ao que chamou de “excesso de história” – que incluía o culto do passado pelo passado –, Nietzsche (2005) antecipa uma das ideias que aparece no século XX: o presentismo (BARROS, 2011). Segundo o filósofo, “[...] é preciso que o conhecimento do passado seja sempre desejado somente para servir ao futuro e ao presente, não para enfraquecer o presente ou para cortar as raízes de um futuro vigoroso”. (NIETZSCHE, 2005, p. 98-99)

A pergunta com a qual os artistas-volumes da Biblioteca de Dança finalizam cada um de seus capítulos, dirigida ao público, mas feita antes ao próprio artista por si, é uma evidência de que, para este projeto, a história da dança não tem um valor autotélico, constituindo um conhecimento a serviço da vida. A pergunta reforça o *status* de saberes da experiência das histórias contadas, fazendo a ponte entre o conhecimento e a vida, e se atualiza a cada presente em que as histórias são recontadas. Prova disto é que várias das histórias adaptadas para os formatos digitais têm as suas perguntas atualizadas, passando a se relacionarem com os sentimentos que atravessam os(as) artistas da Biblioteca no contexto do isolamento social. Como um passado que se reinventa a cada presente, como se existissem “tanto passados quanto presentes” (BARROS, 2011, p. 213), Vânia Oliveira, na temporada de vídeos nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista (BIBLIOTECA..., 2021f), ressignifica um dos seus capítulos, já existente na versão presencial²⁴, para o momento em que ela e o público se encontram: a pandemia da covid-19. É assim que o seu capítulo um, *Convocação ancestral*, evoca uma experiência que passa a ser definida pela artista como “uma dança que me arrebatou durante a pandemia”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p)

O acontecimento que abrange um canto e uma dança que ligam “o mundo dos vivos com o mundo dos vivos invisíveis” (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) é iniciado com um grito de uma mulher, um grito que, segundo a narradora, se assemelha a um lamento – canção triste –, a um vissungo – cantiga de trabalho em língua africana – ou a uma ladainha – canto inicial da roda de capoeira. A imagem contada é a de uma mulher negra, com “vestido branco, cabelos crespos, correndo com braços abertos em direção ao mar. Era um lindo encontro: ela e o mar; o mar e ela”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) De uma caminhada muito longa, a história narrada chega a

24 Segundo matéria publicada na página eletrônica do Sesc de São Paulo, a temporada em formato on-line compila capítulos já existentes no trabalho presencial de dez artistas provenientes de variadas cidades do país. Os capítulos são escolhidos e adaptados para a versão virtual. (BIBLIOTECA..., 2021c)

uma dança, que se dá “na beira da praia, a sombra dela dançando, movimentos fortes, sempre ligando o mundo dos vivos e o mundo dos vivos invisíveis”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p)

A contação do capítulo um de Vânia Oliveira, que certamente evoca o mesmo acontecimento em sua versão presencial, atualiza-se, em sua temporada pandêmica, e fala para a vida em um país em que a situação de uma pandemia mundial é agravada por uma necropolítica atrelada ao que Vladimir Safatle (2020, n.p) chamou de “Estado suicidário”. Trata-se, segundo o autor, de um experimento do qual somos vítimas e cujo objetivo é a catástrofe do próprio Estado, “um novo estágio nos modelos de gestão imanente ao neoliberalismo” (SAFATLE, 2020, n.p), um experimento de destruição de corpos em que os alvos são, ainda mais acentuadamente, vidas tratadas como indignas de luto” (BUTLER, 2020): a população pobre, negra, LGBTQIA+, periférica etc.

Assim, o mundo dos vivos invisíveis se presentifica nessas “vidas invisíveis”, por assim dizer. Nesse contexto, numa dança que de fato nos arrebatava, a pergunta dessa voz feminina negra, corporificada por Vânia Oliveira, atualiza-se em nossa perplexidade: “Oh meu deus, que mundo é esse? Oh deus, que mundo é esse, onde a morte é a nossa irmã?”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) Ademais, como performer negra, a artista-volume politiza essa convocação ancestral, ouvindo as vozes de outras mulheres negras que fizeram das suas vidas uma luta contra o racismo, o preconceito de gênero e sexualidade e a intolerância religiosa, por exemplo, Marielle Franco, Lélia Gonzalez, Makota Valdina, entre outras.

Apesar da condição de distanciamento não permitir conversar com o público como no formato presencial, que visam promover pontes afetuosas entre a história da dança e as vidas dos espectadores, de acordo com Jorge Alencar e Neto Machado, as conexões entre conhecimento, arte e vida e passado e presente são asseguradas por uma situação enunciativa em que os *performers* assumem vozes de contemporâneos que falam aos seus contemporâneos e estabelecem uma relação interativa e crítica com o passado. O trabalho permanece sendo motivado pelas experiências passadas dos artistas quando estavam na condição de público, coreógrafo ou bailarino, convocando o público, assim, a pensar sobre essas experiências como suas.

Logo, a pergunta de fundo que atravessa todo o trabalho parece ser sempre a mesma: “o que pode uma obra na vida de alguém?”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2)

Considerações finais

Tal pergunta – *O que pode uma obra na vida de alguém?* – é também sobre a que **experiência** uma obra nos convoca e, assim, mais uma vez, ela se renova no presente não só pelo fato de que, “em um momento em que não é possível realizar apresentações cênicas presenciais junto ao público devido à pandemia, ativar memórias de coreografias é um jeito de torná-las presentes”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2). Atualiza-se porque, nesse mesmo contexto, estamos exauridos por um conjunto profuso e alucinante de informações, más notícias, inúmeras opiniões em debates, *lives* etc. a uma velocidade impossível de acompanhar. Além disso, como discute André Lepecki (2020) em seu texto *Movimento na pausa*, da série *Pandemia crítica* da Editora n-1, a pandemia e o desastre consequente dela pedem paragem, mas nós não paramos. Ao contrário, confinamos nossos movimentos e continuamos tão ou ainda mais produtivos, como parte do mesmo projeto necropolítico a que se refere Vladimir Safatle (2020).

Logo, podemos nos dar conta de que a realidade em que estamos enredados contém tudo que nos pode afastar de ter uma **experiência**, como argumenta Larrosa (2018): os excessos de informação, opinião, velocidade e trabalho.

A experiência [...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2018, p. 25)

Isso ganha ênfase nos episódios de *podcast*, em que somos motivados a diminuir os estímulos, nos calar, ancorar a nossa escuta na “lentidão” de não fazer muitas coisas ao mesmo tempo. O quinto episódio do *podcast*, de Cami Carvalho, *Tateando um sonho* (BIBLIOTECA..., 2021b), conta uma experiência de uma imersão no evento de “Contato improvisação” no Vale do Capão, na Chapada Diamantina. Além do acontecimento contado se referir a um tempo-espaço e a um exercício que suspendem as velocidades e outros excessos que nos afastam de termos uma **experiência**, a artista-volume propõe, ao final, uma dinâmica que o público pode realizar em casa: ele deve experimentar olhar para um objeto demoradamente e perceber se

consegue ver detalhes antes não percebidos, ou talvez esquecidos, e pensar que movimentos isso gera.

Então, a pergunta – a que experiência uma obra nos convoca? – não só se renova, como também se reposiciona como a proposta de nos colocarmos nessa experiência de estar diante de uma obra, e, para tanto, é preciso justamente parar. Parar para escutar, escutar mais devagar e sentir, uma vez que todas essas versões virtuais da Biblioteca de Dança que adentram o espaço de confinamento nos convidam a suspender a nossa atenção para o excesso de informações, opiniões, velocidade e trabalho e nos voltarmos para uma **experiência**.

De dentro da sua casa em comum, e à frente de parte da sua biblioteca, os diretores Jorge Alencar e Neto Machado, pelo projeto #Emcasacomsest (JORGE..., 2020), também nos convidam a suspender o automatismo da ação de sobreviver para ouvir memórias à serviço da vida no presente, disponibilizando três dos seus capítulos como artistas-volumes. Assim como os episódios do *podcast* e os vídeos da temporada on-line da Biblioteca, a *live* realizada pelos diretores atualiza os propósitos performativos dessas histórias: “reinventar mundo sem perder de vista uma questão central: [...] Quais as poéticas e políticas em questão?”. (FABIÃO, 2012, p. 56)

Do lugar público da biblioteca – o palco presencial – à intimidade da casa, os(as) artistas da Biblioteca de Dança, assim como tantos outros que têm adaptado ou mesmo criado os seus trabalhos para o contexto de distanciamento social, têm produzido uma poética e uma política das quais poderemos recordar, certamente, como algo que nos aconteceu, uma **experiência**, e que servirá para pensarmos sobre a vida por meio do gesto que eles articulam para o futuro. Tal gesto é poético e político de resistência e reinvenção dos modos de existir como artistas, mas é também um gesto generoso de assegurar que nos mantenhamos em casa, oferecendo-nos a chance de que algo nos ocorra em nosso confinamento para além do medo da morte, na direção contrária daqueles que querem gerir o destino do nosso corpo como parte do seu experimento de Estado suicidário.

Referências

ALENCAR, J.; MACHADO, N. Biblioteca de dança: dossiê elaborado para uso interno do projeto. Salvador: Biblioteca de dança, 2020.

BARROS, J. D. *Teoria da história: os paradigmas revolucionários*. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3.

BIBLIOTECA DE DANÇA #3: dançando à procura. [Locução de]: Letícia Pereira [S. l.]: dimentiproducoes, 10 abr. 2021a. *Podcast*. Disponível

em: <https://open.spotify.com/episode/2T7O5eCtInkJzJhnmBkm2T>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA DE DANÇA #5: *tateando um sonho*. [Locução de]: Cami Carvalho. [S. l.]: *dimentiproducoes*, 10 abr. 2021b. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/28NdkqLaPYXTR5V4C1PgLp>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA DE DANÇA #5: *tateando um sonho*. [Locução de]: Cami Carvalho. [S. l.]: *dimentiproducoes*, 10 abr. 2021b. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/28NdkqLaPYXTR5V4C1PgLp>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Cláudia Muller. 6’26”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FNz-BLoE2iEs>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Ruan Wills. 5’55”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hB-JwiYAF8og&t=10s>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Vânia Oliveira. 7’15”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021f. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-Z8eTkD4Kww>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança online no *Sesc Avenida Paulista*. *Sesc*, 15 jan. 2021c. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15051hdhdfhdjjskjdkc_

BLEEKER, M. (Re)Enacting thinking in movement. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017. p. 215-227.

BLEEKER, M. (Un)Covering artistic thought unfolding. *Dance Research Journal*, Oak Creek, v. 44, n. 2, p. 13-25, 2012.

BONNET, J. *Fantomas na biblioteca: a arte de viver entre livros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, J. *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*. Madrid: Taurus, 2020. E-book (82 p.).

COLLINGWOOD, R. G. *The idea of history*. Mansfield: Martino Fine Books, 2014. [1946].

DE LAET, T. *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: 29 abr. 2021.

FABIÃO, E. B. Performance e história: em busca de uma historiografia performativa. In: PELAS VIAS DA DÚVIDA: SEGUNDO ENCONTRO DE PESQUISADORES DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: PPGAV, 2012. p. 46-56.

FEBVRE, L. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989.

FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017.

HARDT, Y. Pedagogic in(ter)ventions: on the potential of (re)enacting Yvonne Rainer's continuous project/altered daily in a dance education context. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017. p. 247-265.

JORGE Alencar e Neto Machado em "biblioteca de dança" no dança #emcasacomsesc. 33'00". *Sesc São Paulo*. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXJKACuo2bo&t=1776s>. Acesso em: 29 abr. 2021.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEPECKI, A. Movimento na pausa. *n-1 edições*, 2020. Disponível em: <https://www.n-redicoes.org/textos/147>. Acesso em: 30 abr. 2021.

LEPECKI, A. 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.

MARQUES, R. R.; BRITTO, F. D. Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15593>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2019. E-book (404 p.).

MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. p. 67-178.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SAFATLE, V. Bem vindo ao estado suicidário. *n-1 edições*, 2020. Disponível em: <https://www.n-redicoes.org/textos/23>. Acesso em: 30 abr. 2021.