



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Biblioteca de Dança: contação de performance e *reenactment* em atos de ficção

Jorge Luiz Alencar Sampaio
Mario Machado Neto

Para citar este artigo:

SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar; MACHADO, Neto. Biblioteca de Dança: contação de performance e *reenactment* em atos de ficção. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0105

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Biblioteca de Dança: contação de performance e *reenactment* em atos de ficção¹

Jorge Luiz Alencar Sampaio²

Mario Machado Neto³

Resumo

Este artigo dedicou-se a abordar uma articulação entre a contação de performance (*performance telling*) e o *reenactment* (Machado, 2014), em conexão com a instalação coreográfica *Biblioteca de Dança* (Neto Machado, Jorge Alencar, Dimenti), como práticas compostas de afetos, narrativas, cenas e inscrições corporais elaboradas na intensidade do encontro com obras diversas e suas ressonâncias. Para tanto, são entremeadas noções como historiografia de artista (Small, 2019), oralitura (Martins, 2020; 2021) e ficção (Le Guin, 2021), além de uma série de outras criações artísticas nacionais e internacionais.

Palavras-chave: Contação de performance. Reenactment. Ficção. Biblioteca de Dança.

Dance Library: performance telling and *reenactment* as acts of fiction

Abstract

This article was dedicated to exploring an articulation between performance telling and reenactment (Machado, 2014), in connection with the choreographic installation *Dance Library* (Neto Machado, Jorge Alencar, Dimenti), as practices composed of affects, narratives, scenes, and bodily inscriptions elaborated through the intensity of encounters with diverse art works and their resonances. To this end, notions such as artist historiography (Small, 2019), oralitura (Martins, 2020; 2021), and fiction (Le Guin, 2021) are interwoven with a series of other national and international artistic creations.

Keywords: Performance telling. Reenactment. Fiction. Dance Library.

Biblioteca de Danza: contación de performance y *reenactment* como actos de ficción

Resumen

Este artículo se dedicó a explorar una articulación entre la contación de performance y el *reenactment* (Machado, 2014), en conexión con la instalación coreográfica *Biblioteca de Danza* (Neto Machado, Jorge Alencar, Dimenti), como prácticas compuestas por afectos, narrativas, escenas e inscripciones corporales elaboradas en la intensidad del encuentro con diversas obras y sus resonancias. Para ello, se entrelazan nociones como historiografía de artista (Small, 2019), oralitura (Martins, 2020; 2021) y ficción (Le Guin, 2021), además de una serie de otras creaciones artísticas nacionales e internacionales.

Palabras clave: Contación de performances. Reenactment. Ficción. Biblioteca de Danza.

¹ Revisado por Marina Martinelli. Mestrado em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharelado em Letras Vernáculas pela UFBA. Artista e profissional da palavra.

² Doutorado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA. Graduação - Licenciatura em Dança pela UFBA. Atua como encenador, coreógrafo, realizador audiovisual em teatro, dança, performance, arte contemporânea, educação, curadoria, escrita e processo de criação.

 jorgealencarjorge@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9336389753046516>  <https://orcid.org/0000-0001-7580-6250>

³ Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Formação pelo Programa "ex.e.r.ce" do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier (França) e participações em residências artísticas como Station One - Service for Contemporary Dance Belgrado (Sérvia), Akademie Schloss Solitude e Kunststiftung Baden-Württemberg (Alemanha).  netomachado@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4368196747013058>  <https://orcid.org/0009-0009-0520-8488>

Uma biblioteca em palavras e gestos⁴

Diante da flagrante ausência de produções teórico-críticas específicas sobre a prática da contação de performance (*performance telling*)⁵, ensaiamos aqui algumas elaborações conceituais e performativas a fim de lidar com as lacunas bibliográficas sobre o tópico que está enredado por outros campos do saber, a exemplo dos estudos da performance e da performatividade; da contação e narração de histórias; da história oral; do *storytelling*; da oralitura (Martins, 2020; 2021); da historiografia de artista (Small, 2019), entre outros. Esta escrita dedica-se, em particular, a articular as práticas da contação de performance e do *reenactment* em conexão com uma experiência artística singular: a instalação coreográfica *Biblioteca de Dança* (Neto Machado, Jorge Alencar, Dimenti)⁶.

A *Biblioteca de Dança* é realizada em bibliotecas, salas de leitura e espaços de convivência, reunindo em seu elenco artistas que se apresentam ao público como *livros vivos* ou *volumes*. Nos termos do trabalho, esse elenco é nomeado como uma coleção de *volumes* composta, em cada apresentação, por até sete artistas. Na *Biblioteca*, há mesas rodeadas de cadeiras espalhadas pelo espaço. A cada mesa, um livro-artista está disposto e disponível para receber o público.

Antes de sentar-se às mesas, o público passa por uma *bibliotecária*: posição revezada pelas pessoas do elenco ao longo da sessão do trabalho, que tem duração de duas a três horas. A bibliotecária recebe as pessoas visitantes e prefacia a ficção do trabalho: uma biblioteca de dança cuja coleção é formada por

⁴ Este artigo desdobra discussões presentes na tese de doutorado de Alencar (PPGDança, UFBA, 2025) e na dissertação de mestrado de Machado (PPGAC, UFBA, 2014) ambas listadas nas referências bibliográficas.

⁵ Traduzimos a expressão *performance telling* por *contação de performances* para aproximar a prática feita no campo das artes do exercício mais amplo da *contação de histórias*. Interessa-nos ainda a relação entre o substantivo *contação*, o verbo *contar* (*to tell*) e *conto* que, neste caso, pode suscitar tanto a conjugação em primeira pessoa do presente do indicativo como fazer referência ao gênero literário.

⁶ A pesquisa e a criação da *Biblioteca de Dança* foram realizadas, desde 2014, em três espaços de residência artística: Akademie Schloss Solitude (Alemanha), #StationONE – Service for Contemporary Dance (Sérvia) e Graner – Centro de Creación del Cuerpo y el Movimiento / Graner – Centre de creació de dansa i arts vives (Espanha), com apoio da Fundação Nacional das Artes (Funarte). No Brasil, estreou em 2017 no IC – Encontro de Artes (Dimenti, BA) e vem circulando por diversas localidades, tendo participado da 27ª edição do projeto nacional Palco Giratório do Sesc (Brasil), em 2025; da Flip – Festa Literária Internacional de Paraty (RJ), em 2025; do festival Ôtautahi Tiny Performance Fest (Nova Zelândia) em 2024, entre outros contextos.

peças-livros, sendo que cada uma tem de três a cinco cenas disponíveis para consulta.

Como um livro de contos, cada pessoa espectadora pode acessar uma ou mais cenas de forma autônoma e aleatória, sem que isto comprometa a leitura da obra. Cada uma dessas cenas é chamada de *capítulo*. Quando cada *volume* recebe o público ao redor da sua mesa, apresenta o seu *sumário* com os títulos de seus diferentes capítulos⁷. O público escolhe qual *capítulo* deseja acessar negociando com as outras pessoas que estão ao redor da mesa, com ou sem a mediação do *volume*. Ao longo das horas de apresentação da obra, o público pode escolher quais *volumes* quer conhecer, quais capítulos quer acessar e decidir sobre o seu percurso dentro do trabalho: por qual mesa quer começar a experiência, se deseja permanecer mais tempo em uma delas ou visitar múltiplos *volumes*.

Figura 1 - Cândida Monte na Biblioteca de Dança (2024) em Salvador (BA).
Foto: Patrícia Almeida



⁷ Na obra, cada capítulo tem duração média de dez minutos. Algumas versões audiovisuais estão disponíveis em: <https://sesc.digital/conteudo/danca/biblioteca-de-danca/biblioteca-de-danca> Acesso em: 26 jun. 2026. Para acessar um resumo em vídeo sobre o funcionamento do trabalho: <https://youtu.be/pAA4LD44iQA> Acesso em: 17 ago. 2026.

Na *Biblioteca de Dança*, é na construção e na realização dos *capítulos* que o trabalho constitui a prática da contação de performance. Os *capítulos* dos *volumes* são formulados a partir das memórias de diferentes performances às quais cada *volume* assistiu. São artistas-livros que narram experiências vividas com performances pelo prisma da *pessoa espectadora*: o que aconteceu e *continua acontecendo* desde o encontro com cada obra assistida e contada na *Biblioteca de Dança*.

Dizemos *desde* como um marco espaço-temporal, mas a contação pode abarcar o antes do encontro com a performance assistida. Não somente para entremear o *antes*, o *durante* e o *depois* da experiência de assistir ao trabalho, mas para afirmar que a obra tal qual cada *volume* pôde assistir e perceber é composta por temporalidades diversas, inclusive pelo que virá. O *era uma vez* não *era*, mas *está sendo* no *quando* da contação da performance.

Algumas questões orientam a prática da contação de performance na *Biblioteca de Dança*⁸: de quais jeitos as memórias de encontros com obras cênicas marcam o corpo? Quais possíveis reverberações são escutadas quando essas afecções⁹ e cicatrizes são revisitadas? Como a vida e seus fluxos cruzaram esses acontecimentos? Quais contextos são necessários de serem compartilhados para que essas experiências possam se firmar em chãos comuns com o público? Como transformar experiências pessoais em gestos coletivos? Como ativar contações que estejam encharcadas da singularidade das experiências? Como trabalhar na direção de uma ética da escuta e do exercício radical da diferença?

Small (2025) chama atenção para que, na *Biblioteca de Dança*, as obras contadas são mais das pessoas espectadoras-leitoras que das pessoas artistas que as criaram.

A reelaboração de um impacto pode transmutar afetos. Movimentar um repertório para repensá-lo, reposicionar pontos de vista, compartilhar experiências subjetivas reconhecendo a relevância da particularidade do olhar, são movimentos de revisão de situações de prazer. A revisão de repertórios na *Biblioteca de Dança* é crítica, feita com seriedade, mas

8 Também na *Biblioteca de Bolso*, versão itinerante da *Biblioteca de Dança* na qual artistas espalham-se por foyers de teatros ou outros espaços de convivência, não necessariamente ao redor de mesas.

9 Sobre afecções na *Biblioteca de Dança*, acessar Alencar e Matos (2024).

nem por isso deixa de ter humor, leveza, ternura. Reconvocar experiências significativas de fruição é reconvocar vitalidades, amadurecimentos, aberturas, epifanias, libertações. Revisar é reabrir imaginários. (Small, 2025, p. 6)

A prática da contação de performance na *Biblioteca de Dança* estabelece alguns vocabulários primordiais que relacionam corpo e texto, performance e literatura, coreografia e princípios organizativos de uma biblioteca na curadoria e mediação de materiais e questões:

Volume é o nome proposto a cada artista que participa do trabalho, um *livro vivo* que é parte da coleção da *Biblioteca de Dança*, em contínuo processo de reescrita, revisão e ampliação. Da perspectiva da pessoa espectadora, cada *volume* conta obras às quais assistiu, em geral, ao vivo e, eventualmente, por registros audiovisuais¹⁰.

Figura 2 - Fábio Osório Monteiro na Biblioteca de Dança (2026) em Salvador (BA).
Foto: Patricia Almeida.



¹⁰ Além de obras e acontecimentos cênicos propriamente ditos, a *Biblioteca de Dança* abarca situações cotidianas percebidas como obra e cena e contadas utilizando vocábulos específicos do campo das artes, como coreografia, cena, performance, entre outros.



Título é a palavra ou conjunto de palavras e frases que dão nome a cada *capítulo* presente no *sumário*. O *título* é o contato inicial com as ideias presentes em cada *capítulo*, um convite e uma provocação à curiosidade e à atenção do público.

Sumário é o termo que se refere à lista com os títulos dos *capítulos* disponibilizados por cada *volume*. O *sumário* é apresentado quando o público é recebido ao redor da mesa para que possa escolher qual *capítulo* deseja acessar em cada rodada.

Capítulo é o modo de nomear as cenas curtas agrupadas em cada *volume*. Cada *capítulo* é como um conto de um livro ou um *itan*¹¹ que parte da memória da experiência com uma obra a qual cada artista assistiu. Na *Biblioteca de Dança*, é o público que escolhe quais *capítulos* quer acessar.

Citação é um fragmento da obra contada por cada *volume* em cada *capítulo*. Esse fragmento poderá ser realizado a partir da lembrança com suas imprecisões constitutivas ou copiado¹² de documentações audiovisuais dos trabalhos citados.

Paráfrase refere-se a citações indiretas que reescrevem movimentos, gestos e palavras das obras citadas, com suas dinâmicas e princípios de ação, através dos movimentos, gestos e palavras de cada *volume*.

Nota de Rodapé é um termo que demarca comentários ou explicações complementares para contextualizar informações presentes em cada *capítulo*. Por vezes, durante a realização de um *capítulo*, o *volume* pode perguntar ao público: “você já ouviram falar de tal artista/cidade/teatro?”. A depender da resposta, uma *nota de rodapé* pode ser disponibilizada.

¹¹ Narrativa oral do povo iorubá e religiões de origem africana.

¹² Ainda que seja controversa, nesta abordagem, procuramos não vilanizar a ideia de cópia ou reduzi-la a um procedimento superficial. Afinal, a prática de copiar movimentos e gestos de uma obra cênica a partir de um registro audiovisual, por exemplo, requer trabalho e engajamento, esteja ela vinculada ou não à intenção de reprodução fidedigna.

Figura 3 - Dulce Aquino na Biblioteca de Dança (2026) em Salvador (BA).
Foto: Aldren Lincon



Cada *volume* contém de três a cinco *capítulos* elaborados a partir de memórias de performances que cada artista assistiu. No processo de criação, essas memórias são acessadas e compostas em relação a cinco categorias que buscam abarcar diferentes afetos marcantes gerados nos encontros com essas obras.

A primeira categoria investiga experiências que se tornaram *fundamentais*. Cada artista participante busca quais obras considera um *fundamento*, a exemplo de trabalhos que a fizeram desejar ser artista ou que abriram portas para o entendimento da arte como profissão. Há ainda quem recorra a experiências com obras que se tornaram *chãos* para criações de grupos e coletivos, para mudanças políticas em certas comunidades, para quebras de paradigmas geracionais.

Já a segunda categoria investe em reverberações de obras cênicas que despertaram nas artistas participantes o desejo de integrá-las de alguma forma. Em outras palavras, são memórias que remetem a experiências de obras que cada *volume* quis encenar, dirigir, conceber...

Lembranças com obras cênicas que causaram arrebatamento emocional



constituem a terceira categoria. Um grupo de experiências que ativou intensas emoções, obras que geraram raiva, choro, horror, alegria, riso, paralisia, indignação...

A quarta categoria preza por lembranças de obras que, por diversos motivos, não poderão mais ser acessadas do mesmo modo a que cada *volume* as assistiu. Obras que tenham sido compartilhadas uma única vez, ou mesmo obras que seguem sendo apresentadas, mas que na experiência de certos *volumes* tiveram apresentações singulares, como acontecimentos específicos e, em certos aspectos, irrepetíveis.

Por último, há a categoria que se refere mais diretamente às presenças que poderiam estar nas plateias das obras rememoradas. Nesta quinta categoria, cada artista participante é convidado a se indagar sobre quem gostaria que estivesse consigo nas experiências marcantes que se presentificam em sua memória. Muitas vezes são nomeadas presenças de pessoas próximas como a mãe, o pai, a irmã. Em outros casos, *capítulos* sugerem experiências que poderiam ser acessadas por *todas as mulheres vivas* ou *toda pessoa nascida nos anos 80*. Ou seja, trata-se de uma categoria que pode tanto especificar um público restrito, distinto pela relação afetiva entre o artista e ele, quanto abranger um recorte de possíveis pessoas espectadoras agrupadas a partir de critérios em comum.

As categorias não são consideradas estanques ou apartadas, mas se interpenetram e são usadas para dar ênfase a certos recortes que auxiliam na direção dada à criação de cada *capítulo*, cujo motor principal é o desejo de contar a alguém sobre o seu encontro com uma obra assistida. Sendo assim, o eixo dramático da contação é a experiência com uma obra e, a partir dela, podem surgir outros tópicos. Os tempos do *antes*, *durante* e *depois* da experiência com tal obra se mesclam, trazendo à tona as expectativas, o momento do encontro em si e suas diversas reverberações. O peso de cada um desses tempos em cada *capítulo* depende da especificidade de cada memória, já que o que se busca é a implicação do sujeito que conta e não um suposto distanciamento neutro. A contação é parte de um *livro vivo*, de uma pessoa artista presente e de uma cena implicada, que exercita uma prática coletiva de reelaboração, a cada vez.

Figura 4 - Larissa Lacerda na Biblioteca de Dança (2024) em Salvador (BA).
Foto: Patricia Almeida.



Ao final de cada *capítulo*, o *volume* endereça uma pergunta ao público ao redor da mesa, como um jeito de provocar uma conversa e passar a palavra adiante, mais diretamente.¹³ Bogart (2011) afirma que dentro de toda boa peça habita uma questão ou questões relevantes, que perduram no tempo das quais lembramos em nossos corpos: "sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideias e associações pessoais - quando ela me assombra" (Bogart, 2011, p. 29). Para a encenadora e escritora, quando montamos uma peça estamos dando corpo a uma memória, uma vez que seres humanos são estimulados a contar histórias conectadas à experiência de lembrar de uma pessoa ou acontecimento. O ato de redescritção¹⁴ de algo possibilita a emergência

¹³ Dado o caráter explicitamente conversacional do trabalho, ao longo dos capítulos o público pode fazer intervenções por meio de perguntas, participações em ações coreográficas, exercícios corporais, entre outros. Em geral, o trabalho acontece com tradução em Libras para que a comunidade surda possa participar plenamente. Na obra, a contação de performances também abarca elementos descritivos ligados ao processo de audiodescrição que favorecem a presença da comunidade cega ou com baixa visão, bem como estabelece a possibilidade de uma relação tátil com os corpos e corpos das pessoas artistas e dos artefatos utilizados nas cenas.

¹⁴ Em sintonia com as ideias do filósofo Richard Rorty.

de novas verdades. Bogart sintetiza: "teatro é sobre memória; é um ato de memória e descrição" (Bogart, 2011, p. 47).

A *Biblioteca de Dança* vale-se do dispositivo da contação de performance dando corpo a diversas questões como por exemplo arquivo, registro, ficção, imaginação, ancestralidade em uma prática historiográfica que se dá na esteira dos afetos, da ficção e da singularidade de cada presença participante, esteja ela artista e/ou público¹⁵.

Lastros ficcionais

Em *A Teoria da Bolsa de Ficção*, Ursula Le Guin não está interessada no mito do herói ou em narrativas reduzidas ao conflito, focadas em conquistas e triunfos, mas em histórias em tom menor (Fausto, 2021) que façam da fabulação uma expansão imaginativa, por meio de uma narrativa concebida como “bolsa/barriga/caixa/casa/patuá” (Le Guin, 2021, p.22), uma bolsa coletiva, imaginada colaborativamente, cujo propósito não é a resolução cabal de um conflito, mas a elaboração de um processo contínuo. Nessa ideia de bolsa, a tecnologia da ficção e do *storytelling* seria empregada como um jeito de trazer à baila mundos desaparecidos, invisibilizados e possíveis, capazes de reimaginar e reencantar alguns “sussurros dos despossuídos, os ecos dos contos das vovós, o que já sabemos no lugar profundo, escuro” (Le Guin, 2021, p. 4).

O acervo de *volumes vivos* da *Biblioteca de Dança* compõe uma obra que se pensa como a bolsa de Le Guin, coreografando múltiplas ficções, guardando diferentes presenças, repertórios culturais, jeitos de corpo. Nesta escrita e na obra, ficção não é sinônimo de inverdade, mas antes a mobilização de um fluxo narrativo (não necessariamente na direção de uma história) que produz imaginários singulares e circunstanciais. Um exercício não-totalizante que se afasta da pretensão das grandes verdades sobre algo ou alguém a fim de prover alguns

¹⁵ Em nosso trabalho, além da *Biblioteca de Dança*, a prática do *reenactment* está presente em outros projetos como *Strip Tempo - stripteases contemporâneos* (Dimenti, 2018) no qual criamos junto a diversas pessoas artistas performances em formato de striptease que reativam e editam componentes de suas obras preexistentes, como um desnudamento de suas poéticas. No projeto editorial *Coreografias de Papel* (Conexões Criativas) são elaborados livros coreográficos a partir de princípios criativos de obras de dança existentes, aproximando as ideias de *reenactment* e tradução intersemiótica em parceria com TantoCria, Fábio Osório Monteiro, Marina Martinelli e Thiago Cohen. Mais informações sobre nossos trabalhos em: www.dimenti.com.br e www.conexoescriativas.com.br

recortes, enquadramentos e enfoques sobre uma situação específica.

Ficção diz respeito à composição de estruturas contingenciais situadas além de molduras rígidas e inférteis – como verdade, objetividade, neutralidade, universalidade – a fim de criar condições de existência e expandir aquilo que chamamos de realidade, fabulando outros mundos possíveis.

O ato da ficção é necessariamente incompleto, precário, vulnerável e dá conta de algumas partes, não de um suposto todo, uma vez que entre a apresentação das informações ficcionais e suas formas de inteligibilidade, os limiares entre a razão dos fatos e a razão da ficção tornam-se indefinidos (Rancière, 2005)¹⁶. Sendo assim, o seu propósito não seria aderir a um fingimento ou a uma falsidade, mas "transformar a si mesmo e a nossa capacidade de perceber, com a ajuda da ficção" (Chauchat, 2017, p. 33)¹⁷.

Afinal, o que perfaz a compreensão de *dança* senão um punhado de ficções possíveis com valências historiográficas, sociais, metafóricas, entre outras? Se dizemos *pela perspectiva de* ou *segundo a*, a *dança é*, estamos implementando um pacto ficcional e, portanto, contingencial. Quando dizemos que a *Biblioteca de Dança* é uma obra coreográfica, estamos nesse diapasão ficcional. Sendo assim, que imaginários são produzidos desde o título desse trabalho? Qual seria o corpo de uma biblioteca que reúne danças? Como seriam os livros que compõem essa coleção? Haveria mesas, cadeiras, estantes? Haveria tablados, barras, chão de madeira, linóleo? Quais fluxos ficcionais coreografam essa dança?

A *Biblioteca de Dança* é, antes, uma *situação*. Ainda que, em geral, o trabalho seja realizado em bibliotecas, compondo com seu mobiliário e livros de papel, a *Biblioteca* é uma situação que *compõe com*, mas não *depende de* cada um desses artefatos. No trabalho, o que é primordial no ato da imaginação coletiva e na prática de contação de performance é justamente o conjunto de pessoas que, juntas, se apresentam como *volumes* de uma ampla e potencialmente

¹⁶ Rancière (2005) refere-se à ficção do regime estético das artes em que escrever a história e escrever histórias fazem parte de um mesmo regime de verdade.

¹⁷ the aim is to transform oneself and our capacity to perceive, with the help of fiction. (Tradução nossa)

interminável coleção de livros-artistas¹⁸.

As próprias lógicas de funcionamento de uma biblioteca oferecem substratos performativos e coreográficos para o modo como o trabalho é organizado e compartilhado com o público. Quando dizemos *coreográfico*, estamos nos referindo a certa ficção da noção de *coreografia*. Não aquela que estabelece uma sequência de passos a serem replicados¹⁹, mas a uma composição de fluxos constituído por pessoas e outras presenças não-humanas como, por exemplo, mesas, cadeiras, iluminação, rítmicas de espaços-tempo...

De forma condensada e, ao mesmo tempo, expandida, o termo coreografia pode ser compreendido como modo de organizar/editar/modelizar presenças, relações, intensidades, decisões no tempo-espço, distribuindo poder e compondo circuitos de sociabilidade temporários e circunstanciais. Dentro e além da dança.

Contação de performance e *reenactment*

A prática da contação de performance pode ser compreendida como um dispositivo performativo de criação e crítica que toma como matéria obras existentes na direção de elaborar atos da memória, entre oralidade, gestualidade, coreografia, arquivo, registro, imaginação. Um modo de contar performances às quais assistimos, emaranhando percepções, afetos, repertórios culturais, entre tantas outras cenas.

Na prática da historiografia de artista (Small, 2019), o ato de narrar se alinha com a forma do que está sendo narrado: "danças narram danças, experiências subjetivas são compartilhadas com subjetividades aparentes, declaradas, histórias pessoais" em escala humana e desobrigada de forjar um dizer pretensamente neutro, objetivo, asséptico, sem ponto de percepção onisciente, linear e tautológico (Small, 2025).

¹⁸ Cada apresentação da *Biblioteca de Dança* pode reunir artistas que já fazem parte da coleção do trabalho ou preparar novas pessoas artistas para compor o elenco a partir de uma residência de criação. Até o momento, compõem o elenco artistas de diferentes partes do Brasil e de outros países como Cuba, Argentina, Nova Zelândia, Sérvia, Alemanha e Espanha.

¹⁹ Para acessar mais reflexões sobre essa abordagem da noção de coreografia, recomendamos os trabalhos de Moraes (2019) e Sampaio (2025).

À medida que na contação de história (*storytelling*) os corpos e corpos vocalizam e narram histórias diversas, a contação de performance tem como especificidade fazer de uma obra e/ou acontecimento cênico matérias na composição de narratividades. Contar performances toca na ideia de *oralitura* (Martins, 2020; 2021), dirimindo hierarquias entre a oralidade – atrelada à dita cultura popular – e a literatura – associada à chamada cultura erudita.

Na encruzilhada dos fazeres e saberes das cosmogonias negrorreferenciadas, Martins (2020; 2021) aborda a oralitura por meio de uma complexa tessitura de performances orais, cujos processos e procedimentos inscrevem saberes fundados e fundantes das epistemes corporais. Num trânsito entre memória, história e cosmovisões elaboradas pelas corporeidades, o corpo, nessa via do saber, é um *local de inscrição* de conhecimento grafado no gesto, no movimento, na vocalidade, na coreografia.

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundos e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo (Martins, 2020, p. 77).

Avesso das separações entre *corpo* e *mente*, entre *palpável* e *sensível*, a contação de performance entremeia memória, fabulação e imaginação, e firma-se como um passado-que-segue-passando, como arquivo vivo de continuidade da experiência. Um movimento *de volta para o futuro* aqui e agora, uma arqueologia na fabulação de porvires, de lembranças em devir.

Contação de performance é, por assim dizer, um modo de lembrar e, especialmente, de imaginar coletivamente algo que não pode estar presente naquele exato momento (Herbordt, Mohren, 2017). É também " [...] un protocolo parasitario que revela y recicla obras [...], trabajando con la idea del reciclaje en un mundo que desborda de productividad" (Coletivo Utópico, 2023)²⁰, que convoca

²⁰ Citação completa: "Performance Telling es un protocolo parasitario que revela y recicla obras de la

artistas a reencenar/reativar/reencarnar/reinterpretar questões e materialidades de uma obra cênica existente, a partir de filtros, abordagens e perspectivas singulares a fim de estabelecer um campo de imaginação comum, compartilhado.

Tais proposições conceituais e artísticas ligadas à contação de performance e ao reenactment ganham corpo nos diversos projetos transdisciplinares de Melanie Mohren e Bernhard Herbordt (Herbordt / Mohren), artistas residentes em Stuttgart, Alemanha. Dentre as suas peças cênicas, instalações, exposições e publicações, encontra-se o Das Schaudepot²¹ – uma biblioteca física de performances fundada em 2021. Em uma área de 52m² ocorrem performances em pequena escala, que podem durar de cinco minutos a cinco horas, para públicos de uma a quatro pessoas. Essas performances arquivadas cenicamente no Das Schaudepot são, em diferentes medidas, ações de reenactment de obras já existentes elaboradas pelas próprias pessoas autoras de cada trabalho, levando em consideração as características e condições daquele ambiente.

A palavra alemã *Schaudepot* remete às reservas técnicas (depósitos de espaços expositivos, como galerias e museus) nos quais artefatos que não estão em exibição são armazenados. Herbordt e Mohren transpõem esse conceito para as artes cênicas, fazendo dessa biblioteca de performances um centro de pesquisa e um espaço de apresentação, recebendo tanto a vizinhança quanto pessoas convidadas de outros lugares. O público visitante pode acessar um catálogo em constante expansão no qual constam performances criadas ou adaptadas especialmente para o Das Schaudepot, entre as quais está a *Biblioteca de Dança* (*Dance Library*), de Jorge Alencar e Neto Machado (Dimenti), em formato remoto, com o público assistindo no Schaudepot e a dupla de artistas performando onde quer que esteja no mundo.

Outro projeto chamado *Performance Telling*, realizado pelo Colectivo

programación de un Festival. A partir de este contenido original, genera 3 versiones en la voz de artistas locales y lo retransmite a un público que no pudo asistir o que quiere descubrir distintas visiones, trabajando con la idea del reciclaje en un mundo que desborda de productividad". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4atPywqc3go> Acesso em: 29 jun. 2026.

²¹ Para outras informações sobre o *Das Schaudepot*, acessar: <https://das-schaudepot.org/eintrag/schaudepot/en/>

Utópico²², vincula-se a uma agenda ligada à ativação da memória por meio da ação corporal e da relação com o público. Assim, faz do dispositivo da contação de performance um modo de organizar em palavras, gestos e outras materialidades as vivências estéticas com obras de autorias variadas, e da narrativa um tecido social costurado pela troca de conhecimentos e pela transmissão de saberes.

Alencar e Monteiro (2024) valem-se de uma ideia de *dancestralidade* para pensar as ancestralidades de obras de dança, suas virtualidades e materialidades coreográficas no que dizem respeito a criações cênicas preexistentes que lhes abriram caminhos, as constituíram e nelas ressoam. Para tanto, são destacados alguns trabalhos que adotam práticas da contação de performance e do *reenactment*, a exemplo de *3 solos em 1 tempo* por Denise Stutz, *O Museu Invisível* (2013) por Ben Evans e Luis Miguel Felix, das peças *Veronique Doisneau* e *Isabel Torres* por Jerome Bel e da performance *Retrospectiva* por Xavier Le Roy.

Na peça *3 solos em 1 tempo*, Denise Stutz elabora uma dança que é corpo, palavra, escrita, inscrição... Palavras que se tornam coreografia e fazem do exercício da contação um fundamento, possibilitando que a artista narre suas memórias pregressas na dança. Em uma das cenas emblemáticas do trabalho, sozinha no palco, ela dança um dueto com saltos, giros e carregas por meio da rítmica das palavras, dos seus gestos e da cumplicidade imaginativa do público.

No trabalho *O Museu Invisível* (2013), criado por Ben Evans e Luis Miguel Felix, não há exatamente uma obra expositiva sendo oferecida ao domínio da visão como em um museu usual. O acervo é constituído de artefatos imateriais advindos de experiências narradas pelo público, com caráter eminentemente pessoal e íntimo. Como em uma visita guiada ao museu invisível dentro do espaço concreto de um museu, o elenco conta ao público sobre tais artefatos intangíveis. Ao final da visita, pessoas do público podem doar um artefato ao acervo do museu, descrevendo-o, falando do seu contexto, dos vínculos afetivos com o mesmo.

Veronique Doisneau (2004) e *Isabel Torres* (2005) são peças coreográficas, performadas pelas duas artistas homônimas, com direção de Jérôme Bel. Cada

²² Uma co-produção do Colectivo Utópico, FIBA e LODO em colaboração com 7oito Produções, (Brasil) e Cardellini | Gonzalez (Suíça). Com o apoio de Swiss Arts Council Pro Helvetia, Lausanne City (Suíça), URRRA, Fondo Metropolitano de la Ciudad de Buenos Aires, Mecenazgo e Fundación Santander (Argentina).

solo foi criado a partir de informações biográficas das bailarinas, das suas atuações nos corpos de baile da Ópera Nacional de Paris (França) e do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Brasil), respectivamente. As práticas de contação e *reenactment* aí presentes colocam em jogo peças dos repertórios dessas companhias de dança e aspectos laborais, como os salários recebidos e as hierarquias institucionais, em um endereçamento direto ao público.

Em *Retrospectiva* (2012), Xavier Le Roy constrói uma exposição em forma de situação coreográfica tomando a noção de *retrospectiva* como um modo de produção, e não só como sinônimo de um percurso artístico, articulando as obras solísticas de Le Roy produzidas entre 1994 e 2010 com as biografias e obras das pessoas artistas que compõem o elenco. Coreograficamente, o espaço é organizado em algumas *estações* que, estabelecidas pelos corpos do elenco, ativam princípios de funcionamento de aparatos tipicamente presentes em museus e galerias, como fotografias e conteúdos audiovisuais: a partir de fragmentos de solos feitos por Xavier, o elenco realiza, por exemplo, movimentos em *looping*, como em um vídeo exibido em uma exposição de museu, e formas corporais estanques, como *frames* fotográficos dispostos na parede de uma galeria.

Em diálogo com essa obra, a pesquisa acadêmica *Reencarnação: registro como coreografia na obra Retrospectiva de Xavier Le Roy* (Machado, 2014) foi vivificada por algumas perguntas: como artistas da dança têm se engajado com o registro da produção artística do seu próprio campo? Que metodologias vêm sendo empenhadas para documentar os movimentos que já passaram ou os que estão passando? Para além das materialidades da foto, do vídeo e do texto, como a dança pode evocar jeitos de registrar sua própria história a partir de práticas coreográficas? Como essas práticas podem ser pensadas enquanto dispositivos de registro/reencarnação/reativação/reencenação²³ na/pela dança?

Durante a primeira década do século XXI, algumas iniciativas na dança ocidental, primordialmente europeia e norte-americana, foram demarcadas como

²³ Na pesquisa, o pensamento sobre reencarnação e sua relação com o conceito de *reenactment* é articulado a partir de três dimensões — e atos criativos distintos — propostas por Bojana Cvejic (2013): assistir, criar e performar.

*reenactments*²⁴, peças/obras que traziam à cena outras obras que já tinham sido exibidas anteriormente, com maiores ou menores distâncias temporais entre elas. A pesquisa em questão desdobrou o termo *reenactment*, usado por diversos campos de estudo, para se referir à ação de trazer à tona acontecimentos que se deram anteriormente, em categorias que auxiliassem o entendimento de diferentes práticas coreográficas.

A dança clássica, por exemplo, estabelece uma prática de colocar em cena os balés de repertório²⁵, coreografias executadas por diferentes bailarinas e bailarinos, em diversos territórios geográficos e momentos históricos na tentativa de uma certa reconstituição estética da obra-fonte. Nessa perspectiva, quão mais presentes estiverem, aos olhos de quem assiste, os aspectos formais da obra-fonte na reconstituição, mais eficaz seria a empreitada. Assim, para que a especificidade dessa prática ficasse explícita, esse tipo de *reenactment* foi situado na pesquisa como remontagem.

Um segundo tópico seria o tipo de registro coreográfico que testa reconstruir uma obra seguindo fortemente seus princípios coreográficos, mas que acata possíveis modificações estilísticas e compositivas a partir de um novo elenco, um novo contexto e/ou novas circunstâncias. Este conjunto, exemplificado na dissertação pelas obras reconstruídas por Marina Abramovič em sua exposição *The Artist is Present* (2010), foi classificado na pesquisa como *reativação*, por alavancar um tipo de anseio de fidelidade que tinha seu foco na forma, mas que abarcava também uma grande parte de sua atenção a princípios e metodologias aos quais a obra-fonte se dedica. Na exposição de Abramovič, o público pode reconhecer as obras-fontes reativadas ali, mas ao serem performadas por outros corpos, algumas modificações foram inevitáveis.

A terceira e última categoria de tradução proposta no estudo é a que inclui obras que propõem experiências que deslocam a centralidade da pretensa fidelidade na ação de um *reenactment*, que tomam para si o entendimento de

²⁴ Alguns exemplos de obras que aparecem ao longo da dissertação são *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba, *Portrait* (2012) de Christine de Smedt e *Hot 100* (2011) de Christian Duarte.

²⁵ Obras muito populares do balé clássico podem ser enquadradas nesse recorte de balé de repertório, como: *O Lago dos Cisnes*, *Giselle* e *Don Quixote*.

potência presente no espaço de deslocamento e, por um certo prisma, da *impossibilidade* na ação de reencenar uma dança de forma exata. Nestes casos, o exercício de trazer uma obra já realizada novamente à cena, ou à vida, toma formas e metodologias múltiplas, colocando em primeiro plano uma ação modificadora fincada no potencial criativo de tal ato. Assim, essas iniciativas não resguardam o desejo de um resultado fiel à obra a que se referem, apresentando-se talvez como possíveis séries autônomas que desdobram as obras-fontes (Costa, 2009).

O estudo considera pertencente a esta última categoria a obra que é seu foco central, a exposição coreográfica *Retrospectiva* por Xavier Le Roy. Mesmo reprocessando materiais/fisicalidades/poéticas/cenas/movimentos de obras anteriores, *Retrospectiva* é uma nova coreografia que, em sua singularidade, problematiza as práticas de registro, de documentação e de dança. Para esse conjunto de obras que retomam obras-fontes testando novas criações conectadas e, ao mesmo tempo, autônomas em relação às suas fontes, a pesquisa propôs a nomenclatura de *reencarnação*. Tal escolha foi por esse termo evocar a ideia de uma nova vida, em um novo corpo, em um novo contexto, trazendo consigo a memória de vidas anteriores.

Nesta bússola, o *reenactment* compõe novas coreografias que corporificam espectros *de danças* que vieram antes e se concentra em como fazer essas virtualidades encarnarem materialmente em novas configurações que elaborem questões desse percurso histórico, dessa prática historiográfica, com temporalidades que se cruzam.

Considerações finais ressonantes

Na esteira de práticas como reciclagem, reutilização, reencarnação e reativação, a contação de performance e o *reenactment* constituem jeitos de historiografar obras e acontecimentos cênicos por meio da própria cena, do corpo e da relação com o público. Tais dispositivos dramatúrgicos engendram uma certa continuidade à experiência de assistir a um acontecimento (Small, 2019) como um gesto crítico de ressonância das experiências de fruição, sem contas a prestar com uma dimensão nostálgica de algo que se deu num passado que passou.

Contar, imaginar, presentificar algo que não está *exatamente* ali também diz respeito à dimensão não-totalizante do ato de narrar e reativar obras existentes em termos de inacabamento, de processo, de adesão à vulnerabilidade da memória que tem nas lacunas e no direito ao esquecimento componente que não só lhe constituem, mas são as suas próprias potências.

A noção de ficção em sua ética fabulativa pode participar desse movimento problematizando ideias como objetividade e cientificidade no exercício do pensamento e da pesquisa, tornando plurais as percepções e performatividades da realidade. Em se tratando de acessar e contar obras cênicas existentes como matéria de criação performativa, a ficção surge, muitas vezes, como um esteio de narrativas marginalizadas e apagadas pelas historiografias hegemônicas das artes da cena, configurando um pacto poético de relação entre artistas e públicos, entre aquilo que é contado e o vínculo gerado pela escuta mútua.

As práticas da contação de performance e do *reenactment* agem como tecnologias de reescrita do passado, como atualização do presente e fabulação de futuros. Como cosmogonia espiralar em oralitura inscrita no fino limiar entre gesto e palavra, afeto e argumento, narrativa e produção de conhecimento, memória e imaginação, confluindo em uma história comum, em plano igualitário. Como um livro disponível em uma biblioteca, enfim, que decidimos ler enquanto o escrevemos: como sujeitos e destinatárias de uma mesma ação, sem compromisso com a solução heroica de conflito algum.

Referências

ALENCAR, Jorge; MATOS, Lúcia. COREOGRAFANDO ÉTICAS: afecções e práticas imaginativas na obra Biblioteca de Dança. //: Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos, 2024, p. 407-415. Anais. Disponível em: https://www.academia.edu/127084622/COREOGRAFANDO_%C3%89TICAS_afec%C3%A7%C3%B5es_e_pr%C3%A1ticas_imaginativas_na_obra_Biblioteca_de_Dan%C3%A7a. Acesso em: 26 jun. 2026.

ALENCAR, Jorge; MONTEIRO, Fábio Osório. Dancestralidades: emaranhado de presenças e temporalidades na Biblioteca de Dança. *In*: VIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança Começo, Meio, Começo: ancestralidades & cosmotécnicas, 2024, Salvador, BA. Anais do 8º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2024.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CHAUCHAT, Alice. Generative fictions, or How dance may teach us ethics. *In*: ANDERSON, Daniel; EDVARDSEN, Mette; SPÅNGBERG, Mårten (eds.). *Post-Dance*. Estocolmo MTD 2017.

COSTA, Luiz Claudio da (org.). *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

CVEJIĆ, Bojana. *In the Making of The Making of*. The Practice of Rendering Performance Virtual. Disponível em: <http://www.howtodothingsbytheory.info/2010/05/13/bojana-cvejic-in-the-making-of-the-making-of-the-practice-of-rendering-performance-virtual>. Acesso em: 04 de out. 2011.

FAUSTO, Juliana. A bolsa de Le Guin. *In*: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

HERBORDT, Bernhard; MOHREN, Melanie. [Convite para participação no projeto Das Festival]. Destinatário: jorgealencarjorge@gmail.com. Salvador, 22 jul. 2017. 1 mensagem eletrônica.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. 2003. *In*: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. *Histórias da dança*: vol.2. Antologia. São Paulo: MASP, 2020, p. 94-112.

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

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. O Conceito de Coreografia em Transformação. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 362-377, 2019.

NETO, Machado. *Reencarnação*: Registro como Coreografia na obra ‘Retrospectiva’ de Xavier Le Roy. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

PERFORMANCE Telling sobre By Heart de Colectivo Utópico. YouTube, 15 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4atPywqc3go>. Acesso em: 29 jun. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

SAMPAIO, Jorge Alencar. *Ética quando dança: uma biblioteca de com.posições político-po.éticas*. 2025. Tese (Doutorado em Dança) — Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/42291>. Acesso em 27 fev. 2026.

SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista – Escritas da história no teatro documentário contemporâneo*. 2019. (Tese de Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em <https://www.academia.edu/128616374/>. Acesso em 27 fev. 2026.

SMALL, Daniele Avila. Fabular o campo: perspectivas feministas e disputas de imaginário nas artes da cena. *In: XIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE*, 2025, Ouro Preto. Anais [...]. Galoá, 2025. Disponível em: <https://proceedings.science/abrace-2025/trabalhos/fabular-o-campo-perspectivas-feministas-e-disputas-de-imaginario-nas-artes-da-ce?lang=pt-br>. Acesso em: 29 jun. 2026.

Recebido em: 07/07/26

Aprovado em: 12/08/26