



Entre a Dança que Tomba e a Biblioteca que Dança, a Dimenti faz da Memória a História

Jacyan Castilho de Oliveira¹

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

RESUMO – **Entre a Dança que Tomba e a Biblioteca que Dança, a Dimenti faz da Memória a História**¹ – Criado em 1988, o Grupo Dimenti (Salvador/BA) vem produzindo obras que borram as fronteiras entre linguagens cênicas e modos de produção, até finalmente se constituir como Dimenti Produções Culturais, ambiente de criação que hoje engloba produção audiovisual, editorial, fonográfica, eventos e festivais, entre outros. Neste artigo são abordados os espetáculos de dança *Tombé* (2001) e *Biblioteca de dança* (2017) como exemplos dessa produção diversificada. Busca-se, a partir da perspectiva dos seus integrantes, apontar traços autorais que persistem na trajetória criativa da Dimenti, como a comicidade, a não-linearidade e a incorporação de um discurso ideológico de alteridade.

Palavras-chave: **Dimenti. Tombé. Biblioteca de Dança. Dança. Comicidade.**

ABSTRACT – **Between the Dance that Registers and the Library that Dances, Dimenti turns Memory into History** – Created in 1998, the Dimenti Group from Salvador (BA) produces artistic works that blur the lines between scenic languages and modes of production, until finally becoming Dimenti Produções Culturais, a creative environment that today encompasses audiovisual, editorial and phonographic productions, events and festivals, among others. In this article the focus is on *Tombé* (2001) and *Biblioteca de dança* (2017) dance performances, as examples of this diversified production. The aim is to point out, from the perspective of its members, the authorial traits that persist in Dimenti's creative trajectory, such as comicality, non-linearity and the incorporation of an ideological discourse of otherness.

Keywords: **Dimenti. Tombé. Biblioteca de Dança. Dance. Comicality.**

RÉSUMÉ – **Entre la Danse qui faire Tomber et la Bibliothèque qui Danse, Dimenti Transforme la Mémoire en Histoire** – Créé en 1988, le Groupe Dimenti (Salvador/BA) a produit des œuvres qui brouillent les frontières entre langages scéniques et modes de production, jusqu'à devenir enfin Dimenti Produções Culturais, un environnement de création qui englobe aujourd'hui l'audiovisuel, l'édition, la phonographie, l'événementiel. et festivals, entre autres. Dans cet article, l'accent est mis sur les performances de danse *Tombé* (2001) et *Biblioteca de Dança* (2017) comme exemples de cette production diversifiée. L'objectif est, du point de vue de ses membres, de souligner les traits d'auteur qui persistent dans la trajectoire créative de Dimenti, tels que la comique, la non-linéarité et l'incorporation d'un discours idéologique de l'altérité.

Mots-clés: **Dimenti. Tombé. Biblioteca de Dança. Danse. Comicité.**

Como dança Sócrates na frente do espelho?

Encontramos no livro *A filosofia da dança*, de Marie Bardet (2014), uma imagem sedutora. Segundo a autora, “[...] entre as primeiras ocorrências do movimento dançante na filosofia, encontramos em Xenofonte um Sócrates dançando” (Bardet, 2014, p. 10). Para Bardet, Xenofonte sugere, em seu *Banquete*, que Sócrates experimenta dançar em sua casa defronte a um espelho, em situação de intimidade, lançando sobre si mesmo um olhar que,

[...] por um lado, se vê dançando em um espelho, estuda seus movimentos e suas atitudes em uma confrontação confusa com o seu reflexo; e, por outro, faz isso afastado dos olhares alheios. [...]. Estamos, portanto, em um encontro. Um encontro consigo dançando (Bardet, 2014, p. 11).

A imagem de um Sócrates que dança em frente ao espelho é por demais tentadora para iniciarmos esta viagem pela história de um projeto de dança que continuamente (se) reflete, pondera, transforma-se e se reinventa, lançando sobre si mesmo olhares ora conspícuos, ora desafiadores, como é o caso do coletivo de artistas abordado neste artigo.

No entanto, não podemos correr o risco de começar com um equívoco; é preciso esclarecer que há dúvidas se essa cena não teria sido tão somente imaginada pela autora. É que não há no *Banquete* de Xenofonte (2008), pelo menos não na tradução portuguesa, nada que sugira esse movimento dançado frente ao espelho. Se a mesma cena for conferida na versão original, Sócrates (decerto uma personagem muito mais mundana e relaxada no *Banquete* de Xenofonte do que no *Banquete* de Platão) relata dançar sozinho (perscrutando uma essência do movimento?), longe dos olhares zombeteiros dos amigos ante a visão do corpo inadequado de um velho. Mas não faz menção ao objeto espelho, nem ao ato de mirar-se. Que pena para nós, leitores: aparentemente, nossa bela imagem inicial se esvaiu.

Não de todo, porém. Bardet (2014, p. 11, grifo da autora) se utiliza dessa cena que foi por ela imaginada para esboçar o “[...] problema liminar de uma filosofia *sobre, de* ou *na* dança, uma vez que ela [a cena] redistribui as relações habitualmente disjuntivas entre teoria e prática”. Acontece, então, que também este artigo pretende contribuir com modos de operar algumas mudanças de lugar – como os lugares discursivos – em uma abordagem fenomênica e sensível da dança. Tentou-se captar aqui uma história de

dança que se fez e faz ao mesmo tempo teoria e prática, ao mesmo tempo fenômeno e observação de si como fenômeno, estrutura e fluidez. Tarefa que traz em si o bojo da complexidade, e que, portanto, não se pretende exaustiva.

Mas, afinal, não será assim toda dança, transitando entre o pensar, o agir, o sentir e o mover? Mais ainda: não será autorreflexiva toda dança contemporânea, mesmo aquela que não se pretende conscientemente como tal (Rocha, 2016)? Concordando com isso, admite-se que a reflexão aqui apresentada é apenas uma mirada específica, um olhar enviesado sobre um fenômeno específico – ou um modo específico de fazer dança, historicamente situado e geograficamente recortado: uma trajetória, exemplificada por algumas realizações, do Grupo Dimenti, originário de Salvador, até se constituir na Dimenti Produções Culturais, ambiente coletivo de criação em contínua renovação de parcerias pelo Brasil e pelo mundo².

Para entabular essa viagem – metáfora que soa adequada para o tipo de empreendimento que será feito aqui – lançar-se-á mão daquilo que, no estudo da História, são consideradas fontes materiais e imateriais. Isto é, paralelamente à análise dos documentos produzidos, preferencialmente, pelos atores sociais dessa história (os artigos, entrevistas, matérias de jornal, *releases* de imprensa e trabalhos acadêmicos relativos aos envolvidos ou pesquisadores do coletivo Dimenti), serão requisitadas também as fontes imateriais da memória, sem descartar sua parcela de inversão e rearranjo da ordem dos fatos (Le Goff, 1990). Pois, da mesma maneira que acontece na trajetória desse coletivo, a memória é motor tanto de processos quanto de abordagens críticas; refazendo constantes *mise-en-place*, é coreografia de sentidos e lembranças, ignição de novos arranjos e conexões criativas.

Uma história de transição de gênero

Fundado em 1998, o Dimenti é um ambiente de criação artística e de produção cultural que articula interesses diversos como dança, teatro, cinema, curadoria, comunicação e gestão. Dentre as suas ações está o encontro anual de artes ‘Interação e Conectividade’. Ao longo dos anos, o Dimenti tem estado em constante mutação nos seus modos de organização e de criação (SescBrasil, 2013, online)³.

Fundado na cidade de Salvador, Bahia, o Dimenti iniciou como um grupo de colegas de escola na faixa dos 17 aos 19 anos, alguns recém ingres-

sados na faculdade, dispostos a montar uma peça de teatro, capitaneados por Jorge Alencar. O diretor (do grupo e das encenações que este produzia) tinha sido, ao longo da adolescência, a *estrela* na cantina do colégio durante os intervalos das aulas: cantava, dançava, dublava cantoras nacionais e internacionais, com a desenvoltura de quem consumia avidamente filmes musicais e comédias românticas nas sessões vespertinas de TV, desenhos animados dos estúdios Disney, Warner Bros. e Cartoon Network, e coreografias de bandas nacionais. Já em sua primeira produção, Alencar pôs-se a mesclar as influências pop de sua adolescência àquela faixa de literatura escolar tradicionalmente requerida aos adolescentes, como os clássicos de Machado de Assis. Foi justamente *O Alienista* (1998), (obra de leitura obrigatória para o vestibular e que, portanto, prometia público garantido) o pontapé inicial para a estreia do grupo, que, sem pudor, tomou Machado como o princípio de uma longa (e nada sacralizante) filiação aos contestadores do *sistema*.

A peça (Imagem 1) tinha início com um esclarecimento direto à plateia de que se tratava de uma “livre, livríssima, libérrima adaptação do conto de Machado de Assis” (Cruz, 2020). Essa liberdade conferia à encenação uma assinatura pessoal, que permaneceria como marca autoral do grupo nas produções seguintes, notadamente na utilização sempre renovada de elementos como o humor, o *nonsense*, a autoironia, a fragmentação da narrativa; onde ficava explícita a influência do *cartoon* no exercício de desconstrução das estruturas corporais; a utilização dos clichês do universo musical e pop; e as referências a este universo, notadamente filmes musicais. Aqui a narrativa de Machado ganhava ares de contemporaneidade, numa busca de interlocução com a plateia juvenil a que se destinava. Contribuíam para isso menções a desenhos animados e *talk shows*, um diálogo com Música Popular Brasileira (MPB) executada ao vivo, e *intervenções* fantásticas do falecido autor, via telefone celular (novidade de consumo em ascensão na época), que implorava fidelidade ao texto. Para o pesquisador Leonardo Sebiani Serrano (2010, p. 81-82)

O nascimento do Dimenti como grupo foi marcado por *O Alienista*. O ano de criação da peça oferece um claro referencial da juventude dos intérpretes, que iniciaram um projeto a partir da premissa de fazer teatro juntos, colocando suas questões a partir de um imaginário juvenil. Dentro de *O Alienista*, percebe-se uma frescura de emoções, a vontade de criar brincando e uma capacidade lúdica de colocar-se na cena [...]. Considero que o espetáculo *O*

Alienista é um campo de exploração da gênese do grupo, de seus interesses e futuros fios de pesquisa. O *cartum* e o clichê estão presentes, assim como o *nonsense* e a não linearidade dramática. A apropriação dos textos e reelaboração, a partir de seu universo, é um valor interessante, já que vai ser um rastro nos trabalhos futuros do grupo.



Imagem 1 – *O alienista* (1998). Da esquerda para a direita: Marcio Nonato, Lia Lordelo, Daniel Moura e Fábio Osório Monteiro. Fonte: Foto de Almir Junior.

A marca autoral se repetiu no espetáculo seguinte, *Chá de cogumelo* (1999), que

[...] propunha uma releitura dos contos da carochinha para adultos e se utilizava de uma narrativa fragmentada, discurso intertextual e citacional, de marcada fisicalidade e ênfase coreográfica, questionamentos de códigos culturais de uma sociedade de consumo [...] (Cruz, 2020).

Após a desconstrução de um clássico da literatura, o grupo tomava liberdades poéticas com a tradição ficcional infantil (Imagem 2), fazendo de seu espetáculo (para maiores de 14 anos) uma releitura lisérgica de príncipes e princesas fora do *modus operandi* característico dos contos de fadas.



Imagem 2 – *Chá de cogumelo* (1999). Performer Vanessa Mello. Fonte: Foto divulgação.

No ano de 2000, portanto em seu terceiro ano de existência, o então Grupo Dimenti estreou *A novela do murro* (2000), outra livre, livríssima, libérrima (sic) adaptação de uma obra machadiana, no caso o romance *Dom Casmurro*. Cada vez ficava mais evidenciada a *marcada fisicalidade* a que se referia Ellen Mello Cruz, produtora executiva do grupo, na descrição do espetáculo anterior. O romance, uma pseudoautobiografia fantástica (por se tratar da autobiografia de um defunto), finca uma narrativa instável entre memória cada vez mais longínqua do narrador e a suposta veracidade dos fatos. Essa narrativa opaca, digressiva, não-linear, seria um prato cheio para a pesquisa de linguagem que o grupo já começara a imprimir de forma autoral. A digressão machadiana permitia um exercício de intertextualidade; a metalinguagem literária tornava-se corpo na metalinguagem coreográfica (Imagem 3). Como aspecto fundante da comicidade, a identificação imediata com o aspecto melodramático das telenovelas brasileiras – terreno fértil dos clichês sobre amores, traições, morte e vingança, motes das memórias desse Casmurro.



Imagem 3 – *A novela do murro* (2000). Da esquerda para a direita: Vanessa Mello, Lia Lordelo, Paula Lice, Jorge Alencar, Marcio Nonato, Adelenia Rios, Fábio Osório Monteiro. Fonte: Foto divulgação.

Em 2002, o Grupo ganhou pela primeira vez um edital de montagem⁴ para a encenação de *Pool Ball* (2002) – uma leitura muito pessoal (escusado dizer que livre, libérrima...) de *Hamlet*, de Shakespeare. A essa altura, a companhia já se articulava como uma Pessoa Jurídica, com responsabilidades e tarefas distribuídas entre seus membros, dos quais um dos mais ativos, e não só administrativamente, era a diretora de produção Ellen Mello. Desde a incipiente visão mercadológica de *O Alienista*, texto escolhido por ter *plateia garantida*, o grupo mantinha tanto uma proposição de profissionalismo – com a (sempre que possível) remuneração proporcional às tarefas acumuladas por cada integrante – quanto uma constante atenção à diversificação de processos e produtos transversais à obra cênica. Em um ano crítico como 2001, de escassa distribuição de recursos para a cultura em todo o Brasil, a estreia de *A novela do murro* foi acompanhada de CD, portfólio impresso retrospectivo dos quatro anos (!) do grupo e exposição de fotos, com evidente qualidade de produção e de registro. Desde o início, o Dimenti buscou alinhar sua pesquisa estética a constantes reflexões sobre modos de produção e acesso aos seus espetáculos, característica que o fez caminhar, ao longo de seus 22 anos de existência, as formas de relacionamento entre as etapas de criação e produção. Com isso, o grupo Dimenti, após 15 anos, e após uma diversificação de linguagens que o levou a aventurar-se pe-

lo audiovisual, produção editorial, produção fonográfica, direção musical, performances e curadoria de um festival próprio de artes, transformou-se oficialmente em a Dimenti, produtora cultural e ambiente de criação – numa original e surpreendente transição de gênero. Mais do que uma companhia ou núcleo de produção, a Dimenti congrega hoje artistas criadores e curadores de diferentes contextos em parcerias ocasionais ou contínuas, diversificando sua atuação em diferentes estratos de inserção cultural.

A ousadia criativa de *Pool Ball* (Imagem 4), peça na qual a nobreza da Dinamarca era retratada como uma companhia de ballet em trajes de piscina e chafurdada em vícios, resultou em prejuízo ao caixa do grupo, por ousar colocar em cena, com o modesto prêmio do edital, “[...] uma peça com banda ao vivo, onze atores, microfones *head sets* que consumiam 24 pilhas AA por apresentação” (Cruz, 2020, p. 71).

Naquele momento, já estava bem definida a vontade de lidar com os cânones: misto de desafio, fascinação, reverência e afronta. A peça articulava ‘Hamlet’ aos códigos do teatro musical da Broadway com cenário composto por infláveis coloridos de piscina, produzindo, voluntariamente, ruídos estéticos a partir da justaposição de elementos de naturezas muito distintas, relacionando universos aparentemente desconexos. Nessa composição, a Dimenti lançava seu olhar para os produtos da indústria cultural – telenovela, programa de auditório, videoclipe, propaganda, musical e outros produtos do entretenimento e da cultura de massa para flagrar os procedimentos de construção criativa recorrentes neles e apontar suas estereotípias (Cruz, 2020, p. 71).

Por conta de seu alto custo, *Pool Ball* foi o espetáculo de carreira mais curta do/a Dimenti, com apenas duas curtas temporadas. Foi uma exceção na trajetória do grupo, que manteve as primeiras peças em repertório intermitente por anos, reciclando os elencos, enquanto durou como grupo de teatro. Mesmo tendo vida curta, *Pool Ball* selava o chão, ou melhor, o linóleo pelo qual o/a Dimenti cruzaria as mais diversas diagonais de interesse, ancorado sempre naquela *assemblage* de produtos da indústria cultural, naquela exposição de estereótipos e na autorreferência ao corpo de baile, ou antes, ao corpo que baila.



Imagem 4 – *Pool Ball* (2002). Banda Setembro e Grupo Dimenti. Fonte: Foto de Adelmo Santos.

Um dos espetáculos mais duradouros, estreado um ano antes, em 2001, e que volta ocasionalmente ao cartaz é *Tombé*, que tem a autorreferência como mote principal e é, por isso, um dos objetos de especial atenção neste trabalho.

Como dança a dança na frente do espelho?

Tombé estreou em 2001 e continuou sendo apresentado em diversas temporadas até os dias atuais. Em 2013, o espetáculo foi selecionado pelo projeto Palco Giratório, do Sesc Nacional, tendo sido levado a 36 cidades brasileiras, em um formato-combo que incluía oficinas e debates (Cruz, 2020). Se haveria alguma dúvida sobre a recepção a um espetáculo que critica os clichês, a pedagogia, as poéticas e as relações na/da/em dança contemporânea ('seja lá o que for isso', segundo o texto do próprio espetáculo), sua longevidade e boa receptividade junto ao público formado tanto por leigos quanto pela classe da dança (com reverberação mais intensa junto a esta última) atesta que rir de si próprio é sempre uma possibilidade de reflexão com empatia.

Tombé é, na definição de seus autores, “um espetáculo que ri de si mesmo” (Santos, 2009). É uma dança que ri de si mesma quando dança, inadequada como se fosse o corpo velho de Sócrates em frente ao espelho. Em sua primeira produção, que se afasta da adaptação de histórias preexistentes, o/a Dimenti explícita, sem pudor e com o máximo de humor, as questões e tensões internas ao mundo da dança, sabidas apenas por quem é ‘do métier’: a hierarquia que subordina dançarinos ao pensamento do coreógrafo; as reivindicações de autoria; o maior ou menor domínio técnico; o dogma do ballet como base fundante da formação do bailarino; a delimitação das fronteiras entre a dança, teatro, performance e outras linguagens; a inserção da dança nas universidades e nas pautas do pensamento acadêmico; por fim, a espinhosa tarefa de delimitar o que seja ‘dança contemporânea’. Não resta pedra sobre pedra na denúncia de hierarquias enrijecedoras, hoje como no passado, quando a dança era subjugada por um conjunto de códigos preestabelecidos. Como bem sintetiza Leonardo Serrano (2010, p. 98): “A base do espetáculo parece ser a de questionar a dança, especificamente, nos seus processos de aprendizagem. Para tal, o grupo recria uma série de estereótipos da dança que possuem um peso imenso nas suas competências técnicas”.

A carreira duradoura do espetáculo pode ser um índice da demanda por reflexão sobre os novos cânones instituídos pela dança contemporânea. Apontando, através de *gags* e piadas, as diversas possíveis definições desse campo, o espetáculo tem sofrido atualizações ao longo dos quase 20 anos em que tem sido apresentado, à medida que os temas surgem e urgem nas pautas de discussão, nas mídias, nos grupos de pesquisa institucionais, nas produções acadêmicas e, é claro, nas poéticas de *performers* e coreógrafos. Sendo um campo em atravessamento constante pela literatura das ciências sociais, da filosofia e dos estudos culturais, a dança contemporânea vem sendo reelaborada como conceito nas últimas décadas, incorporando vertentes e desdobrando sua condição de pensamento em marcha, reverberado tanto em obras quanto em artigos acadêmicos⁵. Se *Tombé* tem uma duração longa, não poderia se furtar a incorporar, a cada remontagem, os temas pulsantes da época (e os clichês deles derivados, como modismos e banalizações). Por isso *Tombé* (Imagem 5) resulta em um espetáculo dinâmico, no sentido de fluir entre a novidade e o cânone:

Segundo Jorge Alencar ‘O espetáculo passa por diversas dinâmicas e formatos cênicos. É uma espécie de ‘stand up dance comedy’. A cada ano, temos que atualizar a peça, com as palavras que estão na moda. Falamos do ‘homem contemporâneo’ e de temas que são debatidos em diferentes ambientes (Goltara, 2013).

O espetáculo mistura teatro e dança e é organizado num formato de ‘palestra performativa’, como define o grupo. ‘Uma coreopalestra que dubla discursos, movimentos e absurdos da arte e da vida’ e não tem pudor de rir de si (Vieira, 2013).

TOMBÉ é uma espécie de stand up dance comedy, um sitcom coreográfico, uma sessão de terapia coletiva que faz jogos de espelho entre ficção e realidade, riso e desespero, artista e público. Numa companhia de dança ficcional (e hiperreal!), a cena se constrói entre diversos vocabulários corporais, teorias cabeludas, desabafos de facebook, citações de coreografias de autores variados... TOMBÉ coreografa movimentos, discursos e absurdos da arte e da vida. E ri de si (Tombé, s/d)⁶.



Imagem 5 – *Tombé* (2001). Da esquerda para a direita: Jorge Alencar, Rubia Romani, Eduardo Gomes e Fábio Osório Monteiro. Fonte: Foto divulgação.

Eu não sabia que a vida se resumia a isto

A *coreopalestra* já está em andamento quando o público entra no recinto. Os dançarinos aquecem-se no palco, enquanto o misto de técnico de som e produtor Fábio Osório Monteiro circula pela sala, recepcionando o público. Todos vestem simulacros de ‘roupas de ensaio’: camisetas largas,

calças folgadas. Osório apresenta o espetáculo com a mesma *libérrima liberdade* dos primeiros tempos: “Eu faço parte do ‘núcleo grupo coletivo companhia ambiente criativo produtora Dimenti de danças contemporâneas’ (sic) [...]. Eu opero o som pro pessoal das danças dançarem (sic)”. Nas primeiras versões, esta era a função de Osório, na verdade um dos intérpretes fundadores do Dimenti. Agora, na qualidade de um dos produtores executivos da Dimenti, Osório explicita também suas funções de administrador: explica os ‘objetivos’ do ‘projeto’ (“democratizar, descentralizar, interiorizar” os recursos públicos para a dança, sopra-lhe Jorge Alencar, o diretor), através da distribuição de “malas, *pochetes*, sacolas e bolsas de pesquisa”. Nesse momento, a produtora-ambiente de criação e o produto-espetáculo são apresentados como uma só conjuntura. Sem que a plateia perceba, ela começa a ser envolvida em um processo de autorreflexão sobre formas de realizar dança no Brasil, de popularizar repertórios, de sedimentar companhias e estimular a formação de pessoal.

O espetáculo tem início pela demonstração pública dos rituais íntimos de aquecimento, concentração, posicionamento dos dançarinos; porém, nesse momento, esses rituais são dessacralizados pelo humor, utilizado como base de um pensamento iconoclasta *sobre, na e pela* dança. Logo, o público perceberá que as coreografias são propositadamente toscas, que a cena é diluída entre palco e coxia, entre apresentação e ensaio, entre reunião de elenco e palestra – portanto, a concentração dos bailarinos, o aquecimento prévio e o *mise en place* seriam desnecessários. O ritual de coxia feito às vistas do público (cabeças juntas em roda, gestos de troca de energia, abraços entre o elenco) resulta como uma piscadela de olhos para os iniciados na plateia – a classe de dança, para quem o espetáculo sem dúvida é direcionado; mas começa a se abrir, também para os não-iniciados, uma fatia dos processos criativos que estes adivinham, mas nunca lhes foi dado partilhar. Começam os primeiros risos. Começa a ficar claro que o viés da sátira vai ser como uma senha para a experiência a seguir: como se o elenco dissesse: “fique à vontade para rir de nós, povo que dança, porque nós vamos rir de nós mesmos”.

De costas para a plateia, bailarinos olham-se ao espelho (daqueles vendidos em camelôs), como se ainda estivessem no camarim, e talvez permitam à plateia ver-se refletida. Apresentam-se com nome e sobrenome pró-

prios, definindo-se como artistas, bailarinos, atores, ‘performers em transição’. Jorge Alencar é o último a chegar; apresenta-se e é apresentado pelos outros sob vários epítetos: diretor artístico, coreógrafo, bailarino, ator, curador, acadêmico, artista internacional, Corpo sem Órgãos. A figura desse diretor ‘ditador’ (ato falho de um dos dançarinos) problematiza a primazia da autoria e da hierarquia nas companhias de dança. É interessante notar que, em versões mais antigas, o elenco se apresentava com nomes próprios, mas não sobrenomes. André Masseno nota em um artigo sobre o espetáculo (Viana, 2008) o quanto isso reforçava a ideia de uma autoria compartilhada: quando o coreógrafo se apresenta sem sobrenome, ele pode ser qualquer um. E, se ele pode ser qualquer um, ele não necessariamente é detentor de uma qualificação para essa função (Viana, 2008). Sobre essa sutil diferença, entre a primeira versão e a última, poder-se-ia especular: tal mudança na apresentação do elenco, do ‘sem nome, portanto, coletivo’ para o ‘com nome completo, portanto, hiperindividual’ não tocaria no mesmo ponto que toca o hipernaturalismo, que, em certas peças teatrais, fecha o foco nos conflitos autodocumentais e autoficcionais, como uma possível forma de identificação de todos com o todo, isto é, de cada um com o coletivo? Em outras palavras: quer sugira que a autoria é coletiva, quer sugira que é hiperindividualizada, não está a peça afirmando, de qualquer forma, que até as autorias podem ser reinventadas?

Finalmente tem início a pseudopalestra. “Venha para a nossa companhia” é um mote repetido, oferecendo ao espectador um horizonte de expectativas do que uma companhia de dança contemporânea pode comportar: pesquisa de linguagens, formação profissional, políticas de inclusão, transversalidade de temas, afinidade com novas tendências, pensamento crítico. Acontece que tudo isso é apresentado, dentro do espírito *dimentiano*, de forma autoirônica e nem sempre condescendente. O humor é utilizado para perfilar linguagens, poéticas e conceitos que têm se mostrado tendência nas últimas décadas: menções satíricas ao Contato-Improvisação, à Educação Somática, às danças populares e urbanas, à *performance art*, às intervenções urbanas, à estética do *clown*, à dança moderna, ao ballet (objeto de des-sacralização do grupo desde sempre, aliás); e, é claro, à dança contemporânea em si. Momento no qual se instaura um problema: como falar da dança contemporânea, essa definição difícil que a todos escapa? Após breve hesita-

ção, cada intérprete dá a ‘sua’ solução: um se propõe a ficar imóvel, outro a ficar nu, outro a fazer um doutorado em Semiótica, outro a se cortar, furar a pele, comer uma galinha viva no palco. Osório, o técnico-produtor, propõe-se a escrever editais⁷.

A essa altura, já é possível perceber que uma demolição está em curso. Ao criticar, sarcasticamente, as tendências das últimas décadas das poéticas em dança, além do *modus operandi* da maioria das companhias, o/a Dimenti consegue empatia tanto com a plateia conhecedora do *métier* quanto com os que nunca vivenciaram o cotidiano das salas de aula com barras e espelhos (embora haja, é claro, maior comunicação com o primeiro grupo). Isso porque a encenação assume uma crítica que parece ser menos dirigida às ‘tendências’ em si, e mais à banalização (leia-se midiaticização) destas, em geral recebidas como última novidade e logo em seguida assumidas como injunções poéticas. A crítica mordaz do/a Dimenti parece dizer que, para ser considerada uma companhia de dança contemporânea, o coletivo que se pretende tal precisa abarcar essas tendências, incontestavelmente necessárias para fazer jus à expectativa de contemporaneidade. Em outras palavras: se a dança contemporânea nasce contestadora e disruptiva, corre sempre o risco de se tornar também ela balizadora e normativa, enrijecida em seus próprios fundamentos.

A iconoclastia que dá o tom em *Tombé* não é qualidade juvenil inconsequente, aventa o neurocientista Gregory Berns (2009), para quem atitudes iconoclastas afrontam o sistema perceptivo com a criação de formas novas, obrigando-o ao descarte de categorias habituais. Ser iconoclasta, para o autor, apresenta a oportunidade de desestabilizar padrões conhecidos de pensamento; de resistir, pela inventividade, ao medo do fracasso; e, ainda, de criar redes de contato capazes de impactar positivamente a formação de opinião. Todas essas alternativas parecem se confirmar ao longo da trajetória do/a Dimenti, mas isso não o/a impediu de notar que poderia haver certo desconforto da plateia em ser o tempo todo questionada quanto a seus próprios modos de fazer. Talvez por isso tenha sido incluído um momento no espetáculo em que o próprio elenco questiona o excesso de ‘crítica a tudo e todos’, que faz dessa versão hiperbólica e arquetípica da posição do diretor, encarnada na peça por Jorge Alencar, um *ditador* autocentrado, vaidoso, sarcástico.

Acontece que temos em *Tombé* a paradoxal situação de uma crítica sobre os princípios fundantes do próprio grupo. A formação de uma classe pensante na dança, por exemplo, ironizada pela citação aos coreógrafos *conceituais* (*Ahmed, Alejandro. Moura, Michele. Abramovic, Marina*) e pela menção a um *doutorado em Semiótica*, ao trabalho *de pesquisa, de investigação* do coreógrafo-estrela que tem *coerência e coesão* (requisitos-chave na produção do pensamento crítico científico)⁸, embora soem como crítica, remetem às pesquisas pessoais dos integrantes do/a Dimenti. Ellen Mello, Neto Machado e Jorge Alencar têm publicado um quantitativo de artigos científicos em periódicos nacionais e internacionais, inclusive dissertações de mestrado. Ainda que ironizem o *teatro pós-dramático*; a, digamos, obrigatoriedade em citar Espinosa, Deleuze e Guatarri; as eternas DRs (discussões de relação) dos coletivos cênicos, o grupo não deixa, em seu cotidiano, de debruçar-se sobre esses temas seriamente. *Tombé*, que se pretende um reflexo no espelho, lança um olhar de estranhamento ao comportamento habitual dessa e de qualquer companhia, sugerindo um ‘não se levar tão a sério’ que dê espaço à reinvenção. Nesse sentido suscita o riso *bergsoniano*, aquele que é provocado por uma inusitada subversão do acontecimento habitual. *Tombé* explicita o ridículo de quem, às vistas do público, escorrega não numa casca de banana (como no exemplo de Bergson), mas num *pas de bourré*.

Em um conto bastante emblemático do livro *Primeiras estórias*, chamado justamente *O espelho*, Guimarães Rosa (2008) complexifica a relação sujeito/imagem no espelho; o sujeito do conto, quando lhe é dada a oportunidade de mirar o seu reflexo em espelhos múltiplos, acaba por descobrir múltiplas camadas de percepção. Como é típico na obra de Rosa, o conto foi objeto de diversas interpretações de cunho psicanalítico, perceptual e linguístico, mas que fogem ao escopo deste trabalho. Aqui, o que emerge de interessante é o fato de que essa reflexão múltipla, inabitual, e por isso surpreendente, dada por diversos ângulos simultâneos, abala a autoimagem bidimensional e estável construída por quem olha, refletido habitualmente em espelhos lisos e plácidos – como as águas do lago onde Narciso se mira. É possível que Narciso só se apaixone por sua imagem porque ela é refletida em um espelho liso; nele sua beleza surge inteira, sem oscilações, sem ser perturbada por descontinuidades. Fosse um espelho côncavo ou convexo, daqueles que nos parques de diversão fazem rir pelas deformidades causadas

pela ilusão de ótica, e Narciso talvez não se apaixonasse, pela impossibilidade de identificação. Pois bem. *Tombé* ousa onde poucos espetáculos costumam ousar: pelo afastamento do habitual, do conhecido, deliberadamente provoca o riso, confiante em seu poder de subversão. Subversivo, o riso altera os padrões de percepção e libera potências de comportamento.

Tombé é um exercício principalmente de rir de si mesmo. Isso é um convite não só para gente, que está em cena, mas muito para o público. Seja o público de dança, de teatro, ou o público de qualquer outro campo, de qualquer outro lugar. Mesmo que *Tombé* parta de reflexões ligadas ao campo das artes, ele vai muito além, e a gente tem tido ótimos depoimentos de pessoas que não são artistas ou estudantes de arte, que se percebem ali e conseguem rir de si mesmos. Ainda há pouco a gente teve um depoimento de uma pessoa do público, em um debate, em que ele disse ‘o que vocês fazem é um jogo de espelhos. Porque à medida em que vocês criam esses espelhamentos para a plateia a gente fica o tempo todo refletindo o que vocês estão espelhando na gente, com a gente’ (SescBrasil, 2013)⁹.

O cômico subversivo

O que poderia explicar o fato de *Tombé* permanecer em temporada por quase 20 anos? Espetáculo de difícil definição, até para os segundos cadernos de cultura dos jornais, *Tombé* reforça a característica original do/a Dimenti em confundir plateias, curadores e jornalistas, com dificuldade em classificar as obras do grupo como teatro, dança, performance ou evento. Ainda assim, o espetáculo foi capaz de percorrer o Brasil e ser selecionado para dezenas de festivais de artes cênicas (como, aliás, diversas outras obras da companhia), inclusive os festivais mais tradicionais de dança, e não só contemporânea. Pode-se aventar sobre a empatia do cômico, a eficácia da sátira na longevidade do espetáculo. Afinal, são recursos sempre certos na comunicação com o público. Porém, é preciso confiar que o espetáculo produz mais do que risadas; que, passados os primeiros minutos, a plateia começa a intuir que está sendo convidada, ela mesma, a desmontar, ou pelo menos colocar em nova perspectiva, algumas crenças pessoais. O fato de *Tombé* ter, ao longo de sua trajetória, incorporado os modismos e assuntos que se tornavam pauta do momento não traduz só um desejo de atualização; revela que, no fundo de uma brincadeira estética, jazia um componente ideológico consciente, ou melhor, autoconsciente, desejoso de discutir a constituição de identidades normativas e de identidades performativas – jus-

tamente através da comicidade. Diga-se de passagem, da sempre menosprezada comicidade, nunca relevada como gatilho disparador de reflexão. “Assim como o corpo que dança é apartado do corpo que pensa, essa perspectiva também parece sugerir que o cômico e o conhecimento são antônimos, mas felizmente não é exatamente assim” (Sampaio, 2007a, p. 1).

Em sua pesquisa de mestrado, Jorge Alencar dedicou-se à investigação do cômico em *Chuí* (2004), primeiro espetáculo do grupo autodenominado *dança para crianças*. No seu texto, Alencar fala do componente inequivocamente político da comicidade, buscando o que seria essa “comicidade na dança como meio de subversão performativa de identidade” (Sampaio, 2007b, p. 11). Isso porque, em *Chuí*, livremente inspirado no ballet *O lago dos cisnes*, novamente as convenções de dança, notadamente do ballet, são questionadas em sua noção hegemônica de graciosidade e leveza. Associado ao ideal infantil – ou antes, impingidas como ideal à infância – como atividade feminina e graciosa, asséptico e assexuado como as bonecas infantis, “[...] o balé e o discurso sobre ele terminam por criar padrões de normalidade dentro da fantasia de origem e de identidade” (Sampaio, 2007b, p. 14).

Tentar manter uma suposta essência da dança e de infância faz parte da manobra discursiva presente na concepção de corpo do desenho animado da Barbie. Juntos – balé e Barbie – encorpam o refrão da magreza, da brancura, da graça, da harmonia, da misoginia, do maniqueísmo, do virtuosismo, entre outros. Barbie é a um só tempo a encarnação da clássica sílfide anoréxica e dos ideais estéticos vigentes celebrados pelo consumo. Barbie é loira, bem-sucedida, tem tudo que uma ‘mulher real’ pode ter e também é bailarina. Esse conjunto faz parte de um todo coerente situado na moldura das pedagogias culturais (Sampaio, 2007b, p. 14).

É para questionar essa construção de identidades que “*Chuí* propõe um processo de subversão performativa de alguns clichês sobre corpo e infância por meio de mecanismos de comicidade” (Sampaio, 2007b, p. 12). Sem linearidade ficcional (isto é, sem *contar uma estorinha*), o espetáculo apostava no forte apelo visual e sonoro, pondo em cena artistas portando próteses ortopédicas, em execução canhestre de trechos do *Lago dos Cisnes*, encarnando aves não necessariamente graciosas como os cisnes-personagens desse ballet, além de enfatizar uma bailarina-pássaro com problemas respiratórios, presa em uma gaiola-hospital transparente (Imagem 6). Subvertia assim o/a Dimenti a noção de teatro infantil edulcorado, infantilizado, tra-

zendo para o universo da criança o mesmo questionamento de um suposto corpo ideal da dança (e da infância) que já propunha em *Tombé*.

Alguém que fala ‘arte e política não têm nada a ver’ está entendendo política de um modo muito restrito. A política que eu conecto à arte tem mais a ver com essa dimensão que é de operar realidades, de operar discursos, de operar éticas. E toda e qualquer configuração estética e artística vai operar, vai apresentar um certo mundo ali. E ela vai dizer certas coisas pra alguém. Mesmo que eu esteja supostamente neutro em minha ação, mesmo que eu não esteja falando de nenhum assunto explicitamente político, mesmo que eu não esteja em uma posição de palanque em minha arte [...]. Qualquer arte, seja balé clássico, teatro shakespeariano, seja o teatro de Ariano Suassuna, seja fazer Nelson Rodrigues, seja fazer uma performance rolando escada abaixo, isso encerra uma perspectiva e uma projeção política de mundo [...]. Há políticas no balé clássico, na política, na telenovela, no *YouTube*, no musical. Há jeitos de pensar corpo, jeitos de pensar construção de narrativa, de pensar hierarquias, de pensar descentramentos. Isso compõe políticas. A cena politiza, assim como a política encena mundos, acordos, pactos sociais. É o jeito que me posiciono. Eu respeito aqueles artistas que tentam se dissociar de qualquer dimensão política em sua arte, mas eu sou esse que reconhece, e que dá visibilidade aos tipos de política que eu procuro formular naquilo que eu faço como artista (Ciclo das Artes, 2020)¹⁰.



Imagem 6 – *Chuá* (2004). Atriz Olga Lamas. Fonte: Foto Tiago Lima.

(Trans)produção e (com)(tempo)râneo

A essa altura, Alencar cunhara e utilizava a expressão *corpo borrado*, que sintetizava sua intenção de borrar o virtuosismo técnico, por um lado, e as fronteiras de linguagem, por outro, em uma abordagem que se tornava paulatinamente mais engajada, na escolha dos temas e nas proposições estéticas, em questões emergentes como as de gênero, diversidade e identidade.

Tenho chamado essas reflexões de Corpo Borrado. Esse verbo ‘borrar’ se desfaz das ideias de identidade e fronteira enquanto referenciais fixos. Corpo borrado é, sobretudo, um corpo que se propõe a tornar imprecisas aquelas tão insistentes dicotomias [...] dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, ordem e desordem, continuidade e descontinuidade, palavra e coisa, trágico e cômico (Sampaio, 2007a, p. 2).

Uma longa trajetória sedimenta essa intenção de entrelaçar campos teóricos em produções criativas cada vez mais interdisciplinares. Seria tarefa superficial e incompleta tentar dar conta, no espaço deste artigo, dessa vasta produção. É quase impossível delimitar exatamente o que tem sido a produção da Dimenti e a produção poética individual de seus artistas-curadores, visto que as atividades se tangenciam todo o tempo. A partir de 2006, paralelamente à criação do IC – Encontro de Artes (do qual falaremos a seguir), a Dimenti produziu: *O Poste A Mulher e O Bambu* (2007) e *Batata!* (2008), obras cênicas atravessadas pelo universo de Nelson Rodrigues; a instalação coreográfica *Um Dente Chamado Bico* (2010), em colaboração com Sheila Ribeiro, artista paulistana; *Um corpo que causa* (2011), autodenominado *ato coreomusical*; o já citado *Editais* (2011); *Souvenir* (2012) ou *uma peça feita para quintais*; *Tome isto ao coração* (2012), colaboração com o diretor Alex Cassal que marcou a transição do coletivo como grupo teatral para produtora; *Biblioteca de Dança* (2017); *Bola de fogo* (2017); *Strip Tempo - Stripteases Contemporâneos* (2018); *Vermelho Melodrama* (2019). Em 2009 foram recriadas, a convite do festival *Brasil Move Berlin*¹¹, as coreografias *A lupa* (2005) e *A mulher gorila* (2006) de Jorge Alencar, originalmente criadas para o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros (Salvador/BA). Além das obras cênicas, a Dimenti lançou dois CDs com as trilhas originais de espetáculos: *Dimenti Songbook* e *Poll Ball*. O espetáculo para crianças, *Desastro* (2012), viajou por mais de 40 cidades brasileiras pelo projeto Palco Giratório do Sesc Brasil em 2018. Além disso, a Dimenti produziu o videodança *Sensações*

Contrárias (2007) e o longa-metragem *Pinta* (2013), ambos detentores de diversos prêmios em festivais audiovisuais; e *A Lei do Riso: Crimes Bizarros* (2018), série televisiva para a TV aberta. Também produziu a videoinstalação *Phina* (2012) e o livro-objeto *Astroneto - Dança no Espaço* (2018).

Essa trajetória aponta para o redimensionamento constante de modos de operação do coletivo. Não se pretende aqui propor a palavra *amadurecimento* como um suposto aperfeiçoamento progressivo das opções poéticas. Isso equivaleria a supor que as primeiras obras, por terem sido compostas com o ânimo juvenil de contestação do *status quo* da dança, seriam menos maduras em relação às últimas. Este artigo refuta tal crença. Antes, propõe-se aqui, pela mirada específica em duas obras, balizar que aspectos como comicidade, iconoclastia e *nonsense*, explícitos nos primeiros trabalhos, foram sendo incorporados ao discurso de forma basilar nos últimos; por vezes de forma discreta, sem deixar, entretanto, de seguir os rastros de autoria dos primeiros tempos. A comicidade, por exemplo, nunca deixou de permear os trabalhos do grupo, mesmo que não fosse um elemento central como em *Tombé*. Entretanto, também esse aspecto foi revisto em sua tentadora facilidade de estimular estereótipos.

A capacidade de apontar vícios atrelada ao cômico dispararia um mecanismo de subversão por submeter ao ridículo o poder falsificado que inclui as próprias noções de norma e de normalidade. Mas existem algumas sérias deturpações dessa potencialidade presentes em discursos de subversão e de crítica social. O recorrente potencial regenerador do riso e do cômico presente nos estudos sobre o assunto pode ter na subversão de automatismos corporais e sociais um espaço legítimo. Contudo, é complicado pensar num riso que castiga quem desvia de uma norma estabelecida, porque senão seu exercício subversivo vai resvalar numa qualidade mais punitiva e homogeneizadora que transformadora (Sampaio, 2007b, p. 70).

O que se percebe, a partir da leitura da dissertação de Alencar, é que a proposição de um corpo borrado se amplia paulatinamente até abarcar um certo modo *borrado* de existência artística. O pesquisador Leonardo Serrano sugere que, a partir de *Chuí*, o grupo desvinculou-se aos poucos do *cartoon* como elemento de pesquisa e mergulhou na concepção dessa corporeidade que, definida como *borrada*, teve início na estranheza dos corpos pouco afeitos à dança (Serrano, 2010), a exemplo do vídeo *Sensações Contrárias*, de *O poste a mulher...* e *A lupa*. É perceptível, também, a incorporação de pro-

postas cada vez mais engajadas de discussão, por exemplo, de questões sobre gênero e identidade, notadamente em *A mulher gorila*, *Um corpo que causa* e do longa-metragem *Pinta*; a denúncia do uso mercadológico e folclórico de uma construção imagética do *baiano* em *Um dente chamado bico*. Como se, passados os primeiros anos de iconoclastia, o coletivo se permitisse assumir um viés ideológico antes implícito e lançasse-se, sem pudores, a explorar temas mais explicitamente ligados ao ativismo social.

Paralelamente, o/a Dimenti borra também seus modos de produção e aposta na diversificação de mídias e plataformas com novas parcerias e colaborações.

Não tem a ver com misturar linguagens. Tem a ver com formular um pensamento de arte, de mundo, em que essas coisas não são demarcadas. É nessa banda que eu toco. Pode chamar de arte contemporânea ou de performance (por conta da não localização de ambientes artístico) mas é certamente alguma coisa que está interessada em deslizar, em deslocar, em ser atravessado e atravessar esses diversos ambientes, esses diversos mundos (teatro, dança, cinema, etc.) (SescBrasil, 2013)¹².

O desejo de articulação das diversas vertentes que interessavam ao coletivo acabou resultando na criação de um festival de artes próprio, o IC – Encontro de Artes, em 2006 (inicialmente Festival Interação e Conectividade). O nome do evento deixou claro seu intento de permitir cruzamentos entre artistas, curadores, pesquisadores e público em diferentes plataformas poéticas. Em seus (até agora) 14 anos de duração, o IC possibilitou encontros cênicos, residências artísticas, *performances*, shows musicais, criação de mídias, festas dançantes, encontros literários, exibição em *stream* e canal de TV próprios, elegendo a cada ano um tema que aglutina convidados de todo o Brasil e internacionais, de diversas linguagens e tendências. A produção desse evento, capitaneada por Ellen Mello, foi detalhadamente analisada em sua dissertação de mestrado (Cruz, 2020), tornando não necessário que essa importante iniciativa seja analisada neste trabalho¹³. Importa apenas observar que, enquanto se assumiam artistas-curadores, os integrantes da Dimenti puderam refinar sua rede de contatos, percorrendo o Brasil e participando de eventos internacionais. Nesse refinamento, surgiram as proposições de atualização das formas poéticas e de produção da Dimenti, que incluíam abarcar sem pudores uma estética da imperfeição, assumir o aprendizado baseado na prática, propor a rotatividade de funções de acordo com as sin-

gularidades, habilidades e desejos de cada integrante (Cruz, 2020). Tudo isso sem abandonar jamais o foco na sustentabilidade.

O Dimenti sempre foi interessado em articular um tanto de linguagens e referências como a dança, o teatro, o cinema, a literatura. Mas esse ano, mais do que isso, a gente está buscando modos de se organizar enquanto agrupamento, enquanto coletivo [...]. O pensamento artístico nasceu junto com um pensamento de produção e comunicação, desde o início (SescBrasil, 2013)¹⁴.

Cada volume em sua mesa

Uma das mais emblemáticas produções desse pensamento em ação é o projeto *Biblioteca de Dança* (2017), uma obra na qual artistas ocupam uma biblioteca da cidade e transformam seus corpos em *livros vivos*, contando e dançando fragmentos de coreografias de autorias diversas, que marcaram suas vidas, a um público que, durante três horas, percorre livremente o espaço. A concepção foi desenvolvida em três contextos de residência artística: Akademie Schloss Solitude (Stuttgart – Alemanha), #StationONE – Service for Contemporary Dance (Belgrado – Sérvia) e Graner – Centro de Creación del Cuerpo y el Movimiento (Barcelona – Espanha). Desde sua estreia a *Biblioteca* tem sido apresentada em diversos locais; em 2019, foi realizada na cidade de Stuttgart (Alemanha) como parte do projeto *Das Festival*. Em 2020, o trabalho foi adaptado em formato de *live* pelo projeto SescAoVivo. Em 2021, o trabalho fez temporada *online* nas plataformas *YouTube* e *Instagram* do Sesc Avenida Paulista e na plataforma de *audiostream Spotify*, em formato de *podcasts*¹⁵. A biblioteca, concebida como palestra-performance, provou ser matéria maleável multimidiática, em plena conformidade com a necessidade de reinvenção em tempos pandêmicos.

Como se documenta dança com o próprio corpo? Como coreografar história? Como ir além da ‘história oficial’ produzindo conhecimento em diálogo com múltiplos agentes? Como a dança (associada a efemeridade e imaterialidade) pode valer-se da coreografia como dispositivo de registro de processos, histórias, criações? Como peças de dança preexistentes podem se tornar matérias de composição para novas obras? [...] A ferramenta dramaturgicamente de ‘contação de cenas’ (performance *telling*) é uma maneira de imaginar coletivamente algo que – por qualquer razão que seja – não pode estar presente naquele exato momento. Nas artes, em diferentes lugares no mundo, há uma crescente produção de peças criadas a partir de arquivos enquanto um movimento de fazer da criação plataforma de documentação e de novos processamentos artísticos [...]. Em um momento em que não é possí-

vel realizar apresentações cênicas presenciais junto ao público devido à pandemia, ativar memórias de coreografias é um jeito de torná-las presentes¹⁶.

A partir da noção de *performance telling*, a biblioteca de volumes dançantes, que compartilham com o público essas *contações coreográficas de histórias*, toca nas questões de registro, arquivo, memória, reencenação e recriação. Machado Neto (2014) ou Neto Machado, um dos idealizadores do projeto, já havia tocado nessas questões em sua dissertação de mestrado, quando analisou *Retrospectiva* (2012), de Xavier Le Roy, obra na qual o coreógrafo reorganiza seus solos antigos em nova construção compositiva, naquilo que poderíamos chamar de reencarnação das obras originais – ou, no dizer de Machado, um registro como coreografia (Machado Neto, 2014). Le Roy manteve desde o início de sua marcante carreira uma importante vertente de seu trabalho centrada na exploração das formas de participação do espectador, na crítica ao espetáculo como tal e no interesse em como o corpo é representado; propôs em várias obras reconstruções dessa rede de sentidos, a exemplo da palestra-performance *Product of Circumstances* (1999)¹⁷ e das peças *site-specific For Performance!* (2017-2018)¹⁸ e *Retrospective* (2012-2019)¹⁹, criadas sob demanda para museus. A constante colaboração de Neto Machado, como intérprete, com o coreógrafo francês, atualmente baseado na Alemanha, pode ter sido uma das bases fundantes da *Biblioteca de dança*²⁰.

Como nas obras de Le Roy, na *Biblioteca de dança* a forma determina o conteúdo e este é determinado por aquela. Um conjunto de regras, ou ‘parâmetros’ que devem ser seguidos pelos artistas e público determinam o formato dessa performance, originalmente apresentado em bibliotecas. Cada fragmento de memória consiste em um ‘capítulo’. Há regras do jogo predeterminadas: sobre a seleção das histórias, a quantidade e duração dos capítulos, os temas, alguns elementos estruturais obrigatórios (a presença dos momentos ‘antes’, ‘durante’ e ‘depois’ das obras narradas); por outro lado, é deixada bastante liberdade criativa para cada ‘livro’ compor sua estrutura e tipo de narrativa, com uso opcional dos objetos, movimentos, referências, citações, documentos e informações pessoais. A relação com o público, deixado livre para decidir qual ‘livro’ deseja ‘ler’, também é uma dinâmica que vai determinar a performance, sendo, portanto, prevista nos tais parâmetros reguladores. Por fim, há a presença de uma *bibliotecária* (Ima-

gem 7), isto é, um(a) dos(as) artistas participantes que se revezam na função, com a tarefa de convidar e conduzir o público, estimular a conversação, introduzir os(as) artistas, gerenciar o tempo das trocas, o tempo da exibição, o volume de som apropriado a uma biblioteca.



Imagem 7 – *Biblioteca de dança* (2017). Atriz Vania Oliveira. Fonte: Foto Patrícia Almeida.

Essa formatação, que pelo uso de regras e proposta de relacionamento com o público assemelha-se bastante à estrutura compositiva de *Retrospectiva*, difere em relação àquela principalmente pela diversidade de perfis apresentados. Ao invés de centrar-se em uma figura, como no caso de *Le Roy*, a biblioteca traz *performers* vários de matrizes tão diversas quanto dança afro, dança somática, poéticas tecnológicas, *street dance* e outras vertentes de dança contemporânea (aqui considerada em seu sentido cronológico, isto é, das obras produzidas na contemporaneidade), em exposição não de seus trabalhos autorais, mas de sua história. Sem atribuir prioridade a nenhum dos livros-dançantes, a *performance* apresenta uma polifonia discursiva, não hierarquizada, sobre formas e fazeres de dança oriundos de ambientes, regiões e estéticas diversas, em proposta de descentramento da historiografia da dança no Brasil. A biblioteca põe artistas e público em comunhão com processos íntimos de afetos que compõem a subjetividade. De maneira completamente distinta de *Tombé*, espetáculo dos primeiros anos, essa *Biblioteca* também

expõe na vitrine os cânones formadores da pedagogia da dança, as estruturas de produção por vezes enrijecidas, o ambiente acadêmico, a precariedade de recursos. Mas, dessa vez, ao invés de abordados pelo viés cômico, os discursos são filtrados pela sensibilidade da comunidade temporária formada pelo grupo que se reúne em volta da mesa, por alguns minutos, como nos rituais comunitários de outrora, para ouvir estórias. Se ainda persiste algo do *non-sense*, muito da não-linearidade e bastante da *borração* entre teoria e prática das produções *dimentianas*, aqui prepondera o afeto como estrutura construtora, não só dessa coreografia de corpos, mas de uma coreografia social de partilha. A Dimenti, em contínua transformação, continua a convidar artistas e público, sociedade e instituições, a se olhar no espelho. Agora, entretanto, sob outros ângulos, pode-se dizer menos corrosivos, que convidam a miradas mais explícitas sobre a alteridade, a diversidade e suas riquezas. Aqui, talvez Sócrates já não tivesse vergonha dos olhares alheios.

Notas

- ¹ Com Bolsa Pesquisador Experiente CAPES/Alexander von Humboldt Stiftung/Foundation 2021-2022.
- ² Após várias formações como grupo de teatro e empresa produtora cultural, até chegar à autodefinição de ambiente de criação, o/a Dimenti contou com diversas formações, entre membros fixos, parcerias e colaborações. No momento em que este artigo é produzido, a Dimenti Prod. Culturais é liderada pelos artistas-curadores Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Ellen Mello (integrantes fundadores) e Neto Machado, contando ainda com uma artista e diretora técnica (Larissa Lacerda); duas produtoras culturais (Marina Martinelli e Trinidad Opelt); uma contadora (Marília Pereira); uma coordenadora de comunicação (Paula Berbert).
- ³ Texto de descrição da página Palco Giratório / Diário de Bordo Dimenti no Portal SESC Brasil do canal *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4uuPnetQobU>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- ⁴ Prêmio Estímulo de Teatro e Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, BA.
- ⁵ A título de breve exemplo da vasta produção ocidental adotada no Brasil, temos, além do já citado livro de Rocha (2016), as obras de Louppe (2012), Sil-

va (2005), Katz (2005) e Bastos (2014). E os diversos artigos do pesquisador André Lepecki (New York University).

- ⁶ Descrição do vídeo constante na página *Tombé* na plataforma *Vimeo*. Disponível em: <https://vimeo.com/135131347/b9a2b166aa>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- ⁷ Vale lembrar que uma das peças do repertório da Dimenti é um espetáculo-solo de Fábio Osório Monteiro intitulado *Editai* (2011). O artista lançou realmente um edital público, com recursos obtidos pela companhia em patrocínio próprio, no qual convocava autores a apresentar um roteiro que pudesse ser encenado por ele em trabalho-solo. Houve efetivamente concorrência, mas ao final optou Monteiro por transformar em espetáculo sua experiência como artista e produtor justamente às voltas com editais. Optou, portanto, em discutir de forma poética o entrelaçamento entre as funções artística e administrativa usuais no ambiente de criação Dimenti, reafirmando que o processo de produção material é parte não-dissociada da concepção artística.
- ⁸ Termos usados na peça, segundo versão disponível em vídeo na plataforma *Vimeo*. Cf. Nota 5.
- ⁹ Jorge Alencar, em entrevista ao canal SESC Brasil sobre o Palco Giratório 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4uuPnetQobU>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- ¹⁰ Entrevista de Jorge Alencar ao Ciclo de Teatro – página Ciclo das Artes (*YouTube*). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v_MxSTLTaOY. Acesso em: 10 fev. 2021.
- ¹¹ Festival de dança contemporânea em Berlim, Alemanha, patrocinado por Hauptstadtkulturfonds (Fundo de Cultura da Capital Federal), o extinto Ministério da Cultura (MinC) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte).
- ¹² Jorge Alencar em entrevista ao canal SESC Brasil sobre o Palco Giratório 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4uuPnetQobU>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- ¹³ A partir de 2013 a Dimenti também assumiu uma associação – a Conexões Criativas – com a qual desenvolve projetos diversos na área cultural, incluindo, por exemplo, a editoração de livros.
- ¹⁴ Jorge Alencar em entrevista ao canal SESC Brasil sobre o Palco Giratório 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4uuPnetQobU>. Acesso em: 10 fev. 2021.

- ¹⁵ Informações constantes de dossiê disponibilizado pela produção.
- ¹⁶ Informações constantes de dossiê disponibilizado pela produção.
- ¹⁷ Disponível em: <http://www.xavierleroy.com>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- ¹⁸ Disponível em: <http://www.xavierleroy.com>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- ¹⁹ Disponível em: <http://www.xavierleroy.com>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- ²⁰ Le Roy participou do IC-VII (2013), construindo, com artistas locais, uma versão brasileira de *Retrospective*, em produção da Dimenti. Machado e Alencar também participaram, como performers, na exposição coreográfica *Temporary Titles* (2015) de Le Roy, no Centre Pompidou, em Paris.

Referências

- ALENCAR, Jorge. Ética como coreografia performativa. In: SEMINÁRIOS DE DANÇA: CRIAÇÃO, ÉTICA, PA..RA..RÁ MODOS DE CRIAÇÃO, PROCESSOS QUE DESAGUAM EM UMA REFLEXÃO ÉTICA, 2012, Joinville. **Anais** [...] Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2012. Disponível em: http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/V-Seminarios-de-Danaa-Criacao-atica-pa..ra..ra-pa..ra..ra_Varios-Autores.pdf. Acesso em: 02 fev. 2021.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança** – Um encontro entre dança e filosofia. Tradução de Regina Schöpke. São Paulo: Martins Fontes, 2014. (Selo Martins).
- BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, abr. 2014.
- BERNS, Gregory. **O iconoclasta** – um neurocientista revela como pensar diferente e realizar o impossível. Rio de Janeiro: Best Business, 2009.
- CICLO DAS ARTES. **Ciclo de teatro – Jorge Alencar**. 12 fev. 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=v_MxSTLTaOY. Acesso em: 25 mar. 2020.
- CRUZ, Ellen Mello dos Santos. **IC – Encontro de artes: modos de gestão e produção**. 2020. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- GOLTARA, Aline. Dança, teatro e cinema com baianos. **A Tribuna**, Vitória/ES, 31 maio 2013.

GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. In: GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KATZ, Helena. **A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990. (Repertórios).

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO NETO, Mário. **Reencarnação**: registro como coreografia na obra 'Retrospectiva' de Xavier Le Roy. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de saberes. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SAMPAIO, Jorge Luís Alencar. Corpo borrado: Humor e conhecimento na dança. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 4., 2007, Campinas. **Anais [...]** Campinas: ABRACE, v. 8, n. 1, 2007a. P. 1-4.

SAMPAIO, Jorge Luís Alencar. **Do cisne-barbie ao cisne asmático**: comicidade e subversão performativa de identidade em *Chuí* – releitura cênica do balé *O lago dos cisnes* feita pelo grupo Dimenti. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007b.

SANTOS, Carlinhos. O antiespetáculo que ri de si próprio. **A Notícia**, Caderno Especial, Joinville, 23 jul. 2009.

SERRANO, Leonardo Sebiani. **Corpografias**: uma leitura corporal dos intérpretes criadores do grupo Dimenti. 2010. 215 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SESCBRASIL. Palco giratório – Diário de Bordo com Dimenti. 11 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4uuPnetQobU>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

VIANA, André Luiz Masseno. As assinaturas em dança e seus deslocamentos autorais em Tombé. **Polêm!ca**, v. 07, n. 04, p. 147-151, 2008.

VIEIRA, Luiz Fernando. Elogiado Tombé de volta ao SESC Arsenal. **A Gazeta**, Cuiabá/MT, 18 set. 2013.

XENOFONTE. **Banquete, Apologia de Sócrates**. Tradução, introdução e notas de Ana Elia Pinheiro. Coimbra: Universidade de Coimbra; Faculdade de Letras, 2008.



Jacyan Castilho de Oliveira é professora associada do Departamento de Expressões e Linguagem da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Curso de Artes Cênicas - Direção Teatral. Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ). Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC/UNIRIO).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6572-2299>

E-mail: jacyancastilho@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de abril de 2021

Aceito em 28 de outubro de 2021

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.