CADERNOS DO GIPE CIT

ANO 29
N. 55
2025.2

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

HISTÓRIAS INSURGENTES NAS ARTES CÊNICAS – Memórias, Narrativas, Tradições e Contemporaneidade

ORG. ANA CLÁUDIA CAVALCANTE
DANIELA BOTERO MARULANDA
VERÓNICA DANIELA NAVARRO

PPGAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | UFBA

HISTÓRIAS INSURGENTES NAS ARTES CÊNICAS

– Memórias, Narrativas, Tradições e Contemporaneidade

CADERNOS DO GIPE CIT

ISSN Eletrônico 2675-1917

SALVADOR

ANO 29

N. 55

P. 1-390

2025.2

AUTORES

Álvaro Dyogo Pereira; Ana Cláudia Cavalcante; Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira; Cachú Guilherme Martins Moreira; Carine Costa Santos; Carlos de Moura Veloso Junior; Davidson José Martins Xavier; Elton Samuel Moreira de Oliveira da Silva; Fabio Dal Gallo; Felícia de Castro Menezes; Fernanda Gusso Rosa Meller; Litza Andrade Cunha; Marcos Paulo Gomes de Araújo; Marcilio de Souza Vieira; Maria Alice Possani; María Laura Corvalán; Marila Annibelli Vellozo; Matteo Bonfitto; Roi Rogeres Fernandes Filho; Rousejanny da Silva Ferreira; Thereza de Jesus Santos Junqueira; Tania Marín Pérez; Thiago Carvalho de Sousa Correia; Victor Hugo Neves de Oliveira; Vinicio Oliveira Oliveira.

AUTORES / PREFÁCIOS

Alexandra Gouvêa Dumas; Rodrigo Morais Leite; Daniela Botero Marulanda; Verónica Daniela Navarro.

ORGANIZAÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante; Daniela Botero Marulanda; Verónica Daniela Navarro.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Verónica Daniela Navarro

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 55

Alissan Maria da Silva; Ana Cláudia Silva Cavalcante; Ana Milena Navarro Busaid; Caroline de Cássia Sousa Castelo; Celso de Araújo Oliveira Junior - Celso Jr; Ciane Fernandes; Clécia Maria Aquino de Queiroz; Cleise Furtado Mendes; Daniela Botero Marulanda; Eliene Benício Amâncio Costa; Everton Lampe de Araujo; Fernando M C Ferraz; Inés Pérez-Wilke; Ireno Gomes da Silva Júnior; João Alberto Lima Sanches; Jorge Alencar; Leonardo Augusto Paulinho; Leonardo José Sebiane Serrano; Leonardo dos Santos Silva; Luzia Amélia Silva Marques; María Laura Corvalán; Matheus Vinicius de Sousa Fernandes; Matias Santiago; Oliveira Luz Júnior; Neila Cristina Baldi; Rafael Almeida Pereira do Rêgo; Raiça Bomfim de Carvalho; Renata Celina de Morais; Rosana Baptistella; Rousejanny da Silva Ferreira; Saulo Silva Moreira; Verónica Daniela Navarro.

PPGAC PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | UFBA

CAPES

CNPq

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
REITOR
Paulo César Miguez de Oliveira
VICE-REITOR
Penildon Silva Filho
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Ronaldo Lopes Oliveira
DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO
Luiz Cláudio Cajaíba Soares
COORDENAÇÃO DO PPGAC
Leonardo José Sebiane Serrano
VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC
George Mascarenhas

CONSELHO EDITORIAL
André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO
Alex Simões
PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Nando Cordeiro
FOTO DA CAPA
Jaitai Ribeiro

PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(http://www.ppgac.tea.ufba.br)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com o apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/ MEC (a partir de 2004), bem como do apoio do CNPq, CAPES e FAPESB nos diversos projetos dos pesquisadores bolsistas que são autores, organizadores e comissão editorial. Edições do **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS DA UFBA (https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit).

© 2025, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélson de Araújo – TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – N. 55, 2025.2. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.
390p.;
Periodicidade semestral
ISSN eletrônico 2675-1917
1. Teatro. 2. Dança. 3. Performance. 4. Circo. 5. Cinema. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Histórias Insurgentes nas Artes Cênicas.

SUMÁRIO

EDITORIAL 5
Daniela Botero Marulanda, Verónica Daniela Navarro

PREFÁCIO I – A INSURGÊNCIA RADICAL NAS ARTES CÊNICAS E A LUTA CONSTANTE CONTRA A CAPTURA 12
Alexandra Gouvêa Dumas

PREFÁCIO II – TENDÊNCIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS NA HISTORIOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 15
Rodrigo Morais Leite

PREFÁCIO III – LEVANTANDO POEIRA, DESVENDANDO MEMÓRIAS: histórias insurgentes na cena contemporânea 21
Daniela Botero Marulanda, Verónica Daniela Navarro

A AUTOETNOGRAFIA NAS PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS: uma Revisão Narrativa de Literatura 25
Roi Rogeres Fernandes Filho, Fabio Dal Gallo

A POLÍTICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: entre formação e criação 50
Carlos de Moura Veloso Junior, Matteo Bonfitto

CANDOMBE Y MAKUMBA: géneros performáticos afroporteños que dialogan en el baile de María Elena Lamadrid 74
María Laura Corvalán

QUANDO O JAZZ ONDULA ENTRE BANZEIROS: história, memória e resistência em Manaus 91
Elton Samuel Moreira de Oliveira da Silva

LEGADOS E HISTÓRIAS NEGRAS: o ensino da dança jazz cênica no Brasil e o agenciamento de escolhas 115
Marcos Paulo Gomes de Araújo, Victor Hugo Neves de Oliveira

UMA DANÇA PARA TODO MUNDO? o balé como projeto universalizante 132
Rousejanny da Silva Ferreira

DANÇAR A DOBRA DA HISTÓRIA: uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas 148
Davidson José Martins Xavier

A NATUREZA E O PROGRESSO: articulando leituras da peça "O voo sobre o oceano" de Bertolt Brecht 165
Carine Costa Santos, Thereza de Jesus Santos Junqueira

DA MARGEM AO CENTRO: a rubrica como núcleo criativo na Dramaturgia Contemporânea 185
Álvaro Dyogo Pereira

CARTOGRAFIAS POÉTICAS DA MEIA NOITE: memória, dissidência e processos criativos no Cerrado brasileiro 201
Thiago Carvalho de Sousa Correia

MÁRCIO MEIRELLES E O CALEIDOSCÓPICO SOTEROPOLITANO TEATRO VILA VELHA 232
Vinicio Oliveira Oliveira, Marcilio de Souza Vieira

PELOS OLHOS DA PALHAÇA: articulações entre tradição e contemporaneidade na trajetória de Lily Curcio 259
Cachú Guilherme Martins Moreira, Maria Alice Possani

CONSTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN CIRCO CONTEMPORÁNEO: reflexiones sobre un proceso creativo 276
Tania Marín Pérez

ABUELITAS SONGS: uma viagem aos corpos ancestrais 294
Felícia de Castro Menezes

DIÁLOGOS ENTRE ARTE E SAÚDE NUMA ENCRUZILHADA 324
Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira, Litza Andrade Cunha

TECENDO FIOS DE MOVIMENTO E SIGNIFICADO: perspectivas conceituais e pedagógicas na Educação em Dança no Brasil, sob lentes históricas e insurgentes 345
Fernanda Gusso Rosa Meller, Marila Annibelli Vellozo

HISTORICIDADES SOBRE O BACHARELADO E A LICENCIATURA EM DANÇA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (UNESPAR) 368
Marila Annibelli Vellozo

FOLHAS AVULSAS –

RESENHA CRÍTICA – Wagner Moura em um laboratório estético-político-pedagógico 385
Ana Cláudia Cavalcante

EDITORIAL

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

DANIELA BOTERO MARULANDA,
VERÓNICA DANIELA NAVARRO

A edição número 55 do Cadernos do GIPE-CIT, intitulada HISTÓRIAS INSURGENTES NAS ARTES CÊNICAS - Memórias, Narrativas, Tradições e Contemporaneidade, selecionou 17 trabalhos que, de modos distintos, buscam uma perspectiva diferenciada, evidenciando outros olhares para as práticas e experiências não hegemônicas e, em alguns casos, invisibilizadas. Trabalhos que partem de biografias de artistas que contribuíram para as artes cênicas brasileiras, como no caso da artista da palhaçaria Lily Curcio e o dramaturgo e diretor Marcio Meirelles, além de pesquisas sobre alguns componentes históricos de criação dramatúrgica e de construção da cena teatral, como no estudo sobre a rubrica na contemporaneidade. Por outro lado, a coletânea também traz reflexões sobre a história das artes cênicas a partir da perspectiva das políticas públicas, suas dificuldades e possibilidades no contexto brasileiro, as experiências comunitárias, de circo contemporâneo, assim como práticas e reflexões cujas temáticas evidenciam seus realizadore/as e o legado cultural proporcionado à cena brasileira e ao resto da América Latina, como o caso das expressões afro-argentinas.

A partir de uma perspectiva crítica, o dossiê reúne reflexões, práticas e pesquisas do campo da Arte e da Cultura com temas relevantes de nossa tradição histórica, memória, patrimônio, fontes históricas, epistemológicas e seus impactos e relevância na contemporaneidade. Trata-se de problemáticas históricas que se insurgem contra as narrativas hegemônicas que moldaram as artes cênicas a partir de estéticas ocidentalizadas. Em meio às disputas pela memória, corpo e território, emergem vozes e gestos que desafiam o arquivo dominante e convocam outras formas de presença, conhecimento e historicidade. É nesse terreno de fricção que se inscreve esta coletânea.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

Em **A AUTOETNOGRAFIA NAS PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS: uma Revisão Narrativa de Literatura**, parte-se do método de Revisão Narrativa de Literatura (RNL), em aliança com reflexões autoetnográficas para a pesquisa bibliográfica. O estudo desenvolvido por Roi Rogeres Fernandes Filho e Fabio Dal Gallo tem o objetivo central de compreender o método autoetnográfico e o seu uso nas pesquisas em Artes Cênicas nos últimos anos, considerando as linguagens do circo, da música, da dança e do teatro. O texto propõe-se também a apresentar reflexões denominadas autoetnográficas críticas e insurgentes acerca desse método, desvelando suas potencialidades e seus limites na pesquisa científica. Suas chaves teóricas estão ancoradas nos conceitos de Contracolonialidade e Confluência, do autor quilombola, Antônio Bispo dos Santos – o Nêgo Bispo (2015; 2023); e Subjetividades e Memória, do autor indígena Ailton Krenak (2019).

O artigo de Carlos de Moura Veloso Junior e Matteo Bonfitto, **A POLÍTICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: entre formação e criação**, propõe um olhar sobre as políticas culturais voltadas para as artes cênicas. Seu objetivo principal consiste em compreender a trajetória e o surgimento de iniciativas nesse âmbito, dando um foco particular à dança contemporânea produzida na periferia paulistana. A partir desse olhar, discutem-se os desafios, possibilidades e percursos, tomando como caso específico a Rumos Cia Experimental de Dança.

Maria Laura Corvalan parte de um trabalho etnográfico que analisa a performance da artista afro-argentina María Elena Lamadrid, fundadora da Misibamba. No seu texto **CANDOMBE Y MAKUMBA: géneros performáticos afroporteños que dialogan en el baile de María Elena Lamadrid**, a autora descreve o modo como as experiências da artista abriram uma forma comunicativa e performática na qual se manifestam os traços corporais e identitários do candombe argentino, quebrando paradigmas de uma arte argentina branco-europeia.

Em **QUANDO O JAZZ ONDULA ENTRE BANZEIROS: história, memória e resistência em Manaus**, o autor Elton Samuel Moreira de Oliveira da Silva apresenta investigações sobre a trajetória do *Jazz Dance* na capital amazonense, entre as décadas de 1970 e 1990. No seu estudo destaca as contribuições de Adair de Palma, Arnaldo Peduto e Jeanne Abreu na consolidação e na resistência dessa linguagem na cidade. Com base em fontes documentais, visuais e orais, e fundamentado nas teorias de Halbwachs (1990), Nora (2012) e Le Goff (1994), o estudo articula história e memória como práticas de resistência frente aos apagamentos da dança na Amazônia.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

O texto o **LEGADOS E HISTÓRIAS NEGRAS: o ensino da dança jazz cênica no Brasil e o agenciamento de escolhas**, de Marcos Paulo Gomes de Araújo e Victor Hugo Neves de Oliveira, analisa o ensino da dança *jazz* cênica no Brasil, examinando como escolhas pedagógicas específicas refletem processos históricos de exclusão e negligência de saberes, especialmente aqueles ligados às contribuições das comunidades afrodiaspóricas. A partir de uma revisão bibliográfica, assim como da análise de registros audiovisuais e entrevistas com pioneiros do *jazz* no país, os autores se debruçam em discussões sobre a colonialidade, o racismo estrutural e a validação de saberes corporais no campo da Dança.

Rousejanny da Silva Ferreira, em **UMA DANÇA PARA TODO MUNDO? o balé como projeto universalizante**, analisa criticamente a construção do balé clássico como uma dança supostamente universal, problematizando os fundamentos epistemológicos, estéticos e políticos que sustentam essa narrativa, especialmente em contextos atravessados pela colonialidade, a exemplo do Brasil e de outros lugares do Sul Global. A pesquisa se fundamenta em um quadro teórico interdisciplinar que articula estudos da dança, da antropologia, da história cultural e do pensamento decolonial, na perspectiva de desnaturalizar o estatuto universal atribuído ao balé, evidenciando sua etnicidade, seus vínculos com projetos civilizatórios europeus e os efeitos excludentes dessa universalização na historiografia, no ensino e na circulação da dança.

O artigo **DANÇAR A DOBRA DA HISTÓRIA: uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas**, de Davidson José Martins Xavier, apresenta reflexões construídas a partir do laboratório Dançando sobre fatos reais – práticas autobiografias e narrativas de vida, realizado nas cidades de Montes Claros (MG) e Goiânia (GO), em 2024. O laboratório desenvolvido na articulação entre autobiografia, corpo e criação cênica é a base de tais reflexões. No artigo, opta-se pela metodologia Prática como Pesquisa, propondo que o corpo pode ser compreendido como arquivo insurgente e como meio de reinscrição de narrativas de vida silenciadas.

Em **A NATUREZA E O PROGRESSO: articulando leituras da peça "O voo sobre o oceano" de Bertolt Brecht**, de Carine Costa Santos e Thereza de Jesus Santos Junqueira, são apresentadas reflexões sobre a peça *O Voo sobre o oceano*, de Bertolt Brecht, escrita entre 1928 e 1929. O texto sugere a realização de um contraponto com textos de Agamben (2009), Freire (2021), Krenak (2019) e Santos (2023), com o objetivo de estabelecer possíveis diálogos (intempestivos) com a peça do dramaturgo alemão. As autoras elaboram apontamentos sobre o ato de ler, e sobre as

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

concepções de “natureza” e “progresso” implicadas na peça, assim como aquelas que conduzem o próprio olhar das pesquisadoras em direção ao objeto de análise.

O pesquisador Álvaro Dyogo Pereira, no artigo **DA MARGEM AO CENTRO: a rubrica como núcleo criativo na Dramaturgia Contemporânea**, investiga a evolução da rubrica no teatro, analisando sua transformação de um elemento técnico auxiliar para um potencial dispositivo criativo na dramaturgia contemporânea. O estudo dialoga com um quadro teórico interdisciplinar que inclui autores como Ingarden (1971), Rozik (1991), Barthes (1992), Féral (2015) e Howard (2015), com o objetivo de abordar a rubrica como ponto de articulação entre texto, performatividade e cena. A investigação destaca a rubrica como um espaço dinâmico no texto que equilibra tradição e inovação, contribuindo para a construção da teatralidade e enriquecendo a experiência estética nas artes cênicas contemporâneas.

Em **CARTOGRAFIAS POÉTICAS DA MEIA NOITE: memória, dissidência e processos criativos no Cerrado brasileiro**, o autor Thiago Carvalho de Sousa Correia analisa os processos criativos e as práticas dramatúrgicas do Coletivo Poéticas da Meia Noite, sediado no Distrito Federal. Partindo da cartografia como método artístico, pedagógico e político, o estudo traz foco para quatro solos: – *A Cidade dos Pequenos Causos*; *Partilha: as frestas empoeiradas da memória*; *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados* e *O Balé Aquático do Devaneio* –. Na sua análise, o autor discute a forma como memória, intimidade e dissidência se articulam em dispositivos de criação. O trabalho investiga a interseção entre autobiografia e ficção, tradição oral e performatividade queer, evidenciando a cena como território de resistência estética e afetiva.

No texto **MÁRCIO MEIRELLES E O CALEIDOSCÓPICO SOTEROPOLITANO TEATRO VILA VELHA**, dos autores Vinicio Oliveira Oliveira e Marcilio de Souza Vieira, encontra-se uma leitura detalhada e precisa sobre a importância do teatro Vila Velha para as artes cênicas de Salvador, destacando-o como lugar de encontros, reinvenções e de celebração da cultura. O texto analisa a essencial contribuição de Márcio Meirelles para o Teatro Vila Velha, sublinhando seu papel na consolidação do espaço como centro de experimentação artística e de resistência cultural, assim como sua visão de gestão e formação de talentos que impulsionou a relevância do teatro no cenário cultural brasileiro.

A parceria do autor Cachú Guilherme Martins Moreira e da autora Maria Alice Possani no texto **PELOS OLHOS DA PALHAÇA: articulações entre tradição e contemporaneidade na trajetória de Lily Curcio** convoca a refletir sobre a criação circense na relação entre tradição e contemporaneidade

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

através do olhar e da experiência da atriz e palhaça Lily Curcio como uma grande referência para as artes da cena. A relevância do trabalho reside em se tratar da última entrevista com a artista antes de seu falecimento, constituindo-se como fonte principal da análise escrita.

Em **CONSTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN CIRCO CONTEMPORÁNEO: reflexiones sobre un proceso creativo**, a autora Tania Marín Pérez traz reflexões sobre o processo criativo do trabalho artístico intitulado CIRCUITO. Ao longo do texto, a autora analisa o processo criativo da cena final, bem como sua reconstrução para a segunda temporada de apresentações da obra, buscando visualizar ferramentas metodológicas que contribuem para a criação teatral no circo contemporâneo. Com foco no risco e na responsabilidade que apresenta criar com acrobacias aéreas, o texto realiza uma leitura do processo, incluindo entrevistas com os integrantes do trabalho e apresentando reflexões pertinentes para a criação contemporânea circense.

O texto **ABUELITAS SONGS: uma viagem aos corpos ancestrais**, de Felícia de Castro Menezes, traz a uma reflexão a partir da experiência do workshop que leva o mesmo nome, acontecida em abril de 2024, no Teatro Martim Gonçalves, em Salvador-Bahia, dentro do evento ECOAR – Encontro de Pesquisa em Artes: Seminários Transculturais, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Guiada pela imaginação, a autora propõe uma viagem por diversas paisagens que aludem a conceitos e dinâmicas físicas e vocais, e revelam percursos de relações criativas com a ancestralidade e os corpos cômicos e grotescos.

O trabalho **DIÁLOGOS ENTRE ARTE E SAÚDE NUMA ENCRUZILHADA**, de Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira e Litza Andrade Cunha, parte de uma experiência de ensino do fazer teatral. Ancorada na horizontalidade de relações em rede, troca de saberes, confiança, afeto, intuição e autonomia das participantes, a experiência tem a Somática como base metodológica. No trabalho, a memória é o impulso para a criação artística, partindo do entorno social das pessoas envolvidas, não só como provocação criativa, mas também como forma de prevenção e promoção da saúde.

Em **TECENDO FIOS DE MOVIMENTO E SIGNIFICADO: perspectivas conceituais e pedagógicas na Educação em Dança no Brasil, sob lentes históricas e insurgentes**, as autoras Fernanda Gusso Rosa Meller e Marila Annibelli Vellozo apresentam resultados de uma pesquisa que aborda perspectivas conceituais e pedagógicas da Educação em Dança no Brasil, analisando parte do desenvolvimento histórico e do potencial transformador no contexto educacional das Artes

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

Cênicas. Partindo da premissa de que a Dança transcende à dimensão técnica para se afirmar como um dos modos de desenvolvimento humano, de autonomia e de crítica social, o estudo se fundamenta nas contribuições de educadoras como María Fux, Paulina Ossona, Dionísia Nanny e Isabel Marques que estabeleceram princípios da dança-educação. A pesquisa amplia a compreensão da Dança como linguagem emancipatória, a partir de um diálogo com as teorias de Paulo Freire sobre Pedagogia Crítica e os postulados de Elliot Eisner acerca da Educação Estética, orientando uma leitura crítica dos arquivos históricos e das práticas pedagógicas.

Encerra-se esta seção da publicação com o texto **HISTORICIDADES SOBRE O BACHARELADO E A LICENCIATURA EM DANÇA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (UNESPAR)**, de Marila Annibelli Vellozo, apresentando-se uma pesquisa documental e bibliográfica de cunho histórico sobre o Bacharelado e a Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. A discussão é pautada em diálogo com autores como Fabiana Britto (2008) e Richard Dawkins (1999, 2000, 2001), e oferece um percurso contextualizado do que se passava no ambiente local ou em âmbito federal na época da construção do curso. O trabalho se debruça sobre a evolução das concepções em dança de um curso em nível superior, instalado em uma universidade pública estadual, e propõe que esse tipo de análise pode servir como recorte para estudar de que modo as alterações ocorridas no tempo impactam os modelos de pensamento e a forma como a Dança vem sendo desenvolvida no ensino superior público.

A seção FOLHAS AVULSAS / JORNALISMO, desta edição, traz a **RESENHA CRÍTICA - WAGNER MOURA EM UM LABORATÓRIO ESTÉTICO-POLÍTICO-PEDAGÓGICO**, de Ana Cláudia Cavalcante, com reflexões importantes sobre a peça "*Um Julgamento - Depois do Inimigo do Povo*", protagonizada pelo ator Wagner Moura, juntamente com os atores Danilo Grangheia, Julia Bernat e, na temporada de estreia, em Salvador, com Fernanda Paquelet e Marcelo Flores. A autora caracteriza a montagem, dirigida por Christiane Jatahy, como um verdadeiro laboratório estético-político-pedagógico, considerando que se trata de um espetáculo que, para além do conflito individual, contempla contradições de natureza sociopolítica e, ainda que didático, extremamente complexo.

O caderno conta ainda com textos de abertura e prefácios de pesquisadores convidados, a modo de provocação e convite a sensibilizar e preencher lacunas na nossa concepção sobre os modos insurgentes das artes cênicas na contemporaneidade.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 5-11
2025.2

Integrantes da equipe de organização desta edição, Daniela Botero Marulanda e Verónica Daniela Navarro, em LEVANTANDO POEIRA, DESVENDANDO MEMÓRIAS: HISTÓRIAS INSURGENTES NA CENA CONTEMPORÂNEA, propõem movimentar arquivos e ‘‘levantar’’ poeira para que apareça a insurgência nas artes cênicas, considerando que contar a história é principalmente um campo de disputa epistemológica. O que as autoras denominam ‘‘falar com os pés no chão’’ remete a um sentido de evocar pesquisas situadas e territorializadas em que o corpo é campo de disputas e reafirmações da estética mas principalmente da vida.

Rodrigo Leite, em TENDÊNCIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS NA HISTORIOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, reflete sobre como toda obra historiográfica é algo assim como ‘‘prisioneira” de seu tempo. Porém, ela sempre possui algum caráter revisionista, ao se apresentar disposta a ressignificar o passado. Este diálogo é um convite a pensar então nas noções de insurgência e histórias múltiplas, tratados neste volume.

No texto A INSURGÊNCIA RADICAL NAS ARTES CÊNICAS E A LUTA CONSTANTE CONTRA A CAPTURA, de Alexandra Dumas, se introduz uma crítica à academia, no seu lastro histórico conservador e elitista nas artes cênicas, ao passo que a autora destaca, como contraponto, o fato de a própria academia impulsionar o levante dos gritos insurgentes das escritas que precisam ser escutadas-lidas.

Convidamos leitoras e leitores a adentrarem neste dossiê como quem abre uma trilha: sem expectativas de linearidade, mas com atenção às vibrações, rupturas e encruzilhadas que compõem a cartografia dessas insurgências. Os textos aqui apresentados priorizam o movimento, seja ele dos corpos, dos arquivos guardados em livros, documentos e outras fontes, seja ele das políticas e acordos sociais que mobilizam o fazer das Artes Cênicas. Todos eles contam e recontam histórias que podemos ter ou não escutado, mas que, de algum modo, configuram os fazeres do nosso campo. Autores e autoras se preocupam aqui por tecer reflexões que permitam entender esse caráter insurgente de fazeres, modos de conhecimento e formas expressivas das Artes Cênicas. Que cada texto possa atuar como um chamado - para ver, ouvir e sentir aquilo que é vivo, que nos interpela e que há muito tempo insiste em sobreviver.

Boa trilha e boa leitura!

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

PREFÁCIO I
A INSURGÊNCIA RADICAL NAS ARTES CÊNICAS E A LUTA CONSTANTE CONTRA A CAPTURA

ALEXANDRA GOUVÊA DUMAS

Professora Doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2018) e professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (2010- 2018). Possui Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal da Bahia (1994), especialização em Educação Física/ Estudos do Lazer pela Universidade do Sudoeste da Bahia (1999), Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2003) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005). Doutora em Artes Cênicas pela UFBA em regime de cotutela com a Université Paris- Ouest Nanterre La Défense (2011) com pesquisa sobre festas populares africana e brasileira, trabalho laureado com a Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2011. Foi cofundadora, professora e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Culturas Populares, da UFS. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UFBA.

O recorte editorial da publicação do número 55 do Cadernos do GIPE-CIT, intitulado Histórias insurgentes nas artes cênicas - Memórias, Narrativas, Tradições e Contemporaneidade, destaca, tanto no título quanto nas temáticas abordadas, questões extremamente pertinentes ao amplo campo das artes cênicas.

A pertinência aqui pontuada refere-se a elementos que constituem parte dos chamados grandes problemas da contemporaneidade, no que diz respeito às relações humanas, bem como às relações com os ambientes e territórios nos quais nós, humanos, vivemos. O adjetivo “insurgente”, termo constitutivo do título e qualificativo das histórias escritas nos artigos publicados neste volume, sugere uma reação diante de uma ameaça.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 12-14
2025.2

É a partir desse ponto que sigo este percurso de escrita, acompanhando a trilha da insurgência sugerida no título. Se surgimos em estado de reação, o que nos ameaça no campo das artes cênicas? A que, precisamente, reagimos? Se o pensar e o escrever são, aqui, vias de nossa rebelião, como (e o que) podemos fazer para alcançar escuta, agregar pessoas e desenvolver ações e relações efetivamente insurgentes?

A própria academia, na qual estamos inseridos/as, carrega um lastro histórico conservador e elitista que, em contraponto, impulsiona o levante de nossos gritos em insurgências escritas. Contudo, ao estarmos e sermos parte do meio acadêmico, é preciso cuidado para que a própria insurgência não seja capturada, a ponto de tornar-se um discurso esvaziado de seus reais sentidos políticos, coletivos, emancipatórios, de rebelião e de revolta. Não à toa, os sistemas de captura de corpos e de ideias incorporaram, às narrativas mercadológicas – e até acadêmicas –, termos, ações e reflexões oriundos das práticas de resistência. As grandes empresas, as marcas e os seus dispositivos midiáticos têm, recentemente, capturado a pauta negra, por exemplo, promovendo um certo tipo de apaziguamento das tensões raciais, em vez de uma modificação efetiva de um modelo operacional que funciona pela e para a exclusão (eliminação) de pessoas e culturas negras.

É como se estivéssemos – nós, seres críticos diante do regime colonizador e capitalista – a todo momento enfrentando e criando meios de resistência a um sistema cruel de opressão, alimentando e inventando outras formas de existir, percebendo os ataques e elaborando fugas ou enfrentamentos às capturas, ou até quando somos capturados e sequer percebemos.

Cada vez mais somos – e estamos sendo – sujeitos individualizados, com propósitos cada vez menos articulados a projetos políticos coletivos emancipatórios. Com isso, nossas pesquisas e projetos acabam também sendo cooptados por perspectivas neoliberais e mercadológicas, de modo que aquilo que era da ordem da insurgência passa a integrar o fluxo da apreensão: preservam-se os traços da palavra, enquanto se esvazia o sentido da revolta.

Ainda assim, acreditamos, enfrentamos, ressurgimos, insurgimos e elaboramos pesquisas, ações e projetos de caráter contestatório à ordem estabelecida. A escrita é uma das vias para potencializar nossa fala, nossos sussurros, nosso grito e até nosso silêncio. Contudo, não temos como mensurar com precisão o alcance que um texto, uma revista, uma pesquisa ou um relato escrito

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 12-14
2025.2

podem ter. Ao estruturar em artigos pesquisas desenvolvidas no meio acadêmico, surge-me a imagem de pessoas lançando garrafas no vasto oceano, sem saber aonde irão chegar ou quem terá acesso a seu conteúdo… Ainda assim, insistimos em lançá-las. E, desse modo, com cada vez mais escritas que se revoltam e seguem sendo lançadas, ampliamos as possibilidades de alcance e de conexão em coletividades fortes e atuantes.

Assim como a academia, as artes cênicas em seu formato "original" europeu também carregam um lastro histórico elitista e conservador, que, em suas bases políticas e estéticas, promove modos de atuação e pensamentos voltados à preservação de uma estrutura de dominação. Contudo, as insatisfações coletivas diante desses mecanismos de opressão e dominação, mesmo quando agindo de dentro dessas mesmas estruturas, vêm provocando abalos expressos em poéticas escritas que questionam e propõem uma descentralização territorial e cultural europeia, evidenciando protagonismos periféricos e reposicionando posturas ideológicas de raça, classe e gênero.

Por tais razões, o conjunto de textos do *Cadernos do GIPE-CIT* reúne vozes diversas, formando um sistema comum de veias abertas de alta circulação e grosso calibre que atravessa distintos territórios e amplia o alcance de potentes reflexões no campo das artes cênicas. Assim, a insurgência atua escrevendo, sendo escrita e rebelando-se contra as capturas – um estado constante de reelaboração, reinvenção e reinsurgência.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

PREFÁCIO II
TENDÊNCIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS NA HISTORIOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

RODRIGO MORAIS LEITE

É professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Artes Cênicas, com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica e historiografia teatrais.

De certa forma, a expressão "revisionismo histórico", bastante usual no campo da história, é um pleonasmo. Sendo toda obra historiográfica "prisioneira" de seu tempo, dotado de uma determinada índole espiritual, é natural que, a cada ciclo geracional, uma nova mentalidade histórica se imponha, levando à criação de uma historiografia a ela correspondente.

Por conta disso, o trabalho de todo historiador tende a ser uma faca de dois gumes: por um lado, lhe é facultada a honrosa missão de "superar" os historiadores que o precederam, estabelecendo uma nova visão acerca do passado; por outro, ele sabe que sua "vitória" sobre os prógonos será sempre uma vitória de Pirro, visto que os pósteros um dia hão de fazer o mesmo em relação ao seu trabalho, que de inovador passará à categoria de ultrapassado.

Embora haja uma boa dose de exagero em tal arrazoado, ele serve ao propósito de mostrar que toda obra historiográfica possui algum caráter revisionista (para o bem ou para o mal), ao se apresentar disposta a ressignificar o passado. Essa ressignificação pode se efetivar de diversas maneiras, por exemplo, trazendo à tona aspectos antes negligenciados pela historiografia "tradicional", preenchendo lacunas factuais deixadas por essa mesma historiografia, ou, enfim, propondo uma nova interpretação de uma época com base em novas metodologias analíticas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 15-20
2025.2

Não se trata, como pode parecer, de uma visão ceticista da história, segundo a qual o seu conhecimento, por "jamais" se cristalizar, seria algo quimérico, um ente condenado à efemeridade e à transitoriedade. A esse respeito, R. G. Collingwood[1], em um proeminente estudo sobre teoria da história, esclarece ser

> [...] apenas a descoberta duma segunda dimensão do pensamento histórico, a história da história: a descoberta de que o próprio historiador – juntamente com o aqui e agora que constitui o corpo total das provas de que ele dispõe – faz parte do processo que estuda, possui lugar próprio nesse processo, e só consegue vê-lo a partir do ponto de vista em que se coloca, dentro dele, no momento presente (Collingwood, 1972, p. 305).

No tocante à história do teatro brasileiro, assiste-se, nos últimos anos, a uma grande ação revisionista, verdadeira insurgência epistemológica, fruto de uma série de fatores. E contra quem ou o quê teria se voltado nossa historiografia teatral contemporânea? De maneira geral, contra uma certa tradição historiográfica que remonta ao século XIX e que se prolongaria até meados da década de 1980. De maneira específica, contra a chamada historiografia teatral moderna, de passado mais recente, personificada por críticos e historiadores como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Gustavo Dória, Bárbara Heliodora, J. Galante de Sousa e outros nomes.

Embora existam aspectos comuns a interligar os precursores no estudo de nosso passado cênico (Henrique Marinho, Múcio da Paixão, Carlos Süssekind de Mendonça e Lafayette Silva) aos historiadores modernos mencionados no parágrafo anterior, foram estes que se tornaram, com o passar do tempo, os principais alvos da crítica contemporânea em seu ímpeto iconoclasta.

Um dos motivos tem a ver, sem dúvida, com o fato de a geração moderna ser mais próxima cronologicamente às gerações que lhe sucederam, fazendo com que sua obra seja mais acessível e, portanto, mais conhecida dos pesquisadores coetâneos. Outro fator que pesa nessa balança contra os modernos diz respeito ao prestígio angariado por alguns deles pela via acadêmica, ao se titularem e ingressarem nos quadros de importantes universidades brasileiras, como a Universidade de São Paulo (USP) ou a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Seriam esses os casos de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora, modelos

1 COLLINGWOOD, Robin George. **A Ideia de História**. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 15-20
2025.2

paradigmáticos de um certo tipo de ensaísmo crítico-historiográfico que perdurou entre as décadas de 50 e 90 do século passado, aproximadamente.

Com a admissão desses autores no campo acadêmico, lhes foi facultada a oportunidade de canonizarem, por assim dizer, suas respectivas obras, que se tornaram referências bibliográficas fundamentais nos currículos dos primeiros cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas do país. No caso dos historiadores mais antigos, o mesmo não ocorreu nem poderia ocorrer, pois, no período em que produziram seus trabalhos historiográficos (1904-1938), a universidade no Brasil ou não existia ou ainda ensaiava seus primeiros passos[2]. Formada de intelectuais polígrafos por excelência, a mentalidade universitária, simpática à especialização e à impessoalidade discursiva, lhes era totalmente estranha. Em contrapartida, é sabido que os modernos historiadores do teatro nacional procuraram ostentar, em suas carreiras, uma sólida formação acadêmica, que faz deles a primeira geração de teatrólogos brasileiros formada e profissionalizada pela universidade.

Essa posição privilegiada no âmbito de nossa historiografia teatral, que significou um inegável avanço teórico-metodológico, alçou os modernos à categoria de fontes matriciais do teatro brasileiro, a porta de entrada aos interessados em acessar sua história. Contudo, apesar das inúmeras contribuições trazidas por eles, uma coisa os liga de maneira indelével aos seus antecessores, e que se tornará o ponto fulcral na discordância em relação aos pesquisadores mais jovens: o vezo de encarar o teatro como arte dramática, ou seja, como uma extensão do drama[3], elemento de cunho literário responsável pela prefiguração da cena.

Semelhante mentalidade teatral traz consigo inúmeras consequências, dentre as quais a mais óbvia seria fundamentar uma hierarquia de gêneros, com a forma dramática assumindo a precedência diante de todas as outras e servindo, ainda por cima, como parâmetro de avaliação estética. Não à toa, em todas as histórias do teatro brasileiro produzidas até as décadas de 1980 e 1990, o fio condutor apoia-se sempre nas rédeas do teatro dramático.

É a compreensão de que teatro e drama são instâncias indissociáveis o que explica, por exemplo, a conhecida (e hoje muito criticada) afirmação de Sábato Magaldi, segundo a qual o teatro teria praticamente desaparecido na América Portuguesa entre os séculos XVII e XVIII. Mais do que a ausência de fontes, algo admitido pelo autor, é a sua visão sectária acerca do teatro que o faz pensar assim, só admitindo que fossem incluídos como amostras de manifestação teatral

2 Embora existam desde 1909 instituições de ensino no Brasil denominadas como universitárias, o espírito universitário, baseado no tripé ensino-pesquisa-extensão, só se consolidaria por aqui a partir de 1934, com a fundação da Universidade de São Paulo (USP).

3 Em seu sentido mais abrangente, drama é qualquer "peça de teatro", isto é, qualquer texto produzido com a finalidade de ser encenado, baseado na conformação de personagens (*dramatis personae*), normalmente fictícias, que agem e dialogam entre si. Em sentido mais restrito, drama seria um gênero textual dialógico surgido no século XVIII, de origem burguesa, baseado em conflitos de ordem intersubjetiva e num argumento de caráter grave.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 15-20
2025.2

espetáculos “fechados” comprovadamente produzidos a partir de um drama – ainda que o relato porventura não contivesse o seu título. Toda forma de expressão cênica que fugisse a esse imperativo, como os folguedos ou certas festividades barrocas, era sempre ignorada, pois considerada parateatral ou prototeatral.

Outro exemplo sintomático que se poderia levantar sobre os efeitos da perspectiva teatral acima delineada relaciona-se à sobrevalorização de certas figuras mais atreladas ao teatro dramático, em detrimento de outras menos atreladas. Seria o caso de João Caetano dos Santos, para ficar em apenas um nome, apontado por quase todos os historiadores mencionados como o maior ator brasileiro do século XIX. Sem querer menosprezar sua história, que é das mais louváveis, essa entronização não esconde suas origens mentais, que compreendem ser o drama a forma arquetípica do teatro. Não fosse assim, outros grandes nomes, como Xisto Bahia, Francisco Corrêa Vasquez ou Machado Careca, ligados ao teatro popular – portanto mais distantes do gênero dramático – teriam conquistado um lugar de maior destaque em nossa historiografia teatral pretérita.

Partindo do pressuposto de que a forma dramática seria a hegemônica no âmbito do teatro ocidental, dentre outros motivos por se associar à classe hegemônica em termos sociais, políticos e estéticos, é possível asseverar que boa parte da produção historiográfica mais recente acerca do passado teatral brasileiro seria eminentemente contra-hegemônica. Se antes somente os chamados “monstros sagrados” da arte dramática detinham o direito de compor o panteão do teatro nacional, hoje em dia isso não acontece, visto que uma das missões desempenhada pela historiografia teatral contemporânea visa precisamente ampliar essa prerrogativa, de modo a contestar ou mesmo afrontar o cânone tradicional.

No lugar dos consagrados atores e atrizes dramáticos de outrora, como João Caetano, Ismênia dos Santos, Cacilda Becker ou Sérgio Cardoso, os grandes excêntricos e histriões da cena nativa, como Dercy Gonçalves, Alda Garrido ou Procópio Ferreira. No lugar dos dramaturgos “sérios” e comprometidos com um teatro “literário”, como Gonçalves Dias, José de Alencar, Roberto Gomes ou Nelson Rodrigues, os designados “homens de teatro”, autores que supriam com seu trabalho cotidiano o pão nosso de cada dia das companhias profissionais, como Martins Pena, Artur Azevedo, Paulo de Magalhães ou Gastão Tojeiro. No lugar da tragédia, do drama e da “alta comédia”, os gêneros mais valorizados na escala de valores própria do teatro dramático, a revista de ano, o circo, a chanchada e o besteirol, formas desprezadas por essa mesma escala.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 15-20
2025.2

Diante de tais considerações, pode-se afirmar que uma parcela apreciável dos estudos teatrais mais recentes se coaduna à famosa sentença de Walter Benjamin[4], verdadeiro epítome de uma historiografia revolucionária, que atribui ao historiador a tarefa de "[...] escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2020, p. 74). De maneira concreta, isso significa produzir um pensamento historiográfico voltado para a história dos vencidos e não dos vencedores. Se, para Benjamin, contudo, a oposição entre uns e outros se dava em função de um recorte classista (burguesia x proletariado), no presente, com a introdução de outras polarizações, baseadas em outros recortes, como o de gênero e o de raça, o discurso histórico defendido por ele se potencializou.

Com efeito, grupos e companhias teatrais antes desprezados pela historiografia tradicional, compostos por atores e atrizes negros (Companhia Negra de Revistas e Teatro Experimental do Negro à frente), ganharam destaque nos últimos anos, graças à produção de alentados trabalhos sobre suas respectivas histórias. O mesmo acontece em relação aos estudos consagrados à trajetória das mulheres no teatro brasileiro, notadamente no campo da dramaturgia e da encenação, quiçá os postos mais resistentes ao protagonismo feminino.

Para além da oposição ao teatro dramático, por detrás dessa reviravolta historiográfica se observa a atuação de duas forças consideráveis. Uma delas, de caráter mais concreto, relaciona-se à criação dos primeiros programas de pós-graduação em Artes Cênicas no Brasil, fato sucedido a partir da década de 1980. Com o surgimento desses programas, que se propagaram nos decênios seguintes, nosso pensamento teatral se multifacetou em termos epistemológicos. O corolário dessa expansão seria a quebra de uma série de eixos ao redor do qual ele costumava girar, a começar pelo eixo geográfico (Rio de Janeiro e São Paulo), passando pelos eixos racial e sexual (o protagonismo conferido ao homem branco), para chegar, enfim, ao eixo dramático, com toda a carga política a ele atrelada.

A outra força exercida dentro do panorama esboçado é de natureza teórica, e se liga ao descrédito em que recaíram os discursos historiográficos universalizantes, adeptos de uma história cosmopolita, uma meta-história a agregar, em princípio, toda a humanidade. Se, durante um bom tempo, essa retórica ecumênica convenceu corações e mentes, hoje ela é encarada com desconfiança, pois vista como um traço definidor do chamado "identitarismo branco". E o que seria isso?

4 BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Selligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 15-20
2025.2

Em termos sumários, seria um hábito mental característico do homem europeu moderno, dentro do qual ele se via como a "ponta de lança" do progresso humano. Uma das premissas desse pensamento é a crença de que aos europeus caberia a missão histórica de universalizar sua cultura, baseada em princípios racionalistas, com vistas à construção de uma sociedade moralmente perfeita, a mais próxima possível do ideário de civilização. Nesse sentido, percebe-se que o universalismo europeu, mais do que uma filosofia ou uma cosmovisão coletiva, seria um dispositivo colonial, uma ideologia justificadora do imperialismo perpetrado pelo "velho mundo" contra populações e culturas de outros continentes. Daí advém, compreende-se, boa parte da desconfiança que atualmente lhe é dispensada.

Dentro do campo historiográfico, isso se reflete de inúmeras maneiras, sendo a mais óbvia a preferência para com trabalhos monográficos, focados em objetos específicos, em relação a trabalhos panorâmicos. A esse respeito, recorde-se que o último grande tratado acerca do passado cênico nacional saiu em 2013, com o lançamento do segundo (e último) volume de *História do Teatro Brasileiro*, obra coletiva organizada por João Roberto Faria. Se mesmo esta, que já acolhe em seu escopo certas demandas contemporâneas, é alvo de críticas, que dirão as mais antigas, demasiadamente distantes desse espectro mental.

De todo modo, a decantada história contra-hegemônica propugnada por Walter Benjamim, tão cara à historiografia teatral contemporânea, hoje se faz presente no campo teatral mais pela via da "micro-história" do que da "macro-história", com pesquisas mais verticalizadas e menos horizontalizadas, ou, em outros termos, mais sincrônicas e menos diacrônicas.

Tais iniciativas, exatamente pelo seu caráter imersivo, pouco propenso a divagações generalizantes, deixam ainda mais expostos os grandes tratados historiográficos de antanho, ao preencherem os espaços que eles não puderam (ou não quiseram) abranger ou inverterem a lógica judicativa neles estampada, toda baseada, conforme repisado, nos preceitos do teatro dramático.

Até onde irá semelhante inclinação "desconstrutivista", só o tempo dirá, mas uma coisa parece certa: a tendência é ela se agudizar, à medida que a universidade brasileira se abre para receber um contingente de estudantes cada vez mais heterogêneo, a quem caberá, com certeza, definir os passos a serem dados daqui por diante.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

PREFÁCIO III
LEVANTANDO POEIRA, DESVENDANDO MEMÓRIAS: histórias insurgentes na cena contemporânea

DANIELA BOTERO MARULANDA

Artista cênica, antropóloga, diretora de movimento e bailarina. Professora da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisa sobre festas indígenas na região da Amazônia colombiana e brasileira, sobre processos criativos e sobre relações entre oralidade e dança nas práticas festivas. Trabalhou como diretora de movimento em diversas produções em Salvador, Bahia. Na área de antropologia, pesquisa sobre corpo, gênero, memória e identidade. Trabalhou com escolas públicas em Bogotá - Colômbia, pesquisando sobre educação em dança e sua relação com a construção de identidades de gênero e étnicas.

VERÓNICA DANIELA NAVARRO

Artista cênica, bailarina, gestora cultural, produtora e professora de Artes. Doutora em Artes Cênicas e Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA-CNPq. Pesquisa processos de criação, arte-educação e produção cultural em contextos interculturais e interdisciplinares na América Latina, bem como questões de gênero na cultura e nas artes. É membro do Instituto Nzinga de Capoeira Angola e tradições bantus educativas no Brasil (INCAB) e do AnDanças, grupo de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura (UNILAB).

O modo como a ‘‘história das Artes Cênicas’’ foi construída, registrada e legitimada desloca nosso olhar para as relações de poder implicadas nesse processo. As narrativas evidenciam disputas simbólicas que atravessam a produção artística, revelando tanto apagamentos quanto estratégias de resistência e reinscrição histórica. Cabe então perguntarmos: quais metáforas constroem os corpos? Quais narrativas sobre as artes cênicas compõem sua historiografia?

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 21-24
2025.2

Sabemos, a partir dos diversos estudos críticos, que os discursos sobre o corpo foram os responsáveis pela construção da realidade social ocidental, quando a Europa se converteu no centro ‘‘universal’’ a partir do mito da modernidade (Dussel, 1993). Outras formas cosmodiversas à ocidental foram invisibilizadas ou deslocadas do centro da construção epistemológica sobre o corpo. Foram descartados arquivos e repertórios corporais, práticas comunitárias e experiências da oralidade próprias dos povos ameríndios e afrodiaspóricos, bem como foram reduzidas, invisibilizadas e apagadas as histórias de outras latitudes diferentes da ocidental europeia.

Pensar as histórias insurgentes nas Artes Cênicas é uma busca por vestígios de uma história que se movimenta a partir das diferentes metáforas que se constroem sobre o corpo em movimento, as manifestações e o ‘‘cênico’’ a partir de parâmetros organizados e sistematizados por especialistas, artistas, gestore/as, historiadore/as, políticas e movimentos de resistência social. Aqui cabe a pergunta: quais são os corpos que escrevem a história do corpo na cena? A partir de quais experiências?

Quando dissemos vestígios, não nos referimos, porém, a uma ideia de “restos”, como se essas manifestações estivessem perdidas, fragmentadas ou esquecidas e precisassem ser desvendadas. Pelo contrário, acreditamos que o que aparece nessas histórias insurgentes são entendimentos do cênico a partir de outras referências, são a evidência de tradições, sistematizações e políticas vivas, pulsantes e atuais que tensionam uma aproximação homogênea ao que se entende como Artes Cênicas. São, alias, experiências que definem uma inquestionável contemporaneidade.

Nesse contexto, damos prioridade à experiência do movimento como ponto de partida. Os corpos escreventes circulam se aproximando a certos âmbitos discursivos e se distanciando de outros, mas sempre a partir de sua própria experiência corporal. Eles falam a partir de informações escritas, ouvidas, vistas, sentidas, muitas vezes a partir de uma lógica universal. Assim, alguns corpos escreventes se encaixam nas metáforas sobre eles; outros fogem, questionando e abrindo outros caminhos possíveis.

Frequentemente essas histórias insurgentes foram apreciadas como estéticas desprovidas de conceitos e técnicas, quando vistas pela lente da história hegemônica (Vidal, 2001). No entanto, a realidade se revela outra. Os corpos escreventes, dos quais nos aproximamos aqui, se constituem

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 21-24
2025.2

como lugares de transformações persistentes, atualizações e releituras que garantem resistência e participação na sociedade atual.

Pensamos que contar a história é principalmente um campo de disputa epistemológica, que exige ''falar com os pés no chão'', caminhando para frente, mas olhando para trás, em movimento espiralado. Por isso, pisar, arrastar, pular, vibrar, levantar a poeira do chão que já foi pisado por outros, movimentar o mundo, remexer a terra são apenas algumas das expressões que aparecem nesse caminho de mover junto de memórias cosmodiversas.

Segundo Foster (1995), no ato de se reencontrar com a história, alguns corpos ''vivos'' escreventes estabelecem uma relação sinestésica com os corpos mortos, que, na estrutura espiralar, retomam vibrando com força no presente. Corpos históricos re-aparecem, ante os corpos escreventes sensíveis, no sentido fenomenológico, manifestando as necessidades insurgentes que movimentam a história. Essa assertiva reforça a noção de que o reencontro com a história ocorre por meio de uma relação sensível, sinestésica e incorporada, em que corpos vivos escrevem e reescrevem narrativas a partir de rastros deixados por corpos que já não estão presentes. Essa relação sinestésica entre vivos e mortos coloca ao corpo escrevente na ''abrigação[1]'' ancestral de expressar por narrativas, olhares, sentires, e histórias, que, por algum motivo, precisam ser contadas. Emergem, dessas histórias insurgentes, corpos afetados, que escrevem situados na exterioridade da ordem moderna-colonial, trazendo à cena cosmopercepcões (Oyěwùmí, 2021) e experiências historicamente descartadas, ''levantando poeira'' e desvendando memórias.

Novamente Foster (1995) diz que escrever textos históricos, mais que um ato de explicação verbal, deve converter-se a um ato de interpretação, de tradução e de reescrita de textos corporais. Assim, pesquisar sobre a história das artes cênicas, portanto, não requer apenas analisar a cena, mas também deslocá-la. No fazer, encontram-se gestos que reivindicam outras temporalidades, saberes que emergem das margens e corpos que insistem em existir, apesar das violências que os atravessam.

Trata-se de histórias insurgentes que se recusam a aceitar a versão única da história e que reconhecem na performance um espaço de disputa e de reimaginação do mundo. Em sintonia com o que a autora Lélia Gonzalez (1988) chamou de *amefricanidade*, pensamos a história insurgente como uma chave para compreender as articulações entre ancestralidade, resistência cultural e

1 Em alguns espaços do Candomblé, conforme o ensinamento do lider espiritual Tata Mutá Aimê, o termo "abrigação" é utilizado como substituto de "obrigação", ressaltando o sentido de acolhimento, cuidado e compromisso espiritual, em vez de imposição.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 21-24
2025.2

criação cênica, abrindo espaço para as práticas que reconstroem memórias interditadas. Pensar nas histórias insurgentes nas artes cênicas não se resume a revisitar o passado, senão aponta para a urgência de propor modos outros de pensar o presente e imaginar futuros possíveis para as artes, suas histórias e seus agentes.

REFERÊNCIAS

- DUSSEL, Enrique. **1492**: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing History**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- VIDAL, Lux. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, 2001, p.10-41.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

A AUTOETNOGRAFIA NAS PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS: uma Revisão Narrativa de Literatura

ROI ROGERES FERNANDES FILHO

Cigano da etnia Calon e tradição circense; jornalista, multiartista e cineasta; doutorando em Artes Cênicas junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Desenvolve pesquisa autoetnográfica acerca da contribuição cigana para o circo brasileiro, com bolsa da CAPES/MEC. É Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade (PPGEISU/IHAC-UFBA, 2023), onde estudou políticas afirmativas para Povos Ciganos. É membro dos Grupos de Pesquisa Circensis e Observatório da Vida Estudantil (OVE); e integra o Coletivo @ciganagens.

FABIO DAL GALLO

Professor da Escola de Teatro da UFBA, docente do PPGAC/UFBA e PROF-ARTES. Graduado em Economia Política e Mestre em Ciências Sociais pela Alma Mater Stodiorum (Universidade de Bolonha - Itália). Doutor em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA, 2009). Integrante dos grupos de pesquisa Circensis e GIPE-CIT. Artista de números circenses, com experiências em circo, teatro educacional e teatro de comunidades.

RESUMO

Tomando como método a Revisão Narrativa de Literatura (RNL), em aliança com reflexões autoetnográficas para a pesquisa bibliográfica, este estudo, de natureza qualitativa, tem o objetivo central de compreender o método autoetnográfico e o seu uso nas pesquisas em Artes Cênicas nos últimos anos, considerando as linguagens do circo, da música, da dança e do teatro. O segundo objetivo consiste em apresentar reflexões autoetnográficas críticas e insurgentes acerca desse método, desvelando suas potencialidades e limites na pesquisa científica. As claves teóricas estão ancoradas nos conceitos de *Contracolonialidade* e *Confluência*, do autor quilombola, Antônio Bispo dos Santos – o Nêgo Bispo (2015; 2023); e *Subjetividades* e *Memória*, do indígena Ailton Krenak (2019). Dividido em duas seções que se complementam e confluem no atingimento dos objetivos, o estudo aponta para o crescente uso da autoetnografia nas pesquisas em Artes Cênicas, e oferece pistas de como este método pode potencializar, fortalecer e contemplar autorias de sujeitos/*as* insurgentes, corroborando para uma ciência autocrítica e autorreflexiva, que se pretende contracolonial, em contribuição com a virada epistemológica destes tempos.

PALAVRAS-CHAVE:

Autoetnografia. Artes Cênicas. Contracolonialidade. Memória. Revisão Narrativa.

ABSTRACT

Using Review Narrative Literature (RNL) as a method, combined with autoethnographic reflections for bibliographic research, this qualitative study aims to understand the autoethnographic method and its use in Performing Arts research in recent years, considering the languages of circus, music, dance, and theater. The second objective is to present critical and insurgent autoethnographic reflections on this method, revealing its potential and limitations in scientific research. The theoretical frameworks are anchored in "Countercoloniality and Confluence," by quilombola author Antônio Bispo dos Santos - aka Nêgo Bispo (2015; 2023); and "Subjectivities and Memory", by indigenous author Ailton Krenak (2019). Divided into two complementary sections that converge to achieve the objectives, the study highlights the growing use of autoethnography in Performing Arts research and offers clues as to how this method can enhance, strengthen, and consider the authorship of insurgent subjects, supporting a self-critical and self-reflective science that aims to be countercolonial and contribute to the epistemological shift of our times.

KEYWORDS:

Autoethnography. Performing Arts. Countercoloniality. Memory. Narrative Revision.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

ABRINDO AS CORTINAS: INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, notadamente durante e no pós-pandemia da covid-19, ocorrida entre 2020 e 2023, eclodiu uma série de estudos, dentre artigos, dissertações e teses, que tomam a autoetnografia como método de pesquisa no campo das Artes Cênicas. As linguagens artísticas da dança, da música, do teatro e do circo, conforme demonstra este estudo, de natureza qualitativa, a partir do método da Revisão Narrativa de Literatura (RNL), vêm sendo paulatinamente contempladas com o uso do método autoetnográfico.

O meu interesse pela autoetnografia se intensificou a partir de 2020, quando a adotei na pesquisa de mestrado (cf. Fernandes Filho, 2023), para elaborar um panorama das Ações Afirmativas no ensino superior voltado aos Povos Ciganos, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre a Universidade (PPGEISU), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante o processo da pesquisa, fui a fundo na compreensão do método, elaborando uma revisão de literatura sobre o uso deste nos estudos das vidas estudantis, originando o artigo "Estudante Nu Espelho: o fazer autoetnográfico refletido em tendas de sentidos" (Fernandes Filho; Santos, 2023).

Já naquele momento, era notável o quanto as mais diversas áreas do conhecimento vinham fazendo uso da autoetnografia para debater, compreender, denunciar, manifestar, dar vez e voz a estudantes-autores com histórias insurgentes e questões pertinentes e existenciais que permeiam as suas vidas, nas instituições e salas de aula. E foi assim que cada vez mais encontrava sentido nesse método para pesquisar um tema que me era tão caro, enquanto estudante cigano da etnia Calon (Fernandes Filho, 2023) e de tradição circense, primeiro autor deste artigo. Desnudar-se para se desvelar, mantendo-se o rigor científico e tendo a si como sujeito e autor ao mesmo tempo, e não mais mero objeto, como impõe a ciência positivista e eurocentrada, pode até parecer em princípio uma tarefa fácil. Mas, ao contrário do que se pensa, os desafios são gigantescos, e só a feitura através deste princípio pode dar conta de como essa escolha implica em uma série de inquietações.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Vale destacar que a opção pela autoetnografia para o surgimento da dissertação não foi uma decisão minha ou de minha então orientadora, profa. Dra. Georgina G. dos Santos (Gina), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), mas o resultado de uma "dança", cuja cadência implicou em declínio, desistência, insurgência e, sobretudo, coragem. Ensaiamos juntos(as) até nos firmarmos em uma coreografia, cujo ritmo foi, por vezes, fluente, agitado, por outras, estagnado. O fundamental, porém, foi não continuar mais calado. O canto fluiu. A voz ecoou (Fernandes Filho; Santos, 2023).

E nos tempos que seguem, durante a pesquisa de doutorado em curso no PPGAC-UFBA, ora intitulada "Ciganenses Nu Espelho: a tradição circense entre os Povos Ciganos Calóns com a família Fernandes no picadeiro do circo brasileiro", me vi novamente convocado a compreender como a autoetnografia tem agora sido utilizada no campo das Artes Cênicas, e, com alguma sorte, especificamente nas pesquisas em circo, a linguagem que a mim desperta o maior interesse.

Assim, na primeira parte deste estudo, interessa compreender como e de que forma a autoetnografia tem sido utilizada nessa área do conhecimento nos últimos cinco anos, principalmente. Para tanto, busquei no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/MEC); no *Google* Acadêmico; no *SciELO*; na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD); e no portal *Google,* entre 2020 e 2025, utilizando os descritores autoetnografia + artes cênicas; autoetnografia + circo; autoetnografia + teatro/dança/música; autoetnografia+artes. Os resultados originaram a primeira etapa, cumprindo com o objetivo iniciático. Na segunda parte, interessa cumprir o objetivo seguinte, que é apresentar reflexões autoetnográficas críticas e insurgentes acerca desse método, desvelando suas potencialidades e seus limites na pesquisa científica, projetando luz sobre autorias de sujeitos/*as* insurgentes.

Quanto à Revisão Narrativa de Literatura (RNL), trata-se de um método de revisão bibliográfica que tem por base a flexibilidade e a subjetividade, proporcionando reflexões críticas e abertas dos/as autores/as, que assumem a voz narrativa, em diálogo com a literatura correlata. A forte influência do fator humano na escolha da literatura e das referências analisadas para a organização e produção dos resultados é outro aspecto relevante da RNL, além de atender ao propósito de fornecer uma síntese narrativa sobre os temas de interesse nos estudos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Ao sintetizar o conhecimento disponível, esse método abre espaço para a criatividade na escrita, e pode indicar os próximos passos que os novos trabalhos devem enfocar (Flor *et al*., 2021). Embora não seja obrigatório estabelecer critérios explícitos ou sistematização na descrição e no desenvolvimento de determinada pesquisa ou tema com esse método, considerei importante situar o(a) leitor(a) acerca de como os trabalhos surgiram, fazendo eclodir os estudos do tema trabalhado, a partir das fontes de dados predeterminadas. Diferentemente de outros tipos de revisões literárias que não admitem interferências críticas do autor, as RNLs são classificadas como uma análise de literatura que fornece sínteses reflexivas e compreensivas das informações que já foram publicadas, constituindo-se, assim, "de um instrumento de ensino útil por sua natureza de construção e sistematização aberta das informações" (Flor *et al*., 2021, p. 6-7).

Ou seja, a RNL é um método subjetivo que pode variar de acordo com a vivência e a experiência do autor da pesquisa. Dessa maneira, não se baseia em critérios rígidos para buscar os dados, e a análise dos dados pode sofrer interferência de quem está realizando o trabalho. Mas nada impede o autor de detalhar a estratégia aplicada, uma vez que tal procedimento pode conferir maior rigor e confiabilidade ao estudo. Frequentemente a RNL é utilizada em fundamentações teóricas de trabalhos de conclusão de cursos, de teses e de dissertações (Cordeiro *et al*., 2007).

Sobre *subjetividade*, nos ilumina Ailton Krenak (2019), é relevante enriquecer as nossas subjetividades pela via da ciência também, pois trata-se de matéria que este tempo em que nós vivemos insiste em querer consumir, de variadas formas. "Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado" (Krenak, 2019, p. 18).

Em uma cambalhota adiante, demonstrando o uso do método autoetnográfico na prática da escrita, projeta-se luz para relatos e explicações sobre a autoetnografia que trazem ao centro vozes contra-hegemônicas, abrindo espaços para confluências com outras autorias além das Artes Cênicas, por suas profundidades e densidades ao desvelar as potencialidades e os limites desse método, que, apesar de ganhar novos e relevantes contornos nos tempos de agora, implica em desafios diversos, como perceberemos adiante.

Por *confluência*, propõe o autor quilombola Antônio Bispo dos Santos - o Nêgo Bispo (2023, p. 68): "é a lei que rege a relação entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que

se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual", mas pode ser compartilhado, ou seja, confluente. *Confluência* é também uma substituição à palavra colonial "coincidência". "Para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico" (Santos, A., 2023, p. 3-4).

Nesse limiar, pela natureza contra-hegemônica da ciência positivista, este artigo se insere no rol dos estudos contracoloniais, ainda em *confluência* com Antônio Bispo dos Santos (2023). "O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo" (Santos, A., 2015, p. 58). E mais, a palavra contracolonialismo foi criada e utilizada para enfraquecer o colonialismo. "Já que o referencial de um extremo é outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio" (Santos, A., 2015, p. 59).

Essa postura justifica-se na escolha da autoetnografia enquanto método que recusa o formato eurocêntrico, em que sobreviventes de Comunidades Tradicionais recusam a condição de objetos investigados e passam a ser, a um só tempo, autores e sujeitos da pesquisa, assumindo o protagonismo na sua produção, pois, em concordância com Bispo dos Santos (2015, p. 74), "é preciso contracolonizar a estrutura organizativa", porque também concordamos que o colonialismo não acabou e ainda segue seu curso perverso, necessitando, portanto, de formas e estratégias de combate, inclusive no campo da pesquisa científica.

Dessa forma, considero a autoetnografia um método pertinente, apostando que o seu exercício advoga em favor do surgimento e do fortalecimento de novas epistemologias e novos debates insurgentes, inclusive metodológicos, no campo das Artes Cênicas. Nesse sentido, o presente estudo oferece pistas de como o método autoetnográfico pode potencializar, fortalecer e contemplar autorias de sujeitos/*as* insurgentes, corroborando para a eclosão de uma ciência autocrítica e autorreflexiva, que se pretenda contracolonial, e em contribuição com a virada epistemológica observada nestes tempos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

BREVES REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A AUTOETNOGRAFIA

Inserida na tradição interacionista da Escola de Chicago, o método autoetnográfico ou a autoetnografia surgiu no final dos anos 1970, a partir da etnografia urbana e organizacional, criada por pesquisadores – antropólogos norte-americanos, insatisfeitos com a etnografia tradicional, bem como para denominar etnógrafos que pesquisavam seus próprios grupos culturais (Ono, 2018). Mas o termo ganhou força a partir dos anos 1990 com o seu uso por parte de pesquisadores das Ciências Sociais em outras partes do mundo, notadamente na América Latina. Acerca do termo, diz o sociólogo Silvio Matheus A. Santos: " [...] A palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato ('escrever'), sobre um grupo de pertença ('um povo'), a partir de 'si mesmo' (da ótica daquele que escreve)" (Santos, S., 2017, p. 218).

Segundo Ono (2018), por intermédio da autoetnografia, o indivíduo, ora pesquisador ora participante da pesquisa, compreende a si mesmo por meio da reflexão e do contexto no qual está inserido. "Ao compreender a si mesmo, entenderá não só o contexto pesquisado como também os demais envolvidos (Ono, 2018, p. 19).

Para Dal Gallo (2012), é relevante a autoetnografia, configurada quando o pesquisador textualiza, ou seja, escreve acerca de e/ou com o seu próprio grupo de pertença. "Este tipo de método oferece uma posição e uma emotividade típica, além de um explícito julgamento no trabalho de campo, tendo pouca distinção entre pesquisador e pesquisado" (Dal Gallo, 2012, p. 7).

Isto é, autoetnógrafos/as são, a um só tempo, autores/as e sujeitos/*as* da pesquisa, rompendo com os paradigmas positivistas eurocentrados da ciência hegemônica, em que grupos sociais e tradicionais estão contidos na categoria de meros objetos. Sugestionando a escrita em primeira pessoa, em forma criativa, performativa, reflexiva, poética, capaz de proporcionar o

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

encantamento, assim, “autoetnografar implica, em alguma medida, denunciar, manifestar ou até mesmo revelar situações vivenciadas a partir das memórias de experiências vividas” (Fernandes Filho; Santos, 2023, p. 314).

Em concordância com Ono (2018), enquanto a pesquisa positivista busca a impessoalidade e a objetividade em relação ao fenômeno investigado, a pesquisa qualitativa autoetnográfica sublinha a importância da experiência pessoal do pesquisador como forma de construção do conhecimento nos estudos socioculturais. E mais, a autoetnografia permite o envolvimento do pesquisador e possibilita transpor para o seu estudo as suas experiências emocionais, revelando detalhes da pesquisa. Assim,

> A pesquisa autoetnográfica destaca a experiência pessoal no contexto das interações sociais e práticas culturais, buscando o engajamento reflexivo por parte do pesquisador e revelando o conhecimento de dentro do fenômeno pesquisado. Podemos concluir, então, que a autoetnografia promove a reflexividade no processo de pesquisa (Ono, 2018, p. 18).

Para além da possibilidade de conferir vez e voz aos sujeitos subalternizados, “o método oportuniza a autoanálise para promover uma compreensão particular e subjetiva de fenômenos sociais e culturais” (Fernandes Filho; Santos, 2023, p. 311). Mas Sílvio M. A. Santos (2017) faz um alerta, sugerindo que os(as) autotetnográfos(as) devam manter precaução em relação aos aspectos éticos da pesquisa, porque, de modo semelhante aos etnógrafos tradicionais, também podem ter de proteger a privacidade e a segurança dos sujeitos(*as*) da pesquisa quando há outros(as) além de si, alterando, por exemplo, as características de identificação, determinadas circunstâncias e temas discutidos, ou fatores como raça, gênero, nome e lugar (Fernandes Filho; Santos, 2023, p. 322).

Contudo, indubitavelmente (Fernandes Filho, Santos, 2023), a autoetnografia rompe com concepções tradicionais e canônicas da pesquisa científica e proporciona aos pesquisadores se unificarem ao que estudam, pela via e pela adoção de novas estratégias teórico-metodológicas contracoloniais, pautadas no reconhecimento de saberes tradicionais orgânicos e na valorização das subjetividades inerentes a cada sujeito, além de fazer luzir um novo fazer científico compreensivo e íntimo, que não nos separe, mas antes nos una profundamente ao objeto que

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

investigamos e aos sujeitos/*as* que estamos pesquisando. Ademais, como nos recorda Ailton Krenak (2019, p. 17), “a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais”.

DO MÉTODO À CENA: A AUTOETNOGRAFIA NAS ARTES CÊNICAS

As buscas com a Revisão Narrativa de Literatura alcançaram uma diversidade interessante de estudos produzidos com o método autoetnográfico nas Artes Cênicas. Chamam atenção ainda os tipos diversos de autoetnografia, podendo ser crítica, descritiva, analítica, reflexiva etc., e as similitudes e diferenças entre outros tipos de métodos, a exemplo da etnografia, da biografia, da autobiografia, das escritas de si, das histórias de vida, dentre outras.

Primeiramente, foquei na linguagem do circo e, além da dissertação que produzi (Fernandes Filho, 2023), em que o circo se faz armado ao contar as problemáticas e os desafios de ter sido um estudante cigano da etnia Calón, vivente da tradição circense, cheguei ao trabalho de Miranda e Bortoletto (2018), feito um pouco antes da delimitação de tempo estabelecida, de 2020 a 2025.

Embora não reflita exatamente a utilização do método em si, os seus aspectos positivos e os limites, o trabalho supracitado se apoia na autoetnografia para tratar do circo na formação inicial na área da Educação Física, por meio de um relato autoetnográfico. Essas autoras consideram incomum escrever textos acadêmicos em primeira pessoa, mas aprenderam que “a autoetnografia confere ao pesquisador a oportunidade de compreender profundamente suas escolhas tanto na pesquisa como fora dela”(Miranda; Bortoletto, 2018, p. 290).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Vale destacar a linguagem da dança, que reúne a maior quantidade de estudos autoetnográficos alcançados, sendo um desses o de Dantas (2024). A experiência da autora com a autoetnografia lhe mostrou que o exercício da escrita torna-se um dos principais modos de produção da informação, "uma vez que o olhar do pesquisador confunde-se com o olhar do artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo" (Dantas, 2024, p. 127), destacando que a escrita foi o que efetivamente favoreceu a produção de um relativo distanciamento e uma certa compreensão das obras e de seus processos:

> Do mesmo modo, a conjugação do olhar e da escrita, tanto na etnografia como na autoetnografia, permite a emergência de temas que nutrem a elaboração de perspectivas teóricas. Assim, pude constatar que nesse tipo de pesquisa os conceitos oriundos da reflexão teórica são constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações produzidas no trabalho de campo (Dantas, 2024, p. 127-128).

Chama atenção a comparação que Dantas (2018) faz com a etnografia, método outrora utilizado pela autora, relatando e confidenciando que, de uma experiência como observadora participante nos estudos etnográficos, ela passou para uma outra experiência, a de participante observadora, com o uso do método autoetnográfico. "Em outras palavras, as sensações, percepções, sentimentos e pensamentos decorrentes da minha presença como artista envolvida na criação das obras investigadas por mim mesma constituíram os principais dados a serem produzidos" (Dantas, 2024, p. 127).

Já Coccaro (2024) faz outras comparações, refletindo que a autoetnografia se aproxima da autobiografia e dos relatos sobre si, e também se relaciona com a técnica de história de vida, entretanto, nas pesquisas de/com/em/sobre/através/a partir da prática artística, é utilizada como ferramenta autorreflexiva, "abarcando as reações somáticas do pesquisador, incluídas por meio de notações no trabalho escrito sobre a experiência de campo" (Coccaro, 2024, p. 54). Ainda para Coccaro, (2021, p. 19), a "autoetnografia é ao mesmo tempo processo e produto", uma vez que para a pesquisadora, a escolha do método autoetnográfico enfocou na criação de novas formas de experimentar a escrita enquanto produto e processo no campo artístico. "A inclusão das reações somáticas nos textos apontou para conhecimentos sobre a dança provocadas segundo os efeitos que ela produz" (Coccaro, 2021, p. 19-20).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Em estudo na linguagem da música, Ferreira (2018) argumenta que a autoetnografia é uma metodologia científica que utiliza como base o uso da memória do autor: "a experiência vivida e a experiência descrita a partir não somente do objeto analisado, mas tendo como preceito que o próprio objeto parte da memória e experiência do pesquisador" (Ferreira, 2018, p. 1), corroborando Krenak (2019, p. 9), quando este afirma que, "se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos".

Araújo (2017), por sua vez, considera a vivência e a dimensão cultural da prática artística reflexiva, enaltecendo o seu viés político transgressor e ao mesmo tempo crítico de posturas socioculturais dominantes, bem como a pertinência de sua utilização "por artistas e/ou docentes que desejem pesquisar suas próprias práticas, contribuindo com seus procedimentos/olhares singulares, inclusive porque o intuito maior da autoetnografia é dar compreensão às histórias pessoais" (Araújo, 2017, p. 23). E acrescenta: "o que pode diferir em especificidade seria a maneira que a autoetnografia abarca a ação do próprio pesquisador como agente direto, sem, contudo, abrir mão ou ir contra a objetividade de outros métodos" (Araújo, 2017, p. 26).

A autorreflexividade é outro aspecto forte nos estudos, a exemplo de da Silva Acácio (2023, p. 7), "a autoetnografia é uma alternativa metodológica de natureza qualitativa, cuja abordagem autorreflexiva ilumina novos e proveitosos caminhos para estudos acadêmicos interessados na investigação de processos cênicos".

Voltando à memória, também para da Silva Acácio (2023), a autoetnografia como formadora de uma investigação caracteriza-se pela descrição densa dos fatores vividos a partir da memória ou memória crítica do pesquisador. Ele explica que os fenômenos não são submetidos a análises em um primeiro momento, sendo considerada informadora quando os documentos autoetnográficos apresentados são tão importantes quanto outras fontes utilizadas na pesquisa, a exemplo de livros, artigos etc., sugerindo a análise dessas informações posteriormente.

O autor supracitado aponta que a autoetnografia também pode ser considerada heurística, quando quer refletir sobre os diferentes estágios do processo criativo, interessando-se mais pelo movimento criador do que pelo resultado. Enquanto que a autoetnografia descritiva sugere que a pesquisa será apresentada pelo autor num primeiro momento de forma descritiva, aliada a um

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

caráter de investigação preliminar, sem aprofundamento. Em um momento seguinte, percebe-se o desenvolvimento de viés crítico; "a partir daí, a autoetnografia alia-se a um caráter analítico, reflexivo, favorecendo uma constante conscientização, avaliação e reavaliação da pesquisa, contribuindo para a construção de conhecimento acerca do objeto estudado" (Acácio, 2023, p. 7-8).

O fator coletivo/coletividade é outro ponto que expande a necessidade do uso desse método. "Identifico no uso da autoetnografia um meio único para a recomposição/descrição das ações do coletivo, tomando os arquivos do processo como tão importantes quanto os referenciais teóricos aplicados à pesquisa" (Acácio, 2023, p. 8).

Tendo em vista que os projetos de aprendizado da prática artística, Fortin (2009) pontua, quer se trate da própria prática, quer seja de um outro artista, que ocupam o estúdio, o atelier, a aula ou a comunidade, e concebendo esses lugares como campos da prática artística, tanto a etnografia quanto a 'auto-etnografia' podem, desde então, ser consideradas como métodos de pesquisa, ocasionalmente inspirando a bricolagem metodológica do pesquisador em prática artística.

Por "bricolagem" metodológica, o que Monik Bruneau chama de cenários metodológicos, Fortin (2009) compreende a integração dos elementos vindos dos horizontes múltiplos, o que estaria distante de ser um tão somente um sincretismo efetuado simplesmente por comodidade. "Os empréstimos são aqui pertinentemente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo" (Fortin, 2009, p. 78). Assim,

> A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (Fortin, 2009, p. 83).

Fortin (2009) chama atenção para o fato de que uma pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência, define o caráter de resistência e de empoderamento que pode oferecer uma narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular. Sua crítica deriva, assim, da etnografia tradicional, em que o pesquisador fazia papel de autoridade em um tom que, por

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

vezes, parecia perpetuar ou justificar uma atitude colonialista, e é acompanhada por uma consciência dos limites da autoetnografia. E, dessa forma, "a adesão a uma perspectiva candidata a existência de realidades múltiplas co-construídas instala-se a exposição de vozes individuais, mas não coloca para tanto ao abrigo da crítica, já que a estrita contemplação da experiência individual favorece a manutenção do *status quo*" (Fortin, 2009, p. 83). E mais:

> De fato, a auto-etnografia, nós vimos, se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados autoetnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito (Fortin, 2009, p. 84).

Ainda em alinhamento com Fortin (2009), os modelos desenvolvidos de autoetnografias se inserem em uma tentativa de difusão dos saberes pelas formas de escrita evocativas, em que a narração não tem por objetivo relatar os fatos, mas se torna principalmente um ato de comunicação para atingir o outro. "O que faz alguns dizerem que a auto-etnografia, em razão de suas exigências literárias, não convém a todo mundo" (Fortin, 2009, p. 84). E bem pontua que, "evidentemente, os dados auto-etnográficos não escapam às exigências de rigor que são impostas por toda pesquisa universitária" (Fortin, 2009, p. 84).

Uma vez mais, encontramos comparações no sentido de ressaltar os diferenciais da autoetnografia. Costa (2025) avigora que, em linhas gerais, no que se refere ao método, a autoetnografia combina a autobiografia, ou seja, pode ser "um gênero literário, no qual o autor seleciona e narra suas experiências de vida e a etnografia, que se trata de uma metodologia de pesquisa que estuda a cultura e o comportamento de grupos sociais" (Costa, 2025, p. 280).

Segundo Costa (2025), a reflexão proposta por textos autoetnográficos permite compreender não somente as escolhas de vida do/a autor/a, como também a transformação cultural, histórica e afetiva da sociedade, corroborando ainda para a compreensão dos atravessamentos multiespécies que experienciamos, muitas vezes, sem notar. Contudo, "essa invisibilidade da afetação que o outro nos provoca seja nas viagens, seja no dia a dia, não impede que haja transformações comportamentais e éticas individuais e coletivas" (Costa, 2025, p. 279).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Para Bins (2020), a autoetnografia se apresenta como uma possibilidade de reflexão sobre as subjetividades, porque autores/as contam suas histórias e, ao contá-las, buscam que a evocação do pessoal possa iluminar o geral. “Esperamos que de alguma forma essa história ressoe ao leitor e que lhe suscite uma combinação com as próprias experiências” (Bins, 2020, p. 35). Complementando, para Oliveira (2025) o conceito de autoetnografia fundamenta-se como uma uma abordagem teórica, metodológica e principalmente textual, que visa propor análises críticas socioculturais, induzir experiências, reflexões e representar, através da evocação, a relação do *Self* com o meio cultural, “ao contrastar a experiência individual com a experiência coletiva, e assim, tentar expor as políticas da identidade e apelar para a justiça social” (Oliveira, 2025, p. 10). Ainda sobre as sensações provocadas com autoetnografia, vejamos o íntimo relato de Oliveira:

> A metodologia autoetnográfica me transporta para as experiências de corpo, de escrita e de fala em relação às trocas compartilhadas de dança em sua forma ampliada, enquanto minha vivência como discente em sala de aula. As vivências, os compartilhamentos, os aprendizados, as criações produzidas, as construções, as desconstruções me despertaram um novo olhar para além do que eu aprendi e das experiências que adquiri, sempre descobrindo o novo. Um novo modo de fazer, um novo modo de aprender, um novo modo de transmitir o conhecimento que absorvia (2025, p. 10).

De modo que a dança na perspectiva autoetnográfica, unida também à etnografia, “possui essa dimensão de nos sugestionar que todas as vivências culturais, sociais partindo de um princípio singular é transformado em ações e experiências plurais” (Oliveira, 2025, p. 7). Sua utilização conferiu, a Oliveira (2025), mais aproximação e afetividade ao iniciar para descrevê-las com os pontos que a motivaram à escrita e às performances, a pesquisar e relacioná-las à autoetnografia, concebendo-a de modo que, para a autora, é ter o olhar singular a partir das reflexividades, das resiliências, das experiências pela descoberta de uma identidade por uma “perspectiva própria, porém comum a todo ambiente que se insere, as relações que pude construir, organizar, analisar, experienciar a partir dos movimentos, formas, espaços e pelas dinâmicas” (Oliveira, 2025, p. 13).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Ainda no âmbito da dança, Erick Santos (2022), de forma criativa, entrelaçou as metodologias da escrevivência com a autoetnografia, empregada no contexto artístico, com o objetivo de trazer dados dos seus diários de escrevivência, poemas e possíveis conceitos criados.

Na cena do teatro, a maior parte das pesquisas e estudos encontrados usam da autoetnografia como apoio a outros métodos, a exemplo de Nogueira (2021). Ao dissertar "o teatro negro na arte-educação do Centro de Referência Integral de Adolescentes - CRIA: um Olhar autoetnográfico", em trabalho defendido no PPGAC-UFBA, a autora evoca Versiani (2005), para considerar a autoetnografia como um modo de pesquisa em que se busca valorizar a experiência do pesquisador por meio "da descrição e análise sistemática para maior entendimento dos contextos ao qual pertence ou em que participa, utilizo também como recurso metodológico uma revisão literária a partir de fichamentos e resumos" (Nogueira, 2021, p. 16).

Também do PPGAC-UFBA, temos Georgenes Isaac Santos (2024), cuja dissertação foi produzida a partir da ótica da autoetnografia, na qual as narrativas de si, os processos subjetivos e coletivos "são relacionados ao campo epistemológico das Artes Cênicas, refletindo sobre questões referentes aos processos de criação artística a partir das vivências de artistas LGBTQIAPN+ do Coletivo Das Liliths" (Santos, I., 2024, p. 12).

Nesta seção apresentei um panorama de autorias e trabalhos que têm a autoetnografia como método de produção, debatendo como pesquisadores/as a percebem, refletem e argumentam acerca do fazer autoetnográfico. Interessante como, de formas diferentes, os diálogos se encontram e ressoam em prol da defesa do uso desse fazer nas linguagens artísticas diversas, como uma ferramenta capaz de proporcionar pesquisas que ampliam o fazer científico, indo além deste, compreendendo-se não só os seus objetos de investigação e interesse, suas práticas artísticas, mas também sobretudo a si mesmos enquanto artistas e pesquisadores/as não satisfeitos/as com os formatos metodológicos tradicionais, contribuindo, assim, para um salto epistemológico insurgente e necessário no campo da ciência, especificamente das Artes Cênicas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

POR QUE AUTOETNOGRAFAR? REFLEXÕES INSURGENTES DA AUTOETNOGRAFIA PARA PESQUISAR - DOR

Alcançados e em certa medida, esgotado o alcance da Revisão Narrativa de Literatura proposta, que também tem os seus limites, a partir daqui, sobe ao palco Márcio Cardoso Coelho (2023). Ainda que o autor não seja exatamente do campo das Artes Cênicas, a exceção se dá pela profundidade do trabalho produzido, com a e acerca da autoetnografia, sobre as experiências negra, de negritude, na área da da educação física, pensando uma educação libertadora, em referência ao patrono da educação brasileira, Paulo Freire (1921-1997), que deve ser comum também aos artistas que são, serão, e/ou também atuam como professores de artes.

A autoetnografia é, para Coelho (2023, p. 24), "uma maneira descolonizada de pesquisa científica, uma forma de libertação dos 'grilhões' e das 'amarras' epistemológicas que insistem em nos prender ao colonialismo científico". Sintamos o seu desabafo acerca da escolha desse método:

> Trazer a minha palavra (professor de Educação Física negro), em uma autoetnografia crítica, parece ser um passo importante nesse meu processo, pois a reflexividade que a autoetnografia produz no autoetnógrafo, em uma pesquisa que procura interpretar os aspectos da minha experiência negra na condição de professor, também é uma forma descolonizada de pensar a ciência e os seus objetivos. É uma pesquisa autoetnográfica (que, para alguns dos professores do PPGCMH/UFRGS, não é ciência), negra que traz a minha palavra,

> sendo um resgate ontológico da minha experiência negra em diálogo com outras experiências negras, mediatizadas pelo mundo, no contexto da cultura escolar e do componente curricular Educação Física, buscando a descolonização e a libertação (Coelho, 2025, p. 61).

Em sua meta de elaborar uma "pesquisa pautada na busca por libertação", Coelho (2025, p. 62) apresenta o entendimento de que a autoetnografia é uma forma descolonizada de pensar a pesquisa científica. Portanto, "é uma nova maneira de pensar a construção e no desenvolvimento do conhecimento científico" (Coelho, 2025, p. 65). No caso de estudos pautados por uma posição política de resistência perante o mundo, a exemplo do que produziu, a autoetnografia é a opção teórico-metodológica mais indicada, conforme sugere Coelho (2025), complementando que "autoria e recusa da suposta neutralidade científica e reflexividade crítica são aspectos que fazem parte da autoetnografia" (p. 66).

Embora tenha optado pela autoetnografia pelos motivos já expostos, Coelho (2025) ressalta que a rigorosidade científica não pode ser esquecida. "Os procedimentos metodológicos precisam convergir entre teoria e empiria para conferir rigor e validade ao estudo" (Coelho, 2025, p. 67). E faz os seguintes questionamentos: quando nasce uma autoetnografia? Como o impulso autoetnográfico toma corpo e vira curiosidade científica a ponto de se transformar de inquietação em pesquisa? Ele mesmo responde que o seu processo "começou quando [questionou] determinadas 'verdades absolutas', quando a 'História única' (Adichie, 2019) deixou de fazer sentido. Nesse momento, parece ter nascido a minha autoetnografia" (Coelho, 2025, p. 73). A pesquisa científica ainda está fortemente ligada a uma forma colonizada de pensar e fazer ciência (Coelho, 2025), em que os estudos autorreferentes, como é o caso de sua autoetnografia, ainda sofrem muitos questionamentos e, por vezes, têm a sua condição de opção teórico-metodológica de se fazer pesquisa desacreditada. Isso se deve porque, talvez, segundo Coelho (2025), o tal proceder descolonizado da pesquisa, no caso dos estudos autorreferentes, "comece com a própria afirmação de uma postura descolonizada frente às opressões que um modo de pensar e fazer pesquisa e ciência tentam impor o tempo inteiro" (Coelho, 2025, p. 82).

Consoante a Coelho (2025), foi o aprofundamento nas leituras e a consequente densidade na compreensão da pesquisa autoetnográfica que lhe permitiram entender um aspecto central em uma autoetnografia: a experiência. E foram as reflexões em torno desse aspecto que fundamentaram

decisões importantes relacionadas a como buscar as informações, sobre como os instrumentos de produção dessas informações deveriam potencializar os artefatos culturais que foram sendo encontrados *in loco* na pesquisa. Assim, Coelho (2025) chegou à conclusão de que a experiência cultural compartilhada e sua potencialidade reflexiva não necessitam de entrevistas. "E esse entendimento só ficou evidente com a densidade da compreensão sobre a importância do aspecto experiência no contexto da autoetnografia crítica" (Coelho, 2025, p. 82).

Para esse autor, o objeto de estudo da autoetnografia é a cultura, e a centralidade está, diferentemente da etnografia, "nos sentidos e nos significados que a experiência do pesquisador produz nessa própria cultura, no momento em que o compartilhamento da experiência acontece nesse contexto cultural" (Coelho, 2025, p. 84), compreendendo ainda que a autoetnografia requer tanto a interpretação quanto "a análise das experiências vividas pelo próprio pesquisador, que, por sua vez, ao compreender, de forma densa, os diálogos, essa tarefa se tornaria mais significativa" (Coelho, 2025, p. 99). E foi então que, para mim, a sua pesquisa, de fato, passou a fazer sentido, não sem antes vivenciar uma crise: "E após o entendimento real da autoetnografia como uma forma descolonizada de pensar a pesquisa e a própria ciência. **A neutralidade não existe!**" (Coelho, 2025, p. 101, grifo nosso).

Coelho (2025) reflete, ainda, acerca da autoetnografia crítica como forma de produzir pesquisa científica descolonizada, "pois a crítica reside na denúncia da opressão" (Coelho, 2025, p. 102), confessando que a "arqueologia" da sua dor foi desvelada e compreendida e as circunstâncias que a causavam puderam ser (res)significadas e permitiram um novo olhar sobre o mesmo objeto, olhar este que o fez avançar na condição de negro de professor e pesquisador. "A autoetnografia crítica me possibilitou desvendar essa arqueologia, entendendo a forma que esse processo se dá" (Coelho, 2025, p. 102).

Como se sabe, principalmente os progenitores da ciência eurocentrada e positivista criticam e questionam os alcances deste método, sendo uma das críticas pautada "na opressão que a ditadura do método impõe sobre a pesquisa qualitativa, principalmente em relação às autor-referentes, como é o caso da autoetnografia" (Coelho, 2025, p. 103), uma vez que, enquanto método de pesquisa, a autoetnografia adota uma abordagem sistemática para produção, análise e interpretação de dados sobre o *self* e os fenômenos sociais que o envolvem. Ainda de acordo com Coelho (2025), essa abordagem sistemática e intencional da compreensão sociocultural

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

do *self* diferencia a autoetnografia de outros escritos de autonarrativa, como memórias e auto-biografias. “Em segundo lugar, a autoetnografia é autocentrada. O pesquisador está no centro da investigação como um ‘sujeito’” (Coelho, 2025, p. 103). A título de exemplo, eis um dos seus emocionantes relatos:

> As horas restantes do turno da manhã, naquela sexta feira fria de inverno, passaram muito mais lentas que o habitual. Alguma coisa depois daquele momento parecia não fazer sentido, e eu, sinceramente, ainda estava vivendo a “crise da autoetnografia”, em que a pesquisa parecia muito próxima de uma etnografia, muito disso por eu ainda me colocar na “caixinha metodológica”, colonizadora de uma ciência neutra e positivista. Mas mal sabia eu que, dentro de mais ou menos uma hora e meia, naquele mesmo dia, aconteceria uma cena que mudaria os rumos dessa pesquisa autoetnográfica, uma das delícias da pesquisa qualitativa, o fator imprevisibilidade (Coelho, 2025, p. 119).

Sem querer fazer deste estudo um divã, repleto de longas citações, segue mais um pouco da emoção evocativa e do turbilhão de emoções e sensações que uma autoetnografia pode nos causar, em empatia com Coelho:

> O corpo do branco não é o meu corpo. Com essa frase forte, a reflexividade que a autoetnografia crítica proporciona me permite perceber que esse corpo conscientemente procura uma racionalidade que lhe contempla, lhe completa e que lhe permite produzir conhecimentos e saberes (episteme), sendo quem realmente é (onto). Essa parece ser a forma como um corpo se caracteriza como consciente. A descolonização e a Educação Libertadora são processos que se completam na busca por uma onto/episteme de um corpo consciente na negritude. O corpo que reconhece sua corporeidade, religiosidade, estética e ancestralidade e que consegue se afirmar no contexto social e cultural em que está inserido (2025, p. 125).

Reafirmando o potencial do método autoetnográfico para transformar as dores do racismo, da opressão e da violência em força científica, contemplando não somente os corpos negros, mas também de outros sujetios a exemplo dos indígenas, quilombolas, ciganos/as e demais Povos e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 25-49
2025.2

Comunidades Tradicionais (PCTs), convém um último desabafo de Coelho (2025) relacionado à escolha e à convicção de assertividade desse método em pesquisas que se pretendem antipositivistas, progressistas e contracoloniais:

> Um dos aspectos mais importantes que permearam essa pesquisa foi a percepção de como o corpo negro é visto e vivido no contexto escolar. Isto é, o meu corpo negro e todos os corpos negros que estão inseridos nessa multiplicidade de vidas chamada escola. O corpo negro é estigmatizado e estereotipado por não ser considerado "padrão", o corpo do "ser humano universal", aquele que dita as regras e o tom de normalidade, inclusive a estética. Nesse ponto, retomando a minha trajetória, vi que fui muito oprimido com relação ao meu corpo e que imagem, a estética desse corpo, deveria transmitir para os demais sobre quem eu era. Uma estética pautada na "pedagogia do medo", medo de ser confundido com um criminoso, medo de ser um alvo da polícia, medo de ser considerado inferior. Medo era a palavra e a tônica. Um dos aspectos que pude nitidamente perceber e essa percepção só foi viável pela reflexividade proporcionada pela autoetnografia crítica é que me afirmar para a negritude, como professor e como homem, necessariamente passaria pela descolonização do corpo, incluindo a estética (Coelho, 2025, p. 126).

Coelho (2025) reitera que objeto de estudo da autoetnografia é a cultura, tornando-se fundamental entender as manifestações culturais de um determinado contexto, específico e particular, do qual o pesquisador é parte integrante, sendo esses um dos objetivos centrais da autoetnografia. "Além disso, apontar as contradições da opressão neste contexto particular faz dessa autoetnografia uma autoetnografia crítica, mas, no meu entender, não se pode perder de vista a forma de interpretar a cultura" (Coelho, 2025, p. 149). Em sua última cena, desse modo Coelho nos inspira a autoetnografar:

> No meu caso, a autoetnografia trouxe um novo significado para a experiência, a minha experiência negra na constituição pessoal e profissional, me fazendo entender a minha experiência negra oprimida e como essa experiência de um "corpo negro oprimido" dialoga intersubjetivamente com outros corpos

> negros com experiências oprimidas ou renovadas no contexto, em específico, de uma escola municipal de Porto Alegre, pelas lentes da cultura corporal de movimento (2025, p. 174).

"Autoetnografia é uma forma de auto narrativa. O sujeito é contexto, ator e autor" (Liziero; Romero, 2024, p. 86). Aqui, como autoetnógrafo, estudioso e defensor desse método, cabe refletir que a autoetnografia não é tão somente uma forma de autonarrativa em que o/a sujeito é contexto, personagem, ator e autor, mas é também, e sobretudo, porta-voz de narrativas compartilhadas pela coletividade, seja étnica, racial, sexual, de gênero, seja de outros grupos, segmentos e comunidades de pertencimento. Ou seja, embora haja o "auto", e por si só pudesse bastar, ela se fortalece quando está sucedida dos/as seus outros/as, que formam um eu em coletividade e movimento, e, servindo na mesa da ciência um farto banquete de subjetividades. Na cena final: "já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência" (Krenak, 2019, p. 18).

CONCLUSÃO

Este estudo apresentou perspectivas metodológicas da autoetnografia, considerando-a um método insurgente, potente, diferente dos já saturados fazeres científicos tradicionalistas. Evidenciou-se que a memória assume um papel fundante na produção autoetnográfica, que pode contar ainda com arquivos do/a autor/a, utilizar outras fontes historiográficas, podendo ter apenas a si mesmo/a como sujeito/a de pesquisa, ou outros/as participantes pertencentes ao/s grupo/s de pertença de quem a produz, implicando escolhas e decisões que diferenciam o tipo da autoetnografia, seja crítica, reflexiva, evocativa, informativa, heurística etc. Minimamente, este artigo dialoga com esses tipos e formatos, através dos relatos densos e profundos de autores/as, preponderantemente, das Artes Cênicas.

Ao trazer ao palco o autor quilombola Antônio Bispo dos Santos – o Nêgo Bispo (2015; 2023), para refletir e praticar as claves teóricas da contracolonialidade e a confluência, e o indígena Ailton

Krenak (2019), nas reflexões acerca de *memória* e *subjetividades*, demonstrou-se como a auto-etnografia pode e deve ser um método antipositivista e contracolonial na ciência destes tempos, ampliando o seu alcance e corroborando com a virada epistêmica observada na ciência brasileira.

A divisão do estudo em seções que se complementam e se confluem demonstrou eficiência no cumprimento dos objetivos de compreender o método autoetnográfico, e o seu uso nas pesquisas em Artes Cênicas em diversas linguagens, além de apresentar reflexões autoetnográficas críticas acerca desse método, descortinando suas potencialidades e seus limites na pesquisa científica, a partir da Revisão Narrativa de Literatura (RNL), que se mostrou um método competente para o cumprimento da proposta do estudo, fazendo deste artigo um aporte atualizado e convidativo aos interessados/as na autoetnografia no campo das Artes Cênicas.

REFERÊNCIAS

- ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. Performar Nietzsche: a autoetnografia como caminho metodológico aplicado ao processo criativo de Adeuzará. **Revista NUPEART**, v. 27, n. 2, 2023. Disponível em: revista.udesc.br. Acesso em: 21. jul. 2025).
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARAÚJO, Getúlio Góis de. **All Star- Um Estudo Autoetnográfico Sobre Minha Trajetória Com Adolescentes, Teatro E Escola**. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.
- BINS, Gabriela Nobre. **Tecendo saberes, tramando a vida–a Educação Física e a Pedagogia Griô**: uma experiência autoetnográfica de uma professora de educação física na RME POA. 2020. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/248889. Acesso em: 20 jul. 2025.
- COCCARO, Luciane Moreau. (D) escrições Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 11, p. e102509, 2021.

» COCCARO, Luciane Moreau. Antropologias em Dança: dança em diálogo com abordagens antropológicas no campo acadêmico. **Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** (1: 2019: Florianópolis, SC) Anais [recurso eletrônico] / I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança; Giselle Guilhon Antunes Camargo [et al.] (organizadores) – Belém: Programa de PósGraduação em Artes/UFPA, 2024. Disponível em: http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/; acesso em: 21. jul 2025.

» COELHO, Márcio Cardoso. "**Te afirma, sor Márcio"**: experiência negra, negritude, educação física e educação libertadora em uma autoetnografia crítica em uma escola da rede municipal de ensino de Porto Alegre. 2023. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/279603. Acesso em: 21. jul. 2025.

» CORDEIRO, Alexandre Magno.; OLIVEIRA, Glória Maria.; RENTERÍA, Juan Miguel. Revisão sistemática: uma revisão narrativa. **Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 6, p. 428-431, 2007.

» COSTA, Paula Chamy Pereira. Confissões de uma viajante: reflexões sobre a observação da vida silvestre a partir da autoetnografia. **Revista Brasileira de Ecoturismo** (RBEcotur), v. 18, n. 1, p. 279-293, 2025. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/ecoturismo/article/view/19557. Acesso em: 20 jul. 2025.

» DAL GALLO, Fabio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **MORINGA-Artes do Espetáculo**, v. 3, n. 2, 2012.

» DANTAS, Mônica Fagundes. Autoetnografias em Desnudamentos Cênicos. **Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** (1: 2019: Florianópolis, SC) Anais [recurso eletrônico] / I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança; Giselle Guilhon Antunes Camargo [et al.] (organizadores) – Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024. Disponível em: http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/. Acesso em: 21 jul. 2025.

» FERNANDES FILHO, Roi Rogeres. **Ciganos acampam em instituições de ensino superior**: panorama das ações afirmativas para acesso dos povos ciganos ao ensino superior no Brasil através do itinerário autoetnográfico de um cigano estudante**.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

» FERNANDES FILHO, Roi Rogeres; SANTOS, Georgina Gonçalves dos. Estudante nu espelho: o fazer autoetnográfico refletido em tendas de sentidos. **Observatório da vida estudantil**:

compreensões e trilhas teórico-metodológicas. *In*: SAMPAIO, Sônia Maria Rocha.; BORJA, Maria Eunice Limoeiro Borja. (Orgs.). Salvador: EDUFBA, 2023.

» FERREIRA, Mayra de Brito. A expressão musical no teatro: em busca de uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB). **XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – Manaus - 2018. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5511/public/5511-18187-1-PB.pdf. Acesso em 21. jul. 2025.

» FLOR, Tainá de Oliveira.; GONÇALVES, Antônio José da Silva.; VINHOLI JÚNIOR, Airton José.; TRAJANO, Valéria da Silva. Revisões de literatura como métodos de pesquisa: aproximações e divergências. *In*: **VI CONAPESC – Congresso Nacional de Pesquisa e Ensino em Ciências**, Campina Grande, PB: Realize, 2021. Anais... Campina Grande, PB, 2021.

» FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. **Cena**, n. 7, p. 77-77, 2009. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154. Acesso em: 21 jul. 2025.

» KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

» LIZIERO, Leonardo; ROMERO, Luiz Rogério. Orientação na Educação Física Escolar: Autoetnografia em uma unidade didática sobre práticas corporais de aventura orienteering for physical education at Schools: Autoethnography About Adventure Activities At A. **Trilhas Pedagógicas**, Pirassununga, v. 14, n. 17, p. 83-97, ago. 2024.

» MIRANDA, Rita de Cassia Fernandes; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O circo na formação inicial em educação física: um relato autoetnográfico. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 40, p. 39-45, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbce/a/MRQ6kxTSRXZDZpdD4vKnmWD/?format=html. Acesso em: 20 jul. 2025.

» NOGUEIRA, Fernanda Silva. **O teatro negro na arte-educação do Centro de Referência Integral de Adolescentes–CRIA**: um olhar autoetnográfico. Dissertação (mestrado), PPGAC-UFBA, 2021.

» OLIVEIRA, Kênia Santana de. **Autoetnografia na dança**: reflexões sobre corpos plurais e experiências. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teoria da Dança) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/25746/1/KSOliveira.pdf. Acesso em 20. jul. 2025.

» ONO, Fabrício Tetsuya Parreira. **Veredas Temática**: autoetnografia em Estudos da Linguagem e áreas interdisciplinares, Volume 22 nº 1 - 2018.

» SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

» SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.

» SANTOS, Georgenes Isaac Silva do Carmo. **Coletivo Das Liliths**: O Descortinamento De Narrativas De Pessoas Lgbtqiapn+ Históricas Que Foram Silenciadas No Brasil: Um olhar sobre os processos de criação dos espetáculos da Trilogia dos Trópicos. Dissertação (mestrado). PPGAC-UFBA, Salvador, 2024.

» SANTOS, Sílvio Matheus Alves. **Experiências de desigualdades raciais e de gênero**: narrativas sobre situações de trabalho em uma fast fashion. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde07112019-170454/pt-br.php. Acesso em: 17 jul. 2021.

» SANTOS, Sílvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**: Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 1 sem. 2017.

» SILVA, Erick Santos. **Juntó dançando sankof**: escrevivência na dança africana-brasileira. Dissertação (mestrado), PPG Dança - UFBA, Salvador, 2022.

» VERSIANI, Daniela Giana Claudia Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

A POLÍTICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS:
entre formação e criação

CARLOS DE MOURA VELOSO JUNIOR

Multiartista, historiador e professor de dança, com 17 anos de atuação nas artes performáticas. Bailarino, intérprete-criador, coreógrafo e diretor artístico do Coletivo Corpos Falantes, desenvolve pesquisas que articulam corpo, memória e política, atualmente aprofundadas em seu Doutorado em Artes da Cena realizado na UNICAMP. Graduado e mestre em História pela UNIFESP, investigou as experiências artístico-políticas da dança durante a ditadura militar no Brasil. Atuou em companhias como Raça Cia de Dança, Anacã Cia de Dança e Companhia de Danças de Diadema, além de participar do projeto internacional Biblioteca do Corpo na Suíça e na Áustria. Como professor, dedica-se à formação em dança contemporânea, jazz e práticas de improvisação. Assina diversas obras coreográficas e possui ampla atuação em projetos culturais e programas de fomento à arte.

MATTEO BONFITTO

Ator-performer, diretor teatral, escritor e Professor Titular do Instituto de Artes da Unicamp. Formado pela EAD-ECA-USP, pelo DAMS da Universidade de Bologna e pela Royal Holloway University of London (PhD), desenvolveu ainda pesquisas na CUNY, em Nova Iorque; na Freie Universität, em Berlim; na Sorbonne Nouvelle, em Paris, e no INSR, em Florença, na Itália. É autor de vários artigos e livros publicados em diferentes línguas sobre os processos do ator-performer, e sua trajetória artística inclui espetáculos e performances apresentado no Brasil, no Chile, na França, na Itália, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Colômbia, na Escócia, no Equador e em Cuba. É Diretor Artístico do Núcleo Performa (www.performateatro.org).

RESUMO
Com base em uma reflexão sobre o que implica “insurgir” e acerca da insurgência nas práticas artísticas, este artigo propõe um olhar sobre as políticas culturais voltadas para as artes cênicas, com o objetivo de compreender a trajetória e o surgimento de iniciativas nesse âmbito, relacionadas particularmente com a dança contemporânea produzida na periferia paulistana. A partir desse olhar, discutem-se os desafios enfrentados pela Rumos Cia Experimental de Dança, companhia que surgiu e ainda atua na periferia da Zona Leste de São Paulo. Em sua parte conclusiva, algumas breves considerações serão feitas a fim de colaborar com a reflexão sobre a relação entre formação e criação, relação esta implicada necessariamente em qualquer política pública associada com a área da produção cultural.

PALAVRAS-CHAVE:
Dança. Política. Insurgência. Cultura. Periferia. Editais.

THE POLITICS OF PUBLIC POLICIES: BETWEEN FORMATION AND CREATION: The insurgency of the Rumos Experimental Dance Company

ABSTRACT
Based on a reflection on the meaning of “insurgence” and insurgency in artistic practices, this article presents an analysis of cultural policies directed at the performing arts, aiming to understand the trajectory and emergence of initiatives in this field, particularly regarding contemporary dance produced in the periphery of São Paulo. From this perspective, the article discusses the challenges faced by Rumos Cia Experimental de Dança, a company founded and still active in the eastern periphery of São Paulo. In the conclusion, brief considerations are offered to contribute to reflections on the relationship between training and creation, a connection necessarily implicated in any public policy associated with cultural production.

KEYWORDS:
Dance. Politics. Insurgency. Culture. Periphery. Public funding programs.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

INTRODUÇÃO

DO FRÁGIL NASCIMENTO DE UMA INSURGÊNCIA

Paramos. Ao ler a chamada desta publicação, o primeiro efeito produzido foi interromper o fluxo mais ampliado de nossas discussões para focar em algo que nos pareceu absolutamente fundamental em relação ao fazer artístico nas artes cênicas: insurgir, ou seja, perceber a criação artística como insurgência.

Iniciamos. Foi desse ponto que decidimos iniciar esta reflexão, estranhando a própria palavra: "insurgir". O ponto de partida desse estranhamento envolveu o reconhecimento de uma montagem quase explícita, que envolve, de um lado, o ""in", e, de outro, o "surgir". Surgir de dentro?

Recuamos. Olhamos, então, para trás e vimos que há aqui uma articulação proveniente do latim, entre o prefixo *in*, que pode remeter a "contra"; e *sugere*, que pode significar, dentre as possíveis leituras, "levantar-se", "erguer-se".

Olhamos em volta. Nesse sentido, nos interessou buscar perceber, ao escrever este artigo, como o insurgir habita o nosso horizonte perceptivo, que envolve as artes, neste caso, as artes da cena, mas ao mesmo tempo se manifesta para além desse território. Assim, no âmbito jurídico, por exemplo, uma insurgência pode designar o ato de se opor ou se revoltar contra uma ordem estabelecida, uma autoridade ou um poder constituído. Desse modo, ela pode implicar o advento de uma rebelião, uma revolta ou movimento de oposição organizada contra um poder existente. E então outros olhares podem compor com a dimensão jurídica. No caso da antropologia, Eduardo Viveiros de Castro (2002) nos mostra como o "perspectivismo ameríndio" revela pressupostos

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

de construção de coletividade e dinâmicas relacionais que geram questionamentos profundos em relação aos modos de vida naturalizados em muitas culturas ditas "Ocidentais", baseadas em dicotomias como natureza/cultura assim como o reconhecimento da ciência como forma exclusiva de conhecimento. Em campo filosófico, percebemos com Michel Foucault (1984), dentre outras pensadoras e pensadores, que a filosofia pode atuar como uma insurgência ao desvelar os meandros e problematizar as relações e estruturas de poder, questionando pressupostos e verdades naturalizadas e impostas.

Construindo uma ponte entre filosofia e psicanálise, Georges Didi-Huberman (2017) nos faz perceber que "insurgir" implica uma ativação de nossos desejos e uma ativação de nossos corpos, que, uma vez manifestados, podem criar condições para que uma dimensão inconsciente emerja, ressignificando nossa posição social. Já com Freud (1997) e Lacan (1998), dentre outras referências no campo da psicanálise, e nos conectando com os pressupostos de Didi-Huberman (2017), "insurgir" envolve a produção de deslocamentos subjetivos e um re-tecer de nossos modos de subjetivação. Em outras palavras, a noção de insurgência, expandida a partir de Didi-Huberman, envolverá, neste caso, implicações que emergem não somente de ações políticas diretas, mas também de políticas de subjetivação, as quais são frequentemente deixadas de lado ou mesmo soterradas nos discursos críticos relacionados ao fazer artístico e suas políticas públicas.

Elaboramos. A partir do horizonte acima descrito, ainda que brevemente, pudemos, através dessas lentes, perceber os pontos de conexão que nos mobilizaram e fizeram da chamada para esta publicação um dispositivo criativo singular. Em outras palavras, ao nos conectarmos com essa chamada, percebemos que o insurgir neste caso poderia envolver uma relação entre a reflexão sobre a trajetória de um coletivo que atua na periferia de São Paulo e a problematização de uma política pública denominada VAI (Programa de Valorização a Iniciativas Culturais), que viabilizou essa mesma trajetória.

Cabe observar, antes de adentrarmos no material proposto neste caso, que ele apresenta uma estrutura específica, que aborda inicialmente um breve panorama de algumas políticas públicas ocorridas no Brasil, seguindo para o Edital do VAI através do qual refletiremos sobre um estudo de caso (Cia Rumos), para então propor uma conclusão que tem mais um sentido de abertura do que de fechamento, e que toca num aspecto, ao nosso ver importante, que permeia as políticas

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

públicas voltadas para a cultura. Tal aspecto envolve a relação entre formação e criação, relação esta que não se restringe a lógicas aplicativas, mas sim reconhece a necessidade de uma constante problematização e revisão.

Nascer – (Re)Nascer – Insurgir. O que, a partir de um certo olhar, pode ser visto como algo "natural", neste caso, quando percebido pelas lentes da insurgência esboçadas acima, adquire um outro horizonte de implicações. De fato, o que este artigo descreve e busca elaborar não se limita a uma narrativa higienizada, de um coletivo de periferia que conseguiu encontrar meios para criar e produzir suas obras artísticas, mas descreve e busca elaborar um profundo deslocamento subjetivo, que se move de uma atitude de usuários de uma importante política pública para aquela em que vemos artistas que residem em periferias repensar criticamente a relação entre modos de produção e modos de criação.

A partir disso, nos deparamos neste artigo com a tentativa de elaborar as implicações dessa política pública para assim buscar lapidá-la, re-escrevê-la ou mesmo reinventar políticas públicas direcionadas para a formação e desenvolvimento de núcleos artísticos existentes na periferia da cidade de São Paulo. Há portanto, aqui, uma trajetória complexa, que parte de um re-olhar para si enquanto corpo coletivo, que pode desejar, dialogar, argumentar, questionar, se contrapor e reinventar a própria posição subjetiva que propõe dinâmicas relacionais que dinamizam o contexto social, percebido aqui como organismo vivo que está em constante transformação, e que subverte as fronteiras entre classe, raça e gênero.

Assim, insurjamos!

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS - UM BREVE RASTREIO

As políticas culturais no Brasil apresentam, a partir do recorte proposto neste caso, um percurso marcado por contradições, conquistas e interesses políticos. Nesse contexto, autores como Albino Rubim (2007), Renato Ortiz (1985), Lia Calabre (2009) e Marcos Napolitano (2010) oferecem reflexões valiosas sobre os caminhos e os impasses das políticas culturais. A partir destas referências, é possível perceber como cultura e política se entrelaçam, mostrando não só as estratégias do Estado para controlar as artes, mas também os espaços de resistência e inovação surgidos ao longo dessa complexa trajetória.

Ao refletirmos sobre o momento inicial em que foram instituídas políticas públicas estatais no Brasil, o autor Albino Rubim, por exemplo, em *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*, nos sugere dois acontecimentos específicos, sendo eles a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo (1935-1938) e a criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, especificamente por meio da atuação de Gustavo Capanema neste ministério (1934 a 1945) (Rubim, 2007, p. 101).

Mesmo reconhecendo tais acontecimentos como marcos históricos, Rubim chama atenção para a complexidade de pensar a difusão das noções de políticas culturais no Brasil. Esse processo, que tem início especialmente na cidade de São Paulo e depois se expande para outras regiões, ocorre em pleno regime conservador da chamada Era Vargas (Rubim, 2007, p. 102). Assim, o surgimento das políticas culturais no país não se dá sem contradições: é justamente nesse terreno ambíguo que se abrem fissuras capazes de reposicionar a cultura tanto como campo estratégico de ação do Estado, quanto como direito coletivo. Nesse cenário, a atuação de Mário de Andrade torna-se emblemática, pois inaugura formas inovadoras de conceber a cultura e de articular políticas públicas. Como lembra Rubim:

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

> Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática, abrangendo diferentes áreas da cultura; e colabora para 2. pensar a cultura como algo "tão vital como o pão"; 3. encontrar uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assume o patrimônio como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocina duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina (Rubim, 2007, p. 103).

Entretanto, apesar das diversas contribuições e dos avanços significativos alcançados nesse período, Rubim também ressalta críticas importantes à atuação de ambos os nomes. No caso de Mário de Andrade, aponta-se que seu projeto carregava uma visão iluminista, marcada por certa imposição da cultura de elite, além de uma notável ausência de atenção ao tema do analfabetismo em um país profundamente excludente, sobretudo nos anos 1930. Já em relação a Gustavo Capanema, observa-se que seu movimento inaugurador das políticas culturais estava atrelado ao projeto nacionalista de Vargas. Embora tivesse uma orientação estética modernista, manteve-se politicamente conservador e permaneceu no ministério mesmo após a guinada autoritária de 1937, com a instauração do Estado Novo (Rubim, 2007, p. 103 -104).

Para Albino Rubim o Estado Nacional implementou uma série de intervenções na área da cultura, que articulou uma atuação "negativa" – opressão, repressão e censura dos regimes ditatoriais – com outra "afirmativa", através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de políticas para a cultura.

> A potência dessa atuação pode ser dimensionada, por exemplo, pela quantidade de políticas culturais no Brasil. Sendo 17 instituições criadas, em sua maioria, já no período ditatorial. Podem ser citadas: Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938) (Rubim, 2007, p. 104).

Após esse período de efervescência que envolveu a criação de instituições e políticas públicas de âmbito cultural, o período que se estende de 1945 a 1964 é caracterizado pelo autor como "[...]

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

um desenvolvimento da cultura brasileira sem correspondência nas políticas culturais estatais, que praticamente inexistem" (Rubim, 2007, p. 105).

Nesse contexto, Renato Ortiz, em sua obra *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, destaca a predominância de expressões culturais geradas por movimentos coletivos. Os produtores culturais, impulsionados não apenas por ideologias individuais, mas também pela aspiração por mudanças sociais, vivenciaram um dos raros momentos democráticos da sociedade brasileira. Ortiz enfatiza que a diversidade e a intensidade das manifestações culturais da época demandam explicações baseadas em fatores estruturais (Ortiz, 1985, p. 30).

O autor também destaca que, nesse período, a consolidação de um público consumidor, majoritariamente composto pela classe média escolarizada, impulsionou o crescimento de diversas atividades artísticas, como teatro, cinema, música e televisão, independentemente de motivações políticas. No entanto, ressalta que, apesar desse dinamismo cultural, havia uma lacuna significativa na atuação do Estado, evidenciando a ausência de políticas culturais estruturadas para apoiar e fomentar essas expressões artísticas.

Lia Calabre, autora também fundamental que discute o surgimento das políticas culturais no Brasil, em sua obra *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*, destaca a mudança nos rumos da produção cultural a partir de 1964, com o início do governo militar, que retomou o projeto de institucionalização do campo artístico-cultural. Já durante o mandato de Castelo Branco, houve debates no governo sobre a necessidade de uma política nacional de cultura. No governo de Médici, sob a gestão do ministro Jarbas Passarinho, foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), visando financiar eventos culturais e fortalecer a área da cultura (Calabre, 2009, p. 57).

O PAC, segundo a autora, abrangia o setor do patrimônio, as atividades artísticas e previa a capacitação de trabalhadores, além de promover um calendário de eventos culturais em diversas regiões do país. Durante a gestão do ministro Ney Braga no governo Geisel, foram criados órgãos como o Conselho Nacional de Direito Autoral, Conselho Nacional de Cinema e a Fundação Nacional de Arte, fortalecendo a área cultural e implementando a Política Nacional de Cultura (Calabre, 2009, p. 58).

A autora destaca que, no final da década de 1970, a substituição do Departamento de Assuntos Culturais pela Secretaria de Assuntos Culturais marcou a separação entre a vertente patrimonial

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

e a de produção, circulação e consumo da cultura. Em 1981, com Aloísio Magalhães à frente da Secretaria de Cultura, o Ministério da Educação fortaleceu sua atuação, ampliando a institucionalização do campo cultural. Esse movimento descentralizador também se refletiu nos estados e nos municípios, com a criação de novas secretarias e novos conselhos de cultura, evidenciando o crescente anseio por um ministério independente (Calabre, 2009, p. 60)

Olhando para essa trajetória, pode parecer um tanto complexo compreendermos que, mais uma vez durante um regime conservador, nesse caso a ditadura militar, houve um crescimento de políticas públicas para a cultura, fossem elas em prol do seu desenvolvimento, ou mesmo no âmbito da censura. Entretanto é fundamental percebermos que o surgimento destas políticas estatais, naquele momento, estava completamente ligado à consolidação e ao fortalecimento de uma identidade nacional, sendo este um dos pilares centrais do regime.

Essa relação entre governo e cultura também é discutida pelo autor Marcos Napolitano no texto *Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970*. O autor nos traz um outro fator importante de ser analisado, isto é, a partir do governo Geisel (1974-1979), "[...] com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscaria incorporar à ordem artistas de oposição" (Napolitano, 2010, p. 154).

Para o autor, o próprio regime, percebendo a dificuldade de incorporar intelectuais de direita que colaborassem com a veiculação de "[...] seus projetos ideológicos, fez uma leitura pragmática da hegemonia cultural da esquerda, iniciando um diálogo com alguns intelectuais e produtores culturais da oposição [...]", facilitando com isso a criação de políticas culturais que beneficiassem diversas camadas culturais (Napolitano, 2010, p. 157).

Com o fim desse período ditatorial, que durou aproximadamente 20 anos, no dia 15 de março de 1985, durante o governo do Presidente José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura. Para a autora Gisele Marchiori Nussbaumer, no artigo "Cultura e Políticas para as artes", é no governo José Sarney (1985-1989) que a perspectiva política sobre as artes passa a ganhar um novo rumo. A autora também comenta que, além de ser criado o Ministério da Cultura, é nesse governo, no ano de 1986, que foi criada a primeira lei de incentivo fiscal, a chamada Lei Sarney, substituída em 1991, durante o mandato do Presidente Fernando Collor, pela Lei Rouanet (Nussbaumer, 2012, p. 97).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

A Lei Rouanet e o Ministério da Cultura representaram marcos significativos nas políticas culturais do Brasil. A Lei Rouanet, em particular, estabeleceu um mecanismo no qual empresas privadas poderiam financiar projetos culturais alinhados com seus princípios e interesses empresariais. No entanto, essa abordagem também resultou em uma transferência de responsabilidade do Estado para o setor privado, em relação ao apoio a questões político-sociais relevantes. Além disso, a Lei Rouanet acabou por restringir os recursos financeiros disponíveis para grupos artísticos que tivessem a capacidade de se conectar com grandes empresas e oferecer contrapartidas específicas em seus projetos culturais (Nussbaumer, 2012, p. 97).

Já o Ministério da Cultura do ano de 1985, de quando foi criado até 2003, quase vinte anos depois, quando o cantor e compositor Gilberto Gil assumiu a pasta no Governo de Luiz Inácio Lula da Silva, pouco avançou em termos de atuação, visibilidade e representatividade. Sobre a gestão de Gilberto Gil, e posteriormente a de Juca Ferreira, a autora Gisele Marchiori Nussbaumer diz que:

> A gestão de Gil (2003-2008), continuada por Juca Ferreira (2008- 2010), muda completamente o panorama das políticas culturais no País ao programar e promover uma política pública de cultura baseada no diálogo com a sociedade e em um conceito mais amplo de cultura, para além das artes e das grandes produções culturais (Nussbaumer, 2012, p. 98).

No início de sua gestão como Ministro da Cultura, o artista Gilberto Gil informou que o Ministério não se restringiria apenas a artistas famosos/conhecidos, mas sim à diversidade de artistas. A instituição começaria a olhar para a cultura brasileira de forma mais ampla, especificamente a partir de 3 esferas, sendo elas “[...] como fato simbólico, direito de cidadania e economia” (Nussbaumer, 2012, p. 99). É nesse contexto, durante o mandato de Gilberto Gil, que começam a surgir os editais culturais direcionados a uma gama diversa de expressões artísticas, dentre elas a dança.

Se o processo de criação de políticas públicas culturais, até a gestão do ministro Gilberto Gil, foi um processo repleto de desafios, a criação de políticas culturais para as diversas formas de dança produzidas por jovens periféricos ainda é uma questão complexa. Mesmo a dança sendo uma arte completamente presente nos meios culturais e nos espaços de sociabilidade, os artistas dessa arte que residem em regiões periféricas, durante todo o percurso de articulação de políticas culturais no Brasil, pouco receberam suporte estatal para produzirem e difundirem a linguagem.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

A trajetória das políticas culturais no Brasil revela a complexidade das relações entre Estado, cultura e sociedade. Dos primeiros movimentos institucionalizados na década de 1930 às transformações no período democrático, passando pelos paradoxos do regime militar, observa-se como a cultura foi, simultaneamente, instrumento de controle e resistência. Experiências como as gestões de Gilberto Gil e de Juca Ferreira no Ministério da Cultura demonstram a potência de políticas públicas voltadas à diversidade e ao diálogo com a sociedade. Contudo, a persistente marginalização de expressões artísticas como a dança expõe lacunas e desafios que ainda atravessam o campo das políticas culturais. Assim, o estudo dessas dinâmicas históricas não apenas olha o passado, mas, também, instiga reflexões sobre os rumos futuros da cultura enquanto direito básico.

EFEITOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO PANORAMA DA DANÇA DE SÃO PAULO - O SURGIMENTO DO VAI

A relação entre companhias de dança independentes e as políticas culturais no Brasil, por exemplo, começaram a acontecer nos anos 70 e foram marcadas por desafios e descontentamentos. Em uma matéria no Jornal Folha de São Paulo, o diretor do Ballet Stagium, Décio Otero, em 1975, criticou o governo por destinar mais verbas culturais para companhias estrangeiras do que para as nacionais. Essa falta de apoio financeiro dificultava a produção e difusão da dança brasileira (Veloso Junior, 2020, p. 33).

Em contrapartida, foi na década de 70 que surgiu, por meio da parceria do governo com a artista Ruth Rachou, a primeira iniciativa para apoiar o desenvolvimento e a experimentação daquilo que futuramente chamaríamos de dança contemporânea no cenário brasileiro, o Teatro de Dança Galpão, o primeiro espaço cultural a receber apoio do governo. Essa instituição se dedicava à pesquisa, circulação e ensino de diversos tipos de dança, contando com o suporte do governo para pagamento do aluguel e manutenção do espaço. No entanto, todas as atividades desenvolvidas nesse local aconteceram devido à organização e ao esforço dos artistas envolvidos, o que evidencia a necessidade de autogerenciamento e mobilização da própria comunidade da dança (Veloso Junior, 2020, p. 33).

Foi apenas na virada do século que surgiram propostas legislativas que almejavam fomentar a cultura por meio de editais culturais anuais destinados a diversas manifestações artísticas, dentre elas a dança. É nesse cenário que nasce o Programa VAI (Valorização a Iniciativas Culturais), uma iniciativa concebida em 2003 pelo Vereador Nabil Bonduki e, posteriormente, oficializada como Lei Municipal 13.540/03 em 24 de março do mesmo ano.

O Programa VAI se destaca, sobretudo, por atender ao apelo de jovens artistas que residem nas periferias, oferecendo suporte governamental para que desenvolvam seus projetos em seus próprios territórios. Desde a sua criação, a iniciativa tem como foco principal os jovens produtores culturais das regiões periféricas da cidade de São Paulo, e o seu diferencial perante outros editais que surgiram nesse mesmo período era a sua abrangência, que contemplava diversas linguagens artísticas, como teatro, artes visuais, audiovisual, literatura, artes integradas e dança.

Durante a investigação sobre as principais referências teóricas que exploram as singularidades e a jornada do Programa VAI, foram identificados dois estudos financiados pela própria Secretaria Municipal de Cultura. O primeiro, intitulado *VAI 5 anos* (São Paulo, 2008), relata as experiências positivas de grupos selecionados nas cinco primeiras edições do programa, ressaltando a importância da iniciativa na profissionalização desses jovens artistas. O livro, repleto de fotografias e depoimentos, reafirma a relevância do programa ao oferecer aos jovens uma perspectiva de futuro promissor.

O segundo livro, *Via VAI* (São Paulo, 2012), segue a mesma linha do primeiro ao retratar a trajetória do programa e os elementos que fortalecem essa política cultural. No entanto, esta obra destaca o papel formativo do programa de maneira qualitativa e quantitativa, evidenciando as

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

evoluções ao longo de seus primeiros nove anos. Apresenta dados, tais como o perfil dos artistas selecionados, as principais temáticas dos projetos, o impacto nas comunidades e as lições aprendidas pelos jovens durante a execução de seus projetos.

Ambas as obras não apenas fornecem informações essenciais para compreender o impacto do VAI na produção cultural jovem independente, mas também servem como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre a implementação do programa pela secretaria de cultura. A partir dessas obras, que oferecem uma visão do próprio estado sobre a eficácia do Programa VAI, surge a indagação se a essência do VAI, representada nessas publicações, realmente se manifesta na prática para os coletivos artísticos contemplados.

Nesse contexto, a tese de doutorado do autor James de Lemos Abreu, intitulada *Cultura e Política: o caso do Programa VAI em São Paulo – 2004-2008*, torna-se uma pesquisa fundamental para este artigo, pois Abreu investiga, de forma crítica, o processo de criação, institucionalização e funcionamento desse programa, trazendo à tona elementos significativos sobre a relação entre Estado e cultura, bem como as possibilidades e as limitações objetivas dessa ação cultural que nasce como uma política que pode apoiar a potencialização de práticas artísticas insurgentes.

Sendo assim, por meio da bibliografia sobre o contexto das políticas culturais no Brasil, políticas culturais para a dança e principais referências sobre a trajetória do Programa VAI, constatou-se que, até 2003, no ecossistema de saberes que envolve políticas culturais para a dança, o produtor cultural periférico e o público receptor pouco interagiam entre si, pois todo o estímulo cultural dependia unicamente do interesse do Estado. No entanto, ao longo dos primeiros anos de existência dessa política cultural, observa-se o início de uma interação entre esses polos, ou seja, as políticas culturais não apenas ampliaram seu escopo para abranger um vasto campo de expressões artísticas, mas também estabeleceram um diálogo com os produtores culturais das periferias e, consequentemente, com o público receptor.

Contudo, observa-se que o VAI, ainda que possa ser entendido como veículo, ponte ou instrumento, atua quase sempre como incentivo temporário. Muitos artistas conseguem se manter ativos apenas durante a vigência do apoio, enfrentando dificuldades para sustentar suas trajetórias a longo prazo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

É nesse cenário que a trajetória da Rumos Cia Experimental de Dança merece destaque. Coletivo da periferia das zonas Leste e Noroeste de São Paulo, enxergou no edital a possibilidade de realizar suas ações culturais e, sobretudo, de fazer *insurgir* através da dança questões de cunho político e social. Contemplada em 2015, 2017 e 2023, a companhia em seus dois primeiros projetos aprovados, desenvolveu concepções que emergiam da relação de questões que permeavam suas comunidades, com temáticas e questões que pareciam ser importantes discutir naquele momento, demonstrando com isso um movimento mais complexo, no qual o edital, ao mesmo tempo em que oferecia suporte, delineava temáticas, priorizava determinados grupos e influenciava nas subjetividades criativas dos grupos.

Essas tensões, entre incentivo, limite e liberdade criativa, ajudam a compreender tanto os caminhos trilhados pelo grupo,como o sentido de sua mais recente conquista, em 2023, quando, após 6 anos, voltou a ser contemplado pelo VAI II com o projeto *Qual é o nosso palco?*, um projeto que rompe com o sistema de indução de temáticas e caminhos, transformando a própria experiência do grupo na contemporaneidade em dispositivo criativo de insurgência.

A TRAJETÓRIA E OS DESAFIOS DA RUMOS CIA EXPERIMENTAL DE DANÇA

Para compreendermos como a insurgência se manifesta na prática de um coletivo que atua na periferia de São Paulo, este estudo recorreu à análise de projetos culturais, editais, espetáculos de dança e entrevistas com integrantes da Rumos Cia Experimental de Dança. Essa abordagem nos permitiu perceber a trajetória formal da companhia e os modos como suas decisões criativas dialogam com as possibilidades e limitações impostas pelas políticas públicas, transformando espaços periféricos em territórios de experimentação e

resistência. É nesse horizonte que a trajetória da Rumos se revela como exemplo concreto de insurgência em ação, mostrando como o coletivo articula sua criação frente a desafios estruturais, negocia subjetividades e mobiliza o público, enquanto experimenta formas próprias de existir e se afirmar na cena contemporânea.

A Rumos Cia Experimental de Dança, criada em 2011 pelo artista Edson Burgos, busca, desde seus primórdios, ampliar o conhecimento em dança contemporânea, processo este que agregou artistas independentes residentes na companhia, assim como mobilizou, enquanto público, muitos moradores das regiões periféricas do município de São Paulo. A difusão desse conhecimento foi levada às periferias, inicialmente da Zona Leste de São Paulo, por meio de apresentações, oficinas e rodas de conversa.

Em 2015, a companhia recebeu seu primeiro fomento público por meio do Programa VAI I, com o projeto *Ô Saudade...*, escrito pelo diretor Edson Burgos, em parceria com um dos autores deste artigo, Carlos Veloso. Motivados pela leitura do edital e pela compreensão dos temas de interesse público, Edson e Carlos escolheram abordar a migração nordestina em um espetáculo de dança contemporânea, conectando suas próprias histórias e as dos integrantes do grupo com uma narrativa que, naquele momento, parecia ser pertinente ao edital. O espetáculo circulou por diversos CEUs e centros culturais da Zona Leste, transformando cada apresentação em uma prática insurgente, capaz de fazer com que o público reconhecesse questões abordadas nessa obra e se identificasse com a presente temática.

Essa primeira experiência, viabilizada a partir de um edital de fomento público, foi também o momento em que a companhia recebeu seu primeiro salário mensal (uma ajuda de custo de R$ 600,00). O artista Edson Burgos, em entrevista concedida ao Programa Cena, do Coletivo Corpo Molde, ao relembrar desse momento diz: “Ali surge uma esperança, vamos conseguir custear uma ajuda de custo para os bailarinos. Aquele primeiro fomento me fez entender que era possível” (Burgos, 2024). O que parecia ser um valor irrisório possibilitou uma experiência criativa, transformadora para aquele núcleo artístico.

Nos dois anos seguintes, Edson Burgos e Carlos Veloso, como diretores artísticos, lideraram a escrita de mais dois projetos: *Infanto* (2016) e *Kantuta*: *uma Bolívia em São Paulo* (2017). O projeto *Infanto*, aprovado pelo extinto edital Redes e Ruas, incluiu a criação de uma websérie de dança,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

um espetáculo, sua circulação e um evento mensal, o Cine Dança nas Praças, que unia as linguagens da dança e do cinema. Já *Kantuta*, sob a orientação do diretor Edson Burgos, abordou a imigração boliviana para São Paulo em um espetáculo que percorreu espaços públicos da Zona Leste e do Centro Expandido.

No entanto, com essas experiências também emergiram inquietações. A primeira era a verba do projeto, que envolvia um baixo valor de ajuda de custo, sendo ainda os 600 reais, inviabilizando a dedicação exclusiva ao projeto. O segundo era a incerteza de um novo apoio financeiro, com períodos de três a quatro meses sem qualquer remuneração, apesar do trabalho constante de ensaios e aulas. Por fim, o terceiro desafio residia nas temáticas dos editais, que pareciam priorizar questões emergentes de interesse político, limitando as possibilidades de expressão mais subjetivas. Como pensar sobre a relação entre público e privado a partir das políticas públicas?

Com o passar do tempo, a companhia tentou inscrever novos projetos no Programa VAI, dessa vez com propostas que permeavam questões mais pessoais, sem deixar de buscar conectar suas pesquisas artísticas a interesses coletivos. Entretanto, não obteve sucesso na concessão do apoio, pois suas criações destoavam do perfil do edital. Beirando a ingerência na condução dos projetos, essa política pública correu o risco de coibir o desenvolvimento de investigações artísticas que pudessem dar espaço para paradoxos, contradições e tensões em relação aos pressupostos que pareciam estar presentes na confecção do edital. Como se os processos criativos não implicassem em um processo constante de revisão de nossos próprios modos de subjetivação.

Entre 2019 e 2020, a companhia atuou de forma pontual e voluntária em eventos específicos, sem apoio de editais, e criou a obra *NOUS*, que discutia as dores do coletivo em diálogo com aquilo que chamavam de “males do século”: ansiedade, depressão, rotina acelerada e falta de tempo. Esse período de instabilidade levou à saída de vários integrantes do grupo, evidenciando a precariedade das políticas culturais.

Somente em 2021, com a aprovação do projeto *NOUS.2* pelo Proac Expresso Lab – edital criado durante a pandemia para ampliar oportunidades para artistas independentes –, a companhia obteve alguns meses de incentivo público. Contudo, o breve incentivo evidenciou novamente a

fragilidade do apoio público e consolidou a percepção de que a insurgência não se limita a criar com o apoio do edital, mas deve lidar com os efeitos estruturais, a precariedade e as condições de trabalho que condicionam a continuidade artística.

Em 2023, diante desse cenário de desamparo, surgiu um projeto insurgente ao próprio sistema pelo qual o grupo estava condicionado a se estruturar, o do próprio edital, através do projeto *Qual é o nosso Palco*?, também sob a direção de Edson Burgos. A proposta levou a Cia a atuar em espaços escolares, realizando apresentações de seu repertório, rodas de conversa, residências artísticas e processos criativos compartilhados.

Nesse contexto, o palco passou a simbolizar mais do que um espaço físico: tornou-se metáfora do encontro, da criação e da troca. O palco poderia ser uma sala de ensaio, um pátio escolar, um espaço público ou o tradicional tablado – conforme o dicionário: "estrado ou tablado destinado às representações, geralmente de madeira, fixo ou móvel, com diversos formatos, de acordo com a localização da plateia". Assim, a Cia Rumos reafirma que o verdadeiro palco é o território vivo do fazer artístico e do diálogo com o público, não aquele induzido pelas próprias políticas culturais.

A trajetória da companhia, que vai do primeiro edital contemplado em 2015 até o projeto *Qual é o nosso palco?,* revela um caminho comum entre artistas que atuam em regiões periféricas da cidade de São Paulo: primeiro, o conhecimento do que é uma política pública cultural; segundo, a oportunidade de ser contemplado e ter uma verba para fazer arte; terceiro, a falta de preparo para atuar no mercado de trabalho após aprovação em um edital; quarto, a falta de oportunidade e de estruturas para gerar uma economia criativa em artes cênicas/dança. Sendo assim, é possível dizer que essa realidade reflete um problema estrutural: a ausência de políticas que acompanhem o desenvolvimento das companhias para além da execução pontual de projetos.

Além do fomento inicial, é urgente que as políticas culturais incentivem o fortalecimento da economia criativa, criando redes de circulação, intercâmbio e parcerias para garantir que as produções artísticas tenham continuidade. Uma política pública cultural sustentável não deve se limitar ao incentivo financeiro pontual, mas atuar na mediação cultural e na formação desses artistas para posterior atuação no mercado de trabalho. Esses talvez sejam os aspectos essenciais que devem ser refletidos e repensados nos editais já existentes.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

A trajetória da Rumos é também um testemunho de resistência ou, como estamos discutindo aqui, de insurgência, nas diversas instâncias pelas quais vem se deparando durante sua trajetória com as políticas públicas. Mesmo em períodos de desamparo, o coletivo encontrou novos meios de criar e dialogar com o público, como se viu com o projeto *Qual é o nosso Palco?* cujo conceito de palco se expandiu para além do espaço físico, tornando-se território de trocas, afetos e construção coletiva.

Por fim, a história da Rumos propõe uma provocação: de quem é a responsabilidade de garantir que a arte se expanda? É preciso que o poder público, a sociedade civil e o setor privado se comprometam com uma visão ampla de cultura, segundo a qual o artista que atua nas periferias não apenas acesse as políticas públicas culturais, mas permaneça e se desenvolva em seu ofício. O apoio verdadeiro deve ser visto como aquele que garante o direito à formação e à continuidade artística. Enquanto isso não acontece, ao menos a ação do criar precisa ser libertadora. Permaneçamos insurgentes.

O EDITAL COMO DISPOSITIVO CRIATIVO - ENTRE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO

Como construir, de forma teórica e prática, reflexões criativas que possam engajar atravessamentos significativos no campo das artes, tensionando questões que permeiam os editais e vislumbrando novas perspectivas para uma política cultural mais alinhada às necessidades de seus artistas? Como perceber o processo que tem início na criação de um edital voltado para a cultura, e especificamente para a área de artes cênicas e, consequentemente, da dança, e desembocar na viabilização de experiências sensíveis, transformadoras de realidades?

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

Ao refletir sobre o papel formativo do *Programa VAI*, e seus impactos no cenário artístico-educativo de jovens moradoras e moradores das regiões periféricas da cidade de São Paulo, percebemos que é possível dialogar com diferentes concepções de formação construídas ao longo da história, reconhecendo com isso a herança formativa adquirida por esse programa e as singularidades que permeiam o campo das discussões contemporâneas acerca das noções de formação. Criar não implica na revisão dos pressupostos que permeiam a noção de formação?

A Paideia, por exemplo, representa um dos parâmetros possíveis neste caso. Apesar das críticas que podem ser feitas a ela, tal como a exclusão das mulheres e escravos de seu horizonte, Werner Jaeger (2013) na obra *Paideia: formação do homem grego*, remete à Grécia Antiga, descrevendo em detalhes um processo de formação que não se restringia à educação técnica, mas era um processo contínuo de desenvolvimento integral. Essa perspectiva via a excelência individual como inseparável do reconhecimento comunitário, uma ideia que ressoa de maneira semelhante também na tradição alemã do *Bildung*, exceto pela valorização da autonomia vista como tão importante quanto a sua relação com a comunidade. Como destaca Fabiano de Lemos Britto (2013), em seu artigo *Sobre o Conceito de Educação (Bildung) na Filosofia Moderna Alem*ã, essa noção de formação integral promovia tanto a liberdade individual quanto a contribuição para a sociedade. Apesar da relevância de tais noções, ambas recebem críticas por seu viés eurocêntrico e pela marginalização de saberes ditos não ocidentais.

Buscando tecer aqui uma breve operação associativa, relacionando tais concepções de formação com os pressupostos tácitos e não tácitos que permeiam o *Programa VAI*, algumas considerações poderiam ser feitas, por exemplo, sobre o reconhecimento do valor da autonomia do indivíduo, mas também a inscrição da conexão entre indivíduo e sua comunidade. Qual o nível de pertinência de tal associação? Tal programa promove a criação e a valorização de iniciativas culturais nos territórios periféricos, permitindo que os jovens construam suas trajetórias com base em suas vivências e necessidades locais? Nesse contexto, o *VAI* não apenas ofereceria, ao nosso ver, uma formação técnica, mas também fomentaria o desenvolvimento de diversas habilidades de seus participantes, alinhando-se com a ideia de uma formação que vai além do ensino formal. Quais seriam os ecos possíveis entre as noções de formação referidas, e outras, com as camadas implícitas e explícitas presentes no *Programa VAI*? Cientes de que tais questões excedem o horizonte deste artigo, elas funcionam aqui como vetores possíveis de desdobramento de tais reflexões.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

Problematizando as duas perspectivas referidas acima – Paideia e *Bildung* – e trazendo um olhar formativo que dialoga com o *VAI* em relação ao pensar sobre a formação como um direito essencial a todos os indivíduos, independentemente de classes sociais, o pesquisador Achille Mbembe (2017), na obra *Crítica da Razão Negra*, propõe uma perspectiva formativa plural e inclusiva, valorizando epistemologias africanas. Em sintonia com estas perspectivas temos no cenário brasileiro o autor Paulo Freire (1996) que defende uma pedagogia libertadora e dialógica, e Milton Santos (2000), que, na obra *Por uma Outra Globalização,* propõe uma formação baseada nos saberes locais como resistência à homogeneização imposta pelo modelo global.

Pode o *Programa VAI*, assim como essas referências, serem vistos como uma forma de resistência aos modelos educacionais que tendem a invisibilizar as culturas periféricas e marginalizadas? Ao que parece, ao incentivar os jovens a desenvolverem projetos culturais que tragam seus próprios saberes, o *VAI* pode contribuir para a afirmação de grupos historicamente marginalizados e a integração dessas pessoas em contextos em que muitas vezes são excluídas. Essa perspectiva formativa não só resgataria saberes locais, como também buscaria ampliar o acesso a uma formação que é crítica, alinhando-se com as ideias de Freire e Santos sobre a necessidade de uma educação que considera as realidades de cada indivíduo. A partir destas breves considerações, pode-se perguntar uma vez mais em que medida o Programa *VAI* dialoga com aspectos formativos relacionados com as noções referidas anteriormente.

Partindo da crítica às normatividades tradicionais e abraçando a pluralidade e a subjetividade dos agentes envolvidos, este artigo propõe um olhar sobre o *Programa VAI* como uma política onde a arte contribui para produzir novas formas de estar no mundo, seja como artista ou como indivíduo que, após ser apoiado, passa a reconhecer e desenvolver suas potências criativas. Mais do que uma incubadora de artistas, o edital parece pressupor o encaminhamento de trajetórias diversas, formando indivíduos que podem seguir carreiras artísticas ou optar por outras áreas, mas cujas experiências criativas poderão ter sido fundamentais para a sua formação. Assim, acreditamos que a relação entre criação e formação representa uma camada importante implícita no *VAI* e nos mais variados processos de criação.

Esta reflexão nos leva a questionar como o *Programa VAI* poderia ampliar seu impacto formativo ao proporcionar aos artistas e coletivos não apenas recursos para a execução de projetos, mas

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

também suporte para a reflexão e a pesquisa profunda nas dimensões criativas e dramatúrgicas de suas produções, gerando com isso a possibilidade de uma expansão enquanto artistas, percebidos aqui como seres profundamente sociais e políticos.

Como num delicado fio de água de uma nascente que tem início com a elaboração de uma política pública, há já latente um rio, um mar ou um oceano. Porém, ao que parece, os seus modos de proposição podem igualmente fazer com que o impulso inicial seja interrompido, como num tanque, onde as suas bordas sufocam qualquer possibilidade de emancipação.

Como pensar sobre o *continuum* que habita esses extremos? A palavra que abre e aquela que fecha… a chance de fazer o outro nascer.

REFERÊNCIAS

- ABREU, James de Lemos. **Cultura e política**: o caso do Programa "VAI" em São Paulo (2004-2008). 2010, 259 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARBOSA, Jonnefer Francisco. **Formas e Políticas da vida**. Kínesis, Marília, v.1, n.2, 2009.
- BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: Edufscar, 2002.
- BOITO, Sofia Rodrigues. **Escritas Performativas: textualidades criadas por corpos e espaços**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. Editora Perspectiva SA, 2016.

- BONFITTO, Matteo. **Breaking Bounds**: corpo-realities in Brazilian Physical Theatre and Dance**,** in Brazilian Performing Arts. Org. by Luiz Fernando Ramos and Aleksandar Dundjerovic (p. 193-216).
- BRITTO, Fabiano de Lemos. Sobre o Conceito de Educação (Bildung) na Filosofia Moderna Alemã. **Revista Portuguesa de Filosofia**, vol. 69, no. 1, 2013, p. 7-32.
- BURGOS, Edson. Entrevista concedida ao *Programa Cena*, do Coletivo Corpo Molde. São Paulo, 2024.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CARNEIRO, Ana Marília Menezes. **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CASSETE, Mariah Lança de Queiroz. O conceito de esfera pública nas obras de Hannah Arendt e Jürgen Habermas. **Revista Três Pontos**, Belo Horizonte, v. 5, n.1, 2008.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SILVA, Camila Damasceno. **Imagens dizíveis, palavras visíveis: dramaturgia como ação na instauração de esferas públicas**. 2022. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes.** São Paulo: Ubu Editora, 2017
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Sala Preta, v. 8, 2008.
- FERRACINI, Renato. Presença e Vida. Corpos em arte. **Anais VII Reunião Científica da ABRACE**, Belo Horizonte, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 50-73
2025.2

» FREITAS, Sonia Maria de. **História Oral**: procedimentos e possibilidades. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

» FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. 21).

» GADELHA, Rosa Cristina Primo**. Corpografias em dança contemporânea.** 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2010.

» HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio Apicuri, 2016.

» JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

» KARTZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: Ed: DBA, 1994.

» LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

» MANTOVANINNI, Durval; TOSIN, Giuliano. A trajetória do programa vocacional: uma iniciativa singular de arte-educação na cidade de São Paulo. **MOMENTUM**, v. 1, n. 15, 2018.

» MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

» MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado Ribeiro. **Guia Prático de história Oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Ed: Contexto, 2011.

» NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações?”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 70”. *In*: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.

» NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **Cultura e políticas para as artes.** In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas culturais*. Salvador: Edufba, 2012. p. 89–113.

» ORTIZ, Renato**. Cultura brasileira e identidade nacional.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

» RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. **Revista Poiésis**, v. 13, n. 20, p. 33-44, 2012.

» RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960–1970 e sua herança**. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). O Brasil republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. cap. 4, p. 133–177.

» RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Galáxia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 13, p. 101-113, 2007.

» SANTOS, Milton. **Por uma outra Globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

» São Paulo (SP) Secretaria Municipal de Cultura. **VAI - 5 anos**. São Paulo: SMC, 2008.

» São Paulo (SP) Secretaria Municipal de Cultura. **VIA VAI**: percepções e caminhos percorridos. São Paulo, 2012.

» SOVIK, Liv. **Os projetos culturais e seu significado social**. Galáxia (São Paulo), v. 14, p. 172-182, 2014.

» VELOSO JUNIOR, Carlos de Moura. **A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: experiências artístico-políticas no Brasil (1971–1978)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

CANDOMBE Y MAKUMBA: géneros performáticos afroporteños que dialogan en el baile de María Elena Lamadrid

MARÍA LAURA CORVALÁN

Bailarina, comunicadora, docente e investigadora desde ámbitos académicos y artísticos. Doctora en Comunicación Social (UNR), Mg. en Danza (UFBA, Brasil), Licenciada en Comunicación Social (UNR). Coordinadora y docente del Departamento de Comunicación, Cultura y Territorio (FCPyRRII, UNR). Docente de Diplomatura de E. Avanz. en Investigaciones de y desde los cuerpos con perspectiva antropológica (CEI, UNR) y de Maestría en Educación Artística -Mención Danza (FHyA, UNR). Coordina el grupo de danzas afroamericanas '*Iró Bàradé*'. Integrante del grupo de capoeira angola TMA, Rosario. [(Rosario, Santa Fe. Argentina) Orcid https://orcid.org/0009-0000-9874-0311 Correo: danzanegralali@gmail.com]

RESUMEN

El presente artículo busca compartir un fragmento de la Tesis doctoral en Comunicación Social (Corvalán, 2024) sobre corporalidad, comunicación e identidad en el candombe porteño o de Buenos Aires, Argentina. Esta práctica cultural donde confluyen bailes, cantos y toques de tambores característicos fue prohibida, castigada y silenciada de diferentes formas a lo largo de la historia. Sin embargo, siguió sonando a través de algunas familias que se reconocen afroargentinas, como el caso de la Asociación Misibamba, ubicada en el conurbano bonaerense, entidad que busca visibilizar la historia afroargentina y revalorizar el candombe porteño. En este texto, expondremos ciertos modos en que el candombe estableció diálogos con otro género musical, la makumba (también conocido como "6x8" o "toque afro"), a través de practicantes que transitaban diversos escenarios del espectáculo. El análisis se enmarca en el concepto de géneros performáticos, propuesto por Silvia Citro, el cual atiende a las transformaciones que sufre en el vínculo con otros géneros y sus permanentes recontextualizaciones. A partir del trabajo etnográfico focalizado especialmente en María Elena Lamadrid, fundadora de Misibamba, veremos el modo en que sus experiencias abrieron una vena comunicativa y performática en las que se manifestaban los rasgos corporales e identitarios del candombe.

PALABRAS CLAVES:

Candombe porteño. Makumba. Afroargentina. Géneros performáticos.

CANDOMBE AND MAKUMBA: Afro-Buenos Aires performance genres that dialogue in the dance of María Elena Lamadrid

ABSTRACT

This article seeks to share an excerpt from the Doctoral Thesis in Social Communication (Corvalán, 2024) on corporality, communication and identity in the candombe of Buenos Aires or Buenos Aires, Argentina. This cultural practice where dances, songs and characteristic drumming converge was prohibited, punished and silenced in different ways throughout history. However, it continued to be heard through some families who recognize themselves as Afro-Argentine, such as the Misibamba Association, located in the Buenos Aires suburbs, an entity that seeks to make Afro-Argentine history visible and revalue the Buenos Aires candombe. In this text, we will expose certain ways in which candombe established dialogues with another musical genre, the makumba (also known as "6x8" or "afro touch"), through practitioners who transited different stages of the show. The analysis is framed within the concept of performative genres, proposed by Silvia Citro, which addresses the transformations that occur in relation to other genres and their permanent recontextualizations. From the ethnographic work focused especially on María Elena Lamadrid, founder of Misibamba, we will see the way in which her experiences opened a communicative and performative vein in which the bodily and identity features of candombe were manifested.

KEYWORDS:

Candombe porteño. Makumba. Afro-argentine. Performative genres.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

INTRODUCCIÓN

Una de las formas de mayor participación de los y las afroargentinas en la vida social de Buenos Aires a lo largo de la historia, fue a través de la música y el baile, sea en las comparsas que se desplegaban en los carnavales como en los bailes y tertulias (Geler, 2010; Frigerio, 2000; Cirio 2007, 2012), siendo una importante forma de comunalización (Frigerio; Lamborghini, 2011). En los años 50 y 60 del siglo XX, cuando el imaginario de una sociedad blanca y homogénea era indiscutible para el discurso hegemónico y sus múltiples representaciones estéticas y culturales se inspiraban en Europa, la internacionalización de las industrias culturales provocó la difusión masiva de músicas caribeñas y tropicales, tanto en locales nocturnos de Buenos Aires como en medios masivos de comunicación. Este circuito cultural se mantuvo por fuera de las expresiones políticas del momento, condición que permitió la inserción del desarrollo del tropicalismo. Mientras, en la década del 60 surgían también importantes movimientos de vanguardia en el mundo del rock y del under, que resistían a las dictaduras de dicho momento, los movimientos del tropicalismo impulsados por fuerzas subyacentes – y nada inocentes –, trajo diferentes consecuencias al favorecer los procesos de exotización de sujetos y prácticas afro, lo cual si bien fue satisfactorio para la mercantilización de las producciones culturales, se tornó un obstáculo para las relaciones identitarias en igualdad de condiciones.

En este contexto cultural, nos interesa indagar de qué modo los procesos de trasnacionalización de prácticas musicales dieron lugar a los diferentes intercambios comunicacionales entre el candombe y los diferentes géneros. De manera que, aunque el candombe aparece escasamente en los circuitos públicos, sus rasgos y sus corporalidades, se asomaban en los bailes extranjerizados. Estos procesos se pueden analizar a partir de pensar el candombe como un “género performático” (Citro, 2012) que, en el vínculo con otros géneros y con los diferentes contextos sociales va transformando tanto sus rasgos estilísticos como las “significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste”. En este sentido, Citro sugiere que los diversos modos de apropiación de los sujetos, sea re-contextualizando, combinando, enmascarando o resignificando sus marcas, permiten develar “parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos” (2012, p. 16).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Estudiaremos, en este artículo, los modos en que el candombe permaneció en las sombras de dicho circuito cultural aunque no así sus practicantes, quienes incursionando en otros géneros como la makumba, transitaron por los escenarios del espectáculo, abriendo una vena comunicativa y performática por donde se manifestaban los rasgos corporales e identitarios del candombe.

TROPICALISMOS EN ARGENTINA

El tropicalismo es el ícono de Brasil construido por el imaginario occidental, desde su ingreso en la economía capitalista mundial. Como indica Lins Ribeiro, la exuberancia de la floresta ha sido vinculada a signos ambivalentes: por un lado, el "infierno tropical", la presencia de animales salvajes y demás peligros desconocidos y por otro lado, la abundancia de la naturaleza, los colores, "la libertad de los nativos, desnudos, inocentes y fuentes de tantas utopías sobre el paraíso terrestre" (2002, p. 179). En este sentido, si el tropicalismo aparece como la representación del Estado brasileño y, por su similitud climática, del Caribe, el "europeísmo" (Lins Ribeiro, 2002) define la representatividad de la colectividad argentina.

El fenómeno cultural de los *tropicalismos* en Argentina, si bien abrió diversos circuitos para la población afrodescendiente, desde la mencionada tendencia europeísta contribuyó insistentemente a enfatizar los estereotipos raciales a partir de signos y símbolos que reproducen, de manera invisible, las relaciones de poder. Es decir, permitió visibilizar sólo aquellos aspectos de la música y el baile que ensalzaban su exotismo, los cuerpos hipersexualizados con vestuarios diminutos y movimientos exuberantes etc., eliminó ciertas cadenas significantes que permitían su anclaje en la historia encarnada de los sujetos, y enfatizó su carácter extranjero, tanto en relación a la "moda tropical" como a la inclusión de elementos estéticos modernos europeos en el escenario. Esta paradoja donde se combinan elementos tan dispares, Garramuño (2007) la define como "modernidad primitiva"[1]. Esta autora analiza las operaciones que construyen pasajes para transformar los sentidos del *primitivismo*, a partir de las formas nacionales que toman el tango y el samba en sus respectivos países. Señala que, si en el siglo XIX *primitivo* era análogo a salvaje, con connotaciones

1 Garramuño desarrolla la paradoja de la 'modernidad primitiva' para definir las problemáticas "en torno a la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes". Dicha paradoja "evita el pensamiento dicotómico que separa los dos términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo"(Garramuño, 2007, p. 16).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

despreciables basadas en el positivismo científico, y funcionaba como "un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera… una 'enfermedad' para la nación" (2007, p. 45), en las décadas siguientes, tales perfiles negativos – que asomaban cierta fascinación – fueron la base de un proceso de "autoexotismo" inducido que, refinados con elementos modernos, lograron desplazar su lugar extranjero para abonar significados culturales nacionales materializadas, por ejemplo, en el caso del tango en Argentina y el samba en Brasil.

Los y las afroargentinas incursionaron en diferentes experiencias de bailes "afro"[2] con diversos artistas y espectáculos de la noche porteña, que de un modo u otro han influenciado en las transformaciones del candombe, ya que los mismos sujetos de esta práctica participaban de dichos bailes. El análisis de estas experiencias permitirá desentramar los procesos de silenciamiento, sus influencias y contradicciones por las que también pasó el candombe en diferentes épocas y escenarios de Buenos Aires.

Cuando las luces se posaban en los artistas de las músicas tropicales, que insinuaban sus raíces africanas, llegaban a Argentina espectáculos de EEUU, del caribe, Colombia o Brasil, en busca de artistas "afros" para sus espectáculos. Así, afroargentinos y afroargentinas recorrían múltiples escenarios dentro y fuera de Buenos Aires, habilitando, a su vez, un diálogo afrodiásporico[3] con sus familias afroporteñas, oprimidas por la blanquedad nacional. Es decir, el encuentro entre sujetos afrodescendientes de diversos países de América fue construyendo lazos de identificación por "condiciones comunes de opresión racial, político-económica y cultural" y por "afinidades culturales y repertorios similares (a menudo compartidos) de resistencia" y de agenciamiento de sus prácticas culturales (Lao-Montes, 2007).

Sin embargo, el contexto social de la época, imponía ciertas conductas civilizatorias homogeneizantes, incluso del ámbito del espectáculo. Tal como indican Geler y Yanonne, los espectáculos de músicas y bailes tropicales, estaban dirigidos a "espectadores autorreconocidos como blancos que los veían en tanto artes 'exóticas', 'extranjeras' y 'sensuales'. (2022, comillas originales, p. 253) En este sentido, la presencia del candombe local, pudo haber operado como una amenaza al proceso de exotización y extranjerización de los sujetos y sus espectáculos.

Por su parte, Cesar Teté Salas, bailarín afroporteño de la época que se desenvolvió en espectáculos de revista, en su autobiografía (Salas; Cirio, 2022) nombra, entre los numerosos escenarios

2 El prefijo "afro", aparece de manera recurrente en nuestras interlocutoras para hacer referencia a un "campo estético y cosmovisional común" (Broguet; Corvalán; Rodríguez, 2021, p. 188). En este capítulo se asocia tanto a las prácticas (bailes afro, ritmos afro), al circuito donde se desenvuelven, como a sus practicantes (artistas afro), quienes, en este caso, suele adjudicarse a afrodescendientes (de Argentina o diversos países latinoamericanos), aunque tampoco es condición excluyente para participar de las prácticas tal como se insinúa en expresiones como: "no era afro, era tucumana, pero cómo se movía!"

3 La diáspora africana puede concebirse como "una práctica de liberación y construcción de comunidad transnacional" basada en las condiciones de subalternización de los pueblos y en su "agencia histórica de resistencia y autoafirmación" (Lao-Montes, 2007).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

donde incursionó, tres momentos en los que fue convocado a bailar candombe porteño. Dos de ellos ocurrieron en el Teatro General San Martín, en una ocasión para el ballet que dirigía la actriz, bailarina y cantante Egle Martin[4] – de quien aludimos más adelante –, el cual abandonó por sus magros (o nulos) honorarios y una segunda vez para un recital de la cantante afroargentina Rita Montero. La otra oportunidad de bailar candombe fue en Canal 7, para un programa de tango, haciendo copete (bailarines en torno al cantor) a Edmundo Rivero. Sobre este espectáculo afirma que "la intención era demostrar la fuerza de sangre de la negritud" pues en el mismo canal actuaba el Ballet de Beatriz Ferrari, Tropicana Club (1952) "que hacía lo que los niche [negros] le decimos 'candombe a lo blanco', o sea deslucido, con coreografía" (Salas; Cirio, 2022, p. 35). El aporte de Cesar Teté Salas nos advierte que el candombe efectivamente se anclaba como símbolo afroargentino y, en el circuito de revista y televisión, tenía su difusión en un ballet integrado por "blancos", donde se delineaban las diferencias estéticas y kinéticas donde la exotización formaba parte del proceso e impulsaba a los afroargentinos a reivindicar "la fuerza de sangre de la negritud" a través de un danzar transformado. Además vemos que no siempre fueron retribuidos por su arte, manteniendo la línea colonial y capitalista de explotación a la población afrodescendiente. Estas tensiones raciales eran reiteradas en el ambiente afroporteño, tal como fue posible relevar en otros trabajos (Corvalán, 2024).

En nuestras investigaciones, hemos distinguido tres grandes géneros que dialogaron con el candombe durante el siglo XX y continúan hasta la actualidad: la llamada "makumba" o ritmo "africano", nombrado también como "6x8" (Cirio, 2019), las músicas tropicales, especialmente la rumba cubana que propició la creación de un género propio afroporteño llamado rumba abierta y, por último, el tango, la milonga y la milonga candombe. Así también rastreamos algunos escenarios donde el candombe continuó su desarrollo de manera menos pública y más acotada a la población afroporteña (Corvalán, 2024). En esta instancia, nos detendremos en el modo en que el candombe convivió (y convive) con el baile de la "makumba", tanto en el circuito nocturno de bares, *boates* y eventos como en ámbitos más íntimos de patios familiares. En ambos circuitos se tejían diferentes situaciones que fueron haciendo mella en las trayectorias corporales de los y las practicantes e incidieron, como veremos, en las reconfiguraciones del candombe de las y los integrantes de la Asociación Misibamba[4] hasta la actualidad. Según Aschieri las trayectorias corporales no sólo dan cuenta de las diversas técnicas corporales aprendidas, sino de todas las experiencias que producen operaciones de sentido en relación a la representación y el uso del cuerpo (2019, p. 210).

4 Ver en https://egle-martin.com/biografia/.

5 La Asociación Civil Misibamba fue fundada en el año 2008 en la ciudad de Merlo, provincia de Buenos Aires, por María Elena Lamadrid juntos a varios familiares, con Juan Pablo Suaqué y, en los últimos años, se sumaron otras personas externas a la familia con la misma adscripción afroporteña, con el fin de investigar y difundir la historia afroargentina como un modo de reivindicación histórica a partir del candombe.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Para dicho estudio tomaremos las trayectorias corporales de María Elena Lamadrid[6], así como de algunos parientes u otros bailarines y bailarinas afroporteñas de la época, no para ordenarlos cronológicamente, sino para resaltar sus participaciones en varios de los citados circuitos a lo largo de sus vidas y para comprender la genealogía de sus modos particulares de significar y valorizar el candombe en la actualidad dentro de la Asociación Misibamba.

En este sentido, sin detenernos en la infancia de María Elena, la cual profundizamos en otro trabajo (Corvalán, 2024), vale señalar que vivía con su madre en la casa de su tía abuela Gumersinda Lamadrid, en el barrio Flores de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde funcionaba el Club La Armonía y se organizaban grandes bailes con orquestas de tango y otras músicas de la época. En la misma casa, pero en otro momento, se 'armaban' candombes en el patio del fondo, donde participaban los numerosos habitantes de la casa, así como se sumaban otras familias y personas afrodescendientes. Aquellas vivencias tempranas de María Elena entre los candombes y La Armonía marcaron su camino hasta la actualidad. No obstante, entre sus 17 y 30 años, María Elena tuvo una trayectoria artística que le permitió formarse en el baile. Aunque reconoce que, a diferencia de otras primas o sobrinas "que hicieron escuela", nunca se dedicó a estudiar baile o canto, sus experiencias la fueron nutriendo de diferentes géneros, técnicas y modalidades de composición artística que inevitablemente entraron en diálogo con sus aprendizajes de la infancia.

BAILAR LA MAKUMBA Y NO "BAILAR EL SANTO"

Si bien María Elena Lamadrid es la referente más autorizada en el candombe dentro de su familia y de Misibamba, no fue el género bailable lo que la puso en los escenarios artísticos. En sus inicios, María Elena se desenvolvió como bailarina en los espectáculos de dos mujeres cantantes de música tropical. En ambas oportunidades, fue convocada para bailar un género llamado por sus practicantes como africano,

6 María Elena Lamadrid, de 90 años, se reconoce afroporteña del tronco colonial, vivió el candombe en su familia desde niña, donde le enseñaron cantos y bailes que nunca dejó de practicar. En su juventud, en las décadas del 50' y 60', también bailó otros ritmos "afro" tanto en bares como en escenarios mayores junto a familiares y reconocidos artistas.

7 El término "macumba" o "makumba" refiere a la religión afrobrasilera que utiliza un ritmo con características similares.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

afro o makumba[7]. A mediados de la década del 50, a sus 18 o 19 años ya bailaba con la cantante Rosita Tulipán, quien hacía rumbas y mambos. Allí María Elena recuerda que "bailaba makumba arriba de la mesa y saltaba a la pista". Con Rosita Tulipán se han presentado en boates como Reviêns, Sunsset en Vicente López, en cantinas de la Boca, en Zingarela. María Elena cuenta que este baile lo aprendió sola, mirando a otras compañeras y, sobre todo, sintiendo los tambores, además, ese mismo ritmo también era tocado en reuniones familiares donde en ciertas ocasiones hacía "bajar el santo". Tal como indica Cirio, dicho toque "estuvo asociado a prácticas religiosas de matriz afro como "bailar el Santo", o sea entrar en un estado alterado de conciencia mediante la danza para la comunicación con los ancestrales" (2019, p. 9). Según nos cuenta en una entrevista, María Elena presenció una ocasión donde le bajó el Santo a su mamá. En los tambores estaban tocando el 'abuelo' Alexander (un africano muy amigo de la familia), Eduardo Bahía ('un afroargentino que cantaba y tocaba muy bien') y su tío Julio Lamadrid. Y expresa:

> ME: …para mí que el ritmo llegó a un estado que pienso que… no sé por qué le agarró.
>
> P: ¿Cuándo le bajó el santo a su mamá?
>
> ME: Claro, no sé por qué le agarró (Ma. Elena, comunicación personal, Merlo, mayo de 2016).

En otra entrevista comenta que su tía Polina, a quien llamaba mama (*emic*)[8], siempre decía que se "había curado el Santo" y sabía mucho de 'eso'. Y en aquel momento se levantó y sacó al 'tamborero' que hizo bajar el Santo (no recuerda bien si fue Eduardo Bahía). Según María Elena, son los tambores los que manejan la situación, el Santo baja porque los tambores los invocan, aunque no sea de manera consciente.

Así también, la cantante afroargentina Rita Montero en el libro escrito junto a Pablo Cirio, recuerda un episodio en la casa de Gumersinda Lamadrid, donde vivía María Elena de niña, en la que se armaban los candombes. Cuando tenía 10 años de edad, vió "bailar el Santo" a algunas mujeres, y resalta que "ya el ritmo, era un ritual que hacían, hasta que se concentraban y se concentraban y bailaban y bailaban y bailaban este… con el idioma *africano*" (Montero; Cirio, 2012, p. 27).

8 La crianza de María Elena estuvo vinculada a tres mujeres a quienes llamaba, mamá a su mamá biológica (Feliza Más), mama a quien la crió (su tía Polina) y mamita a una tía abuela donde vivían (Gumesinda Lamadrid).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Otro registro más antiguo que refiere a “bailar el santo” puede leerse en el libro *La locura en la Argentina*, escrito en 1920 por José Ingenieros, donde describe una escena, colmada de fantasías estigmatizadas que, según comenta, la presenció en su adolescencia en 1893:

> Solían reunirse, en efecto, a “bailar el santo”, ceremonia místico-brujeril que precedía a las invocaciones, profecías o curaciones. Al son de tamboriles y otros instrumentos africanos se hacían ofrendas en especies ante un altar afro-católico, en que se mezclaban estampas, santos, útiles de cocina, sartas de cuentas de vidrio, caracoles, comestibles, bebidas, armas, patas de gallo, cuernos de animales, plumas, etc.; el sacerdote o brujo hacía invocaciones en su lengua africana, que, a veces, eran repetidas o coreadas por la concurrencia, hasta que alguna de las negras presentes se ponía a bailar, agitándose cada vez más, hasta caer presa de un ataque histero-epileptiforme, seguido de un sopor cataleptoideo, que, según la protagonista, duraba pocos minutos o varias horas. Ya el “santo” (nombre colectivo del altar o particular de alguna imagen), estaba “bailado”; entonces el brujo operaba con palabras y con las manos sobre el enfermo, si estaba allí, o le enviaba algún talismán o amuleto, por medio de sus parientes, si su enfermedad impedía traerlo. Las mujeres que “bailaban el santo” solían enloquecerse, si ya no lo estaban a medias; eran, por lo general, las más ardorosas de temperamento y livianas de costumbres, siendo creencia general entre los negros que “tenían ‘gancho” para hacerse desear de los blancos, según podía inferirse del hecho que solían tener hijos blanqueados (1920, p. 38-39, las comillas son originales).

Pese a tratarse de una interpretación ficcionada por la mirada occidental de Ingenieros, es evidente el sentido ceremonial del baile ligado a la espiritualidad y a la cura, donde intervenían un conjunto de ofrendas, palabras y sonidos a fin de llevar a cabo el ritual. Con todo, es posible destacar la primacía de los tambores así como los cantos en africano para que el baile acontezca, escena que se alinea con los relatos de María Elena y Rita. La posterior asociación de las mujeres que bailaban con la locura y con la falta de costumbres nos ofrece algunas pistas para comprender los motivos por las que “bailar el santo” se dejó de practicar y aún se mantiene cierto manto de tabú para hablar de él. Más allá de los contextos y sentidos que invisten al ritmo de makumba, sus vivencias son parte del bagaje de informaciones con las que cuenta María Elena a la hora de recrear su baile afro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Así también su relación con África tiene huellas vitales en su infancia que quedaron marcadas en su memoria. África era una palabra que sonaba a menudo en su casa, sus abuelos contaban que el toque (el de candombe) lo habían traído de África.

> Mis abuelos que ya venían de mis bisabuelos, que yo te dije que era una negra que no hablaba castellano que mamá me llevaba, pero yo era muy chica y ella estaba en un sillón y era muy cerrada para hablar, viste? Hablaba africano (Comunicación personal, Merlo, 2016).

María Elena explica que tenía 12 años de edad cuando su mamá la llevaba a visitar a esta parienta negra en Buenos Aires, que suponía que era su bisabuela, quien hablaba 'en africano' y no salía a ningún lado.

> Caminaba un pasillo largo y estaba toda vestida de negro. Ella no quería visitas. Yo no le entendía nada porque hablaba en africano, sólo que la nombraba a mi mamá: Feliza. Mi mamá, se ve que le entendía (Comunicación personal, Ezpeleta, febrero de 2023).

Años más tarde, en 1969 sus primas María Magdalena Lamadrid y Carmen Yannone, junto a Alicia Petit, conformaron la agrupación femenina de canto y baile llamado 'Las Mulatas de Ébano' (en alusión al grupo cubano Las Mulatas de Fuego) que se presentó hasta la década de 1990. Este grupo contaba con un repertorio basado en la música tropical y los bailes africanos con el ritmo de makumba. En el texto de Geler y Yanonne (2022), mencionan que, en un principio, "incluían como introducción un candombe argentino" que luego decidieron quitar "ya que no era reconocido por los espectadores" y "dejaron solo los bailes que generaban mayor atención" (p. 267). Este proceso de reformulación condice con el condicionamiento social sobre el circuito de los espectáculos musicales 'afro', que no concebía incluir el candombe entre sus repertorios.

Aunque según, Teté Salas (Salas; Cirio, 2022), en el Shimmy Club, los tambores tocaban el ritmo de makumba, al cual nombra como un baile más antiguo que el candombe, en el artículo de Geler y Yanonne (2022), se afirma que las integrantes de Las Mulatas de Ébano aprendieron este baile con el reconocido bailarín José "Cubas" Delasán. Allí explican que el ritmo suele comenzar lento y "sube la intensidad cuando llega el 6 x 8, que empiezan a sonar los tambores de distinta manera"

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

(p. 267). Si bien advierten que en esos instantes "podés llegar a incorporar una entidad" resaltan que en los espectáculos de Las Mulatas de Ébano, evitaban la incorporación cortando el baile a tiempo y luego cerraban con una rumba con muchos movimientos de cadera y hombros. María Elena Lamadrid coincide con Carmen Yanonne en que este baile 'afro' que realizaban en sus espectáculos podía ser controlado y encauzado hacia un fin meramente artístico, sin la necesidad de 'bajar el santo'. De este modo, el baile mantenía la intensidad y el exotismo de sus movimientos, a la altura de la "moda afro" de la época y se desligaba de cualquier elemento peyorativo respecto a prácticas "makumberas", estigmatizadas y asociadas a la magia negra o a la brujería. Por motivos similares, el toque dejó de nombrarse makumba entre sus propios practicantes, quienes pasaron a llamarlo ritmo "afro" o "6x8" (Cirio, 2016). Si con el término "afro" procuran dar cuenta de que es lo suficientemente antiguo como para remontarlo al África, al nombrarlo 6 x 8 (seis por ocho), se la inscribe en el marco de la teoría académica de la música, donde 6 x 8 es el compás en que se puede escribir – aunque 12x8 sería más apropiado – (Cirio, 2016). Este modo matemático moderno de algún modo, busca abstraer la "primitividad" de lo corporal. Sobre esta paradoja del tiempo en la música "afro", volveremos más adelante.

Los relatos de María Elena Lamadrid y Carmen Yanonne, coinciden sobre el aprendizaje del baile con el "toque africano" en la escena del espectáculo, como si nunca antes lo hubieran visto bailar y nada tuviera que ver con sus historias. Es decir, ambas lo ubican como si fuese "otro" baile que debió aprenderse por fuera de su cultura. En contraposición, afirman que nadie les enseñó a bailar la rumba o candombe, sino que lo aprendieron solas, observando desde pequeñas a sus mayores. A su vez, ambas explicitan que no es un baile para que "baje el santo", aunque cada una cuenta las estrategias para evitar dicha incorporación: Carmen Yanonne lo corta en el momento de mayor intensidad y María Elena Lamadrid explica que es el tamborero quien maneja esa situación, quien sabe que si toca algunos ritmos de más puede pasar eso, y si los hace, lo sacan de los tambores. Podemos leer aquí una voluntad por desmarcar el baile de su sentido religioso, ya que ello podría confundirlo con brujería. Observamos también, la delgada línea por la cual debían moverse estas mujeres, que en su proceso de exotización investía cierta negociación donde debían bailar y lucirse como negras pero no comportarse como tal.

Esta condición de mantenerse distantes públicamente a su afrodescendencia colonial, también reclamaba "extranjerizarse" de su país, ya que la historia en construcción, no concebía la existencia de negras argentinas. El público sólo podía regodearse con un espectáculo concebido como

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

importado que nada tenía que ver con su sociedad. Carmen comenta en el texto que cuando decían que eran argentinas, no les creían y confiesa que fue aprendiendo "qué valía decir y qué no" y "que al decir que era cubana [...] era más prestigio" (*apud* Geler; Yanonne, 2022, p. 266).

Una situación similar, aunque más reciente, narra Melisa Lamadrid, hija de Carlos Lamadrid e integrante de Misibamba, en relación a sus experiencias en las salidas nocturnas de su adolescencia:

> Era aburrido ser argentina y ser negra...en el boliche ser de Brasil, de Dominicana o de Cuba era como exótico. Entonces cuando los chicos me sacaban a bailar, ya me hablaban como haciendo gestos *¿De dóunde sous!?* [risas] De Ciudad Evita. Y se iban porque a partir de ahí les cortaba el chamuyo o no sé, como que los desarticulaba [...] (Exposición oral en el Foro Afro Chaco, jun. 2017)

En ambas situaciones se mantiene el deseo colonial de fijar a la otredad en la fascinación de lo inaccesible. Las preguntas sobre sus procedencias buscan la reiteración de sus percepciones racializadas y contornean las pieles de Carmen Yanonne y Melisa Lamadrid con diferentes estereotipos. Si, como indica Bhabha, "[...] la 'piel' en el discurso racista es la visibilidad de la oscuridad, y un significante primordial del cuerpo y de sus correlatos sociales y culturales" (2002, p. 107), el discurso estereotípico será el principal artífice del sujeto colonizado (Fanon, 2008). Tal discurso implícito en la operatoria inconsciente de extranjerizar el cuerpo negro, se asienta en el "guión de la fantasía colonial", que pone en escena la "ambivalencia del deseo" y la demanda hacia el Negro. La respuesta de Melisa Lamadrid, revela una realidad invisibilizada, al mismo tiempo que desarma tal fantasía y sorprende con una escena poco graciosa de la historia colonial/racial en el presente. Nadie quiere ser 'aburrida' en un boliche bailable en plena adolescencia, del mismo modo que Carmen no quería perder 'prestigio' por ser argentina.

Estas contradicciones con las que convivían, eran naturalizadas en sus trayectorias corporales que les imponían extranjerizarse de su historia y mantenerse dentro de los estereotipos aceptados por la sociedad hegemónica como condición para participar de los circuitos artísticos de la noche porteña. Tales conocimientos corporizados, están atravesados por tres categorías que, como sugiere Taylor (2015), funcionan de manera inseparable: la memoria cultural, la raza y el género, los cuales participan de la transmisión de la memoria colectiva y nos ayudan a comprender la continuidad de los imaginarios sociales y las formas de disciplinamientos de las conductas de blanqueamiento.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Mientras tanto, en estas líneas, resaltamos las dificultades para dar aparición al candombe, ícono de la afroargentinidad, ya que pondría en riesgo las fantasías de extranjeridad con las que debían vestirse los espectáculos mencionados. Por extensión, la estrategia abonó la ilusión de que no hay afroargentinos del tronco colonial. El modo en que se construyó la exotización de estos sujetos a partir de sus prácticas culturales y sus corporalidades fue entramando una disputa de identidades, historias, ritmos y gestualidades que seguirán operando en la vitalidad del candombe y en la subjetividad de sus practicantes hasta la actualidad.

CAMUFLAJES DEL CANDOMBE

Mientras en los diferentes circuitos de los barrios de Buenos Aires se apropiaban de distintos géneros musicales y se conformaban nuevos grupos artísticos, el candombe fue cuidadosamente esquivado y escondido bajo las sombras y silencios de aquellos escenarios. Tal apatía no es novedosa en la historia argentina. Desde el siglo pasado ciertos sectores de la población afroporteña, más precisamente los "negros usté"[9], tomaron recaudos sociales y políticos para diferenciarse de aquel pasado africano, apuntado como 'salvaje e incivilizado', que se ilustraba en el candombe y referenciaba a la época del federalismo de Rosas[10]. En afán de poder incluirse en la sociedad las nuevas generaciones, soltaban el candombe adjudicando que era cosa de sus abuelos y de un pasado distante, estigma que se sostuvo en el tiempo y fue tomando diferentes significados. Si en el siglo XIX evocaba a un pasado al que no querían volver porque recordaba a las penurias de la esclavitud, o un pasado al que no se podía volver porque reconocía las procedencias raciales de las personas (dato que era preferible ocultar); en el transcurso del siglo XX devino en un pasado al que no se debía volver porque denunciaba la presencia afro como sinónimo de primitivismo, no sólo en la historia argentina sino en su presente. No obstante, logramos dilucidar que en ciertos sectores afroporteños, el candombe remite a un antepasado, al cual necesitaban mantener vivo, rememorar en sus corporalidades y homenajear. En estas tensiones entre deber olvidar y necesitar evocar el candombe siguió dejando huellas, tanto en su baile como en los bailes que lo continuaron.

9 Se llamaba "negro usté" a quienes lograban ascender a una vida más acomodada y con ciertos privilegios, en cuanto se despegaban de su pasado africano y esclavizado.

10 Juan Manuel de Rosas fue gobernador de la provincia de Buenos Aires durante el período 1829 a 1832 y de 1835 a 1852 donde mantenía el control absoluto de todo el territorio argentino. Las ideas políticas de Rosas estuvieron marcadas por su defensa del federalismo, su estilo autoritario y su defensa de los intereses de la clase terrateniente. Rosas jugó un papel fundamental en la vida de la población afroargentina. En 1839 abolió el tráfico esclavista (que él había reinstituido en 1831), así también, les concedió apoyos económicos eventuales a las sociedades africanas de ayuda mutua. Los candombes que se habían prohibido en la década de 1820, pudieron manifestarse libremente y en el año "1838 incluso se invitó a las naciones a realizar un baile de todo el día en la plaza central para celebrar el día de la Independencia" (Reid Andrews, 1989, p. 118).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

Siguiendo a Citro (2009), es a partir de los "vínculos intercoporales" (dancísticos o cotidianos), "intersonoros" (ritmos, timbres, melodías, fraseos etc.) e "intertextuales" (con las variaciones de sus significados) que se establecen diálogos entre estos géneros performáticos. En este caso, tales diálogos se establecieron a partir de determinados trabajos de algunos familiares que forjaron canales de comunicación entre los escenarios públicos y domésticos, donde circulaban estos géneros performáticos.

Así, sus recontextualizaciones en otros géneros y las particulares formas de apropiación de sus practicantes, dejan ver cómo determinados rasgos estéticos son resaltados mientras otros son atenuados o desestimados, de acuerdo a las exigencias escénicas, sociopolíticas de cada circuito de difusión. Citro se pregunta, entonces, cuáles son los rasgos que se citan en un género performático, de qué modo son citados y cuáles quedan fuera. Entre los posibles mecanismos en que aparecen dichas citas estéticas, nos detendremos en tres de los que enumera la autora: a través de la hegemonía y la espectacularidad, a través de la exotización y a través de su exclusión:

> Algunos *géneros hegemónicos tienden a predominar sobre otros:* Especialmente por la imposición de un "orden exhibicionista" acorde a los principios de *espectacularidad occidental* que privilegian los efectos visuales, la excelencia técnica y el virtuosismo; o por la predominancia en los entrenamientos de los performers, de elementos provenientes de ciertas *técnicas corporales occidentales legitimadas* (principalmente del ballet clásico y la danza moderna), o de *sensibilidades sonoras de la música global* (rock, pop, electrónica) (Citro, clase en diplomatura UNR, 2023)[11].

Pudimos reconocer en las prácticas afroporteñas el modo en que los procesos de hegemonización fueron condicionados por las variables del espectáculo, donde los géneros que lograron mayor trascendencia eran los más valorados por los públicos contextuales. La música tropical, abrió las puertas de la noche para la rumba abierta y la makumba, con el sello de extranjeras, mientras que el tango ganó hegemonía como símbolo de la cultura nacional descartando de su firma a las autorías afroporteñas.

Citro menciona también los modos exotizantes de citar ciertos rasgos ancestrales de los géneros performáticos "para capturar así la atención y fascinación de las audiencias y espectadores"

11 Diplomatura en Antropologías de y desde los Cuerpos, Universidad Nacional de Rosario, 2023.

(Clase diplomatura, UNR, 2023). En nuestro estudio, tanto en la rumba como en la makumba, así como en la milonga candombe que se lucía entre los tangos de Alberto Castillo[12], aparece esta exaltación de elementos corporales, donde predomina la exuberancia de la cadera o del pecho, a través del vestuario y de movimientos vibrantes.

Por último, la autora menciona la exclusión de "determinados rasgos de géneros tradicionales que confrontan las sensibilidades estéticas hegemónicas", sea porque resultan "aburridos" "violentos", "feos", "demasiado eróticos", "demasiado politizados" etc. (Clase diplomatura, UNR, 2023). Estos sentidos que toman eventualmente los géneros performáticos, de acuerdo al contexto hegemónico del momento son fundamentales para analizar las transformaciones de los mismos y los pasajes hacia la invisibilidad. En este sentido, el candombe se mantuvo a lo largo de su historia, por fuera de los circuitos del espectáculo, contorneado por alguno de estos atributos. Si en el siglo XIX el candombe fue un emblema político de Rosas, en el siglo siguiente, la población afroporteña se vio beneficiada con importantes obras del peronismo, generando condiciones propicias para que Alberto Castillo les otorgue lugar en sus escenarios con las milongas candombes, aunque su éxito culminó rápidamente con la destitución de Perón. En consecuencia, vemos que del mismo modo, que los gobiernos habilitaron la visibilidad del candombe, sus posteriores derrocamientos lo arrastraron con su estigma político para sacarlo de escena. Si bien en el siglo XIX había sido prohibido por acusarlo de baile lascivo, en el contexto de la música tropical, sus elementos eróticos al parecer no fueron suficientes como para ponerse las plumas de la rumba. Sus referencias a un "pasado", en cualquiera de sus múltiples sentidos – africano, esclavo, mítico, político, ancestral –, lo cubre de un manto de opacidad que, frente a los valores hegemónicos, de progreso, civilidad, blanquedad y europeidad, aparece como aburrido, como acierta Melisa Lamadrid, o violento por sus connotaciones salvajes, retomando las palabras de Silvia Citro.

Entre tantos esfuerzos por suprimirlo, el candombe no sólo permaneció sonando en algunos patios familiares, también siguió (y sigue) pulsando en la makumba y en la rumba abierta de estas mujeres afroporteñas, así como también continúa escarbando el piso en el tango *cachafaz*[13], en la milonga quebrada[14] o en el retumbar *canyengue*[15] de sus pasos (Corvalán, 2024).

12 Alberto Castillo fue un reconocido cantor y compositor de tango y milonga candombe, con una voz y un estilo particular que lo popularizó en los escenarios nacionales e internacionales, donde incluía un cuerpo de bailarines afroargentinos.

13 Según entrevistas a María Elena Lamadrid, así se referían a un estilo de baile de tango, con pisada marcada y postura con flexiones, en alusión a un reconocido bailarín de tango, apodado "El Cachafaz".

14 El baile quebrado se refiere a las torsiones y flexiones que se hacen en el cuerpo dentro del baile.

15 Palabra del lunfardo con la cual hoy se reconoce socialmente el baile de tango "de negros".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

REFERENCIAS

- ANDREWS, George Reid (1989 [1980]). **Los afroargentinos de Buenos Aires.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ASCHIERI, Patricia. **Subjetividades en movimiento**: reelaboraciones de la danza butoh en Argentina. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2019.
- BHABHA, Homi. **El lugar de la cultura.** Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BROGUET, Julia; CORVALÁN, M. Laura; RODRÍGUEZ, Manuela. Prácticas artísticas "afro" en Rosario, Argentina: performances "negras" en contextos "blancos". **Condición poscolonial y racialización**: una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada, Mendoza, Argentina: Ed. Qellqasqa, 2021.
- CITRO, Silvia. (coord.) **Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. Aschieri y Citro (comps.). **Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza.** Buenos Aires, Biblios, 2012.
- CIRIO, Norberto Pablo. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. **Revista del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega"** 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2007.
- CIRIO, Norberto Pablo. **Antología de literatura oral y escrita afroargentina,** Saarbrücken: Editorial Académica Española 2° ed., corregida y aumentada, 2012.
- CIRIO, Norberto Pablo. Negro que no toca cuero no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. **Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica** | Vol. 10 | No. 1 | Jan – Jun, 2016.
- CIRIO, Norberto Pablo. **Música afroporteña. Compartiendo nuestro candombe**. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires [versión actualizada de folleto de este CD publicado por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Ministerio de Cultura. Buenos Aires, 2016], 2019.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 74-90
2025.2

- CORVALÁN, María Laura. **Menear la bumba. Indicios de un baile quebrado**. Corporalidad, comunicación e identidad cultural en el candombe afroporteño. Misibamba em el siglo XXI. 2024. 314 págs. Tesis (Doctorado en Comunicación Social) Universidad Nacional de Rosario, Rosario: 2024. En prensa.
- FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**, Salvador, Edufba, 2008.
- FRIGERIO, Alejandro. [2000 (1993)]. **Cultura Negra en el Cono Sur**: Representaciones en conflicto. Buenos Aires: EDUCA**.**
- FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva. Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. **Afrodescendientes y africanos en Argentina** Rubén Mercado y Gabriela Catterberg (coord.)- 1a ed. - Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD, 2011.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: Tango, samba y nación***.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GELER, Lea. **Andares negros, caminos blancos.** Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2010.
- GELER, Lea; YANNONE, Carmen. De los Diamantes Negros a las Mulatas de Ébano. Mujeres afroargentinas, arte y la construcción de espacios de negritud públicos en Buenos Aires (1950 a 1980). **Revista Mora,** Buenos Aires, vol. 28 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires jun. 2022 versão On-line ISSN 1853-001X. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2022000100004 (consultado 16/07/2025)
- INGENIEROS, José. **La locura en la Argentina.** Buenos Aires: Cooperativa editorial limitada, 1920.
- LINS RIBEIRO, Gustavo. Tropicalismo e Europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina, en Frigerio, A. y Ribeiro, G. Lins: **Argentinos e brasileños. Encontros, imagens e estereoti-pos***,* Petrópolis, Vozes, 2002, p. 237-264. Traducción de Binello.
- LAO-MONTES, Agustín. Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana, en **Tabula Rasa** no.7 Bogotá, 2007.
- MONTERO, Rita y CIRIO, Norberto Pablo. **Rita Montero, Memorias de piel morena: una afroargentina en el espectáculo,** Buenos Aires, Dunken, 2012.
- SALAS, Cesar; CIRIO, Norberto Pablo. **TT Salas 777**: una historia viva de la revista (afro) porteña. Buenos Aires: 13 mil pájaros, 2022.
- TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio***.* El cuerpo y la memoria cultural performática en las Américas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

QUANDO O JAZZ ONDULA ENTRE BANZEIROS: história, memória e resistência em Manaus

ELTON SAMUEL MOREIRA DE OLIVEIRA DA SILVA

Mestre em Letras e Artes (PPGLA/UEA - 2025); professor de Artes (SEDUC-AM) e professor universitário voluntário (UEA/ESAT). Pesquisador de História e Historiografia da Dança em Manaus/Amazonas, dedica-se também aos estudos em arte/educação, corpo, memória e fenomenologia da Dança. Bailarino com experiência em dança clássica, *jazz dance*, dança contemporânea, danças indianas de estética bollywoodiana e práticas circenses. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre transculturalidade e diálogos entre danças do Amazonas e do Japão, com foco no *jazz dance*.

RESUMO

Este artigo investiga a trajetória do *Jazz Dance* em Manaus, entre as décadas de 1970 e 1990, destacando as contribuições de Adair de Palma, Arnaldo Peduto e Jeanne Abreu na consolidação e na resistência dessa linguagem na cidade. Com base em fontes documentais, visuais e orais, e fundamentado nas teorias de Halbwachs (1990), Nora (2012) e Le Goff (1994), o estudo articula história e memória - como práticas de resistência frente aos apagamentos da dança na Amazônia. A pesquisa evidencia como esses artistas criaram espaços de ensino e de criação, fortalecendo identidades culturais e reconfigurando o corpo como arquivo vivo e gesto político de permanência.

PALAVRAS-CHAVE:

Jazz Dance. História da Dança. Manaus.

AS JAZZ SWAYS AMONG BANZEIROS: history, memory and resistance in Manaus

ABSTRACT

The article investigates the trajectory of Jazz Dance in Manaus, between the 1970s and 1990s, highlighting the contributions of Adair de Palma, Arnaldo Peduto and Jeanne Abreu to the consolidation and resistance of this dance form in the city. Based on documentary, visual and oral sources — and grounded in the theories of Halbwachs, Nora, and Le Goff — the study articulates history and memory as practices of resistance against the erasure of dance in the Amazon. It reveals how these artists created spaces for teaching and creation, strengthening cultural identities and reconfiguring the body as a living archive and political gesture of permanence.

KEYWORDS:

Jazz Dance. Dance History. Manaus.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

INTRODUÇÃO

Ei, mana(o), deixa eu te falar![1] O presente artigo compõe um dos capítulos da pesquisa de mestrado intitulada Jazz Dance Manauara [Sobre]Vive: História e Resistência, cujo objetivo é analisar o panorama do *Jazz Dance* na cidade de Manaus, abrangendo o período de 1970 até a contemporaneidade. A primeira etapa da pesquisa, já publicada[2], aborda a trajetória do *Jazz Dance* desde suas origens na África, com as danças realizadas por pessoas escravizadas e afrodescendentes em contextos de plantio e rituais sagrados, até seu enraizamento nos Estados Unidos com a posterior chegada ao território brasileiro – especialmente à região Sudeste.

Nesta fase do estudo, o objetivo geral é analisar criticamente o panorama do *Jazz Dance* em Manaus, abordando suas origens, sua evolução e as figuras pioneiras que contribuíram para seu desenvolvimento, com ênfase nas décadas de 1970 a 1990. Para alcançar esse objetivo, definiram-se três objetivos específicos: 1) contextualizar os conceitos de história e memória, com base nas contribuições teóricas de Pierre Nora (2012), Jacques Le Goff (1994) e Maurice Halbwachs (1990); 2) investigar as formas pelas quais o *Jazz Dance* foi introduzido em Manaus, identificando as primeiras escolas que disseminaram esse estilo na cidade; e 3) descrever a relação entre história e memória na construção da identidade cultural do *Jazz Dance* manauara, destacando narrativas de resistência.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter documental e bibliográfico, buscando compreender os sentidos atribuídos ao Jazz Dance a partir de fontes escritas, visuais e orais. O trabalho fundamenta-se na análise interpretativa proposta por Bardin (2011) e na correlação entre documentos oficiais, matérias jornalísticas e depoimentos orais, em diálogo com a perspectiva da história cultural (Chartier, 1990) e da historiografia da dança (Louppe, 2012).

Essa metodologia se mostra adequada diante da escassez de registros formais sobre a dança no Amazonas/Manaus, exigindo um olhar que reconheça a memória, a oralidade e o corpo como arquivos legítimos de conhecimento. Assim, o estudo busca legitimar a memória como fonte histórica e ampliar o repertório de vozes que compõem a escrita da dança na região.

1 Gíria afetuosa amplamente utilizada na região Norte para chamar a atenção de alguém, especialmente entre amigos ou pessoas próximas.

2 Ler: SILVA, Elton Samuel. Das danças da diáspora africana e o Jazz Dance: chegada, recepção e transformação. *Revista da FUNDARTE*, [S. l.], v. 64, n. 64, 2025. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1611>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

As fontes documentais incluem o *Jornal do Commercio*, *A Crítica*, *O Cruzeiro* e arquivos digitais da Hemeroteca Nacional, além de monografia, artigo e tese sobre o tema (Vilaça, 2018; Abreu, 2018; Freitas, 2010). Os critérios de seleção priorizaram materiais publicados entre 1950 e 1990 que mencionassem nomes, eventos ou instituições ligados à prática do *Jazz Dance* em Manaus. As imagens foram utilizadas como documentos visuais, seguindo a concepção de que fotografias e registros iconográficos são suportes de memória (Le Goff, 1994).

A partir desse *corpus*, o estudo procura compreender como o *Jazz Dance* se constituiu historicamente em Manaus, revelando continuidades, rupturas e silenciamentos nas narrativas oficiais sobre a dança. Esse referencial mostra-se especialmente relevante por permitir revisitar a história e a memória da dança na cidade, reconstruindo a trajetória das primeiras escolas voltadas ao *Jazz Dance* e evidenciando as vozes pioneiras e críticas que moldaram o estilo no contexto amazônico.

A palavra escolhida, “ondular”, sugere um movimento contínuo, feito de permanências breves e atravessamentos intensos – como as correntes que se encontram nos banzeiros. É justamente esse vaivém que se revela ao longo do percurso histórico. Diversos nomes – de pessoas que vieram de outras regiões ou que eram naturais de Manaus – permaneceram por algum tempo (alguns anos) na cidade, transmitindo seus saberes em dança. Com o tempo, muitos retornaram às suas terras de origem ou seguiram em busca de novos horizontes, estabelecendo-se em outros lugares.

Durante esta investigação, identificaram-se nomes que, infelizmente, não são mencionados nos registros oficiais da história da dança manauara, mas que permanecem vivos na memória de alguns aprendizes. Esses relatos de memória podem contribuir para que essas presenças, por vezes esquecidas, se integrem à construção historiográfica da dança em Manaus.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

"SABER SOBRE A HISTÓRIA É FAZER MEMÓRIA"

O título desse intertítulo é de uma das frases da professora Marcela Benvegnu, em uma das aulas do grupo de estudo sobre a História do *Jazz Dance* no ano de 2021. Nessa frase podemos entender que estudar e conhecer a história não é um processo neutro; é um gesto ativo de construção de memória e, portanto, um ato social, político e cultural. A frase aponta para a ideia de que a memória é feita, e não apenas "guardada" – e que a história, ao ser escrita ou estudada, está sempre empenhada na construção (ou reconstrução) dessa memória coletiva.

Enquanto a história se refere à reconstrução crítica e analítica dos acontecimentos passados, a historiografia consiste no estudo dos modos como essas histórias são escritas, narradas e legitimadas. Assim, ao falar em "historiografia da dança" nesta pesquisa, buscamos compreender não só os fatos, como também as formas pelas quais esses fatos foram narrados e silenciados ao longo do tempo.

Essa distinção é fundamental, pois revela que não existe uma única forma de contar o passado. Como lembra a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2019), o perigo de uma história única está em reduzir a complexidade das experiências humanas a uma narrativa hegemônica, que muitas vezes apaga outras vozes e perspectivas. A autora alerta que "as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias têm sido usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar" (p. 32).

Sob essa ótica, pensar a historiografia da dança, especialmente no Amazonas/Manaus, significa desafiar a história única contada a partir dos grandes centros, reconhecendo a pluralidade de memórias, corpos e vozes que também constroem a história do *Jazz Dance* manauara. O que se busca, portanto, é restituir a multiplicidade das narrativas, reescrevendo a história da dança como campo em movimento, feito de encontros, esquecimentos e resistências.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Maurice Halbwachs (1994) foi pioneiro ao afirmar que a memória é essencialmente coletiva. Segundo o autor, mesmo as lembranças pessoais são construídas dentro de estruturas sociais – como a família, a escola ou o grupo religioso – que moldam e organizam o que é lembrado. A memória, para o autor, é dinâmica, seletiva e vinculada aos marcos sociais que sustentam sua existência.

Nesse contexto, atrelando para o história e historiografia da dança, mesmo as experiências individuais de bailarinos e professores de *Jazz Dance* em Manaus são permeadas pelas estruturas sociais da escola/academia de dança, das comunidades artísticas e das relações culturais locais. Ao pesquisar a história do *Jazz Dance*, especialmente suas trajetórias marginais, híbridas e atravessadas por deslocamentos, reconstituímos uma memória que é tanto cronológica ou canônica, quanto afetiva, vivida e compartilhada. Fazer memória, nesse sentido, é reativar as presenças esquecidas nos arquivos oficiais e inscrever no discurso historiográfico os corpos, gestos e narrativas que construíram – e ainda constroem – o *Jazz Dance* como prática cultural viva, situada e plural.

Agora para Pierre Nora (2012), por sua vez, destacou-se a crescente separação entre memória e história no mundo contemporâneo. Para ele, a memória é viva, emocional e identitária, enquanto a história é uma reconstrução crítica e analítica. Nora desenvolveu o conceito de "lugares de memória" (*lieux de mémoire*), na qual o *Jazz Dance* se insere, ao ser tensionado entre o que permanece vivo nas práticas corporais e o que foi esquecido ou apagado nos registros formais onde vestígios simbólicos, afetivos e técnicos se cristalizam para manter vivo um passado que corre o risco de desaparecer. Desta forma, Nora e Aun Khoury (2012) nos ajudam a estudar e entender a história do *Jazz Dance* como também uma forma de produzir memória – de resgatar narrativas encobertas, corpos silenciados e práticas de resistência que dançam à margem dos cânones da história oficial da dança.

Por fim, temos Jacques Le Goff (1994), que também reforça essa distinção, afirmando que a memória é um fenômeno subjetivo, seletivo e coletivo, enquanto a história é um saber crítico e construído a partir de fontes e análises rigorosas. Para Le Goff, a memória não deve ser confundida com a história, mas pode e deve ser objeto de estudo histórico, pois revela valores, tensões e identidades dos grupos sociais ao longo do tempo. E atando com o *Jazz Dance*, sob uma perspectiva historiográfica, não apenas produzimos conhecimento sobre sua trajetória, mas também, novamente, fazemos memória, o que não significa confundi-la com a história, mas compreendê-la como conjunto de fragmentos fundamentais na reconstituição do percurso do *Jazz Dance* caboclo manauara, no qual a oralidade, a corporeidade e os silenciamentos também se inscrevem como fontes válidas de análise histórica.

Assim, os três autores evidenciam que a memória não é só um repositório de lembranças, mas também um campo de disputas simbólicas, no qual se constrói o sentido do passado. Já a história, embora baseada na razão e na crítica, não está imune às escolhas e às narrativas, o que torna a pesquisa um espaço vital de reflexão sobre os usos da memória na construção da identidade e da resistência cultural. Portanto, para a história e a historiografia da dança, especialmente no estudo do *Jazz Dance* manauara, visualizamos que pesquisar essa linguagem não se limita a narrar fatos passados, mas implica revisitar memórias encarnadas nos corpos que dançam, nos gestos que resistem e nas vozes que foram, por vezes, silenciadas. Trata-se de, querendo ou não, um gesto político de reinscrição, ou seja, reinscrever no discurso histórico experiências que escapam ao olhar hegemônico, reconhecendo o *Jazz Dance* como lugar de produção de saberes, afetos e identidades. Portanto, construir a história do *Jazz Dance* manauara é também um ato de insurgência contra os apagamentos, uma forma de afirmar presenças, deslocar centralidades e reivindicar a legitimidade de memórias que dançam – mesmo quando esquecidas – nos interstícios da história oficial.

ENTRE O CLÁSSICO, O JAZZ E A REINVENÇÃO

Antes de mergulharmos nessas águas escuras do Rio Negro, é preciso situar que o período de 1970 a 1990, que abrange parte da ditadura militar e o subsequente processo de redemocratização, impactou profundamente as práticas artísticas no Brasil. Em Manaus, as restrições orçamentárias, a censura e o isolamento geográfico dificultaram a circulação de artistas, como demonstram registros do jornal A Crítica (década de 1970) e levantamentos de Abreu (2018), que apontam a precariedade dos espaços culturais e o papel central das escolas particulares na manutenção das atividades artísticas.

Como observa Michelle Perrot (2010), em contextos de repressão, as práticas culturais tornam-se espaços de enunciação simbólica e política, onde os corpos e as artes dizem o que não pode ser

dito. O *Jazz Dance,* ao incorporar referências midiáticas, populares e urbanas, assumiu em Manaus um papel de resistência estética e expressão de liberdade corporal frente à rigidez institucional. De acordo com Stuart Hall (2003), a cultura é um campo de luta pela representação – um espaço onde identidades são constantemente (re)negociadas. Nesse sentido, o *Jazz Dance* manauara pode ser compreendido como um gesto político de reexistência: um modo de inscrever corpos e memórias amazônicas em um cenário nacional ainda marcado pela centralização e pela desigualdade cultural.

Com base no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e no Portal do Senado (Gomes, 2024), o lugarejo conhecido hoje como Manaus, significando "a mãe dos deuses", teve vários nomes ao longo do tempo: São José da Barra do Rio Negro (1669); Nossa Senhora da Conceição da Barra do Rio Negro ou Vila da Barra (1832); Vila de Manáos e Cidade de Nossa Senhora da Conceição da Barra do Rio Negro (1848); Manáos (em homenagem ao grupo indígena local pela sua coragem e valentia) ou Manaus (1856). Esse último sofreu complicações ortográficas por questões empresariais e erros de publicação (Pedrosa, 2018).

Nesse contexto, a história do *Jazz Dance* também passa por metamorfoses e mudanças, que devem ser preservadas da obscuridade, conforme destaca Halbwachs (1990), pois, quando pesquisamos o passado, estamos de fato analisando a partir do presente, numa construção que reflete mais a nossa época atual do que o próprio passado, como argumenta Mary Douglas (1998).

Investigar o passado, segundo Abreu (2018), é desafiador, evidenciado pelas pesquisas sobre a dança manauara realizadas por Xavier (2002), Freitas (2010), Abreu (2018) e Vilaça (2018). Freitas (2010) detalha a vinda de importantes figuras como Glória Velásquez (anos 50 e 60), Adair de Palma e Arnaldo Peduto (anos 70), destacando seus processos de divulgação em jornais locais.

Embora Freitas (2010) apresente informações detalhadas sobre a trajetória de Adair de Palma – como sua atuação em TVs nacionais, a fundação do Ballet do Centenário na Paraíba e coreografias na TV Borborema –, a verificação desses dados apresenta dificuldades. Muitas referências citadas pela autora provêm de acervos físicos, como revistas especializadas e jornais não digitalizados. Nas buscas realizadas para esta pesquisa, apenas um registro pôde ser confirmado virtualmente: sua inscrição no concurso para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, publicada no *Diário de Notícia* em 20 de agosto de 1965 (Fig. 1). Outros dados mencionados por Freitas demandariam consulta presencial a acervos físicos, como exemplares da *Revista Magazine Manaus* (1961) e da *Revista Querida* (1965), não disponíveis online.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Diário de Notícias

DA HONRA MILITAR

GOVÊRNO DO ESTADO

Concurso Para Bailarino do Municipal Será Dia 3

SERÁ no dia 3, às 9 horas, na Sala de Corpo de Baile do Teatro Municipal, o concurso de bailarino, com a prova prática, após serem atendidas as exigências da ESPEG, porquanto os candidatos terão que apresentar atestado médico e possuir a altura mínima exigida.

Por outro lado, é necessário que se apresentem com 30 minutos de antecedência, munidos do cartão de inscrição, documento de identidade e uniformes: para os candidatos masculinos malha, sapatilha prêta e camisa branca, e para femininos, sapatos de ponta rosa, rosa, leotardo prêto e penteado clássico.

OS CANDIDATOS

São êstes os candidatos: Adair de Castro Palma, Aldemir da Silveira Dutra, Carlos Américo Morais Machado, Expedito Marcelo Coelho de Araújo Lima, Expedito Saraiva Monteiro, Getúlio Carvalho, Sardinha, José Moura Silva, Luis Carlos Pereira, Pedro José Bascarello Bisch e Solon José de Almeida; no dia 4, também, às 9 horas, Beatriz dos Santos Belucci, Carmem Silvia Lago Ferreira, Clélia Nogueira de Carvalho, Daisy de Carvalho, Eliana Maria Vieira Boamorte, Elisabete Bitencourt Olicei, Elvi-

Assessoria de Planejamento de Superintendência Executiva: Johan Gottfried Wilhelm Hoem para adjunto da Superintendência Executiva; Irani Peixoto Gomes para chefe da Seção de Expediente e Divulgação, da Assessoria de Planejamento; Egidio Ramos Filho para chefe da Subseção de Processamento de Dados, da Seção de Análises e Pesquisas da Divisão de Estatística, da Inspetoria Geral; Evanilde Resende Machado para chefe da Seção de Correição, do Serviço Normativo e de Fiscalização, do Departamento de Policia Distrital; Ana

Consuelo Quintino ... para chefe do Serviço ... do Asilo São Francisco ... Assis.

ACESSO A TECNICO ... ADMINISTRAÇÃO

Segundo edital ... diretora do Departamento ... Seleção da ESPEG ... candidatos que requ... acesso à carreira de ... de Administração, que ... cala para defesa oral ... nografia encontra-se ... nos postos de inscri... quele órgão, na av. ... Peixoto, 54 — sobrelo... avenida Erasmo Bra... — Loja "A".

Secret. de Adminis...

FIGURA 1
Lista dos inscritos do concurso para o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1965. Fonte: Diário de Notícia do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_04/50957>. Acesso em: 15 maio 2024.

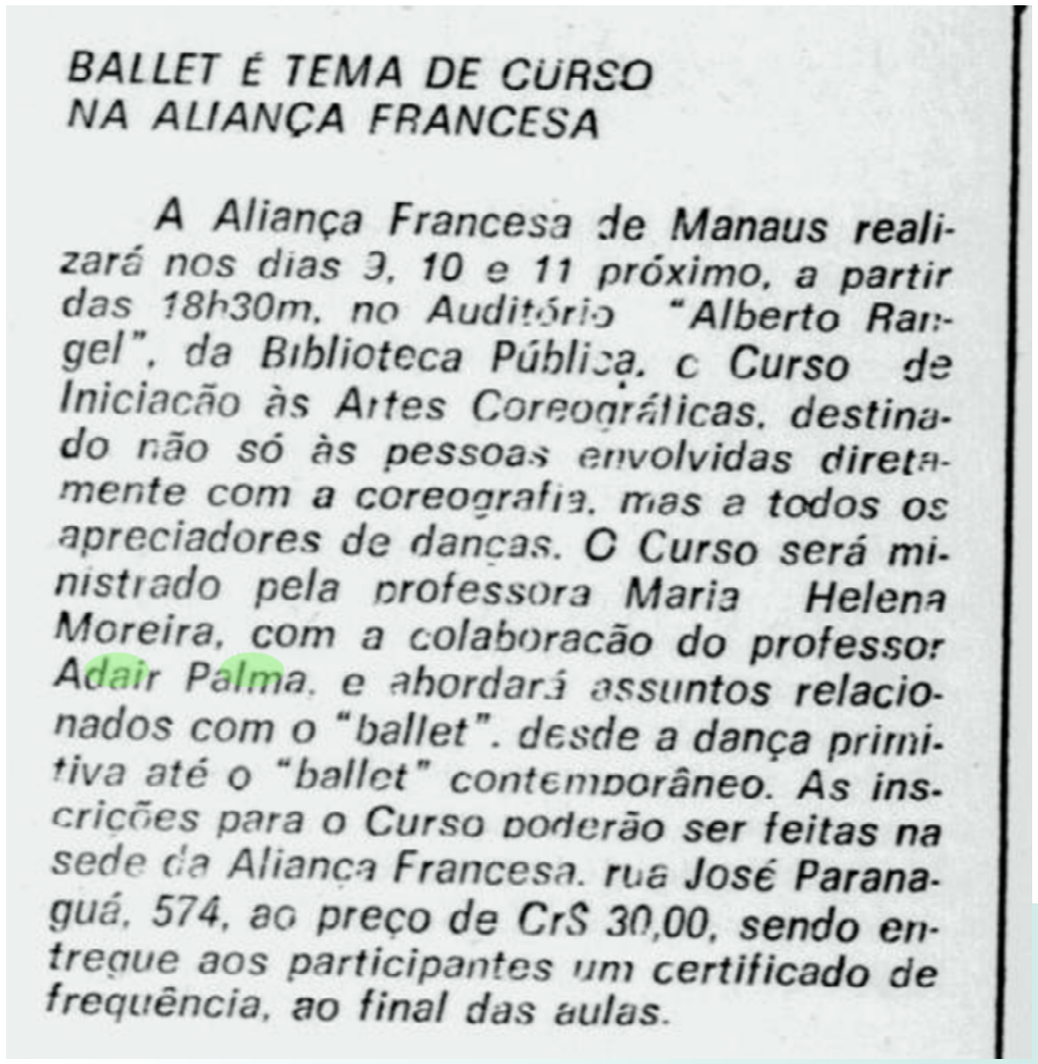
Apesar de muitos detalhes que a professora Freitas (2010) disponibiliza sobre Adair na sua tese, ao procurar se aprofundar e verificar esses detalhes ou afirmativas, quase nada foi encontrado virtualmente sobre a vida artística de Adair ou esses feitos que o dançarino fez no decorrer de sua vida artística. A única fonte até agora encontrada foi sua inscrição para o ingresso do concurso para bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 20 de agosto de 1965 (Fig. 2) pelo jornal Diário de Notícia do Rio de Janeiro. Não estou desmerecendo ou difamando a pesquisa da professora Ítala Freitas, já que existem informações que não ficam disponibilizadas virtualmente,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

por exemplo, sobre Glória Velásquez na *Revista Magazine Manaus*, em 1961 (Freitas, 2010, p. 99), ou *Revista Querida*, de 1965 (que menciona Adair de Palma), que necessitam comprar a versão impressa/física ou encontrar nas bibliotecas públicas (como se deu no caso de Freitas) para comprovar esses detalhes. A pesquisadora inclusive afirma que, "em relação à dança, embora não tenham sido encontrados estudos específicos, pode-se arriscar uma dedução preliminar de que a atuação dos artistas e professores realizava-se à parte..." (Freitas, 2010, p. 23).

Jeanne Abreu (2018) reforça a relevância de Adair de Palma para a dança manauara (Fig. 2), descrevendo seu estabelecimento em Manaus em 1973, quando abriu uma escola de dança na Av. Epaminondas, no centro da cidade, na Associação dos Sargentos da Amazônia (ASA). Abreu narra um encontro curioso e significativo com Palma, que resultou em sua entrada no mundo da dança aos 16 anos. Adair posteriormente fez de Jeanne Abreu sua parceira de dança, contribuindo para a popularização do balé em Manaus.

Vilaça (2018) registra uma curiosidade sobre o estilo de dança de Palma, sugerindo uma tensão entre o tradicional ensino clássico e as influências da dança moderna e midiática da época. Apesar disso, Palma teve grande



BALLET É TEMA DE CURSO
NA ALIANÇA FRANCESA

A Aliança Francesa de Manaus realizará nos dias 9, 10 e 11 próximo, a partir das 18h30m, no Auditório "Alberto Rangel", da Biblioteca Pública, o Curso de Iniciação às Artes Coreográficas, destinado não só às pessoas envolvidas diretamente com a coreografia, mas a todos os apreciadores de danças. O Curso será ministrado pela professora Maria Helena Moreira, com a colaboração do professor Adair Palma, e abordará assuntos relacionados com o "ballet", desde a dança primitiva até o "ballet" contemporâneo. As inscrições para o Curso poderão ser feitas na sede da Aliança Francesa, rua José Paranaguá, 574, ao preço de Cr$ 30,00, sendo entregue aos participantes um certificado de frequência, ao final das aulas.

Figura 2
Curso na Aliança Francesa com participação de Adair de Palma e Maria Helena Moreira em 31 maio 75. Fonte: Jornal do Commercio. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/170054_01/112737?pesq=adair+de+palma>. Acesso em: 20 abr. 2024

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

importância, criando um *Jazz Dance* "camuflado" em Manaus e montando grandes balés clássicos, como *Giselle*, *Coppélia* e *O Lago dos Cisnes*. Ou seja, Adair de Palma foi responsável por difundir o *Jazz Dance* em Manaus, atuando em escolas e montando espetáculos de grande porte.

O balé clássico, nesse contexto, não aparece como antagonista do *Jazz Dance*, mas como parte das matrizes técnicas e simbólicas que estruturaram o ensino de dança em Manaus. A coexistência entre ambas as linguagens revela tensões e hibridismos que marcam o desenvolvimento da dança manauara. Essa intersecção entre o balé e o *Jazz Dance* ilustra o que Homi Bhabha (1998) denomina de hibridismo cultural: um espaço de tradução e negociação no qual novas formas emergem do encontro entre tradições distintas.

Palma tentou replicar em Manaus o estilo de boates e cassinos populares do Rio de Janeiro, mas, devido aos altos custos impostos pela localização geográfica isolada, acabou acumulando dívidas que o obrigaram a fugir para Porto Velho, Rondônia, em 1978 (Abreu, 2018; Freitas, 2010). Em Rondônia, Palma foi conhecido como "Peruquinha" e estabeleceu uma importante escola municipal de dança. Faleceu em 2010, vítima de câncer (Figs. 3 e 4).

Figura 3 e Figura 4
Apresentação dos alunos do professor Adair de Palma em 1993. Fonte: Página do Facebook - Tributo ao Maître Adair Palma. Disponível em: <https://www.facebook.com/tributoadair/photos"https://www.facebook.com/tributoadair/photos>.

Atualmente, Palma é considerado pioneiro da dança em Porto Velho e continua sendo homenageado por suas alunas e pela Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), que nomeou uma de suas salas em sua homenagem (Fig. 5).

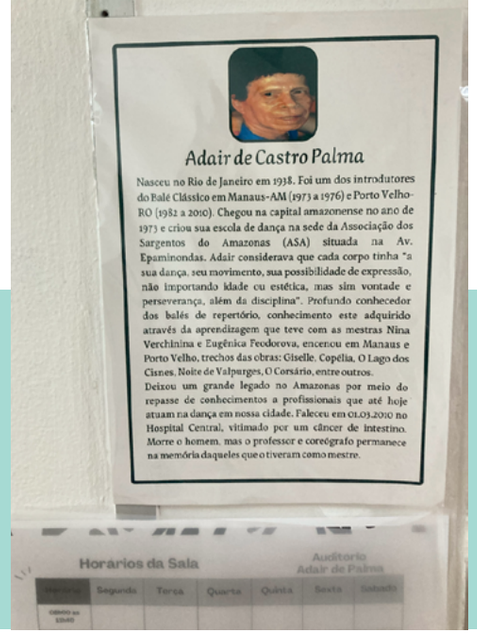


FIGURA 5
Adair é homenageado em uma das salas da ESAT.
Fonte: Fotografia acervo pessoal

PRECURSOR DA PRIMEIRA ESCOLA DE *JAZZ DANCE* EM MANAUS, ARNALDO PEDUTO CHEGOU!

Reconhecido como figura fundadora do *Jazz Dance* em Manaus, Adair de Palma exerceu papel fundamental na difusão do estilo e na formação de uma geração de bailarinos locais, segundo Freitas (2010), que o identifica como um dos primeiros professores a integrar elementos do *Jazz Dance* e do balé clássico no ensino manauara.

Evita-se, contudo, atribuir origens fixas a processos que são múltiplos e contínuos. A história da dança – e, especialmente, do *Jazz Dance* – é tecida por confluências, deslocamentos e trocas constantes, nas quais a autoria se dilui em redes de transmissão, aprendizado e recriação (Greiner, 2005; Hall, 2003). Assim, o reconhecimento de Palma deve ser entendido não como ponto inaugural, mas como parte de uma constelação de presenças que contribuíram para a consolidação da dança em Manaus.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Após a partida de Adair de Palma, Manaus recebeu outro grande nome da dança, Arnaldo Menezes Peduto, cuja chegada é cercada por versões e registros divergentes. Freitas (2010) sugere que Peduto chegou em 1978, Abreu (2018) menciona 1977, enquanto Vilaça (2018) afirma que sua vinda ocorreu em 1976, após o pedido de estudantes locais pela introdução do *Jazz Dance*. Não há, entretanto, confirmação precisa em jornais sobre sua chegada, exceto um registro de incidente no Teatro Amazonas em julho de 1977 (Fig. 6).

Declaração de Bezerra

Com finalidade de esclarecer posições à respeito de seus trabalhos no campo da dança e do teatro, relacionadas a declarações prestadas pelo ator Moacir Bezerra, publicadas em nossa imprensa, estiveram na redação do Jornal do Comércio, o teatrológo Álvaro Braga, diretor do Teatro de Cultura Popular, e o bailarino e coreógrafo, Arnaldo Peduto.

ARNALDO PEDUTO

Absolutamente, eu e minhas alunas jamais utilizamos as dependencias do Teatro Amazonas para boicotar ou prejudicar o trabalho de quem quer que seja. Na entrada do Teatro Amazonas existe uma relação definindo horários de atividades de todos aqueles que alí prestam serviços.

Disciplina é uma constante naquela casa de espetáculos, coisa que seus dirigentes, Pedro Amorim e José Tito Dutra procuram sempre conservar talvez seja esse o de tantas fofocas provocadas por uma meia dúzia de inconformados com esta mesma administração, que age sempre com honestidade, coisa difícil nos dias atuais, para alguns. Muito me admira que o sr. Moacir Bezerra tenha feito semelhantes declarações, e já explico: dizendo-se profissional (?), como então explicar suas crises de estrelismos, tão conhecidas de todos em Manaus. Afinal, estou aqui a pouco tempo e logo que cheguei, não foram poucos os que preveniram-me para este fato. Depois, também seu palavreado, indigno mesmo dos mais baixos ambientes, faz com que várias de minhas alunas hajam retirado-se de minha aula, em sinal de protesto. Onde está o profissionalismo deste senhor? Onde me formei isto representa outra coisa. Já ensaiei com espetáculos de categoria precisando do palco, como o ballet do Tahiti, a Companhia de Cláudio Correa e Castro e outros mais, sem que nada de anormal houvesse sucedido. Acontece, que tudo já estava preparado. Má vontade para com a direção do T.A, vem sendo observada a muito por parte de alguns, inclusive, de certo grupo teatral fazendo, a jogada de alguns — ex —, procurando sempre derrubar a direção do T.A. O sr. Moacir Bezerra apenas foi mais um dos muitos a tentar entornar o caldo com o seu gênio explosivo.

TEATRO DE CULTURA POPULAR

O Teatro de Cultura Popular sobrevive a três anos. Estamos no momento em fase de preparação de nossa terceira montagem, que será meu segundo texto. Nada tenho a ver com as brigas do Sr. Moacir Bezerra com a direção do Teatro Amazonas. Agora, acho errado ele falar em nome dos grupos de teatro. Quero aqui prestar solidariedade ao Sr. Pedro Amorim e ao mesmo tempo dizer que, se meu grupo até hoje sobrevive sem qualquer ajuda de órgão particular ou governamental, deve-se ao Sr. Pedro Amorim, que juntamente com o Vice-Diretor do T.A. Sr. Tito Dutra, consentem em que nos reunamos numa das salas desta casa de arte. Agora, é claro, procuramos agir sempre dentro dos princípios ditados por esta mesma diretoria. Pois, seja o Sr. Pedro Amorim ou seu Zézinho, que esteja na diretoria do T.A., pra levar este trabalho avante, terá que colocar ordem e disciplina, coisa que muitos não querem entender. Então, aqui fica meu repúdio a afirmação do Sr. Moacir Bezerra de que o Sr. Pedro Amorim prejudica aos grupos amadores. Não o Teatro de Cultura Popular. E repito: se até agora subsistimos, devemos ao diretor do Teatro Amazonas.

FIGURA 6
Declaração de Bezerra em julho de 1977. Fonte: Jornal do Commercio. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/170054_01/163797?pesq=Arnaldo%20peduto>. Acesso em: 23 maio 2024.

Essas divergências reforçam o caráter fragmentário das fontes sobre a história da dança manauara, aspecto já observado por Freitas (2010) e Vilaça (2018) ao analisarem a escassez de registros oficiais sobre as atividades artísticas fora do eixo Sudeste. Essa ausência de documentação formal exige o cruzamento entre fontes orais e registros de imprensa, conforme a metodologia proposta neste estudo.

Arnaldo Peduto, nascido no Rio de Janeiro em 1945, iniciou no balé clássico aos 16 anos e posteriormente destacou-se no *Jazz Dance*, trabalhando na TV Tupi e na Globo, e participando de espetáculos coreografados por Juan Carlo Berard. Peduto representou o Brasil no Festival de Verão de Moscou em 1970, aproveitando sua estadia para estudar danças folclóricas russas durante dois anos. Em seguida, estudou com o renomado coreógrafo Maurice Béjart, embora as datas exatas desse estudo sejam imprecisas. Sua trajetória internacional também inclui trabalhos

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

em Abidjã, Costa do Marfim, onde coreografou e se apresentou no Centre Culture Français, e em Marselha, França, onde participou do espetáculo *Pussy Cat*. Retornando ao Brasil em 1972, coreografou o musical infantil *O Gigante Egoísta* (Fig. 7), adaptado do conto de Oscar Wilde, que permaneceu em cartaz por um ano.

Ao longo de sua carreira no Rio de Janeiro, Peduto trabalhou em renomados musicais como "Jesus Cristo Superstar", "Ipanemíssima" com Suzana Vieira (Figs. 8 e 9); no evento do Canecão chamado "Show" com Elizeth Cardoso e Baden Powell, na qual no jornal *O Cruzeiro-RJ* (1973, p. 34) descreve que "os brasileiros podem ser superiores aos ingleses do Royal Ballet", mencionando a potencialidade coreográfica de Arnaldo Peduto ao evento (Fig. 10), e participou de produções na boate Erótika e na boate Cowboy. Em 1976, estreou o espetáculo "Première" no Rincão Gaúcho de Niterói, dirigido por Eduardo Casali.

Em Manaus, Peduto fundou uma escola de dança inicialmente na rua LoboD'almada, que rapidamente se tornou referência, devido a seu estilo inovador e sua dedicação ao ensino de dança moderna, *Jazz Dance* e balé. Posteriormente, a escola foi transferida para a rua Joaquim Nabuco, tornando-se o Arnaldo Peduto Jazz Center. Peduto criou e dirigiu diversos espetáculos que marcaram época, como *Cabaret*, *Hair*, *Cats*, *Manaus G Show*, *Uma Academia Muito Louca*, *Bolero de Ravel*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, entre outros.

editora será a mesma. Mas todos confiam que o humor traga algo novo.

O Gigante Egoista

Em cartaz no Teatro Glauce Rocha, o musical infantil "O Gigante Egoista", adaptado do conto de Oscar Wilde por Nelson Luna, que também responde pela direção e foi responsável pela orientação do Curso de Teatro da Associação dos Servidores do Banco Central (Asbac) e um dos fundadores do antigo Teatro Jovem, que funcionou justamente onde hoje está o Teatro Glauce Rocha.

A montagem movimenta 52 pessoas, contando o elenco com 36 intérpretes, todos oriundos do curso da Asbac. O espetáculo está sendo apresentado aos sábados e domingos às 16 e 17 horas e nos créditos estão os nomes dos irmãos Arnaldo e Luiz Peduto (coreografia), Arthur Maia (cenografia e figurinos), Ayrton Escobar (música e direção de som) e Ciro Negreiros (assistência de direção).

Os irmãos Peduto são recém-chegados da Europa, onde estudavam com Maurice Bejart. Maia foi o responsável pela cenografia de "Pobre Menina Rica" e do filme "Eu Transo Ela Transdeste movimento, nas mais diversas funções. Desligando-se de Kleber Santos, dirigiu vários espetáculos universitários e, transferindo-se para Santa Catarina, assumiu a direção do Teatro da AABB para ganhar duas vezes o Festival de Teatro daquele Estado. Após a temporada de "O Gigante Egoista" Nelson Luna pretende montar "Alice no País das Maravilhas", adaptação de sua autoria e com uma produção tão custosa como a atual.

Feliz 73

Para Pedro Porfirio e sua Cata (bom trabalho o seu, rapaz, e obrigado pelas informações) — para Luiz Osvaldo e seus planos — para Gustavo José Valle Dias — para a Familia Transamossa, de Tonhão a Paulinha, passando por Arrudinha, Yayá, Eloy e Milla — para a turma da Ambassade de France au Brésil — para Victor Berbara e seu complexo: Century Publicidade, Companhia Brasileira de Diversões, Network Distribuidora de Filmes e TV Interamericana do Brasil — para Felinto Rodrigues Neto, que seus planos sejam executados, para a felicidade geral do teatro nacional — para Luiz e Sandra, gente boa do Teatro Santa Ro-

Figura 7
O Gigante Egoísta (1972). Fonte: Jornal Correio da Manhã. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_08/36038?pesq=Arnaldo%20Peduto>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ANA MARIA SAGRES apresenta
SUZANA VIEIRA em
IPANEMÍSSISSIMA
Comédia musical de J. RUY e MEIRA GUIMARÃES Com: AMANDIO — ROBERTO RONEY — REGINA CÉLIA — FRENANDO JOSÉ — MÁRCIA GASTALDI e ARNALDO PEDUTO
DIREÇÃO: AMANDIO
CENÁRIOS: ALFREDO ARIAS
FIGURINOS: ANDRÉ LUIZ
COREOGRAFIA: ARNALDO PEDUTO
PROGRAMAÇÃO VISUAL: NELSON CANDAU
DIREÇÃO MUSICAL: maestro IVAN PAULO
ESTRÉIA DIA 31
TEATRO SANTA ROSA
Reservas: 247-8641

POLEGAR PRA CIMA

CARAVELA

Figura 8 e Figura 9
Notícia do espetáculo *Ipanemíssima*. Estreado no Teatro Santa Rosa no final de Outubro com Ana Maria Sagres (esquerda) e Suzana Vieira (direita).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Em 1988, o grupo Garra, dirigido por ele, destacou-se nacionalmente no Festival de Dança de Joinville com a coreografia *O Idílio de Ajuricaba*, e obteve premiações posteriores com coreografias como *Sangue de Pantera*". Peduto era conhecido pela disciplina rigorosa nas aulas e pelo profundo compromisso com a técnica e a qualidade artística das apresentações (Fig. 10).

ATUALIDADES

Peduto faz a coreografia para o show de Baden.

O BALLET DE MENEZES NO CANECÃO

Arnaldo Menezes Peduto é o responsável pela coreografia do show de Elizeth Cardoso e Baden Powel no Canecão. "Sem mestre, apenas com boa vontade e vocação", ele iniciou-se no ballet aos 16 anos, e hoje, aos 28, leciona dança moderna e jazz. Com o ensino alcançado agora, Peduto garante o sucesso do seu futuro grupo e planeja apresentações pelo Brasil e pelo estrangeiro, para mostrar que "os brasileiros podem ser superiores aos ingleses do Royal Ballet".

FIGURA 10
Arnaldo Peduto coreógrafo do Show de Elizeth e Baden. Fonte: Jornal *O Cruzeiro*, 1973.

Arnaldo Peduto não foi apenas um professor e coreógrafo; foi uma figura paternal, admirado e respeitado profundamente por suas alunas e alunos, sendo descrito como uma pessoa carismática, afetuosa e extremamente dedicada à arte. Em 1993, após sofrer problemas de saúde devido a complicações relacionadas ao HIV-aids, organizou o espetáculo de despedida *Homenagens*, antes de partir para tratamento no Rio de Janeiro. Arnaldo Peduto faleceu em 22 de julho de 1994, deixando um legado duradouro que continua sendo referência e inspiração para o *Jazz Dance* e para a dança em geral na cidade de Manaus (Fig. 11).

Peduto morre, aos 48, no Rio

Elaíze Farias

Morreu na última sexta-feira, dia 22, no Rio de Janeiro, o bailarino Arnaldo Peduto, 48, vítima de parada cardíaca. Ele foi sepultado no sábado, na capital carioca. O bailarino era natural do Rio de Janeiro e morava em Manaus desde 1976, onde dirigia a Academia Arnaldo Peduto, dando aulas de jazz e sapateado.

Seu ex-sócio na Academia, Paulo Henrique Viana, em entrevista, ontem, disse que Peduto já tinha fechado a Academia no ano passado, com o intuito de transferir-se para o Rio de Janeiro, onde passaria a morar. Sua mudança vinha acontecendo desde o início do ano, mas esteve em Manaus em junho para tratar de assuntos particulares.

O último espetáculo montado pelo bailarino aconteceu em dezembro de 93, no Teatro Amazonas, com a participação das bailarinas de sua Academia. As montagens de dança de Arnaldo Peduto se repetiam há 18 anos, desde quando ele fundou a Academia.

Arnaldo Peduto começou sua carreira de bailarino aos 17 anos, como integrante dos antigos musicais da TV Tupi. Trabalhou em vários musicais, entre eles num espetáculo com Elizeth Cardoso e Baden Powell. Participou do corpo de baile de espetáculos como "Ipanemíssima", nos anos 70, com Suzana Vieira. Informações como essas foram concedidas por Paulo Henrique Viana, que abalado com a morte do amigo, enfatizou que não conseguia lembrar-se com precisão das datas.

Também nos anos 70, Peduto esteve no musical "Jesus Cristo Super Star", com Eduardo Conde fazendo o papel principal.

Arnaldo Peduto, formado em Educação Física pela Universidade do Amazonas, começou a dançar ainda no final dos anos 60. Neste período até por volta de 73, ele esteve na Rússia e África, fazendo uma série de cursos. Foi na Costa do Marfim, África, que Peduto se casou com a francesa Michele, com quem tem uma filha, hoje com 21 anos e que mora com mãe, na França. Neste país, Peduto participou de um curso de jazz que equivale a licenciatura curta no país. Fez especializações em Nova York e Los Angeles, Estados Unidos.

Segundo Paulo Henrique, Arnaldo Peduto veio a Manaus apenas para um passeio e por aqui fi-

Luiz Vasconcellos

O bailarino Arnaldo Peduto, que morreu na última sexta-feira

cou, decidindo montar sua Academia. "Nestes 18 anos, não fecávamos um ano sem fazer o espetáculo de encerramento de final de ano, além das apresentações nos outros meses", lembra Paulo Henrique. Nos últimos anos, a Academia tinha uma clientela de 200 alunos, numa média de idade entre 16 e 30 anos.

A Academia funcionava na rua Monsenhor Coutinho, e muitas de suas integrantes formavam um grupo paralelo, o Garra, que representou o Amazonas no Festival de Joinvile, Santa Catarina, em 88 e 89. Paulo Henrique conta que em 89, o grupo, nas categorias de jazz e balé contemporâneo, foi premiado como o melhor, entre concorrentes de vários Estados do país.

Arnaldo Peduto também foi chefe da delegação amazonense de ginástica rítmica, representando o Estado em competição ocorrida em Brasília. Suas outras atividades foram também como orientador de curso de tango, promovido pelo Banco da Mulher do Amazonas, e coordenador de desfile de manequins, no encerramento de curso dado pelo professor de manequim Cacá Bueno, em 1990. Em maio do ano passado realizou o Concurso de Miss Amazonas, em Itacoatiara.

Um dos últimos trabalhos de Arnaldo Peduto foi a montagem da peça "Sonho Amazônico", escrito pelo seu irmão Luiz Sorel, já falecido. O espetáculo, que mistura música e teatro, contava em seu elenco somente com alunos de sua academia, e foi apresentado no Teatro Amazonas, ano passado, com música do grupo Raízes Caboclas.

Bailarino fez estilo e história

Leyla Leong

Durante algum tempo, a dança em Manaus era recortada em duas fatias: o balé clássico, ensinado pelo professor José Rezende, e o jazz ensinado por Arnaldo Peduto.

Depois foram surgindo outros grupos, com novas propostas criadas por pessoas que passaram pelas duas academias.

Arnaldo Peduto conseguiu marcar um estilo e uma história em Manaus, diferente das manifestações de outros grupos que foram surgindo e que se mantêm até hoje em atividade.

A sua pretensão artística sempre foi a do espetáculo propriamente dito, passando ao largo da experimentação.

Entre a dança como exercício físico e a dança como espetáculo, ele reuniu durante pelo menos duas décadas, em sua Academia, centenas de alunos, mulheres na quase totalidade, em torno do sonho dos musicais da Broadway, motivo de inspiração de todas as suas criações.

Os espetáculos de fim de ano montados por ele sempre foram caracterizados pelo profissionalismo, pela participação de mulheres bonitas, muito brilho, jazz americano e sapateado, com cenas inteirinhas tiradas dos velhos musicais dos tempos áureos do gênero consagrado por Hollywood.

Perseguindo a perfeição das técnicas que dominava, Peduto viajava muito para Nova York, levando pequenos grupos de alunas, em uma espécie de turismo cultural que incluía *workshops* em Academias americanas, onde se reciclava e pesquisava coreografias para os seus próximos espetáculos.

Peduto sempre se manteve em uma posição independente dentro da atividade de dança em Manaus, trabalhando duro na sua Academia, de onde tirava o seu sustento. Sem ser um artista engajado nas discussões a respeito dos problemas que afligem a classe artística era uma pessoa muito bem informada, consciente das consequências da posição que assumira.

Ao aceitar um cargo na administração pública, no Teatro Amazonas, Peduto foi vítima de uma grande injustiça há alguns anos, quando, seguindo ordens da direção, barrou a entrada do professor Ribamar Bessa Freire no Teatro, porque ele estava usando sandálias.

Peduto atravessou esse episódio mantendo um silêncio digno, mesmo depois que a sua imagem foi injustamente distorcida, só que a verdade fosse publicada resposta.

A doença que [illegible] o bailarino foi [illegible]da. O seu [illegible] do Teatro Amaz[illegible] do palco deu-se também, com muita discrição. Somente as suas alunas mais chegadas e um círculo restrito a pessoas muito amigas acompanharam o seu sofrimento.

Com a morte prematura de Arnaldo Peduto, Manaus perde a alegria dos seus espetáculos.

FIGURA 11
Nota de falecimento e pequeno histórico do artista/professor Arnaldo Peduto. Fonte: Jornal Acrítica, 1994. Disponível em: Acervo da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

JEANNE ABREU E O GESTO FEMININO QUE FEZ O *JAZZ DANCE* FLORESCER EM MANAUS

Falar da história do *Jazz Dance* em Manaus é também evocar a presença de Jeanne Abreu, cuja trajetória se entrelaça às memórias e resistências que deram forma à dança na cidade. Reconhecida como uma das referências pioneiras dessa linguagem, Jeanne não inaugura um ponto fixo na história, mas faz parte de um movimento coletivo que transformou o corpo dançante em gesto de permanência.

Esse intertítulo tem como propósito registrar suas contribuições, lutas e criações, que abriram caminhos para que bailarinos manauaras tivessem acesso ao *Jazz Dance* e a outras modalidades que ela trouxe para o cenário local. Jeanne Prudente Chaves de Abreu nasceu em Manaus por volta de 1958, descrevendo-se como branca, de olhos claros e cabelos encaracolados. Proveniente de uma família artística, sua mãe era pianista, e seu pai incentivava a declamação de poemas.

Jeanne iniciou sua trajetória na dança informalmente aos oito anos, dançando Bolero, Twist[1] e Halli Galli com seus irmãos em encontros sociais. Aos 12 anos, assistiu a Margot Fonteyn em um filme e decidiu que queria ser bailarina, embora Manaus não oferecesse oportunidades. Sua oportunidade surgiu ao descobrir uma faixa anunciando uma escola de balé, onde, apesar das dificuldades financeiras, Jeanne conseguiu frequentar aulas gratuitamente ao levar amigas para a escola recém-aberta por Adair de Palma (Fig. 12).

Com o crescimento da escola, Jeanne participou ativamente dos espetáculos organizados por Adair. Contudo, em 1976, a escola se transformou em uma boate, perdendo muitas alunas devido ao

1 O "Twist" é uma dança inspirada pelo Rock n' Roll, que se desenvolveu no final dos anos 50 e início de 60. A partir de 1960, o "Twist" ficou extremamente conhecido, sendo introduzida em vários países. A versão de Chubby Checker da música "The Twist" iniciou a popularidade da dança.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

ambiente impróprio para crianças e adolescentes, levando Adair a fugir por causa de dívidas. Jeanne, que admirava Adair profundamente, seguiu seu exemplo na dança, destacando a importância do professor em sua formação e recordando a metodologia rigorosa, porém nunca agressiva, utilizada por ele (Fig. 13).

Em 1977, Jeanne conheceu Arnaldo Peduto (Fig. 14), novo professor de dança na cidade, cujo estilo de *Jazz Dance*, inicialmente mais livre, incorporou posteriormente a técnica de Luigi após viagens aos Estados Unidos. Jeanne trabalhou com Peduto até 1988, conciliando sua carreira como professora de Educação Física pela SEDUC-AM, cargo assumido em 1981 e outra em 1985. Apesar de não participar diretamente do grupo competitivo Garra, ela se apresentava frequentemente em eventos locais, ressaltando a técnica envolvente e fluida introduzida por Peduto.

Figura 12
Jeanne Abreu (quarta pessoa da esquerda para direita) como aluna de balé. Fonte: Acervo Pessoal de Jeanne Abreu.

Figura 13
Jeanne com Pas de Deux com Adair de Palma. Fonte: Acervo Pessoal de Jeanne Abreu.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

A partir de 1988, Jeanne ampliou suas atividades no Colégio La Salle, onde incorporou balé às aulas de ginástica rítmica, idealizando o Festival La Sallista de Dança, evento de grande sucesso que chegou ao Teatro Amazonas. Após a morte de Arnaldo Peduto em 1994, Jeanne abriu sua própria academia, a Dance Hall (Fig. 15), oferecendo aulas e realizando espetáculos que rapidamente ganharam popularidade. Sua filha, Paula Abreu, foi fundamental nesse período, ajudando especialmente nas aulas de *Jazz Dance* e danças urbanas, e introduzindo o *Hip-Hop* no Festival de Dança de Joinville.

Essas iniciativas são registradas por Vilaça (2018) e Abreu (2018) como marcos de profissionalização e visibilidade da dança manauara, especialmente por consolidarem o *Jazz Dance* como prática pedagógica e artística em diálogo com o circuito nacional.

Figura 14
Jeanne Abreu com suas colegas de turma e coreografia e Arnaldo ao meio. Fonte: Acervo Pessoal de Jeanne Abreu.

Figura 15
Dance Hall em Joinville. Fonte: Acervo Pessoal de Jeanne Abreu

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Jeanne encerrou as atividades da academia em 2009, após 15 anos de sucesso, período no qual também criou a Companhia Amazonense de Dança (CADAN) (Fig. 16). Em 2010, motivada pela saudade de ter uma academia, Jeanne criou o projeto de extensão PAJÊ na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) (Fig. 17), visando à pesquisa e divulgação do *Jazz Dance*. Jeanne reconhece mudanças no cenário global e local do *Jazz Dance*, percebendo-o como uma técnica em constante transformação e frequentemente misturado com outros estilos, especialmente as danças urbanas.

Jeanne acredita que o *Jazz Dance* ainda vive, sendo visível nas escolas e nas competições locais, embora admita não acompanhar tão de perto quanto antes. Ela vê o *Jazz Dance* como uma expressão ampla, que se manifesta em diversos contextos além das escolas tradicionais de dança.

Navegando nessa canoa, torna-se evidente que Jeanne Abreu não conduz sozinha a canoa da dança em Manaus; ela representa um marco coletivo na história desse fazer artístico na região. Sua trajetória é tecida por memórias individuais emaranhadas a contextos sociais e culturais mais amplos – uma tessitura que remete às concepções de memória de Le Goff (1994), Halbwachs (1990) e Nora (2012), para quem a memória individual se constitui sempre em relação com a memória coletiva.

Figura 16
CADAN em 1994.
Fonte: Acervo Pessoal de Jeanne Abreu

Seu percurso revela os inúmeros desafios enfrentados, os obstáculos estruturais e simbólicos superados e, sobretudo, a persistência de uma mulher cabocla que se recusou a aceitar os limites impostos pela escassez de infraestrutura, pelo apoio institucional incipiente e pela invisibilização histórica das práticas artísticas fora do eixo dominante. Jeanne Abreu não aguardou condições ideais: ela as construiu. Ao remar contra as correntezas de um contexto adverso – um verdadeiro *banzeiro simbólico* –, abriu caminhos não apenas para si, mas também para gerações de bailarinos e bailarinas que a sucederam.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

Sua atuação multifacetada, enquanto aluna, professora, coreógrafa, mãe, avó, gestora e visionária, contribuiu de forma decisiva para a ressignificação do *Jazz Dance* em Manaus. Aproximando-o de suas raízes populares e, simultaneamente, projetando-o em direção a novos patamares de profissionalização e reconhecimento, Jeanne instaurou um paradigma de resistência estética e política. A criação da escola *Dance Hall*, a ocupação simbólica do Teatro Amazonas com seus espetáculos e a inserção de seus alunos em festivais de projeção nacional e internacional, como Joinville, são expressões concretas de uma trajetória marcada por resiliência e inovação. Jeanne Abreu transformou sonhos em cena, resistência em legado e dança em linguagem de existência.

A poesia que atravessa este relato não é romantização, mas método: uma forma de escuta. Como lembra Greiner (2005), o corpo que resiste é o corpo que escreve. A escrita poética, aqui, é uma maneira de tocar aquilo que o arquivo não registra – as entrelinhas, os silêncios, os afetos.

O *Jazz Dance* em Manaus é tecido de contradições e encontros, de gestos que se traduzem uns nos outros, como sugere Bhabha (1998) ao falar do entrelugar do hibridismo. A história, nesse sentido, é feita de movimentos contínuos – aquilo que Hall (2003) chama de processo de representação. O corpo dança e, ao dançar, pensa. A memória dança e, ao lembrar, resiste.

Assim, revisitar sua trajetória não é apenas relatar uma história individual, mas compreender que a história da dança em Manaus também se constrói a partir de corpos que dançam com propósito, vozes que se recusam a silenciar e passos que não se deixam deter. Este intertítulo, portanto, transcende o relato: constitui-se como um gesto de reconhecimento e gratidão a uma mulher que fez do *Jazz Dance* sua língua, do ensino sua missão e da dança sua forma mais profunda de afirmação e existência.

FIGURA 17
PAJÊ no Teatro Amazonas apresentando *Jazz.com* Kelson Nunes e Jeanne Abreu na frente. Fonte: Acervo do Facebook da PAJÊ Cia de Dança.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

O gesto poético da narrativa aqui adotada não busca idealizar o passado, mas compreender como a dança se constituiu em meio a contradições, hibridismos e disputas simbólicas. A memória afetiva é, também, um gesto político, pois reinscreve corpos historicamente marginalizados nos discursos da arte.

Como propõe Christine Greiner (2005), o corpo que resiste é também o corpo que significa – ele transforma a dor em linguagem e o silêncio em gesto. Essa resistência é atravessada por tensões, deslocamentos e negociações, características que Homi Bhabha (1998) denomina de hibridismo cultural, espaço onde as identidades não se fixam, mas se traduzem mutuamente.

Assim, narrar a história do *Jazz Dance* manauara é, como diria Stuart Hall (2003), narrar a própria luta por representação: não uma história de origem ou pureza, mas um campo em constante (re) construção, no qual o corpo e a memória se tornam linguagem crítica e poética ao mesmo tempo.

O presente artigo buscou analisar e registrar o panorama histórico do *Jazz Dance* em Manaus, destacando as trajetórias individuais que contribuíram significativamente para seu desenvolvimento e difusão na região. A investigação teve como foco principal as figuras pioneiras de Adair de Palma, Arnaldo Peduto e Jeanne Abreu, cujas trajetórias refletem a persistência e a resistência frente aos desafios históricos e sociais impostos à dança manauara.

Contudo, há ainda a possibilidade de uma quarta presença marcante nesse início: Rosiman Monteverde, que, embora não tenham sido localizadas fontes documentais ou os registros oficiais sobre essa importante professora, relatos orais de ex-alunos, como Elifas Matos, Ulisses Aquino e Eliezer Rabelo, mencionam sua atuação como professora e referência na cena do *Jazz Dance* manauara nos anos 1980. Essa ausência de registros reforça a importância de considerar a memória como arquivo vivo – um princípio defendido por Le Goff (1994) e Halbwachs (1990).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

As memórias e experiências destes artistas, entrelaçadas à história oficial e extraoficial da dança local, revelaram o papel essencial que desempenharam ao introduzir e consolidar o *Jazz Dance* em Manaus. Adair de Palma trouxe técnicas inovadoras e espetáculos de grande porte, apesar das limitações econômicas e logísticas enfrentadas na época, enquanto Arnaldo Peduto consolidou o estilo com uma abordagem mais técnica e disciplinada, deixando um legado duradouro através da criação do Arnaldo Peduto Jazz Center e do grupo Garra, reconhecido nacionalmente. Jeanne Abreu emerge como uma figura de continuidade e inovação, capaz de preservar e expandir o legado de seus predecessores através da fundação da academia Dance Hall e do projeto PAJÊ.

Em paralelo, nessa navegação de um rio de lembranças que, embora pessoais, também são coletivas, analisadas sob as perspectivas teóricas de Pierre Nora (2012), Jacques Le Goff (1994) e Maurice Halbwachs (1990), demonstram claramente que a construção histórica do *Jazz Dance* em Manaus está intimamente ligada à memória coletiva e às dinâmicas sociais locais. A pesquisa permitiu compreender que revisitar essas trajetórias não é somente um ato de resgate histórico, mas também um gesto político e cultural, que reafirma identidades e resistências frente aos silenciamentos oficiais.

Ao mergulhar na história do *Jazz Dance* em Manaus, tornamo-nos navegantes de um rio de lembranças que, embora pessoais, também são coletivas. O percurso de Jeanne Abreu, Adair de Palma e Arnaldo Peduto, entre outros, evidencia como a dança, mais do que um gesto corporal, é um gesto de permanência, resistência e invenção. Como nos indicam os autores o que chamamos de memória não é apenas algo que guardamos – mas algo que fazemos viver. E, nesse viver, que a memória se torna história e a história se torna memória, não por meio de um registro frio ou neutro, mas através da costura amorosa de vozes, imagens, arquivos e afetos.

A narrativa construída nesta pesquisa demonstra que, mesmo à margem dos grandes centros e do cânone historiográfico da dança brasileira, o norte – e, especialmente, Manaus – também dança sua própria história. E essa história pulsa a partir dos corpos que ousaram sonhar, ensinar e transformar. Jeanne Abreu, como "mulher-memória", no sentido que Pierre Nora (2012) confere àqueles que carregam e transmitem um legado, não apenas registrou o passado – ela o movimentou, o atualizou e o perpetuou, incorporando-o na pedagogia e na prática.

Este estudo é, portanto, mais do que um relato histórico. Trata-se de um gesto de escuta, de reconhecimento e de (re)construção da memória como um bem comum, que resiste ao esquecimento

por meio da dança. É também um chamado à responsabilidade que temos com o passado: não como algo que já se foi, mas como algo que nos constitui. Assim, ao dançar, contar e escrever, reavivamos os lugares de memória e iluminamos caminhos possíveis para o futuro do *Jazz Dance* em Manaus.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jeane Chaves. A historiografia da dança no Amazonas: Fatos, sujeitos e coletividade. *In*: Org. MEIRELES. Flávia. Historiografias da Dança Brasileira: encontros sobre dança, acervo e memória. **Revista do SESC**, 2018. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Ensaios+e+Criticas/Historiografias+da+Danca+Brasileira/> Acesso em: 25 mar. 2024
  ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Tramas Comunicativas da Cultura**: a dança no jornalismo impresso em Manaus (1980-2000). 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (USP-SP), São Paulo, 2010.
- GOMES, Edson. **Manaus comemora nesta quarta-feira 349 anos de fundação**. Rádio Senado, 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2018/10/23/manaus-comemora-nesta-quarta-feira-349-anos-de-fundacao>. Acesso em: 25 ago. 2024
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 91-114
2025.2

» Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **História - Manaus (AM)**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1214/>. Acesso em: 25 ago. 2024

» LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernrado Leitão. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

» LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

» MANNING. Frankie, MILLMAN, Cynthia. **Frankie Manning**: Ambassador of Lindy Hop. Philadelphia, Pa.: Temple University Press, 2007.

» MALONE, Jacqui. **Steppin' on the blues**: the visible rhythms of African American dance. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, l996.

» MESQUITA, Otoni Moreira de. **Manaus***:* história e arquitetura (1669-1915). 4° ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

» NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, *[S. l.]*, v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 25 mar. 2024.

» PEDROSA, Fábio Augusto de Carvalho. **Manaós, Manáos e Manaus**: como se escreveu o nome da cidade ao longo do tempo. Recanto das Letras. 2023. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-educacao/6480265>. Acesso em:25 ago. 2024

» PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

» SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. MAHFOUD, Miguel. **Halbwachs:** memória coletiva e experiência. *Psicol. USP* [online], vol.4, n.1-2, pp. 285-298, 1993. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013>. Acesso em: 25 mar. 2024.

» VILAÇA, Hanna Correia. **Uma breve história da dança Jazz na cidade de Manaus**. Monografia apresentada em 2018 pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/1643>. Acesso em: 10 abr. 2024.

» XAVIER. Adalto. **Dançando conforme a música**. Ed. Valer, 2002.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

LEGADOS E HISTÓRIAS NEGRAS: o ensino da dança jazz cênica no Brasil e o agenciamento de escolhas

MARCOS PAULO GOMES DE ARAÚJO

Artista-docente-pesquisador. Doutorando em Artes, Culturas e Tecnologias pela Universidade Federal de Goiás; Mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO; Graduado em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Professor de dança jazz no Instituto de Educação em Artes Prof. Gustav Ritter da SEDUC-GO – Goiânia-GO.

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA

Artista. Pesquisador Bolsista Produtividade do CNPq. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor Permanente do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes/UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da Universidade Federal de Goiás (UFG).

RESUMO
O artigo analisa o ensino da dança jazz cênica no Brasil, examinando como escolhas pedagógicas refletem processos históricos de exclusão e negligência de saberes, especialmente aqueles ligados às contribuições das comunidades afrodiaspóricas. A partir de revisão bibliográfica, análise de registros audiovisuais e entrevistas com pioneiros do jazz no país, adota-se como referencial teórico discussões sobre colonialidade, racismo estrutural e validação de saberes corporais no campo da Dança. O principal objetivo é problematizar os critérios de legitimação dos saberes corporais na formação em jazz cênico, identificando a predominância de metodologias eurocêntricas, como o balé clássico e a dança moderna, em detrimento de elementos afrorreferenciados, como polirritmia, policentrismo e improvisação. Metodologicamente, o estudo combina análise documental e entrevistas semiestruturadas, buscando compreender como instâncias pedagógicas perpetuam ou contestam padrões excludentes. Os resultados evidenciam a necessidade de ressignificar a formação em jazz cênico, valorizando a multiplicidade cultural de suas origens, como estratégia para combater apagamentos históricos e consolidar uma identidade brasileira para a modalidade.

PALAVRAS-CHAVE:
Dança *jazz*. Ensino. Racismo. História.

LEGACIES AND BLACK HISTORIES: the teaching of stage jazz dance in Brazil and the agency of choices

ABSTRACT
This article discusses the teaching of stage jazz dance in Brazil, focusing on how pedagogical choices reflect historical processes of exclusion and the marginalization of certain knowledge, especially afro-diasporic contributions. Through a bibliographical review, audiovisual records, and interviews with pioneers of jazz in Brazil, the study reveals the predominance of eurocentric methodologies - particularly classical ballet and modern dance - in contrast to afro-referenced elements such as polyrhythm, polycentrism, and improvisation, which are essential for authentic jazz dance. The text highlights the historical erasure promoted by coloniality and structural racism and underscores the need to value and incorporate other forms of knowledge in dance education. The research emphasizes the importance of critically recognizing the cultural legacies of jazz and fostering pedagogical practices that reinterpret and represent its plural origins. It concludes that critical pedagogical reflection is fundamental for confronting exclusionary patterns and consolidating a unique identity for Brazilian stage jazz dance.

KEYWORDS:
Jazz dance. Teaching. Racism. History.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

INTRODUÇÃO

No ensino formal de práticas corporais como a dança, um conjunto de saberes são selecionados para serem transmitidos e ensinados pelos/pelas docentes, em detrimento de outros que são, por vezes, excluídos ou que são historicamente negligenciados. É sabido que a exclusão de determinados saberes no processo de transmissão de conhecimentos artísticos ou culturais não se dá de forma neutra, mas deriva de fatores políticos, epistemológicos e históricos que culminam na ausência de uma perspectiva técnica diversificada, na constituição de trajetórias formativas que não compreendem a história como princípio constitutivo da arte e no descolamento das práticas artísticas como ambiências de produção de discurso, poder e representatividade.

Reconhecemos que, se de um lado, o contexto das práticas artísticas possui inúmeros fatores em comum no processo de validação dos conhecimentos, de outro lado, cada linguagem artística estrutura um conjunto de particularidades no que tange aos processos de seleção e compartilhamento dos saberes. Por isso, nesta pesquisa, interessa-nos refletir acerca dos mecanismos e dos critérios que legitimam certos saberes corporais e desautorizam outros no campo dos Estudos em Dança, especificamente acerca da dança *jazz* cênica, cuja trajetória no Brasil revela tensões profundas - entre visibilidades e apagamentos culturais.

Observamos que, no contexto do ensino dessa linguagem[1], determinadas contribuições – especialmente aquelas oriundas das culturas afrodiaspóricas – têm sido sistematicamente invisibilizadas ou subvalorizadas. Por isso, partimos da seguinte problemática: "como a formação técnica da dança *jazz* cênica no Brasil foi historicamente marcada por processos de apagamento e exclusão das contribuições afrodiaspóricas, e de que forma o ensino dessa linguagem artística ainda reflete – ou pode resistir – às lógicas coloniais de seleção e validação de saberes corporais?".

Nesse sentido, este texto tem a intenção de compartilhar discussões acerca das escolhas realizadas nos processos de ensino da dança *jazz* cênica, destacando, sobretudo, a invisibilidade, historicamente produzida, das contribuições culturais das comunidades afrodiaspóricas para a constituição dessa dança e ressaltando o quanto a colonialidade[2], o racismo e a branquitude podem ser identificados e devem ser combatidos, com atitudes que promovam o conhecimento histórico, político e artístico.

1 O contexto a que nos referimos neste estudo diz respeito ao ensino da dança *jazz* em escolas de dança, cursos livres e de curta duração onde essa linguagem tem presença significativa.

2 A colonialidade é a estrutura de poder que se estabeleceu com a expansão europeia e continua a moldar o mundo contemporâneo, transcendendo a fase formal do colonialismo e operando através de hierarquias raciais, econômicas, de gênero e de conhecimento. O pensamento decolonial busca entender e superar essa lógica, propondo opções que desvinculem da matriz colonial para construir futuros pluriversais (Mignolo, 2017; Quijano, 2005)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

Metodologicamente, para compreendermos a constituição dos legados da dança *jazz*, mais especificamente no Brasil, realizamos um levantamento de dados em artigos, livros, revistas especializadas, vídeos em plataformas digitais e entrevistas sobre a história do ensino de dança *jazz* no Brasil[3]. O campo de abrangência das entrevistas é composto por um grupo de oito pessoas a partir do qual se realiza a análise dos discursos. Tais pessoas participaram dos momentos iniciais da dança *jazz* no Brasil e contribuíram/contribuem com a disseminação dessa linguagem da Dança pelo país. Levamos em consideração suas histórias, vivências e contribuições com a dança *jazz* em nível nacional.

As pessoas entrevistadas residem nas cidades de São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ e uma na Ilha de Itaparica-BA. Da cidade de São Paulo/SP: Rosely Fiorelli[4] e Maiza Tempesta[5]. Da cidade do Rio de Janeiro-RJ[6]: Marly Tavares, Regina Sauer, Nadia Nardini, Vilma Vernon e Thereza Mascote. Da Ilha de Itaparica-BA[7]: Eusébio Lobo. Quanto ao foco geográfico, elucidamos que as interlocutoras tiveram suas experiências com *jazz* predominantemente na região Sudeste do país, onde o movimento artístico relacionado ao *jazz* foi e ainda é fomentado, por mais que algumas hoje morem em outros lugares, como o professor Eusébio.

Esse conjunto de pessoas vivenciaram o *jazz* em suas e em outras cidades pelo Brasil, tiveram oportunidade de estudá-lo nos Estados Unidos e de compartilhar esse conhecimento ora em espetáculos e trabalhos artísticos, ora em cursos nas escolas onde atuaram e/ou atuam. Suas histórias prévias com a Dança antes do *jazz* incluem formação em balé clássico, em sua maioria, e - em algumas outras - danças cênicas, como a dança moderna.

A escolha por pessoas que participaram dos primeiros momentos do *jazz* no Brasil dá-se aqui como uma forma de registrarmos a maneira como essa linguagem da Dança foi inicialmente ensinada/aprendida e, posteriormente, difundida pelo país, bem como para demarcar ideias que foram disseminadas, quanto ao ensino de *jazz*.

3 Pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Federal de Goiás.

4 Entrevista de pesquisa, concedida no mês de agosto de 2024, na plataforma Google Meet.

5 Entrevista de pesquisa, concedida no mês de agosto de 2024, na cidade de São Paulo-SP.

6 Entrevista de pesquisa, concedida no mês de outubro de 2024, na cidade do Rio de Janeiro-RJ.

7 Entrevista de pesquisa, concedida no mês de outubro de 2024, na Ilha de Itaparica-BA.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

PISTAS SOBRE DANÇA *JAZZ* NO BRASIL

A dança *jazz* tem muitas particularidades, metodologias e vertentes que são consequências de uma trajetória com muitas nuances ao longo dos anos. Ela nasce nos Estados Unidos da América a partir de motrizes de ascendência africana produzidas por pessoas escravizadas durante o período da exploração colonial. Essa dança ainda hoje é ensinada em muitos lugares do mundo, inclusive no Brasil.

O *jazz* se consolida entre o final do século XIX e o início do século XX inicialmente como uma dança social e, posteriormente, a partir da década de 1950, como uma dança cênica (Guarino; Oliver, 2015; Stearns; Stearns, 1994). A fase cênica/moderna é o momento em que a dança passa a ser transmitida formalmente em escolas e estúdios, adquirindo diversos nomes e vertentes. Aos poucos, o *jazz* cênico torna-se uma das danças mais influentes nos EUA e transforma a experiência coreográfica daquilo que, anteriormente, era realizado pelas pessoas em eventos culturais abertos, salões, bailes e festas, em uma prática teatral.

Como resultado da fusão de diversas danças diaspóricas, o *jazz* adquiriu características distintas ao ser adaptado para o palco e, consequentemente, em seu processo de ensino e disseminação, já que passou a incorporar elementos das danças cênicas já praticadas nos Estados Unidos, como a dança moderna estadunidense e o balé clássico (Araújo; Oliveira, 2023).

A vertente cênica e derivada da versão autêntica dançada especificamente com música *jazz*, foi trazida ao Brasil no final da década de 1950 e início da década de 1960, com o advento da introdução de musicais segundo os modelos da Broadway, para os quais foram contratados bailarinos/as e coreógrafos que eram especialistas em *jazz* e tinham seus nomes reconhecidos nos Estados Unidos, como JoJo Smith e Lennie Dale (Mundim, 2005).

No Brasil, nessa época, a dança cênica considerada profissional era o balé clássico. Os/as profissionais da época precisaram aprender *jazz* para serem aceitos nos trabalhos artísticos que passaram a demandar cada vez mais pessoal com formação em *jazz dance*, conforme

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

informação dada em entrevista concedida por Joyce Kermann (*in memoriam*) à *Revista Dança Brasil* (*Dança Brasil Oficial*, 1991). Nesse contexto, para facilitar a aprendizagem da linguagem do *jazz*, vários recursos foram utilizados, inclusive de aproveitamento do vocabulário sistematizado do balé clássico, o que criou uma relação, até certo modo, de dependência e acomodação entre essas linguagens coreográficas, em detrimento das vastas possibilidades de abordagens do *jazz*.

Os elementos sociais observados anteriormente entre africanos e africanas, afro-americanos e afro-americanas, e outros dançarinos e dançarinas, como interação, improvisação, cantos de chamada e resposta, as danças em círculo ou as danças em dupla realizadas nos grandes salões de festa passaram a ser substituídas pelo ato de dançar para uma única frente, seja um espelho na sala de dança, uma câmera na gravação de um filme ou um palco italiano de frente para uma plateia, o que ocasionou alterações quanto à interação social das pessoas que dançavam.

É crucial ressaltar que não apenas as características sociais foram apagadas; em certos casos, alguns elementos da estética afro-americana, como o balançar dos ombros, a semiflexão dos joelhos e/ou o movimento dos quadris foram alvo de tentativas de anulação (Seguin, 2017).

Essa perspectiva reflete uma forma de apagamento cultural que buscou suprimir a origem de uma expressão orgânica que tem suas raízes em momentos celebrativos e sociais da comunidade negra. É importante ressaltar que esse apagamento é uma das características da colonialidade, que continua a impactar o processo formativo em dança até os dias atuais (Souza, 2020).

Apesar de a improvisação ser uma característica marcante no *jazz*, com o passar dos anos, ela perdeu espaço para propostas coreográficas previamente estruturadas por conjuntos de pessoas ou por um/a dançarino/a, o que ganhou destaque nos palcos e filmes, e descaracterizou um fundamento de extrema importância e dinamismo derivado das danças afrodiaspóricas.

Certamente, podemos considerar que, pelo fato de a dança *jazz* resultar de um complexo fenômeno de hibridização de vários tipos de dança, como as danças africanas, indianas, o balé clássico, a dança moderna e outras vertentes de dança *jazz* autêntica[8], a constituição de um vocabulário de movimento com finalidade cênica resultou em inúmeras vertentes de dança *jazz* cênica, dentre as quais destacam-se: a dança *jazz broadway* e dança *jazz* moderna/clássica/tradicional, dança

8 É considerada como dança *jazz* autêntica a que era/é executada com os movimentos das danças afrodiaspóricas e vernaculares ao som de música *jazz*.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

jazz comercial, dança *jazz* contemporânea, dança *jazz* latina, dança *jazz* lírica, dança *jazz* pop e dança *jazz* da Costa Oeste dos EUA (Guarino; Oliver, 2015) (Nogueira, 2021).

Vale lembrar que ainda permaneceram/permanecem em algumas vertentes da dança *jazz* características que reforçam e demarcam culturalmente heranças constituintes da ascendência cultural afro-estadunidense. É sabido que alguns elementos da dança *jazz* remontam às danças e às estéticas de ascendência africana. Conforme Sheron Wray (*apud* Guarino; Oliver, 2015) ressalta, a dança *jazz* "é centrada em quatro princípios derivados da estética africana: ritmicidade, uma formidável relação com a música, improvisação e dinâmica de apresentação" (Wray *apud* Guarino; Oliver, 2015, p. 12, tradução nossa). Além disso, a polirritmia e o policentrismo parecem ser elementos centrais na identificação da ascendência africana da dança *jazz*, constituindo parte do legado artístico do povo preto estadunidense que se espalhou pelo mundo.

> A polirritmia é a conectividade entre expressão física e interpretação do movimento de dança misturado com os ritmos cruzados e acentos dentro da música. O policentrismo é a destreza de subdividir os movimentos do corpo usando suas diferentes partes ao mesmo tempo. A improvisação é a imediata expressão de dança e movimento sem preparação, criando uma conexão espontânea, física e emocional com a música (Henry; Jenkins, 2019, p. 14)[9].

É possível perceber que houve uma invisibilização dos elementos que caracterizam o *jazz* como uma dança com raízes afrodiaspóricas, em detrimento de uma valorização da presença das técnicas eurocêntricas e colonialistas na composição e estruturação dos elementos de transmissão (Oliveira, 2021). Aqui, apontamos a necessidade de divulgação e de conhecimento da história e da importância de se ensinar sobre a ascendência histórica da dança, reforçando o viés político de combate ao racismo e à colonialidade.

9 "Polyrhythmics – the connectivity between the physical expression and interpretation of dance movement to the intricate, crossed rhythms and accents within the music. Polycentrism – denotes the dexterity to subdivide the body movements, using differing parts of the body at the same time. This quality is aligned to the differing layers and sounds in the music and musical instrumentation. Improvisation – the immediate expression of dance and movement without preparation, creating a spontaneous physical and emotional connection and individual creative expression to the music".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

QUESTIONANDO PROCESSOS DE SELEÇÃO E DISCURSOS

Em algumas aulas de *jazz* tanto no Brasil quanto nos EUA, é possível perceber a utilização massiva das nomenclaturas e dos princípios do balé clássico de origem europeia e da dança moderna estadunidense, de antes de Katherine Dunham, em detrimento de vivências, movimentos e estéticas afrorreferenciadas. Há diversos motivos para a utilização dos termos e movimentos canônicos, visto que, por muitos anos, o *jazz* foi ensinado levando-se em consideração as duas principais linguagens de dança nos EUA, com a justificativa de que elas já existiam antes da concepção do *jazz* para o palco e de que auxiliariam na compreensão dos movimentos e técnicas que estavam sendo concebidos.

No Brasil, houve e ainda há a ideia de que o balé clássico não é utilizado apenas devido ao vocabulário técnico sistematizado. Ainda paira a ideia de que aprender/saber balé é uma condição para se dançar *jazz*. Isso ficou constatado em falas como de Marly Tavares (2024) que ensina *jazz* há muitos anos e revela que: "você tem que ter uma técnica clássica [...]. Como é que você vai fazer um *jazz* bonito? Como é que vai ter linhas bonitas, dançar bonito sem ter uma base clássica. Que é a base de toda dança, que eu acho". Por sua vez, Rosely Fiorelli (2024) pontuou que "o *jazz* exige que você tenha uma capacidade básica. A técnica do balé clássico para executar bacana o que você está fazendo".

Percebemos, na fala de ambas as profissionais, a importância concedida à técnica do balé clássico, que proporcionaria bons resultados para o *jazz*. Essas falas são resultado de uma história da dança em que o balé clássico era considerado a "verdadeira dança". Entendemos que o balé tem sua contribuição em diversas valências técnicas e artísticas; no entanto, há outras possibilidades na dança que, aliadas ao *jazz*, uma linguagem aberta, poderiam colaborar no trabalho pedagógico e nas práticas de ensino.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

Certamente, é importante destacar que as duas professoras trabalham com *jazz* há muitos anos e carregam um histórico de produção coreográfica respeitada no país. Não queremos aqui demonizar o balé clássico ou condenar à fogueira as interlocutoras, mas estimular a reflexão acerca da existência de discursos sobre a valorização de práticas eurocentradas de corpo, tal qual o balé clássico, e o apagamento das danças afrodiaspóricas nos processos de ensino do *jazz*.

O tempo passou, metodologias diversas foram criadas, mas as nomenclaturas predominantemente utilizadas nas movimentações ainda são as do balé clássico e da dança moderna. Entendemos que há movimentos que foram adaptados a partir do diálogo com essas duas linguagens canônicas, mas vale salientar que também existem movimentos adaptados de outras linguagens da Dança - que foram incorporados ao *jazz* sem nomeação.

O balé clássico tem sua parcela de colaboração artística no processo de construção da dança *jazz* em sua fase cênica, mas nos parece fundamental compreender que a dança *jazz*, mesmo sendo resultado de uma fusão e de um processo transcultural, pode ser compreendida como arranjo de possibilidades e assegurar a fratura de uma forma de pensamento hegemônica que nos induz a acreditar no processo monolítico de concepção dessa linguagem da Dança.

O termo *transculturação*, segundo Hannerz (Hannerz, 1997), foi utilizado pela primeira vez por Fernando Ortiz, na década de 1940, no livro *Cuban Counterpoint,* designado como “um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente (Ortiz, 1947 *apud* Hannerz, 1997, p. 28).

Apontamos que vivenciar uma experiência corporal transcultural como o *jazz* pode proporcionar uma compreensão de mundo diferenciada, não apenas pelas técnicas de movimento historicamente construídas, mas sobretudo por meio da interação com movimentos históricos, políticos e criativos disruptivos. Entretanto, o que temos, de forma ampla, é uma dança com raízes africanas, produzida em contexto de diáspora, que encontra com danças de outros países, como as danças indianas, e que passam a ser deslocadas para dentro de teatros e *sets* de filmagem. Depois de algum tempo, essa dança torna se ensinável, levando em consideração as técnicas de ensino do balé e da dança moderna. E até os dias de hoje essas modalidades de dança são a base para muitas aulas, e as demais danças são deixadas de lado no processo de ensino.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

Nesse sentido, podemos afirmar que houve e ainda há um embranquecimento da Dança, a ponto de autoras como Robinson (2015) mencionarem que houve um "refinamento" dos movimentos que eram considerados por alguns como primitivos. No Brasil, o *jazz* como dança cênica, começou a ser ensinado não nos moldes da dança *jazz* autêntica, mas já como uma forma de dança resultante de processo transcultural e com grande influência do balé clássico e da dança moderna estadunidense, visto que a dança *jazz* foi trazida para a implantação de musicais do estilo Broadway. A formação de bailarinos de *jazz* passou a acontecer nas escolas de dança com todo o formato embranquecido estadunidense, e até hoje parte dessa herança ainda é propagada produzindo uma ausência de reforço político, histórico e racial sobre as origens e os princípios da dança, e descaracterizando, nas práticas de ensino, o espaço de reforço das ascendências e fundamentos do jazz como performance cultural.

DANÇA JAZZ: PERFORMANCE CULTURAL E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

A dança *jazz*, mais do que uma forma de expressão artística, é um fenômeno de transferência vital (Taylor, 2013). Ela transmite técnicas e metodologias, mas também carrega consigo uma história rica, repleta de narrativas de luta, superações e inovações. Reconhecer e documentar os contextos específicos que moldaram a dança *jazz* é essencial para compreender sua fundamentação.

Ao considerarmos a performance como "um objeto e/ou forma de operar o conhecimento que transita pelos estudos transculturais e étnicos" (Taylor, 2013, p. 27) e que conta com o corpo na

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

transmissão do conhecimento (incorporação), entendemos a importância do estudo da dança *jazz* no campo das performances culturais.

A relevância desse assunto não se limita à simples necessidade de documentação, análise e diálogo sobre os temas envolvidos na arte das performances culturais. Ela também está ligada à oportunidade de estreitar laços entre artistas e instituições acadêmicas, criando assim uma possibilidade de ressignificação que pode fortalecer e valorizar o conhecimento acumulado e vivenciado ao longo da história.

A dança *jazz* como uma performance, na perspectiva cultural, necessita ser estudada, discutida, refletida e não apenas repassada e reproduzida. Há uma história, um contexto que conduziu à codificação de movimentos que são transmitidos, construídos, des/re/construídos. É importante compreender as formas de transmissão e perpetuação da cultura da dança *jazz*, e as implicações artísticas, políticas e estéticas das decisões identificadas ao longo do tempo para que sejam continuamente seguidas por reflexões e produções acadêmicas, buscando promover um entendimento mais profundo dessa expressão artística.

A dança *jazz* pode ser compreendida considerando suas origens históricas, sociais e políticas, as quais são refletidas nos movimentos dos/das praticantes dessa linguagem. Esses movimentos não só são organizados pelo ambiente em que ocorrem, mas também exercem influência nesse contexto ao longo do tempo, transmitindo uma cultura em contínuo desdobramento, como ocorre com qualquer outra forma de expressão na vida social e cultural humana.

O ato de ensinar possui características que refletem na sociedade e influenciam politicamente os comportamentos de todos os envolvidos nesse processo. A performance do ensino dessa dança, com suas técnicas variadas, influências diversas e figuras importantes ao longo da história, demanda análises que não sejam um fim em si mesmo, mas que permitam a continuidade do conhecimento corporal que há muito tempo existe, embora pouco documentado.

É importante lembrar o que diz Richard Schechner: “Os estudiosos e artistas da performance necessitam sempre permanecer ativamente críticos dos ‘deuses mortais autodenominados’. Devemos imaginar, inventar e performar formas alternativas de tornarmo-nos nós mesmos” (Schechner, 2014, p. 725). Nesse sentido, vale destacar a intenção de criticar e refletir sobre

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

as práticas vigentes no ensino da dança *jazz*. Questionar as formas de ensinar e investigar os motivos pelos quais são utilizadas certas abordagens, destacando os pontos significativos das dinâmicas de ensino e de aprendizagem, visando, com isso, promover reflexões e até mesmo possíveis aprimoramentos nos métodos de ensino.

As técnicas de dança *jazz* ensinadas nos EUA foram introduzidas no Brasil por bailarinos/as e coreógrafos/as que ministraram cursos e/ou coreografaram espetáculos. Professores e professoras renomados/as vieram ao Brasil para disseminar suas metodologias, incluindo JoJo Smith, um homem negro que desempenhou papel importante no desenvolvimento da dança *jazz* tanto nos EUA, quanto no Brasil, embora haja poucos registros sobre esse artista e seu compromisso em promover o ensino dessa linguagem da Dança. Outra pessoa que merece destaque é o bailarino e coreógrafo estadunidense Lennie Dale, que também deu uma significativa contribuição no ensino e transmissão dessa vertente do *jazz*.

No Brasil, há poucos registros acerca do processo de transmissão/ensino desde sua chegada, entre as décadas de 1960 e 1970, bem como ainda há carência de trabalhos que sejam capazes de fornecer uma visão sobre o ensino de *jazz* no país. As metodologias ensinadas por aqui chegaram dentro do espectro da modernidade e, desse modo, carregam as características de um contexto estadunidense que é introduzido em movimentos num contexto brasileiro e aqui encontra elementos políticos, sociais e econômicos que marcam sua existência até a atualidade.

Algumas escolas de dança no eixo Rio-São Paulo promoveram intercâmbios, desde a década de 1960, com professores estadunidenses que ora ministravam cursos fechados para professores, ora ministravam cursos livres para a comunidade em geral. Regina Sauer (2024) ponderou que, na escola onde estudou, o Balé Moderno Enid Sauer, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, cuja proprietária era sua tia, a senhora Enid Sauer, trazia profissionais de dança *jazz* de Nova Iorque para ministrarem cursos fechados para seus professores. Em São Paulo/SP, esse movimento foi também realizado por Joyce Kermann, na década de 1970, no Joyce Ballet; no entanto, nesse período Joyce já abria o curso para pessoas da comunidade em geral (Fiorelli, 2024).

É importante destacar que havia o movimento de profissionais da Dança do Brasil irem para os EUA, mais especificamente para as cidades de Nova Iorque e Los Angeles para períodos de estudos em cursos livres de *jazz* ministrados em escolas especializadas. Nessa pesquisa, as pessoas

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

entrevistadas vivenciaram temporadas de semanas, meses e até anos, em períodos curtos ou longos, em que tiveram a oportunidade de aprender as técnicas e as vertentes de *jazz* que iam se consolidando no viés cênico dessa dança.

Eusébio Lobo (2024) relatou que foi aos EUA, diferentemente de grande parte das pessoas entrevistadas, a convite de Katherine Dunham para realizar, inicialmente, um programa de intercâmbio cultural e, posteriormente, teve oportunidade de estudar *jazz* em Nova Iorque. Ao retornar para o Brasil, ensinou e trabalhou com *jazz* em cidades como Belo Horizonte/MG e pôde compartilhar seu aprendizado. Por sua vez, Vilma Vernon (2024) morou algum tempo nos EUA, onde pôde aprender também técnicas de *jazz* com professores especialistas nas décadas de 1960 e 1970. Vilma, ao retornar para o Brasil, abriu a primeira escola no país dedicada exclusivamente à dança *jazz*, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, a qual se chamava *Modern Jazz Dance,* contribuindo com o ensino dessa linguagem em suas diversas fases no país.

Tanto os professores das escolas que tinham oportunidade de receber profissionais estadunidenses, quanto as professoras e professores que tiveram condições de viajar aos EUA para fazer cursos tiveram papel importante na disseminação das técnicas de dança *jazz* pelo país, visto que esse aprendizado era retransmitido nas aulas ministradas nas escolas, cursos de férias, cursos de verão e *workshops*, tanto no eixo Rio-São Paulo, quanto por outros lugares do Brasil.

Os intercâmbios até hoje ainda acontecem e, por vezes, os profissionais dos EUA participam de eventos anuais como congressos e grandes festivais de dança e àqueles e àquelas que têm condições vão aos Estados Unidos para estudarem nas escolas especializadas que ainda hoje comercializam aulas com especialistas nas diversas vertentes de *jazz*.

Vale destacar que, desde o início do ensino do *jazz* no Brasil, existe uma reprodução e adaptação de técnicas de *jazz* para modos de execução à brasileira; no entanto, é pouco comum perceber métodos de ensino que contemplem a valorização das estéticas e histórias afrodiaspóricas. Segundo Eusébio Lobo (2024), no início do auge da dança *jazz* nos EUA era possível perceber os fortes traços da estética afro, no entanto, não havia uma preocupação com relação à discussão de questões raciais.

Na atualidade, ainda é incomum encontrar aulas de *jazz* em que se ressalte no ensino de técnicas a importância da contribuição histórica afrodiaspórica para a concepção dessa dança. Aqui não

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

afirmamos que não há em uma totalidade, pois já existem pessoas que em seus trabalhos de pesquisa se voltam para o ensino da história aliada à construção de movimentos em suas metodologias de ensino, como a professora Susan Santos que em sua pesquisa de mestrado (Santos, 2023) socializa suas estratégias de ensino de movimentos a partir da estética de pessoas negras do *jazz*, bem como elabora um enfoque na história da dança *jazz*.

Desde a década de 1960 até o ano de 2025, temos uma longa história que aponta, no processo de ensino, para a ausência de discussões sobre o processo transcultural de concepção da dança *jazz* e das vertentes que foram surgindo dentro do viés cênico. Para algumas pessoas, houve a cristalização quanto à importância única e necessária do balé clássico como técnica que dá base para o *jazz*, sendo que o próprio *jazz* se basta enquanto dança como sua própria base de formação artística, e isso se afirma pelo fato de essa dança ser versátil em sua existência e se dispor a diálogos com outras diversas linguagens de dança.

O processo de formação em *jazz* requer conhecimento das técnicas de *jazz* e não de balé clássico. As técnicas de balé podem até auxiliar na produção gestual e na aprendizagem do *jazz*, assim também como as técnicas de dança moderna podem auxiliar, a técnicas de dança contemporânea podem auxiliar e tantas outras, mas há movimentos e técnicas que foram construídos ao longo dos anos que possibilitam a formação de um corpo jazzístico, ou seja, de um corpo com um arcabouço de vivências em *jazz*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação do ensino de *jazz* perpassa pelo estudo não apenas das técnicas historicamente construídas, reproduzidas e vivenciadas, ela passa pelo ensino da história do *jazz* e de como essa linguagem de dança tem contribuído ao longo dos anos não apenas por meio do entretenimento, mas de modo artístico, político e cultural com o país. O *jazz* abriu um mercado de trabalho para os bailarinos/bailarinas profissionais se

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 115-131
2025.2

tornando uma alternativa para aqueles/aquelas que não têm interesse pelas demais linguagens de dança cênica. Nas escolas de dança, tem sido um componente curricular na formação, independentemente se irão seguir ou não carreira artística, tornando-se uma prática necessária; por isso, é importante que se entenda que o *jazz* não é o primo pobre do balé, mas uma dança com um rico potencial artístico e de formação humana.

O percurso histórico e os depoimentos analisados neste artigo reiteram que o ensino da dança *jazz* cênica no Brasil decorre de múltiplos cruzamentos culturais e escolhas pedagógicas marcados tanto por legados de resistência quanto de exclusão. Evidenciamos que, apesar das origens afrodiaspóricas fundamentais para a constituição do *jazz*, as práticas pedagógicas majoritariamente adotadas no Brasil – fortemente influenciadas por abordagens euro-estadunidenses do balé clássico e da dança moderna – acabaram por negligenciar ou embranquecer diversos saberes, princípios estético-corpóreos e metodologias provenientes das matrizes afro-americanas.

Desse modo, o processo formativo da dança *jazz* no país secundarizou elementos essenciais como a improvisação, a polirritmia e o policentrismo, contribuindo para o apagamento histórico, político e artístico dessas contribuições. Tal apagamento não é fruto apenas do desconhecimento, mas também resultado de um contexto mais amplo de colonialidade, racismo estrutural e hegemonia da branquitude na transmissão de saberes artísticos.

Nesse sentido, urge repensarmos o ensino do *jazz* cênico, ampliando os referenciais e as práticas pedagógicas para valorizarmos efetivamente os legados afrodiaspóricos e as experiências transculturais que conformam a identidade múltipla e resistente dessa linguagem. Ressignificarmos os currículos e as abordagens a partir de uma postura crítica e inclusiva se faz fundamental para combater padrões excludentes e promover a construção de um ensino de *jazz* verdadeiramente plural, que reconheça e fortaleça identidades historicamente invisibilizadas.

Por fim, cabe ressaltar que a pesquisa sobre o ensino do *jazz* cênico no Brasil ainda está em processo, sendo necessário ampliar o olhar para diferentes regiões, para outros protagonistas e para novas práticas que vêm emergindo no cenário nacional. Investir na documentação, na análise crítica e na valorização dos saberes diversos é essencial para que as próximas gerações possam contar com uma história do *jazz* no Brasil mais justa, mais representativa e mais democrática.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marcos Paulo Gomes de; OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança jazz moderna sob um possível olhar das performances culturais: arte, ensino e vivências. *In*: 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança : Dança como insurgência e criação de outros modos de ser, 2023, Brasília. (Yara dos Santos Costa Passos, Diego Pizarro, Jessé da Cruz, Org.). **Anais do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança** : dança como insurgência e criação de outros modos de ser. Brasília: [*s. n.*], 2023. p. 1705–1718. Disponível em: <https://static.galoa.com.br/file/Eventmanager-Private/attendee_dashboard_page/pdf/AnaisANDA2023.pdf?VersionId=4_z9e083e414507696175f50716_f11916d78a3523955_d20240327_m182305_c003_v0312019_t0013_u01711563785562>. Acesso em: 31 mar. 2024.
- DANÇA BRASIL OFICIAL. **História do Jazz Dance no Brasil**. [*S. l.: s. n.*], 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- FIORELLI, Rosely. Entrevista de pesquisa concedida a Marcos Paulo Gomes de Araújo no mês de agosto de 2024, na plataforma Google Meet.
- GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (org.). **Jazz Dance**: a History of the Roots and Branches. Reprint ed. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, [*s. l.*], v. 3, n. 1, p. 7–39, 1997.
- HENRY, Dollie; JENKINS, Paul. **The Essential Guide to Jazz Dance**. Ramsbury: The Crowood Press Ltd, 2019.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [*s. l.*], v. 32, p. e329402, 2017.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma Possível história da dança jazz No Brasil. *In*: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2005, Curitiba. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 96-108. Disponível em: <https://silo.tips/download/anais-iii-forum-de-pesquisa-cientifica-em-arte-escola-de-musica-e-belas-artes-do-4>. Acesso em: 10 maio 2023.

» NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em Jazz Roots**. 2021. 152 p. Dissertação(Mestrado em Performances Culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, 2021. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11317>. Acesso em: 1 jun. 2023.

» OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [*s. l.*], v. 12, p. e113529, 2021.

» QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: **A Colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires: [*s. n.*], 2005.

» ROBINSON, Danielle. **Modern Moves**: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras. [*S. l.*]: Oxford University Press, 2015.

» SANTOS, Susan Maria da Graça Castro dos. Jazz dance: memórias e histórias negras do Brasil. 2023. 229 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia, 2023.. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/13288>. Acesso em: 9 jul. 2025.

» SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?. **Sociedade e Estado**, [*s. l.*], v. 29, n. 3, p. 711–726, 2014.

» SEGUIN, Eliane. **Danses jazz, une poétique de la relation**. Illustrated éditioned. Pantin: Centre national de la danse, 2017.

» SOUZA, Julianna Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Pitágoras 500**, [*s. l.*], v. 10, n. 1, p. 67–80, 2020.

» STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**. Illustrated ed. New York: Da Capo Press, 1994.

» TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: performance e memória cultural nas Américas. 1ª edição. [*S. l.*]: Editora UFMG, 2013.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

UMA DANÇA PARA TODO MUNDO?
o balé como projeto universalizante

ROUSEJANNY DA SILVA FERREIRA

Professora de Dança do Instituto Federal de Goiás. Doutorado em Artes em andamento pela Universidad Nacional de las Artes – Argentina, orientado pela professora Dra. Ana Cristina Echevenguá Teixeira. Diretora dos projetos Balé em Foco e Procurando o Eixo. Junto com Eleonora Campos Motta, organiza a coleção de livros “Pesquisa em Balé no Brasil”.

RESUMO

O presente artigo analisa criticamente a construção do balé clássico como uma dança supostamente universal, problematizando os fundamentos epistemológicos, estéticos e políticos que sustentam essa narrativa, especialmente em contextos atravessados pela colonialidade, a exemplo do Brasil e de outros lugares do Sul Global. A pesquisa se apoia em um quadro teórico interdisciplinar que articula estudos da dança, da antropologia, da história cultural e do pensamento decolonial, na perspectiva de desnaturalizar o estatuto universal atribuído ao balé, evidenciando sua etnicidade, seus vínculos com projetos civilizatórios europeus e os efeitos excludentes dessa universalização na historiografia, no ensino e na circulação da dança. Metodologicamente, o trabalho se dispõe a realizar uma análise crítica de literatura especializada dos séculos XX e XXI, com ênfase em textos em francês, inglês e português, incluindo produções traduzidas e brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE:

Balé clássico. Universalidade. Colonialidade. Etnocentrismo. Historiografia da Dança.

A DANCE FOR EVERYONE? ballet as a universalizing project

ABSTRACT

This article critically examines the construction of classical ballet as a supposedly universal dance form, questioning the epistemological, aesthetic, and political foundations that sustain this narrative, particularly in contexts shaped by coloniality, such as Brazil and other regions of the Global South. The research is grounded in an interdisciplinary theoretical framework that brings together dance studies, anthropology, cultural history, and decolonial thought, with the aim of denaturalizing the universal status attributed to ballet by highlighting its ethnic character, its ties to European civilizational projects, and the exclusionary effects of this universalization on dance historiography, education, and circulation. Methodologically, the study undertakes a critical analysis of specialized literature from the twentieth and twenty-first centuries, with an emphasis on texts in French, English, and Portuguese, including translated works and Brazilian scholarship.

KEYWORDS:

Classical ballet. Universality. Coloniality. Ethnocentrism. Dance historiography.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

INTRODUÇÃO

São inúmeros os estudos no campo da dança que têm revisitado os conceitos e discursos sobre o balé, especialmente no que diz respeito a suas repercussões em países marcados por processos de colonização, como o Brasil. Monteiro (1999) argumenta que o conceito de balé é amplo e que, apesar das intensas transformações ocorridas entre os séculos XVI e XVIII, permaneceu a defesa do balé "como uma forma de poesia" (Monteiro, 1999, p. 180). No século XX, houve a criação de companhias estatais e a expansão global do balé, por meio da circulação de grupos europeus e norte-americanos, da migração de artistas e professoras/es do Norte para o Sul Global[1], além da implementação massiva de métodos de ensino como a Royal Academy of Dance (RAD) e o método Vaganova. Esses movimentos contribuíram para a consolidação de uma suposta superioridade estética e técnica, que passou a legitimar a condição de universalidade atribuída ao balé.

A amplitude do conceito de balé, embora marcada por influências diversas ao longo dos séculos, permanece profundamente enraizada em práticas e definições que mantêm um vínculo duradouro com o passado, mesmo quando renovadas (Monteiro, 1999). Esse dado é fundamental para compreender o balé não apenas como forma artística, mas também como portador de significados simbólicos atrelados aos processos coloniais e imperiais e às dinâmicas da globalização.

Ana Teixeira identifica que a disseminação do ensino do balé "carrega um modo de compreensão do mundo" (2020, p. 38), articulando códigos de conduta que valorizam a disciplina, a postura e um ideal de corpo belo associado à distinção social. A autora destaca que os tratados de civilidade e de dança, produzidos entre os séculos XV e XIX, reuniam saberes provenientes da filosofia, da teologia, da medicina, do direito e das artes, influenciando as condutas corporais e traduzindo os valores sociopolíticos das elites europeias (Teixeira, 2025). Logo, tomar o conceito de civilidade como chave interpretativa para o balé permite compreender como danças assentadas na administração dos gestos emergem como instrumentos de regulação do convívio social, contribuindo para explicar sua longevidade e sua capacidade de adaptação histórica.

A categoria "balé clássico", amplamente utilizada hoje, foi formulada ao longo do século XX em meio a debates modernistas que buscavam estabelecer critérios para definir a tradição dentro do balé. Essa designação emergiu paralelamente a processos de seleção de obras que seriam

1 O Sul Global não designa uma localização fixa, mas um constructo político e epistemológico em disputa. Como afirma Ballestrin (2020), trata-se de "um projeto político permanentemente contestado" (p. 3), útil para compreender desigualdades além da divisão Norte - Sul. Logo, é possível estar no Norte geográfico e viver marginalização política, dependência econômica ou subalternização cultural associadas ao Sul Global, podendo também ocorrer o inverso.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

consideradas “clássicas”, dando origem à noção de “balés de repertório[2]”. Acredita-se que uma das primeiras menções modernas à expressão “balé clássico” esteja no livro *Balletomania: The Story of an Obsession* (1934), de Arnold Haskell, associado ao círculo de trabalho de Ninette de Valois. As obras mencionadas incluíam aquelas registradas por notação coreográfica, os arquivos da Coleção de Sergueyev e balés assistidos por Ninette e Haskell, em Londres.

Launay argumenta que a conexão entre “clássico” e “repertório” consolidou-se na primeira metade do século XX mediante reafirmações orais e validações por autores ligados ao balé, tornando-se predominante e amplamente aplicadas – ainda que não exista, na literatura especializada ou nos círculos artísticos, uma definição objetiva e precisa desse eixo. Segundo a autora, opera aí um “dispositivo clássico” (Launay, 2020), o qual se sustenta na admiração motora e na distância que estabelece em relação a um modelo, promovendo um conjunto de exemplos simultaneamente idealizados e protegidos de questionamentos. Esse mesmo dispositivo atua por meio de uma dinâmica circular entre ensino e repertório que projeta o passado no presente formando novos intérpretes destinados a perpetuar os cânones da tradição.

Ao longo dos séculos XX e XXI, observam-se esforços significativos de companhias e escolas de balé situadas no Sul Global para reproduzir ou se aproximar dos ditames pedagógicos, estéticos e coreográficos dos balés produzidos no Norte. Esses movimentos, contudo, não alteraram de modo substantivo as dinâmicas de poder que estruturam as relações entre o balé produzido na América do Sul e aquele legitimado na Europa, por exemplo.

Essas assimetrias podem ser compreendidas à luz do que Mignolo (2003) define como uma geo-política do conhecimento, a qual se converte na diferença colonial. Trata-se de uma operação de revalidação do Norte Global como centro da produção de saberes e de referências artísticas, que institui camadas de distinção responsáveis por reforçar hierarquias epistemológicas e, ao mesmo tempo, desqualificar ou invisibilizar aquilo que não atende aos critérios implícitos da colonialidade.

Nesse contexto, como observa Vallejos (2018), consolidou-se um sentimento de endividamento simbólico, fazendo com que iniciativas locais sejam frequentemente percebidas como precari-zadas e atrasadas no tempo, permanecendo dependentes da validação do Norte Global. Como consequência, remontagens e recriações realizadas em nosso continente seguem com circulação restrita e precarizada, subordinadas às premissas estéticas e éticas hegemonizadas pelo Norte.

2 Genné (2000) e Laakkonen (2009) destacam os interesses que promovem a consolidação de cânones no que foi preservado e reconhecido como “balés de repertório”. As autoras concordam que as ideias que perduraram nos séculos XX e XXI representam uma porção muito pequena do que foi produzido no século XIX, e que não podem ser lidas como representantes de uma longa e complexa gama coreográfica da história do balé.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

Como afirma Wulff (2018), o balé clássico se perpetuou não apenas como uma cultura de elite, mas também como uma cultura física globalizada[3], alinhada a dinâmicas transnacionais de padronização. Articulado ao projeto civilizatório da branquitude, o balé segue moldando subjetividades, discursos e pedagogias que sustentam paradigmas conservadores, amparados em uma suposta superioridade apresentada como universal.

A literatura frágil e problemática produzida, ao longo do século passado, sobre essa dança, contribuiu para consolidar a noção do balé como uma forma capaz de comunicar-se com todos os povos, culturas e territórios. Tal entendimento reforçou sua distinção em relação às danças classificadas – por diversos autores e autoras que escreveram sobre o balé – como étnicas. É a partir do interesse em esmiuçar as entrelinhas das narrativas dicotômicas que permeiam a literatura sobre o balé que sigo, desdobrando essas considerações.

O BALÉ COMO DANÇA ÉTNICA: REVISITAÇÕES CRÍTICAS A KEALIINOHOMOKU

A provocação que guia este texto tem como ponto de partida o trabalho da antropóloga estadunidense Joann Kealiinohomoku que, em 1969, ao publicar em inglês o artigo "Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como forma de dança étnica", identificou um problema reiterado na descrição e na categorização de diferentes culturas de dança. A autora observou que textos dedicados ao balé ou à dança como fenômeno artístico-cultural tendiam a apresentar danças consideradas étnicas de modo superficial ou depreciativo, enquanto reservavam ao balé análises detalhadas e complexas, reforçando sua distinção como "dança universal", supostamente capaz de penetrar em quaisquer contextos.

3 Wulff menciona estratégias institucionais em ex-colônias inglesas, exaustivas *tournées* da Companhia de Anna Pavlova pelas Américas e pela Ásia; migrações de professores russos para várias partes do mundo em busca de trabalho e reconhecimento; objetivos revolucionários e nacionalistas, como a expansão do balé com subsídio total do Estado nos casos de Cuba e China.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

Ao discutir a etnicidade das danças, Kealiinohomoku argumenta que "não deveríamos crer que esse termo seja irônico quando inclui a dança clássica (2013, p. 141)", uma vez que o balé também é produto das tradições culturais nas quais se desenvolveu. A autora reitera essa afirmação apontando elementos facilmente identificáveis em obras tidas como pertencentes ao repertório clássico: a presença de fauna e flora específicas nos cenários e narrativas, os valores estéticos que definem o tipo de corpo ideal – pele branca, magreza, linhas longas – e a articulação de códigos gestuais associados à aristocracia europeia.

Inspirada pelo gesto crítico de Kealiinohomoku, realizo aqui um recorte de literaturas às quais tive acesso em francês e inglês, além de materiais traduzidos para o português brasileiro e textos produzidos no Brasil ao longo do século XX. Meu objetivo é observar de que forma a narrativa do balé como "dança universal" foi aceita e reiterada em diferentes décadas, constituindo um acordo tácito entre professoras/es, críticas/os e artistas que se dedicaram a essa escrita.

De antemão, ressalto que, desde o início dos anos 2000, as pesquisas em Artes e Humanidades no Brasil foram expandidas devido às amplas políticas de criação de cursos de graduação[4] e pós-graduação[5]. Esse movimento também favoreceu o crescimento do "balé" enquanto problema de pesquisa, permitindo o desbaste de certas obviedades e superficialidades a seu respeito, bem como a superação de modelos de escrita comprometidos com a ideia de uma história universal da dança.

O amadurecimento dessas pesquisas – sustentado pelo rigor no tratamento das fontes, pela definição de métodos de investigação e pela leitura crítica da contemporaneidade – resultou em trabalhos mais atentos às tensões sócio-históricas que atravessam o balé, além de fomentar proposições pedagógicas, coreográficas e criativas que exploram caminhos diversos. Ainda assim, a sombra do universal permanece presente nos discursos e imaginários de ambientes formativos e profissionais, funcionando como marca de distinção, civilidade e hierarquia que frequentemente se esquiva das reflexões críticas e contemporâneas produzidas pelos estudos da cultura e da dança.

4 De acordo com informações disponíveis em 2022, no Portal e-MEC do Ministério da Educação (Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Ensino Superior), existem 49 cursos de graduação relacionados à Dança, abrangendo as modalidades de Licenciatura, Bacharelado e Tecnológico. Desses, 37 estão vinculados a instituições públicas e 12, a instituições privadas. A expansão dos cursos de graduação e pós-graduação em universidades públicas no Brasil teve início principalmente com o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), implementado em 2007, durante a gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

5 Atualmente, existem cinco cursos de pós-graduação em Dança no Brasil. A Universidade Federal da Bahia (UFBA) oferece um Mestrado Acadêmico, um Mestrado Profissional e um Doutorado. A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) disponibiliza um Mestrado Acadêmico. Além disso, a única instituição privada que

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

CATEGORIZAR O UNIVERSAL, DEFINIR O BALÉ

A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2024) argumenta que a História Universal se assenta na suposição de que cabe ao Ocidente – por deter poder e autoridade científico-intelectual – classificar culturas e delimitar grupos raciais, tomando como "outros" aqueles que a ciência eurocentrada definiu e racializou. Nessa direção, autoras e autores como Almeida (2019), Kabengele Munanga (2004) e Lélia González (2020) examinam como a noção de um "corpo universal" foi traduzida em atributos de aparência física, postura e modos de movimentação que tomam o corpo branco, europeu e iniciado em determinados códigos de civilidade como referência de uma suposta superioridade estética, intelectual e moral.

Ao longo do século XX, a concepção de universalismo no campo das artes foi impulsionada por discursos que buscavam sustentar que determinadas formas artísticas – oriundas da Europa e consumidas sobretudo por aristocracias e alta burguesia – possuíam uma base comum capaz de favorecer entendimento e cooperação global, transbordando fronteiras culturais. Arthur Danto (2006) figura entre os defensores dessa perspectiva ao sugerir que as obras de arte, embora enraizadas em contextos históricos e culturais específicos, expressam temas, emoções e conceitos de alcance amplo na experiência humana, conforme os significados atribuídos no âmbito de uma "teoria da arte".

As complexas trocas culturais, atravessadas por imposições de países colonizadores sobre países colonizados, por migrações motivadas pelo comércio escravocrata, por fugas de guerra, por oportunidades de trabalho no "Novo Mundo" e pela intensa circulação de elites culturais do Norte Global entre grandes capitais do Sul Global conformaram um espaço heterogêneo no qual colonialismo e globalização reafirmaram uma hierarquia pretensamente universal das artes. Ideais universalistas tomaram a produção de conhecimento e cultura europeus como referência primeira, relegando criações de outros contextos à condição de exotismo, particularismo ou atraso.

oferece um mestrado em Dança é a Faculdade Angel Vianna, localizada no Rio de Janeiro. Adicionalmente, pesquisas relacionadas à dança são também desenvolvidas em programas de pós-graduação nas áreas de Comunicação e Semiótica, Artes, Artes Cênicas, Educação e Ciências Sociais, entre outras.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

É nesse caminho que Gayatri Chakravorty Spivak (2010) é crítica à premissa universalista da cultura, entendendo-a como uma forma de dominação epistemológica que ignora e silencia as vozes de pessoas e culturas subalternizadas. Conforme a autora, "as categorias universais muitas vezes não são capazes de acomodar as experiências e as lutas dos subalternos, pois são construídas com base em premissas que não são compartilhadas por todos" (Spivak, 2010, p. 295).

No campo da dança, a ideia de universalidade foi ancorada em uma técnica específica: o balé clássico. Trata-se de uma prática construída por um longo, e excludente, processo de seleção de gestos, ritmos e posturas, codificados e institucionalizados em contextos aristocráticos europeus. Teixeira (2025) observa que esse corpo, produto de refinamento cerimonial e disciplinamento moral, se consolidou como símbolo de civilidade e racionalidade no Ocidente moderno e foi exportado para diversas partes do mundo por meio da colonização, do imperialismo cultural e de redes transnacionais de formação artística. Nesse marco, o "corpo ideal" do balé clássico institucionalizado converteu-se em dispositivo de controle, definindo quem pode ser legitimado como artista e quem permanece à margem das instituições. Ao apresentar-se como "universal", tal corpo impõe uma norma que, longe de incluir, reforça mecanismos de exclusão.

Kealiinohomoku (2013) argumenta que o balé clássico é uma dança étnica, uma vez que reflete as tradições culturais dos contextos em que se desenvolveu. A etnicidade do balé pode ser observada nos valores estéticos que definem a figura do corpo alongado, nas dinâmicas de interação estabelecidas entre homens e mulheres nas danças de par (*pas de deux*), bem como na flora e fauna específicas representadas nas obras.

A autora questiona a hesitação dos estudiosos em classificar o balé como uma forma de dança étnica e sugere uma possível explicação: especialistas em dança ocidental frequentemente utilizam o termo "étnica" como um eufemismo para se referir a danças frequentemente rotuladas como "primitivas", "selvagens" ou "exóticas". Nesse sentido, o balé, devido ao seu contexto de poder, território, cor e classe estaria posicionado em um patamar superior, o que obscurece uma análise crítica a qual revelaria seu pertencimento a um grupo também específico de pessoas, compartilhando laços genéticos, linguísticos e culturais (Kealiinohomoku, 2013, p. 139).

Ainda no ano de 1953, nos Estados Unidos, a pesquisadora em filosofia da arte, Susanne Langer, apontou a limitação da bibliografia estadunidense da dança, descrevendo-a como: "acrítica,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

pseudo-etnológica e pseudo-estética", argumentando que "conduzia o observador à mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos" (Langer, 1980, p. 177). Langer foi uma das primeiras teóricas da modernidade a provocar a escrita sobre a dança produzida até aquele momento, provocando as/os historiadoras/es e críticas/os da dança a refletirem sobre o problema que estava posto.

Observando a importância institucional na arte de quem escreve e publica sobre as tensões do meio, Dickie (2009) aponta que teóricas/os, historiadoras/es e críticas/os exercem um papel suplementar que reafirma e legitima determinadas práticas artísticas. Em via similar, Laakkonen (2009) cita que esta estrutura age "como uma rede de interesses comuns, e neste processo, vários indivíduos, quer sejam historiadores, artistas ilustres, jornalistas, editores com interesse comercial ou outros contemporâneos, desempenham um papel decisivo[6] (p. 27, tradução nossa)".

Para demonstrar o problema dessa discussão, trago duas citações de livros dedicados ao balé – aqui nomeados em seus sinônimos: dança clássica e dança acadêmica – que defendem o porquê de o balé ser considerado uma dança universal. Na primeira citação, um trecho do livro *La Danza*, de Serge Lifar (1952), escrito originalmente em francês, em 1938, e traduzido para espanhol em uma publicação argentina, de 1952; em seguida o professor russo Pierre Michailowsky, com o livro *A Dança e a Escola de Ballet* (1956), já escrito e publicado no Brasil:

> La danza académica se mueve en una evolución cierta, sin nosotros, ininterrompida, que, sin duda, no cesará nunca, y de la cual nosotros, coreautores, tenemos que participar de grado o por fuerza (Lifar, 1952, p. 92, grifos nossos).

> Sendo de essência poética, de imaginação abstrata, a dança clássica é universal, é "a linguagem da divindade perdida entre os mortais". Ela não conhece os limites dos grupos étnicos, nem as fronteiras político-nacionais. A arte da dança clássica não tem pátria, sendo patrimônio universal de toda a Humanidade (Michailowsky, 1956, p. 135, grifos nossos).

As duas passagens apresentam ideias demasiadamente perigosas. Lifar defende o balé como um projeto de evolução e refinamento incessante, cujos praticantes teriam o papel de retroalimentar

6 "[...] as a network of common interests, and in this process various individuals, whether they are historians, fellow artists, journalists, publishers with a commercial interest or other contemporaries, play a decisive role".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

um projeto de fundamentalismo epistêmico. Já Michailowsky não tem dúvidas de que o balé tem uma aura que ultrapassa a capacidade humana e, por isso, sua conformação gestual e narrativa transporia qualquer barreira simbólica, o que justificaria a sua expansão.

Ao longo do século XX, houve a ampla publicação de livros de balé, principalmente em francês e inglês. Junto a isso, uma política de tradução para o português e o espanhol de um conjunto de obras dedicadas ao tema que apresentavam referências dos principais teatros, artistas, mestres e coreografias que deveriam ser de amplo conhecimento dos interessados nesta dança.

Dentre os livros traduzidos para o português, no Brasil, destaco: *O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX,* de Cyril Beaumont (1937/1953), original em inglês; *História da dança no Ocidente*, de Paul Boucier (1973/1987; 2006), original em francês; *Um instante na vida do outro – memórias*, de Maurice Béjart (1979/1981), original em francês; *História do Ballet,* de Pierre Michaut (1945/1978), original em francês; *Nijinsky,* de Romola Nijinsky (1934/1940), original em inglês; *Ballet – o aparecimento de uma arte americana*, de George Amberg (1949/1953), original em inglês; *Anna Pavlova: a estrêla dançarina*, de Gladys Malvern (1942/1944), original em inglês.

Laakkonen (2009, p. 45) destaca que a literatura anglo-americana sobre balé foi amplamente lida na Europa Ocidental, o que teve forte influência no processo internacionalização de um modelo hegemônico. Autores como Cyril Beaumont, Arnold Haskell, Serge Lifar e André Levinson foram sujeitos que, à frente dos papéis sociais que ocuparam na estrutura do balé e diante da proporção assumida pelos materiais produzidos por eles, muito influenciaram a normatização dos conceitos, procedimentos, histórias, obras e artistas.

Cyril W. Beaumont conferiu centralidade histórica aos *Ballets Russes* e à figura de Mikhail Fokine, articulando uma narrativa de modernização do balé em 39 títulos publicados entre autorias, coautorias e traduções – com destaque para *The Complete Book of Ballets* (1937) e *Ballets Past and Present* (1955), obras que mapearam repertórios e ajudaram a fixar referências. No ambiente britânico, Arnold Haskell combinou crítica e institucionalidade: colaborou para a criação da Royal Ballet School, publicou mais de trinta livros e popularizou um léxico de apreciação do gênero em *Balletomania* (1934), influenciando públicos e políticas de formação.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

Serge Lifar, diretor e coreógrafo da Ópera de Paris, investiu em uma vasta produção bibliográfica e artística (com traduções, filmes e coreografias) para sustentar o balé francês como matriz universal, acadêmica e fundante. Propôs uma revisão do que denominou balé neoclássico e acadêmico, buscando reconstituir um ideal clássico ancorado no romantismo, com o *Traité de danse académique* (1962) como marco de codificação. Em diálogo com esse projeto, André Levinson reforçou o modelo acadêmico francês em títulos como *Les Visages de la danse* (1933) e *Marie Taglioni: 1804 -1884* (1930), consolidando a genealogia que faz da tradição francesa um eixo normativo. Em conjunto, essas intervenções moldaram repertórios, técnicas e critérios de consagração, exportando padrões estéticos e pedagógicos que conformaram o balé como linguagem hegemônica no século XX.

A retroalimentação de círculos de privilégios territoriais, econômicos e artísticos que administram o balé aproxima-se do que Dickie (2009, p. 126) descreve como parâmetros da institucionalidade da arte: para que algo seja reconhecido e circule como arte, é necessário um enquadramento institucional que forneça as condições de sua legitimação. No Brasil, esse circuito de circulação e consagração sustentou e balizou a produção de leitoras/es e autoras/es do balé que frequentemente se colocavam como continuadoras/es de ideias do Norte Global, em vez de posicionarem criticamente em relação aos universalismos e às leituras exotizantes e empobrecedoras das danças de povos originários e de matrizes africanas – ou mesmo em relação ao próprio balé que aqui se constituía ao longo do século XX.

É salutar destacar que as elites locais do Sul Global se beneficiam do capitalismo global e das marcas da colonialidade, sustentando narrativas dominantes da dança e da cultura hegemônica, em tensão com grupos que desafiam ou se opõem a essa operação. Processos internos ou locais que perpetuam as lógicas coloniais reforçam as premissas do universalismo, da admiração pela norma e pela branquitude, além de uma dependência da validação institucional da arte e das pessoas envolvidas.

Para que a colonialidade se concretize, não bastam estruturas abstratas: são necessários agentes e instituições que operem a desigualdade, aquilo que Casanova (2006) chama de colonialismo interno. Assimetrias econômicas e arranjos políticos convertidos em rotinas administrativas asseguram a exploração contínua de recursos, trabalho, cultura e informação. A formação de uma subjetividade pretensamente universal e a manutenção de projetos expansionistas em territórios formalmente independentes dependem desses continuadores internos, que, ao privilegiarem a razão e o protagonismo do estrangeiro, consolidam padrões internacionais de excelência.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

Em língua portuguesa e no Brasil, cito Eliana Caminada, no livro *História da Dança – Evolução Cultural*, que, ao falar sobre a elaboração artística do balé na França, menciona que "o balé tornou-se uma arte imortal" (1999, p. 87). Na mesma linha, Ana Silvério, no seu texto de introdução à tradução do livro do método Vaganova, *Fundamentos da Dança Clássica*, atrela o método à ideia de "dança clássica universal" (2013, p. 12); Dalal Achar, que no livro *Balé – uma arte* que defende que "o balé clássico e as danças modernas não conhecem fronteiras, são universais" (1998, p. 11); Madeleine Rosay, no *Dicionário de Ballet* cita que "A terminologia da dança clássica é universal, embora a maioria dos termos empregados sejam em língua francesa, alguns em inglês e todos praticamente intraduzíveis" (1980, p. 9).

Nesse sentido, destaco uma citação do autor Antônio Faro no livro *Pequena História da Dança* (2001) em que ele interpreta a relação entre balé e processo colonial:

> Se a dança (leia-se balé) ocupa posição até certo ponto privilegiada, é porque, a partir de 1930, ela deixou de ser apanágio de umas poucas nações para se espalhar, principalmente pelos jovens países das Américas, que absorveram essa forma de arte, não por um processo colonialista, mas porque simplesmente era mais um tipo de informação para se somar aos seus conhecimentos (Faro, 2001, p. 116).

Embora António Faro (2001) argumente que a expansão do balé pelas Américas não se deu por um processo colonialista, mas como mera incorporação de uma "informação" artística entre outras, essa leitura desconsidera as dinâmicas históricas de poder que estruturaram, e ainda estruturam, a circulação global das formas culturais. A ideia de que o balé se difundiu de modo neutro, sem implicações coloniais, parte de uma concepção de troca cultural harmoniosa que não reconhece as assimetrias entre quem produz a norma e quem a adota.

Pesquisadoras contemporâneas, como Cadús (2022), Wilcox (2024) e Laakkonen (2009), demonstram que um pensamento hegemônico sobre a relevância do balé e outras formas de dança, como a dança moderna e contemporânea, não resultam de mera curiosidade ou abertura estética dos países receptores. Elas refletem que a colonialidade e o peso simbólico que se deu aos cânones foram pontos cruciais para filtrar o que deveria ser incluído ou excluído do que se discute sobre dança, resultando em uma história de poder em que poucas/os determinam aquilo que supostamente seria elevado ao estatuto de arte universal.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 132-147
2025.2

Por fim, a universalidade do balé não emerge como dado ontológico, mas como efeito de um campo discursivo historicamente regulado, atravessado por relações de poder que definem o que pode ser visto, escrito e legitimado como dança. Reconhecer a etnicidade do balé não implica negar sua complexidade técnica ou sua relevância histórica, mas o reinscreve como prática cultural situada, marcada por disputas, exclusões e assimetrias herdadas do projeto colonial. Desnaturalizar a escrita universalizante do balé é uma condição ética, política e epistemológica necessária para tensionar seus privilégios simbólicos e remexer o vespeiro do racismo e da colonialidade que continuam organizando seus discursos, suas pedagogias e seus modos de circulação no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui desenvolvidas reafirmam o alerta de Joann Kealiinohomoku: o balé é, ele próprio, uma dança étnica, constituída pelos valores culturais, estéticos e corporais das aristocracias europeias que o moldaram. A transformação dessa prática histórica e localizada em uma dança universal produziu um dispositivo de colonialidade que normatiza corpos, hierarquiza estéticas e silencia tradições não alinhadas ao imaginário branco europeu, sobretudo aquelas de matrizes africanas, indígenas e populares.

Faz-se necessário romper com as posturas conservadoras que sustentam a história hegemônica do balé e que continuam a ser reproduzidas cada vez que os mesmos modelos de poder são reinscritos no palco e na formação. Urge instaurar práticas de partilha que não se apoiem na violência simbólica e reconstituir trânsitos identitários capazes de acolher múltiplas narrativas, experiências e modos de organizar o movimento.

Superar a noção de universalidade é condição para o fortalecimento de escritas sobre o balé que se alinhem ou considerem perspectivas decoloniais e pós-coloniais para entender as fissuras e contradições que resultam em fazer balé, hoje, no espaço do Sul Global. Diante de tudo isso, resta perguntar: quais compromissos éticos estamos dispostos a assumir como a geração que pesquisa, ensina e pratica balé?

REFERÊNCIAS

- ACHAR, Dalal. **Balé**: uma arte. São Paulo: Moderna, 1998.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AMBERG, George. **Ballet**: o aparecimento de uma arte americana. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1953.
- BALLESTRIN, Luciana. **O Sul Global como projeto político**. Horizontes ao Sul, 15 jul. 2020. Disponível em: https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico. Acesso em: 24 ago. 2025.
- BEAUMONT, Cyril William. **Complete book of ballets**: a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries. New York: Garden City Publishing, 1939.
- BEAUMONT, Cyril William. **Ballets past & present**. London: [Editora], 1955.
- BÉJART, Maurice. **Um Instante na vida do outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CADÚS, Maria Emília. **Derrubar monumentos e grafitar a história da dança**: táticas irreverentes das danças latino-americanas. Revista Brasileira de Estudos em Dança, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 89-107, 2022.
- CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CASANOVA, Pascale. El colonialismo interno: sociología de la explotación. *In*: CASANOVA, Pascale. **La República mundial de las letras**. Buenos Aires: CLACSO, 2006, p. 185-205.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Sandra Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DICKIE, George. A teoria institucional da arte. *In*: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). **Arte em teoria:** uma antologia de estética. Braga: Húmus, 2009. p. 111-165.
- FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HASKELL, Arnold. **Balletomania**: an updated version of the ballet classic. London: Victor Gollancz, 1934.

- KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. *In*: CAMARGO, Gisela G. A. (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142. Trad. Gisela G. A. Camargo.
- LAAKKONEN, Johanna. **Canon and beyond**: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 2009.
- LANDER, Edgardo (comp.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.
- LANGER, Susanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAUNAY, Isabelle. **Las danzas de repertorio. I**: poéticas y políticas. Trad. Leonardo Suárez. Valencia: Ediciones Mahali, 2020.
- LEVINSON, André. **Marie Taglioni (1804–1884)**. Paris: Presses Universitaires de France, 1930.
- LEVINSON, André. **Les visages de la danse**. Paris: L'Artisan du Livre, 1933.
- LIFAR, Serge. **La danza**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1952.
- LIFAR, Serge. **Traité de danse académique**. Paris: Bordas, 1962.
- MALVERN, Gladys. **Anna Pavlova: a estrela dançarina**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1944.
- MICHAILOWSKY, Pierre. **A dança e a escola de ballet**. Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- MICHAUT, Pierre. **História do ballet**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1978.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MONTEIRO, Maria. **Balé, tradição e ruptura**. Lições de dança, v. 1, p. 1-20, 1999. UniverCidade.
- MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Cadernos PENESB, Niterói, n. 5, p. 15-34, 2004. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf. Acesso em: 1 mar. 2022.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- PEREIRA, Roberto. **Entre o céu e a terra**. Lições de dança, v. 2, p. 55-80, 2000. UniverCidade.

- PETRECA, Paula. Balés de repertório: remontar, reconstruir ou recriar? *In*: SANTOS, Eleonora C. M.; FERREIRA, Rousejanny (org.). **Pesquisas em balé no Brasil**: pedagogias, visibilidades negras e repertórios. Pelotas: UFPel, 2023.
- RICHARD, Nelly. Alteridad y descentramiento culturales. **Revista Chilena de Literatura**, p. 209-215, 1993.
- ROSAY, Madeleine. **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SILVÉRIO, Ana. Introdução. *In*: VAGANOVA, Agrippina. **Fundamentos da dança clássica**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 9-13.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. Balé-baile-conduta: no contexto da corte joanina. *In*: SANTOS, Eleonora C. M.; FERREIRA, Rousejanny (org.). **Pesquisa em balé no Brasi**l: panoramas sobre história, ensino e cena. Goiânia: IFG; Natal: IFRN, 2020.
- TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. **Coreografias da branquitude**: civilidade e racismo na formação do "corpo ideal" no balé. 2025. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.
- VALLEJOS, Juan Ignacio. Subvertir la precariedad de la danza. **Actas de las II Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA**, 2018.
- WILCOX, Emily. Quando os lugares importam: provincializando o "global". **Revista Brasileira de Estudos em Dança**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 353-370, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.58786/rbed.2022.v1.n1.53409. Acesso em: 24 ago. 2025.
- WULFF, Helena. A expressão etérea: paradoxos do balé como cultura física globalizada. *In*: GUILHON, Giselle. (org.). **Antropologia da Dança IV**. s.l.: Insular, 2018. p. 193-214.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

DANÇAR A DOBRA DA HISTÓRIA: uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas

DAVIDSON JOSÉ MARTINS XAVIER

Deiço Xavier é artista norte-mineiro, atua com dança, movimento, docência e audiovisual. Mestre em Artes da Cena (UFG) e doutorando em Artes (PPGArtes-UERJ), pesquisa autoficção cênica através de prática artística autobiográfica. Possui experiência em Dramaturgia, Poéticas do Corpo, Processos Criativos e Videodança.
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES/MEC).

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões geradas a partir do laboratório *Dançando sobre fatos reais – práticas autobiografias e narrativas de vida*, realizado nas cidades de Montes Claros (MG) e Goiânia (GO) em 2024, com foco na articulação entre autobiografia, corpo e criação cênica. A pesquisa, cujos descritos aqui fazem parte, insere-se no campo da Prática como Pesquisa, no qual desenvolvo uma investigação autobiográfica nas Artes Cênicas, propondo que o corpo pode ser compreendido como arquivo insurgente e como meio de reinscrição de narrativas de vida silenciadas. Utilizando a fita de Möbius como dispositivo metodológico e simbólico, foram mobilizadas práticas de reflexão autobiográfica que evidenciam o entrelaçamento entre o íntimo e o político. A partir de práticas realizadas por mulheres, e outras dissidências, o trabalho investiga como o fazer artístico pode operar como historiografia encarnada, ativando arquivos vivos, fabulações e experiências *poético-políticas*.

PALAVRAS-CHAVE:

Autobiografia. Artes Cênicas. Prática como Pesquisa. Dança.

DANCING THE FOLD OF HISTORY: An Autobiographical Research in Performing Arts

ABSTRACT

This article presents reflections generated from the laboratory Dançando sobre fatos reais – práticas autobiografias e narrativas de vida*, held in the cities of Montes Claros (MG) and Goiânia (GO) in 2024, focusing on the articulation between autobiography, body, and scenic creation. The research to which the descriptions here belong is part of the field of Practice as Research, where I develop an autobiographical investigation in Performing Arts, proposing that the body can be understood as an insurgent archive and as a means of reinscribing silenced life narratives. Using the Möbius strip as a methodological and symbolic device, practices of autobiographical reflection were mobilized, highlighting the intertwining of the intimate and the political. Based on practices carried out by women and other dissidents, the work investigates how artistic practice can operate as embodied historiography, activating living archives, fabulations, and poetic-political experiences.*

KEYWORDS:

Autobiography. Performing Arts. Practice as Research. Dance.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

O GESTO DANÇADO AUTOBIOGRÁFICO

A pesquisa[1] que aqui compartilho nasce da urgência em escutar o que pulsa no corpo e se escancara pela ausência. Trata-se de uma investigação em dança e escrita de si que mobiliza uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas e, de forma insurgente, faz surgir um gesto artístico que se confunde com a tentativa de reelaborar memórias apagadas e silêncios herdados. Ao aproximar práticas de criação em dança de conceitos como arquivo e documento, proponho experimentar outros modos de historiografia, centrados não na hegemonia dos fatos, mas nas fendas por onde escapam aqueles que insistem em narrar suas próprias vidas.

Minha entrada nesse campo se dá pelo corpo – um corpo que dança, atua, escreve, lembra e (re)inventa: um corpo negro e LGBT, atravessado por contextos culturais e raciais, bem como cercado por presenças que evidenciam as carnes e sua inscrição política e poética. O gesto de escrever e dançar sobre essa ausência transformou-se, então, em uma prática documental e de denúncia, na qual artistas criam uma cena possível para aquilo que ficou sem rito, sem memória pública, sem narrativa.

A pesquisa, que se utiliza da autoficção (Alberca, 2007; Colonna, 1989), e da autossociobiografia (Ernaux, 2023) como prática para explorar narrativas pessoais e coletivas, reflete sobre questões sociais e raciais advindas do *Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida*, destacando a importância de uma prática autobiográfica nas Artes Cênicas, na qual se pretende promover uma reflexão do fazer artístico na contemporaneidade e a busca por reconexão com raízes ancestrais.

A escolha metodológica presente neste texto e na pesquisa de doutorado que desenvolvo é dita como insurgente por estar viva no corpo, desobedecendo normativas disciplinares, rejeitando a separação entre sujeito e objeto de pesquisa, recusando a neutralidade científica e desafiando os critérios tradicionais de validação do conhecimento histórico. Em vez disso, aponto para uma fabulação crítica (Hartman, 2020) e encontro a fragmentação e a escuta de um corpo que pulsa como fonte de saber, compondo uma escrita que é, antes de tudo, (re)vivida.

1 Esta reflexão integra minha pesquisa de doutorado em andamento *Umbigo de Sonho: Práticas autobiossociográficas na Dança*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), sob orientação da Profa. Dra. Luciana de Fatima Lyra.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

Esta pesquisa, guiada pela prática artística (Pizarro; Scialom; Fernandes, 2024), propõe contribuir com a reflexão sobre metodologias no campo das Artes que, ao lidar criticamente com autobiografia em modos documentais, também reivindica a potência do íntimo como espaço de produção de História. Afinal, o que pode um corpo que dança nas frestas entre o pessoal e o político? Que modos de dança podem emergir quando se movimenta com e a partir de si – não para se fixar em uma identidade, mas para deslocar outras verdades históricas?

É nessa dobra, entre o gesto íntimo e o gesto político, que este artigo dança.

DANÇAR INVESTIGANDO A SI E AO MUNDO

A proposta emerge de experiências vividas e partilhadas no Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida, realizado nas cidades de Montes Claros (MG) e Goiânia (GO), em 2024[2]. Essas ações se estruturaram como espaços de criação coletiva, nos quais as narrativas de vida foram convocadas não como reconstituição do passado, mas como matéria viva de investigação estética e política. A Pesquisa Autobiográfica dedica-se aos processos pelos quais os indivíduos se compreendam como sujeitos sociais singulares, tendo como objetivo

> [...] explorar os processos de gênese e de devir dos indivíduos no seio do espaço social, de mostrar como eles dão forma a suas experiências, como fazem significar as situações e os acontecimentos de sua existência [...] Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em

2 A pesquisa realizada só foi possível pela submissão de um projeto à Lei Paulo Gustavo – Trabalhadores da Cultura em Formação, da Lei Federal Paulo Gustavo – Goiás, contemplado pelo edital nº 17/2023. Os *Labs* aconteceram no primeiro semestre, entre 27 de abril e 30 de junho, em Montes Claros (MG), com encontros imersivos aos sábados e domingos, quinzenalmente, totalizando 48 horas/aula. No segundo semestre, de 14 de setembro a 2 de novembro, o projeto foi realizado na cidade de Goiânia (GO), com encontros imersivos aos sábados, a cada quinze dias, totalizando 48 horas/aula.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

> estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. Para dizê-lo de modo mais sintético: o objeto visado pela pesquisa biográfica, mediante esses processos de gênese sócio-individual, seria o estudo dos modos de constituição do indivíduo enquanto ser social e singular (Delory-Momberger, 2012, p. 524).

Por isso, conduzi as vivências com a ideia de que a dança pode ser um modo de pensar-lembrar o corpo, desobedecendo às lógicas lineares da história oficial e abrindo brechas para narrativas desviantes, subterrâneas e, por vezes, esquecidas ou interditadas.

Durante o laboratório, propus exercícios de escrita de si, fabulações críticas, práticas corporais em dança. A partir de objetos de memória, entrevistas encarnadas e escutas sensíveis, obtivemos coreografias que costuravam memória individual e coletividade, documento e invenção. As participantes[3] trouxeram histórias atravessadas por ausências, violências, silêncios e deslocamentos. A cena se tornou um campo de insurgência afetiva, no qual o testemunho ganhava forma em gestos, imagens e palavras tecidas no tempo do corpo. A proposta metodológica que aqui se delineia encontra respaldo em autoras como Sidonie Smith e Julia Watson (2010)[4], que defendem a escrita autobiográfica como uma prática performativa, situada e múltipla, capaz de constituir subjetividades e desestabilizar hegemonias narrativas.

Como essas histórias eram atravessadas por rasgos e se faziam por rastros, percebi seu caráter performático, pois, ao ouvir e dançar histórias, rejeitamos uma identidade autêntica. Em vez disso, a sujeita que dança e sua coreografia são construções cênicas, manifestações de uma performance contínua. Esse pensamento se embasa na teoria de Diane Klinger (2007), que afirma que a autoficção não busca ser "realista" no sentido tradicional, mas desafia o leitor a refletir sobre como a verdade e a identidade são construídas, mostrando que ambas são fluidas e subjetivas.

> O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que 'representa um papel' na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (Klinger, 2007, p. 55).

Dialogo ainda com a noção de autossociobiografia (Ernaux, 2023), compreendendo o gesto autobiográfico atravessado pelas estruturas sociais, em que a escrita de si é também escrita do

3 Destaco que, mesmo tendo homens dançarinos e não dançarinos no início do processo, somente mulheres dançarinas e não dançarinas concluíram todo o processo autobiográfico.

4 Sidonie Smith e Julia Watson são professoras eméritas da Universidade de Michigan (EUA). A pesquisa desenvolvida por ambas tem foco em estudos de gênero, teoria feminista, autobiografia, direitos humanos e estudos comparados.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

mundo. A autossociobiografia pode ser entendida como um sintoma da atualidade, por reunir história de vida e análise social em um mesmo gesto de escrita. Nela, a experiência individual, atravessada por marcadores como classe, gênero, sexualidade, etnia, origem, religiosidade, nacionalidade, corpo, faixa etária, escolaridade e estrutura familiar, não se encerra em si, mas torna-se ponto de partida para uma reflexão crítica sobre o tempo histórico atual e os dispositivos que moldam subjetividades. A partir das vivências oportunizadas pelo doutorado, defendo que práticas autobiográficas em artes cênicas, especialmente aquelas que emergem de contextos periféricos, femininos e não normativos, constituem metodologias insurgentes de escrita da história.

O corpo torna-se território insurgente, capaz de disputar narrativas e tensionar estruturas de poder. Esse tipo de trabalho se forma no calor do processo, em relação estreita com as materialidades da vida, operando uma fricção constante entre o real e o ficcional — ou melhor, entre o factual e o f(r)iccional, como propõe Lyra (2019). O interesse não está apenas nos eventos da vida, mas em como os corpos insurgentes se tornam autoras/artistas que se representam nos textos e nas cenas, e em como suas escolhas dramatúrgicas se fazem nas imagens que constroem, na organização narrativa e na linguagem utilizada.

Essa dança de si, forjada na fricção entre memória e invenção, real e ficcional, encontrou ressonância no conceito de autodepoimento cênico (Macedo, 2022), que amplia a noção de autobiografia na cena ao colocar o corpo como testemunha e linguagem. Nesse campo, o que importa não é a verdade do fato exposto, mas a potência do corpo que diz – corpo que dança, narra e se dá a ver como arquivo vivo. Segundo Macedo (2022), o ato de materializar a ação na dança e de associá-la a uma narração de si permite uma aproximação entre o artista e a plateia.

> A dança que pede para ser vista por mim, e em mim, constrói sentido quando borra, sem pudor, a relação arte-vida. Quando é o próprio estar no mundo, num misto de pertencimento e inadequação. Cutuca memórias, expõe fracassos, conta sobre si, deliberadamente, desnudando-se no mundo e para o mundo. É possível que descubra outros no meio do caminho, por ora, o nome que encontro (e me encontra) é 'Dança depoimento' (Macedo, 2022, p. 39).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

O corpo em cena, além de revelar memórias, fragilidades e experiências pessoais, transformaria o ato de dançar em uma forma de se expor ao mundo, de pertencer e, ao mesmo tempo, estranhar esse pertencimento. É uma dança que narra e se descobre enquanto se mostra.

Refletindo sobre esses pontos, acrescento o pensamento de Manoela Rodrigues (2021), que define a Pesquisa Autobiográfica em Arte como uma metodologia que emerge do deslocamento artístico da Pesquisa Autobiográfica tradicionalmente vinculada à Educação. Interessa à autora destacar a dimensão autobiográfica do fazer artístico, compreendendo que o processo de criação artística pode se tornar um espaço para explorar narrativas pessoais e trajetórias de vida. A especificidade da Pesquisa Autobiográfica em Arte está articulada à produção das obras — objetos, ações ou imagens — com fontes biográficas ou autobiográficas, entendendo que esta produção interfere diretamente nos processos criativos e na constituição das poéticas artísticas (Rodrigues, 2021).

Pensando nisso, reflito sobre uma pesquisa autobiográfica em Artes Cênicas, implicada em adaptar os princípios propostos pelas autoras citadas ao contexto específico do teatro, da dança, da performance e de outras linguagens cênicas. Fundamentando-me em uma pesquisa autobiográfica baseada na prática artística e buscando trazer breves apontamentos sobre uma possível prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas, exponho abordagens que envolveram os coletivos estudados.

Trata-se de pesquisar com o corpo, assumindo a instabilidade da memória como força criativa e política. A proposta, portanto, é menos sobre recordar fatos reais do que sobre dançar com eles: escutá-los, reconfigurá-los, habitá-los de outros modos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

A FITA DE MÖBIUS[5] COMO DISPOSITIVO DA PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTES CÊNICAS

Uma das práticas que atravessou os encontros foi o uso da fita de Möbius como dispositivo metodológico e simbólico. A fita, com sua dobra única, cria uma superfície contínua em que dentro e fora, começo e fim, não se separam. Ela se tornou metáfora tátil e sensível para o que a pesquisa propõe: pensar a autobiografia como uma forma de prática que não distingue o íntimo do político, mas os entrelaça em um mesmo corpo, uma mesma superfície de inscrição.

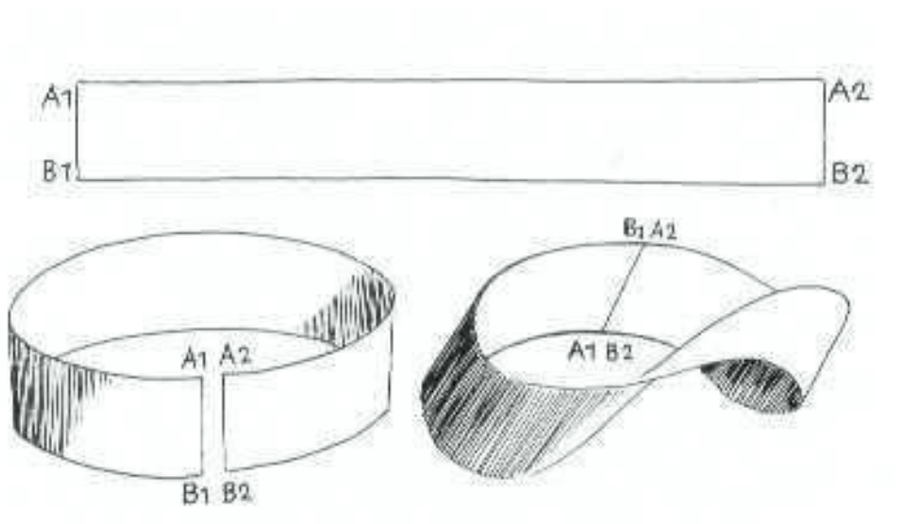


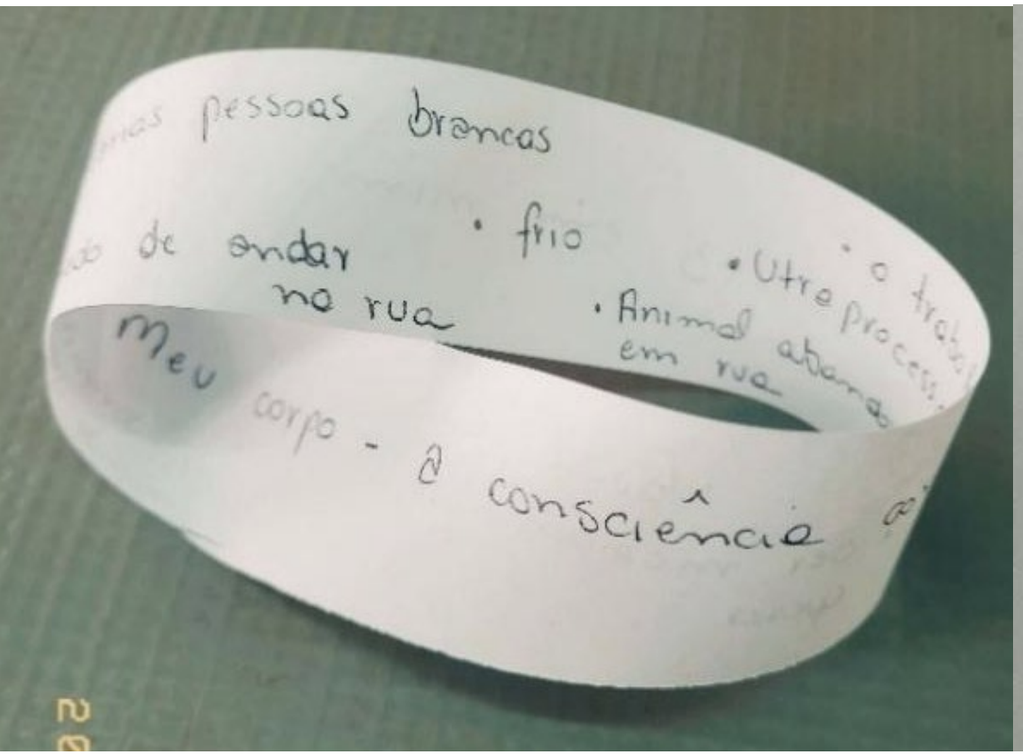
Figura 1
Esquema da fita de Möbius – objeto matemático usado no laboratório para discutir autobiografia. Sua superfície contínua, sem interior ou exterior definidos, simboliza a fluidez entre memória pessoal e contexto social.

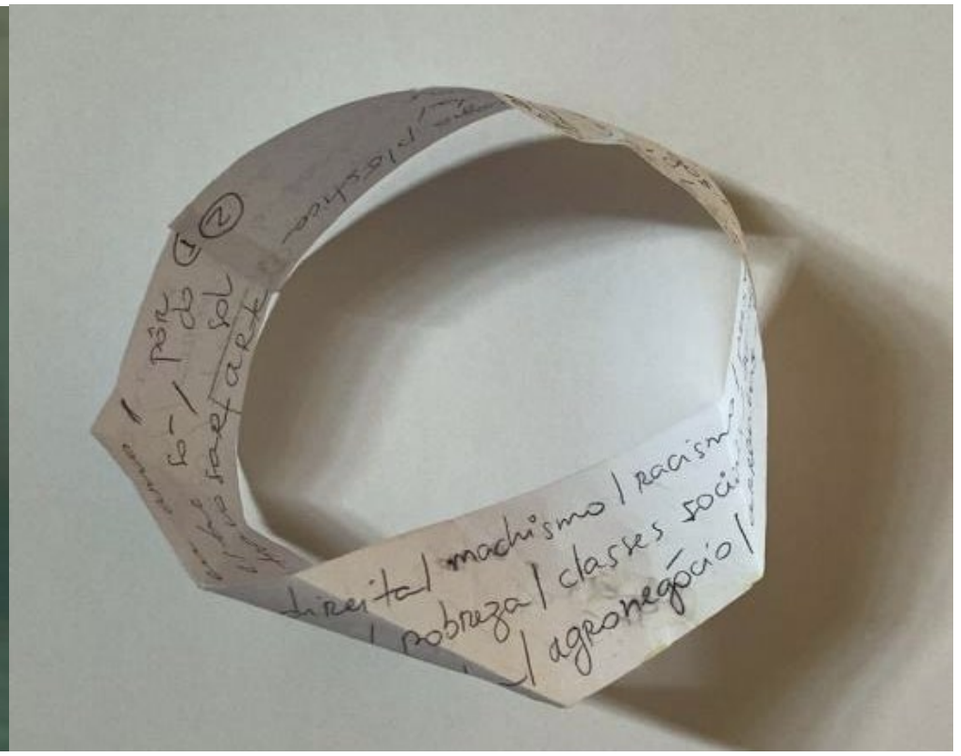
5 A fita de Möbius é uma superfície unilateral que pode ser construída fixando as extremidades de uma fita retangular, sendo que, antes disso, faz-se necessário ter dado uma meia torção em uma das extremidades. Suas propriedades foram descobertas de forma simultânea e independente por dois matemáticos alemães, August Ferdinand Möbius e Johann Benedict Listing, em 1858. Do ponto de vista topológico, a fita de Möbius possui características interessantes: possui apenas um lado e uma borda, desafiando percepções comuns sobre dentro e fora, início e fim. Além disso, permanece inteira quando dividida ao meio. A artista brasileira Lygia Clark representou esse problema topográfico em sua performance *Caminhando*. Para saber mais, ver: Virna Santolia. Caminhando – Performance de Lygia Clark, 1964. Fonte: <https://portal.lygia-clark.org.br/acervo/@id/67353>.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

A partir de uma dinâmica idealizada no processo, percebi como as dimensões pessoal e política/social estão profundamente interligadas. Iniciei com uma explicação breve sobre o conceito da fita de Möbius: um objeto geométrico com um único lado e uma única borda, que representa a continuidade entre polos aparentemente opostos. Assim, cada participante recebeu uma tira de folha A4 e respondeu, no lado 1 (pessoal), à pergunta "O que há de meu em mim?" e, no lado 2 (social/político), à pergunta "O que não existiria no meu mundo utópico?". Após a escrita, orientei que construíssem a fita e, ao seguir a superfície com o dedo, perceberam que os dois lados se conectam, sem qualquer separação.

Nas oficinas, as experiências pessoais de ordem pública, e vice-versa, escritas na fita de Möbius, tornaram-se um gesto material simbolizando aquilo que move toda a proposta: uma dança entre dentro e fora, entre memória e fabulação, entre arquivo e invenção.





Figuras 2 e 3
Processo de criação coletiva da fita de Mobius – Laboratório Dançando sobre Fatos Reais, 2024. 720x1280 px. Fonte: arquivo pessoal. Cada face da fita traz palavras sobre vivências pessoais, explorando a relação entre intimidade e sociedade.

FIGURA 2
Meu corpo –a consciência corporal que fiz em mim
Várias pessoas brancas –
Ter medo de andar na rua
O trabalho /
Ultraprocessados
Animais abandonados na rua
Quase todos os homens
Frio / Ser molhada na rua por chuva sem querer
Não poder dormir quando quer.

FIGURA 3
Lado político: *Bolsonaro, extrema-direita, machismo, racismo, pressão estética, cirurgia plástica, guerra, homens no poder, pobreza, classes sociais, fome, roupa apertada, barata, câncer, gente escrota, agronegócio, arranha-céus, gordura trans.*
Lado pessoal: *dança do ventre, gostar de comer, gostar de cozinhar para quem eu amo, pôr do sol, buscar conhecimento, cultivar minhas amizades, gostar de estar só, ser ranzinza/mal humorada, risada de bruxa, ser engraçada, xingar pra extravasar, arte.*

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

De um lado, experiências de cunho pessoal e íntimo: um acontecimento marcante, uma memória corporal, algo que a movia, doía ou permanecia. Do outro lado, uma situação política, social ou histórica que, de algum modo, atravessava sua experiência: uma questão de gênero, uma violência estrutural, um deslocamento, uma ausência de direitos, um contexto coletivo.

Ao torcer a tira e colar suas pontas, transformando-a em uma fita de Möbius, o gesto se convertia em um ato poéticopolítico[6], marcando a inseparabilidade entre a esfera privada e a esfera pública. A fita, assim, tornou-se mais do que metáfora: um pequeno monumento efêmero à experiência encarnada da participante, um objeto de mediação entre corpo, memória e cena dessas mulheres.

Esse gesto ativava, de maneira sensível, a noção de arquivo – não um arquivo fixo, institucional ou morto, mas seu oposto: um arquivo vivo, móvel e instável, que se corporificava nos relatos, nos movimentos e nas danças que emergiram a partir das provocações do laboratório. Em diálogo com pensadoras como Diana Taylor (2013), que distingue arquivo e repertório, proponho aqui uma contaminação mútua: as fitas eram escritas, mas ganhavam corpo ao serem lidas em voz alta, utilizadas como referências para as danças e transformadas em partitura e partilha.

Para Taylor (2013), o arquivo se refere aos registros materiais e institucionalizados (documentos, fotos, objetos), associados à permanência e à legitimação. Já o repertório abarca saberes corporais e orais (danças, rituais, gestos), transmitidos de corpo a corpo, efêmeros, mas politicamente potentes por darem voz a memórias e tradições marginalizadas.

Assim, o que chamamos de arquivo, nesta pesquisa, é aquilo que pulsa entre o gesto e a memória, entre o relato pessoal e o processo histórico. É o corpo que se faz documento – um documento que não comprova, mas que questiona, reelabora, fabula. A fita de Möbius desafia, assim, o conceito tradicional de fonte historiográfica, pois seus relatos não buscam comprovar fatos, mas criar um espaço de expressão onde a experiência pessoal se transforma em ato estético e político.

A dor de uma perda, a repressão de um desejo, o medo de sair à rua, o silêncio sobre a sexualidade. Tudo isso passou a ser relido como inscrição política em seus corpos. Essa prática gerou não apenas uma reflexão conceitual, mas também um deslocamento subjetivo nas participantes: algumas, que até então viam seus relatos como “histórias pequenas”, “coisas pessoais demais”, passaram a percebê-los como testemunhos corporais de processos históricos coletivos que fazem parte da vida de outras mulheres.

6 Esta pesquisa estrutura-se em eixos centrais do que entendo como práticas autobiográficas cênicas: 1) O corpo como documento vivo, no qual memórias se materializam em gesto, voz e espaço; 2) Processos criativos como autoinvestigação, transformando a sala de ensaio em laboratório de (re)existência; 3) A multiplicidade do sujeito autobiográfico (performador, autor, espectador de si), articulando teorias como as de Smith e Watson (2010) e Klinger (2007). Desdobra-se ainda em: 4) Interseções poéticopolíticas (raça, gênero, colonialidade); e, 5) Metodologias híbridas que tratam registros processuais (diários, improvisações) como documentos acadêmicos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

Esse reconhecimento, ainda que parcial e instável, produziu o que chamo de interseção poético-política cênica. A prática autobiográfica instaurou a percepção de que o corpo é também um lugar de memória e de disputa histórica, abrindo caminho para a interseccionalidade, na qual a discussão de temas como memória coletiva, gênero, raça, colonialidade ou localização integrou camadas políticas à pesquisa artística. Ao compartilhar suas fitas e mover a partir delas, as participantes se implicaram como autoras de uma narrativa que ultrapassa o biográfico em sentido estrito e se alinha a práticas de resistência. Essa dinâmica ativa uma das camadas centrais da Pesquisa Autobiográfica em artes cênicas: o corpo como arquivo insurgente, onde se inscrevem não apenas as marcas do vivido, mas também os rastros do que foi silenciado, aquilo que ainda busca cena.

QUANDO A MEMÓRIA SE TORNA CENA

Se a fita de Möbius funcionou como ponto de partida metodológico e simbólico desta Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas, foram as cenas criadas no laboratório que fizeram emergir uma forma singular de produção de conhecimento[7]. Os trabalhos dançados ao final do processo evidenciaram a cena como escrita histórica, não no sentido cronológico, mas como gesto de inscrição de existências e resistências, de afetos e experiências que não cabem nos arquivos oficiais. A criação cênica, nesse contexto, não representa a memória: ela a atualiza. Cada gesto, cada silêncio, cada presença em cena torna-se uma forma de contar histórias que, até então, permaneciam submersas.

No laboratório, as cenas emergiram não como coreografias prontas, mas como expressões insurgentes de um conhecimento corporal único. Essa experiência permitiu vivenciar o que Passeggi (2023) denomina “Auto.Bio.Grafar” – um processo pelo qual o sujeito se (re)conhece em múltiplas camadas, podendo “reconhecer-se sob várias peles, renascer de outras maneiras no processo de reflexão narrativa” (p. 9).

7 Esta pesquisa seguiu procedimentos éticos específicos para trabalhos com memória, imagem e narrativa autobiográfica. Todas as participantes assinaram termo de consentimento autorizando o uso de sua imagem, voz e relatos pessoais para fins pedagógicos, artísticos e acadêmicos, sem fins lucrativos, conforme documento de autorização disponibilizado no ato da inscrição. O uso dos nomes e das experiências relatadas ocorre mediante autorização expressa, podendo ser revogada somente por escrito, conforme previsto no acordo ético.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

Foi o caso, por exemplo, da criação coreográfica de uma participante, Patrícia Gisele (Pagi)[8], que emergiu como um ato de ressignificação, no qual o vivido, o lembrado, o imaginado e o projetado se entrelaçam para transformar dor em força ancestral. O lembrado materializa-se nos objetos que Pagi trouxe ao espaço cênico: uma echarpe lilás, ícone afetivo da avó, que reativa cheiros, texturas e gestos perdidos. Pagi dispôs os itens no chão, entrelaçados como um altar, no qual ela não apenas evoca a presença física da avó, mas recria seu corpo simbólico ancestral, transformando a saudade em um ritual de continuidade.

Durante o processo, ela narrou uma experiência traumática no hospital, quando testemunhou a morte da avó e, segundo ela, recebeu simbolicamente sua herança de força. Seu corpo registrou não apenas o luto, mas o toque final, o peso da perda e o sopro da ancestralidade transferida, elementos que constituem a raiz física dessa narrativa.

Figura 4
A imagem retrata os objetos de memória da participante Patrícia Giseli (Pagi), poetisa que encontrou nos itens herdados de sua avó e em suas criações pessoais uma fonte de inspiração e ligação ancestral. Um tecido lilás, cachecol pertencente à avó, envolve e protege os demais objetos, simbolizando a conexão emocional com suas raízes. Durante experimentações em ensaios, Pagi utilizou o tecido como elemento cênico, integrando-o à sua expressão artística. Os objetos são acompanhados por *post-its* com perguntas formuladas por outras participantes, que estimularam diálogos coletivos e reflexões durante o processo criativo. Essas interações evidenciam como a memória e a ancestralidade são pilares na construção identitária da artista, transcendendo o individual para alcançar uma dimensão colaborativa.

8 É poeta e performer, conhecida pelo codinome PAGI. Doutora em História Social pela UFU, com estágio internacional na University of Minnesota pelo Programa Abdias Nascimento/CAPES, e pós-doutora pelo PPGH/UNIMONTES. É também mestre em História Social pela UNIMONTES e licenciada em História pelo ISEIB, com especialização em História, Sociedade e Cultura no Brasil. Atuou como docente em diferentes níveis de ensino e possui participação em projetos socioculturais e artísticos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

É no plano do imaginário que Pagi transcende a biografia, pois a narrativa tecida cenicamente por ela não repete o trauma, o reinventa. Durante o processo de criação coreográfico vincula danças tribais à sua condição de mulher histerectomizada, subvertendo noções tradicionais de feminilidade. O ventre torna-se um lugar de poder não-reprodutivo, um espaço de regeneração espiritual e de força coletiva. Por fim, o dançado converte abstrações em ação política, pois, em sua cena final, o tecido que envolve seu corpo, de alguma forma, a impulsiona em movimentos ascendentes que edificam um templo corporal. Esse gesto coreográfico sintetiza a herança recebida: a avó não está ausente, mas reerguida no corpo da neta, que dança como testemunho de resistência.

O dizer de si torna-se uma construção que não apenas narra o vivido, mas também explora os entrelaçamentos com o coletivo e o cósmico em diversas possibilidades de futuro. Esse movimento espiralado permite que a autobiografia se torne mais fluida e aberta, refletindo as influências que moldam a vida de uma pessoa, conectando o íntimo às forças e energias maiores que atravessam a existência.

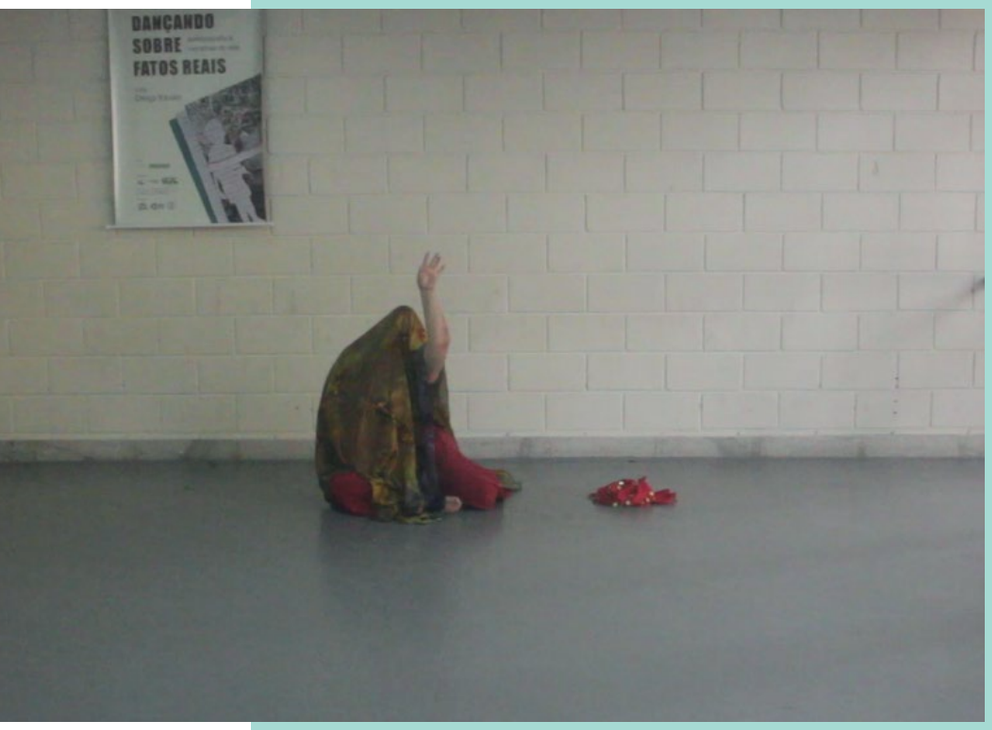
Outra participante, Cinara Santana[9], pesquisadora da dança do ventre, criou uma cena final que carregava palavras as direcionadoras: dança, brecha e problema. A cena iniciava com um corpo coberto por um véu, sob o qual somente as mãos da participante dançavam. As brechas do tecido mostravam os dedos da artista, sugerindo que o corpo feminino só pode dançar por essas brechas, resistindo nesses breves momentos de escape. A trilha sonora, que utilizava um poema de Fernando Pessoa, enfatizava que o que existe na interprete é, sobretudo, cansaço. Na ânsia de sair deste espaço claustrofóbico, ela faz movimentos de deslocamento e grandes giros pelo espaço demonstrando a sinuosidade da dança do ventre.

O uso das narrativas pessoais colhidas durante os laboratórios evidencia, na cena de Cinara, que as vivências individuais podem ser um caminho para dançar as histórias e memórias de outras mulheres. Ela dançava como se vestisse e desvestisse diversas memórias, dela e de outras mulheres, abrindo espaço para vozes que não ouviu, mas que sentia pulsar em seus ossos. O gesto de saída do tecido, repetido com variações, ainda em plano baixo, ativava uma dramaturgia da ausência, fazendo desse sentimento uma forma de presença. A cena escrevia com lacunas, com vazios, com aquilo que não se pode dizer com palavras – com o ruir das estruturas pessoais e político-patriarcais. Tal como a estrutura da fita de Möbius, que não possui definição da porção interna ou externa, Cinara cria uma dinâmica em que não há separação nítida entre coletivo e individual, pois o corpo feminino ali apresentado é reflexo de tantos outros, convocando uma prática autobiográfica que se move sem interrupções, fora da linearidade corporal e temporal.

9 Cinara Santana é professora, pesquisadora, artista da dança e produtora cultural. Licenciada em Dança pelo IFG/Campus Aparecida, atua em danças orientais árabes e danças contemporâneas. É graduanda em Produção Cultural (IFG/EaD) e mestranda em Artes da Cena pelo PPGAC/UFG. Integra o Trierô – Centro de Pesquisa e Documentação em Dança como pesquisadora bolsista e atua no Pontão de Cultura Cidade Livre e no Programa Nacional dos Comitês de Cultura em Goiás.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

FIGURA 5
Um bracelete de dança do ventre repousa próximo a um bordado da avó, ao lado de livros de Simone de Beauvoir e Edward Said. A combinação simboliza a busca por conciliar tradição cerratense e pensamento crítico. Post-its com perguntas como *"O que me difere de tudo?* ou *"O que me traz até aqui?"* guiam a reflexão da artista.



FIGURAS 6 E 7
A cena final – com mãos dançantes e rosto velado (seja pelo tecido, cabelo ou posicionamento de costas) desafia estereótipos sobre a dança do ventre, afirmando-a como prática ancestral e política.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

Esses exemplos demonstram de que maneira, no decorrer do laboratório, a cena foi construída como uma forma de escrita documental viva, que evitava o registro em papel e estruturava um corpo reescrito longe dos apagamentos. Esse fazer artístico pode ser compreendido como um gesto de historiografia encarnada, que não busca apenas narrar os fatos, mas provocar uma dobra no modo como esses fatos são percebidos, sentidos e compartilhados.

A cena autobiográfica não seria uma reconstituição do passado, mas um ato de presença diante do fato histórico que ainda insiste em nos atravessar. Quando uma mulher dança sua dor, quando alguém performa sua dissidência, quando um objeto de memória vira partitura, estamos diante de uma escrita que se move e de uma dança que se escreve, insurgente, transformando o corpo em lugar de enunciação.

A proposta autobiográfica em artes cênicas, tal como a vivenciamos no laboratório, é também uma forma de disputar a memória coletiva. Ela amplia as fronteiras do que é reconhecido como história, e reinscreve, no tempo presente, corpos que por muito tempo foram considerados "fora de cena". Nessa perspectiva, o fazer artístico se torna uma tecnologia de memória, uma forma de pesquisa que acontece dançando o que foi posto à margem.

A CENA COMO DOBRA DA HISTÓRIA

O percurso construído ao longo deste relato buscou demonstrar como o Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida ativou uma prática de Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas centrada na experiência do corpo como documento para a construção de uma linguagem histórica. A partir do gesto simples que introduziu a prática – escrever em uma fita de Möbius – tornou-se palpável o entrelaçamento entre vivência pessoal e estrutura política, elaborando um modo de escrever e fabular a história com o corpo, por meio dele e apesar dele.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 148-164
2025.2

Ao propor a fita como dispositivo metodológico autobiográfico, instaurei uma materialidade mínima e uma complexidade máxima: ali, os lados do vivido e do coletivo deixavam de se opor para se dobrarem um sobre o outro de modo autossociográfico, revelando que toda memória íntima, ainda que negada, apagada ou silenciada, carrega marcas de uma historicidade coletiva.

Esse gesto se expandiu nas criações cênicas das participantes, nas quais foi possível observar como o fazer artístico se torna uma forma de narrar a vida. A dramaturgia autobiográfica vivenciada nesses encontros não buscava repetir um passado, mas dar corpo a uma versão possível dele, criar fendas no tempo linear pelo qual passam outras versões da memória.

Esta pesquisa evidencia que a autobiografia nas Artes Cênicas extrapola a mera autoexposição, constituindo-se como prática crítica e política. Ao se tornar cena, o corpo inscreve no mundo não apenas suas marcas históricas e dores, mas, sobretudo, suas linguagens e potências, aquelas sistematicamente excluídas dos arquivos hegemônicos, que resistem na memória corporal dos gestos dançados.

Compreender a cena como narrativa autobiográfica nos permite reposicionar o ensino das Artes Cênicas como território de memória viva e criação coletiva. Neste processo, corpos insurgentes assumem-se como autores de suas próprias histórias, dissolvendo as barreiras entre produção artística, existência e ativismo. Cada movimento coreográfico, cada palavra compartilhada, cada dobra na fita de Möbius nos convoca a dançar não sobre os fatos cristalizados, mas sobre seus ecos e reverberações: marcas indeléveis, vozes presentes de futuros possíveis.

REFERÊNCIAS

» ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo:** de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

» COLONNA, Vincent. **L'autofiction:** essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Tese (Doutorado em Linguística) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989. Disponível em: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609. Acesso em: 19 nov. 2025.

- DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagem metodológica na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação.** v. 17, n. 51, set-dez 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5JPSdp5W75LB3cZW9C3Bk9c/?format=pdf>. Acesso em: 20 maio 2025.
- ERNAUX, Annie; JEANNET, Frédéric-Yves. **A escrita como faca e outros textos**. Tradução de Mariana Delfini. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: <https://bityli.com/Ke6zB>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica**.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Por uma dramaturgia feminista: jornadas de f(r)icção. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (Org.). **Estudos interdisciplinares sobre gênero e feminismo 2**. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Disponível em <https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/por-uma-dramaturgia-feminista-jornadas-de-friccao>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- MACEDO, Vanessa. O autodepoimento na cena como prática feminista. *In*: SOUZA. Marco; CARVALHO Carla (org). **Arte e Estética na Educação**: corpos plurais**.** Curitiba, CRV, 2022, p. 39-53.
- PASSEGGI, Maria da Conceição. Transformações das figuras de si e do outro na mediação biográfica. **Revista Linhas Críticas,** v. 29, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/48135/38465>. Acesso em: 25 maio 2024.
- PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. 1. ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024.
- RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: apontamentos iniciais. **Revista NÓS**: Cultura, Estética e Linguagens, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio, 2021.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography:** a guide for interpreting life narratives**.** 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

A NATUREZA E O PROGRESSO: articulando leituras da peça "O voo sobre o oceano" de Bertolt Brecht

CARINE COSTA SANTOS

Pós-graduanda em Gestão e Edição Editorial junto ao Núcleo de Estratégias e Políticas Editoriais (NESPE). Graduada em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira Moderna - Alemão, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

THEREZA DE JESUS SANTOS JUNQUEIRA

Residente pós-doutoral do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), com bolsa CAPES/MEC; e do Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Literatura e Cultura e mestre em Direito pela UFBA.

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos algumas reflexões que surgiram a partir da leitura da peça *O Voo sobre o oceano*, de Bertolt Brecht, escrita entre 1928 e 1929, a qual vislumbramos em contraponto com textos de Agamben (2009), Freire (2021), Krenak (2019) e Santos (2023). Com o objetivo de estabelecer possíveis diálogos (intempestivos) com a peça do dramaturgo alemão, elaboramos apontamentos sobre o ato de ler e sobre as concepções de "natureza" e "progresso" implicadas na peça e aquelas que conduzem nosso olhar sobre ela.

PALAVRAS-CHAVE:

Bertolt Brecht. Peça radiofônica. O voo sobre o oceano. Progresso.

ABSTRACT

In this paper, we present some reflections that emerged from the reading of the play The Flight Over the Ocean by Bertolt Brecht, written in 1928 e 1929, which we examine in contrast with texts by Agamben (2009), Freire (1981), Krenak (2019), and Santos (2023). Aiming to establish possible dialogues with the work of the German playwright, we offer notes on the act of reading and on the conceptions of nature and progress that are implied in the play and that shape our perspective on it.

KEYWORDS:

Bertolt Brecht. Radio Drama. The Flight Across the Ocean. Progress.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

"[...] A utopia técnica da dominação caminha lado a lado com a euforia da ausência de controle, da experimentação do inédito. O resultado são criaturas monstruosas e desertos verdes".

Geneviève Azam, 2020

SOBRE A PEÇA

A utilização e o desenvolvimento de tecnologias pelos seres humanos é um dos temas da peça radiofônica[1] O Voo sobre o oceano[2] (Der Ozeanflug), escrita nos anos 1928 e 1929, pelo alemão Bertolt Brecht. Inicialmente intitulada O Voo de Lindbergh (Der Lindberghflug), a peça apresenta a trajetória de um piloto de avião que está atravessando o oceano Atlântico, dos Estados Unidos para a Europa, pela primeira vez na história da humanidade. As dificuldades na travessia e a luta do piloto contra forças da natureza são pontos destacados no decorrer das cenas. Composta por dezessete atos curtos, a peça é constituída de diálogos estabelecidos entre os seguintes personagens: os aviadores, representação simbólica do piloto e dos homens que construíram o avião; entidades naturais como Nevoeiro, Nevasca, Água, que agem como antagonistas; e a imprensa, os Estados Unidos e a Europa, que assumem os papéis de críticos e de entusiastas da façanha. Além desses, há personagens com pouca participação, como os observadores e um grupo de pescadores. Pode-se considerar que o próprio avião é um dos personagens, pois, além de existir um diálogo entre os aviadores e o avião[3], a peça gira em torno da possibilidade de seres humanos atravessarem um oceano através do desenvolvimento de tecnologias, ultrapassando, dessa maneira, barreiras da condição humana.

No início da peça, somos preparados para a travessia que irá ocorrer, e a expectativa da sociedade é destacada no primeiro ato. Nesse momento, os meios de comunicação rádio e jornal são acionados para nos contar que as expectativas da sociedade não são homogêneas, o que salienta, consequentemente, o caráter histórico do voo.

1 Trata-se de um formato desenvolvido por Brecht nos anos 1920-1930, ante a popularização do rádio, em parceria com músicos de sua época, dentre os quais Kurt Weill, com o qual o dramaturgo pôde experimentar novos modos de interação com o público, dada a restrição da visualidade/ presença física.

2 Neste texto, utilizamos a tradução feita por Fernando Peixoto.

3 Agora não está mais longe. Agora / Temos que juntar nossas forças, / Nós dois. / Você tem óleo suficiente? / Você acha que a gasolina lhe basta? / A refrigeração está funcionando? / Você está se sentindo bem? (Brecht, 2004, p. 179).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

RÁDIO -
A coletividade pede a vocês: repitam
A primeira travessia aérea do oceano
Todos juntos
Cantem as canções
E juntos leiam o texto.
Aqui está o aparelho.
Suba nele.
Lá na Europa estão à sua espera.
A fama lhe acena [...]

(Brech, 2004, p. 167).

O piloto então se prepara para decolar e nos diz algumas das características técnicas do seu avião, denominado *Spirit of St. Louis*. Além da descrição das características técnicas, como a velocidade e o tempo que o avião levou para ser construído, fala-se também dos possíveis desafios que o voo trará, como o enfrentamento de tempestades. Observamos de perto a tensão que a travessia entre os continentes provoca; então, o piloto faz a primeira reflexão sobre o voo e verbaliza a consciência de que a travessia não será fácil, embora ele demonstre confiança na capacidade técnica do avião no enfrentamento dos desafios do porvir. A natureza, representada pelos fenômenos naturais citados no início deste texto, tentará impedir a concretização da travessia aérea no decorrer da peça. Dessa maneira, Bertolt Brecht opta por retratar o antagonismo entre a natureza e o ser humano, e esse conflito será ainda mais destacado nas cenas seguintes.

Decolado o voo, iniciam-se os desafios, e o embate entre o piloto e as forças da natureza se torna o cerne da peça. Primeiro, o Nevoeiro ordena o retorno da aeronave, desgostoso com tamanha ousadia do piloto, mas este, por sua vez, se agarra à capacidade técnica do avião, confiando a continuidade da sua própria vida ao progresso técnico.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

OS AVIADORES — Sete homens
em San Diego construíram meu aparelho.
Trabalhando, muitas vezes, 24 sem parar.
Empregando alguns metros de tubos de aço.
O que eles fizeram deve me bastar.
Eles trabalharam, eu
Continuo o trabalho deles.
Não estou sozinho, somos
Oito viajando neste avião

(Brecht, 2004, p. 171).

Além do Nevoeiro, o piloto também enfrenta nevascas, depara-se com a imensidão do oceano, além de enfrentar os seus próprios limites humanos, especialmente o sono e o medo relativo à concretização da travessia. Nesses trechos da peça, a fragilidade humana diante da natureza – que é representada como uma força antagônica muito poderosa – é destacada, e poderíamos dizer que as vulnerabilidades da máquina também são expostas. Muitas vezes perigosa, a imprevisibilidade que a natureza apresenta fica explícita para o piloto. Ademais, os atos após a decolagem do voo nos dão espaço para questionarmos os limites do progresso, convidando-nos a refletir sobre o quanto estamos dispostos a renunciar em seu nome e quais as implicações dessa renúncia no quadro geral da história.

Na etapa final da empreitada, o piloto avista alguns pescadores e faz contato com eles através do rádio. Os pescadores encaram com incredulidade o objeto "feit[o] de cordas, farrapos de lona e aço"[4] e tomam como impossível a permanência dele no ar sem que o vento o derrube. Por fim, o avião chega em seu destino final, Paris, e o piloto é esperado com expectativa pela população, tendo até mesmo a destreza exaltada em uma transmissão no rádio: "A tempestade não o tragou / Nem a água. / Seu motor aguentou, e ele / Encontrou o caminho até nós"[5]. Apesar do sucesso

4 (Brecht, 2004, p. 180).

5 (Brecht, 2004, p. 182).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

na empreitada, o piloto está atônito e desolado com a viagem. Mais uma vez, esses sentimentos escancaram as vulnerabilidades humanas diante dos desafios e podem ser compreendidos como reflexos da percepção de que o ser humano, afinal, não detém controle sobre tudo. Todavia, ele não deixa de reconhecer que, apesar da sua fragilidade, a máquina teve êxito, pois foi ela que não apresentou falhas e se manteve indiferente a qualquer desafio.

No último ato, os dois principais personagens, Rádio e Aviadores, fazem um relatório sobre a viagem e refletem sobre a história humana a partir de um breve itinerário do desenvolvimento de algumas tecnologias. Nesse ponto, Brecht compara o que a natureza oferece com o que os seres humanos são capazes de produzir[6]. Entendemos que mudanças profundas na forma de nos relacionarmos ocorreram devido às diferentes tecnologias, e, talvez por isso, Brecht termine o texto um pouco reticente ao nos dizer que a concretização do voo é a nossa "ingenuidade de aço" e aponte para uma realidade ainda não alcançada, possivelmente referindo-se às utopias. Para o crítico e pesquisador Jan Knopf (2001, p. 217)[7], no ato 17, intitulado "Relatório final do que ainda não foi alcançado", as leis da natureza determinam sobre o que é possível alcançar, visto que o ser humano permanece sujeito às suas leis, até mesmo após o desenvolvimento de tecnologias que desafiam a gravidade.

RÁDIO E AVIADORES — Ergue-se nossa
Ingenuidade de aço.
Mostrando o que é possível
Sem nos deixar esquecer:
O que ainda não foi alcançado.
A isto é dedicado este relato.

(Brecht, 2004, p. 183)

6 "E na verdade nossos motores eram / Mais fortes que cem cavalos, mas / Menores que cada um deles" (Brecht, 2004, p. 182).

7 "Trotz seiner Fähigkeit, die Natur mit Hilfe technischer Intelligenz zu übertreffen und der Schwerkraft zu trotzen, bleibt der Mensch als Teil der Natur deren Gesetzen unterworfen: Dies scheint B. zum Ausdruck bringen zu wollen. Die Grenzen denkbarer Naturbeherrschung sind durch die Naturgesetze selbst abgesteckt; ihrem Wirken wäre demnach der Bericht über das Erreichte gewidmet".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

Ressaltamos que o texto foi inspirado em uma das primeiras travessias transatlânticas, realizada pelo piloto Charles Lindbergh, empreendida dois anos antes da escrita da peça. Um livro publicado à época e reportagens sobre o assunto auxiliaram Brecht no desenvolvimento do texto, como nos aponta Knopf (2001, p. 216, tradução nossa)[8]:

> Os detalhes da preparação e execução do voo eram familiares ao público contemporâneo, tendo sido amplamente relatados através do rádio e da imprensa. Poucos meses após o evento, foi publicada a autobiografia de Lindbergh, *We* (Nova York, Londres, 1927), que contém uma descrição detalhada do primeiro voo transatlântico. Ainda naquele mesmo ano, saiu a tradução em alemão (*Wir zwei. Im Flugzeug über den Atlantik*. Leipzig, 1927). Além dos relatórios da imprensa, o livro é a principal fonte para a peça radiofônica. Todos os fatos essenciais foram retirados dessa descrição, especialmente dos capítulos 9 e 10. Em alguns trechos, B. tomou partes do texto quase literalmente. A sobriedade estilística de Lindbergh também serviu de modelo para a narrativa. A peça radiofônica aproxima-se de uma forma documental, quase jornalística.

Devido à proximidade que Charles Lindbergh passou a ter com o regime nazista, Bertolt Brecht solicita a troca do título da peça e faz alterações no seu conteúdo, retirando todas as ocorrências do nome Charles Lindbergh. Além disso, Brecht inseriu um prólogo[9] no qual justifica a retirada do nome do piloto, destacando assim seu distanciamento da ideologia nazista, o que gera, na nossa leitura, efeitos no processo de significação do texto[10].

O ideal de progresso — alimentado pela ruptura na relação entre seres humanos e a natureza, como se fossem partes isoladas — está, no geral, atrelado ao desenvolvimento da técnica. Geneviève Azam disserta em seu texto *Carta à Terra* (2020) sobre as diferentes relações que fomos estabelecendo com a *terra*[11] e nos diz sobre um passado em que ela era entendida como um organismo vivo. Todavia, Azam afirma que há muito tempo a terra é tratada como *commodity*, um recurso a ser explorado, e salienta que sua complexidade e imprevisibilidade são ignoradas.

> Durante vários séculos esteve enterrado sob as camadas de uma epopeia colonial, industrial e técnica que te agrediu – você [a autora está se referindo à Terra] convertida em objeto inerte para ser desventrada, transformada,

8 "Die Einzelheiten der Vorbereitung und Durchführung des Fluges waren den Zeitgenossen vertraut, Funk und Presse hatten darüber berichtet. Wenige Monate nach dem Ereignis erschien Lindberghs Autobiographie We (New York, London 1927) mit einer ausführlichen Darstellung des ersten Ozeanfluges; sie kam noch im selben Jahr in deutscher Übersetzung heraus (Wir zwei. Im Flugzeug über den Atlantik. Leipzig 1927). Neben den Presseberichten stellt dieses Buch die Hauptquelle für das Hörspiel dar. Alle wesentlichen Fakten sind dieser Darstellung entnommen, insbesondere den Kapiteln 9 und 10; an einigen Stellen übernahm B. Textteile nahezu wörtlich. Auch die stilistische Sachlichkeit und Nüchternheit ist in Lindberghs Darstellung vorgeprägt. Das Hörspiel nähert sich damit einer dokumentarischen, reportagehaften Form".

9 Na tradução que utilizamos, o prólogo aparece no final do texto.

10 Vocês ouvirão / O relato do primeiro voo sobre o oceano, / Em maio de

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

> controlada, dominada. Mas a jaula de aço que envolve este mundo de vencedores racha por todas as partes. Dessas fissuras, dessas "veias abertas", recolhemos as obras, as histórias enterradas dos vencidos (Azam, 2020, p. 21).

Tendo em vista que os avanços coloniais, industriais e técnicos trouxeram grandes prejuízos à Terra e, por conseguinte, aos seres humanos, é possível tensionar a peça e a homenagem à técnica e ao progresso. A partir do nosso contexto de leitura, mas levando em consideração as imbricações do contexto de escrita de Bertolt Brecht, não conseguimos deixar de atribuir um certo tom jocoso às ações do piloto no decorrer da peça *O Voo sobre o oceano*, pois a audácia e a sensação de superioridade em relação à natureza nos soam como o prenúncio de uma catástrofe.

SOBRE O ATO DE LER

No texto O Que é o contemporâneo?, o filósofo Giorgio Agamben nos convida a sermos contemporâneos dos textos, mesmo que eles estejam há muitos séculos distantes de nós. Para o autor supracitado, os textos não devem ser guardados em um antiquário, encerrando as possibilidades de significados em um passado distante. De maneira oposta, devemos associá-los às questões do presente ao mesmo tempo que analisamos criticamente a nossa própria época.

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Portanto, partimos de um exercício crítico de leitura, pois a nós compete enxergar com coragem a "escuridão" e a "luz" do nosso tempo – como descreve Agamben –, diante dos holofotes da

1927. Um jovem / O realizou. Ele triunfou / Sobre a tempestade, o gelo e as águas vorazes. Entretanto, / Que seu nome seja apagado; pois / Ele, que se orientou por sobre águas extraviadoras, / Perdeu-se no pântano de nossas cidades. / Tempestade e gelo / Não o venceram, mas seu semelhante / O venceu. Uma década / De glória e de riqueza e o miserável / Ensinou os carrascos de Hitler / A pilotar bombardeios mortíferos. Por isso, / Seja apagado seu nome, Mas / Lembrem-se: nem a coragem nem o conhecimento / Dos motores e das cartas náuticas inscreveram o antissocial (Brecht, 2004, p. 186).

11 No português brasileiro, a palavra *terra* engloba diversos significados: parte sólida da superfície terrestre, parte do solo própria para o cultivo, planeta do sistema solar, localidade de nascimento etc. Neste ensaio, quando utilizamos o termo, estamos nos referindo ao organismo vivo que abriga relações complexas, dialogando com as ponderações de Geneviève Azam (2020, p. 40-41). Utilizamos os termos Terra e natureza de maneira correlata.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

epopeia tecnológica. As questões do presente também nos concernem e, no exercício de evitar a passividade no processo de leitura da peça, buscamos colocar as indagações que o texto evoca em relação com outros tempos com o objetivo de explorar suas potenciais significações.

No âmbito das teorias da leitura literária, diferentes pesquisas tentam dar conta das relações que estabelecemos no processo de dar sentido aos textos. Paulo Freire, uma referência quando o assunto é leitura, fala, em seu texto *Sobre o ato de ler*, acerca da indissociabilidade da leitura da palavra e do mundo e afirma que a primeira implica "[...] percepção crítica, interpretação e "re-escrita" do lido" (Freire, 2021, p. 53). O presente ensaio é fruto do processo indicotomizável do ato de ler e escrever; assim, analisamos a peça *O voo sobre o oceano*, baseando-nos nas ponderações do educador brasileiro ao estabelecer relações entre o texto e os contextos de Bertolt Brecht e de nós leitores.

No processo de leitura, lançamos mão de diferentes mecanismos para construir os sentidos de um texto, além dos conhecimentos necessários para a decodificação do material linguístico. Adolfo Hansen, professor e crítico literário, afirma que é possível pensar a leitura sociologicamente, psicologicamente ou ainda refletir sobre a materialidade dos códigos bibliográficos, entre outros caminhos que tentam dar conta das significações dos textos. O autor ainda acrescenta que, apesar de os historiadores e críticos literários dominarem saberes técnicos que dão precisão às suas análises, eles não conseguem encerrar todas as possibilidades significativas de um texto, "[d]evido ao intervalo semântico e cronológico ou histórico que existe entre o texto e o leitor" (Hansen, 2019, p. 37).

> Digamos que a leitura é um ato de enunciação, um ato em que o leitor repete os atos da enunciação do autor do texto, ocupando o lugar semiótico do destinatário dele. Como o texto e o leitor estão em pontos diferentes da história, a repetição nunca é coincidência (Hansen, 2019, p. 38).

Dessa maneira, distantes há quase um século da concepção do texto, não poderíamos enunciar as mesmas palavras do autor e mobilizar os mesmos significados sem transmutá-los, mesmo que ligeiramente, pois partirmos de um outro momento da história. Nitidamente, não é possível destituir todos os significados atribuídos ao texto desde a sua gênese, tampouco esse é o nosso objetivo, pois estamos "[...] formulando hipóteses sobre a realidade das coisas na presença do

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

[nosso] presente" (Hansen, 2019, p. 43). Nossas ponderações estão atreladas à possibilidade de diálogo entre a peça e os nossos contextos, como também à expansão das concepções que o texto mobiliza. Para isso, baseamo-nos em algumas orientações de práticas de leitura que solidificam as nossas reflexões.

> Para ler bem, [...] deve[-se] reconhecer a historicidade das convenções simbólicas do texto e do seu próprio imaginário, como indivíduo que assume a posição de leitor apropriando-se da cultura do texto e do livro que o contém. Para tanto, deve[-se] ser capaz – e essa capacidade pressupõe muitíssimas outras coisas – de reconstituir os esquemas técnicos, os gêneros, os estilos, as normas de regulação social, os conceitos presentes e as referências ausentes etc. com que o texto particular regula sua forma simbólica; as relações de citação, implicação, explicação, indução, dedução, inversão etc. que o texto estabelece com outros textos e eventos contemporâneos e anteriores; a comunicação ou os modos materiais de sua circulação e apropriação; além do valor que o texto assume no seu campo de conhecimento. Simultaneamente, o leitor deve ser capaz de também definir sua posição de leitor como posição simbólica e imaginária particular, situada e datada (Hansen, 2019, p. 39-40).

Destacamos que, para a nossa leitura, foi essencial compreender as relações que o texto de Brecht "estabelece com outros textos e eventos contemporâneos e anteriores", principalmente as ligações da peça com a vida de Charles Lindbergh, sobretudo os eventos próximos a essa figura, e algumas questões manifestas da nossa atualidade, como começamos a considerar anteriormente neste texto. Além disso, esforçamo-nos em verificar as relações "[d]os conceitos presentes e [d]as referências ausentes", especialmente a ideia de progresso, desenvolvimento e natureza. Por fim, buscamos também assumir a nossa "posição simbólica e imaginária particular, situada e datada"; lembrando-nos que estamos escrevendo de um lugar específico e trazendo referências próximas a nós para compreendermos os conceitos mobilizados na peça *O voo sobre o oceano*.

Essencial à leitura é a consciência da relação entre a peça e outros textos, desde a relação de Charles Lindbergh com o desenvolvimento de tecnologias até os acontecimentos posteriores à travessia entre os dois continentes, principalmente os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. Assim, apesar de retratar o piloto como alguém corajoso e determinado, capaz de enfrentar

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

grandes desafios e, ainda, elogiar o desenvolvimento da técnica, o próprio Bertolt Brecht gera uma ruptura nas possibilidades de leitura através das modificações feitas no título e no próprio corpo do texto. Na nossa perspectiva, a peça permite explorar leituras a contrapelo a partir das reflexões sobre as concepções de progresso e de desenvolvimento da técnica, pois, apesar da euforia do vislumbramento da superação das limitações humanas, possivelmente Brecht não imaginava as ligações de Charles Lindbergh com ideias nefastas, tampouco as consequências do desenvolvimento de tecnologias aéreas na Segunda Guerra Mundial. Tanto que, após descobrir as ligações de Charles Lindbergh com o partido nazista, ele alterou o texto e retirou todas as ocorrências do nome do piloto e, dessa maneira, retirou-o do centro da história, pois de "Meu nome é Charles Lindbergh" o texto passou para "Meu nome não interessa". Em certa medida, a supressão do nome e a afirmação de que ele não é importante diluem a atenção destinada a um suposto herói, torna-o anônimo e direciona o interesse para as suas ações.

Agrega-se a esse panorama a catástrofe ambiental cada vez mais explícita pela qual a humanidade está atravessando, o que torna ainda mais desafiador ler o texto brechtiano apenas como um elogio à inventividade humana. Durante as reflexões, também acionamos, na nossa memória, acontecimentos anteriores à realização de Charles Lindbergh, e os desdobramentos históricos resultantes do desenvolvimento de tecnologias aéreas também têm papel relevante na nossa leitura, visto que os aviões foram e continuam sendo utilizados como arma letal nas grandes guerras.

Santos Dumont, responsável por inovações na aeronáutica, constatou que suas criações estavam sendo utilizadas em conflitos armados e escreveu uma carta clamando a interrupção dos conflitos, visto que intencionava que suas invenções estivessem "[...] dentro do progresso harmônico da humanidade"[12]. As palavras de Santos Dumont nos levam a questionar o que seria e se realmente é possível a existência de um "progresso harmônico" dentro do sistema capitalista. Ao concatenar esses dois acontecimentos, nota-se que, desde muito antes da concepção da peça *O voo sobre o oceano*, já existiam registros do surgimento da nossa "ingenuidade de aço", como afirma Brecht no final do último ato da peça. Dessa maneira, cabe a nós questionar as possibilidades de significação de "o que ainda não foi alcançado". Faz-se necessário salientar aqui que Bertolt Brecht possivelmente estava se referindo às utopias, principalmente às utopias socialistas pelas quais ele tinha maior afinidade. Assim, cientes da diluição das projeções utópicas na contemporaneidade, indagamos se *o ainda não alcançado* apenas se tornará realidade com o desenvolvimento de diferentes tecnologias.

12 O jornal *O Estado de São Paulo* publicou um número especial online dedicado à trajetória de Santos Dumont. No capítulo 10, seção sobre a morte do inventor, está transcrita uma carta que ele escreveu um pouco antes de tirar a sua própria vida. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/especiais/a-redescoberta-de-santos-dumont/capitulo-10.php>. Acesso em: 02 ago. 2025

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

LEITURAS DA RELAÇÃO ENTRE A NATUREZA E TECNOLOGIA

Iniciamos a seção anterior salientando o desafio – que Agamben (2009) nos propõe – de sermos contemporâneos dos textos de outras épocas, lendo-os com "olhares do presente" e articulando-os às questões do agora, em um processo crítico de distanciamento e aproximação. Assim, tentamos olhar para o texto O voo sobre o oceano, buscando o que ele pode nos dizer dos acontecimentos passados e do/para o presente. Durante a leitura e reflexão sobre a peça, a personificação das forças da natureza e os conflitos entre o piloto e essas forças nos chamaram a atenção. Isso se deve ao fato de habitarmos um país em que os efeitos da colonização são severos e, atentos às lutas contracolonialistas[13], notamos que a natureza não é só um conceito-chave, mas também está em constante disputa em diferentes esferas, a exemplo da discursiva, da política e da luta por território.

Dentro das instituições, a natureza é discutida tanto no âmbito das Ciências da Natureza como das Ciências Sociais, e as pesquisas relacionadas às interferências dos seres humanos nas diversas esferas de vida na terra acontecem desde o século XIX, mas elas só passaram a ser disseminadas para o grande público no final do século XX (Fleury *et al.*, 2019). Abrimos um parênteses para explicar que, na peça, Bertolt Brecht trabalha com o antagonismo entre as forças da natureza e os seres humanos. Não obstante, expandimos a noção de natureza trazida pelo autor ao associá-la ao que Geniviève Azam, Ailton Krenak e Antônio Bispo dos Santos falam sobre a Terra, isto é, esse organismo vivo do qual fazemos parte.

No Brasil, muitos são os movimentos sociais e grupos minorizados que chamam a atenção para as mudanças da nossa relação com o lugar que nos abriga há milhares de anos. Diante desse panorama, a partir da articulação do nosso repertório com os conceitos acionados no texto de Bertolt Brecht, buscamos compreender quais contribuições o texto do autor alemão

13 Antônio Bispo dos Santos define o conceito *contracolonialismo* como forma de resistir à colonização. Segundo esse autor, o termo se aplica ao grupos que, apesar de sentirem os efeitos do colonialismo, não entraram nas lógicas coloniais e as rejeitam rigorosamente.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

tem a nos oferecer para repensarmos a nossa relação com a Terra, já que nos afastamos tanto dela que não nos consideramos pertencentes a ela, como aponta Antônio Bispo dos Santos e Ailton Krenak:

> Humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza (Santos, 2023, p. 30).

> Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade (Krenak, 2019, p. 16).

Desse modo, teceremos, a partir de agora, leituras da peça utilizando trabalhos que analisam a relação existente entre humanos e a natureza, como os autores citados acima. Para essa empreitada, lembramo-nos das palavras de Paulo Freire (2021, p. 36), quando ele diz que "[a] leitura do mundo precede a leitura da palavra" e que esses dois processos se retroalimentam, um expandindo o outro. Retomamos esse texto importante de Paulo Freire com o objetivo de delinear o papel relevante que os elementos da natureza têm no texto de Brecht. Voltemos à peça *O Voo sobre o oceano*.

No momento final do sexto ato, ao lutar contra as forças da natureza, o piloto expõe seu medo de morrer e reconhece que aqueles que tentaram antes dele não sobreviveram à empreitada. Essa rememoração do piloto nos faz lembrar da fragilidade e da falta de controle dos seres humanos nos eventos de grande magnitude ocasionados pelas forças da natureza. Bertolt Brecht retoma esse conflito dentro do mundo *humanista* e leva a situação ao extremo, mostrando-nos um antagonismo abismal entre os seres humanos e a natureza. No oitavo ato, o confronto entre natureza e seres humanos é acentuado, e notamos ainda o objetivo do piloto de dominar a natureza com a intenção de superá-la e utilizá-la como um meio para alcançar seus propósitos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

OS AVIADORES – Mas esta é uma
batalha contra o que é primitivo
E um esforço para
melhorar o planeta,
Semelhante à economia dialética
Que transformará o mundo
desde sua base.
Portanto
Lutemos contra a Natureza
Até nos tornamos naturais.
Nós e nossa técnica ainda
não somos naturais.
Nós e nossa técnica
Somos primitivos.

Os navios a vapor rivalizaram
com os veleiros,
Que, por sua vez, haviam
deixado os barcos a remo
para trás.
Eu
Voo para rivalizar com
os navios a vapor
Na luta contra o que é primitivo
Meu avião, frágil e trêmulo
Meus aparelhos cheios de falhas,
São melhores que os de antes, e
Enquanto voo
Luto contra o meu avião e
Contra o que é primitivo

(Brecht, 2004, p. 174-175).

Há muito tempo, os efeitos violentos do colonialismo nas diferentes esferas da vida são apontados e analisados, mas também são indicadas outras maneiras de nos relacionarmos com esse organismo vivo que nos abriga. No Brasil, por exemplo, Antônio Bispo dos Santos (2023) reflete sobre uma outra relação com a Terra, vista como entidade viva com suas próprias dinâmicas e não apenas como um recurso a ser explorado. Segundo o autor, essa outra forma de estabelecer uma relação com a terra enfrenta o colonialismo, e é denominada *contracolonialista*.

> Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

> de chamar todas as vidas de matéria-prima. Essa matéria-prima passa a ser um objeto a ser melhorado, beneficiado e sintetizado pelos humanos. Eles se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração (Santos, 2023, p. 29).

Entre a fortuna crítica da obra de Bertolt Brecht, está o trabalho reconhecido do alemão Jan Knopf. O crítico literário faz uma análise da peça *O Voo sobre o oceano* desde a sua concepção, atrelando-a ao contexto histórico. Em seu livro *Brecht Handbuch: Stücke*[14], ele também perpassa pelas encenações e as modificações que o próprio Bertolt Brecht fez no texto. Para Knopf (2001), há, na peça, um certo elogio à inventividade humana e ao progresso alcançado a partir do desenvolvimento da técnica e da superação da natureza. Essa superação é traduzida na capacidade de voar.

> Diante dessa estilização e transfiguração, chama a atenção a objetividade e a sobriedade com que B. aborda o assunto. O que lhe interessava na realização de Lindbergh, que já tinha quase dois anos, não era nem a sensação, nem a lenda, mas apenas o progresso no domínio da natureza demonstrado pelo voo e a postura do piloto durante seu voo, que pode ser documentado por meios gestuais. O texto de B. registra os detalhes exatos do voo e dá a eles um caráter exemplar no meio literário (Knopf, 2001, p. 216, tradução nossa)[15].

> O voo de Lindbergh é percebido como um ato heróico, o qual será recompensado com fama: ele supera sozinho as forças da natureza e a si mesmo, demonstrando que a natureza pode ser dominada através da inteligência técnica e audácia individual (Knopf, 2001, p. 216, tradução nossa)[16].

> Apesar de sua capacidade de superar a natureza com a ajuda da inteligência técnica e de desafiar a gravidade, o homem como parte da natureza permanece sujeito às suas leis, parece ser isso que B. quer expressar. Os limites imagináveis da dominação da natureza são demarcados pelas próprias leis da natureza; o relatório sobre o que foi alcançado seria, portanto, dedicado ao seu trabalho (Knopf, 2001, p. 217, tradução nossa)[17].

14 O texto integral ainda não foi traduzido para a língua portuguesa.

15 "Angesichts dieser Stilisierung und Verklärung fällt auf, mit welcher Sachlichkeit und Nüchternheit sich B. dem Gegenstand nähert. Ihn interessierte an der Tat Lindberghs, die inzwischen fast zwei Jahre zurücklag, weder die Sensation noch die Legende, sondern allein der mit dem Flug demonstrierte Fortschritt in der Naturbeherrschung und die mit gestischen Mitteln dokumentierbare Haltung des Piloten bei seinem Flug. B.s Text hält dokumentarisch exakt die Details des Fluges fest und verleiht ihnen im literarischen Medium exemplarischen Charakter".

16 "Lindberghs Flug wird als Heldentat aufgefasst, die mit Ruhm belohnt wird: Im Alleingang überwindet er die Naturgewalten und sich selbst und demonstriert so die Beherrschbarkeit der Natur 9 technische Intelligenz und individuellen Wagemut".

17 "Trotz seiner Fähigkeit, die Natur mit Hilfe technischer Intelligenz zu übertreffen und der Schwerkraft zu trotzen,

O ser humano sobrepuja a natureza como se estivesse em uma guerra e, por isso, não conseguimos deixar de analisar o piloto como uma personagem atrelada aos ideais coloniais e capitalistas, principalmente porque, apesar de levar em consideração o contexto de escrita do texto, também o lemos a partir do nosso contexto. Assim, as vozes de Ailton Krenak e Antônio Bispo dos Santos ecoaram durante a leitura, principalmente no oitavo ato, em que observamos a certeza do aviador no que diz respeito à capacidade do domínio da natureza, os Aviadores dizem: "E através dos continentes sorridentes / Corre a notícia: o imenso e temível oceano / Não passa de um pequeno lago" (Brecht, 2004, p. 174). Na nossa história, inúmeras são as narrativas feitas sobre o medo da grandiosidade dos oceanos, sobre as entidades poderosas que os dominam ou sobre os supostos monstros marinhos que habitam as suas profundezas. O respeito às águas faz parte da espiritualidade de muitos grupos, mas, no texto, o aviador reconhece que o oceano fora temido e respeitado, entretanto afirma que não o é mais. Assim, uma gigantesca extensão de água, que cobre a maior parte do planeta, é comparada a algo com proporções muito menores.

Na análise das famosas teses de Walter Benjamin, Michel Löwy (2005) esmiuça a *Tese IX,* que cita diretamente o progresso. Benjamin faz analogias de cunho religioso a partir de um quadro de um anjo, feito pelo artista Paul Klee, para falar sobre a história, o passado, o presente e o progresso. O intelectual alemão descreve um anjo que lança o olhar para o passado e enxerga os mortos e as catástrofes; o anjo gostaria de salvá-los, mas uma tempestade sopra do paraíso e o impele para frente, para o futuro. Benjamin diz que essa tempestade é o progresso.

No texto *O Voo sobre o oceano*, conseguimos observar duas tempestades; a primeira se assemelha à tempestade descrita por Walter Benjamin, pois é aquela que move o piloto e seus companheiros entre dois continentes, o progresso que exige que se avance a qualquer custo, até mesmo na iminência da morte. A segunda é apenas uma tempestade personificada que nos lembra das próprias limitações humanas no mundo físico, mas que, por isso, é vista como uma antagonista que sopra na direção contrária ao progresso. O piloto tenta sobreviver às duas *tempestades*, e nos perguntamos se ele de fato consegue, visto que, para o progresso capitalista, os seres humanos são apenas trilhos que levam o trem em direção às catástrofes. A ruptura de um vínculo, que, ao longo da história, parecia justo, está gerando inúmeros desastres, uma vez que a relação entre os seres humanos e todo esse organismo do qual fazem parte está visivelmente desequilibrada.

bleibt der Mensch als Teil der Natur deren Gesetzen unterworfen: Dies scheint B. zum Ausdruck bringen zu wollen. Die Grenzen denkbarer Naturbeherrschung sind durch die Naturgesetze selbst abgesteckt; ihrem Wirken wäre demnach der Bericht über das Erreichte gewidmet".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

Na tentativa de manter o seu voo, o piloto luta exaustivamente contra as forças da natureza. A finalização do desafio resulta em uma euforia generalizada e não há espaço para uma reflexão sobre os possíveis desdobramentos da realização e, entre todos os eventos anteriores e posteriores ao voo, apenas a superação do desafio obteve consideração. Ainda assim, podemos observar um singelo processo reflexivo do piloto nas últimas linhas do texto. Exausto, após a exposição da sua fragilidade diante das forças da natureza, ele compreende que, apesar de ter sobrevivido a dificuldades extremas, há muita fragilidade em sua presença entre *as tempestades*.

Eu sou Fulano de Tal. Por favor, levem-me
Para um hangar escuro, onde
Ninguém possa ver
Minha fraqueza natural

(Brecht, 2004, p. 182).

A sensação de superioridade, que muitas vezes aparece nas falas do piloto, em relação à natureza possivelmente está atrelada ao que se revelou mais tarde como uma das artimanhas do capitalismo. Krenak aponta como o capitalismo interfere na nossa relação com a natureza, pois, dentro desse sistema, acreditamos dominá-la e, por consequência, nos sentimos superiores a ela. Para que haja lucro dentro do sistema capitalista, é preciso retirar a importância e os significados, transformar elementos significativos da nossa vida apenas em *commodities*. Todavia, enquanto que, dentro da lógica colonialista, a natureza é vista apenas como matéria-prima a ser explorada, os povos indígenas, diz Krenak, têm uma outra relação com os espaços em que habitam.

> Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos [...], a todos (Krenak, 2019, p. 49-50).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

> Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso? (Krenak, 2019, p. 51).

E é o capitalismo, segundo o ambientalista e filósofo mineiro, que difunde a ideia de progresso como sinônimo de bem-estar ao criar uma narrativa segundo a qual o avanço tecnológico é tratado como indicador indiscutível do progresso. No entanto, para Krenak, essa noção de progresso é baseada em uma lógica utilitarista e predatória que transforma toda a Terra, inclusive os próprios seres humanos, em recursos a serem explorados.

Ailton Krenak e Antônio Bispo dos Santos, entre outros intelectuais brasileiros que pensam a relação com a natureza, nos chamam a atenção justamente para os desdobramentos relacionados ao desenvolvimento da técnica. Talvez, pouco importe se determinados artifícios foram extraviados dos usos para os quais foram primeiramente criados, pois, dentro das lógicas colonialistas e capitalistas, tudo vira um recurso passível de exploração.

Nesse processo, as fontes antes abundantes são extintas. Essa dinâmica também compromete profundamente a nossa relação com as diversas esferas de vida no planeta. Krenak, portanto, nos convida a questionar o progresso como inevitável e desejável. Estendemos esses questionamentos à peça *O Voo sobre o oceano* e buscamos entender como ela relata acontecimentos que modificaram profundamente as dinâmicas da nossa existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bertolt Brecht era um homem atento às disputas do seu tempo. Vinculado às ideias comunistas, ele refletiu sobre a relação dos seres humanos com a natureza e sobre o desenvolvimento da técnica atrelado ao progresso em sua peça O Voo

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 165-184
2025.2

sobre o oceano. A crítica literária aponta para o elogio feito pelo autor ao desenvolvimento da técnica; todavia, como poderíamos ler o texto de Brecht, que foi um crítico da sua própria época, apenas como um enaltecimento à suposta superioridade humana em relação à natureza diante das catástrofes ambientais que vivemos em nosso tempo?

No presente ensaio, buscamos refletir sobre como o contexto de produção e de leitura podem atribuir diferentes significados aos textos, além de examinar alguns dos mecanismos que lançamos mão para atribuir significados durante a leitura. Analisamos ainda as intervenções no texto feitas por Bertolt Brecht após a sua publicação, e consideramos que a retirada do nome Charles Lindbergh, homem que demonstrou simpatia às ideias nazistas disseminadas durante a Segunda Guerra Mundial, também gerou efeitos na leitura do texto nos dias atuais.

O progresso é um termo historicamente em disputa, e, por isso, todas as narrativas que envolvem o conceito podem não lhe atribuir significados equivalentes, seja devido às divergências ideológicas, às diferentes cosmovisões ou até mesmo ao período em que a narrativa foi produzida. Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos e Geneviève Azam nos ofereceram ferramentas para questionar as reverberações do progresso em um momento em que é cada vez mais inevitável ignorar os seus efeitos sobre todos os organismos do nosso planeta. Por essa razão, refletimos neste ensaio sobre as concepções de natureza e progresso no texto de Brecht, buscando apreender as contribuições que o autor do século passado pode nos oferecer para pensar temas contemporâneos.

REFERÊNCIAS

» AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. p. 57-73.

» AZAM, Geneviève. **Carta à Terra**: e a Terra responde. Tradução: Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

- SANTOS, Antônio Bispo dos. **A Terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- BRECHT, Bertolt. Der Ozeanflug. *In*: **Bertolt Brecht**: Gesammelte Werke in 20 Bäden - Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- BRECHT, Bertolt. O vôo sobre o oceano. *In*: **Bertolt Brecht**: Teatro Completo, em 12 volumes, volume 3. Tradução: Fernando Peixoto. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra., 2004, p. 165-186.
- FLEURY, Lorena Cândido; MIGUEL, Jean Carlos Hochsprung; TADDEI, Renzo Romano. Mudanças climáticas, ciência e sociedade. **Sociologias**, [S. l.], v. 21, n. 51, 2019. DOI: 10.1590/15174522-0215101. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/95441>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 52. ed. São Paulo: Cortez, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *In*: **Viso:** cadernos de estética aplicada, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), p. 145-151.
- HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. 72 p.
- KNOPF, Jan. **Brecht Handbuch**: Stücke. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001. p. 216 - 226.
- KONDER, L. **A poesia de Brecht e a história**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo: São Paulo, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2025.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87-95.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

DA MARGEM AO CENTRO: a rubrica como núcleo criativo na Dramaturgia Contemporânea

ÁLVARO DYOGO PEREIRA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), bolsista CAPES/MEC, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Marfuz; pesquisa em andamento, com previsão de conclusão no primeiro semestre de 2026. É Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, especialista em Comunicação e Arte do Ator e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pesquisa temas relacionados à Dramaturgia Contemporânea e às Poéticas da Encenação, com foco na obra de Nelson Rodrigues. Ator na Companhia Teatral Caravela das Artes, em Juiz de Fora (MG).

RESUMO

Este artigo propõe investigar a evolução da rubrica no teatro, analisando sua transformação de um elemento técnico auxiliar para um potencial dispositivo criativo na dramaturgia contemporânea. O estudo se fundamenta em um quadro teórico interdisciplinar, dialogando com autores como Ingarden (1971), Rozik (1991), Barthes (1992), Féral (2015) e Howard (2015), abordando a rubrica como ponto de articulação entre texto, performatividade e cena. O objetivo principal consiste em compreender como a rubrica, compreendida como modelo textual performativo, amplia as possibilidades interpretativas e expressivas do teatro, promovendo a ressignificação da narrativa teatral e a negociação entre dramaturgo, encenador, atores e espectadores. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, combinando análise histórica, revisão bibliográfica e exame de práticas teatrais contemporâneas, com ênfase na fragmentação narrativa e na experimentação cênica. A investigação destaca a rubrica como um espaço dinâmico que equilibra tradição e inovação, contribuindo para a construção da teatralidade e enriquecendo a experiência estética no teatro moderno.

PALAVRAS-CHAVE:

Rubrica. Dramaturgia. Performatividade. Teatralidade.

FROM THE MARGIN TO THE CENTER: the stage direction as a creative core in contemporary dramaturgy

ABSTRACT

This paper proposes to investigate the evolution of the stage direction in theater, analyzing its transformation from a supporting technical element into a potential creative device in contemporary dramaturgy. The study is grounded in an interdisciplinary theoretical framework, engaging with authors such as Ingarden (1971), Rozik (1991), Barthes (1992), Féral (2015), and Howard (2015), and approaches the stage direction as a point of articulation between text, performativity, and stage. The main objective is to understand how the stage direction, as a performative textual model, expands the interpretative and expressive possibilities of theater, fostering the re-signification of theatrical narrative and the negotiation between playwright, director, actors, and spectators. Methodologically, the research adopts a qualitative approach, combining historical analysis, literature review, and examination of contemporary theatrical practices, with an emphasis on narrative fragmentation and stage experimentation. The investigation highlights stage direction as a dynamic space that balances tradition and innovation, contributing to the construction of theatricality and enriching the aesthetic experience in modern theater.

KEYWORDS:

Stage direction. Dramaturgy. Performativity. Theatricality.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende jogar luz sobre as transformações da dramaturgia e, especificamente, do papel da rubrica, com foco em sua trajetória no campo teatral, acompanhando seu deslocamento histórico e simbólico, de elemento periférico, associado à técnica e à instrução, para um possível componente central da criação dramatúrgica e da construção da cena contemporânea. Ao longo do tempo, o que antes era visto como um comentário marginal ao texto principal ganha densidade interpretativa e passa a poder ocupar um espaço de invenção e negociação estética entre autor, encenador, ator e público.

Procura-se compreender como a rubrica, atravessada por diferentes tradições e discursos teatrais, pode contribuir como um elemento e instrumental significativo na cena moderna e contemporânea. Isso envolve não apenas sua análise como ferramenta estrutural, mas também sua valorização enquanto linguagem híbrida, performativa e criativa. A abordagem proposta fundamenta-se em referenciais teóricos e históricos para evidenciar como a didascália se integra às reconfigurações do conceito de dramaturgia, das convenções cênicas e das práticas de recepção, enriquecendo a construção e a experiência do espetáculo.

Inicialmente, é traçado um panorama das transformações históricas e conceituais da dramaturgia, situando a rubrica nesse processo e discutindo seu papel na cena contemporânea. Em seguida, diferentes posições teóricas sobre sua função dramatúrgica, performativa e política são discutidas, ressaltando seu potencial criativo e seu caráter negociável. Por fim, o olhar se volta para a evolução da rubrica enquanto linguagem autônoma e agente ativo da encenação, observando como ela pode deixar de ser um suporte técnico para tornar-se um campo expressivo e experimental. Ao acompanhar essa trajetória, busca-se reafirmar a relevância das rubricas e demonstrar como sua reinvenção acompanha o próprio movimento de abertura e descentralização que marca o teatro contemporâneo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

TRADIÇÃO, RUPTURA E REINVENÇÃO

A dramaturgia, compreendida como campo de criação e organização de ações cênicas, tem suas origens na Antiguidade grega, sendo um dos fundamentos da literatura e das artes performativas. O próprio vocábulo deriva das palavras drama, que significa "ação" ou "representação", e ergon, traduzido como "trabalho". A etimologia do termo evidencia seu sentido primordial, o que já aponta para sua intrínseca relação com a cena e com o fazer teatral, conforme observam Barba e Savarese (2012, p. 66): "o que está relacionado ao 'texto' [...] do espetáculo pode ser definido como 'dramaturgia', ou seja, drama-ergon, o trabalho das ações no espetáculo". A dramaturgia, portanto, não se restringe ao texto verbalizado, mas compreende a articulação entre os diversos elementos que constroem o acontecimento cênico.

Historicamente, a dramaturgia esteve fortemente associada à escrita de peças teatrais, assim como de roteiros para cinema e televisão. Em suas formas mais tradicionais, envolve a criação de personagens, diálogos, enredos e estruturas narrativas, com o intuito de dar corpo a histórias que se concretizam na performance, seja no palco, na tela ou em outras mídias. Sua função, nesse contexto, é estruturar uma lógica interna de ações que se atualiza na encenação.

Dessa forma, mais do que um texto escrito, a dramaturgia se apresenta como a malha que entrelaça ato, intenção e significação na cena, funcionando como um alicerce que sustenta tanto a narrativa quanto a performatividade, aqui compreendida como a capacidade que ações e enunciados têm de não apenas descreverem, mas também de transcenderem a representação para enfatizar a execução em si.

A performatividade, nesse sentido, emerge, conforme o entendimento de Austin (1976), com enunciados que não se limitam a serem verdadeiros ou falsos, mas que agem no mundo, ainda que possam remeter à veracidade ou à falsidade de outros enunciados. Essa ideia é aprofundada por Butler (1997), que a vincula à temporalidade e à iteração social, argumentando que

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

> [...] se a temporalidade da convenção linguística, considerada como ritual, excede a instância de sua enunciação, e esse excesso não é totalmente capturável ou identificável (o passado e o futuro da enunciação não podem ser narrados com qualquer certeza), então parece que parte do que constitui a "situação total de fala" é uma falha em alcançar uma forma totalizada em qualquer uma de suas instâncias dadas" (Butler, 1997, p. 3).

Assim, a performatividade não é estática, mas um processo contínuo de construção identitária e social. No campo dos estudos da performance, Schechner (2006) amplia essa noção para além da linguagem, posicionando-a como um paradigma interdisciplinar ligado à antropologia e à sociologia. Para o autor, ela serve simultaneamente como instrumento teórico e perspectiva analítica. Complementando essa visão, Carlson (2004) traça sua evolução histórica como contestação à primazia da palavra escrita, destacando que "a ênfase inicial no corpo e no movimento, com uma rejeição geral pela linguagem discursiva, gradualmente tem dado lugar para a performance com a imagem centrada e um retorno à linguagem" (Carlson, 2004, p. 128).

Por fim, Phelan (1993) diferencia a performance da representação tradicional. Para a autora, a primeira "é a forma de arte que mais compreende as possibilidades generativas do desaparecimento. Posicionada para sempre no limiar do presente, [...] representa o apelo produtivo do não reprodutivo" (Phelan, 1993, p. 27). Essa perspectiva sublinha seu aspecto efêmero e produtivo, em que o desaparecimento fomenta a autoconfiança e a inovação. Ao integrar esses aportes teóricos, torna-se possível pensar na rubrica como parte integrante desse tecido dramatúrgico como elemento que participa da engrenagem performativa, contribuindo para a complexidade e a profundidade do espetáculo teatral, no qual ação e significação se realizam em tempo real.

Para compreender a dramaturgia em sua complexidade, podemos considerar a pesquisa histórica e criativa como ferramentas. Howard enfatiza essa abordagem ao afirmar que "a pesquisa histórica abre janelas para o mundo da peça que pode não estar descrito no texto, mas que motiva e afeta o comportamento dos personagens" (Howard, 2015, p. 93). Essa perspectiva permite uma leitura ampliada das múltiplas representações possíveis das personagens, conciliando o contexto histórico mais amplo com a investigação do texto. Ao equilibrar esses dois níveis de análise, torna-se possível explorar a multiplicidade de interpretações das rubricas e seu impacto na construção dramatúrgica.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

A literatura, assim como o teatro, não pode ser vista como um objeto estático, mas como um processo dinâmico de recepção e produção estética. A obra se renova na interação entre o leitor, que a interpreta, o escritor, que pode retornar ao papel de produtor, e o crítico, que reflete sobre suas possibilidades interpretativas. Ao evocar memórias de leituras anteriores, um texto desperta expectativas sobre sua estrutura e conduz o leitor a um horizonte de compreensão previamente estabelecido.

Essa dinâmica é essencial para a possibilidade de leitura da rubrica como um núcleo criativo, pois sua interpretação e atualização pelos encenadores fazem parte desse processo contínuo de ressignificação da obra teatral. Dentro dessa perspectiva, Barthes (1992) destaca que os textos não possuem uma identidade fixa, mas são marcados por um processo contínuo de variação e rearticulação dentro de diferentes sistemas e linguagens. Segundo o autor, a

> diferença [entre os textos] não consiste, evidentemente, em uma qualidade plena, irredutível [...], ela não é aquilo que marca a individualidade de cada texto, aquilo que o nomeia, que o assina, [...] que o termina [...] [mas sim] uma diferença que não cessa e que se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas [...]. Uma diferença a qual cada texto retorna (Barthes, 1992, p. 37).

Essa noção de variação contínua e rearticulação textual ganha especial relevância no teatro contemporâneo, em que a dramaturgia passa a refletir novas abordagens narrativas, caracterizadas pela fragmentação e pela ressignificação do papel da personagem. Féral (2015) propõe a noção de “texto espetacular”, conceito no qual o texto clássico e o performativo se entrelaçam e se tornam indissociáveis da representação.

Para a autora, ao ser encenado, o texto compõe uma “urdidura dos procedimentos cênicos” (Féral, 2015, p. 252-253), funcionando como um repertório preexistente que costuma servir de ponto de partida para a criação teatral. Essa visão também é compartilhada por Barba e Savarese (2012), que destacam a complexa relação entre o texto e os demais elementos da cena, enfatizando a natureza híbrida e dinâmica da dramaturgia na contemporaneidade.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

A dramaturgia contemporânea se apresenta, então, não como um conjunto de diretrizes textuais fixas, mas como um campo aberto à experimentação e à constante ressignificação. Nesse contexto, a rubrica emerge como um elo entre texto e cena, podendo funcionar como um dispositivo criativo que amplia as possibilidades interpretativas na construção do espetáculo.

As mudanças estruturais da dramaturgia no século XX tiveram um impacto direto no papel da rubrica. Desde que Fuchs (1996) decretou a "morte da personagem", propondo a exploração de múltiplos mundos no teatro pós-moderno, a concepção tradicional de narrativa e personagem tem sido continuamente ressignificada. O teatro passou a refletir a crise da linearidade, promovendo narrativas fragmentadas e desconexas, que desafiam os modelos tradicionais de representação e exigem novas formas de construção cênica.

Além disso, as percepções e referências prévias do público e dos atores desempenham um papel central na encenação. As convenções de um determinado gênero teatral influenciam tanto a maneira como os intérpretes constroem seus personagens quanto as decisões do encenador na condução do espetáculo. Esse aspecto dialoga diretamente com a rubrica enquanto possível ferramenta de criação, pois sua presença é capaz de reconfigurar interpretações e provocar novas camadas de significação na cena, afetando a experiência estética e cênica.

No contexto do teatro contemporâneo, é possível refletir sobre as figuras do diretor/encenador, compreendo-os, primeiramente, como leitores da obra. Essa perspectiva ilumina o papel fundamental da leitura como etapa inaugural do processo criativo, em que o encenador interpreta, ressignifica e projeta possibilidades cênicas a partir do texto. Ao assumir esse lugar de leitor, o encenador torna-se mediador entre a materialidade do texto original e os sentidos que ele pode adquirir na cena atual, articulando sua própria visão artística com as expectativas do público.

A fragmentação e a desconstrução da narrativa demandam, necessariamente, abordagens flexíveis e abertas à experimentação. Nesse contexto, a rubrica torna-se um recurso potencial para a construção cênica, pois permite leituras não lineares e se alinha às práticas experimentais do teatro contemporâneo, reforçando sua latente força criativa para a articulação da cena.

A encenação de uma peça não é um processo estático. Uma obra escrita há décadas pode ser encenada de formas diversas, refletindo novas concepções estéticas e dramatúrgicas. Nesse

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

sentido, a rubrica, se percebida e utilizada enquanto elemento estruturador da cena, também é capaz de se moldar, permitindo diferentes abordagens criativas e contribuindo para a transformação da cena. A evolução da dramaturgia demonstra que o teatro é um campo em constante transformação, no qual texto, cena e recepção se entrelaçam de maneira dinâmica. Nesse cenário, a didascália pode se afirmar como um potente dispositivo criativo.

A criação artística no teatro se consolida, nessa perspectiva, como um espaço dinâmico e plural, em constante renovação. Maffesoli argumenta que "a criação, em suas diversas formas, jorrará de uma dinâmica sempre renovada, e sempre plural" (Maffesoli, 1996, p. 27-28). A teatralidade, assim, pode ser entendida como um terreno de experimentação, no qual diferentes modos de vida, experiências e valores se entrelaçam, reforçando a ideia de que a expressividade cênica é um campo aberto a múltiplas possibilidades de invenção e reinvenção.

O DEBATE SOBRE A FUNÇÃO DA RUBRICA NO TEATRO

A rubrica ocupa uma posição bastante específica no teatro, funcionando como um elo entre o texto e a cena, além de ampliar as possibilidades interpretativas na construção do espetáculo. No entanto, sua função e relevância já foram extensamente debatidas por teóricos, especialmente no que se refere à sua hierarquia dentro do texto dramático. Enquanto alguns estudiosos a consideram um elemento secundário, outros argumentam que sua presença seria essencial para a materialização da teatralidade.

Para Roman Ingarden (1971, p. 71), por exemplo, as didascálias seriam "secundárias", pois sua função se esgotaria no processo de encenação, ao contrário dos diálogos, que permaneceriam como elementos "primários" por serem efetivamente pronunciados no espetáculo. Essa visão

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

hierárquica, que subordina as rubricas ao texto falado, reflete uma concepção tradicional da dramaturgia, na qual a encenação serviria apenas como meio de concretização da palavra escrita.

Em oposição a essa perspectiva, Rozik (1991) contesta a primazia do texto verbal, argumentando que o teatro opera por meio de um sistema integrado de representação icônica. Para o autor, o teatro concebido como linguagem tende a excluir as didascálias de sua constituição, uma vez que essa linguagem se concretiza apenas na forma do espetáculo. Entretanto, o espetáculo não pode ser reduzido a seu componente verbal, pois sua expressividade advém da articulação entre elementos visuais, sonoros e gestuais, nos quais a rubrica desempenha um papel fundamental.

Nesse sentido, Rozik também critica a ideia de Ingarden de que as rubricas seriam meramente funcionais e poderiam ser substituídas por outros meios de representação na encenação. Para ele, a linguagem teatral não opera sob uma lógica estritamente verbal ou textual, mas como um sistema integrado no qual as didascálias não apenas indicariam sugestões, como também integrariam a construção de sentidos e da teatralidade. Assim se tornariam um recurso dramatúrgico capaz de influenciar a percepção e a experiência estética do espectador.

Dessa maneira, a rubrica emerge como um dispositivo híbrido entre um modelo tradicional de dramaturgia e as novas formas de escrita cênica em construção. Sua posição intermediária entre textualidade e performatividade permite ao teatro contemporâneo explorar novas possibilidades de estruturação dramatúrgica. Ao repensar a rubrica sob essa ótica, reafirma-se sua relevância como um possível componente ativo na concepção e materialização do espetáculo. Nesse contexto, a didascália pode se revelar capaz de gerar múltiplas camadas de significados e afetos, compondo o próprio processo de criação cênica, permitindo novas interpretações e estruturas. Sua presença na cena integraria o repertório estético do espetáculo, dialogando diretamente com as experimentações do teatro contemporâneo.

A utilização da rubrica nos processos de construção dramatúrgica representa, por si só, uma nova ressignificação de seu papel tradicional, mostrando-se capaz de transitar entre a precisão da escrita e a abertura da cena performativa. Essa flexibilidade permite que ela articule diferentes temporalidades e perspectivas de leitura, reafirmando sua importância como mediadora entre dramaturgia, encenação e recepção.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

Féral (2015) insere essa discussão no contexto da oposição entre teatralidade e performatividade. Enquanto a teatralidade se associa ao drama tradicional, à estrutura narrativa e à ilusão cênica, a performatividade – sobretudo no teatro performativo – enfatiza o jogo e a multiplicidade discursiva. Nessa perspectiva, performer, texto, imagens e objetos dialogam e se contradizem, ampliando as possibilidades expressivas da cena. A rubrica, ao integrar esses diferentes níveis de significação, pode atuar como um elo entre a estrutura textual e a improvisação cênica, desafiando convenções.

A centralidade do texto dramático na encenação tem sido um tema recorrente na história do teatro, gerando debates sobre a autoridade criativa na construção do espetáculo. Quem detém o controle sobre a materialização da cena? O autor, ao conceber o texto, ou os demais profissionais envolvidos na encenação? Sob uma perspectiva "textocêntrica", o dramaturgo era tradicionalmente considerado o principal responsável pelas diretrizes estéticas, relegando diretores, cenógrafos e iluminadores à função de meros executores de um projeto já definido.

Nesse contexto, a relação entre controle e apropriação da rubrica na cena pode ser analisada à luz do conceito de *droit de regards*, ou "direito de olhares" (Plissard; Derrida, 1985). No teatro, essa ideia se manifesta na relação de poder entre diretor/encenador e atores, uma vez que os primeiros podem influenciar diretamente a forma como os últimos devem se comportar, expressar-se e se posicionar no palco. Entretanto, essa relação não é fixa nem unilateral, pois os atores, por sua vez, reinterpretam e ressignificam as intenções do diretor/encenador através de sua performance. Assim, a rubrica emerge como um campo de negociação potencial entre as indicações do texto e a materialidade da cena.

A reflexão sobre o direito ao olhar e as rubricas teatrais aponta para uma dinâmica constante de poder e negociação. Tanto o autor, quanto o diretor/encenador e os atores influenciam a maneira como os personagens são vistos e compreendidos pelo público. As rubricas estabelecem direções, bem como permitem espaços de criatividade e interpretação pessoal. Esse equilíbrio entre delimitação e abertura contribui para a diversidade das performances teatrais, enriquecendo a construção dramatúrgica.

Na prática teatral, a forma cênica pode ser explorada de diferentes maneiras, dependendo do objetivo estético da montagem. Algumas encenações enfatizam a fisicalidade dos atores, podendo utilizar a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

rubrica para estruturar gestos e movimentos expressivos, enquanto outras optam por uma abordagem minimalista, na qual a força do texto e da interpretação dos atores se sobressai. Em qualquer uma dessas abordagens, a didascália é capaz de desempenhar um papel essencial na construção da expressividade cênica, conectando palavra, corpo e imagem na materialização do espetáculo.

DA INSTRUÇÃO À CRIAÇÃO

A didascália, como vimos, é um elemento textual cuja função tem se expandido e se ressignificado ao longo da história do teatro. Sua origem remonta à Idade Média, quando era utilizada em textos dramáticos religiosos para descrever aspectos materiais e simbólicos dos ritos. Durante a Renascença, sua função foi ampliada, passando a fornecer instruções técnicas aos responsáveis pela encenação, como a marcação de entradas e saídas de cena, a organização da lista de personagens e a distribuição das falas. Com o tempo, a rubrica deixou de ser apenas um recurso descritivo e se tornou um componente estruturante na construção da cena teatral.

Essa transformação se solidificou ao longo do século XIX, quando, segundo Ramos (2001, p. 11), "a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto dramático, mas só em meados do século XX desenvolveram-se abordagens teóricas sobre suas especificidades". O autor destaca que a rubrica funciona como um ponto de interseção entre a imaginação do autor e a materialidade da cena, tornando-se um núcleo que conecta o texto dramático à sua realização cênica. Ao aprofundar essa perspectiva, enfatiza que

> [...] a rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica. É um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio incomunicáveis: a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo (Ramos, 2001, p. 9).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

Além disso, o autor destaca que o modo de encenação de cada autor se reflete no texto, fixando-se como uma forma singular de literatura – uma literatura que evoca um espetáculo ausente e inatingível, mas que, idealmente, mantém a possibilidade de integrar-se a ele. Conforme explora Luiz Fernando Ramos (1999) em trabalho anterior, as didascálias se configuram, então, como uma poética que orienta a encenação, funcionando como indicações que dialogam diretamente com os operadores do espetáculo e amplificam a expressividade cênica. Nesse sentido, não apenas guiam a *mise-en-scène*, mas são capazes de estruturar a linguagem cênica e revelar nuances emocionais e simbólicas das personagens. Por exemplo, em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, temos a indicação:

> Um grito terrível, muito próximo. Estragon solta a cenoura. Eles ficam parados, depois se precipitam para os bastidores. Estragon para no meio do caminho, volta, apanha a cenoura, guarda no bolso, corre até Vladimir que está esperando por ele, para de novo, corre até seus sapatos, pega-os e corre de novo até Vladimir. Bem juntos, a cabeça nos ombros, ocultando-se da ameaça, eles esperam (Beckett, 1976, p. 33).

Ao intensificar a tensão existencial, detalhando gestos fragmentados e pausas que acentuam a ansiedade e o absurdo, esta indicação molda uma encenação suspensa e inquietante. De maneira semelhante, em *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, as didascálias constroem a multiplicidade de perspectivas sobre o protagonista. No primeiro ato, a indicação “escancara a boca e mostra os dentes de ouro” (Rodrigues, 2012, p. 29) evidencia a ostentação e a brutalidade do personagem, enquanto no segundo, a sinalização para que a personagem se comporte “berrando e sacudindo o colar, no alto” (p. 63) reforça sua teatralidade provocadora. Já no ato final, a orientação “puxa e abre a navalha. Segura Maria Luísa pelo braço” (p. 100) intensifica a violência e a impulsividade, consolidando a percepção de sua instabilidade. Assim, como sugere Ramos (1999), a rubrica emerge como um dispositivo dramatúrgico que constrói uma poética cênica que potencializa a experiência estética e interpretativa do espetáculo.

Entender a rubrica como um modelo textual específico contorna as objeções que tradicionalmente a relegam a um papel secundário na análise teatral. Dessa forma, a didascália pode ser compreendida como um elemento que antecipa a teatralidade e informa a construção da cena. A análise das indicações nela contidas irá evidenciar seu dinamismo e sua influência sobre a interpretação, a ambientação e a materialização de um espetáculo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

Diante dessas reflexões, defendo que a rubrica não deve ser reduzida a uma mera ferramenta auxiliar do texto dramático, mas sim reconhecida como um potencial componente ativo na construção da cena e na experiência teatral. Sua natureza híbrida permite que dialogue tanto com a tradição literária quanto com a prática cênica, ampliando as possibilidades interpretativas e abrindo caminhos para novas experimentações no teatro contemporâneo. Assim, em vez de se limitar a um registro fixo das intenções do autor, se insere no fluxo dinâmico da encenação, tornando-se um espaço de invenção, negociação e ressignificação entre dramaturgo, encenador, atores e espectadores.

A estrutura narrativa no teatro deve, então, ser compreendida como um campo dinâmico com múltiplas interpretações, o que amplia as possibilidades estéticas e investigativas. A pesquisa histórica e criativa desempenha um papel essencial nesse processo, pois permite a análise tanto do contexto geral quanto dos detalhes específicos presentes no texto e nas rubricas. Esse olhar investigativo permite que artistas e pesquisadores explorem novas formas de criação e apreciação teatral, expandindo os horizontes da encenação.

A didascália orienta, comumente, aspectos como movimentação, expressividade e ritmo da cena, entre outros. Em muitos casos, suas indicações são tão detalhadas que possibilitam a reprodução exata de determinados momentos, impactando diretamente na materialização da encenação. No entanto, essa precisão não deve ser vista como um limite à criatividade, mas como um possível ponto de partida para experimentações e novas abordagens interpretativas, que podem levar a transformações tanto na atuação quanto na concepção do espetáculo.

A articulação entre emoções, criatividade e improvisação fortalece a ideia de que a rubrica pode ser um elemento-chave na descoberta de novas dinâmicas cênicas. Como aponta Brackett (2021), a comunicação humana se baseia fortemente em expressões não verbais, e o teatro se configura como um espaço privilegiado para essa manifestação. O autor sugere que, ao acolher a incerteza e o desconhecido, o ator não apenas amplia suas possibilidades interpretativas, mas também se permite explorar dimensões inesperadas da criação cênica.

A partir dessa perspectiva, a rubrica pode se apresentar como um estímulo para a experimentação de gestos, posturas, ritmos e atmosferas que escapam às codificações tradicionais da interpretação. Ao orientar, mas também provocar, incentiva o ator a construir personagens que não se limitam a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

arquétipos fixos, mas que incorporam ambiguidades, contradições e novas formas de presença em cena. Dessa maneira, a didascália revela seu potencial para expandir o campo da expressividade teatral, servindo como um ponto de partida para a reinvenção contínua da performance.

A pesquisa criativa proposta por Patricia Howard (2015) reforça essa perspectiva ao sugerir um "ataque duplo" ao objeto de estudo. Para a autora, é essencial equilibrar a liberdade imaginativa com a análise minuciosa dos detalhes textuais, extraindo indícios incorporados ao texto dramático que possam enriquecer a encenação. Esse método se alinha à proposta de repensar a função da rubrica, permitindo que ela seja compreendida como um campo de possibilidades expressivas, adquirindo um estatuto criativo próprio.

Ao considerar as didascálias como parte ativa da construção dramatúrgica, é possível explorar sua relação com a expressão emocional dos personagens, o direito ao olhar e os limites entre direção e interpretação. A influência das rubricas na construção das emoções, as possibilidades de resistência dos atores e a interação entre a intenção do diretor/encenador e a liberdade criativa dos intérpretes tornam-se aspectos relevantes na análise da representação teatral, proporcionando a ressignificação dos sentidos no palco e contribuindo para a renovação da linguagem teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise empreendida neste artigo, ancorada na trajetória da dramaturgia e na evolução da rubrica como elemento dramatúrgico, revela uma transição paradigmática que desloca a rubrica da margem para o centro da criação teatral, do rigor instrucional para o âmbito da invenção criativa. Partindo das origens etimológicas da dramaturgia, enraizadas na narrativa performativa grega, e avançando para as transformações contemporâneas marcadas pela fragmentação narrativa e pela ressignificação da personagem, observa-se que o teatro não se configura mais como um mero veículo de representação linear, mas como um processo dinâmico e interdisciplinar.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

Nesse contexto, a rubrica emerge não apenas como um suporte técnico, mas como um dispositivo híbrido que articula identidade, corpo, tempo e efemeridade, produzindo significados em ação no presente, conforme sugerido pela noção de performatividade.

O debate sobre a função da rubrica, iniciado com perspectivas como a de Ingarden (1971), que a relega a um papel secundário em relação aos diálogos, é contestado por visões mais integradoras, como a de Rozik (1991), que a posiciona como parte ativa de um sistema icônico de representação teatral. Essa contestação sublinha a rubrica como potência criativa, capaz de equilibrar delimitação e liberdade interpretativa, atuando como um campo de negociação entre texto e encenação – um *droit du regard* derridiano que reflete relações de poder entre diretor, ator e dramaturgo. Influenciada por convenções teatrais e horizontes de expectativas em constante mutação, a rubrica transita da tradição à experimentação, ampliando as possibilidades expressivas e integrando-se ao repertório estético do teatro contemporâneo, como destacado por Féral (2015) em sua distinção entre teatralidade e performatividade.

Desde suas origens até sua consolidação no século XX como ponte entre a cena imaginária do autor e a materialidade do palco, a rubrica evidencia sua natureza como modelo textual performativo. Longe de possuir uma identidade fixa, transforma-se em diferentes contextos interpretativos, promovendo uma diferença infinita entre textos e leituras, conforme Barthes (1992). Essa flexibilidade a torna um núcleo criativo essencial, impulsionando a improvisação, a pesquisa histórica como ferramenta analítica e o "ataque duplo" de Howard (2015), que conjuga análise minuciosa com liberdade expressiva. Assim, a rubrica não restringe, mas expande a narrativa teatral como campo dinâmico, permitindo múltiplas ressignificações e enriquecendo a experiência estética do espectador.

Em síntese, este estudo contribui para uma compreensão com mais nuances da rubrica como elemento estruturante da teatralidade, que ultrapassa sua função auxiliar para se afirmar como espaço de invenção e negociação coletiva na construção cênica. Ao articular tradição, ruptura e reinvenção, a rubrica reflete a essência do teatro como um território híbrido entre literatura e performance, convidando a experimentações futuras que explorem sua interseccionalidade com novas linguagens e tecnologias. Tal perspectiva não apenas resgata o potencial criativo inerente à dramaturgia contemporânea, mas também aponta para a necessidade de pesquisas adicionais que investiguem sua aplicação em contextos interdisciplinares, garantindo que o teatro continue a se renovar como um espelho dinâmico da condição humana.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 185-200
2025.2

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. é Realizações, 2012.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BRACKETT, Marc. **Permissão para sentir**. Tradução de Livia de Almeida. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Sextante, 2021.
- BUTLER, Judith. **Excitable Speech**: a Politics of the Performative New York: Routledge, 1997.
- CARLSON, M. **Performance**: a critical introduction. 2.ed., New York: Routledge, 2004.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg ... [*et al*.]. – 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FUCHS, Elinor. **The death of character***:* perspectives on theater after modernism. Indiana University Press, 1996.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- INGARDEN, Roman. Les fonctions du language au théâtre. *In*: **Poétique**, 8, 1971.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. 1. ed. USA/Canada: Routledge, 1993.
- PLISSART, Marie-Françoise; DERRIDA, **Droit de regards**: Paris Minuit, 1985.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade. **Sala Preta**, v. 1, p. 9-22, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**: tragédia carioca em três atos, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ROZIK, Eli. The Functions of Language in Theatre. *In*: **Theatre Research International***.* Vol 18, n. 2. Oxford, Claredon Press, 1991.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York; London: Routledge, 2006.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

CARTOGRAFIAS POÉTICAS DA MEIA NOITE: memória, dissidência e processos criativos no Cerrado brasileiro

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

Ator, pesquisador e educador com ampla atuação nas Artes Cênicas, especialmente em Interpretação Teatral, Pedagogia do Teatro e Gestão Cultural. É Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA); especialista em Política e Gestão Cultural pela UFRB; é professor, formador e conteudista do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA. Organizador do livro *Alvenarias Cênicas* (2018) e autor de *Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo* (2019), *Poéticas da Meia Noite* (2024) e *Sede é afeto* (2025). Integrante do Grupo de Teatro Finos Trapos, do Coletivo das Liliths (BA) e do Coletivo Poéticas da Meia Noite (DF/BA).

RESUMO

Este artigo analisa os processos criativos e as práticas dramatúrgicas do Coletivo Poéticas da Meia Noite, sediado no Distrito Federal, a partir da cartografia como método artístico, pedagógico e político. O estudo enfoca quatro solos – *A Cidade dos Pequenos Causos*; *Partilha: as frestas empoeiradas da memória*; *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados* e *O Balé Aquático do Devaneio* –, discutindo como *memória*, *intimidade* e *dissidência* se convertem em dispositivos de criação. O trabalho investiga a interseção entre autobiografia e ficção, tradição oral e performatividade *queer*, evidenciando a cena como território de resistência estética e afetiva. Ao valorizar registros de processo e subjetividades dissidentes, o Coletivo constrói uma cartografia poética em que corpo e memória operam como motores de invenção e disputa política.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas. Cartografia. Memória. Dramaturgia. Dissidência.

ABSTRACT

This article examines the creative processes and dramaturgical practices of the Coletivo Poéticas da Meia Noite, based in the Federal District of Brazil, through the lens of cartography as an artistic, pedagogical, and political method. The study focuses on four solos – A Cidade dos Pequenos Causos, Partilha: as frestas empoeiradas da memória, Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados, *and* O Balé Aquático do Devaneio – *exploring how memory, intimacy, and dissidence function as creative devices. The work investigates the intersection of autobiography and fiction, oral tradition, and queer performativity, highlighting the stage as a territory of aesthetic and affective resistance. By valuing process documentation and dissident subjectivities, the collective constructs a poetic cartography in which body and memory operate as engines of invention and political contestation.*

KEYWORDS:

Performing Arts. Cartography. Memory. Dramaturgy. Queer Dissidence.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

INTRODUÇÃO

O Coletivo Poéticas da Meia Noite emerge na cena teatral do Distrito Federal como uma experiência de criação colaborativa atravessada por afetos, memórias e dissidências que se expressam por meio da dramaturgia e da performance. Fundado em 2021, o grupo desenvolve uma prática artística comprometida com a escuta de subjetividades marcadas por racialidade, gênero, sexualidade e território, em especial aquelas que costumam ser silenciadas nos discursos hegemônicos da história das artes cênicas brasileiras. Nesse sentido, sua trajetória se insere no campo das metodologias insurgentes, em que a criação artística não se separa dos modos de vida e de resistência, mas se constitui como prática de existência em si.

A abordagem do coletivo aproxima-se do que bell hooks (1990, 1994, 2019) discute sobre práticas de fala insurgente e pedagogias de liberdade, nas quais a arte se apresenta como espaço de contestação das normatividades sociais. Do mesmo modo, articula-se com a noção de conhecimento situado proposto por Patricia Hill Collins (2019), que destaca a experiência encarnada como fonte legítima de produção de saber.

O coletivo, ao valorizar narrativas de sujeitos historicamente marginalizados, aproxima-se da perspectiva de Conceição Evaristo (2017) com a noção de *escrevivência*, entendida como escrita da vida que inscreve a experiência negra, feminina e popular em campo de legitimidade estética e histórica. Do mesmo modo, dialoga com Lélia Gonzalez (2018), que problematiza as formas de exclusão racial e epistêmica no Brasil, apontando a necessidade de se produzir discursos outros, capazes de reinscrever o corpo negro, feminino e periférico no imaginário cultural.

Embora a atuação do coletivo se dê no Distrito Federal, inserindo no bioma do Cerrado, é importante reconhecer que a relação com esse território se constrói mais no plano simbólico e afetivo do que necessariamente ecológico. Os solos, ainda que não tematizem diretamente o Cerrado enquanto paisagem natural, emergem de experiências situadas nesse território específico: deslocamentos urbanos, memórias de cidades-satélites, a presença de poeira, vento, água, vastidão e silêncio. Assim, o Cerrado aparece como condição material e afetiva em que essas narrativas se constituem.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

A prática do Poéticas da Meia Noite pode ser compreendida como exercício de contranarrativa: ao trazer para o centro da cena experiências silenciadas, o coletivo realiza o que bell hooks (1990) chamou de *talking back*, gesto de fala insurgente que desestabiliza discursos dominantes e cria brechas para outras formas de existência. Essa insurgência se conecta às reflexões de Angela Davis (2016) sobre a centralidade da memória coletiva na luta antirracista e feminista, e de Patricia Hill Collins (2019), em torno do conhecimento situado produzido a partir da experiência das mulheres negras.

A obra em questão se inscreve em uma zona híbrida entre autobiografia e ficção, na qual a experiência pessoal do sujeito criador se mistura a elementos inventados, reelaborados e deslocados no plano artístico. Esse trânsito entre vivência e fabulação evoca o que Philippe Lejeune (2008) chama de "pacto autobiográfico", mas em uma chave tensionada, na medida em que a narrativa não busca uma transparência da memória, mas sim uma construção poética que desestabiliza a ideia de verdade. Autores como Paul de Man (1979) e Leonor Arfuch (2010) destacam a potência estética e política da escrita de si quando atravessada pelo imaginário ficcional, criando um espaço onde o íntimo se torna também coletivo e performativo.

Na perspectiva de Leonor Arfuch (2010), essas escritas de si constituem um "espaço biográfico" expandido, no qual memória, relato e performance não se organizam como simples testemunho do vivido, mas como operações simbólicas que produzem identidades, afetos e disputas de sentido no campo cultural.

Desse modo, o pacto autobiográfico, conforme delineado por Lejeune (2008), é acionado não como garantia de verdade factual, mas como dispositivo poético que convoca o espectador a transitar entre o vivido, o narrado e o fabulado, produzindo uma zona de indiscernibilidade entre experiência e invenção.

A presença da tradição oral atua como um elemento estruturante do trabalho, seja pela evocação da memória, seja pela forma como a palavra falada corporifica saberes e experiências transmitidas entre gerações. Paul Zumthor (1993) sublinhou o caráter performático da oralidade, entendendo-a como acontecimento e não como mera repetição. Linda Hutcheon (2006) observa que a intertextualidade oral e a citação de narrativas partilhadas funcionam como operações de reinscrição cultural. Nesse cruzamento, a tradição oral não é apenas lembrança ou herança, mas um campo de invenção que sustenta e atualiza práticas estéticas contemporâneas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

Quando apontado no coletivo, a performatividade *queer* é vista como emergência, um campo crítico capaz de tensionar normas de gênero, identidade e sexualidade através da cena e da escrita. Judith Butler (1990) propõe que o gênero não é essência, mas repetição ritualizada, abrindo espaço para experimentações subversivas que desestabilizam categorias fixas. No campo das artes, José Esteban Muñoz (2020) aponta para a dimensão utópica da performance *queer*, entendendo-a como fabulação de futuros possíveis. Assim, ao se cruzar com a autobiografia e com a tradição oral, a performatividade *queer* dentro do coletivo cria espaços de resistência estética e política, nos quais a memória individual se converte em gesto coletivo de dissidência.

Este artigo, portanto, tem por objetivo analisar os procedimentos de criação dramatúrgica do Coletivo Poéticas da Meia Noite, compreendendo a cena como território de experimentação poética, afetiva e política. Ao investigar quatro solos teatrais desenvolvidos entre 2023 e 2024 – *A Cidade dos Pequenos Causos*, *Partilha: as frestas empoeiradas da memória*, *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados* e *O Balé Aquático do Devaneio* –, buscamos refletir sobre como a prática cartográfica se expressa tanto na construção dramatúrgica quanto nos modos de fazer cena, entendendo o corpo como arquivo e a memória como motor da criação.

Ao se inserir nesse campo ampliado de debates, esta investigação pretende contribuir para a discussão sobre formas não hegemônicas de produzir conhecimento nas artes cênicas, em especial aquelas que valorizam registros de processo, narrativas orais, afetividades e identidades dissidentes como fundamentos para o gesto artístico. O Coletivo Poéticas da Meia Noite, nesse contexto, se configura como caso exemplar de prática estético-política em que criação e memória se entrelaçam para narrar outras histórias possíveis da cena brasileira contemporânea.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

METODOLOGIA: CARTOGRAFAR PROCESSOS E MEMÓRIAS

No acompanhamento dos solos, observou-se que o processo criativo do coletivo envolve práticas recorrentes de improvisação corporal, exercícios de memória guiada, escrita automática, escuta coletiva e experimentações vocais. Os intérpretes constroem cadernos de processos nos quais registram imagens, sonhos, relatos familiares e fragmentos de cenas surgidas nos ensaios. A direção estimula a criação de mapas sensíveis, diagramas visuais, listas de sensações e trajetórias vivenciadas, que orientam a construção dramatúrgica. Esses materiais tornam-se, posteriormente, dispositivos cênicos, objetos de cenas ou núcleos de textos.

Essa metodologia ecoa o que Suely Rolnik (1989, 2006) descreve como cartografia sensível, entendida como prática de acompanhar processos vivos e afetos em transformação. Também se insere na perspectiva de Deleuze e Guattari (1995), ao tratar a criação como campo de forças e dialoga com as epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos (2007) e Walter Mignolo (2008), que reivindicam saberes situados e insurgentes.

A pesquisa adota a cartografia como método para compreender os processos de criação e as memórias que emergem nos solos teatrais analisados. Diferentemente de métodos que visam representar resultados acabados, a cartografia acompanha os movimentos, os afetos e as relações que se manifestam ao longo do processo artístico, permitindo apreender dimensões não lineares e insurgentes da criação.

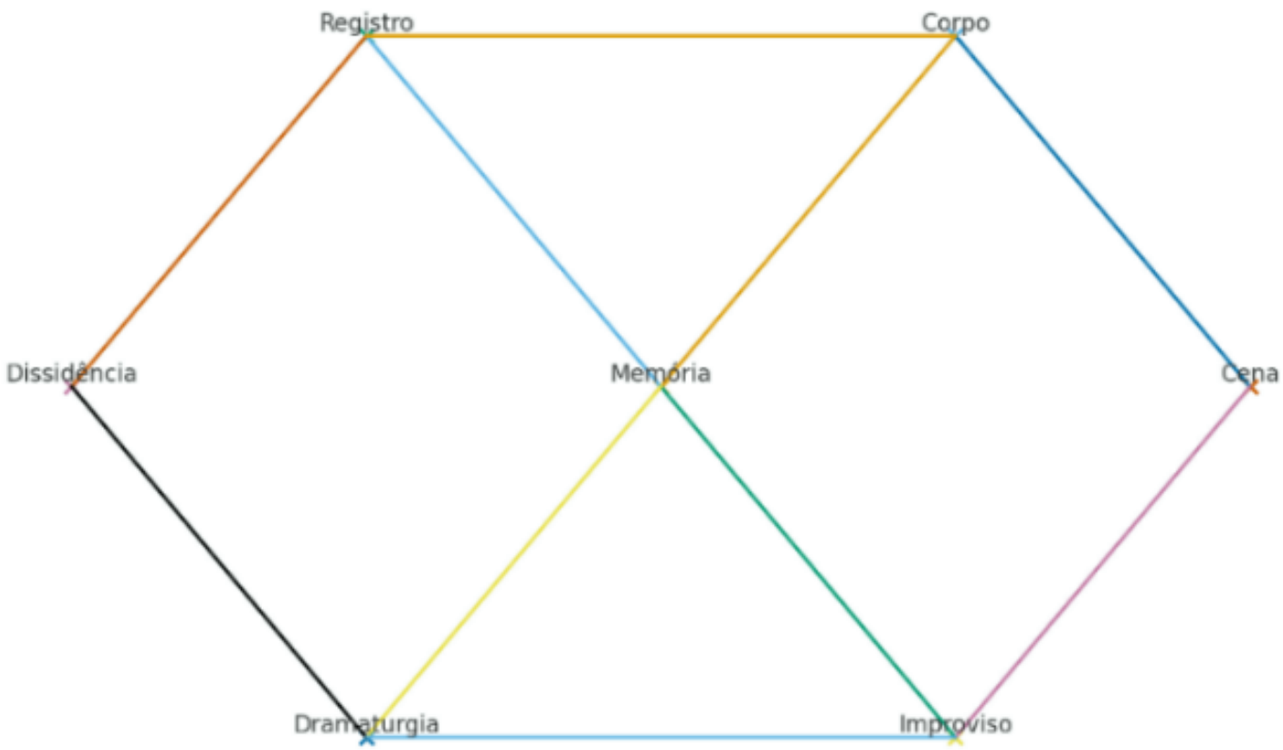
A proposta do coletivo apresenta caráter insurgente não apenas pelos temas abordados, mas também pelo método. Ao tratar memória como motor dramatúrgico, substitui-se o texto acabado pela experiência corpo-processual. Não se objetiva representar narrativas, mas produzir conhecimento a partir de afetos, falhas, resíduos e fragmentos. Trata-se de um teatro que cartografa o que escapa, o que não se documenta.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

A novidade da pesquisa reside no uso dos solos como fontes primárias de pensamento, tornando imagens, ensaios e improvisações não anexos ilustrativos, mas dados epistemológicos. A cena, assim, não demonstra teoria, ela pensa. O artigo, ao incorporá-las criticamente, afirma essa inversão radical.

Dessa inversão decorre a compreensão metodológica que orienta esta pesquisa: o pensamento não é posterior à cena, ele se produz nela, com ela e através dela. O percurso criativo do coletivo não se organiza em etapas lineares, mas como um rizoma, no sentido deleuziano, em que memórias, registros, improvisações e camadas de escrita cênica se conectam de forma múltipla, contínua e transversal. Não há centro fixo, origem única ou destino estabelecido, há sim um campo de forças que se ramifica, retorna, desloca-se e rearticula significados à medida que o corpo cria.

É nesse movimento que se configura o mapa Dramaturgia em Rizoma, apresentado a seguir como representação gráfica do processo. Ele não ilustra, mas traduz em imagem o modo como os solos se constroem: por linhas que se encontram e se afastam, por memórias que atravessam corpos e retornam em cena, por improvisações que não desaparecem, senão se transformam em dramaturgia e, depois, retornam à criação como outro corpo, outra voz, outra matéria.



MAPA 1
Representação gráfica do processo cartográfico de criação dos solos, evidenciando a articulação entre memória, improvisação, registros afetivos e construção dramatúrgica.
Fonte: Elaboração do autor (2025)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

O mapa, portanto, não é um esquema complementar, é uma forma de pensar visualmente a própria epistemologia da obra, uma cartografia do pensamento encarnado na prática.

Entre 2023 e 2024, cada um dos solos foi desenvolvido em ciclos próprios de aproximadamente doze semanas, com ensaios presenciais semanais de cerca de quatro horas, totalizando, em média, 48 horas de trabalho por processo antes das primeiras apresentações. Ao longo desse período, foram organizadas quatro etapas contínuas e complementares: inicialmente, dedicou-se um período às coletas de memórias, imagens e objetos evocativos; em seguida, desenvolveram-se improvisações e explorações corporais que geraram material cênico e textual; posteriormente, realizou-se a fase de seleção e montagem dramatúrgica, definindo estrutura, ritmo e organização das cenas; e, finalmente, concentraram-se os esforços na costura técnica, envolvendo desenho de luz, trilha sonora, ajustes espaciais e ordenamento final da apresentação. Durante todo o percurso, os intérpretes mantiveram cadernos de processo que reuniam registros afetivos, sonoros e visuais, e que, em determinados momentos, extrapolaram o campo documental e passaram a integrar a própria cena enquanto objetos dramatúrgicos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA CARTOGRAFIA

O conceito de cartografia é fundamentado em Suely Rolnik (2006), que entende a cartografia como acompanhamento sensível de processos, voltada para captar deslocamentos, transformações e intensidades que atravessam os campos de criação. Rolnik destaca a cartografia como ferramenta de registro e reflexão que não busca fixar resultados, mas seguir os fluxos da experiência artística.

Deleuze e Guattari (1995) fornecem conceitos fundamentais para pensar esse movimento: forças, afetos e linhas de fuga configuram a cena como campo de experimentação contínua, onde a obra se constrói pelo deslocamento e pela invenção.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

As epistemologias do Sul, conforme propostas por Milton Santos e Walter Mignolo, reforçam a importância de considerar saberes situados e perspectivas marginalizadas, destacando a pluralidade de experiências como princípio de cartografia crítica.

PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

O acompanhamento dos processos cênicos envolveu diferentes procedimentos:

- **Análise dramatúrgica** dos textos dos solos, identificando estruturas narrativas, temas e modos de articulação cênica.
- **Observação direta de ensaios e experimentações**, registrando interações, escolhas de cena, corpo e memória como motores da criação.
- **Levantamento de registros efêmeros**, incluindo fotografias, vídeos e anotações, que capturam momentos sensíveis e fugazes do processo.
- **Diálogo com artistas**, por meio de relatos e depoimentos, quando disponíveis, incorporando reflexões sobre a própria prática artística.

JUSTIFICATIVA DO MÉTODO

A cartografia permite acompanhar os solos do coletivo como territórios de experimentação poética, afetiva e política, destacando o caráter

não linear, insurgente e dissidente de suas criações. Ao mapear processos, memórias e afetos, o método oferece uma visão ampliada da obra, em que corpo, memória e cena se entrelaçam para produzir sentidos e contranarrativas. Essa abordagem possibilita compreender a prática do coletivo tanto como produção artística, quanto como prática estético-política que reinscreve experiências historicamente marginalizadas e cria outras histórias possíveis da cena brasileira contemporânea.

Solo	Ano de estreia	Nº total de apresentações	Locais de circulação
A Cidade dos Pequenos Causos	2024	24 apresentações	Brasília — Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
Partilha: As frestas empoeiradas da memória	2024	24 apresentações	Brasília — Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados	2024	24 apresentações	Brasília — Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)
O Balé Aquático do Devaneio	2024	24 apresentações	Brasília — Casa dos Quatro, Pé Direito / +12 apresentações no Teatro Gamboa Nova (2025)

QUADRO 1
Sistematização dos solos analisados no projeto *Solos Flutuantes*. Organização dos quatro solos que compõem o corpus da pesquisa, apresentando título, ano de criação, total de apresentações e locais de circulação, para fins de análise cartográfica e comparativa dos processos cênicos.
Fonte: Elaboração do autor (2025)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

CARTOGRAFIAS DA CENA: APLICAÇÕES DO MÉTODO NOS SOLOS

A partir da investigação dos solos teatrais, esta seção busca compreender como os processos de criação do Coletivo Poéticas da Meia Noite se manifestam como redes de memórias, afetos e experimentações cênicas.

O acompanhamento cartográfico permitiu observar os movimentos e as intensidades presentes nas quatro obras analisadas, revelando padrões de construção dramatúrgica, escolhas corporais e estratégias de encenação que articulam autobiografia, ficção, oralidade e performatividade *queer*. Cada solo se apresenta como um campo de experimentação em que corpo, memória e narrativa se entrelaçam para produzir sentidos coletivos e insurgentes.

A cartografia, nesse contexto, mostrou-se útil para mapear as tensões entre tradição oral e invenção cênica, bem como para acompanhar a emergência de linhas de fuga na construção de personagens, gestos e situações dramáticas. Ao registrar ensaios, experimentos e relatos das artistas, foi possível perceber a riqueza de procedimentos que compõem o fazer do coletivo e a potência de suas práticas como formas de resistência estética e política.

Durante os ensaios, tornou-se evidente que cada intérprete parte de um núcleo de memória, uma cena, uma frase, uma imagem corpórea ou sonora, que é o trabalho coletivamente até se transformar em dramaturgia. Os processos incluem caminhadas exploratórias por espaços urbanos, coletas de som ambiente, gravações de relatos pessoais e uso de objetos cotidianos como acionadores de lembrança. Em alguns momentos, o trabalho inclui visitas a espaços públicos do DF (praças, feiras, terminais, córregos) para observar gestos, ritmos e situações que alimentaram as cenas.

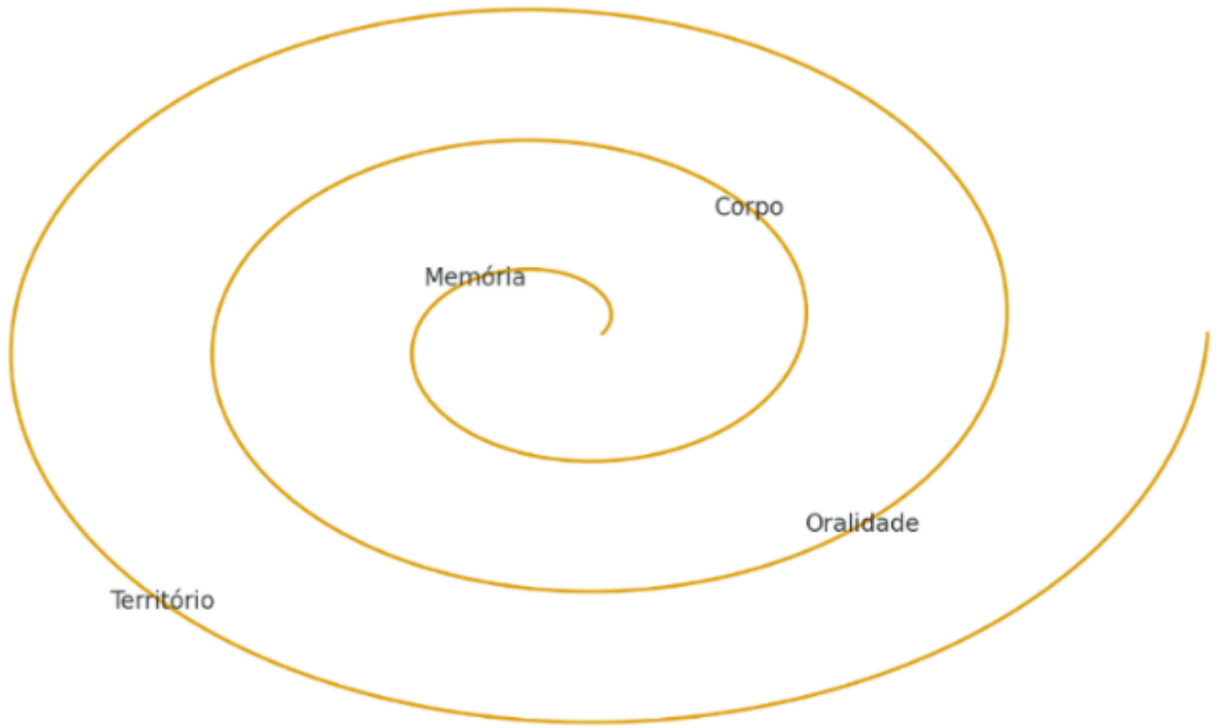
CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

Essas práticas performativas se aproximam da definição de corpo como arquivo proposto por Diana Taylor (2013), para quem a performance transmite saberes que escapam ao registro escrito. Também dialogam com Leda Maria Martins (1997), ao acionar a oralidade como inscrição de temporalidades espirais, e com Judith Butler (2019), ao evidenciar o corpo como lugar de disputa e reinscrição.

Ao final, esta análise evidencia como a cartografia atua não só como método de registro, mas também como instrumento de reflexão crítica sobre processos artísticos não lineares, insurgentes e dissidentes. A prática do Coletivo Poéticas da Meia Noite se configura, assim, como exemplo de produção de conhecimento situado, que valoriza o corpo, a memória e a experiência como fundamentos para a invenção poética e política na cena contemporânea.

Nesse horizonte, torna-se possível compreender que o processo de criação aqui analisado não se estrutura em linha reta, e sim em movimento contínuo, retornado e pulsante, como quem gira, respira e revisita suas próprias camadas. O corpo não se limita a executar gestos: ele pensa, lembra, vibra, retém e devolve memória ao mundo. A cena é, assim, menos percurso e mais espiral, um campo em que experiência, arquivo e invenção se enroscam mutuamente, expandindo sentido a cada volta.

É nesse entendimento que se inscreve o mapa 2 – Corpo-Memória, uma imagem que não deseja organizar o pensamento, senão expô-lo em movimento, revelando como lembranças, vozes e presenças retornam, se dobram e se transformam na prática criativa. O que emerge é um circuito vivo entre corpo, memória e território, não um antes e um depois, mas um *durante*, sempre retomado. O mapa, portanto, não serve para fixar, mas para visualizar a respiração da criação, seu pulso contínuo e sua condição inacabada, sempre em giro.



Mapa 2
Dispositivo visual que expressa a relação entre corpo, lembrança, voz e território como circuito em movimento no processo criativo do coletivo.
Fonte: Elaboração do autor (2025)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

MEMÓRIA, CORPO E DISSIDÊNCIA EM MOVIMENTO

Nesta seção, focalizo como memória, corpo e dissidência se tramam nos solos, tomando a definição de cartografia já apresentada na Introdução como base. O olhar lançado sobre os projetos desenvolvidos pelo coletivo entre 2023 e 2024, sobretudo no âmbito do ciclo Solos Flutuantes[1], nos conduz à compreensão da cartografia não só como ferramenta metodológica, mas também como prática estética que se realiza na cena e pela cena. Inspirados na perspectiva de Suely Rolnik (2006), entendemos a cartografia como dispositivo de acompanhamento de processos, atento às intensidades, às forças do presente e às emergências subjetivas que escapam às classificações hegemônicas. É nesse sentido que os solos podem ser lidos como trajetórias sensíveis, nos quais cada corpo se torna território e cada memória se torna linha de fuga, abrindo espaços para narrar outras histórias possíveis.

FIGURA 1
Experimento cênico realizado no Cine Jandaia em Salvador/Bahia – Fernanda Duarte, Davi Dias, Gabriela Vasconcelos e Anna Ju Carvalho – Coletivo Poéticas da Meia Noite – 2023.
Foto: Jaitai Ribeiro

1 *Solos Flutuantes* é o nome do ciclo de criação e circulação dos solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite, desenvolvido entre 2023 e 2024, sob direção de Thiago Carvalho. O projeto reuniu quatro solos autorais baseados em processos de memória, autobiografia e performatividade dissidente, com apresentações em Brasília (DF) e Salvador (BA).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

A imagem registra não só uma cena, como também um estado de presença investigado durante o processo. Observam-se os corpos, o espaço e a atmosfera. Essa fisicalidade evidencia a cartografia sensível discutida por Rolnik (1989, 2006), pois o gesto surge como inscrição afetiva no espaço, mais do que como representação. Aqui se percebe o caráter insurgente do coletivo: o palco torna-se território de subjetividades dissidentes, onde o corpo, especialmente corpos *queer* e racializados, não busca adequação, mas transbordamento.

A ênfase na memória, enquanto elemento de criação, aproxima esta investigação das reflexões de Paul Ricoeur (2007), que compreende a memória como campo de disputa, quando lembrar é sempre também selecionar, recontar e reinscrever narrativas. No gesto do coletivo, memória é evocação nostálgica, e é também força ativa, que se corporifica na cena e se atualiza em cada performance. Essa perspectiva também dialoga com o conceito de "escrevivência", cunhado por Conceição Evaristo (2017), em que a memória coletiva, ancestral e cotidiana é transformada em linguagem poética, fazendo do corpo do artista um arquivo vivo, capaz de resistir e recriar mundos.

O corpo, por sua vez, é convocado como lugar de enunciação e de inscrição política. Autoras como Judith Butler (2018) nos lembram que os corpos são sempre atravessados por normas, vulnerabilidades e resistências, e que performar é também expor e tensionar essas marcas. No caso do Coletivo Poéticas da Meia Noite, o corpo cênico emerge como arquivo, conforme sugere Diana Taylor (2013), e também como rasura: um espaço onde se reinscrevem histórias negadas, silenciadas ou apagadas pelo discurso hegemônico. Assim, cada gesto, vocalidade e imagem construída nos solos se constitui como ato de resistência e como reescrita da cena brasileira contemporânea.

O corpo quase suspenso na ação performativa indica uma dramaturgia do risco e do desequilíbrio. Essa imagem pode ser lida à luz de Butler (2019), para quem a performatividade expõe tensões entre norma e invenção. Ao colocar o corpo em instabilidade, o solo opera era ruptura de uma estética da falha como potência, em que lembrar é desviar, torcer, reinventar. Eis a dimensão de novidade: não se narra memória, fabrica-se outra.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

FIGURA 2
Gabriela Vasconcelos em experimento cênico para montagem do espetáculo *Habitei Cantos que deveriam no máximo ser frequentados* – Coletivo Poéticas da Meia Noite – 2023. Foto: Jaitai Ribeiro

Essa prática se aproxima do que Patricia Hill Collins (2019) denomina "pensamento insurgente", ou seja, modos de conhecimento que nascem das margens e se contrapõem às epistemologias dominantes. O coletivo investe em registros orais, nos afetos e nas narrativas subjetivas como fundamentos metodológicos, reafirmando que a ciência e a arte não se limitam às formas legitimadas pelo cânone, mas podem se constituir na partilha sensível de experiências dissidentes. Nesse sentido, também dialoga com bell hooks (1994), quando esta afirma que a pedagogia crítica se faz na construção de espaços de fala que acolhem múltiplas vozes, reconhecendo nelas o poder de transformar tanto a teoria quanto a prática.

O percurso aqui traçado pretende, portanto, ampliar as discussões sobre metodologias insurgentes nas artes cênicas, demonstrando como os trabalhos do coletivo articulam estética e política em uma prática que é, ao mesmo tempo, poética e epistemológica. Trata-se de valorizar a cena enquanto território de criação coletiva e enquanto espaço de produção de conhecimento, em que se afirmam as histórias e subjetividades que, muitas vezes, foram silenciadas na narrativa oficial do teatro brasileiro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

O Coletivo Poéticas da Meia Noite, ao tensionar fronteiras entre memória, corpo e dissidência, coloca em prática aquilo que Walter Mignolo (2008) chama de "epistemologias do Sul": formas de pensar e criar que emergem de experiências situadas, de corpos e territórios específicos, questionando a centralidade dos paradigmas coloniais. Dessa maneira, sua dramaturgia se apresenta como gesto cartográfico, como mapa em movimento, capaz de indicar caminhos de reexistência no campo das artes.

Assim, o que se propõe aqui é acompanhar esse processo, não como observador distante, mas como cúmplice e co-criador, reconhecendo que a cena se faz também como lugar de pensamento e que pensar a cena é, em si, um ato de criação.

Figura 3
Fernanda Duarte em experimento cênico para montagem do espetáculo *Partilha: As frestas empoeiradas da memória* - Coletivo Poéticas da Meia Noite – 2023. Foto: Jaitai Ribeiro

Além dos registros escritos e das cartografias visuais criadas pelos intérpretes, a criação dos solos se alimentou de ações de risco e presença, práticas de respiração prolongada, exercícios vocais que alternavam sussurro e explosão, e exploração de estados físicos como cansaço, queda, desequilíbrio. Esses recursos ampliaram a escuta interna e favoreceram a emergência de memórias involuntárias, alinhando-se ao que Paul Ricoeur (2007) identifica como retorno fragmentário e reconfigurável da lembrança.

A inscrição do corpo como narrativa expandida dialoga com a teoria do repertório de Diana Taylor (2013) e com a noção de oralitura proposta por Leda Maria Martins (1997), que reconhece corpo e voz como meios de transmissão histórica. A performatividade queer observada no coletivo articula-se com Butler (1990/2019), evidenciando o corpo enquanto campo de resistência normativa, e com José Esteban Muñoz (2009), que entende a performance como fabulação de futuro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

A paisagem social do Cerrado aparece como horizonte de afetos, não como tema explícito, mas como atmosfera: poeira vermelha que se infiltra na pele e na respiração, amplitude de céu que dilata o gesto, rios que insistem mesmo na seca. Cada solo carrega em si o contorno desse chão.

ENTRE RASTROS E ECOS: CARTOGRAFIAS TEÓRICAS PARA UMA CENA INSURGENTE

Em diálogo com o referencial escolhido, o mapa teórico se mantém em movimento: seguimos Rolnik para pensar a cartografia como acompanhamento de processos e Bachelard para compreender o espaço como experiência poética, sem reexplicar conceitos já fixados na introdução.

Ao compreender as identidades como construções culturais em permanente deslocamento, conforme propõe Stuart Hall (1997), os solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite evidenciam subjetividades que não se fixam em essências, mas se constituem na fricção entre memória, território, corpo e dissidência.

O espaço cênico, articulado a essa cartografia, encontra diálogo com Gaston Bachelard (1993), que enfatiza a dimensão poética do lugar. A “casa” enquanto cosmos, lembrança e espaço de intimidade atravessa o trabalho do coletivo, criando cenários onde o tempo se dobra, a infância ressoa e a memória se faz presente como força estruturante da cena. A dimensão simbólica e afetiva do espaço reforça a ideia de que a cena não é apenas palco, mas território sensível e relacional, capaz de mobilizar o espectador para uma experiência de imersão poética e política.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

A memória, especialmente quando compreendida a partir das reflexões de Leda Maria Martins (1997), torna-se corpo e voz, articulando temporalidades espirais e narrativas orais que subvertem linearidades hegemônicas. A oralitura, enquanto prática que conjuga voz, corpo e espaço, permite que experiências vividas e coletivas se inscrevam na cena de modo a tensionar a história oficial. Essa perspectiva é reforçada por Diana Taylor (2013), que entende a performance como um sistema de transmissão de memória cultural, capaz de preservar saberes efêmeros que escapam ao arquivo escrito.

O afeto e a subjetividade são, nesse quadro, vetores políticos fundamentais. bell hooks (2019) propõe que a pedagogia do afeto é também forma de insurgência, espaço onde vozes silenciadas encontram ressonância. Conceição Evaristo (2014) amplia essa compreensão ao articular a memória à experiência negra, propondo a escrevivência como modo de transformar experiências pessoais e coletivas em linguagem literária e cênica, inscrevendo-as como forma de resistência e afirmação identitária. Angela Davis (2016), ao discutir memória, racismo e resistência, contribui para pensar como narrativas de minorias podem emergir na cena como gesto político, deslocando hierarquias de poder e visibilidade.

No plano da performatividade e dissidência de gênero, Judith Butler (2003, 2019) e Paul B. Preciado (2014) oferecem instrumentos para analisar a cena como espaço de experimentação de corpos e identidades que desafiam normas. A performatividade, nesse sentido, é simultaneamente estética e política: é gesto que produz sentido, desloca limites e reconfigura modos de ser no mundo. Essas perspectivas dialogam com Stuart Hall (1997), ao refletir sobre identidades como processos fluidos, construídos em intersecção com cultura, memória e representações sociais.

Além disso, as epistemologias do Sul (Santos, 2007; Mignolo, 2008) reforçam a pertinência de uma abordagem insurgente e situada. Elas convidam a reconhecer práticas de criação e conhecimento que emergem de margens, de territórios periféricos, de corpos historicamente subalternizados. Nesse sentido, os trabalhos do coletivo se apresentam como laboratórios de resistência estética e política, insistindo na criação de espaços de subjetividade dissidente e de cuidado coletivo.

A articulação entre essas perspectivas evidencia que os solos do Coletivo Poéticas da Meia Noite não são apenas obras isoladas, mas processos em que memória, corpo e cartografia se articulam, produzindo narrativas insurgentes que tensionam o cânone, deslocam a historicidade oficial e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

estabelecem novos modos de pensar, sentir e existir na cena contemporânea. Esse referencial não é, portanto, pano de fundo; é tecido pulsante que acompanha e potencializa a leitura das dramaturgias analisadas, permitindo compreender a criação artística como prática de insurgência, memória e invenção.

Torna-se possível observar que o cruzamento entre memória, oralidade e corpo reforça o entendimento de Bachelard (1993) sobre o espaço como imagem interior, e de Hélène Cixous (1995) sobre a escrita do corpo como gesto de insubmissão. Stuart Hall (1997) contribui para a leitura das identidades construídas em trânsito, enquanto Preciado (2014) oferece chave para compreender o corpo como campo tecnológico e político.

Pensar a cena em Brasília é também pensar o Cerrado como estado de sensibilidade, ervas que rebrotam após o fogo, resistência que se faz subterrânea. A ideia de sobrevivência vegetal aproxima-se da resistência subjetiva dos corpos em palco.

ENTRE MEMÓRIAS E DEVANEIOS: ANÁLISE DOS SOLOS DO COLETIVO POÉTICAS DA MEIA NOITE

O percurso de criação do coletivo, nos solos analisados, revela a cartografia como gesto em movimento, capaz de inscrever no espaço cênico rastros de memória, subjetividade e insurgência. Cada espetáculo funciona como fragmento de mapa, sinalizando trajetórias sensíveis, memórias afetivas e corpos dissidentes que desafiam normas estabelecidas. A leitura dos solos evidencia a articulação entre práticas de registro, oralidade e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

performatividade, permitindo compreender como a dramaturgia se constrói a partir de linhas de força internas à experiência vivida dos artistas.

Nesse horizonte, a memória que atravessa os solos pode ser compreendida, à luz de Paul de Man (1979), não como transparência do vivido, mas como construção retórica e instável, atravessada por deslocamentos, apagamentos e fabulações que tornam a própria narrativa um campo de disputa de sentidos.

A Cidade dos Pequenos Causos inaugura o ciclo como um exercício de cartografia da memória urbana e afetiva. Inspirado nas lembranças da infância em cidades interiores, o solo constrói narrativas fragmentadas, que se movimentam entre lembrança e invenção. O corpo do intérprete atua como arquivo vivo, carregando traços de infância, afetos familiares e memórias de lugares. O gesto se articula com a proposta de Bachelard (1993), ao transformar o espaço cênico em cosmos de intimidade, onde cada objeto, cada gesto e cada pausa ressoa com lembranças múltiplas. Ao mesmo tempo, a voz performativa, alternando narrativas e devaneios, mobiliza o conceito de "oralitura", de Leda Maria Martins (1997), evidenciando a espiralidade temporal da memória e sua dimensão performativa. O solo demonstra, ainda, a construção de uma dramaturgia do corpo dissidente, em consonância com Butler (2019), na medida em que a interpretação tensiona normas de comportamento e expressão, tornando visível uma subjetividade que resiste a classificações rígidas.

O texto dramatúrgico elaborado por Davi Dias constrói uma cidade imaginária habitada por personagens que condensam fragmentos de memória, afetos e experiências de marginalização. Figuras como *A Vizinha*, o *Ilusionista*, o *Encantador de Moscas* e *A Filha* emergem como desdobramentos do corpo narrador, operando tanto como metáforas coletivas quanto como reverberações de uma memória íntima atravessada pela condição de uma "bixa" em uma cidade do interior. Essa dramaturgia, ao mesmo

Figura 4
Davi Dias em *A Cidade dos pequenos causos,* direção de Thiago Carvalho – Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

tempo fabulatória e autobiográfica, revela-se como um gesto de sobrevivência e reinvenção, com o qual cada personagem encarna tanto as dores quanto as resistências de um corpo dissidente. A água – imagem inaugural do processo criativo – funciona como catalisador simbólico dessa narrativa, instaurando uma escrita que flui entre o real e o devaneio, em sintonia com o que Sarrazac (2012) chama de "dramaturgia dos restos", em que fragmentos e ruínas se rearticulam poeticamente em cena.

Tal dramaturgia, nos termos de Sarrazac, opera por meio de fragmentos, resíduos e zonas de ruína da experiência, recusando a linearidade tradicional e produzindo uma cena atravessada por lacunas, silêncios e sobreposições de tempos e vozes.

Partilha: as frestas empoeiradas da memória aprofunda a relação entre memória, afeto e política, ao explorar a intimidade da voz feminina e suas ressonâncias históricas. O solo se desenvolve como uma radiografia da memória do trauma e da invisibilidade, com o rádio funcionando como metáfora para a transmissão de histórias marginalizadas. A prática cartográfica se manifesta aqui como acompanhamento do fluxo afetivo da narrativa: cada fragmento de lembrança é registrado, repetido e ressignificado, revelando o poder da memória como ferramenta de resistência, conforme enfatiza Angela Davis (2016). A cena propõe, também, um espaço de escuta compartilhada, reforçando a pedagogia do afeto de bell hooks (2019) e evidenciando a potência transformadora da partilha de experiências subalternizadas.

A presença do rádio em cena, visível na imagem, transforma o dispositivo técnico em corpo-memória. O objeto, mais que adereço, atua como arquivo vivo, ecoando o repertório de Diana Taylor (2013). A insurgência aparece aqui no deslocamento da mulher negra para o centro da narrativa histórica; o rádio, símbolo de transmissão tradicional, passa a emitir não a voz hegemônica, mas a voz que antes foi apagada.

Figura 5
Fernanda Duarte em *Partilha, as frestas empoeiradas da memória,* direção de Thiago Carvalho - Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

O texto dramatúrgico de Fernanda Duarte aciona a figura de uma apresentadora de rádio como mediadora entre lembrança e delírio, corpo e voz, intimidade e público. Nessa narrativa, o rádio não apenas transmite histórias, mas se torna também um corpo-sonoro que carrega as marcas do trauma e das memórias silenciadas. A alternância entre lucidez e devaneio articula uma dramaturgia de limiar, na qual o discurso se fragmenta e retorna como eco, instaurando o que Diana Taylor (2003) define como *repertoire* – um saber performático que insiste em se atualizar na cena, mesmo quando recusado pela história oficial. Assim, a escrita dramatúrgica de Duarte tensiona os limites entre intimidade e esfera pública, entre silêncio e testemunho, ressoando como uma cartografia afetiva da ausência, em que a partilha de memórias dolorosas se converte em gesto estético e político.

Esse jogo entre repetição, deslocamento e reinvenção da memória também se aproxima do que Linda Hutcheon (2006) define como processos de adaptação e reescrita cultural, nos quais a repetição nunca é mera cópia, mas sempre produção de diferença e abertura de novos sentidos.

Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados desloca a narrativa para o registro onírico e coreográfico da memória. A espacialidade do solo remete a trajetórias ocultas e esquecidas, nos quais o corpo performa trajetórias invisíveis, em sintonia com a ideia de táticas de resistência de Michel de Certeau (1994). Cada gesto e cada deslocamento pelo palco tornam-se cartografias em miniatura, mapeando fissuras no espaço físico e simbólico. Aqui, a dramaturgia se constitui a partir de fragmentos poéticos e corporeidade insurgente, alinhando memória individual e coletiva.

O texto dramatúrgico de Gabriela Vasconcelos se organiza como uma escrita em fluxo, na qual palavras e imagens compõem uma espécie de coreografia verbal, instaurando um ritmo que aproxima poesia e dança. A narrativa se constrói como uma fita de Moebius, na qual o dentro e o fora se confundem, dissolvendo fronteiras rígidas e abrindo espaço para múltiplas percepções do corpo e do espaço. Essa escrita devaneante dialoga tanto com a noção

Figura 6
Gabriela Duarte em *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados,* direção de Thiago Carvalho - Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024. Foto: Jaitai Ribeiro

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

de “poética do espaço” de Bachelard (1993), quanto com a perspectiva de Hélène Cixous (1995) sobre a *écriture féminine*, entendida como uma linguagem que irrompe contra a linearidade e faz emergir uma escrita do corpo. Assim, a dramaturgia proposta por Vasconcelos atualiza memórias íntimas ao mesmo tempo em que fábula novos territórios de existência, produzindo um gesto de invenção poética que se inscreve tanto na cena quanto no imaginário coletivo.

Em diálogo com Hélène Cixous (1995), essa dramaturgia também pode ser lida como uma escrita do corpo, em que o gesto poético emerge como forma de insubmissão às estruturas narrativas normativas, fazendo da linguagem um território de transbordamento, desejo e invenção de si.

O Balé Aquático do Devaneio, por fim, propõe uma cartografia sensível da infância e da memória negra, atravessando água, corpo e imaginação. A cena se articula como fluxo, movimento e repetição, configurando memória afetiva como força estruturante da dramaturgia. A utilização de imagens poéticas, gestos suspensos e sons da água evoca a construção de mundos possíveis a partir de lembranças ancestrais e infantis, alinhando-se às reflexões de Conceição Evaristo (2017) sobre escrevivência e memória coletiva. A água, enquanto elemento simbólico, torna-se veículo de passagem entre passado e presente, entre corpo e território, consolidando a cena como espaço de insurgência estética, afetiva e política.

A imagem evidencia o corpo em estado líquido, guiado por respirações amplas e gestos ondulatórios. A água, enquanto aparato simbólico, retoma Bachelard (1960) e Conceição Evaristo (2017), inscrevendo ancestralidade negra como fluxo contínuo. A insurgência criativa não está apenas no tema, mas na própria escolha de materialidade – água como memória que escapa ao arquivo e resiste ao esquecimento.

O texto dramatúrgico de Anna Ju Carvalho em *O Balé Aquático do Devaneio* se constrói como

Figura 7
Anna Ju Carvalho em *O Balé aquático do devaneio,* direção de Thiago Carvalho - Coletivo Poéticas da Meia Noite, em Brasília, no ano de 2024.
Foto: Jaitai Ribeiro

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

uma travessia poética em que a água é motor de memória, esquecimento e reinvenção. A dramaturgia convoca a figura da "criança perdida" como emblema daquilo que retorna em fragmentos, instaurando uma narrativa que oscila entre ausência e renascimento. Nesse fluxo, a água não é apenas cenário simbólico, é matéria viva que dá corpo às imagens e às lembranças, atualizando o que Bachelard (1960) descreve como potência do devaneio: um espaço em que o imaginário se expande e cria mundos interiores. Ao mesmo tempo, a interlocução com *Diálogos com Ruth de Souza* projeta uma dramaturgia marcada pela ancestralidade, que reinscreve a experiência negra feminina como memória e continuidade, entrelaçando o gesto íntimo da autora com uma dimensão coletiva de pertencimento. Assim, o texto dramatúrgico se afirma como poética da água e da infância, na qual o corpo em cena transborda tanto as dores quanto às possibilidades de recriação de si.

Nos quatro solos, percebe-se que a cartografia se manifesta simultaneamente como método e gesto artístico: acompanha trajetórias, registra afetos e subjetividades, tenciona normas de gênero e raça e estabelece conexões entre espaço, memória e corpo. A cena emerge, portanto, como território de experimentação, aprendizagem e resistência, naquilo que Rolnik (1989) nomeia como escrita-processo, capaz de articular criação e epistemologia.

Ao considerar os solos como fragmentos de mapas vivos, evidencia-se que a dramaturgia do Coletivo Poéticas da Meia Noite não busca apenas representar memórias, senão inscrevê-las como dispositivos políticos e estéticos, capazes de afirmar subjetividades marginalizadas e criar novos modos de habitar a cena. O gesto cartográfico do coletivo é, assim, gesto de insurgência, memória e invenção, mostrando que teatro, performance e poesia podem se entrelaçar para produzir conhecimento situado, poético e transformador.

Nos quatro solos, adotamos um eixo analítico dividido em três frentes:

1 | **Dispositivo de memória** – como surgem imagens, objetos, lembranças e arquivos.

2 | **Linguagem de corpo e voz** – qual a fisicalidade instaurada e qual corpo político emerge.

3 | **Cartografia espacial e poética** – como a cena cria território e experiência.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

No caso de *A Cidade dos Pequenos Causos*, o imaginário interiorano reverbera traços do Cerrado: ruelas empoeiradas, quintais, águas paradas que guardam ecos da infância.

A dimensão de novidade e insurgência do trabalho emerge particularmente da transformação dos cadernos de processo, antes ferramentas de anotação privada, em objetos cênicos visíveis e acionáveis em cena, especialmente em *Partilha* e em *Habitei cantos que deveriam no máximo ser frequentados*. Outro gesto inovador é a utilização do rádio como dispositivo de memória e disputa de vozes, ressignificando um objeto doméstico como transmissor de narrativas que historicamente não ocuparam o centro da cena. Esses procedimentos não só tornam o processo parte da obra, como também tensionam regimes de autoria, arquivo e representação, propondo uma cena que não demonstra teoria: pensa.

ENTRE GESTO E MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE CRIAÇÃO, CARTOGRAFIA E INSURGÊNCIA

Ao percorrer o conjunto dos solos analisados, evidencia-se que o Coletivo Poéticas da Meia Noite opera uma cartografia em que memória, corpo e dissidência se entrelaçam em múltiplos níveis. A dramaturgia do coletivo não se limita à representação de experiências, mas transforma-se em gesto de invenção, política e cuidado.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

O trabalho do Coletivo reafirma a potência da cartografia como método que acompanha processos, em vez de apenas descrevê-los, como sugere Suely Rolnik (1989). Ao registrar afetos, trajetórias e linhas de força, ele constrói tramas poéticas em que o corpo se torna arquivo e a memória, dramaturgia. Essa abordagem permite tensionar normas estéticas e sociais, abrindo espaço para que identidades dissidentes e narrativas subalternizadas se afirmem na cena, reforçando os conceitos de performatividade e dissidência (Butler, 2019; Preciado, 2014).

Nos solos, a memória atua como eixo estruturante, ecoando as reflexões de Leda Maria Martins (1997) sobre oralidade e temporalidade espiral. Ao incorporar registros orais, gestos e objetos do cotidiano, o coletivo promove uma dramaturgia que se faz por camadas, em movimento, revelando fissuras na história oficial das artes cênicas brasileiras. A *poética do espaço* de Bachelard (1993) e a *escrevivência* de Conceição Evaristo (2014) evidenciam como a memória individual e coletiva se transforma em força estética e política, criando cenários de intimidade e ancestralidade.

O olhar poético-político do coletivo também dialoga com epistemologias insurgentes, como propõem Santos (2007) e Mignolo (2008), valorizando saberes situados, experiências periféricas e práticas artísticas que emergem das margens. O gesto cênico se transforma, assim, em gesto epistemológico: criar é também produzir conhecimento sobre corpos, territórios, histórias e afetos que, muitas vezes, permanecem invisibilizados. O teatro se torna território de aprendizado coletivo, experiência estética e registro histórico insurgente.

A experiência do coletivo demonstra ainda como a cena pode operar como um espaço de cuidado coletivo e pedagogia sensível, onde cada ensaio, cada improvisação e cada performance são instâncias de aprendizado mútuo. A cartografia poética praticada pelo grupo amplia a compreensão de criação como processo contínuo, não linear, em que a subjetividade e a afetividade são legitimadas como instrumentos de produção de conhecimento. Nessa perspectiva, o fazer cênico se configura como ato de resistência contra a padronização de linguagens e narrativas hegemônicas, abrindo espaço para práticas que se constroem na margem, na dissidência e na experimentação constante.

O trabalho do Coletivo Poéticas da Meia Noite mostra também que a memória, longe de ser apenas evocação do passado, torna-se dispositivo de invenção e afirmação no presente. Cada solo evidencia como experiências individuais e coletivas podem se tornar dramaturgia, tornando o

corpo veículo de histórias insurgentes e de afetos compartilhados. A cena transforma-se, assim, em arquivo vivo, espaço de criação política e poética e laboratório de novas formas de percepção e relação com o mundo.

Em última instância, os solos do Coletivo funcionam como mapas em constante expansão: trajetórias afetivas, memórias insurgentes e corpos em dissidência se entrecruzam, criando novas geografias da experiência cênica. A criação do coletivo reafirma que teatro, performance e poesia podem ser simultaneamente gesto poético, historiográfico e político, abrindo possibilidades para pensar metodologias de pesquisa que reconheçam a multiplicidade de vozes, afetos e memórias na cena brasileira contemporânea.

Portanto, a relevância do Coletivo Poéticas da Meia Noite não se limita à produção artística; ela reside também na capacidade de propor modos de habitar o espaço cênico e o mundo com atenção, cuidado e insurgência. A dramaturgia se apresenta como dispositivo de conhecimento, o corpo como arquivo, e a memória como território de resistência. Ao intercalar experiências individuais e coletivas, afetos, narrativas marginais e práticas de cartografia, o coletivo constrói um gesto artístico-político que evidencia a potência da cena como espaço de invenção e de possibilidade. A prática do grupo inspira, assim, a reflexão sobre caminhos insurgentes nas artes cênicas, sugerindo que cada espetáculo, gesto e mapa criado possa reconfigurar as formas de se relacionar com o passado, o presente e o futuro da memória e da criação artística.

Dando continuidade a essa perspectiva, os processos analisados reafirmam a cena como território de gesto e pensamento. A prática do coletivo aproxima-se do que Boaventura de Sousa Santos (2007) define como *ecologia de saberes*, entendida como coexistência entre conhecimento acadêmico, ancestralidade e invenção. Nessa tessitura, o corpo, arquivo vivo segundo Taylor (2013), espiral de temporalidades para Martins (1997) e espaço de dissidência, conforme Butler (2019), torna-se dispositivo de inscrição e movimento. Importa acrescentar, ainda, que o Cerrado atua como base sensorial e geopolítica dessas criações, atravessando o processo coletivo tanto como localização física, quanto como campo afetivo e atmosférico que orienta modos de lembrar, criar e existir em cena.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 201-231
2025.2

ENTRE BRECHAS E PROVOCAÇÕES: PARA UMA CRÍTICA CRIATIVA

Se a cartografia proposta pelo Coletivo Poéticas da Meia Noite se afirma como gesto de invenção, resistência e memória, é importante também abrir espaço para pensar suas contradições e riscos. Uma crítica criativa, nesse sentido, não busca enfraquecer o percurso, mas ampliar suas reverberações.

Primeiro, cabe reconhecer o risco de que o excesso de enquadramento teórico possa engessar a força poética do coletivo. Se, por um lado, as referências acadêmicas fortalecem a análise, por outro, a insurgência artística demanda zonas de indisciplina, de fuga ao discurso conceitual. Nesse tensionamento entre prática e teoria reside também a potência do trabalho.

Da mesma forma, o corpo, aqui concebido como arquivo e memória, pode ser visto também como contradição e falha. Há momentos em que o corpo esquece, silencia, trai a própria lembrança. Essas rachaduras são, igualmente, cartográficas: nelas se inscrevem linhas de fuga que revelam a precariedade e a vulnerabilidade como forças criativas.

Outro ponto de provocação é pensar a cartografia não apenas como acompanhamento de processos, mas também como fabulação. Mapear é, em alguma medida, inventar territórios inexistentes, abrir rotas impossíveis, propor mundos que não estão dados. Essa dimensão fabuladora aproxima a prática do coletivo de uma poética de reinvenção radical.

É ainda pertinente deslocar a análise para o espectador. Se os solos funcionam como mapas, eles não só narram memórias insurgentes, como também convocam quem assiste a cartografar-se a si mesmo. O espectador, nesse sentido, torna-se cúmplice e coautor de territórios subjetivos e afetivos.

Por fim, a dimensão utópica do gesto artístico merece ser problematizada. A cena, ao fabular mundos outros, corre o risco de se perder em idealizações. Contudo, é precisamente na tensão entre utopia e realidade que a prática do coletivo encontra seu campo de força: habitar a dureza do real sem abrir mão da invenção de futuros possíveis.

Assim, uma crítica criativa às *Cartografias Poéticas da Meia Noite* não aponta lacunas, mas brechas. São essas fendas que ampliam o horizonte do trabalho, abrindo-o a instabilidades que, longe de fragilizá-lo, o fortalecem como gesto político, estético e epistemológico.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: sobre os limites materiais e discursivos do “sexo”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUTLER, Judith**. Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity**.** New York: Routledge, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CIXOUS, Hélène. **A escrita feminina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- HALL, Stuart (Org.). **Representation**: Cultural Representations and Signifying Practices. London: SAGE, 1997.
- hooks, bell. **Yearning***:* Race, Gender, and Cultural Politics. Boston: South End Press, 1990.
- hooks, bell. **Teaching to Transgress**: Education as the Practice of Freedom. New York: Routledge, 1994.
- hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico**: práticas de liberdade. São Paulo: Boitempo, 2019.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- LEJEUNE, Philippe**. O pacto autobiográfico***:* de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.
- MUÑOZ, José Esteban**. Utopia queer: o então e o lá da política queer***.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental. Porto Alegre**: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

» SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 79, p. 71-94, 2007.

» SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.

» SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escrituras dramáticas contemporâneas. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

» TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memórias culturais nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

» ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

MÁRCIO MEIRELLES E O CALEIDOSCÓPICO SOTEROPOLITANO TEATRO VILA VELHA

VINICIO OLIVEIRA OLIVEIRA

Diretor, Ator, Produtor, Gestor Cultural. Doutor em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Escola de Teatro - PPGAC/UFBA). Professor Efetivo da Universidade Regional do Cariri (URCA). https://orcid.org/0009-0003-1129-0779

MARCILIO DE SOUZA VIEIRA

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2. Artista da Cena. Doutor em Educação, com pós-doutorado em Artes e em Educação. Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro-pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). https://orcid.org/0000-0002-2034-0796

RESUMO

Márcio Meirelles foi o catalisador que permitiu ao Teatro Vila Velha se tornar o caleidoscópio soteropolitano que conhecemos: um lugar onde a arte reflete e ao mesmo tempo molda a rica tapeçaria cultural da cidade. Ele fomentou a formação de novas gerações de artistas e técnicos, criando um ambiente de aprendizado contínuo e prático. Abriu as portas do teatro para a comunidade, estabelecendo um diálogo constante que garantiu a relevância e a vitalidade do espaço. O Vila Velha, em suas mãos, tornou-se um espelho das múltiplas facetas de Salvador – um lugar de encontros, de reinvenções e de celebração da cultura. Este texto tem por objetivo analisar a essencial contribuição de Márcio Meirelles para o Teatro Vila Velha, destacando seu papel na consolidação do espaço como centro de experimentação artística e de resistência cultural, e como a sua visão de gestão e formação de talentos impulsionou a relevância do teatro no cenário cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Márcio Meirelles. Teatro Vila Velha. Pedagogia de Projeto.

ABSTRACT

Márcio Meirelles was the catalyst that allowed Teatro Vila Velha to become the Salvadoran kaleidoscope we know: a place where art reflects and at the same time shapes the city's rich cultural tapestry. He fostered the training of new generations of artists and technicians, creating an environment of continuous and practical learning. He opened the theater's doors to the community, establishing a constant dialogue that ensured the relevance and vitality of the space. Vila Velha, in his hands, became a mirror of the multiple facets of Salvador – a place of encounters, reinventions and celebration of culture. This text aims to analyze Márcio Meirelles' essential contribution to Teatro Vila Velha, highlighting his role in consolidating the space as a center of artistic experimentation and cultural resistance, and how his vision of management and talent development boosted the relevance of theater in the Brazilian cultural scene.

KEYWORDS:

Márcio Meirelles.Teatro Vila Velha. Project Pedagogy.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

INTRODUÇÃO

O texto em tela tem por objetivo analisar a trajetória e a contribuição de Márcio Meirelles para a cena teatral soteropolitana, com foco na sua atuação como diretor e gestor do Teatro Vila Velha, a fim de compreender como essa parceria moldou a identidade artística e política do teatro e sua influência como um espaço caleidoscópico de resistência cultural e experimentação estética em Salvador, Bahia.

Márcio Meirelles, nascido em Salvador em 26 de maio de 1954, é uma figura central e multifacetada do teatro brasileiro, atuando como encenador, dramaturgo, gestor cultural e político. Sua trajetória é inseparável da história recente e da identidade cultural do teatro soteropolitano, especialmente através de sua conexão profunda com o Teatro Vila Velha e a criação do Bando de Teatro Olodum.

Inicialmente ligado às áreas de arquitetura e artes visuais, Meirelles começou a atuar em teatro em 1972. Ele foi cofundador do influente grupo Avelãz y Avestruz (1976-1989) e criador do espaço cultural A Fábrica (1982). Seu trabalho é notável pela constante experimentação artística e pelo engajamento político e social. Santos (2012) e Pimenta (2007) dizem que a contribuição de Márcio Meirelles para o Teatro Vila Velha é um marco na cultura baiana. Em 1994, ele coordenou o projeto de reforma e revitalização do Teatro Vila Velha, atuando como seu diretor artístico por muitos anos (até 1998, e novamente até 2006).

Sob sua direção, o Vila Velha se consolidou como um espaço cultural vital na Bahia, enfatizando a resistência a regimes opressores e o acolhimento a grandes debates sociais. O teatro se tornou um polo de produção artística e de construção cidadã. De 2007 a 2011, ele ocupou o cargo de Secretário de Cultura do Estado da Bahia, período em que se dedicou à distribuição de recursos para diversas linguagens e regiões, visando capilarizar os incentivos culturais por todo o Estado. Em 2013, ele criou a Universidade Livre de Teatro Vila Velha, uma escola experimental focada na formação de atores e na continuidade do seu legado artístico (Santos, 2012; Pimenta, 2007).

A maior contribuição de Meirelles para a cena de Salvador reside na sua capacidade de unir estética de vanguarda com a identidade soteropolitana e a causa negra. Em 1990, ele criou, ao lado

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

de Chica Carelli, o Bando de Teatro Olodum, um dos mais longevos e conhecidos grupo teatral da cena baiana, possuindo um foco explícito em teatro negro engajado, temáticas soteropolitanas e visibilidade negra.

O Bando esculpe as memórias e vivências da população afrodescendente do Brasil, utilizando a arte como ferramenta de militância. Seus trabalhos abordam a realidade cotidiana do povo baiano, incluindo a teatralidade dos rituais sagrados, as festas de rua (carnaval, candomblé), o conflito social, a pobreza e o racismo. A criação do Bando, composto majoritariamente por atores e atrizes negros em uma cidade de população majoritariamente negra, foi um diferencial na cena teatral baiana, proporcionando a artistas que nunca tinham feito teatro, bem como militantes da causa, um espaço de atuação e visibilidade (Uzel, 2003).

Sua direção resultou em obras que são referências no teatro baiano e nacional tais como *Trilogia do Pelô* (1991-1995) incluindo espetáculos como *Essa é Nossa Praia*, *Ó Paí Ó!* e *Bai Bai, Pelô*, encenados com o Bando de Teatro Olodum; *Cabaré da Rrrrraça* (1997), uma obra fundamental do Bando, que aborda o racismo e o antirracismo utilizando o recurso da risibilidade; *Candaces – a reconstrução do Fogo* (2003) e *Bença* (2010), também com o Bando de Teatro Olodum (Meirelles, 1995).

Márcio Meirelles ajudou a definir o teatro soteropolitano como um espelho de seu povo, rompendo com modelos tradicionais e buscando uma vanguarda que se aproximasse da cultura popular e da experiência baiana.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

MÁRCIO MEIRELLES – UM CALEIDOSCÓPIO DE IDEIAS

> Não há nada errado em cultivar ilusões. Ilusões são vitais quando nascem e, ao crescer, transformam-se numa outra coisa. Elas são o único alimento espiritual que nos é dado, os sonhos dos quais somos feitos. Ilusões tornam-se destrutivas quando as deixamos cristalizar e transformar-se em ídolos e dogmas (Barba, 2007, p. 33).

A epígrafe acima marca bem a passagem de Márcio Meirelles da direção do Teatro Castro Alves (TCA) para galgar novos/velhos sonhos e esses foram viabilizados por uma velha casa de teatro por ele conhecida, o Teatro Vila Velha[1]. No seu último ano como diretor do TCA, juntamente com Ângela Andrade, atriz e administradora, que também estava trabalhando na administração do TCA, começaram a procurar uma sede para seus projetos e compromissos com o teatro soteropolitano.

Segundo Márcio Meirelles (1998), desde que começou a fazer teatro, ele planejava, um dia, ter uma sede, ter um teatro onde pudesse desenvolver atividades teatrais; tinha o interesse de desenvolver um trabalho em grupo que não fosse pontual, que pudesse desenvolver linguagens, formar gente, manter um grupo. Então pensaram no Teatro Vila Velha. Corria na cidade uns boatos que o TVV seria vendido, que seria transformado em estúdio de televisão, e fizeram a primeira reunião com a Sociedade Teatro dos Novos.

A partir de conversas e reuniões que tiveram início em 1990, somente em 1994 se conseguiu chegar a uma forma que possibilitou a entrada de Márcio Meirelles e Ângela Andrade no Vila Velha. Ambos entraram como sócios da Sociedade Teatro dos Novos[2] e trabalharam na captação de recursos para a reforma do edifício como condição para se cotizarem na empresa.

Paralelo à sociedade, criou-se a Sol Movimento em Cena, uma ONG para administrar o TVV porque os antigos sócios da Sociedade de Teatro dos Novos não queriam estar envolvidos com produção e com a administração direta do teatro (Meirelles, 1998, p. 3).

1 O Teatro Vila Velha foi construído e fundado por uma Companhia de Teatro com características de Teatro de Grupo e que desde a sua inauguração se tornou palco de projetos, ações e realizações artístico-culturais em que seus produtores eram os componentes das companhias e dos grupos residentes. Acreditamos que o TVV se caracterizou como um centro de formação de atrizes e atores pautado, empiricamente, nos diversos formatos da Pedagogia de Projetos, a partir da experiência prática e teórica da realização de projetos artísticos-culturais. Era e ainda é um centro cultural agregador de artistas, nos três primeiros anos de sua fundação. Podia-se considerar que o TVV era a única casa de espetáculos da cidade, já que na época, Salvador contava com alguns auditórios de escolas ou clubes, com o teatro da Escola de Teatro da UFBA que era prioritariamente dedicado às montagens didáticas e com o Teatro São João, o mais antigo, porém estava desativado.

2 A Sociedade Teatro dos Novos (STN) é um marco fundamental na história teatral da Bahia e do Brasil, estando intrinsecamente ligada à fundação

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Meirelles (1998) propôs a retomada do Teatro Vila Velha a partir do ponto onde o Teatro Livre da Bahia[3] (TLB) tinha parado. O TLB se dividiu em núcleos de trabalho em que os seus coordenadores tinham autonomia para desenvolver projetos e atividades. Márcio Meirelles trouxe a proposta de que diversos grupos e projetos tinham que ocupar o TVV para dar conta de sua programação. No início do ano de 1994 a formalização com a Sociedade Teatro dos Novos se realizou e o planejamento das atividades iniciaram.

De imediato resolveu-se deixar o teatro fechado por um período de seis meses, mais ou menos, sem atividade e sem se relacionar com a cidade. A reputação do Vila Velha para a cidade não era das melhores: a estrutura física do teatro estava defasada, tendo se tornado um lugar desconfortável por conta da estrutura antiga da plateia e da falta de equipamento de climatização. O TVV tinha sido palco de dois espetáculos pornôs e, de alguma forma, se construiu um imaginário negativo na cidade. Este fato é sem dúvida um dos capítulos mais controversos e debatidos de sua biografia, mas apesar de ter colaborado temporariamente para um imaginário negativo, o contexto e as consequências foram mais complexos do que uma simples "mancha" na reputação. Na década de 1980, o Vila Velha enfrentava uma crise financeira profunda e um sucateamento físico. Sem subsídios governamentais e com a classe artística desmobilizada pela transição política, a administração da época recorreu ao aluguel do espaço para espetáculos de cunho erótico/pornográfico como estratégia de sobrevivência econômica.

Para o público tradicional e para a elite cultural, ver o palco que lançou o *Tropicalismo* (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia) ser usado para pornografia foi visto como uma "profanação". Isso gerou um afastamento de parte do público habitual. O entorno do teatro passou a ser frequentado por um público diferente do artístico-intelectual, o que, na visão conservadora da época, "marginalizou" o local. O "imaginário negativo" foi tão forte que serviu de combustível para um movimento de retomada. Artistas e intelectuais baianos ficaram chocados com a situação, o que gerou uma mobilização para retirar o teatro daquela situação, culminando na reforma e na nova gestão nos anos 1990 sob a liderança de Márcio Meirelles e o Bando de Teatro Olodum. O fato de o teatro ter chegado ao fundo do poço foi usado como argumento político para exigir maior apoio à cultura e preservação do patrimônio histórico. Embora o episódio tenha gerado um estigma momentâneo de "lugar decadente", a história de resistência do Vila Velha acabou sendo mais forte. Hoje, o episódio é lembrado mais como um sintoma do abandono cultural do Estado naquela década do que como uma falha moral do teatro em si.

do Teatro Vila Velha em Salvador. Foi criada em 1959 por um grupo de jovens artistas-estudantes, sob a liderança do diretor João Augusto (João Augusto Azevedo). A formação inicial incluiu nomes importantes como Othon Bastos, Carlos Petrovich, Sônia Robatto, Echio Reis, Tereza Sá (Maria Francisca) e Carmem Bittencourt (Oliveira, 2024).

3 O Teatro Livre da Bahia (TLB) foi um importante grupo teatral baiano, conhecido por seu forte engajamento político e social, especialmente durante o período da Ditadura Militar no Brasil. O grupo nasceu no ano emblemático de 1968, um período de intensa repressão política e efervescência cultural no Brasil. O TLB surgiu em um momento de busca por um teatro que refletisse e discutisse os problemas da sociedade brasileira (Oliveira, 2024).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Durante 15 anos, após a morte de João Augusto, as administrações[4] subsequentes do Teatro Vila Velha não mantiveram o modo de produção e criação nos parâmetros do teatro de grupo. Echio Reis, um dos fundadores, quando assumiu a direção continuou produzindo e dirigindo espetáculos para compor a programação do Teatro, muitos deles infantis inclusive e, alguns atores e artistas colaboraram com suas iniciativas, a exemplo de Narcival Rubens, mas os administradores não retomaram o modo de produção de grupo, apesar de realizarem boas produções como *O Arquiteto* e *O Imperador da Assíria* (1980), quando Echio Reis recebeu o prêmio de Melhor Direção e Narcival Rubens, de Ator Revelação.

A noção de teatro de grupo se desfaz, e a gerência passou a ter o pensamento de conseguir manter o teatro aberto e funcionando através de receita de bilheteria e aluguel das pautas. Não à toa que, durante esse período, os sócios da Sociedade Teatro dos Novos, na tentativa de "se livrar" de um problema financeiro, cogitaram arrendar o edifício para outras funcionalidades, como estúdio de TV, chegando a receber proposta para que o espaço se transformasse em igreja evangélica. Mas, segundo Meirelles (1998), o Vila Velha não poderia deixar de ser teatro por causa do contrato com o Governo do Estado na época da concessão do terreno em 1961. O governo cedeu o terreno para o desenvolvimento das atividades da Sociedade Teatro dos Novos e não poderia ser utilizada para qualquer outra atividade comercial que não fosse teatral e artística, ou seja, desenvolver atividades afins às artísticas, sim, estúdio de TV, talvez, mas supermercado ou igreja, definitivamente não.

Mesmo na gestão de João Augusto, o Teatro Vila Velha passava por dificuldades administrativas e, já no final da década de 1970, havia problemas de infraestrutura com o telhado, com o equipamento de iluminação, que estava defasado e com as relações trabalhistas (os técnicos não estavam regularizados). Os sócios, no entanto, mesmo que distantes, confiavam em João Augusto devido a todo o histórico anterior desde a construção e sabiam que o gestor tinha compromisso com o espaço, em que pesem todas as dificuldades, pois havia uma diferença fundamental na relação da administração com os componentes da Sociedade de Teatro dos Novos, responsável legal do teatro: os sócios da STN não tinham que se preocupar com o dia a dia, com o cotidiano de um edifício teatral, não tinham que administrar nem as finanças, nem as dores de cabeça do espaço. Essa preocupação passaria para a gestão de João Augusto.

Márcio Meirelles (2003) defendia que a retomada do "novo" Vila Velha tinha como princípio dar continuidade ao trabalho desenvolvido pelos Novos e pelo Teatro Livre da Bahia com a direção

4 O Teatro Vila Velha, em Salvador, é notável por sua história de administração independente, que tem sido marcada por coletivos de artistas e diretores comprometidos com a cena teatral. A gestão do Vila Velha está intrinsecamente ligada à sua entidade fundadora: a Sociedade Teatro dos Novos (STN). A STN não apenas fundou o teatro em 1964, como se manteve como a sociedade proprietária e gestora do espaço até 1979. Após a morte de João Augusto, a administração do teatro seguiu sob a égide da Sociedade Teatro dos Novos, mas enfrentou desafios. Cerca de 30 anos após a fundação, teve início um importante projeto de reconstrução e revitalização do teatro, liderado por um novo grupo de artistas. O projeto foi batizado de Novo Vila e foi realizado em parceria com a STN. Na década de 1990, a direção ficou a cargo de Márcio Meirelles que emergiu como uma figura central na administração e direção artística do Vila Velha. Sob sua liderança e do grupo Novos Novos (e a atuação do Bando de Teatro Olodum, que se consolidou no espaço), o Vila Velha se reafirmou como um polo de experimentação e formação.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

de João Augusto. E para isso era necessário agregar pessoas, criar coletivos, grupos de artistas que acreditassem na forma de trabalho colaborativa e que construíssem de volta a imagem de um teatro como centro cultural criador, produtor, reflexivo e acolhedor. Meirelles conviveu com o TVV na década de 1970, assistiu aos espetáculos, fez parte dos movimentos estudantis que tinham o Vila como porto seguro; fez teatro universitário que mais tarde o levaria a criar seu próprio grupo, o Avelãz y Avestruz.

Nessa perspectiva de reabertura do TVV, Márcio Meirelles implementou um sistema de curso de formação com aulas multidisciplinares que resultaram em montagem no final do curso e formação de pessoas que tivessem conhecimento do processo de criação e de produção como um todo; artistas que tivessem consciência de todo o ciclo de trabalho desde a bilheteria, a confecção de projetos e a parte técnica, ao ato de entrar em cena. Entrar em cena é apenas uma parte de todo o processo de trabalho no teatro.

Nos quatro primeiros anos de retomada do Teatro Vila Velha, foram realizados três cursos de formação que resultaram nas montagens (Fig. 1) dos espetáculos *Barba Azul*, *Um tal de Dom Quixote*, que inaugurou o Vila em 1998, e *Sonho de Uma Noite de Verão.* Ofertava-se aos participantes aulas de teatro musical a partir do repertório de preparação que depois era articulado com a montagem. Esses cursos de longa duração, de acordo com Oliveira (2024), eram divididos em dois módulos destinados, em um primeiro momento, à preparação dos atores, com aulas de dança, canto, capoeira, perna de pau, percussão e aulas de improvisação teatral que tinham como meta desenvolver as potencialidades de cada participante.

Nas imagens abaixo, na parte superior e inferior, respectivamente, vemos momentos de *Um tal de Dom Quixote*, *Barba Azul* e *Sonho de Uma Noite de Verão*. As três peças, que marcam a retomada do Teatro Vila Velha, foram dirigidas por Márcio Meirelles. *Barba Azul* é um espetáculo da Companhia Teatro Dos Novos, que estreou em 1997. O espetáculo foi escrito e encenado por Marcio Meirelles na Sala João Augusto do Teatro Vila Velha, enquanto o Teatro estava em reforma. Fruto de uma oficina, os atores que criaram *Barba Azul* seguiram, durante alguns anos, como integrantes fixos do elenco da Companhia Teatro dos Novos. Nessa fase de retomada, vários projetos prenunciaram a renovação da Companhia, o que se efetivou em 1998 com a estreia de *Um Tal de Dom Quixote*, espetáculo que marcou a reinauguração do Vila após reforma.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

FIGURA 1
Um tal de Dom Quixote, Barba Azul e *Sonho de Uma Noite de Verão.*
Fonte: Acervo do Teatro Vila Velha. Fotografia: Marcio Lima.

Márcio Meirelles conjuntamente com Chica Carelli e Ângela Andrade foram percebendo que o repertório dos grupos não daria conta para preencher a programação do teatro. Não poderia haver espaço nem horário ocioso, pois o Teatro Vila Velha tinha que funcionar, tinha que, de alguma forma, gerar renda para se manter. Então começou-se a criar projetos que depois se estabeleceram como institucionais do teatro como os projetos 3&Pronto, Meia Noite se Improvisa, Vila Lê, Oficinas Vila Verão, Oficinas Livres, Vila Acústico, Shows Pruvila, Baila Vila, Improvilação (Oliveira, 2024).

Para tanto, o Vila Velha tinha a necessidade de se organizar novamente em núcleos e coordenações. A organização aconteceu da seguinte forma: a direção artística e coordenação geral era de Márcio Meirelles; Ângela Andrade assumiu a administração do Teatro; a coordenação de formação inicialmente ficou com Hebe Alves, depois passou para Cristina Castro e Débora Landim; a coordenação técnica, com Chica Carelli; e o núcleo de dança foi coordenado por Cristina Castro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Figura 2
Balé dos diferentes – Meia noite se improvisa, 1994. Fonte: Acervo Memória TVV. https://teatrovilavelha.com.br/memoria/1994-meia-noite-se-improvisa/864/

Muitos dos projetos criados foram inspirados ou mesmo revitalizados como tradição de projetos anteriores realizados ao longo da história do teatro. O Projeto Meia Noite se Improvisa, por exemplo, foi uma revisita ao projeto que aconteceu durante as décadas de 1960 e 1970, antes destinado à música e nesse momento como programação aberta às artes cênicas (música, teatro, dança, performances).

O Vilalê foi um projeto de leituras dramáticas de textos teatrais diversos. O Baila Vila e o Improvilação eram projetos voltados para o desenvolvimento de atividades e apresentações de dança. As Oficinas Vila Verão aconteciam sempre durante os meses de janeiro e fevereiro, e as Oficinas livres eram cursos realizados ao longo do ano.

Em 1996, Márcio Meirelles e Ângela Andrade conseguiram, através de uma articulação entre Secretaria de Cultura da Bahia e Ministério da Cultura, viabilizar o projeto de reforma do teatro. Os gestores captaram verbas paradas do governo federal, através do Ministro Francisco Weffort, e o Secretário de Cultura do Estado viabilizou essa captação por meio de lei de incentivo fiscal e graças ao seu interesse motivado pela consciência da importância histórica e da relevância cultural de nível nacional do TVV.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Apesar de toda a movimentação do Teatro Vila Velha, coincidindo com os primeiros anos do Bando de Teatro Olodum, a viagem a Londres para realizar o intercâmbio, Márcio Meirelles sofreu um infarto. Durante a sua recuperação, ainda internado, preocupado com o projeto arquitetônico, teve a ideia de reformular o projeto inicial da reforma para transformar o teatro em multiconfiguracional, com palco e plateia articuláveis. Um projeto próprio para as artes cênicas contemporâneas (Oliveira, 2024).

Enquanto isso, os projetos não pararam no Vila. Com a reforma estruturada, decidiu-se dividir a obra em etapas para possibilitar o andamento das atividades. As salas de ensaio foram as primeiras que ficaram prontas: duas salas de ensaio, a maior foi batizada de João Augusto e nela estreou o espetáculo *Barba Azul*, dirigido por Meirelles, fruto de um curso multidisciplinar ainda em 1996. Em 1997 o Cabaré dos Novos ficou pronto e foi inaugurado com o espetáculo que viria a ser o de maior sucesso do Bando Teatro Olodum, o *Cabaré da Raça* (Fig. 3), em 1997.

Figura 3
Cabaré da Raça.
Fonte: Acervo Memória TVV.
www.teatrovilavelha.com.br

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Depois de quatro anos de retomada, sendo dois deles para a reforma, no dia 5 de maio de 1998, o espetáculo *Um Tal de Dom Quixote* estreou com clima de festa, sendo o elenco formado por 60 atores e atrizes: Bando de Teatro Olodum e Companhia de Teatro dos Novos, com Sônia Robatto e Carlos Petrovich, o Petrô, em cena, este vivendo o papel de Dom Quixote.

Um Tal de Dom Quixote (1998), escrito por Márcio Meirelles e Cleise Mendes com a colaboração do Bando de Teatro Olodum e da Cia. Teatro dos Novos, contou com direção, figurinos e cenários de Márcio Meirelles e codireção de Chica Carelli.

Meirelles (1998) conta que o espetáculo foi montado no mesmo ritmo das batidas dos martelos da reconstrução. Do Teatro Vila Velha anterior, ficou apenas uma parede, sendo todo o edifício construído praticamente do zero. "O meu sonho não dorme" é um trecho da música criada por Jarbas Bittencourt, e nesse sonho estava imbuído o espírito de reinauguração do TVV. O sonho de dar um teatro à cidade estava mais uma vez sendo vivido e construído por um esforço coletivo e compartilhado entre artistas e setores governamentais. "O meu sonho não dorme" era o sonho do Dom Quixote que queria resolver as mazelas do mundo contra tudo e contra todos, louco e deslumbrado com a mais profunda lucidez, consciente de que para viver é preciso sonhar (Oliveira, 2024). Dom Quixote é a metáfora do teatro, dos artistas e de todos aqueles que se deixam seguir pelos sonhos de viver. Dom Quixote era o espírito do Teatro Vila Velha. *Um Tal de Dom Quixote* foi um marco de transição e reinauguração da caixa cênica central do Vila e do Teatro Vila Velha como um todo.

Figura 4
Um Tal de Dom Quixote.
Fonte: Acervo Memória TVV. https://www.flickr.com/photos/teatrovilavelha/8048350036/in/album-72157718843166766

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Muitos artistas e produtores estiveram juntos, não mais carregando tijolos, mas em esforço igual trabalhando em projetos, dinamizando espaços, colaborando para a criação de uma nova cara do Vila Velha, reformado, ativo e dinâmico. Ângela Andrade, Marisia Mota, Debora Landim, Chica Carelli, Tereza Araújo, Hebe Alves, Cristina Castro, Jarbas Bittencourt estiveram nessa fase de reconstrução com muito empenho, assumindo funções diferentes e estando à frente de diferentes projetos.

Ainda durante o processo de montagem e estreia de *Dom Quixote,* outro projeto iniciava: a montagem do espetáculo *Sonho de Uma Noite de Verão* (Fig. 5). Em 1998 começou mais uma oficina de formação, dessa vez profissionalizante, que resultaria na montagem do espetáculo. A peça de William Shakespeare teve direção, figurinos de Márcio Meirelles e cenografia de Meirelles e Euro Pires e fotografia de Márcio Lima.

Sonho de Uma Noite de Verão é uma comédia com todos os elementos característicos: confusões, enganações de personagens e piadas. Tendo a maior parte do elenco iniciante ou com pouca experiência, iniciou-se a montagem de um texto shakespeariano escrito em versos, considerado um clássico da dramaturgia universal.

Através do Projeto Cena Aberta, resultado de uma parceria entre os Ministérios da Cultura e do Trabalho que tinha como objetivo capacitar profissionais para a área teatral, implantou-se a Oficina de Preparação de Atores do Teatro Vila Velha.

Figura 5
Sonho de Uma Noite de Verão.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Sobre esse curso, Meirelles (*apud* Oliveira, 2024) conta que tiveram uma experiência de intercâmbio muito enriquecedora com Bob Paton, diretor novaiorquino que desenvolveu uma técnica bastante interessante, o *Theatre of dream*, que consistia em uma livre improvisação realizada a partir de temas sugeridos pelo público,a partir de relatos de sonhos. Quando a plateia se estabelecia no teatro, os atores explicavam como a encenação aconteceria e solicitava que alguém da plateia contasse um sonho, que teve na noite passada ou que fosse recorrente. Imediatamente o elenco se posicionava em cena e, sem combinar previamente, cada uma das atrizes e atores reconstruíram o sonho narrado.

Depois dessa experiência, Márcio Meirelles resolveu abrir ao público o processo de ensaio do espetáculo chamado de *Sonho em Construção*. A plateia assistia ao ensaio, ao processo de direção e condução dos atores, aos ensaios coreográficos, às passagens de luz e do coro. Para o público geral, a experiência não foi satisfatória. Era notória a reação devido ao fato de muitas vezes acontecerem ensaios monótonos, com muitas repetições. Algumas pessoas foram enganadas achando que iriam assistir a um espetáculo “acabado” e, quando chegavam lá, era um ensaio.

Contudo, essa experiência reverberou em algo inusitado e que viria a ser uma atividade pilar do teatro durante 5 anos. Após o ensaio aberto, abria-se para a plateia comentar sobre a obra que estava sendo construída. Percebeu-se que tinha uma parte da plateia que participava mais ativamente dos comentários, que era a parte formada por integrantes de grupos de teatro comunitário e amadores interessados em processos de criação. Essa participação foi tomando vulto até chegar ao ponto de eles dizerem que não queriam apenas comentar e queriam também apresentar e ter seus trabalhos comentados (Oliveira, 2024).

Dessa forma nasceu o Tomaladacá, em que os grupos da cidade intercambiavam experiências, assistiam espetáculos, participavam de oficinas, partilhavam processos de criação e apresentavam seus trabalhos (Rodrigues, 2008). Em 1999 criou-se uma agenda semanal em que toda segunda-feira os grupos teatrais da cidade se encontravam para participar ou desenvolver suas atividades. O Vila Velha proporcionou um ambiente de formação diversificado com aulas de dicção, aulas de canto, de interpretação e de dança, sempre voltadas para as necessidades dos grupos. A partir das demandas dos grupos participantes, do que era pedido, se desenvolvia as atividades (Oliveira, 2024).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

No Tomaladacá, Márcio Meireles ministrou um curso de direção para os diretores e coordenadores dos grupos participantes do projeto e, no final do ano, resultou em uma mostra cênica com participação de todos os grupos que tiveram cenas desenvolvidas ao longo do ano (Rodrigues, 2008).

O PLANO DE FORMAÇÃO DE MEIRELLES EM SUA BAIANIDADE NAGÔ

O plano de formação traçado por Márcio Meirelles de formar artistas para o Teatro Vila Velha a partir dos cursos que culminaram em montagens reverberou em artistas para a cidade, para o próprio TVV e para fora da Bahia. O Vila incorporou em seus projetos alguns desses artistas, como Iara Colina, Gordo Neto, Karina de Farias, que participaram dos cursos que resultaram nas montagens de Barba Azul, Dom Quixote e Sonho de uma Noite de Verão; Gustavo Mello e Vinicio de Oliveira Oliveira, que participaram da Oficina que resultou na montagem do Sonho.

Todos eles acabaram assumindo funções significativas dentro do TVV, coordenando projetos, atividades administrativas e ainda sendo incorporados por grupos residentes como artistas e produtores. O Tomaladacá apresentou o mesmo espírito do teatro comunitário desenvolvido pelo Teatro Livre na Bahia na década de 1970 e com o apoio que o TVV deu aos grupos amadores através da Federação Baiana de Teatro realizando parcerias em eventos e promovendo os festivais de teatro amador.

O Novo Vila deu um passo mais amplo que o TLB no que diz respeito ao acesso ao interior do Estado através do Projeto Teatro de Cabo a Rabo[5], gerido por Marizia Mota e Débora Landim.

5 O projeto visitou 12 cidades, a saber: Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro da Purificação, São Francisco do Conde, Senhor do Bonfim, Itabuna, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Madre Deus, Valença, Alagoinhas, São Félix, Jacobina, Camaçari, Lauro de Freitas e Rio de Contas. Mais de 200 grupos artísticos de teatro, dança e música participaram das atividades do projeto ao longo dos quatro anos através de seus integrantes

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Durante 4 anos, o Vila Velha promoveu intercâmbio com grupos e artistas de teatro e dança do interior realizando cursos de teatro, dança, produção cultural e música para teatro, como também trazendo estes grupos para apresentar seus trabalhos na Mostra do Teatro de Cabo a Rabo realizada no Teatro Vila Velha (Meirelles, 1998).

Oficinas Vila Verão, Amostrão Vila Verão, Oficinas Livres e o Tomaladacá eram projetos que visavam a formação, reciclagem e inserção de profissionais na cena artística. O FalaVila promovia discussões, palestras e seminários sobre um determinado tema. O Vilalê estimulava a produção de leituras dramáticas de textos teatrais de autores de diversas nacionalidades; O Que Cabe Neste Palco priorizava o fomento de novos trabalhos cênicos de grupos e artistas da cidade que necessariamente não estavam ligados ao TVV. Vilerê e o mês da criança no Vila Velha eram direcionados ao público infanto-juvenil (Oliveira, 2024).

O Mês da Dança privilegiava apresentações de espetáculos e uma programação de oficinas da área da dança. O Curta Vila exibia e divulgava a produção de curtas ou longas-metragens do cinema mundial e os grupos residentes do TVV realizavam projetos com atividades próprias que compunham a programação do teatro como oficinas, palestras, intercâmbios artísticos, pautas e temporadas cedidas aos grupos residentes e também a outros grupos da Bahia, do Brasil e também do exterior (Rodrigues, 2008).

Até o ano de 2010, o Vila Velha abrigava seis grupos residentes que desenvolviam treinamento e produção artística em teatro, dança e canto. Esses grupos residentes eram: 1) Companhia Teatro dos Novos, criada em 1959 e em atividade até a atualidade. Funciona com um selo, não possui uma direção fixa. A Companhia Teatro dos Novos costuma convidar encenadores a cada projeto desenvolvido. Márcio Meirelles tem sido seu principal diretor. 2) Bando de Teatro Olodum, criado em 1990 com direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli. 3) Companhia Viladança, criada em 1998 e dirigida por Cristina Castro. 4) Companhia Novos Novos, criada em 2001, sob direção de Débora Landim. 5) Vilavox, criado em 2001, sob direção de Gordo Neto. 6) A Outra Companhia de Teatro, criada em 2004 e dirigida por Vinicio de Oliveira Oliveira.

Ao longo de toda a sua história, o Teatro Vila Velha teve grupos que residiam em suas dependências, fazendo dele sua casa, seu estúdio, sua oficina de criação, experimentação, produção e formação. Para os integrantes do Vila, como era e ainda é carinhosamente chamado por seus

colaboradores e artistas, ser residente significava estabelecer uma relação de responsabilidade com o teatro. Ao mesmo tempo que era um privilégio poder desfrutar de um edifício teatral, era preciso mantê-lo administrativa e financeiramente e principalmente manter o teatro como referência de criação e produção artística contemporânea.

Os grupos residentes tinham a possibilidade de desenvolver projetos artísticos, dentro do mínimo necessário, mas, contrapartidas de manutenção deveriam estar asseguradas em todos os projetos realizados.

Tais grupos fundamentavam suas práticas teatrais em propostas e pesquisas de autores e diretores do teatro que ao longo do século XX desenvolveram diversas propostas de técnicas com o enfoque de preparar o ator para seu ofício. Assim, basearam suas pesquisas teatrais referenciadas no teatro de Meyerhold, Stanislavski e Decroux, seguidos de outros que influenciaram o desenvolvimento de outras técnicas como Grotowski, J. L. Moreno, Augusto Boal, Viola Spolin, Keith Johnstone, Robert Lavel, Yvon Leduco, Peter Brook e Eugenio Barba.

Outra referência para esses grupos residentes a partir dos anos de 1998 foi o LUME, que, na década de 1990, se tornou uma das referências quanto às práticas de treinamento, baseadas na pesquisa de linguagem que tentavam tirar do corpo do ator o material autêntico e originário da cena. No momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas o espaço onde o ator trabalha a si mesmo (Carreira, 2019). Ferracini (2003), em sua obra "A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator", defende que o ator deve encontrar parâmetros objetivos e caminhos concretos para que possa realizar essas ações de maneira orgânica, viva, precisa e consciente. Para o autor, a maneira de se trabalhar todo esse processo "[...] é a criação de um espaço onde o ator, assim como o pianista que necessita de horas de treinamento em um piano durante toda a vida, possa trabalhar todos os componentes de sua arte" (Ferracini, 2003, p. 126).

Os grupos residentes no Teatro Vila Velha foram adotando grande variedade de enfoques e perspectivas de treinamento que revelam a complexidade em se adotar sistemas e práticas exclusivas para o teatro. Exercícios que se assemelham a "jogos sociais" que estimulam a imaginação, exercícios que treinam reações corpóreas e percepção, exercícios acrobáticos que aguçam o reflexo e desenvolvem a precisão muscular, exercícios de percepção e consciência

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

espacial; exercícios baseados nas “doutrinas” do corpo, de respiração e movimento; outros que desenvolvem a inventividade e a espontaneidade através das milhares de variações da improvisação e seu paradoxo fundamental, que é o controle das regras da improvisação, foram utilizados como formas de treinamento dos grupos residentes do TVV como uma maneira de capacitação para o fazer teatral.

Destarte, o Teatro Vila Velha foi um espaço de experimentação não acadêmica, que experimentava de outra forma. Quando Meirelles (1998) diz que o TVV é um espaço de experimentação não acadêmica, reflete o modo de trabalho da academia baseado em disciplinas e não em projetos de trabalhos que valorizam mais a apreensão de conteúdos formatados que devem ser apreendidos como pacotes bancários tão rebatidos por Paulo Freire. O Vila Velha, sem colocá-lo em sistema de valores, estava através de seus procedimentos formativos desenvolvendo um sistema de pesquisa centrado nos participantes.

A maneira como Meirelles pensava o ofício teatral, como o desenvolveu ao longo de suas montagens e projetos, como percebe o papel do ator e seus personagens, nos revela os princípios que conduzem seu trabalho e como ele conduz o processo de criação. Seu processo criativo era processo de pesquisa e cada espetáculo, cada obra se tornava um projeto de pesquisa prático em que, a partir do cotidiano e conhecimentos prévios dos atores envolvidos, desenvolvia-se o senso crítico e se construía reflexões acerca da obra teatral.

Meirelles acreditava que a célula básica do teatro que desenvolveu é o personagem; este é uma criação viva que tem sons, cheiros, volume, é um ser social, fruto de seu meio. Partindo desse princípio, criou quatro espetáculos diferentes com os mesmos personagens: *Essa é nossa praia, Bai bai Pelô* (Fig. 6), Ó *Paí, ó!*, os três primeiros espetáculos do Bando de Teatro Olodum, e *Um Tal de Dom Quixote.*

O espetáculo *Bai bai Pelô* evidencia situações cômicas, inspiradas no dia-a-dia do centro histórico de Salvador. Juntamente com *Ó pai, ó!* e *Essa é nossa Praia*, compõe a Trilogia do Pelô. *Bai bai Pelô* é a terceira peça da trilogia e foi dirigida por Márcio Meirelles, Chica Carelli e Bando de Teatro Olodum. Os figurinos e a cenografia foram assinados respectivamente pelo Bando de Teatro Olodum e por Márcio Meirelles.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

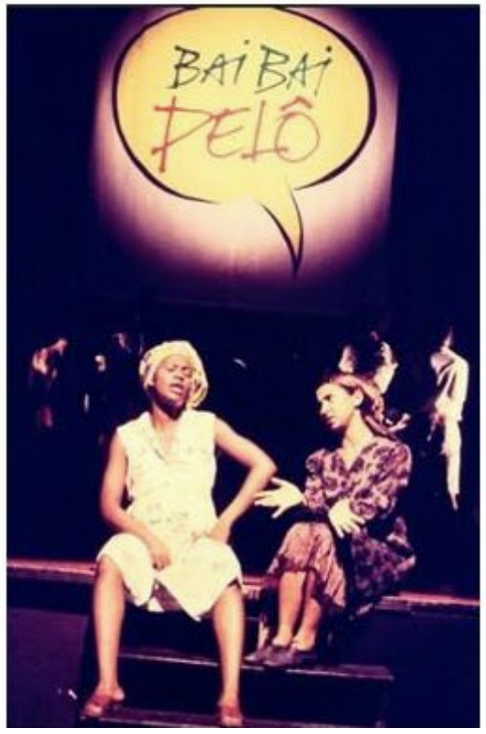


Figura 6
Bai bai Pelô.
Fonte: Acervo Memória TVV.
Fotografias: Isabel Gouveia
https://api.flickr.com/photos/teatrovilavelha/51127072500/in/album-72157718835833748/

Os quatro espetáculos usavam o personagem como célula social para refletir a sociedade. Segundo Meirelles (2020), a baiana de acarajé interpretada pela atriz Rejane Maia não representava um indivíduo com questões pessoais, mas sim todas as baianas de acarajé que alimentam milhares de pessoas diariamente nas ruas de Salvador. A partir de sua voz e seu corpo social, reflete-se sobre as relações sociais.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Dentro do esquema de trabalho de Márcio Meirelles, o personagem é um projeto coletivo, porque ele também é arquitetado por outros artistas colaboradores do processo, pelo figurinista, pelo iluminador e pelo coreógrafo. A partir desse princípio, constrói-se o molde da estrutura que resultará em cenas e consequentemente no espetáculo. Em muitos processos de estruturação e montagem de um espetáculo dirigido por Meirelles, inicia-se com improvisação em que os atores constroem seus personagens e, a partir destes, constroem-se cenas. Nessas improvisações se estabelecem e se aprofundam as relações dos personagens e também se investigam formas de construção de cenas.

Durante o processo de criação, Meirelles é professor orientador, não de uma forma imposta pela função do diretor, mas pela relação que se constrói com o elenco. Mesmo com atores experientes, o processo de condução é dialogado e investigado, sendo as ações entendidas em conjunto. Baseado em seus princípios, o diretor delimita suas condições e constrói suas justificativas como artista para se realizar determinado espetáculo ou projeto, porém se coloca como um descobridor do caminho a ser perseguido em conjunto com o ator ou a atriz. O caminho nunca está estabelecido, está para ser descoberto por ele também, o diretor.

Oliveira (2024) ao analisar historicamente a época em que Vila Velha era dirigido por João Augusto e relacionando com as práticas e visão de mundo de Márcio Meirelles, percebeu muitas similaridades. Os dois foram realizadores e fizeram do ofício teatral um meio para refletir sobre o mundo, mas se relacionando com este mundo, com o mundo real.

João Augusto[6] se dedicou muito a questionar o comportamento moralista e repressivo da época das décadas de 1970 e 1960; Márcio Meirelles, filho também dos anos 1970, inicia também com essas questões, mas aprofunda quando assume como projeto de estruturação do Bando de Teatro Olodum[7]. Os anos de repressão política tinham ficado para trás, mas a repressão racista brasileira era tida como invisível. Assim como João Augusto fez com o Cordel, Meirelles passa a investigar um teatro popular, que fosse construído a partir dos elementos da cultura negra soteropolitana, com o objetivo de constituir um lugar de fala que não precisasse ser legitimado por nenhuma instituição ou pensamento acadêmico.

Ao assumir o Teatro Vila Velha, Márcio Meirelles acabou levando para o palco as questões sociais pertinentes a um tempo que estava se transformando. O TVV voltou a ser espaço de discussões

6 João Augusto Sérgio de Azevedo Filho (1928–1979) foi uma figura seminal para o desenvolvimento do teatro soteropolitano, sendo o principal responsável pela fundação do Teatro Vila Velha. Nascido no Rio de Janeiro, ele viveu e produziu intensamente na Bahia de 1956 até sua morte em 1979. João Augusto é considerado um verdadeiro "homem de teatro" por sua vasta atuação: dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contrarregra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, animador e letrista (Oliveira, 2024).

7 O Bando de Teatro Olodum foi criado em 1990 numa parceria com o Grupo Cultural Olodum. O Bando, como é conhecido, foi estruturado pelo diretor Márcio Meirelles, pelas atrizes Chica Carelli e Maria Eugênia Milet e pela dançarina Leda Ornellas. Tornou o Teatro Vila Velha como sua casa no movimento de retomada em 1994. Esse coletivo tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea e ao mesmo tempo comprometida com um teatro engajado nas questões negras. O Bando desenvolveu um intenso

políticas das diversas naturezas, mantendo seu papel crítico, mesmo recebendo apoio e financiamento do Estado. Caracterizou-se como um centro cultural e artístico, promovendo espetáculos de teatro, dança, música, projetos culturais de diferentes naturezas, intercâmbio, concentração de pessoas de diferentes localidades e classes sociais e ações de formação num ritmo constante e continuado.

Aqui podemos comparar a forma de trabalho de Márcio Meirelles aos princípios das práticas da Pedagogia de Projetos. No discurso de Meirelles, percebemos que ele defende que o processo de formação se dê através da experiência. Aqui encontramos convergências diretas com o pensamento de John Dewey, que desenvolveu seu pensamento pedagógico defendendo uma educação respaldada pela experiência. Da mesma forma que Paulo Freire defendeu uma educação não bancária, que não vê o estudante como um recipiente vazio ou uma poupança que precisa ser preenchida de informações que não fazem relação com a realidade dele, a educação baseada na experiência prevê antes de tudo que as relações humanas com o mundo são principal propulsor para a formação.

trabalho de pesquisa teatral sob a coordenação dos diretores Márcio Meirelles e Chica Carelli, até o ano de 2012. A companhia compôs um farto repertório de espetáculos que se apresentaram em diversos estados brasileiros (Oliveira, 2024, p. 179).

Dewey (1976) percorre um caminho filosófico sobre o conceito de experiência, criando distinção sobre as qualidades e características de experiências consideradas positivas e negativas para a construção e sedimentação do conhecimento. Para construir suas perspectivas sobre boas experiências educacionais, o autor assume dois fatos: primeiro, que as pessoas nas escolas tradicionais têm experiências; e segundo, que o problema não é a ausência de experiências, mas seu caráter defeituoso. Para o filósofo e pedagogo norte-americano, uma experiência defeituosa é aquela que não propicia no indivíduo o interesse por novas experiências, que não cria conexões para novas vivências.

Dessa forma, o ponto central para o autor é a qualidade da experiência, que tem dois aspectos: 1) se é imediatamente agradável ou não, e 2) a sua influência em experiências posteriores, ou seu efeito. O papel da educação e do educador é facilitar experiências que engajam o estudante e promovam futuras experiências desejáveis. “Assim, o problema central de uma educação baseada na experiência é selecionar os tipos de experiências que vivam frutífera e criativamente em experiências subsequentes” (Dewey, 1976, p. 17). Faz-se necessária uma coerente teoria da experiência para a tentativa de dar nova direção ao trabalho das escolas, que possa positivamente guiar a seleção e a organização de materiais e métodos apropriados.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Para corroborar com suas ideias a respeito de uma teoria da experiência, Dewey (1976) estabelece critérios capazes de validar uma experiência potencialmente educativa. A fim de estabelecer os critérios, ele parte de dois princípios: o princípio da continuidade ou o *continuum* experiencial[8] e o princípio da interação. Os dois princípios, continuidade e interação, provêm a medida da significância e o valor educativo de uma experiência.

O princípio da continuidade ou o *continuum* experiencial é central para discriminar entre as experiências que têm valor educativo e quais não têm. Sobre esse princípio, Dewey diz que toda experiência modifica quem age e quem experimenta, e essa modificação afeta, queiramos ou não, a qualidade de experiências subsequentes. As experiências subsequentes reforçarão as anteriores, fortalecendo os alicerces para continuar vivenciando novas situações e descobrindo novas possibilidades. Segundo Dewey, esse princípio está diretamente relacionado ao hábito, à repetição constante, podendo ser diária ou mais espaçada, porém repetida. A característica básica do hábito é que toda experiência modifica quem a faz e essa modificação afeta, queiramos ou não, a qualidade das experiências subsequentes, fortalecendo-as ou não.

O princípio central para interpretar a qualidade de uma experiência, se é ou não educativa, é a interação. Interação entre os dois aspectos da experiência, os fatores internos e externos ao indivíduo. Juntos, em sua interação, tais fatores formam o que Dewey chama de situação. A educação tradicional, segundo o autor, negligencia os fatores internos que moldam a experiência violando o princípio da interação por um lado. Os conceitos de situação e interação são centrais no entendimento da experiência.

Márcio Meirelles, ao descrever o Teatro Vila Velha como um espaço de "experimentação não acadêmica", revela uma crítica ao modelo tradicional de formação artística baseada no repasse e na absorção passiva de conteúdos formatados, muitas vezes dissociados da realidade e das experiências vividas pelos indivíduos. Para Meirelles, o teatro, especialmente no contexto do Vila Velha, devia ser um espaço de pesquisa contínua, em que o processo criativo é também um processo educativo. Ele enfatiza que cada espetáculo é um projeto de pesquisa prática em que os atores, através de suas experiências e vivências cotidianas, desenvolvem um senso crítico e constroem reflexões que reverberam na criação dos personagens e das cenas.

8 O *Continuum* experiencial, segundo Dewey, deve ter direção; a qualidade da experiência não garantiria a formação moral e ética. O direcionamento, que também é de responsabilidade do educador e da família, é de extrema importância, porém, para além desse princípio universal, é preciso pensar em termos de qualidade da experiência para identificar em qual direção o princípio se aplica.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Meirelles, ao conceituar o Teatro Vila Velha como um espaço de "experimentação não acadêmica", desafia o modelo tradicional de ensino baseado na transmissão de conhecimentos previamente formatados, como criticado por Paulo Freire. Em vez disso, Meirelles promoveu um ambiente no qual o aprendizado era mediado pela prática teatral, pela improvisação e pela construção coletiva dos personagens e das cenas. Esse método foi profundamente enraizado na experiência cotidiana dos atores, que traziam suas vivências para o processo criativo, o que, por sua vez, gerava um senso crítico e uma reflexão sobre a sociedade.

A abordagem de Meirelles também valorizava o aprendizado através de experiências reais e significativas, ao invés de se basear em conteúdos pré-estabelecidos. Quando Márcio Meirelles considerava que a construção do personagem, um elemento basilar e fundamental da arte teatral, era vista como um processo coletivo, que envolvia a contribuição de diversos colaboradores, como o figurinista, o iluminador, o coreógrafo, entre outros, isso refletia a visão de que o aprendizado e a criação são processos dinâmicos e colaborativos, em que o conhecimento é construído através da interação e da experimentação constante.

Márcio Meirelles defendia o fazer teatral em grupo e que esse grupo tivesse uma sede para que pudesse desenvolver continuamente a linguagem teatral, de modo que, dessa forma, um projeto levasse a outro, uma reflexão levantasse outras questões e que o fazer e o refazer artístico fossem sempre movidos por um interesse de descoberta, de conhecer novos caminhos, de testar novas possibilidades. O princípio de continuidade de Dewey, que sugere que cada experiência modifica o indivíduo e influencia experiências subsequentes, pode ser observado no processo de Meirelles. Através da repetição e do refinamento de cenas e personagens, os atores de Meirelles não só desenvolviam suas habilidades, mas também aprofundaram suas compreensões e reflexões, o que fortalecia a base para futuras criações.

Dewey valoriza a experiência como o núcleo do aprendizado, destacando que a educação deve estar conectada à vida e ao contexto social dos indivíduos. Para ele, a experiência educativa deve ser cuidadosamente planejada para que seja frutífera, promovendo o desenvolvimento contínuo e preparando o indivíduo para novas experiências futuras. Assim como Meirelles vê cada espetáculo como um projeto de pesquisa prático, Dewey defende que a educação deve ser baseada em situações problemáticas que demandam raciocínio e superação de obstáculos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Ambos, Dewey e Meirelles, compartilham a visão de que a verdadeira aprendizagem e criação ocorre quando o indivíduo está ativamente engajado em um processo de descoberta, no qual o caminho a ser seguido não está previamente determinado, mas é revelado através da prática e da experimentação. Para Meirelles, o diretor de teatro é um orientador que, ao lado dos atores, explora novas possibilidades e constrói coletivamente o espetáculo, em um processo que se assemelha ao conceito de Dewey de que o educador deve facilitar experiências que promovam o engajamento e o desenvolvimento contínuo do estudante.

Como apresentado acima, Dewey (1976, p. 43) também destaca dois princípios centrais para uma experiência educativa eficaz: a continuidade e a interação. O princípio da continuidade sugere que toda experiência modifica quem a vive, influenciando a qualidade das experiências futuras. Essa ideia se alinha à visão de Meirelles sobre o teatro como um espaço de pesquisa contínua, onde cada nova experiência criativa contribui para o desenvolvimento do ator e do processo de criação como um todo. Já o princípio da interação, que se refere à relação entre os fatores internos (como os desejos e interesses do indivíduo) e externos (o ambiente e as situações), é refletido na prática teatral de Meirelles na construção de cenas e personagens que é moldada pela interação constante entre os atores e o mundo ao seu redor.

O segundo princípio de Dewey, a interação, também encontra eco no trabalho de Meirelles. A interação entre os fatores internos (como as vivências dos atores) e os fatores externos (como o contexto social e cultural trazido para o teatro) é fundamental para a construção do personagem e do espetáculo. Para ambos, o aprendizado é um processo dinâmico, em constante evolução, alimentado pela troca e pela colaboração.

Tanto as encenações de Márcio Meirelles quanto os escritos de John Dewey promovem uma visão de educação e desenvolvimento artístico que é profundamente integrada à experiência prática, à colaboração e à reflexão crítica. Meirelles defende uma abordagem progressista para a formação e a criação artística, centrada na experiência, na experimentação e na interação contínua com o ambiente, com outros artistas e com o público. A criação teatral surge do engajamento ativo e da construção coletiva de significado.

Em resumo, a prática de Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha é uma manifestação concreta das teorias educacionais progressistas, não porque ele se adapta a elas, mas porque vive em um tempo

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

em que a educação está em transformação e ele é um artista contemporâneo ao seu momento social, com visão crítica da realidade a qual o cerca. Ao transformar o teatro em um espaço de pesquisa e experimentação, Meirelles cria um ambiente de aprendizado dinâmico e colaborativo, no qual os atores são incentivados a explorar suas próprias experiências e a contribuir de forma significativa para o processo criativo. Esse enfoque não só desafia as normas tradicionais da educação teatral, como também oferece um modelo para uma pedagogia mais inclusiva e relevante, que valoriza a experiência individual e coletiva como o núcleo do aprendizado.

Tais princípios de criação e produção se multiplicaram dentro do TVV e núcleos autônomos foram criados e desenvolveram projetos artísticos e culturais com as mais diversas poéticas e linguagens. Esses núcleos foram os grupos residentes e os de produção de projetos institucionais, que tinham total independência e autonomia de criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Márcio Meirelles se destacou como uma figura central na história do Teatro Vila Velha, transformando-o em um polo de experimentação artística e resistência cultural no Brasil. Sua gestão foi marcada pela abertura a novas linguagens, pelo fomento à formação de artistas e técnicos, e por um diálogo constante com a comunidade, assegurando a relevância e a vitalidade do teatro. Meirelles não apenas dirigiu o Vila Velha, como também o moldou e o impulsionou, garantindo sua importância duradoura no cenário cultural.

Essa abordagem de Meirelles encontra um paralelo notável com a pedagogia de projetos de John Dewey. Para o filósofo e pedagogo norte-americano, a aprendizagem ocorre de forma mais significativa quando os indivíduos estão engajados ativamente em experiências práticas e contextualizadas, que respondam a problemas reais. Da mesma forma, o Teatro Vila Velha, sob a liderança de Meirelles, era mais que um local de apresentações, era um laboratório vivo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

Os artistas e técnicos eram incentivados a experimentar, criar e resolver desafios práticos no processo de produção teatral, promovendo uma aprendizagem baseada na ação e na reflexão.

A ênfase de Meirelles na formação contínua e na participação ativa de todos os envolvidos no processo teatral – desde a concepção até a execução – reflete diretamente o princípio de Dewey de que a educação deve ser um processo de crescimento contínuo e colaborativo. O Vila Velha se tornou, assim, um ambiente no qual teoria e prática se interligavam e o aprendizado não era imposto, mas construído coletivamente através da realização de projetos artísticos concretos. Essa sinergia entre a visão de Márcio Meirelles para o teatro e os princípios da pedagogia de Dewey resultou em um espaço cultural dinâmico e inovador, que perpetua o legado de ambos na valorização da experiência como motor do conhecimento e da transformação.

Por fim, Márcio Meirelles não é apenas uma figura central na história do Teatro Vila Velha; ele é, em muitos aspectos, um de seus pilares fundamentais. Sua visão artística, sua dedicação incansável e sua capacidade de inovação foram cruciais para transformar o Vila Velha em um dos mais importantes centros de experimentação teatral e resistência cultural do Brasil. Sob sua direção e influência, o teatro se consolidou como um espaço de excelência artística, um viveiro de talentos, um palco para a diversidade e um farol para o pensamento crítico na Bahia e no país. A sua gestão foi marcada pela abertura a novas linguagens, pelo fomento à formação de artistas e técnicos e pela manutenção de um diálogo constante com a comunidade, garantindo que o Vila Velha permanecesse sempre vibrante e relevante. Em suma, Márcio Meirelles não apenas dirigiu o Teatro Vila Velha; ele o moldou, o impulsionou e garantiu sua perene importância no cenário cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

» BARBA, Eugenio. O Quarto Fantasma. **Revista Urdimento**, N° 9, dezembro de 2007.

» CARREIRA, A. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro? **Da Pesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1168-1174, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15828>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 232-258
2025.2

- DEWEY, John. **Experiência e educação**. Tradução de Anísio Teixeira. 2. ed. Nacional. São Paulo, 1976.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- MEIRELLES, Márcio. **Trilogia do Pelô**: *Essa é nossa praia*; *Ó Paí ó*; *Bai bai, Pelô*. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio, A. F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.
- MEIRELLES, Márcio. Marcio Meirelles entrevistado por Marcos Uzel. Projeto Livro do Vila, Caixa 1998, **Acervo Nós Por Exemplo**. Teatro Vila Velha, Salvador - BA, 1998.
- MEIRELLES, Márcio. João Augusto Arquiteto. **Revista da Bahia**, V.32, N° 37. Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 2003.
- MEIRELLES, Márcio. Programa do espetáculo Oxente Cordel de Novo. Caixa 2003, **Acervo Nós Por Exemplo**. Teatro Vila Velha, Salvador - BA, 2003.
- MEIRELLES, Márcio. Teatro Vila Velha, Olodum, Teatro Negro e a história da cena Baiana, com Marcio Meirelles. **Podcast Episode sala TUSP #16**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/180QRPLMj5aFBtXY toCTc4?si=CCUGXP4SQY2ql03f4L3Svg&utm_source=whatsapp&nd=1. Acesso em: 16 ago. 2022.
- MEIRELLES, Márcio. **Aula Magna realizada na Universidade Federal do Recôncavo em 28 de março de 2019, dia que recebeu o título de Doutor Honoris Causa** - Cruz das Almas - BA, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UbtMhlZixoE. Acesso em: 12 jun. 2023.
- OLIVEIRA, Vinicio Oliveira. **Dentro de uma boa peça mora uma questão**: fios que tecem memórias de uma educação sensível na formação de atores e de grupos de teatro residentes no Teatro Vila Velha. Tese (Doutorado em Educação). Natal: UFRN, 2024.
- PIMENTA, Sílvio. **O Bando de Teatro Olodum**: a poética do teatro negro soteropolitano. Salvador: EDUFBA, 2007.
- RODRIGUES, Débora Paes Landim de Almeida. **A Cena da Novos Novos**: percursos de um teatro com crianças e adolescentes. 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- SANTOS, Iná. **Márcio Meirelles, o inventário da invenção**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- UZEL, Marcos. **O Teatro do bando**: negro baiano, e popular. Vila Velha. Salvador: Edições, 2003.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

PELOS OLHOS DA PALHAÇA: articulações entre tradição e contemporaneidade na trajetória de Lily Curcio

CACHÚ GUILHERME MARTINS MOREIRA

Artista e *pesquisadore* da cena, integrante do grupo teatral e circense Companhia do Bagaço, *graduade* em Artes Cênicas pela Unicamp (2017-2021) e mestrande em Artes da Cena – Teatro, Dança e Performance pela mesma universidade. Atualmente faz parte do elenco dos espetáculos *Quem Não Sabe Faz Ao Vivo* e *A Travessada*, assinando também a dramaturgia de ambos.

MARIA ALICE POSSANI

Atriz e diretora teatral, integrante do Grupo Matula Teatro, Campinas, SP. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, atua sobretudo nas áreas de Interpretação, Direção, Pedagogias Teatrais, Teatro e Comunidade. É doutora em Artes da Cena pela Unicamp.

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a criação circense na relação tradição e contemporaneidade através do olhar e da experiência da atriz e palhaça Lily Curcio, tendo como principal fonte de pesquisa uma entrevista realizada com a artista em março de 2021. Este trabalho é fruto da pesquisa de Iniciação Científica que investigou grupos e artistas circenses da região de Campinas - SP e também é uma homenagem à Lily, que faleceu em novembro de 2023, deixando um legado fundamental para as artes da cena.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Contemporaneidade. Palhaça. Tradição.

ABSTRACT

This article aims to reflect on circus creation in the relationship between tradition and contemporaneity through the perspective and experience of actress and clown Lily Curcio, with a primary research source being an interview conducted with the artist in March 2021. This work is the result of an undergraduate research project that investigated circus groups and artists from the Campinas region (São Paulo, Brazil), and it is also a tribute to Lily, who passed away in November 2023, leaving a fundamental legacy for the performing arts.

KEYWORDS:

Circus. Clown. Contemporaneity. Tradition.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

INTRODUÇÃO

Em 2021, no contexto da pesquisa intitulada Poéticas da dramaturgia circense contemporânea em grupos da região de Campinas[1], foram realizadas entrevistas com artistas circenses sediados na cidade de Campinas-SP, na busca por investigar seus modos de criação. Com o olhar voltado para os métodos de elaboração cênica e as formas de transmissão de conhecimento, a pesquisa buscou refletir como esses artistas articulam elementos e referências das tradições circenses com tendências estéticas e metodologias contemporâneas.

Uma dessas artistas entrevistadas, importante figura para o cenário artístico mundial, é a atriz e palhaça argentina Lily Curcio, cujo trabalho se alimentou de fontes diversas e que fez parte tanto de grandes espetáculos considerados tradicionais, quanto de encenações alinhadas a discussões estéticas da contemporaneidade. A entrevista, concedida por Lily Curcio a Cachú Guilherme Martins Moreira, no dia 4 de março de 2021, se deu através da plataforma Google Meets.

> Eu cheguei no Brasil em 1994. Sou Lily Curcio do grupo Seres de Luz Teatro. O grupo Seres de Luz Teatro nasceu em 1994, já tem 27 anos de trajetória, e eu sou antropóloga. Quando cheguei aqui no Brasil, eu decidi que queria trabalhar com arte porque era minha outra paixão, tanto como o *ballet*, o *ballet* clássico e contemporâneo. Então comecei a estudar, participei de um espetáculo com teatro de bonecos de animação e fiquei enlouquecida. Me apaixonei. Quando chego aqui no Brasil, acho que um ano depois, recebi a notícia de que estava sendo organizado na Unicamp, no LUME[2], um retiro de *clown* dado pelos dois mestres, Ricardo Puccetti[3] e Carlos Simoni[4]. Neste momento não tinha nem internet, nem celular. Eu mandei um fax, e fui aceita. Eu fui, não tinha telefone, não tinha nada, mas eu fui aceita para participar desse retiro e, a partir daí, nasce minha palhaça, que já tem 25 anos de vida, a minha palhaça Jasmim (Curcio, 2021).

Buscamos então, aqui neste texto, produzir um rastro do legado de Lily, que pouco escreveu, formalmente, sobre sua vasta trajetória artística. A artista, que atuou principalmente sob o universo do *Clown* e do Teatro de Animação, já compartilhou seu trabalho com os mais variados

1 Pesquisa de Iniciação Científica realizada por Cachú Guilherme Martins Moreira, financiada pelo PIBIC 2020/2021 e orientada por Maria Alice Possani.

2 O LUME Teatro é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, fundado em 1985 e sediado em Campinas-SP. Referência internacional na pesquisa e arte da atuação, o grupo possui uma forte abordagem centrada na investigação do corpo do ator por meio de treinamento físico e técnicas de atuação que incluem, também, a comicidade. Com um trabalho coletivo entre atores-pesquisadores, o LUME atua na criação de espetáculos, na formação de artistas e na produção de conhecimento sobre a arte da presença, mantendo forte vínculo com a pedagogia e com a cena contemporânea.

3 Ricardo Puccetti é ator, palhaço, pesquisador e diretor de teatro, membro do LUME Teatro desde 1988. É referência nacional e internacional na pesquisa de técnicas de palhaçaria e no uso do corpo cômico,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

públicos, apresentando espetáculos em espaços convencionais e não convencionais, dentro e fora de grandes eixos de circulação teatral, tanto em nível nacional como internacional. Assim, sua figura se constitui como um sujeito artístico no qual suas vivências nos permite refletir sobre discussões históricas no campo do circo.

Além disso, Lily esteve em contato com mestres e fontes de conhecimento diversificadas, muitas delas de caráter popular no qual também existem poucos registros formais e metodológicos. Trazer a fala dessa artista é puxar, também, o fio que conecta as pegadas da tradição. Entendemos que é necessário, então, retomar os discursos e experiências desses sujeitos, pois são eles que detêm o saber nesse campo epistemológico.

A escolha por tomar a entrevista como fonte central deste artigo parte do entendimento de que o relato da própria artista constitui um material precioso para a pesquisa no campo das artes cênicas. Ao comentar sobre sua própria trajetória, Lily Curcio nos oferece uma perspectiva interna sobre os processos de criação e aprendizagem, escolhas poéticas e modos de articular tradição e contemporaneidade em sua prática. Sua fala não apenas carrega memória e experiência, mas também desestabiliza as categorias estabelecidas pelos termos “circo tradicional” e “circo contemporâneo”, ao mesmo tempo em que produz conhecimento situado e experienciado.

A escuta atenta, crítica e poética à fala da artista permite que a análise se enraíze no vivido e no sensível, reconhecendo a singularidade de sua atuação na cena circense brasileira e internacional. Este artigo, além de fruto dessa entrevista e investigação científica, é também uma homenagem a Lily, que faleceu em novembro de 2023. Ao documentar sua fala, suas experiências e suas visões sobre o próprio fazer criativo, buscamos um gesto de preservação de memória e legado, resistindo ao risco de apagamento de histórias fundamentais para o campo das artes.

desenvolvendo uma metodologia própria voltada ao “sentido cômico do corpo”.

4 Carlos Simioni é ator, pesquisador, diretor teatral e cofundador do LUME Teatro. É referência nacional e internacional na investigação da presença cênica e em técnicas de atuação ancoradas no corpo e na energia do ator, incluindo a comicidade física. Seu trabalho transita entre referências da antropologia teatral, da tradição popular brasileira e da experiência com mestres internacionais como Eugenio Barba e os integrantes do Odin Teatret.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

NAS PEGADAS DA TRADIÇÃO

O chamado "Circo Moderno" chega ao Brasil no início do século XIX com a vinda de famílias europeias compostas por artistas "tradicionais" circenses à América Latina para se apresentarem nas ruas e praças, principalmente através de exibições de destreza física e números com animais. Muitas famílias circenses são referidas como "tradicionais" devido ao fato de sua ancestralidade estar ligada a esses parentes que vieram da Europa no início do século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses.

É esse Circo Moderno que marca um imaginário popular sobre o que é o espetáculo circense, com lona, picadeiro, palhaços e performances de virtuose e risco. E são essas imagens que de fato se alinham a estéticas desse período, pois resultam na configuração da ideia de "circo tradicional". Mas, se temos uma variedade de grupos, famílias e organizações circenses, de qual tradição estamos falando? Ou então, de que tipo de tradição? Se estamos falando sobre características que se sustentam ao longo do tempo, quais características são essas e como elas se mantêm até os dias atuais?

Principalmente por seu caráter endógeno e itinerante, se configurando como uma pequena comunidade, bem como por um certo protecionismo de seus espetáculos, nesse período marcado pelo "circo tradicional", temos os conhecimentos técnicos e os processos pedagógicos disseminados quase que exclusivamente através da oralidade e do convívio, principalmente dentro da estrutura familiar, geração a geração.

> Eu viajei para a Europa para trabalhar tanto na escola de Philippe Gaulier[5], que nesse momento estava em Londres, quanto com Nani Colombaioni[6], já com o objetivo de que ele dirigisse meu espetáculo. Esta família Colombaioni tem 7, 8 gerações de tradição circense da *commedia dell'arte*. Para que você saiba, o Nani Colombaioni foi assessor do cineasta Federico Fellini em vários filmes, e eu tive a sorte enorme de que ele dirigisse o primeiro solo da Jasmim, o espetáculo *O Acrobata*. Esta relação com a família Colombaioni continuou, até depois de morto o Nani, com o filho dele, Leris Colombaioni[7], que dirige outro espetáculo meu, o *Spaghetti* (Curcio, 2021).

5 Philippe Gaulier é um mestre palhaço, pedagogo e professor de teatro francês. Ele é o fundador da École Philippe Gaulier, uma escola de teatro francesa em Étampes, nos arredores de Paris. Foi instrutor na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq no final da década de 1970. Além de atuar como palhaço, também é dramaturgo e diretor.

6 Nani Colombaioni foi um palhaço e diretor italiano membro da quinta geração da tradicional família circense Colombaioni. É herdeiro da tradição circense dos Taravaglia Dell'Acqua, artistas e *clowns* inspirados na tradição da *Commedia Dell'Arte* e do Teatro Elisabetano.

7 Leris Colombaioni é palhaço de tradição circense da sexta geração da família Colombaioni, além de acrobata, diretor e mestre na iniciação de novos palhaços. Ele e seu pai, Nani Colombaioni, foram responsáveis por ensinar e dirigir Lily Curcio durante um período de sua jornada.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

Temos então o termo “circo tradicional”, que pode se referir tanto a um conjunto de concepções estéticas vinculadas a um imaginário consolidado, ao do “Circo Moderno”, quanto a essa linhagem de conhecimento do fazer circense transmitido geracionalmente pela oralidade e pelo convívio. De maneira geral, são modos de organização, tanto logísticas quanto estéticas, que se difundiram com bastante força no mundo. Entretanto, enquanto apontamos tendências gerais dentro desse universo, também vale ressaltar a importância de um olhar sensível para identificar as peculiaridades dentro de cada organização circense.

Podemos trazer, enquanto exemplo, através das palavras de Lily, a família Colombaioni, como vinculada ao “circo tradicional”:

> A relação com a família Colombaioni foi muito, muito especial. Além de um amor imenso por este velhinho, que foi Nani Colombaioni, e depois pelo filho Leris. Eu tive a oportunidade de trabalhar no circo do Leris Colombaioni – o filho – na Itália, em uma cidade chamada Netuno, perto de Roma. E o mecanismo de trabalho deste Circo, que é um circo sem lona, é ter espetáculo todos os dias, durante os 3 meses de temporada. Todos os dias tem espetáculo, mas todos os dias tem um espetáculo diferente, nunca repete. Repetem só os números de acrobacia e malabares, mas as farsas cômicas, as entradas, nunca. Porque tem um repertório incrível de cento e tantos anos. Quando eu fui para lá, desde o primeiro dia que cheguei, falando muito pouco italiano, Leris me coloca no picadeiro e me dá algumas indicações: “bom, você vai fazer isto, isto, isto”, e vai e me lança. Eu que vinha de uma escola de ensaiar, ensaiar e ensaiar... De repente, você entra no picadeiro e então, como eu falo, acontece um fenômeno que, como um mergulho, você tem que estar, tem que ver dentro de você alguma coisa para fazer que tenha sentido, que faça rir, que seja verdadeiro. E é muito louco o que acontece, porque ele te dava as dicas, as falas, uma hora antes do espetáculo, meia hora antes. Tinha vezes que eu escrevia na minha mão o que tinha que fazer. Então, a tradição circense é uma escola, é uma escola impressionante. Quando eu voltei ao Brasil, eu demorei meses e meses metabolizando esta coisa, de estar sempre presente, escutar o público, público enorme, e de ver o que acontece. De estar aí, com este corpo dilatado. De escutar, de olhar e de estar aprendendo com outros, com outro

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

> mestre que estava do meu lado, que não te deixava pisar na merda, como a gente fala, né. De repente você já estava toda pronta, e o público já estava lá. Ele olhava pela cortina e falava "não, hoje este canovaccio não vai", e fum!, pegava o canovaccio e colocava outro. E tínhamos que fazer tudo novo. "Agora você tira essa peruca, coloca isso". E não tem "Ah, não, não quero" não. Vai, vai e se joga no picadeiro. São provas de fogo (Curcio, 2021).

A convivência com a família Colombaioni inscreve Lily em uma linhagem em que o palhaço não é apenas uma função cênica, mas um modo de estar no mundo, no qual a técnica está diretamente entrelaçada à vivência no circo. É a pedagogia do convívio, que configura o "circo tradicional" não apenas enquanto um estilo, mas também como um *ethos* que forma artistas e subjetividades a partir de vínculos afetivos. É o trabalho enquanto nicho familiar, que não dissocia arte de vida, sustentando um modo de criação e produção que se organiza no fluxo do cotidiano e em um repertório vivo e encarnado. O picadeiro é ao mesmo tempo escola, casa e cena.

O QUE VAI, O QUE VEM, O QUE VAI E VEM, O QUE FICA

Em contraponto à ideia de "tradicional", o termo "circo contemporâneo" aparece trazendo uma conotação tanto histórica quanto estética, estrutural (ou organizativa) e pedagógica. Ele surge justamente da quebra de estruturas nas quais o empreendimento circense se alicerçava, motivada principalmente por crises relacionadas ao contexto socioeconômico. Nesse processo, se intensifica o contato de artistas circenses com os de outras linguagens, culminando em um tipo de hibridismo diferente do que era visto anteriormente. O que observamos enquanto manifestações do "circo contemporâneo" é um dos movimentos dessa tradição milenar, que, nesse caso, procura se apoiar mais em determinadas características do que em outras.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

> E nesta trajetória passei por grandes mestres e mestras, como Ângela de Castro[8] e Sue Morrison[9], que me deram, que abriram uma perspectiva enorme, tanto relacionada com o circo tradicional, com a palhaçaria clássica; como com outros pontos de vista, outra formação do que significa ser palhaça (Curcio, 2021).

Assim, por meio desse rompimento e do desejo de criação circense a partir de outros contextos, surgem outras lógicas criativas na concepção dramatúrgica dos espetáculos. "Outros pontos de vista", nas palavras de Lily. Se no "circo tradicional", por exemplo, havia a tendência de um espírito vitorioso que domina todas as forças, o "circo contemporâneo" se abre para dialogar mais com as vulnerabilidades, crises, problematizações e romper com a leitura poética de que a virtuose técnica necessariamente se traduz em um pensamento de superioridade.

> Eu tive a oportunidade de me alimentar bem diretamente do circo tradicional, na relação com a família Colombaioni, com Nani Colombaioni e Leris. Vivenciei e me alimentei destas dramaturgias, destas estéticas, de ser parte deste circo, desta dramaturgia, e aí me toquei que, é claro, circo tradicional tem a ver com muito machismo. Com a mulher como segunda figura, terceira figura, como uma *partner*. E muitas destas *gags*, muitas destas farsas cômicas, sempre tinham um ponto central, que era o palhaço, e toda uma história na volta desse protagonista, e a mulher... Quando a minha palhaça nasce, a questão da palhaçaria feminina ainda não estava questionada, não estava... Eu, pelo menos para mim era uma coisa de... eu sou palhaça, palhaço, não importa, não tem, não tem sexo, não tem gênero. Eu me preocupava, me preocupo, pela excelência do meu trabalho. Mas, no decorrer do tempo, começamos a perceber, nós, as mulheres palhaças, que tem muita coisa a ser questionada, paradigmas que têm que ser repensados. E ver como se adaptar. O circo tradicional, eu acho que está se abrindo, tem que se abrir. No decorrer do tempo, vimos que o circo tradicional se confrontou com um monte de obstáculos, primeiro a televisão, depois o cinema e o circo sempre nessa instabilidade. Mas tem várias escolas, tendências e correntes que estão sempre tratando de se trabalhar (Curcio, 2021).

Segundo Curcio (*apud* Silva, 2014), o espetáculo *Spaghetti*, no qual Lily assume o papel de um garçom bêbado, foi passado a ela por Leris Colombaioni, em 2009, de modo que esse espetáculo

8 Angela de Castro é atriz e palhaça brasileira, com larga trajetória e reconhecimento internacional tanto como artista performática quanto como professora, compartilhando sua metodologia e técnicas através de seus *workshops*, como o *How To Be A Stupid*, que explora a inteligência do palhaço.

9 Sue Morrison é uma palhaça canadense, cujo trabalho reúne elementos da palhaçaria nativa americana e europeia e do bufão. É diretora artística do Theatre Resource Centre, no Canadá.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

era anteriormente realizado por Nani. Dessa maneira, a tradição circense segue transmitindo conhecimento e repertório, ao mesmo tempo em que se abre para transformações sociais e estéticas. O trabalho, que era usualmente transmitido geracionalmente e normalmente para artistas homens, se diversifica em um outro tipo de transferência, também por proximidade, confiança e competência artística, mas aberto a mudanças de paradigmas.

> E é neste momento, onde a tradição familiar circense, sumamente masculina, quebra-se para dar lugar uma mulher palhaça fazer esta figura masculina, e assim com *Spaghetti* embriago-me pela honra de poder manter vivo um pouquinho de Nani (Curcio *apud* Silva, 2014, p. 27).

Esse acontecimento evidencia como a tradição não é uma construção fixa no tempo ou homogênea, mas sim um campo vivo de experiências e saberes que se adaptam e se atualizam constantemente. O fazer artístico aqui carrega as técnicas e práticas herdadas de gerações anteriores ao mesmo tempo que dialoga com pautas de transformações sociais e culturais, sem esquecer de suas raízes históricas. De maneira análoga, é possível notar, então, que mesmo os trabalhos que possuem uma forte preocupação com a experimentação e com a abordagem de questões sociais e subjetivas, estes também beberam de fontes da tradição milenar, que transpassaram por diversos contextos ao longo da história. Existe assim um processo simultâneo de flexibilização e manutenção dos princípios e valores tradicionais, um jogo entre a preservação e a adaptação, o resgate e a invenção.

> Não, não é uma recusa. É, pelo menos para mim, tratar de resgatar o tanto que me deu o circo e as técnicas circenses, essa coisa do tempo cômico, das *gags*, dos olhares. Eu tive vários mestres, homens, e, apesar de sua tradição e esse histórico de machismo, bom, eu aprendi com eles. Também aprendi com mulheres. Mas resgato isso. Eu cresci como palhaça, a partir disso, mas também sei que temos um caminho por percorrer, novo. Está tudo por criar. Adaptando, recriando (Curcio, 2021).

O circo que aqui chamamos de “contemporâneo” surge justamente de um desses movimentos de adaptação contextual realizados pela própria tradição circense. No Brasil, por exemplo, o advento da disseminação das escolas de circo e da formação profissional de origens diversas trouxe consequências estéticas que resultaram desse momento histórico-social. Elementos do teatro, da

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

dança, da performance e das artes visuais passaram a ser incorporados de modo mais sistemático às criações, gerando criações cênicas que exploram narrativas experimentais e tensionam estruturas espetaculares já consagradas. Tais influências trouxeram consigo debates políticos e motivações artísticas que transitavam mais diretamente por questões sociais e filosóficas.

> Uma coisa que estava também pensando: do que estamos rindo? Não é? De que rimos? Ou de quem rimos? Primeiro a gente tem que rir de nós mesmos. É uma das coisas que também outra mestra me ensinou. Se a gente não se conhece, totalmente, com todas nossas facetas, nossas luzes e nossos lados escuros, a gente não pode se conhecer e, finalmente, não podemos rir de nós mesmos. Esta coisa do ridículo. É muito importante. Senão, como podemos fazer nestes momentos tão difíceis de resgatar esse riso, não é? Como eu posso fazer? Mas sempre com muito respeito. Tratando de encontrar, eu sempre falo, tocar o coração das pessoas, fazer cócegas no coração das pessoas (Curcio, 2021).

Nesse contexto, observa-se também uma mudança significativa no paradigma espacial que organiza a apresentação de espetáculos. Se no “circo tradicional” o picadeiro e a lona funcionavam como espaço central da experiência cênica, no “circo contemporâneo” essa configuração se desloca e se reconfigura. Os espetáculos passam a habitar, com maior volume e incorporação, locais como teatros, galpões, praças, espaços alternativos, ruas, parques ou centros culturais, expandindo as possibilidades de relação entre cena e espectador. Essa mudança não se dá apenas por necessidade logística, mas também como um gesto estético e político que reestrutura a relação com o público, com o território e com a própria linguagem do circo.

A trajetória de Lily Curcio ilustra esse movimento, já que seus espetáculos incorporam e dialogam com múltiplas espacialidades e tensionam o imaginário espacial circense.

> Nossa, eu fiz vários espetáculos, na saída embaixo de um metrô, onde as pessoas entram, ou embaixo daquele, a Avenida Paulista, no meio da Avenida Paulista, que tem um túnel onde a gente passa embaixo. Ali fiz espetáculo. E nesse lugar, nossa, em cada lugar, agora que lembro. Eu fiz outra anedota. Estávamos fazendo numa praça em São Paulo, no centro mesmo, agora não lembro como se chama, e era tudo para público de rua. E num momento do

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

> espetáculo, as pessoas começaram a ir embora. Pá, pá, pá. Não ficou quase ninguém. Que tinha acontecido? 10 minutos depois eles voltavam, estava chegando o ônibus que trazia comida. Então tinha que pegar. Voltaram com a comida, aí começaram a comer. E a gente continuou o espetáculo. São estas realidades, tão fortes que você fala "nossa!". Sabe? Os meninos aspirando, como se chama? A cola? E você fala: "bom, e agora, o que eu faço?" Disso se trata, o artista tem que estar em todos os lugares (Curcio, 2021).

O deslocamento da localidade da cena abre leituras e aproximações distintas do que se fosse realizado na lona ou no picadeiro, seja por interagir com públicos diversos, seja por ter a geografia do local e seu fluxo social integrados direta ou indiretamente à obra. A escolha do local interfere não só na recepção, como também nos modos de criação e nas escolhas dramatúrgicas, exigindo dos artistas uma escuta ampliada do contexto e uma reformulação das relações entre corpo, espaço e espectador.

Historicamente o circo sempre foi o lugar de hibridismos e reformulações. Sem muito pudor, esse empreendimento é marcado pela incorporação de estilos e modalidades que atraíssem o público. Dessa forma, alguns dos principais fatores que poderíamos elencar enquanto diferenciação da dramaturgia do "circo contemporâneo" em comparação com as do "circo tradicional" são a sua finalidade e seus modos de produção, além da maneira como esse hibridismo é praticado e estruturado dramaturgicamente em cena.

Se no "circo tradicional" era comum uma estrutura dramatúrgica baseada em uma sequência de números (que normalmente variam entre virtuosos e cômicos) sem necessariamente estarem conectados uns com os outros ou por uma temática comum, com artistas que não interpretam personagens e cujas entradas obedecem mais à lógica da atração do que da narrativa, no "circo contemporâneo", existe uma tendência de buscar modos de organização cênica que valorize uma coesão temática que possuam uma fusão de linguagens e técnicas dentro do próprio número, buscando camadas de fruição e leitura da obra que vão além da virtuose e do risco, mas sem desconsiderá-los.

A aparente dicotomia entre esses dois termos – tradicional e contemporâneo – opera menos como uma oposição fixa e mais como vetores de orientação que guiam para aspectos a serem resguardados, tensionados ou reinventados. São termos que puxam para horizontes, mas que, entre eles,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

existem zonas de trânsito nas quais diferentes lógicas de criação se sobrepõem, se influenciam e se reconfiguram de maneira complexa e dinâmica. Nessas intersecções labirínticas, as práticas e modos de produção herdados não são simplesmente substituídos, mas atualizados para seu contexto.

Para compreender melhor esse processo não linear, no qual permanência e transformação coexistem, pode-se recorrer à noção de bricolagem no campo dos estudos do circo (Magnani, 1984, *apud* Costa, 2008). Essa perspectiva sugere que o circo se constrói a partir de fragmentos de esquemas de diferentes épocas e origens, elaborando novas formas sem apagar os traços de suas matrizes. Assim, mesmo diante de influências diversas e mudanças estéticas, o circo mantém características próprias que lhe conferem identidade, justamente por sua capacidade de reorganizar, reaproveitar e recombinar práticas e linguagens.

Através dessa ideia, é possível elencar esse processo de simultânea inovação e conservação como uma característica essencial do circo, que redefine continuamente seus modos de produção em consonância com suas finalidades artísticas e comerciais, em geral envolvendo a conquista do público. Dessa forma, o circo se adapta aos mais diversos formatos, espaços, recursos e elencos, promovendo diferentes modos de realizar incorporações e misturas de linguagens artísticas.

A DRAMATURGIA CIRCENSE E SEUS MODOS DE PRODUÇÃO

Um fator bastante interessante de pontuar são os modos de produção que sustentam o empreendimento circense e como isso reflete na dramaturgia do espetáculo. Historicamente, o circo "tradicional" apresenta uma característica bastante marcante: a bilheteria e a necessidade de lotação da plateia como forma de sobrevivência. Dessa

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

maneira, esse tipo de circo possui, inclusive dentro de suas dramaturgias, uma relação de aproximação bastante forte com o espectador, buscando sempre agradá-lo a fim de que ele volte ao circo outras vezes.

> Tem um pano que circunda toda a estrutura do circo. As pessoas estão dentro com as cadeiras... Igual aqui no circo, só que sem a lona. E tem pessoas que ficam atrás, em pé, olhando. Às pessoas que estão dentro pagam ingresso, as que estão fora, no intervalo, se passa chapéu. Um circo igual. Igual, mas nunca chove nesse lugar, nunca, muito quente demais. Então os que estão dentro, com cadeiras, tudo maravilhoso, incrível, com quiosque onde você pode comer e comprar coisas, aí as pessoas pagaram o ingresso. E as que estão fora estão em pé, vendo tudo como as outras, mas não pagam, e quando passam o chapéu, dão sua contribuição (Curcio, 2021).

Entretanto, em muitos trabalhos circenses da atualidade, essa relação econômica se dá de forma um pouco diferente, já que muitas vezes o dinheiro recebido por suas atividades vem de outras e em mais de uma fonte, como cachê, chapéu, editais, patrocínio e bilheteria, por exemplo.

Se, por um lado, existe o interesse artístico e pessoal desses profissionais de aproximação com o público, por outro, esse modo de produção cênica permite uma certa independência dele, não necessitando do compromisso de atrair centenas de pessoas para pagar o ingresso e garantir a sobrevivência do grupo com o dinheiro da bilheteria. Essa característica é fundamental enquanto ruptura da lógica de criação dramatúrgica do circo, que, dessa maneira, possui tal liberdade de experimentação dramatúrgica para tratar diretamente de outros temas, muitas vezes mais críticos, políticos, subjetivos ou identitários, mesmo que não sejam tão populares. É nesse contexto que a arte tensiona a lógica econômica e parte para outros devires.

> Eu tive muitas experiências. Teatro, rua, espaços alternativos, hospitais, escolas, favelas. Não fui muito na rua. Estive em Campos de Refugiados, de Kosovo, na Suíça, da guerra de Kosovo. Então tive um grande leque de público. Na guerra de Kosovo, me levou a Cruz Vermelha para dois Campos de Refugiados para fazer meu espetáculo *O Acrobata* e foi muito forte para mim, muito. Quando saí, nesse momento, meu companheiro me falava: “Mas não está

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

> feliz? Não foi bom?". Eu queria mais, eu queria dar mais, porque era tanta cara de desespero. E ver de uma coisa que você fala: "pode lhe restar meses", não, eu queria dar mais. Essa sensação de impotência? Não, mas isso, o pouco ou muito que eu consegui dar foi suficiente. Mas teve esse leque de possibilidades, graças a grandes teatros, rua, favela... Uma vez, ao lado de um chiqueiro, atravessa um porco na tua frente, no meio de um espetáculo, e você tem que lidar com isso. É verdade (Curcio, 2021).

Assim, existe uma perspicácia nesse modo de produção que funde essas diferentes lógicas criativas em retroalimentação, ou seja, o discurso alimenta a própria composição do número e vice-versa, unindo também finalidades artísticas que se situam no entreter, impressionar, criticar, refletir, emocionar e comunicar. Dessa maneira, diversas questões sociais podem ser trazidas à tona sem que necessariamente haja um discurso puramente panfletário, mas com essas temáticas imbricadas na própria performance e ação criativa através do jogo cênico.

> Eu sempre falo, desde meus espetáculos... em relação a esta atualidade, a cada coisa que estava vivendo, eu sempre tratei de trabalhar e de me inspirar nos meus traumas, nos meus sonhos. Com meus pesadelos. E colocar em cena isso. Minhas alegrias, minhas tragédias, meus dramas e, a partir daí, começar a criar cada um desses espetáculos. E acho que, também, outra coisa que aprendi de outro grande mestre é que não tem matéria-prima mais maravilhosa dramaturgicamente que começar com a tua própria experiência. Não estar copiando de outros. Quando você está trabalhando com tuas próprias problemáticas, claro, com o filtro da comicidade, vai tocar o público. O público imediatamente fala: "Nossa, também acontece comigo. Aconteceu isso comigo. Eu também". E tratando sempre de que essa temática seja universal. Por isso eu trabalho quase sempre sem palavras ou com muito poucas palavras, porque nas minhas viagens dá essa possibilidade, então não falo ou falo muito pouco. E o público compreende. Isto de estar provocando, provocando. Eu tenho que provocar o público... Tem uns espetáculos que falam de abandono, falam de, sei lá... o meu último espetáculo, 'Jasmim e a última flor', é a Jasmim, minha palhaça, que está viajando num carrinho com somente a última flor do planeta. Foi um sonho, e aí eu coloquei... e ela faz qualquer coisa, qualquer bobagem, para

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 259-275
2025.2

> que essa flor sobreviva e não morra. E aí está a simplicidade. Acho que é o mais importante. É a simplicidade, como de repente, que a história de uma palhaça, com uma flor pode estar dando uma ideia de final do mundo, de catástrofe, de esperança. É, é por aí. Eu nunca me inspirei "ah, agora, não sei, tem uma guerra e vou falar da guerra", não. De repente, quando eu estava trabalhando com 'Jasmim e última flor' e levando esse carrinho com meu diretor, estavam as grandes migrações da guerra da Síria. Imediatamente juntei na minha cabeça e "puxa tanta gente levando somente algumas coisas consigo e quilômetros viajando". E aí também compreendi esta trilha que assim começa o espetáculo. Só um corredor de luz, levando Jasmim um carrinho com uma flor (Curcio, 2021).

Nesse contexto, os artistas apontam uma preocupação em cultivar uma relação com o público presente e um interesse em que o trabalho não se atenha apenas a um público que já apresente bastante familiaridade com espetáculos de pesquisa, mas que, de alguma maneira, seja possível atingir e afetar até mesmo pessoas que possuem pouca proximidade com as artes, buscando também uma relação de empatia, não apenas de contemplação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendendo que os espetáculos circenses estão em constante transformação que percorrem caminhos de contextos variados, é bastante valioso olhar para uma trajetória tão vasta e tão diversa, como a de Lily Curcio, e grifar rastros que se entrelaçam com a história de tantos artistas e tantos espectadores. Os trabalhos da artista argentina, além de serem de uma grande sensibilidade, são também referência no universo do circo, do teatro e da comicidade, orientando e inspirando os fazeres artísticos da atualidade.

Dentro desta pequena entrevista, num pequeno recorte sobre a qual a pesquisa se debruçou, é possível se aproximar dos movimentos traçados por essas formas estáticas ao longo do tempo.

Assim, existe uma escolha de como manejar essa articulação de elementos que advém de tradições antigas, com linguagens artísticas de fontes múltiplas, o contexto histórico-cultural e socioeconômico no qual se está inserido, e uma artesania poética própria.

Neste trabalho, além da possibilidade de escuta e registro da artista comentando sobre suas próprias experiências de aprendizado e trabalho, também foi possível reiterar a pluralidade dos modos de fazer e destacar algumas características que se relacionam com o material teórico estudado em pesquisa. Escutar sua fala, marcada pela vivência, pela memória e pelo afeto, foi também escutar as vozes de muitos outros artistas e práticas que ela convoca e atravessa.

Longe de trazer respostas fechadas em si e buscar delimitar como é o funcionamento do circo na atualidade, esse trabalho visou observar algumas tendências nesse campo de estudos e abrir caminhos de investigação cênica e reflexão crítica dentro de uma área muito vasta e rica. Assim, todas as discussões aqui realizadas buscam o estímulo, fortalecimento e a inspiração do debate e da criação dos mais diferentes tipos de circo que estão sendo produzidos.

Lily é uma grande manifestação de um aprendizado que pode passar por tradições familiares, pesquisa acadêmica, escolas, mestres e a própria experiência de campo. A fala dessa artista é um discurso encarnado e afetivo, de uma trajetória concreta repleta de redes. Além de um grande legado, Lily deixa memórias repletas de encantamento. Lembranças essas que, assim como o perfume de jasmim, permanecem no ar com um cheiro doce mesmo depois que a cena se encerra.

REFERÊNCIAS

- BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo**. O Percevejo online** – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. Bricolagem: do circo moderno à contemporaneidade**. Anais V Congresso da ABRACE**, v. 9, n.1, 2008.

» CURCIO, Lily. **Entrevista concedida a Cachú Guilherme Martins Moreira**. Entrevista gravada em vídeo pela plataforma Google Meets como parte da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/Capes) intitulada Poéticas da dramaturgia circense em grupos da região de Campinas. Campinas, 04 de março de 2021.

» MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

» SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense**: Benjamin de Oliveira e o circo teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX, 2003. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

» SILVA, Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**, nº 2, Chapecó: [s.n.], 2014.

» STOPPEL, Erica. Circo na Contemporaneidade. **Revista/catálogo do Festival Internacional Sesc de Circo** – São Paulo (SP). Brasil/Portugal: 20 de agosto de 2015. ISBN: 23189940.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

CONSTRUCCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN CIRCO CONTEMPORÁNEO:
reflexiones sobre un proceso creativo

TANIA MARÍN PÉREZ

Artista uruguaya, acróbata y docente. Licenciada en Letras, Arte y Mediación Cultural; Magíster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina (UNILA, Brasil) y Doctora en Artes Escénicas (UFBA, Brasil). Es artista de circo y docente de acrobacia aérea desde hace más de 15 años. Actualmente es docente en la carrera de formación docente en artes del SODRE. Ha desarrollado investigaciones y creaciones en la intersección entre cuerpo, tecnología y feminismos decoloniales, integrando saberes académicos con prácticas circenses. Coordina proyectos escénicos transdisciplinares en Uruguay y Brasil, con énfasis en la mediación tecnológica en las artes del cuerpo y ha participado en festivales, congresos y publicaciones en Uruguay, Argentina, Brasil, Ecuador y Canadá.

RESUMEN

Este artículo se compone de reflexiones en torno al proceso creativo de CIRCUITO, pieza escénica que formó parte de mi investigación de doctorado. A lo largo del texto será analizado el proceso creativo de la escena final así como su reconstrucción para la segunda temporada de presentaciones de la obra, buscando visualizar herramientas metodológicas que aporten a la creación escénica en el circo contemporáneo. Se pretende colocar en destaque que, las herramientas creativas en esta rama escénica, particularmente cuando se utilizan acrobacias aéreas, incluye, dentro de las posibilidades creativas la dimensión del riesgo y la responsabilidad que implican colgar personas en altura. Las reflexiones se alimentan principalmente de los diarios de trabajo desarrollados durante el proceso y del diálogo con les integrantes del colectivo.

PALABRAS CLAVE:

Procesos creativos. Circo contemporáneo. Acrobacia aérea. Seguridad en circo.

CONSTRUCTIONS AND RECONSTRUCTIONS IN CONTEMPORARY CIRCUS: considerations on a creative process

ABSTRACT

This article presents reflections on the creative process of CIRCUITO, a performance piece that was part of my doctoral research. Throughout the text, the creative process of the final scene will be analyzed, as well as its reconstruction for the second season of the show, aiming to highlight methodological tools that contribute to stage creation in contemporary circus. It seeks to emphasize that the creative tools in this field, particularly when using aerial acrobatics, include the dimension of risk and the responsibility involved in suspending people at height among the creative possibilities. These reflections are mainly based on work journals developed during the process and dialogues with the members of the collective.

KEYWORDS:

Creative processes. Contemporary circus. Aerial acrobatics. Circus safety.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

INTRODUCCIÓN

PODEMOS VER EN EL CIRCO UNA CONSTANCIA: LA TRANSGRESIÓN DE LO COTIDIANO PARA REALIZAR LO QUE A PRIMERA VISTA PARECE IMPOSIBLE. LAS SENSACIONES QUE SE DESPIERTAN FRENTE A UN ESPECTÁCULO DE CIRCO SUELEN ACERCARSE A AQUELLAS QUE PODEMOS PONER EN PALABRAS COMO MIEDO, ASOMBRO, ALEGRÍA O FASCINACIÓN"

(Alonso, 2015, p. 5).

Las artes circenses, a lo largo del tiempo, han construido, utilizado y adaptado una gran cantidad y variedad de infraestructuras utilizadas para subir o colgar tanto personas como objetos. Esta característica se combina con la tradicional itinerancia del espectáculo circense generando muchas veces desencuentros entre las posibilidades creativas de performers, las necesidades de soporte, la necesidad de montar y desmontar grandes estructuras, encontrar espacios de ensayo y convivir con otras actividades. Actualmente el circo toma muchas formas, no solo la carpa tradicional y se instala en salas de teatro, espacios públicos, escuelas, hospitales o locales culturales entre otras posibilidades dejando de lado esa itinerancia constante, pero de cualquier forma, la presentación de espectáculos implica el diseño, creación, transporte, montaje y desmontaje de instalaciones, muchas veces de gran tamaño y complejidad.

Este artículo se compone de reflexiones en torno al proceso creativo de CIRCUITO, pieza escénica que formó parte de mi investigación de doctorado denominada "Circuito: corpas sudacas com mediação tecnológica no palco". De forma complementaria este texto se alimenta de mi experiencia en el proceso así como también de reflexiones y conversaciones con Virginia Alonso, directora de la obra e investigadora de circo en Uruguay y de nuestros diarios de trabajo del proceso.

Figura 1
CIRCUITO 2023.
Foto: Reinaldo Altamirano

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

CIRCUITO es una pieza de circo contemporáneo con mediación tecnológica que profundiza ideas y experiencias tanto mías como de las otras performers en torno a las construcciones de identidad de género. El proceso no terminó con la presentación de la tesis sobre finales de 2023, sino que se extendió en el tiempo para una nueva temporada en este 2024, para la que reconstruimos parte de la obra. En CIRCUITO las performers somos acróbatas centradas en el aire por lo que para nuestro trabajo nos parecía esencial incluir disciplinas aéreas en algún formato, que fueron incorporadas en la escena final. El texto a continuación es un análisis descriptivo de la creación y posterior reconstrucción de esta escena, proceso que se dió habitando el encuentro entre cuerpas[1] acrobáticas y nuevos aparatos para acrobacia aérea.

Figura 2
Escena con proyecciones en tiempo real.
Foto: Reinaldo Altamirano

1 Fredd Amorim (2019) describe a la cuerpa de la siguiente manera: “Quando esses corpos decidem se encontrar e buscar uma alteração de todas as imposições e agressões que sofrem e se posicionam frente a isso, se tornam CORPAS. Minha corpa se torna política a partir dos encontros. Primeiramente, quando os meus caminhos se cruzam com os caminhos das bacantes e, posteriormente, quando se lança para as possibilidades de uma existência indisciplinada” (Amorim, 2019, p. 62).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

La creación en circo, y puntualmente en las disciplinas aéreas, tiene ciertas particularidades que la separan de la investigación en otras artes escénicas, más allá de que tenga muchas herramientas compartidas. La acrobacia en tela, en cuerda, en cintas aéreas, en aros o en cualquier aparato en altura del que se cuelguen personas implica un fuerte riesgo si no se siguen estrictas medidas de seguridad. Si bien el circo contemporáneo, así como la danza, el teatro o la performance, viene alejándose del "truco" o de la técnica como elemento central del espectáculo, el vínculo con el aparato circense, que implica un riesgo físico tangible y que puede llegar incluso a la muerte, trae consigo algunas particularidades. A lo largo del texto será analizado el proceso creativo de la escena final así como su reconstrucción para la segunda temporada de presentaciones de la obra, buscando visualizar herramientas metodológicas que aporten a la creación escénica en el circo contemporáneo.

PRIMERA VERSIÓN DE LA ESCENA

El proceso creativo de CIRCUITO desde que se formó el grupo de trabajo hasta el estreno de la obra se desarrolló a lo largo de un año. Una descripción de este proceso puede encontrarse en el primer capítulo de mi tesis de doctorado (Marin Pérez, 2023), por lo que en este texto solo será abordado en profundidad un aspecto en particular: la creación de la escena final, la escena de la Estructura[2] (ver figs. 1 y 3).

Esta construcción de la escena partió de la siguiente idea: construir una cortina de cuerdas sobre las que pudiéramos subir a hacer acrobacia, y que a su vez, sirva como pantalla de soporte para proyecciones visuales generadas en tiempo real, utilizadas en las escenas anteriores (ver Fig. 2). Se trata de la única escena que utiliza acrobacias aéreas, por lo que fue la escena que implicó mayor complejidad en cuanto a infraestructura. Narrativamente cumple el objetivo de abrir caminos para superar las opresiones y violencias que se desprenden del cistema[3] de género a través de la construcción de redes.

2 Es común llamar en circo a las escenas según la disciplina que predomina en ellas. En nuestro caso serían "escena de la ropa", "del Hula", "de la estructura" etc.

3 Según Viviane Vergueiro "a corruptela 'cistema', entre outras corruptelas do tipo, têm o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – 'cistêmico' – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de 'transfobia'"(2015, p. 15)

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

El proceso creativo se desarrolló a partir de ejercicios de improvisación, de diálogo, escritura, encuentro y reflexión. El texto a continuación es un fragmento de uno de los ejercicios propuestos por Virginia Alonso para la construcción de la escena:

> Entre todo lo que les voy a compartir hay ideas, imágenes, derivas, invitaciones a intercambiar. Y también una consigna concreta con algunas preguntas que disparen recuerdos y pensamientos. Así que se abre el diálogo:
>
> La ropa, la acción de vestirse, viene siendo un lugar central en la obra por el cual decir algo sobre la cuestión de no encajar en los estereotipos de género. El encaje no encaja. No en caja. Ropa, juego y niñez. Les propongo avanzar por estos caminos a ver hacia qué imágenes nos llevan.
>
> El recorrido del vestirse en nuestras vidas suele ir desde la imposición a la elección. Lo amorfo y degenerado inherente a la niñez se va tallando a fuerza de Barbies, Kens, soldaditos, cocinitas, autitos, bebotes, pelotas, vestidos de encaje y camisetas de fútbol.
>
> Van algunas preguntas para que vayan escribiendo lo que les surja:
> – ¿Qué lugar ocupa el vestirse en tu vida?
> – ¿Qué te ayuda a expresar lo que elegís vestir?
> – ¿Qué recuerdo te viene en el que hayas sentido la presión sobre tu ser niño-niña? ¿Y alguna experiencia más reciente?
> – ¿Recordás alguna ropa que haya significado algo importante?
> – ¿Cuáles son las mayores dificultades de no encajar?
>
> Vengo pensando ideas e imágenes de lo que podría suceder en la escena de las cuerdas y la estructura. La ropa me vuelve a aparecer. Las cuerdas horizontales toman forma de cuerdas de ropa tendida. En la que podemos jugar con los estereotipos. Y en ir vistiéndose desde la imposición a la elección, ir buscando los puntos de fuga que para hoy la ropa tiene en ustedes (Fragmento del diario de trabajo de dirección, 2023).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

La primera versión se valió de un aparato escenográfico y de soporte acrobático que denominamos Estructura. La creación de la obra CIRCUITO fue desarrollada gracias a un fondo municipal en la ciudad de Montevideo, a raíz del cual tuvimos la posibilidad de realizar 10 funciones seguidas en una sala sola de teatro de la ciudad. Cuando nos adjudicaron la sala, nos enfrentamos a la situación de que, por la estructura edilicia del teatro, no era posible colgar ningún tipo de elemento de altura.

Frente a esta situación, decidimos diseñar una estructura que pueda ser instalada tanto en esta sala como en otros espacios. Tenía como requisitos soportar el peso en movimiento de 4 personas. También tendría que servir como soporte para una pantalla donde serían proyectadas imágenes creadas en tiempo real durante la obra y no podía ser anclada al suelo para su instalación. La respuesta fue diseñada por Enzo Scasso, artista de circo y escenógrafo y consistió en un cuadrado de acero que gira sobre sí mismo, de 4,50 m de lado sostenido por dos de sus lados por patas triangulares de 2,50 m de altura.

La propuesta de este aparato fue totalmente distinta de lo que habíamos pensado en un primer momento, al tiempo que nos habilitó a investigar nuevas formas de habitar el aire. El resultado obtenido enlaza nuestra experiencia acrobática con las posibilidades del mismo.

Las cuerdas, que a lo largo de la obra son metáforas de ataduras, límites y nudos, en esta escena son resignificadas (Fig. 3). El objetivo narrativo de este final está en destacar a la construcción de redes como medio de resistencia y sobrevivencia en el cistema capitalista imperante en el mundo contemporáneo. Por esto decidimos instalar una red de cuerdas verticales y horizontales que servirían de soporte acrobático además de potenciador estético, red que se convirtió en un elemento de circo totalmente nuevo y con posibilidades creativas desconocidas tanto en la creación de imágenes como en el universo de trucos y movimientos corporales.

Para las primeras 10 funciones realizadas en 2023, que fueron todas en el mismo espacio y parte de la estructura quedaba montada, fue una herramienta que solucionó nuestras necesidades. Cuando comenzamos a mover la obra a otros lugares percibimos que montar y desmontar era un trabajo excesivo, por lo que se hizo evidente que en un futuro cercano necesitábamos reestructurar esta escena. El montaje completo de la Estructura lleva en torno a 4 horas, trabajo a realizar entre 6 personas mínimo, además de mucho esfuerzo y cuidado por ser un elemento muy grande y pesado. En cuanto al transporte, si bien es un aparato trasladable solo se lo puede mover por tierra y en vehículos grandes.

Figura 3
Escena final de CIRCUITO, Versión original.
Foto: Reinaldo Altamirano

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

La relación entre las corporalidades circenses y los distintos aparatos de los cuales colgamos, como se ve con lo relatado sobre la Estructura, no se limita a la escena o al espacio de entrenamiento, sino también a las salas o centros de espectáculos, al traslado, al montaje y desmontaje. Esta característica atraviesa el circo en todas sus manifestaciones, siendo usual que quien se presenta en escena también cumpla otros roles dentro del colectivo (cargar, descargar, instalar, montar y desmontar).

Figura 4
Foto: Reinaldo Altamirano

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

CONSTRUCCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

Cerrada la primera temporada de la obra analizamos el proceso y las perspectivas a futuro a través de registros audiovisuales, diarios de trabajo y diálogo tanto entre les performers como con personas que vieron la obra como público. De este análisis llegamos a las siguientes reflexiones. Primero que nada teníamos la intención de seguir realizando presentaciones de la obra pero necesitábamos ciertos ajustes ya que nuestra intención era salir de Montevideo y en su montaje inicial era muy difícil de mover. Para esto nos vimos en la necesidad de prescindir de la Estructura, siendo necesario rearmar totalmente la escena final así como la instalación técnica de la pieza. En segundo lugar las cuerdas de algodón que eran utilizadas en la Estructura, si bien visualmente nos gustaban, como soporte acrobático son muy finas, por lo que lastiman y queman. De cualquier forma decidimos sostener la presencia de las cuerdas, ya que se sostiene el objetivo narrativo de la escena. Como forma de solucionar estas dificultades pensamos utilizar cuerdas un poco más anchas y de a muchas. Las cuerdas horizontales de la red ya no estuvieron presentes ya que no teníamos anclaje horizontal, y en lugar de estar instaladas de forma de red, construimos una cortina de cuerdas a la que denominamos Multicuerdas[4].

Estos dos aparatos traen propuestas corporales totalmente distintas entre ellas, por lo que tuvimos que reconstruir gran parte de las acciones corporales de la escena. En un primer momento el agarre que proporciona el aparato no era cómodo a nuestras corporalidades acostumbradas a la suavidad de la tela o a la firmeza de la cuerda, generando dolores en distintas partes, pero a lo largo de las investigaciones, ensayos y funciones fue disminuyendo.

La transformación de la escena de la Estructura en la escena de Multicuerdas se dió de la siguiente manera: comenzamos por tomar el nuevo elemento y dedicar tiempo a investigarlo a través de juegos e improvisaciones. Esta investigación se valió de tres herramientas principales, además de nuestra experiencia previa en el aire: 1- realizamos encuentros de investigación entre les performers y la directora de CIRCUITO, 2 - realización de un laboratorio abierto a la participación de aerealistas con experiencia en distintas disciplinas (aro, cuerda, tela, trapecio, cintas) y 3 - realizamos una presentación en ZONA DA, espacio de investigación performática de Montevideo donde nos permitimos jugar libremente en una instancia totalmente experimental.

4 Registros propios de experimentaciones en Multicuerdas: https://www.instagram.com/p/C8-MvI6pSsR/ y https://www.instagram.com/p/C90PHCQpOrb/.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

Figura 5
Montaje de la segunda versión. Foto: registro propio

En los encuentros de investigación, nos centramos en trasladar las imágenes y los momentos que habíamos construido en la Estructura para reproducirlos en las Multicuerdas, en la medida de lo que nos posibilita la nueva disposición de las cuerdas. El laboratorio abierto consistió en una instancia de 4 horas donde artistas del aire trabajaron en el elemento Multicuerdas a partir de ejercicios de improvisación. Se trabajaron imágenes, balanceos, movimientos dinámicos y tensiones a diferentes alturas, siendo una instancia muy interesante para todas las partes. La presentación en ZONA DA[5], por las características de la instancia, nos permitió habitar el elemento sin objetivos técnicos, sino desde el sostener la presencia en la altura, buscar comodidad y encontrar soporte.

5 Registro personal de la presentación: https://www.youtube.com/watch?v=5DZJmplKWtg. Performers: Tania Marín y Alejandro Alarcón. Música: Santiago Cuello. Palabras: Zana Conti.

Figura 6
Investigación en ZONA DA. Foto: Reinaldo Altamirano

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

Entre los intentos fallidos estuvo la posibilidad de incluir cuerdas lisas mezcladas con las cuerdas de algodón, para poder incluir giros y un soporte más cómodo pero finalmente decidimos dejar solo las cuerdas finas, por una cuestión estética y porque se enredan menos. La última incorporación al aparato fue sumar a las cuerdas verticales el uso de tres gotas[6], para poder sostenernos desde lugares que no sean las manos y así disminuir la exigencia física. Decidimos buscar generar las mismas imágenes en el nuevo soporte. Esto implicó una reconfiguración total de nuestras corporalidades, además de incluir en el proceso modificaciones al aparato mismo. También hubo que modificar la construcción sonora ya que el nuevo aparato proponía otros tiempos en el movimiento.

El vínculo de las corporalidades circenses con el riesgo es constante. En este sentido, Mariana Sáez trae el concepto de "estética del riesgo", al que define de la siguiente manera:

> El "riesgo" es entonces también un desafío a superar constante. No sólo miedo a caer o lastimarse, sino también el riesgo de algo que puede salir mal (aunque no implique lesiones, o poner en riesgo la vida), algo que debe ser extremadamente preciso y puede fallar, algo que implica destreza, control, precisión, fuerza. El riesgo es entonces una forma de sensibilidad, un medio para buscar sensaciones extremas que resultan placenteras. Se convierte en una vía para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo y, a partir de allí, se constituye también una manera de expresarse. La destreza, la proeza y el virtuosismo se integran así en las búsquedas expresivas, dando lugar a la emergencia de una estética del riesgo (Sáez, 2017, p. 276).

El riesgo en la práctica de entrenamiento así como en espectáculos circenses que incluyen acrobacias aéreas aborda dos dimensiones interconectadas: por un lado la dimensión corporal de la persona que está realizando las acrobacias, y por otro una dimensión estructural del soporte del que se cuelgan los aparatos. La nueva propuesta escénica, si bien no presenta diferencias significativas en la dimensión corporal, sí tiene grandes diferencias en cuanto a la dimensión estructural, las necesidades de instalación y el tiempo de montaje que son mucho menos exigentes.

De esta forma, en espectáculos de circo con elementos aéreos, las posibilidades creativas van profundamente enlazadas a la realizabilidad técnica en términos de seguridad. El factor económico

6 Llamamos "gota" a una forma de instalar telas o cuerdas aéreas. Usualmente la cuerda se instala anclando una de las puntas a un punto elevado, la otra punta cuelga hacia el suelo. Cuando se instala como gota las dos puntas de la cuerda son ancladas en puntos separados, quedando como una hamaca.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

también aparece como una limitante, ya que además de diseñar, comprar o construir estructuras y escenografías hay que transportarlas, montarlas y desmontarlas, muchas veces por personas sin formación o experiencia en el área de montaje.

La nueva organización de la escena y sus requerimientos técnicos disminuyeron enormemente el tiempo de montaje así como la cantidad de personas necesarias para realizar el trabajo, siendo posible realizarlo en menos de una hora entre 3 personas. De forma complementaria fue disminuido el riesgo implicado en el montaje, ya que sería realizado utilizando arneses de seguridad en estructuras ya existentes (cosa que no era posible en el montaje de la Estructura), sea en teatros o espacios de circo.

Ya fue mencionado que la corporalidad circense se vincula a los aparatos más allá de la instancia escénica ya que también aborda el montaje, desmontaje, almacenamiento y traslado de la escenografía. De esta forma, ahorrar tiempo y esfuerzo en estas instancias implica tener mayor disponibilidad a la hora de habitar y disfrutar la escena. Esta nueva configuración nos permitió acortar tiempo y energía en el tiempo de montaje de la obra además de hacerlo realizable entre menos personas y disminuyendo el riesgo.

Figura 7
Presentación de la segunda versión.
Foto: registro propio

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

La nueva versión perdió el giro de la estructura además de algunas acciones que podían ser ejecutadas sobre la Estructura y no en las Multicuerdas. Ganó ampliamente en la simplicidad de la instalación, el tiempo y esfuerzo de montaje, siendo ahora un requisito de las salas o espacios para que podamos presentar, que cuenten con la infraestructura necesaria para instalar aparatos aéreos.

La convivencia de las Multicuerdas con las otras actividades realizadas en el lugar de ensayo se dio de una forma mucho más simple, ya que el aparato no interfiere tanto en el día a día, particularmente con las clases dedicadas a infancias.

REFLEXIONES FINALES

En el mundo de las artes, no hay soluciones perfectas. Siempre que se crean piezas o se realizan cambios, al tiempo que se solucionan problemas o dificultades, va a haber ganancias y pérdidas en el resultado artístico. Según las prioridades a considerar en cada momento se toman decisiones que habilitan o desarrollan ciertos aspectos de la obra, sea técnico, escenográfico, corporal o estético dejando de lado otros, y muchas veces el motivo principal no es el artístico.

Dejar de lado nuestra Estructura implicó reconstruir técnica y estéticamente gran parte del trabajo. Si bien solo subíamos en última escena, en el resto de la obra era una escenografía impactante, además de ser un lugar donde escondernos y cambiarnos y pantalla de soporte de proyección. Con la nueva versión, ganamos la posibilidad de mover la obra a distintos espacios ya que las Multicuerdas entran en una valija. Este año estuvimos en Guatemala y pretendemos volver a girar durante 2025.

Un elemento a destacar es la ilusión de alcanzar un “trabajo terminado”. En las piezas escénicas, que son traídas a la vida cada vez que se escenifican, las modificaciones son constantes. Muchas

veces paulatinas, siguiendo el ritmo de las presentaciones y en detalles, y otras veces, como en nuestro caso, son buscadas, investigadas, analizadas y creadas.

Una investigación que desborda los límites de este texto abarcaría el análisis de la Estructura o de las Multicuerdas en cuanto tecnologías de la escena, ya que la mediación tecnológica es uno de los ejes de la pieza. Si bien el estudio realizado hasta ahora abordó más que nada a las tecnologías digitales o a las llamadas tecnologías de la información y comunicación, las tecnologías analógicas también inundan nuestra vida cotidiana llenándola de nuevas prácticas y lenguajes. El abordaje enactivista de las tecnologías puede ser de gran aporte en este sentido ya que considera que las corporalidades se construyen en vínculo constante con el contexto que las rodea (Baum, Kroeff, 2018, p. 217), siendo las tecnologías que incorporamos en nuestro día a día parte de ese contexto.

La construcción de nuevos aparatos además, trae la posibilidad de encontrar nuevos lenguajes corporales que parten de los lenguajes dominados anteriormente pero que se convierten en algo nuevo. Los aparatos de soporte acrobático son elementos cargados de significados, son objetos altamente poéticos y con una potencia metafórica profunda. Esta construcción, además, surge de una investigación técnica (realizada por el escenógrafo) enlazada a las necesidades técnicas que le presentamos desde CIRCUITO. Con el tiempo esas necesidades se transformaron, y con esa transformación se transformó también la obra, más allá de conservar (o profundizar tal vez) las reflexiones contenidas.

De forma complementaria, cabe destacar aquí la necesidad de estimular la formación en aspectos de seguridad en el trabajo circense, ya que es un área a la que no se le da relevancia necesaria. Gran parte de quienes practican disciplinas aéreas, sea como hobby o como artista, desconocen medidas básicas de seguridad, aumentando el riesgo inherente a la práctica. No solo se trata de montar y desmontar, sino también, en caso de que haya sido instalado por otra persona, de chequear si el aparato que voy a utilizar está correctamente instalado. Traer al centro de la discusión estas cuestiones es una forma de generar consciencia de las posibles implicaciones de las actividades que realizamos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 276-293
2025.2

REFERENCIAS

- ALONSO SOSA, Virginia. **Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad.** Disertación de Maestria. UdelaR, Montevideo, 2015. Disponible en: <http://humanidadesdigitales.fhuce.edu.uy/files/original/825452d22cd4961bdbd13eea6df7c935.pdf>. Acceso: 23 oct. 2023
- AMORIM, Frederico Levi. **Gestos performativos como atos de resistência: Corpas-monstro na cena contemporânea**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Ouro Preto. 2019. Disponible en: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_GestosPerformativosAtos.pdf>. Acceso: 11 oct. 2022.
- BAUM, Carlos; KROEFF, Renata Fischer da Silveira . Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Rev. Polis e Psique**, 8(2) p. 207/236. 2018. Disponible en: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2018000200011#II>. Acceso: 18 enero 2023.
- MARÍN PEREZ, Tania. **Circuito**:corpas sudacas com mediação tecnológica no palco. Tesis de doctorado - PPGAC UFBA. Salvador, 2023. Disponible en: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39361>. Acceso: 4 oct. 2024
- SÁEZ, Mariana. **Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata**. Tesis de doctorado. Universidad de la Buenos Aires. 2017. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/144611/CONICET_Digital_Nro.561bce63-3416-4d75-a05e-d0ca50cc86a4_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acceso: 9 oct. 2024.
- VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Disertación (Maestria) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015, 244 f. Disponible en: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%2 0de%20genero%20inconformes.pdf>. Acceso: 27 enero 2023.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

ABUELITAS SONGS:
uma viagem aos corpos ancestrais

FELÍCIA DE CASTRO MENEZES

Felícia é negra, mãe, mulher-artista do corpo e das imagens. Nascida em Salvador, Bahia, com avós vindas do Recôncavo baiano e da Costa do Cacau. É graduada, mestra e doutoranda em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atua, dirige, escreve e orienta diversos artistas em processos criativos autorais, numa fronteira fértil com a arte ritual e o engajamento político. Desenvolve conteúdos artísticos diversos relacionando tecnologias ancestrais, ativismo feminista e antirracista, comicidade, afro-brasilidades e performance. Criou e atua nas obras *Rosário e Tudo Que Você Precisa É Amor*. Mais em: <www.feliciadecastro.com>.

RESUMO
Este artigo é um relato que fabula a experiência do workshop Abuelitas Songs – Uma Viagem aos Corpos Ancestrais, acontecida em abril de 2024, no palco do Teatro Martim Gonçalves, em Salvador-Bahia, no evento ECOAR – Encontro de Pesquisa em Artes: Seminários Transculturais, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Guiada pela imaginação, caminhamos por diversas paisagens que aludem conceitos e dinâmicas físicas e vocais, e revelam percursos de relações criativas com a ancestralidade, o canto, e os corpos cômicos e grotescos.

PALAVRAS-CHAVE:
Ancestralidade. Canto. Corpo cômico. Corpo grotesco. Processo criativo.

ABUELITAS SONGS: un viaje a los cuerpos ancestrales

RESUMEN
Este artículo es un relato que cuenta la experiencia del taller "Abuelitas Songs – Un Viaje a los Cuerpos Ancestrales", que tuvo lugar en abril de 2024, en el escenario del Teatro Martim Gonçalves, en Salvador-Bahía, en el evento ECOAR – Encuentro de Investigación en Artes: Seminarios Transculturales, organizado por el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UFBA. Guiados por la imaginación, caminamos por diversos paisajes que aluden a conceptos y dinámicas físicas y vocales, y revelan caminos de relaciones creativas con la ancestralidad, el canto y los cuerpos cómicos y grotescos.

PALABRAS CLAVE:
Ancestralidad. Esquina. Cuerpo cómico. Cuerpo grotesco. Proceso creativo.

ABUELITAS SONGS: a journey to ancestral bodies

ABSTRACT
This article is a story that tells the experience of the workshop "Abuelitas Songs – A Journey to Ancestral Bodies", held in April 2024, on the stage of the Martim Gonçalves Theater, in Salvador-Bahia, at the ECOAR event – Research Meeting in Arts: Transcultural Seminars, organized by the Graduate Program in Performing Arts at UFBA. Guided by imagination, we walk through different landscapes that allude to physical and vocal concepts and dynamics, and reveal paths of creative relationships with ancestry, singing, and comic and grotesque bodies.

KEYWORDS:
Ancestry. Song. Comic body. Grotesque body. Creative process.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Saudações caminhantes!

Tenho uma grande felicidade deste encontro. Esta é uma viagem em bando para dentro de nós. Estarei como guia desta trilha. Partilho aqui orientações e sugestões para arrumarmos nossa "bagagem".

As avós, as *abuelas*[1], as *abuelitas*, são dimensões dentro e fora de nós. Podem ser nossas avós de linhagem materna e paterna, podem ser anciãs, mulheres sábias, mulheres medicina, entidades e figuras femininas maduras, que nos acompanham nas nossas trilhas criativas, curativas, intelectuais e espirituais; podem ser entidades velhas; podem ser a dimensão da terra e da natureza. *Abuelitas* são conexões terrenas, cósmicas e ancestrais.

São guardiãs de mistérios e conhecimentos que estão no sangue, nas células, nos corpos, na história da terra. Na nossa trilha, atravessando ruínas, antigos círculos de pedra e diversas paisagens, vamos acordar e dançar com essa sabedoria antiga.

Eu convido vocês, pessoas leitoras, a fazerem este contato e sentirem qual/quais *abuelas* estão mais presentes neste momento de sua vida. Quais histórias, frases, sabedorias, canções, imagens, mitologias, gestos lhe trazem para essas *dimensões avós*. Convoco vocês a habitarem tais *dimensões abuelitas* e fazerem esse contato, em estado de inter-relação com a terra e o cosmos. Deixemos, de forma relaxada, as informações se abrirem.

Esta é uma dimensão de colo e de amor.

Imagine, o que você gostaria de trazer consigo para compor nosso altar: fotos suas criança, fotos suas hoje, fotos de suas avós, imagens de *abuelas*, mestras, anciãs, entidades de proteção, flores, objetos da natureza, coisas preciosas, poderosas e bonitas para vocês...? O que vocês gostariam de trazer que se relaciona com esta *dimensão velha sábia*?

1 Os termos em itálico são expressões-conceitos criados e utilizados nas minhas práticas de oficinas e pesquisas de forma geral.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Para nossa caminhada, vocês também precisam trazer garrafa de água, caderno para anotações e registros da viagem, e vestir roupas leves.

Nosso ponto de encontro é o palco do Teatro Martim Gonçalves, em Salvador-Bahia, no evento ECOAR – Encontro de Pesquisa em Artes: Seminários Transculturais, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Nosso grupo de caminhada é em sua maioria, composto pelas alunas e alunos da disciplina Processos de Encenação, do Doutorado em Artes Cênicas, da qual faço parte, e é coordenada pelo professor Leonardo Sebiane. A escrita aqui apresentada nasce de uma proposição lançada pelo referido professor e integrou os exercícios desta disciplina.

Abuelitas Songs é uma vivência que convoca você para uma viagem divertida e criativa invocando nossas danças, cantos e figuras. Através de ativações guiadas pela sabedoria antiga dos nossos corpos divinos, diversos, grotescos e cômicos, vamos nos aventurar pelas veredas de nossas ancestralidades, abrindo portais de nossas vozes e nossos corpos. Vamos lembrar o que dança e canta em nós. O que nos move e não tem nome, mas nos acende e toca nossa fonte de vida. Nosso corpo aceso é essa informação em potencial que atualiza o nosso presente e se lança para criar o futuro. A arte é um caminho para nossa oração pessoal. São longínquas canções que ainda podemos ouvir.

Figura 1
Foto do altar do workshop.
Fonte: Arquivo pessoal.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Eu canto e toco meu tambor enquanto as pessoas chegam. Nós meditamos de olhos abertos. Este é um dos maiores círculos que Abuelitas Songs já reuniu. Tomamos um tempo para nos ver. Para nos acolher. Em roda, nos olhamos nos olhos. Em algum momento, eu pergunto: Quem é você quando você está presente?

Demos as mãos e nesta grande roda, puxei o canto:

Alumiou, tornou alumiar

Quem quiser que venha ver a lua alumiar

Venho de campo tão longe

Venho de campo maior

Eu vim fazer o meu brinquedo

Na baía do lençol

Cantamos esta canção do ritual do Baião de Princesas, do Maranhão. Nesse momento aconteceu a abertura de canais. Aconteceu o Ar dentro de nós. A canção potencializou a relação entre respiração, voz, musculatura e ação, e dessa forma movemos ventos e afetos e assim começamos a ativar um corpo que dança. Nessas primeiras ativações, com a respiração que move as paredes internas da musculatura, bem como as imagens e vibrações antigas do canto, fomos tocando diferentes corporeidades. Era o começo de nosso caminho. Era como se o mundo tivesse acabado e só restamos nós ali com nossas memórias e inter-relações com as células e o cosmos. Eu ninei o grupo dizendo: “quando a gente menos espera, a gente lembra”. E fui curvando minhas costas e convidando todos a se curvar também. Tinha um princípio o movimento: O umbigo tocar nas costas, abrir espaço entre as vértebras, orelhas se separarem dos ombros. O princípio de abrir espaço para o ar. E cantar a canção, nessa curvatura, fazia entrar mais ar e fazia o corpo dançar mais, ainda mais internamente, sendo dançado pelas imagens e vibrações do canto.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Lembro-me da inspiração de Grotowski que diz que o que fazemos é estender o *corpo-memória* através da voz (2007, p. 148) e reflito comigo mesma que dessa forma evocamos qualidades, seres e presenças, ancorada numa relação com a memória ativada fisicamente. Percebo que, na canção, essa possibilidade se potencializa de três formas. Primeiramente, ao escutar o canto de pessoas no lugar de mestras, anciãs, sacerdotisas e brincadoras mais antigas, que, na relação do canto como reatualização da memória, trazem na voz as qualidades vindas do legado ancestral, fruto dos longos anos de vivências nas festas e brincadeiras de suas culturas.

Num segundo aspecto, descubro esse *canto-ancestralidade* ao mergulhar na pesquisa vocal e trazer, no ato do canto, como consequência da musculatura "tocada", a emersão de vozes que instalam presenças. Esse "aparecimento" me faz abrir caminho para seres desconhecidos que são habitantes de mim mesma. A terceira constatação vem através das duas primeiras. É quando a própria canção parece "guardar" e me "trazer" seres. Isso é muito importante de observar, porque a percepção de que os cantos, por sua antiguidade, são entes dotados de sua própria existência, eleva a nossa relação criativa com eles, como nos sugere Grotowski.

Naquele momento estávamos mesmo nos pondo a caminho, começando a trilha. Expliquei mais uma vez: o convite é para uma viagem, para habitar outras paisagens e uma outra dimensão. Tudo isso vindo de nossas dimensões pessoais. Como que sentamos ao redor de um fogo, que acendemos ali rapidinho, com aquela vibração das *abuelas*; saudamos as quatro direções e abri um mapa para mostrar o caminho. Indiquei a *dimensão abuelas*, falei das memórias de nossas avós próximas, das ancestralidades, das *abuelas* mestras bruxas, feiticeiras, irmãs, mulheres, inspiração, linhagens femininas… Atentei para a sabedoria ancestral do prazer, da saúde e da Vida. Invoquei Iami Ajé e o poder da ancestralidade coletiva feminina. Invoquei Nana, com seu poder da vida e da morte; lembrei do barro, do pântano, da lama, das águas paradas, da mistura de terra e água e da origem do ser encarnado. Falei, ao contar sobre minha trajetória de atuação, sobre a pesquisa do canto antigo, da corporeidade ancestral, do corpo grotesco, do corpo cômico, da voz na musculatura. Falei em especial sobre a dinâmica das caretas, que criei experimentando no meu corpo e também assistindo a cenas de palhaçaria, da dança butoh e as performances das figuras cômicas dos Reisados de Congo do Cariri. Contei que íamos passar por trechos e canções que fazem parte do espetáculo *Rosário*, e pela mistura do butoh com a palhaçaria, pois, como nos inspira Grotowski, "um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

religados por uma relação ancestral forte" (Grotowski *apud* Burnier, 2001, p. 159). E atenção: O canto é um ser, com impulsos e energia própria. O canto traz seres, qualidades, presenças. O canto é um ser vivente:

> O canto da tradição é como uma pessoa. [...] é preciso apenas descobrir que o canto da tradição, com os impulsos ligados a ele, é "uma pessoa". E então, como descobrir isso? Só por meio do trabalho; porém posso dar-lhes uma imagem [...] Existem cantos antigos de que se descobre facilmente que são mulheres, e há outros deles, masculinos; há cantos em que é fácil descobrir que são adolescentes ou mesmo crianças, é um canto-criança; e outros que são velhos, é um canto-velho. Então pode-se perguntar: esse canto é mulher ou homem? É criança, adolescente, velho? O número de possibilidades é enorme. Mas colocar-se esse tipo de perguntas *não é o método*. Se se transforma em método, vai se tornar *chato e estúpido*. E ainda: um canto da tradição é um ser vivente; sim, nem todo o canto é um ser humano, há o canto-animal, há o canto-força (Grotowski, 2007, p. 236).

Abuelitas é mais um fruto destas investigações. Essa trilha, a ideia desse *workshop*, começou pra mim na Chapada Diamantina, percorrendo as pedras, as trilhas e as ruínas da cidade de Igatu. Como revelam ensinamentos de etnias indígenas norte-americanas, no livro *As Cartas do Caminho Sagrado*, o ''povo de pedra'' contém em seus corpos os registros da Mãe Terra; contém as impressões de cada ato de criação desde o começo do planeta. Os registros arquivados nessas bibliotecas de rocha abriram conhecimentos para mim. Era 2021, e ainda estávamos na pandemia. Abri inscrição de lá mesmo, para um encontro online, que moveu pessoas construções criativas desde semanas antes do encontro pela plataforma zoom, ao solicitar que reunissem memórias de avós, cantos, e objetos preciosos. Agora foi o primeiro encontro presencial desta vivência.

Figura 2
Primeiro cartaz do workshop. Arte de Amanda Parmegiani. Fotos: Naia Pratta e Alice Passos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Percebo, desde muito tempo, a voz ligada às avós. Caminhar nessa trilha é abrir veredas entre as cordas vocais e a musculatura contraída, retorcida, corpo-árvore, corpo-pedra, corpo-pluma. A sensibilidade psicofísica desenvolvida e imagens e vibrações externas que nos atravessam –, e a externa – vibrações e imagens geradoras se articularam e geram danças, vozes, ações.

Então pessoas leitoras, para *adentrar-nos* nossa trilha, peço o mínimo de interrupções. Essa postura vai melhorar a experiência de concentração e expansão da consciência. Se entreguem à sabedoria do corpo e das sensações, conectem com a minha voz da guiança e façam uma boa viagem. Desfrutem das suas paisagens e façam seu trabalho de ir pra dentro. Eu vou ativando e tentando mostrar, inspirar, para você ir procurando em você.

Abrindo os caminhos vamos saudar Nana, cantar e dançar para ela. E então chacoalhamos, batemos os pés e abrimos o peito, liberando raiva e tristeza. Contraímos toda a musculatura, como se ligássemos o corpo. Ativamos com torções, oposições musculares e posições assimétricas.

Figura 3
Registro de uma das dinâmicas do Workshop. Foto: Elaine Lima.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

EXPANSÃO, CONTRAÇÃO E ESPAÇOS *ENTRE*

Começaram a aparecer as estranhezas. Chegamos numa parte retorcida e sombria da travessia que oscilamos entre tocar o sol e tocar a sombra, expandir e contrair ao máximo a musculatura. Começamos a desvendar mistérios que nossas musculaturas contraídas e redobradas guardavam. Passamos por muitos cactos e adentramos um vale onde entrava pouca luz, pois era úmido e nele havia pequenas cavernas e alguma vegetação. Atravessamos o vale e fomos para ainda mais dentro de nós. Havia, após esse vale, um local um tanto árido, muito seco, chão de areia queimando no sol. Dançamos oitos em variadas partes do corpo. É uma prática que trago do mestre do Butoh, Tadashi Endo, que nos conta que temos muitos infinitos em nosso corpo. Muitas informações se abriram para nós com essas danças de infinitos, e, depois de um tempo, paramos e ficamos sentindo o sol transmitindo calor para a pele. O mapa do caminho indicava agora para o vazio. Era o momento de esvaziar-se completamente. "Esvaziar-se para ser habitada pelo sagrado", diziam Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama, discípulos diretos de Yoshito Ohno, e meus mestres mais recentes de Butoh, desde a pandemia, em 2020, quando tive contato com suas aulas. A partir deste estado de esvaziamento, ela e ele nos convocavam e dançar esse vazio.

Explico melhor essas relações – e como elas se deram no meu corpo – com esse ''estado de esvaziar-se'', com o butoh e com o Budismo, na minha dissertação de mestrado (2012), intitulada *Ventos Que Animam a Terra*. Na ocasião dos primeiros contatos com o mestre Tadashi Endo, identifiquei-me bastante com a filosofia do MA no Butoh, apresentada por ele. Mas ainda não sabia o porquê. Identificava-me sensorialmente com aquilo. Tadashi afirma atuar em um espaço "entre". A escolha deste princípio corresponde ao MA, concepção estrutural da lógica japonesa, que permeia o cotidiano, da arquitetura ao modo de vestir-se. O MA se refere a um nada que não é o vazio; é algo de virtual e potencial (Greiner, 1998, p. 40). A atuação seria nesse espaço de virtualidade e potencialidade: "Chama-se MA este lugar que estimula as energias potenciais e transforma a potencialidade em realidade. Definir o MA é um dos caminhos de acesso à estética japonesa" (Hachimoto, 1993, p. 283, *apud* Greiner, 1998, p. 40).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Lembrando dos fortes *estados* acessados nas primeiras experiências com a Dança Butoh, percebi mais claramente que havia uma influência sutil que determinava minhas experiências. A prática budista influenciava de maneira determinante minha consciência criadora, através da experimentação (apenas com fins espirituais) de outros modos de consciência. "O ponto é que dei-me conta de que doze anos de participação em rituais, meditações, preces, coletiva e solitariamente – assim como em imersão em retiros longos, com duração, às vezes, de mais de um mês, somando nove horas diárias de práticas nestas ocasiões –, instauraram a intimidade com esses "estados potenciais." (Menezes, 2012). Compreendo que, somadas às imersões artísticas, as práticas budistas, naturalmente presentes em meu cotidiano ao longo desses anos, instauraram uma forma peculiar de ver e sentir as coisas. É importante especificar que o budismo a que me refiro, por vir de uma linhagem tibetana[2], tem práticas marcadas por muitas imagens e visualizações complexas. Ou seja, trata-se de um forte exercício da imaginação, embora haja, como no zen budismo e em outras tradições, a "meditação na ausência", sob o aspecto da relativização da realidade.

Esse ensinamento milenar relaciona-se, em parte, com a constatação da física quântica de que há mais espaço vazio no átomo que matéria: a percepção de que os átomos dançam e a as coisas não são tão sólidas quanto parecem; estão em movimento constante de mudança. Em outras palavras, há muito mais o "estar entre", que realidades fixas e permanentes.

> Acredito que internalizar estas compreensões, ter estas concepções por anos influenciando meu modo de ver o mundo (externo e interno) colabora no encontro tátil de uma dança, de um modo de mover, que habita o MA, o "estar entre" através da possibilidade de "entrar em fusão" e conquistar "estados de ser coisas". É desta maneira que começo a encontrar minha consciência criadora. Este entendimento foi um salto no meu fazer e me revelou que estava sendo guiada todo esse tempo pelo princípio da fusão/tradução. [...] trata-se de algo que não se baseia em imitação, personificação, mas em conquistar "alertas", percepções e estados, em captar o "insólito", e traduzir/materializar em uma linguagem pessoal o que foi evocado em sensação. Trata-se de captar o movimento das coisas (Menezes, 2012, p. 131).

Então chego aos "Ventos Que Animam a Terra", título deste trabalho aqui mencionado. A conclusão é de trabalhar com materialidades e invisibilidades. Nesse sentido está o trabalho com o

2 "O Budismo Kadampa é uma escola do Budismo Mahayana fundada pelo grande Mestre Budista indiano Atisha (982-1054). A Tradição Kadampa foi disseminada amplamente no Tibete por Je Tsongkhapa e aprendizes, conhecidos como os "Novos Kadampas". Os grandes Mestres Kadampas são famosos não apenas por serem grandes estudiosos, mas também por serem praticantes espirituais de imensa pureza e sinceridade. A linhagem destes ensinamentos, tanto a transmissão oral quanto as bênçãos, foi então transmitida de Mestre a discípulo, por grande parte da Ásia e, atualmente, para vários países do ocidente. Por meio do trabalho e dedicação do renomado Mestre Budista, Venerável Geshe Kelsang Gyatso, o Budismo Kadampa difundiu-se por muitos países nos últimos anos. Geshe Kelsang tem trabalhado incansavelmente para difundir o Budismo Kadampa por todo o mundo, dando extensos ensinamentos, escrevendo muitos livros sobre o Budismo Kadampa, estabelecendo o Projeto Internacional de Templos e fundando a Nova Tradição Kadampa – União Budista Kadampa Internacional (NKT-UBKI)".

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

princípio da ancestralidade em seus aspectos relativos à "uma memória imemorial que trabalha numa retaguarda do mundo" (Bachelard) que acessamos com estes estados do ser vivo (Butoh), às vivências festivas que, através da religação a uma memória histórica e cultural produzem efeitos que geram informações no corpo, e à via criativa que consiste em descobrir em si uma corporeidade antiga (Grotowski) à qual estamos religadas por uma relação ancestral forte. A partir dessas reflexões, capto um sentido de ancestralidade muito especial e recheado de sutileza no Butoh. Greiner (1998, p. 74-90) revela que uma dança como o Ankoku Butoh é capaz de trabalhar ancestralidades a partir do descobrimento do corpo em si mesmo. No encontro de um universo de informações celulares, a questão do "corpo morto" é trabalhar a ancestralidade no espaço-tempo intervalar. Não se trata de um conteúdo histórico. O Butoh criado por Hijikata é uma exploração do MA quando entendemos que "o corpo é suportado por algo invisível. Butoh é sobre capturar espíritos no intervalo MA. Ele está fora do tempo" (Akaji Maro, 1991, *apud* Greiner, 1998, p. 37). Percebo que a autora, aludindo a dois aspectos do invisível que revelam a ancestralidade dessa dança, cria uma ponte entre a célula em sua mais mínima dimensão de nós mesmas e um sentido quase espiritual. A ancestralidade se faz no "entre", na ponte entre o interno e o externo, entre o corpo e o ambiente, entre a dimensão física e a dimensão espiritual".

Disponível em: <https://kadampa.org/pt-br/budismo/budismo-kadampa>. Acesso em: 30 jul. 2025. Na terminologia dessa tradição budista o termo realização se refere à aquisição de uma completa fusão com o objeto de meditação (como por exemplo, a Vacuidade), de maneira que uma compreensão, antes intelectual, se torna uma experiência direta e envolve por completo as faculdades sensoriais.

CORPO CÔMICO, ANCESTRALIDADE E OS SERES QUE NOS HABITAM

Seguindo nesta viagem, tendo encontrado esse local de vazio em nós preenchido pelo sagrado, ativamos passos ligados à terra, com danças de senhores agricultores da região do cariri cearense, como a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto. Há um fogo que queima com esses passos e, pelas dinâmicas corporais que vão sendo instauradas no nosso mover, abrimos veredas para nosso corpo cômico. As danças

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

desses mestres, tendo aprendido diretamente com eles, me traziam o estado de brincadeiras, de colocar o corpo em estado de jogo e desafio entre suas partes. No nosso grande grupo de caminhantes, tais veredas abertas pelo fogo, jogo, desafio e brinquedo inauguraram outras assimetrias e outros ritmos que abriram a comicidade em seus corpos. Pisamos forte no chão, agora uma terra mais vermelha, e levantamos poeira. A comicidade aberta em nós derrubou um monte de barreiras que estavam impedindo nosso livre caminhar por nós mesmas e a abertura de nossas memórias mais antigas. Indo mais fundo no caminho, puxei a dinâmica das caretas, e essas aberturas começaram a dançar na forma de caretas que começavam no rosto e dançavam todo o corpo. As caretas abriam caminhos ainda mais pro fundo, para lugares onde estavam registros muito antigos de sensações e memórias, na musculatura. As caretas foram abrindo mais e mais os caminhos. Toquei meu tambor, convoquei que viessem as vozes do fundo desses antigos vales de memória, provoquei uma ainda maior abertura da comicidade, e chegamos em paisagens de estranhezas nossas, com lagos e rios de muitas emoções.

Avançamos em grupo nessas profundezas, olhando-nos uns aos outros, nos fortalecendo e nos abrindo no escancarar de estranheza uns dos outros. Firmamos esse caminhar de veredas internas de nosso ser em conexão com o antigo, com nossas ancestralidades.

Leda Maria Martins explica que os Arturos acreditam que o Congado tem o sentido de compromisso sagrado com as ancestralidades, com o "tronco veio" que veio da África através de pessoas escravizadas, e, dessa forma, as festas enunciam pelo canto as santidades e as entidades; a palavra oral no momento de sua expressão fertiliza o parentesco entre as pessoas presentes, as antepassadas e as divindades; a linhagem da sabedoria antiga das nações dos congados, reis, rainhas, capitães se perpetua como signos de referência nos atos rituais; os cantares presentificam essas instâncias da sabedoria que fecundam a comunidade. A autora afirma que "a eficácia do dito evoca, mimeticamente, nas comunidades congadeiras, a natureza numinosa da voz e o poder aurático da palavra na longínqua África [...]" (1997, p. 149).

Foi então nessas paisagens mais densas, cheias de árvores retorcidas, passando por grutas e cavernas, tendo nos distanciado um pouco das planícies e de suas brisas mornas e suaves, que vieram junto conosco uma legião de seres, muitos seres, acionados pela convocação de vozes matrizes, vozes pessoais, vozes que vinham das profundezas musculares, das danças de *caretas*

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

e corpos cômicos. Esses seres se apresentavam a partir de nosso corpo, sendo dançado por essas matrizes vocais, e se retorciam formando irmandades com as árvores velhas desses vales de nossas sombras. Vimos que

> O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, [...] Um corpo biografema, que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficções e cuja elocução performa uma "voz, personalizada" que, como diria Zumthor, "ressacraliza o itinerário profano da existência". O corpo-tela, que é também um corpus cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético (Martins, 2021, p. 201).

E que há muitas formas de continuar essas danças e improvisações feitas nesse workshop, porque "Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das espacialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e os rituais", nos relembra Leda Maria Martins sobre o corpo negro Assim,

> [...] o corpo, por sua vez, se apresenta como repertório da memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, nas quais pousa, com intensidade. Nesse processo de investimento, inclusive afetivo, a viagem de autorreconhecimento é sempre reinaugural, alquímica, contínua transformação do silêncio em linguagem e ação. O corpo, em contínuo processo de deslocamento e ressignificação, torna-se ele próprio geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente sem fim trespassado de polifonias e melopeias. Um corpo em permanente processo de cura" (Martins, 2021, p. 201-202).

A esta altura do caminho, a paisagem pessoal adensando, formamos juntos trama de galhos, troncos e músculos, animados por estranhezas e vozes viscerais.

Figura 4
Registro de uma das dinâmicas do Workshop. Foto: Elaine Lima

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

AMOR, MEMÓRIA E ABUELITAS CORPORIFICADAS

Os percursos adentrados nesta escrita, através da Vivência Abuelitas Songs, partem de uma pesquisa que descobre a canção como via criativa, e de um comprometimento artístico e pessoal que é o de convocar, através do trabalho físico e vocal com base na relação com a ancestralidade, corporeidades, seres (no sentido de personas nossas), matrizes vocais, estados sensíveis e outras tantas qualidades de informação que podem ser acordadas no nosso corpo memória, no sentido responsável da expansão da nossa atuação e engajamento de nossa performance:

> Essa qualidade de "trazer seres" é mais uma característica das canções como provocadora de criação. Descubro pela canção o trabalho de abrir caminhos para corporificação desses "seres", qualidades, presenças. Eles se manifestam pelo "entranhamento" dessa voz no corpo, e pela profundidade que, a meu ver, é possibilitada pela imaterialidade de voz (Menezes, 2012, p. 239).

Voltamos um pouco para a superfície, para a planície calma e brisa, e nos colocamos num grande círculo, a escutar os caminhos interiores que continuavam sendo caminhados dentro de nós. Esse é um exercício de butoh que também aprendi do mestre Tadashi Endo. Ali adiante, ao alcance do olhar, avistamos um pequeno montinho cheio de pequenos búzios que guardavam segredos. Estávamos diante do próximo exercício do caminho, que também foi apreendido da mestra e mestre, Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama. Mas a parte do búzio, eu como *guiança* inventei. Originalmente, olhamos bem perto para um de nossos dedos, até provocar uma alteração no nosso estado de consciência. Caminhamos, cada uma pegando seu búzio pessoal. Guiando esta continuidade do andar por estas paisagens, agora mais planas, com leveza do vento, pedi que aproximassem esse pequeno búzio dos olhos. Que olhassem o búzio bem de pertinho. Esse olhar foi produzindo sensações físicas como se a parte de trás da cabeça estivesse se abrindo, nesse corpo já cheio de veredas e densas tramas, sendo retorcida árvore. Esse corpo estava

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

muito sensibilizado do caminho até aqui. Levando a esses outros estados sensoriais, foram sendo revelados antigos segredos nossos, de nossas avós, de nossas culturas e territórios e profundezas que nem temos nome pra dar. Essa paisagem-planície de repente suspendeu vento no ar, ficou uma suspensão de vento, algo parou em estado forte e dramático, o ar era denso e amplo e caminhávamos bem lentamente, carregando este segredo em nosso corpo. Lembro que eu sentia esse ar denso, parado e lento, e dizia para o grupo: ‘’Estou com você, não tenha medo!”. Não tenha medo porque há sempre uma grande história que pode ser rastreada e que iremos encontrar correspondência em nós. São nossos mitos pessoais que podem através de uma criação artística refletir histórias universais. Nesse sentido, memória e criação estão imbricadas: “Talvez o poder da memória seja o responsável pelo crescimento do poder da imaginação”, afirma Cecília Salles ao definir a imaginação como o ato criador da memória. Dessa maneira, a memória lastra a criação: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (Salles, 2009, p. 104). E aqui a imaginação está sendo aberta pela sensação promovida pelo exercício do olhar que altera nosso estado psicofísico.

E foi bem nesse instante que se abriu um vale muito florido, de flores sempre vivas. Guiei a encontrar suas próprias *guianças*, e com estes estados sensíveis inaugurados por este olhar para o búzio e olhar pra trás do cérebro, ampliados pelas curvaturas do corpo, caminhar entre as flores, com estas figuras que se corporificavam ali. Encorajei, junto com as anciãs corporificadas, as vozes, as canções, as rezas, os poemas. Eu dizia: floresçam, floresçam… chegamos a esse vale suave florido, à sensação de ser amada pela avó, ser envolta na *dimensão abuela*. Guiei até a materialidade do colo de avó – em todas as *dimensões abuelas* – colo que nos abraçava, nos abarcava, em sua grandeza, nos lembrava dos nossos mais antigos mistérios, o mistério se abria. Lembrei da dimensão do amor em minha caminhada artística e contei silenciosamente um pouco das histórias de Rosário:

> [...] parir o espetáculo, formatar aquele material tão afetuosamente colhido e acalentado, embalado por lágrimas, êxtase e suor era urgente a cada momento. Sobretudo, precisava fazer algo com todas aquelas canções que eu amava; precisava cantar; precisava escoar aquelas vozes. Percebo que o longo tempo de pesquisa vocal com o Palhaços para Sempre, dedicada às aberturas de estradas vocais, aflorava a necessidade de abrir as *cavernas*, libertar a voz,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

gritar, soltar os urros, as estranhezas, os lamentos; havia a urgência da continuação dessa pesquisa que, nessa fase, foi possibilitada pelo envolvimento crescente com as canções, e pela meta artística de desenvolver o espetáculo.

Esse amor, o mergulho no trabalho solitário e a união de um saber construído tecnicamente, e de um saber construído vivencialmente envolvendo a assimilação de canções, danças, lutas e imaginários simbólicos, levaram-me à descoberta de procedimentos criativos. [...] Talvez seja isso o que Tadashi, transmitindo ensinamentos de seus mestres Ohno e Hijikata, criadores da Dança Butoh, queira dizer com "dançar violência e Eros".

Há qualidades de emoção atingidas em um ponto fundo na musculatura que não tem necessariamente um rótulo e que realizam uma dança oscilando infinitas nuances de "violência e Eros", dor e alegria, angústia e amor. Minha conclusão, hoje, é que há um amor imenso que envolveu toda essa dança. Percebo que usei a palavra amor muitas vezes: amor pela palhaçaria, amor pela voz, amor pelas canções, amor pelas manifestações cênicas brasileiras – em todo contato humano que essas imersões me propiciaram – e, agora, falo em matrizes do amor. Esse termo revela o movimento que parte para criar, para revelar a si própria, para encontrar algo sincero, algo que possa ser oferecido às pessoas. É a flor formando-se para ser oferecida, é a atriz tendo cultivado matérias sensíveis para doar. Amor, porque penso que o que direciona a criação artística é o princípio do encontro. A doação é a outra face do encontro. [...] Da angústia de me expressar, em 1998, à estreia do espetáculo em 2009, e, posteriormente, chegando à reflexão através desta escrita, houve uma travessia e o presente mais valioso é esse amor passível de dança (Menezes, 2012, p. 251).

As figuras em seus estados velhas, sábias, trágicas e cômicas, dançavam, em *estado de Abuelitas*, Mercedes Soza a cantar:

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Tanta sangre que se llevó el río
Yo vengo a ofrecer mi corazón
No será tan fácil, ya sé que pasa
No será tan simple como pensaba
Como abrir el pecho
y sacar el alma
Una cuchillada del amor
Luna de los pobres siempre abierta
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Como un documento inalterable
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Y uniré las puntas de
un mismo lazo
Y me iré tranquilo, me iré despacio
Y te daré todo y me darás algo
Algo que me alivie un poco más
Cuando no haya nadie cerca o lejos
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Cuando los satélites no alcancen
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Y hablo de países y de esperanzas
Hablo por la vida,
hablo por la nada
Hablo de cambiar esta,
nuestra casa
De cambiarla, por cambiar nomás
¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón

Essas figuras brincaram com o gesto de distribuir flores, oferecendo seus corações. Fui conduzindo para que formassem nosso grande círculo, fechassem os olhos e vissem a roda de *abuelas* ao nosso redor e até as estrelas. Evocando a abertura do portal da ancestralidade, pedi que com os olhos fechados e os olhos da mente abertos, vissem na sua frente a sua avó, que cantassem para ela e recebessem dela um canto.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

CANÇÕES E IMAGENS GERADORAS

Salles (2009, p. 57) nos leva a compreensão de que sensibilidades são ativadas por acontecimentos, e que através desses estados sensíveis, “agem as forças da vontade, do conhecimento e da concretude da realização. A imagem repercute em nossa sensibilidade e deságua em ressonância”. Ainda segundo Salles, a criação é resultado de um estado de total adesão a estas imagens. Ela afirma que o artista é profundamente afetado por essa imagem e que ela tem poder criativo; é uma imagem geradora. Percebo que, tendo havido repercussão, esse estado de adesão continua em ressonância como imagens, sensações físicas, ideias de cenas, impulsos teóricos e técnicos. Esses elementos “criantes” amalgamam-se, retroalimentam-se e ressurgem como matéria criativa. Imagens geradoras tornam-se, então, para mim, iscas de processos criativos, pois me obriga a me mover, impulsiona-me a construir sentidos.

Na caminhada de Rosário, descobri que muitos dos encontros entre imaginário individual e imaginário coletivo acontecem através das canções. “[...] levando-me a atravessar fronteiras da realidade temporal e a reviver algo muito profundo e ancestral. Particularmente, percebi que “cantar dançando” e “dançar cantando”, acordava esses trânsitos do imaginário” (Menezes, 2012, p. 234). Esses movimentos me fazem voltar ao conceito de Cecília Salles (2009), que define essas imagens sensíveis que nos excitam mais que outras como imagens-geradoras. Segundo a autora, as imagens-geradoras guardam o frescor de sensações e tem poder criativo. Em *Ventos Que Animam a Terra*, eu reflito sobre esse conceito:

> [...] na perspectiva da descoberta dos cantares como um caminho para criar: canções que libertam imagens, que libertam emoções, que libertam impulsos, que, por sua vez, libertam ações. Os impulsos fazem o corpo dançar. As imagens, cantadas, geram encarnações. Ou, em outras palavras, criamos pelo afeto e, nessa trajetória, a canção é puro afeto. [...] Na esfera desses arrebatamentos e de outros que geraram os procedimentos exemplificados acima, compreendo as canções de maneira similar ao entendimento de que há imagens sensíveis que nos excitam e são como imagens-geradoras (Salles, 2009). Dessa forma, elenco esses procedimentos sob o conceito de *canções geradoras*. Há o fato direto de as canções, enquanto sacerdotisas da transmissão oral, trazerem em suas mensagens e letras, imagens sensíveis

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

que vêm somar-se ao corpo de imagens pessoais, incrementar o imaginário do espetáculo, e até fundar o mito que o engendra, como foi dito no primeiro capítulo. Mas, somando a esse aspecto criativo dos cantos que instauram outras realidades através das fortes imagens enunciadas, e que quando evocadas funcionam como associações para liberar a voz, enfatizo que as canções têm outros poderes – de ar, de matéria, de vibração –, e todos eles juntos são geradores de caminhos para criar" (Menezes, 2012, p. 234, 248).

BENDICIONES, BENZIMENTOS E COROAÇÃO

Após esse momento em roda, no qual o grupo viu sua avó, cantou para ela e recebeu dela uma canção, pedi para que abrissem os olhos. Tínhamos chegado ao fim da trilha. Iríamos fazer os fechamentos finais, partilhar depoimentos de como tinha sido esta trilha, e nos despedir. Assim, com olhos abertos, em roda, muito emocionada cantei a canção Coroa Santa, que é uma canção de Congado Mineiro, que integra o espetáculo "Rosário":

Coroa Santa! Coroa Santa!
Coroa Santa
Lá no Céu Lá no Mar
Ah! Coroa Santa
Abre essa porta pra Felicidade entrar!

Enquanto cantava para todas, deixei a figura vir, a velha do espetáculo, que foi criada a partir da canção, através destes procedimentos descritos acima. E ela foi falando alguns trechos de seu texto, um poema que escrevi em 2007, para aquela grande roda, recém-chegada dessa imensa viagem ancestral:

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

Há quanto tempo está aqui?
Quantos círculos fez?
Não sente saudade?
Teus pés ainda estão rachados?
Ainda dá para sentir o cheiro do teu suor misturado à seiva das folhas?
Seus olhos são transparentes?
Por que está preso?
Quem te aprisionou?
Ainda guarda em ti todos os animais?
Onde estão teus filhos?
Consegue chorar sem dor?
Sorrir com as lágrimas da graça?
E o teu transe, a tua dança, quem roubou?
Não sente saudade?
És companheiro do fogo?
Sangra tuas mãos no tambor?
Sabe o que é sagrado?
Lembra teus rituais?
Conta pra mim
Quem te roubou?
Teus pés ainda estão rachados?
Teus pés ainda batem forte no chão?
Me ensina tua dança?
Deixa eu beber tua água?
Olha nos meus olhos?
São transparentes?
Ainda és puro?
Ainda és amigo da serpente?
Ainda sabe voar?
Me conta suas histórias?
Você lembra?
Quem roubou?
Quem aprisionou teu canto?
Quem matou seu povo?
Você lembra?
Ainda conheces o segredo?
Lembra o caminho?
Me leva com você?
Me ensina de novo?[3]

Como na cena-ritual de Rosário, eu-coroa santa, enquanto falava, fui me aproximando das pessoas, e fazendo o gesto de coroar cada uma. Depois desse momento simbólico de fechamento do caminho, convidei cada uma da roda a improvisar no centro, a partir do que caminhamos juntos, e dos segredos e conhecimentos pessoais que foram revelados, uma bendição, um benzimento, para nós todos ali presentes, visíveis e invisíveis.

3 Poema escrito por Felícia de Castro, em 2007, no Ceará, que integrou o processo criativo do espetáculo Rosário.

FIGURA 5
Registro da partilha do Workshop.
Foto: Elaine Lima.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

CHÁ, XALE E PARTILHA

Puxei em roda um canto de maracatu que dizia assim: “A volta que eu dei, serviu pra ver o tamanho desse mar, dê força a velha pra caminhar, dê força a velha para ver o seu lugar”. E então nos sentamos para partilhar.

> Compreendo a oficina como um momento marcante de regressão ancestral, primeiro momento, no início de todo o trabalho, ela teve uma generosidade de acolher os corpos e espontaneamente instigados pela poética do canto popular, esses corpos iam se transformando, se aquecendo, se disponibilizando e não houve uma subdivisão latente de primeiro, segundo e terceira parte... houve uma condução de prática direta, mas minuciosa do alongar, aquecer.. e trabalho de corpo... que perpassava pelas tradições populares e pela técnica teatral. Causando texturas, circuitos expressivos nessas corporalidades presentes, texturas muito fortes e bonitas que entranhavam no cômico, jogavam com a dor e o ridículo, alimentados pela memória individual. No meu caso em específico, não me trouxe diretamente a visão do deformado para o velho das avós, mas a ligação direta foi com a minha ancestralidade afro-religiosa, onde eu tenho em meu Orí muitas entidades velhas, a minha caminhada afromediúnica foi demarcada por quedas, dores, sofrimentos...um corpo crispado em convulsões, torção, curvatura, que é característica da família de Dambirá no tambor de mina, a linhagem de Toy Acossi, que na linhagem de Nagô corresponde a Obaluaê. Ao mesmo tempo que foi prazeroso entrar na proposta, foi significativo, fui conduzido de forma muito mais tranquila a algo que eu não gosto de comentar, não gosto de me perceber assim… mas despertou um gatilho artístico, que era como chegar a esse corpo, porque eu já estava excitado para continuar um processo autobiográfico sobre tais questões, despertou rascunhos para a curiosidade criativa que era “como chegar rapidamente a energia do velho espiritual em cena? Se essa energia me atravessa de forma muito significativa, como representar fisicamente sem

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

precisar da interferência espiritual? Não me machucou, mas aguçou melhor o portal caloroso do sujeito performático, logo isso está corpografado no meu fazer, na minha vida, nas minhas memórias; Ressalto a beleza experienciada em conjunto de no final desaguar no reencontro com a minha avó materna (depoimento do participante V.V.).

—

Com aquelas (práticas) tive a sensação de voltar a infância da alegria de viver!
De voltar na conexão com a M. criativa, artista, atriz, poeta do impossível!
A voz desprendeu coisas e sonhei à noite.
A vida me abraçou por aquelas horas de modo intenso.
A sensação de estar entre uma festa, um ritual e um ensaio, me trouxe segurança.
Ouvir, ver e me relacionar vocalmente com o grupo me alimentou o corpo e o espírito.
Te agradeço ter aceito o convite de partilha (depoimento da participante M.V.).

—

Eu fiquei muito curiosa com o título da oficina ministrada por Felícia: Abuelitas Songs - Uma Viagem aos Corpos Ancestrais. E isso me motivou a me inscrever na oficina e pensar que canções as avós/avôs da minha descendência materna e paterna deixaram na minha corporeidade.
Eu conheço o trabalho de Felícia, e antes da pandemia já havia participado de duas imersões; e algo que me encanta no seu trabalho é a conexão voz-corpo, que ela propõe a partir do contato e aprendizagem com os saberes da nossa cultura popular. E muitos saberes são transmitidos por homens e mulheres idosos e idosas, que são guardiões preciosos.
E assim, eu pude mais uma vez revisitar essa gestualidade de dança e movimento, aliado a outras técnicas teatrais que Felícia traz para ativar o corpo-vocal do processo criativo.
Foi muito especial o momento de ativação da avó em mim, eu me senti emocionada e surpresa como um gesto simples de aproximar o dedo do olho,

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

trouxe uma qualidade de ver/enxergar que foi acionando um corpo mais velho, mais pesado e mais sábio.
Pude ver nas outras tantas pessoas essa beleza da nossa ancestralidade e a cada apresentação eu ficava mais encantada. Minha avó paterna, Madalena, se fez muito presente em mim. Ela faleceu com 98 anos e estive muito pouco com ela, mas me recordo do seu corpo bem curvado, os dedos das mãos com artrose e sua fala mansa... Ah! Ela também gargalhava.
Apesar desse corpo de idosa, minha vó tinha uma força e uma beleza. Uma profunda conexão com a natureza e ela sabia que ia morrer e se despediu da vida. Falo tudo isso porque, na oficina com Felícia, pude acessar minha Vó e conectar com seu amor e seu legado. Bateu saudade e ao mesmo tempo, me reconheci como parte dela.
Quero agradecer pela experiência tão emocionante" (depoimento da participante M.F.).

—

Experimentar o corpo ancestral, nas referências familiares e de afeto, estimularam um impulso criativo que, intrinsecamente, resgataram memórias esquecidas, escondidas no meu inconsciente. Dos súbitos de tentar racionalizar, percebi que não fazia sentido, naquele exato momento, tentar entender as imagens que surgiam. Mais proveitoso se tornou quando passei a deixar que o corpo se tornasse uma tela efêmera de lembranças, fotografias momentâneas de um eu e outro que já vivi e vi.
Entre sorrisos e lágrimas que surgiram, o corpo se tornou passagem, lugar onde as sensações do rir e chorar deixaram suas marcas.
Seguirei, enfim, com elas (depoimento da participante A.T.M.).

—

Começo falando sobre você como pessoa, como facilitadora. Eu te acho muito inspiradora, e foi muito inspirador também a leitura que você mandou do texto para a gente antes da oficina. Achei um texto sensível, poético, inteiro, como você. Eu gosto muito do seu trabalho, de como você junta tantas referências. Porque você faz isso de uma forma muito orgânica, segura, muito bem

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

> amarrada… nos conduzindo desde o momento em que você nos enviou aquele texto, a criação do altar…eu levei também alguns elementos para compor o altar que tinham relação com as minhas avós, a minha avó paterna, minha avó materna…foi muito, muito forte na sua prática, em como você foi trazendo o corpo, os movimentos… você foi conduzindo…eles foram criando essa abertura, esse espaço. Eu tinha te falado que eu estava doente nesse dia, e não sabia nem se eu ia conseguir fazer a oficina direito, e no final estava muito melhor…e como você já sabia e já esperava que isso fosse acontecer…
> Uma coisa interessante foi que no final, quando você fez aquele pedido para a gente dar a benção, eu fiz…tentei deixar muito a intuição… depois alguém veio me perguntar se eu frequentava algum lugar, porque tinha sentido naquele dia que tinha companhia…enfim, que aquilo ali parecia uma memória também, né…é justamente disso que eu queria falar…que esse deixar que o corpo assuma uma postura, e que ele, enfim, vê o que surge, a partir dessa abertura desse espaço também, como que ativa memórias…como que a gente acessa lugares… talvez seja isso, a gente acessa lugares que não são racionais e não são tão conscientes assim, mas que quando abre esse espaço do corpo, enfim, essa informação chega, né.
> Outra coisa interessante para mim foi o jogo com o olhar com o búzio, né, essa ideia de olhar para um búzio, assim, com essa atenção, essa simples atenção, simples entre aspas, muda tudo, né, em relação ao olhar.
> Também eu acabei indo para um lugar um pouco de dor… mas em geral foi muito interessante, as coisas que vieram na oficina… e uma dessas coisas, que não aconteceu só nessa oficina, mas aconteceu de fato, foi me dar conta de um luto não vivido, que foi o luto justamente da minha avó materna…e aí foi muito, muito interessante como isso chegou na oficina…teve muita coisa…acho que foi um encontro super rico (depoimento da participante J.S.).

Essa roda de partilha formou uma trama de falas e escutas, sensações e silêncios. Através das canções das avozinhas e da jornada de exercícios e dinâmicas psicofísicas e vocais implicadas nessa poética, viajamos para os nossos corpos ancestrais. Tomando nossos chás e vestindo nossos xales imaginários tecidos pelo trabalho físico, energético e vocal realizado, partilhamos memórias evocadas na trilha do *workshop*. A cada escuta, mais tramas e lembranças, formavam

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

uma textura do vivido naquela tarde. As palavras se desprendiam do que foi acordado no corpo. Esta roda iria se projetar nos próximos dias, com sonhos e novas lembranças. Nos dias que se seguiram ao *workshop* chegaram muitos depoimentos, mais partilhas e insigths das pessoas participantes. Mostrando que a memória ativada pelo corpo em conexões ancestrais oriundas de culturas afro indígenas brasileiras, continuava trabalhando, e nos lembra que como reflete Ailton Krenak[4], o futuro é ancestral. O futuro, o próximo e o distante, não deve ser encarado como uma ruptura, mas como uma continuação, na trama do tempo espiralar (Martins, 2021), de práticas, saberes e tradições que os povos ancestrais mantem vivos. O tempo espiralado, que conecta passado, presente e futuro em fluxo contínuo, enfatiza a importância do corpo e da memória neste pensamento. A importância das ativações destes cantos e danças nestes espaços de aprendizagem. Agradecemos às ancestralidades, agradecemos o encontro e a caminhada aos nossos corpos ancestrais. Recebemos o colo de avó em todas as *dimensões abuelas*, terrenas e cósmicas, e com isto olhamos para frente, para nossos filhos, netos, projetos, sonhos e criações.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- GREINER, Christine. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi**. 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. Conferência em Bologna. **Revista do Lume**, Campinas, UNICAMP, n. 3, p. 12-22, jul. 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**). Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- KRENAK, Ailton; CARELLI, Rita. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

4 Ailton Krenak é um ativista, escritor, poeta e filósofo brasileiro, membro do povo indígena Krenak. Atua em defesa dos direitos indígenas e da natureza, e é um dos principais defensores do movimento socioambiental brasileiro.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 294-323
2025.2

» LIMA, Tatiana Motta. A Arte como Veículo. **Revista do Lume**. Unicamp - Universidade Estadual de campinas/LUME - Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais-COCEN-Unicamp. Campinas, n° 2, ago. 1999.

» LIMA, Tatiana Motta. A noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski. VI Colóquio Internacional de Etnocenologia. **Anais**... Salvador: ABRACE, 2009.

» LIMA, Tatiana Motta **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.

» MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

» MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

» MENEZES, Felícia de Castro. **Ventos que Animam a Terra**: voz e criação na trajetória do espetáculo Rosário. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Salvador, 2012.

» SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 4ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

DIÁLOGOS ENTRE ARTE E SAÚDE NUMA ENCRUZILHADA

ANTÔNIO RICARDO FAGUNDES DE OLIVEIRA

Realiza estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia (PPGSC - UFBA). Doutor e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Professor efetivo na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Vencedor do Prêmio Braskem de Teatro 2019 na Categoria Ator. Atualmente, está em Cooperação Técnica na Escola de Teatro da UFBA.

LITZA ANDRADE CUNHA

Docente do Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia, onde leciona disciplinas do campo das Ciências Sociais em Saúde para a graduação e pós-graduação. Mestre e doutora em Ciências Sociais pelo PPGCS/UFBA. Atua em estudos acerca de práticas de cuidado em saúde e em pesquisas sobre as condições de saúde da população em situação de rua.

RESUMO
É apresentada, aqui, uma experiência de ensino do fazer teatral, calcada na horizontalidade de relações em rede, troca de saberes, confiança, afeto, intuição e autonomia das participantes, em que a memória foi impulso para a criação artística, levando-se em conta o individual, o coletivo e o social das pessoas envolvidas com vistas a prevenção e promoção da saúde, tendo a Somática como base metodológica.

PALAVRAS-CHAVE:
Teatro. Saúde. Memória. Somática. Autonomia.

DIALOGUES BETWEEN ART AND HEALTH AT A CROSSROADS

ABSTRACT
Here, we present an experience of teaching theatrical practice, based on horizontal networked relationships, knowledge exchange, trust, affect, intuition and participant autonomy. Memory was the impetus for artistic creation, taking into account the individual, collective and social dimensions of the people involved, with a view to promoting health and preventing illness, and taking somatics as our methodological basis.

KEYWORDS:
Theater. Health. Memory. Somatics. Autonomy.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

De acordo com Bião (2009), o trajeto se constrói em encruzilhadas, percorridas pelo sujeito em fricção com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parciais, se imbricam na construção do próprio mundo. Para a sociologia contemporânea, o mundo social é resultante dessa interação entre as pessoas. Enquanto as teorias sociais mais tradicionais têm uma tendência a enfatizar a ideia de uma realidade social moldando os indivíduos, os quadros teóricos chamados contemporâneos dão centralidade aos sujeitos na construção da vida social.

Para Artaud, o Teatro se configura em espacialidade cênica que "se materializa pela modelagem do espaço através do ar que se conecta entre a pele do artista e do espectador" (1984, p. 48). Os desenhos dos corpos em gestos, sons, presença, modelando o ar, vão construindo o espaço cênico como local de potencial investigação e criação em estado relacional. "Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, do outro, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida" (Artaud, 1984, p. 18). Essa concepção tem convergência com o modo como a cultura é definida no contexto das abordagens mais recentes nas ciências sociais. Nelas está presente uma crítica dirigida à noção de cultura concebida como um sistema quase autônomo. Essas teorias mais contemporâneas compreendem que, embora o mundo social lide com formas culturais herdadas do passado, essa cultura está sendo sempre atualizada pela ação dos indivíduos no presente. Trata-se de um processo que, em grande medida, reproduz o que já existe, mas está sempre aberto a rupturas, mudanças e à instituição no novo. Só assim é possível entender como as ações sociais vão produzindo cultura e explicar as transformações culturais sempre em curso.

Podemos nos ver, também, através do olhar da outra pessoa: um colega de cena ou um artista no palco, por exemplo. Sotigui Kouyaté (2015) dizia que, através do olhar do outro, nós aprendemos mais sobre nós. E o Teatro é um local onde isso pode acontecer. Para Sartre, filósofo e autor de peças para o teatro, o outro me oferece os parâmetros por meio dos quais eu me constituo. As situações e interações concretas apresentam sempre limites e possibilidades para minhas escolhas. É nessa dinâmica que nós nos constituímos enquanto sujeitos e, ao mesmo tempo, participamos da produção do mundo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Aqui neste relato de experiência o teatro, as ciências sociais, a saúde coletiva e a Somática se entrecruzam em um solo fértil, de onde germinou uma experiência produtora de transformações vivenciadas nas trilhas do teatro, fazendo brotar uma escritura dramatúrgica. A encruzilhada é local de possibilidades de escolha, de caminhos que se cruzam, de dúvidas, de incertezas para onde seguir, de possibilidades, de transversalidade, de linhas que se cruzam em convergências e confrontamentos. Local de encontros e desencontros. Na encruzilhada, todos nós estamos num espaço de atitude, de cruzamento de caminhos fluidos e com possibilidades para hibridização, segundo Pavis (1999).

O sujeito, através da Somática, não é mais um objeto que somente absorve os conhecimentos sociais; ele pode, através de um processo autocognitivo de descobrimento e definição de suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua existência, transformando seu corpo em sujeito e não objeto. Vinculada ao treinamento de atores e dançarinos, a Somática propõe uma reeducação para obter liberdade estrutural, funcional e expressiva que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, necessária para artistas da cena. Por meio da Somática, o Teatro, associado às Ciências Sociais com foco na Saúde Coletiva pode ser, portanto, uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos e, em alguns momentos, esquecidos na memória.

O reconhecimento de que a saúde é mais do que ausência de doenças é um dos pilares da saúde coletiva. Esse conceito ampliado de saúde permite explorar uma série de dimensões da vida que podem se constituir em obstáculos ou possibilidades de produção da saúde. Tal noção de saúde norteou a experiência que será aqui relatada. O trabalho se fundamentou na noção de sujeito proposta por Ayres (2011), que chama a atenção para o caráter relacional com o ambiente e com quem o compõe, revelando o sujeito como um ser que produz a sua história, responsável pelo seu trajeto na vida, em constante relação dinâmica com o meio em que vive. Esse ser histórico é produtor que escolhe o que melhorar em seu progresso na vida. E essa liberdade está sempre enraizada em situações dadas por contextos específicos.

Quatro caminhos constroem uma encruzilhada. A experiência teatral a seguir, configurada como encruzilhada, e, também, excruzilhada (termo trazido por uma das participantes desta experiência com o objetivo de dizer a todas as pessoas que a rua é uma passagem e que se pode ultrapassar a situação de rua, de modo que se pode olhar a encruzilhada como lugar de passado também), e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

está integrada por: Arte Cênica, Saúde Coletiva, Somática e Ciências Sociais. Encruzilhadas numa experiência dramatúrgica que resultou na produção coletiva/compartilhada de uma escritura cênica.

EXPERIÊNCIA DA EXCRUZILHADA

O interesse pelo campo da saúde coletiva foi surgindo ao longo do meu percurso no doutorado, a partir da percepção da possibilidade de uma rica interlocução entre Saúde, Educação e Arte, áreas multidisciplinares de atuação da Somática. O conceito ampliado de saúde norteador das práticas desenvolvidas no campo da saúde coletiva me chamou a atenção justamente por me abrir um caminho de acesso a dimensões da imaginação que permitem instaurar novos mundos e outras possibilidades de existência. Atualmente, tem-se pesquisado intensamente sobre as transversalidades entre saúde e arte.

A saúde, num sentido amplo, é a dimensão de existência em sua plenitude, um estado de conexão consigo mesmo. Trata-se de um viver, em estado dinâmico de reativação consigo mesmo, escutando seus desejos mais genuínos. Segundo Vomero (2021), reativar tem um sentido de luta, de cura, de reapropriação e de aprendizado pela restauração. Ainda segundo a autora, o ato de reativar pode alcançar a cura. Que para ela, a cura tem relação direta com recuperar a própria imagem, considerando a imagem não no sentido usual, mas sim a expressão do ser humano em sua subjetividade: “se adoecer é ter sua imagem capturada, curar(-se) é ter de volta a plenitude, a integridade, o ser-estar inteiro” (Vomero, 2021, p. 2).

Rosa (2021) ao traçar transversalidades entre arte e saúde, assevera que a cura se dá em diferentes frentes e há diferentes formas de concebê-la. Não pode ser, somente, privilégio da medicina ou da filosofia e da teologia. Segundo o autor, cada agrupamento pode encontrar formas de cura através de dimensões próprias, como a escuta, o abraço, o cozinhar, o ritual de plantio, o acolhimento e a construção em coletividade, que são formas de cura e de construções de psiques, de corpos e de subjetivações. Afinal, somos gente com nariz na frente diante da vida, querendo existir.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Compreender e abordar a saúde de forma abrangente, considerando tanto o tratamento de doenças quanto a promoção da saúde e a prevenção de enfermidades é fundamental em políticas públicas de saúde. A ideia de que os cuidados com a saúde podem ser vistos em um espectro que vai desde o diagnóstico e tratamento até a promoção da saúde e ações preventivas está presente nos modelos de cuidado em saúde. Existem diversos modelos de cuidado em saúde e aqui ressalta-se que o diálogo com a arte pode ser um caminho bem-sucedido.

A Saúde Coletiva no Brasil é um campo de conhecimento que surgiu em meio aos movimentos de democratização e reforma sanitária, abrangendo uma abordagem multidisciplinar para entender a saúde da população e promover a qualidade de vida. A Saúde Coletiva é caracterizada como um campo de conhecimento e prática transdisciplinar. Suas disciplinas básicas incluem a epidemiologia, a política, o planejamento e a gestão em saúde, bem como as ciências sociais em saúde. Essas áreas se concentram em questões de saúde populacional, serviços de saúde, políticas de saúde e as dimensões sociais, culturais e econômicas da saúde. Ela adota uma abordagem ampla, que vai além do tratamento de doenças, buscando a melhoria da qualidade de vida e a promoção da saúde em comunidades e sociedades. Da mesma forma que a Somática, a saúde coletiva é um campo transdisciplinar.

Vale ressaltar que de acordo com levantamentos do I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança (Brasília, 2018), a maior parte dos artigos publicados sobre Somática no País, refere-se à área da Saúde, porém a maioria das monografias, dissertações e teses estão relacionadas à área das Artes. Destacam-se, portanto, os avanços da Somática como campo epistemológico, criando conhecimento.

“A Pesquisa Somático-Performativa busca consolidar as artes cênicas não apenas como campo de produção de conhecimento científico, mas, antes, como campo de criação de Sabedoria Somática (Nagatomo, 1992), coerente com a natureza das artes” (Fernandes, 2014, p. 1). Para a autora, o processo de pesquisas não só inclui ou utiliza-se da prática, mas “baseia-se, descobre-se, constrói-se e se estrutura a partir da prática, especialmente de práticas somáticas e performativas, compreendidas sob o viés da Arte do Movimento[1]” (Fernandes, 2018, p. 119). De acordo com Fernandes (2018), a Abordagem Somático-Performativa integra experiência e sentido, sensibilidade e razão, subjetividade e objetividade.

1 A Arte do Movimento de Laban se constituía nos aspectos objetivos e subjetivos do dançarino, expressando-se de forma integrada. Era, portanto, um movimento que se baseava na junção entre alma e corpo levados à cena.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

> Independente do nível de aprofundamento, é fato que a Somática está cada vez mais presente nos cursos superiores de dança e teatro, seja como pensamento e abordagem mais ampla, seja como aplicação de métodos. O evento internacional em Brasília, também, contou com uma amostra ainda tímida (porém intensa) de pesquisadores e professores universitários de cursos de Psicologia, Fisioterapia, Educação Física e Medicina, intensificando e ampliando o diálogo por vezes hermético e limitado sobre o tema (Pizarro; Vilela, 2019, p. 18).

Atualmente, utiliza-se o termo Somática no Brasil a fim de expandir o alcance do conceito em perspectiva para além das práticas e sistemas euro-americanos desenvolvidos a partir do final do século XIX. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), a artista-pesquisadora Ciane Fernandes desenvolve a criação da Abordagem Somático-Performativa (PSP). Trata-se de uma metodologia de Prática Artística como Pesquisa, associando performatividade e Somática em processos integrados de ensino, pesquisa e extensão em criação em artes cênicas. No entanto, pode ser ampliada para qualquer campo de conhecimento.

> Por integrar ensino, pesquisa e extensão, denominei-a de *abordagem*, influenciada pelo Movimento Autêntico e a técnica dos *Bartenieff Funtamentals*, além da Análise Laban/Bartenieff em Movimento, a dança-teatro, a arte da performance, a dança-improvisação e a dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam.* Mas, quando utilizada especificamente como abordagem de pesquisa, aplicadas ao desenvolvimento de projetos nesta linha, é denominada de Pesquisa Somático-Performativa (abreviada como PSP) e traduzida para o inglês como *Somatic-Performative Research* (SPR) (Fernandes, 2018, p. 119).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

EXCRUZILHADA: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Desde 2020 o Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia vem desenvolvendo ações e pesquisas voltadas para a população em situação de rua. Em maio de 2023, fui convidado para integrar essa equipe de trabalho. Passei a frequentar diferentes espaços de convivência entre pessoas em situação de rua na cidade de Salvador (Bahia). Quis conhecer, presencialmente, cada lugar e como funcionava. Fui. O local que me acolheu e senti que poderia florescer algo junto comigo foi na sede do Movimento Nacional de Pessoas em Situação de Rua (MNPR). Passei a ir quase toda semana para que as pessoas que fazem parte do movimento e quem, em algum momento passava por ali, se acostumassem comigo e tivessem lembrança de mim. Era uma forma de ir me aproximando, ouvindo, vendo como funcionava e interagindo, somando com a lida daquele lugar e daquelas pessoas. Foram cafés da manhã, feijoadas, visitas e muitas conversas na sede do Pelourinho.

Até que, em agosto de 2023, um novo espaço foi inaugurado no bairro da Saúde. De cara, já achei o nome do bairro sugestivo para a investigação em curso. A Casa de Convivência e Diversidade Maria Lúcia passou a abrigar mulheres cis e trans em situação de rua. Entretanto, quem chegasse, também, era bem-vinda.

Iniciou-se ali, na sede da Saúde, a experiência teatral que eu propunha: Teatro e Saúde. Foram aulas semanais, duas vezes por semana com duração de duas horas cada encontro. As aulas eram compostas por jogos e improvisações teatrais, tendo a memória como impulso para criação e a Somática como base metodológica.

Ouvi muito sobre silenciamento e invisibilidade. Focamos, então, na presença e na fala. No que aquelas pessoas queriam botar para fora em palavras, através da arte, e no que elas achavam que a sociedade deveria ouvir para que, a partir de então, pudesse contribuir para transformações em ações públicas e sociais, reverberando no bem-viver e na saúde de cada pessoa em situação de rua.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Ali, eu já vislumbrava uma experiência explorando a força transformadora de atuar em uma *práxis* política envolvendo arte, saúde, filosofia e educação, na qual a voz ganhasse protagonismo.

A partir da perspectiva Somática associada a elementos que compõem o fazer teatral, através de mover e ser movido em inter-relação e integração entre participantes e o ambiente, dialogando com princípios da Abordagem Somático-Performativa, e a abordagem da saúde coletiva, o percurso que compõe a metodologia proposta para esta pesquisa dividiu-se em três dimensões que se relacionavam e poderiam ocorrer simultaneamente. Para cada dimensão, listo os procedimentos que foram abordados na prática:

Acolhimento:

- Aprender experimentando.
- Considerar o conhecimento prévio e interligá-lo em rede no processo criativo.

Criação:

- O jogo (Improvisações teatrais em jogo que se faz em analogia com o cotidiano).
- Pluralidade de saberes (teatro, dança, artes visuais e música imbricados com os saberes da vida. Onde há regras, criação, desafio, busca de soluções, caminhos novos o tempo todo e em estado dinâmico). Aqui, a memória é impulso para criação artística.
- Busca pela autonomia dos/as participantes.

Partilha:

- Compartilhamento entre todas as pessoas envolvidas na Pesquisa através de depoimentos e resultados práticos das aulas teatrais.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Propus, nos jogos e nas improvisações, a rua como uma encruzilhada com múltiplos caminhos e não a rua como o fim para uma existência. Falei da construção coletiva, das abordagens a partir das memórias individuais, coletivas e sociais. Houve a preocupação das participantes em tudo ser leve e em não desmerecerem as pessoas em situação de rua como maloqueiras. O afeto, a confiança, a horizontalidade nas relações estavam presentes desde o primeiro dia.

E, aos poucos, as vozes foram brotando a partir dos jogos e improvisações nos quais cada pessoa era convocada em sua integralidade de presença e dimensões que compõem cada ser. Por exemplo: “As pessoas querem que a gente seja o que elas pensam, mas eu sou o que eu quero ser a partir do meu sonho, meu desejo. Não posso deixar que me diminuam pelo ponto de vista delas só por que eu tô em situação de rua. Eu tenho sonho. Sou bonita”; “É que porque a gente tá na rua que as pessoas querem enquadrar a gente como tudo uma massa igual. A gente é diferente. Cada pessoa é diferente. Eu não sou louca. Eu sou é livre”; “Tem gente que acha que a gente é número. A gente tem fome, sede...a gente também sente. A gente sente saudade”.

Ao término da primeira aula, escutava o quanto foi bom falar. Dar voz a um sentimento que estava dentro de si e que, às vezes, nem sabia que tinha. E na semana seguinte, ouvia comentários de que partilharam com familiares como era a aula de Teatro e como o sono melhorou com sonhos bons. Ali, já era a ação Somática agindo, justamente, na concepção de corpo como uma totalidade integrada pelo entrelaçamento de dimensões orgânicas, simbólicas, culturais e ambientais.

A partir dos jogos e das improvisações, as palavras puxavam outras que se somavam através de imagens, construindo histórias a partir de uma frase, de músicas que vieram em memórias com base em uma sensação, de uma troca de lugares com olhar, lembranças motivadas por uma palavra gerando a fala brotada, a voz endereçada, tendo como impulso o que se viveu na rua. Tudo foi florescendo nessa prática teatral na qual a Somática foi a base metodológica.

Sempre nos momentos finais das aulas, chamávamos alguém para assistir ao fruto daquele dia. A arte é para todo mundo. Mesmo quem não estava fazendo aula, contribuiu. Essas pessoas eram chamadas para serem as espectadoras do dia. Ouvimos, de forma unânime, a abordagem sobre memória nas falas. Outros aspectos apontados, pela plateia, foram o afeto, a construção coletiva, a liberdade para criar, se ouvindo, abordando dimensões sensíveis do existir. No momento dessa partilha, perguntava o que ficava daquele encontro. E as respostas brotavam nas vozes.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Por exemplo: “A importância de saber que o Teatro é político”; “Tudo que foi dito fortalece a gente para ir para cena”; “Ouvir as pessoas também é aprender e isso, também, é momento de saúde”; “Aqui, é um momento curativo”.

Quando ouvi das participantes que tudo aquilo era saúde, eu perguntei: por quê? As respostas vieram de imediato: “porque a gente sai daqui melhor”; “Eu, depois da aula passada, fui até a Aquidabã pegar o ônibus e não senti nada, nenhuma dor no corpo. Ainda cheguei em casa e falei pra meu companheiro que na aula lembrei de coisas que me fizeram bem. Trabalhou minha memória e meus cuidados comigo”. Percebe-se, através da fala de cada pessoa, a transgressão, a ressignificação de um estado vivido, a pessoa como sujeito e não como objeto, aspectos que fazem parte da prática Somática. Aos poucos, as experimentações, enveredaram para o compartilhamento de individualidades de cada uma diante da vida, das diferenças, as relações sociais e como o comportamento de cada pessoa é, também, fruto de um sistema político-econômico-ideológico. Foi dito por elas, também, o quanto já se sentiram objeto de estudo de instituição que passa, segue e elas continuam na mesma situação. Nesse momento, falei que eu ali estava como artista-pesquisador-professor. Uma das integrantes falou: “você é diferente. Você faz com a gente, começando do zero”. Foi então que esmiucei a minha proposta metodológica de pesquisa horizontal, levando em consideração os conhecimentos prévios, construção coletiva, participando o máximo que fosse possível do cotidiano daquele espaço.

Essas aulas foram encontros que trataram de cidadania, potencialidades para existir, questionamentos sobre nossa posição no agora, memórias individuais, coletivas e sociais que se formaram em cada aula e desembocaram na cena teatral. As relações criadas nessa experiência teatral em rede e baseadas na horizontalidade das relações, com afeto, com confiança, num espaço que possibilite a liberdade de expressão, puderam proporcionar ativações ou reativações com dimensões pessoais, estimulando a criatividade, a autonomia e o bem-viver de cada pessoa envolvida. A Somática utiliza esses princípios em suas abordagens artísticas, proporcionando o contato com o si mesmo de cada indivíduo. Na Somática, o corpo é visto como portador de marcadores culturais. Há, portanto, relação direta com os contextos sociais, políticos e econômicos de onde se vive. De acordo com Patrícia Caetano (2019), a relação entre dança e movimento somático, como ação micropolítica dos corpos, gera abertura para realidades invisíveis, indizíveis e sensíveis. Trata-se, portanto, de acessar, através da prática Somática, caminhos para alteridade através de dimensões com percepções sensíveis e profundas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Ao enfatizar a necessidade interior em inter-relação e integração com o todo, as práticas Somáticas colocam em jogo, por meio de experimentação, a relação do indivíduo consigo mesmo, em partilha e interação entre a corporeidade e o ambiente que o cerca. A noção de si, autonomia, transformação de paradigmas, transgressão de comportamentos a partir de traumas, desenvoltura do movimento e aumento da capacidade expressiva são algumas das resultantes dessa abordagem.

Os encontros foram se sucedendo e as vozes, brotando. Ao término de três meses, tínhamos uma extensa e profunda sintonia Somática (Nagatomo, 1992) nas aulas teatrais. Era nesses momentos que cada pessoa contribuía para a cena com seu impulso de falar e agir em fidelidade ao seu desejo mais genuíno. Sem pudores e com total noção de si diante do mundo. Além do texto teatral (que será apresentado na íntegra como fechamento desta escrita), chamado *Excruzilhada*, fruto dos jogos e das improvisações, montamos, através de doações, um acervo com livros que aquelas vozes desejavam ler e depois transmitir para outras pessoas em falas. Conseguimos, também, apoio financeiro para o deslocamento de cada pessoa para as aulas, além de visita ao seguida de pauta no Teatro Gamboa para apresentação do espetáculo a ser montado.

A arte e a vida se confundem em cena. Essa experiência orientou-se em representar sem re-apresentar a vida já vivida. Transformou-se tudo que foi em atmosfera de reflexão, encanto, alegria e gozo estético. Re-cor-dando. Dando cores ao acontecido distante. Foi o apresentar de uma pessoa que não aguentava mais coerções e a elas subvertem agora. Saiu-se de submetidos para submeter, expressar brilho, prazer, sorriso na alma dos recortes das vidas encenadas, construindo subjetividades e florescendo através da voz em cena. Subjetividades em revolta por conta de submissão. Que, agora, extrapolam limites, transgridem e criam novas realidades, novos mundos partilhados. Transformou-se os agenciamentos da própria existência. Transformou-se os ditos de outras pessoas sobre as próprias vidas. Conseguiu-se liberdade dos encarceramentos de possibilidades, abafamentos, das correntes de limites impostos para existência, possibilitando a voz, de cada pessoa, se fazer presente no mundo. A seguir um fruto, o texto teatral, resultante do trabalho coletivo a partir dos jogos e improvisações teatrais.

Para o ator e diretor baiano João Miguel, o Teatro é revolucionário no aspecto de comunhão entre as diferenças, e essa revolução se dá em “lugares vivos”. Ainda segundo o artista, a diversidade é necessária para a dinâmica que o ato teatral proporciona: o ver e o ser visto.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Artaud (1984) quis evidenciar o teatro como arte autônoma e influenciadora em decisões, proporcionando ao ser humano a conscientização de suas escolhas e o que delas deriva. Ele acreditava ser o palco equivalente à vida. Para o dramaturgo francês, o ator é o atleta das emoções e o Teatro o espaço de encontro consigo mesmo. O fazer teatral visto, portanto, como um processo de descobertas sobre si para socializar e pertencer num espaço-tempo de encenação, engedrando um local para trocas e trânsitos que se constrói pela presença. Ainda segundo Artaud, o Teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade entre o concreto e o abstrato:

> Queremos que o Teatro seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo, para o coração e os sentidos, essa espécie de mordida concreta que toda sensação verdadeira implica. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós, a realidade também atua sobre os sonhos (Artaud, 1984, p. 77).

O pensamento sociológico, presente na Saúde Coletiva, converge para o fazer teatral que é coletivo e transformador em estado dinâmico constante. Para Bauman (2001), o pensamento sociológico pode ser encarado como um poder antifixação. Para o autor, o pensamento sociológico torna flexível aquilo que pode ter sido a fixidez opressiva das relações sociais e, ao fazer isso, abre um mundo de possibilidades. Pensar, sociologicamente, consiste em ampliar o alcance e a efetividade prática da liberdade. Quanto mais disso aprender, mais o indivíduo será flexível diante da opressão e do controle, e, portanto, menos sujeito a manipulação. Ainda para Bauman (2001), é provável que o indivíduo também se torne mais efetivo como ator social, uma vez que passa a ver conexões entre suas ações e as condições sociais, assim como a possibilidade de transformação daquelas coisas que, por sua fixidez, se dizem imutáveis, mas estão abertas à transformação.

O Teatro pode transformar os indivíduos através do mergulho em si e de suas relações. Traz questionamentos que os fazem buscar por respostas. Desestabiliza, reconfigura, questiona, desinquieta estruturas cristalizadas. Através do Teatro, pode-se experimentar o exercício da emancipação e da transformação para se enxergar um mundo novo. Nesse sentido, ter a Somática como fundamento da experiência aqui relatada foi fundamental para aprofundar as possibilidades de pesquisa, experimentação livre e de criação. Trata-se de uma pesquisa em movimento, em que seu tema pode ser seu método, seu objeto pode ser seu sujeito. Em seu horizonte utópico, está sempre presente a TRANSFORMAÇÃO, a TRANSGRESSÃO, a REVOLUÇÃO. Como já citado

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

anteriormente, apresento, abaixo, como fechamento desta escrita, o texto artístico na íntegra que compõe os resultados desta experiência. Trata-se aqui de palavras de cada pessoa integrante das aulas teatrais no MNPR. Vozes brotadas das improvisações e dos jogos teatrais em experiência, partilhando saberes, desejos e dúvidas.

EXCRUZILHADAS

CENA 1

SONS DE RUA, PASSADAS, RISADAS, ALEGRIA, GRITOS, CANTOS DE RUA....MÚSICA INSTRUMENTAL
(Cada pessoa entra em cena e se posiciona no palco com uma marcação de tambor, encarando a plateia)

– AS PESSOAS QUEREM QUE A GENTE SEJA O QUE ELAS IDEALIZAM, MAS EU SOU O QUE EU QUERO SER A PARTIR DO MEU SONHO, MEU DESEJO. NÃO POSSO DEIXAR QUE ME DIMUNUAM PELO PONTO DE VISTA DELAS SÓ PORQUE EU TÔ EM SITUAÇÃO DE RUA? EU TENHO SONHO. EU –SOU- BONITA!

Som de percussão com trocas de lugares

– SÓ PORQUE A GENTE TÁ NA RUA, AS PESSOAS QUEREM ENQUADRAR TODOS COMO UM TIPO SÓ. SOMOS DIFERENTES. SOMOS PLURAIS. CADA PESSOA É DIFERENTE. EU NÃO SOU LOUCA. EU SOU É LIVRE!!!!!!!

– É NAS ESQUINAS, EXCRUZILHADAS E AVENIDAS. É LÁ QUE A GENTE APRENDE O QUE É DE VERDADE.

– PSIU!

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

– A RUA É UM CONGLOMERADO DE HISTÓRIAS. VAMOS OUVIR UMA PARTE DESSAS HISTÓRIAS?

– A DIFERENÇA ENTRE O POSSÍVEL E O IMPOSSÍVEL ESTÁ NA DETERMINAÇÃO DA PESSOA.

– EU NÃO SEI COMO EU MATEI O MEDO DA RUA. ALIÁS EU SEI: FOI OLHANDO COM A VERDADE

– EU NÃO VOU ADMITIR QUE O SISTEMA FALE POR NÓS.

– EU NÃO VOU ADMITIR QUE SÓ AS INSTITUIÇÕES FALEM POR NÓS!

– A PARTIR DO MOMENTO EM QUE EU FALEI PARA MINHA FAMÍLIA QUEM SOU EU, FUI COLOCADA PRA FORA PELA INTOLERÂNCIA DE UMA FAMÍLIA FUNDAMENTALISTA.

– DE ACORDO COM PESQUISAS, O MAIOR MOTIVO DAS PESOAS ESTAREM NAS RUAS É POR CONTA DA INTOLERÂNCIA DA FAMÍLIA.

– QUANDO EU MORAVA NA RUA EU ERA TRATADA COMO UMA MASSA DE MANOBRA. EU NÃO SOU UMA MASSA DE MANOBRA. CADA PESSOA É DIFERENTE. EU SOU LOUCA. EU SOU LOUCA E LIVRE!!!!!! (MALUCA DA MALA ROSA ARRASTANDO A MALA ROSA)

– TEM GENTE QUE ACHA QUE A GENTE É SÓ NÚMERO. A GENTE TEM FOME, SEDE...A GENTE TAMBÉM SENTE. A GENTE SENTE SAUDADE (MÚSICA DE SAUDADE).

CENA 2

– ELE ME DEU UM MURRO NA CARA SEM EU FALAR NADA!

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

– ELA É A PRIMEIRA A VIOLENTAR A GENTE. VAI CHEGANDO ALICIANDO QUEM TÁ POR PERTO PRA PODER FUDER COM NÓS.

– TEM GENTE QUE CHEGA NA RUA PERFEITO. COM O TEMPO APANHA, APANHA, APANHA E FICA DEFICIENTE.

– OU ENTÃO UM CARRO ATROPELA.

– UM OUTRO FURA O OLHO DA OUTRA

– SE FOR VIADO E TRAVESTI ENTÃO....AI AI. CADÊ A CAOLHA, MINHA GENTE?

– ESSES LUGARES QUE DIZEM QUE É PARA RESSOCIALIZAR NA VERDADE SÃO LUGARES QUE DESPERTAM A ESSÊNCIA DO MAL. EU MESMA FUGI. NINGUÉM TIRA MINHA LIBERDADE.

– NINGUÉM TIRA MINHA LIBERDADE

– NA RUA, TEM LIBERDADE, TEM MEDO, TEM APRENDIZAGEM, TEM FOME, TEM SEDE, TEMMMMMMMMMMM.

– A REAL É QUE A SITUAÇÃO DE RUA É CRONIFICADA.

– CRONIFICADA

Sons sussurrados aos poucos. Vem uma pessoa do fundo e começa a fazer gestos teatrais.

– A ARTE É VOLUCIONÁRIA!

– É CURATIVA!

– É TRANSFORMADORA!

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

CENA 3

Vinheta do plantão da Globo sobre a covid-19.
Pessoas correndo pelo palco em coreografia.

– AGORA FOI QUE FUDEU!!!!!!

– EU SEI O QUE É ESSE NEGÓCIO DE COVID
É CONSPIRACÃO DO GOVERNO!

– É UM VÍRUS DESSE TAMANHO (FAZ GESTO
DE ALGO PEQUENO, MAS VÍSIVEL)

– SERÁ QUE COM QBOA MATA?

– JOGA PINHO SOL!

– É TIPO FORMIGA: VEM UM ATRÁS DO
OUTRO FEITO RODA DE SAMBA

– A PRIMEIRA PESSOA QUE MORREU AQUI NO BRASIL
COM ESSE BABADO ERA PRETA. PEGOU DA FAMÍLIA PRA
QUEM TRABALHAVA. A FAMÍLIA TROUXE QUANDO VEIO
DA GRINGA. ELES TÃO AÍ. A PRETA VIROU SAUDADE!

– Ó PAAAAAÍ OOOOÓ!!!!

CENA 4

CENA COREOGRÁFICA COM O AÚDIO SOBRE
O INQUÉRITO EPIDEMIOLÓGICO.

A movimentação se faz com arrumação das cadeiras
e em seguida todas as pessoas colocam a camisa
do Movimento com a bandeira ao fundo

Cena – M entra e olha para as fotos na
parede e começa a batucar um som.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

Cena de M com o monólogo criado por ele.

– NÓS NÃO VIEMOS AQUI PARA BRINCAR. NÓS VIEMOS PRA EXECUTAR UMA SOLUÇÃO.

– SÓ PORQUE FUI MORADOR DE RUA NINGUÉM QUER ME DAR EMPREGO!

– VIVER NA RUA É LUTAR TODO DIA PELA PERMANÊNCIA DA NOSSA EXISTÊNCIA.

– LUTEI MUITO PARA TER MEU CANTO. RUA NÃO É MORADIA.

– TODOS QUEREMOS UMA MORADIA DIGNA.

CENA 5

CENA AO SOM DE INSTRUMENTO PERCUSSIVO

– A GENTE NÃO É SÓ PRA SE DEFENDER E SIM PRA SER LIVRE

– EU PERGUNTAVA A DEUS: VOCÊ SE ESQUECEU DE MIM? EU SOU UMA MULHER PRETA, MACUMBEIRA E TRANS. ENTÃO EU SEI QUE ME COLOCAM NO FINAL DA FILA EM TODO PROCESSO SELETIVO. EU HABITO A PELE MAIS DESUMANIZADA NO MUNDO? É ISSO?

– NOS ÓRGÃOS, NAS INSTITUIÇÕES, NÃO TEM GENTE COMO NÓS QUE NOS ATENDA.

– DO SANATÓRIO PARA O CAPS, DO CAPS PARA O TEATRO.

– DIZEM QUE A PRIMEIRA IMPRESSÃO É A QUE FICA, MAS EU VOU ALÉM DAS APARÊNCIAS.

– ELES NÃO NOTAM QUE HÁ DOR, HÁ SOFRIMENTO, HÁ CICATRIZES. NÃO É SÓ A PESSOA. QUEM ESTÁ ALI É RESULTADO DA RELAÇÃO DA SOCIEDADE COM CADA SER.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

– A SOCIEDADE ME EMPURRA PARA A MARGINALIZAÇÃO!

– EU NÃO SOU INVÍSIVEL. A SOCIEDADE É QUEM ME INVISIBILIZA.

– ISSO É ESSA LEITURA DESCOMPREENDIDA QUE A SOCIEDADE TEM DE NÓS!

– EU ME COLOCO NO PRIMEIRO DEGRAU!

– EU TENHO O DIREITO DE EXISTIR.

– VOU ALÉM DO PRETO E BRANCO: EU SOU ARCO-ÍRIS!

– E VOCÊ?

– E VOCÊ?

– O QUE É QUE VOCÊ FAZ PARA MELHORAR A SITUAÇÃO DAS PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA?

– HOJE VOCÊ JÁ DEU BOM DIA PARA UMA PESSOA EM SITUAÇÃO DE RUA?

– TEM GENTE QUE VÊ NA TV, MAS NA RUA.....NÃO VÊ..... NÉ, BÊ?!

– SABIA QUE ELA TEM NOME?

– TEM HISTÓRIAS.

– TEM ALMA.

– QUE ELA SENTE.

– QUE ELA É GENTE.

– À MEDIDA QUE A GENTE SE OMITE, CONTRIBUI PARA A NECROPOLÍTICA QUE NEGA DIREITOS BÁSICOS.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

– CHEGA DE BARREIRAS DE ACESSO AOS SERVIÇOS BÁSICOS!

– CHEGAR NA SITUAÇÃO DE RUA NÃO É A MORTE.

– NÃO É O FIM!

– PODEMOS CRUZAR!

– ENCRUZAR.

– EXCRUZILHAR!

– SUPERAR.

– MOVER.

– NÓS PODEMOS POTENCIALIZAR NOSSOS SONHOS E TRAÇAR NOVOS RUMOS

– EI! PSIU! (PERCUSSÃO E SILÊNCIO)

– NADA DE NÓS SEM NÓS.

– NADA SOBRE NÓS SEM NÓS.

– NOSSOS PASSOS VÊM DE LONGE!

– ELA NUNCA DISSE: VOLTE OUTRA HORA! (REFERÊNCIA A LÚCIA)

– ELA SEMPRE ESTEVE DISPOSTA A ATENDER.

– E COMO ELA DIZIA: TODO MUNDO JUNTO, A GENTE CONSTRÓI.

– O TEATRO É CURATIVO. SÓ QUEM SABE ONDE E POR ONDE ANDOU FUI EU.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 324-344
2025.2

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BIÃO, Armindo. J. C. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- FERNANDES, Ciane. A Abordagem Somático-Performativa: procedimentos, princípios e conceitos-chave. *In*: SILVA, I. A.; CONSTANCIO, R. (Orgs). **Ação cultural**: arte, educação e política. Recife: ESC Pernambuco, 2014. p. 94-109.
- FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal:** da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.
- FERNANDES, Ciane. Performo, logo pesquiso: Princípios constitutivos e composicionais do Coletivo A-FETO de dança-teatro. SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. (Orgs). **Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa**. São Paulo, SP: Fonte Editorial, 2018, p. 145-182.
- KOUYATÉ, Sotigui. **A palavra do griô Sotigui Kouyaté.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015. (Coleção Cadernos, n. 3).
- LABAN, Rudolf**. Domínio do Movimento***.*** São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MAY, T; BAUMAN, Z. **Aprendendo a pensar com a sociologia.** Tradução: Alexandre Werneck - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2021.
- NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the body.** New York: State University of New York, 1992.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIZZARRO, Diego.; VILELA. L. F. Somática e dança como campos de intensidades relacionais. *In*: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Orgs). **Práticas Somáticas em dança:** Body-mind-centering em criação pesquisa e performance. Brasília, DF: Editora, IFB, 2019, p. 15-27.
- SODRÉ, Muniz**.** O si mesmo corporal. **Cadernos de comunicação e linguagens**. 2ª série, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, julho/1998: 19-31.
- VOMERO, Maria Fernanda. Editorial - Em trabalho de Cura. **Urdimento**. Florianópolis, V.1, n. 40, mar./abr. 2021.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

TECENDO FIOS DE MOVIMENTO E SIGNIFICADO: perspectivas conceituais e pedagógicas na Educação em Dança no Brasil, sob lentes históricas e insurgentes

FERNANDA GUSSO ROSA MELLER

Professora do Centro Universitário UNINTER; Mestre em Artes pela UNESPAR; Licenciada em Educação Física pela PUC-Paraná e Licenciada em Pedagogia pela UNINTER.

MARILA ANNIBELLI VELLOZO

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado profissional) da UNESPAR; Líder do Grupo de Pesquisa em Dança. É artista da Dança e está diretora do Escritório de Relações Internacionais.

RESUMO

Esta pesquisa investiga perspectivas conceituais e pedagógicas da Educação em Dança no Brasil, analisando parte do desenvolvimento histórico e do potencial transformador no contexto educacional das Artes Cênicas. Partindo da premissa de que a Dança transcende à dimensão técnica para se afirmar como um dos modos de desenvolvimento humano, de autonomia e de crítica social, o estudo se fundamenta nas contribuições de educadoras como María Fux, Paulina Ossona, Dionísia Nanny e Isabel Marques, que, entre os anos 1980 e 2000, estabeleceram princípios da dança-educação. Dialogando com as teorias de Paulo Freire sobre Pedagogia Crítica e as de Elliot Eisner acerca da Educação Estética, a pesquisa amplia a compreensão da Dança como linguagem emancipatória e área do conhecimento, orientando uma leitura crítica dos arquivos históricos e práticas pedagógicas propostos por essas autoras, no recorte temporal aqui estabelecido. Os objetivos centrais da investigação incluem mapear a evolução conceitual da dança-educação no Brasil, analisar como as abordagens pedagógicas estudadas promovem a autonomia, exaltam a diversidade corporal e o pensamento crítico, além de refletir sobre os desafios contemporâneos na formação de professores e na implementação de práticas inclusivas.

Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa com revisão crítica de fontes primárias (obras das autoras estudadas) e secundárias (pesquisas sobre Pedagogias da Dança), tratadas como “arquivos vivos” - conforme proposto pelas metodologias insurgentes. A análise se desenvolve em três dimensões complementares: a histórico-conceitual, que reconstrói o pensamento pedagógico a partir de publicações-chave; a crítico-reflexiva, que identifica tensões e contribuições dessas teorias para a Educação atual; e a propositiva, que articula princípios para uma prática docente contextualizada e transformadora. Conclui-se que a Educação em Dança no Brasil constitui campo fértil para o desenvolvimento de Pedagogias insurgentes, capazes de integrar técnica, expressividade e consciência social. Seu potencial transformador reside na capacidade de articular memória histórica com inovação, oferecendo respostas criativas aos desafios de uma Educação plural e inclusiva, em que a Dança se afirma como arte, em seu sentido mais potente, em prol da formação humana e da transformação social.

PALAVRAS-CHAVE:

Autonomia. Dança-educação. Diversidade corporal. Metodologias insurgentes. Pedagogia crítica.

WEAVING THREAD OF MOVEMENT AND MEANING: Investigating conceptual and pedagogical perspectives in Brazilian dance education through historical and insurgent lenses

ABSTRACT

This research investigates conceptual and pedagogical perspectives of dance education in Brazil, analyzing part of its historical development and transformative potential within the educational context of this field. Based on the premise that dance transcends technical dimensions to establish itself as a means of human development, autonomy, and social critique, the study is grounded in the contributions of educators such as María Fux, Paulina Ossona, Dionísia Nanny, and Isabel Marques, who between the 1980s and 2000s established key principles of dance-education. Engaging with Paulo Freire's theories on critical pedagogy and Elliot Eisner's work on aesthetic education, the research expands the understanding of dance as an emancipatory language and form of knowledge, while the perspective on insurgent methodologies in Performing Arts guides a critical reading of historical archives and pedagogical practices proposed by these authors in this timeframe. The central objectives include mapping the conceptual evolution of dance-education in Brazil, analyzing how the studied pedagogical approaches promote autonomy, bodily diversity, and critical thinking, and reflecting on contemporary challenges in teacher training and the implementation of inclusive practices. Methodologically, a qualitative approach is adopted, with a critical review of primary sources (works by the studied authors) and secondary sources (research on dance pedagogy), treated as "living archives" as proposed by insurgent methodologies. The analysis unfolds in three complementary dimensions: the historical-conceptual, which reconstructs pedagogical thought based on key publications; the critical-reflective, which identifies tensions and contributions of these theories to contemporary education; and the propositional, which articulates principles for a contextualized and transformative teaching practice. The study concludes that dance education in Brazil constitutes a fertile ground for insurgent pedagogies capable of integrating technique, expression, and social consciousness. Its transformative potential lies in its ability to articulate historical memory with innovation, offering creative responses to the challenges of a plural and inclusive education, in which dance asserts itself as art, in its most potent sense, for human formation and social transformation.

KEYWORDS:

Autonomy. Dance-education. Bodily diversity. Insurgent methodologies. Critical pedagogy.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

INTRODUÇÃO

O percurso da Dança no cenário educacional é uma narrativa rica em filosofias evolutivas de praticantes dedicados - em uma contínua busca por relevância e profundidade. Este artigo busca explorar multifacetadas perspectivas conceituais e pedagógicas que envolvem a Educação em Dança, com foco particular no contexto brasileiro. O trabalho traça o desenvolvimento da dança-educação, termo que encapsula a integração da Dança como processo educacional, transcendendo a mera instrução técnica para abraçar o desenvolvimento sistêmico, o pensamento crítico e o engajamento social.

O imperativo de compreender e articular o valor da Dança na Educação é impulsionado por observações de seu potencial para fomentar a autonomia, cultivar a expressividade e abraçar a diversidade. No entanto, educadores frequentemente enfrentam desafios, incluindo preconceitos sociais arraigados contra certas formas de expressão corporal, a falta de formação específica e a necessidade de abordagens pedagógicas que ressoem em populações estudantis diversas nas salas de aula contemporâneas. Este artigo visa sintetizar uma parte do percurso histórico da teoria da Educação em Dança no Brasil, ao mesmo tempo em que entrelaça as perspectivas críticas de Renée Wells (2010) sobre ensino, prática e formação, e dialoga com *Pesquisa em Artes Cênicas: perspectivas metodológicas insurgentes que contemplem memória, arquivos e fontes historiográficas*. Essa lente metodológica nos encoraja a ver as obras coletivas das autoras discutidas, não apenas como literatura, mas como “arquivos vivos” que informam e podem potencialmente perturbar e reenergizar as práticas pedagógicas atuais.

As questões centrais de pesquisa que guiam este artigo giram em torno de como a Educação em Dança pode fomentar um ambiente acolhedor para corpos diversos e promover uma pedagogia que reconheça seu valor intrínseco na formação de indivíduos autônomos e socialmente interativos. Além disso, investiga como a pesquisa em Dança pode inspirar educadores a articular o conteúdo da Dança de forma mais eficaz, em relação ao seu papel na construção da autonomia e no respeito à diversidade. Ao examinar as contribuições de figuras pioneiras dos anos 1980 como María Fux e Paulina Ossona, vozes influentes dos anos 1990, como Dionísia Nanny e Isabel Marques, juntamente com as ideias pedagógicas transformadoras de Paulo Freire e Elliot Eisner, este artigo se esforça para construir uma imbricada tapeçaria de compreensão. Postula

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

que uma abordagem historicamente informada, criticamente reflexiva e metodologicamente insurgente à Educação em Dança pode ativar mais fortemente seu profundo potencial para a transformação pessoal e social.

A escolha pelas décadas de 1980 e 1990 como recorte temporal para esta pesquisa se justifica pela relevância das produções acadêmicas dessas autoras no contexto da consolidação da Dança como linguagem educativa no ensino formal. Importante salientar que os estudos sobre o ensino em Dança avançaram nas décadas posteriores, incluindo outros conceitos para esta discussão. Pode-se citar como exemplo a autora Gladis Tridapalli, docente do curso de Licenciatura em Dança da UNESPAR, que articulou, em sua dissertação de mestrado, a relação estreita entre o docente pesquisador e o caráter investigativo e de criação no ensino em Dança.

O aprofundamento nas autoras selecionadas para discutir os parâmetros postos nesta pesquisa se mostrou profícuo para atender às questões do acolhimento à diversidade, da articulação entre dança e autonomia, e da difusão de um período potente da escrita em Dança e Educação. Trata-se de um momento que apresenta escassez de reflexão e de publicações e que, conforme será visto, pode auxiliar profissionais com pouco conhecimento em Dança a se aproximarem de um período fundamental para a validação da Dança no ensino formal.

Ainda que este recorte privilegie autoras atuantes nas décadas mencionadas, é relevante reconhecer que outras pesquisadoras vêm ampliando esse campo. Autoras como Maria Lúcia Pederneiras, que propõe uma abordagem sensível e crítica sobre o corpo em movimento; Beatriz Cerbino, que investiga práticas pedagógicas em Dança - com foco na escuta e na improvisação; e Helena Katz, que articula Dança com Filosofia e Neurociências, oferecem contribuições significativas para pensar o ensino da Dança na contemporaneidade, entre outras/os. Tais nomes reforçam que o campo está em constante expansão, e que este trabalho se insere como parte de um movimento maior de valorização da Dança como linguagem educativa.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

FUNDAMENTOS DA DANÇA-EDUCAÇÃO – VOZES DOS ANOS 1980 E AS SEMENTES DA PEDAGOGIA CRÍTICA

Os anos 1980 no Brasil testemunharam o florescimento do pensamento crítico sobre o papel e a metodologia da Dança em contextos educacionais. Publicações dessa época começaram a articular sistematicamente uma visão da Dança que transcendia o mero entretenimento ou disciplina física, posicionando-a como uma arte vital para o desenvolvimento e a formação humana. Entre as vozes significativas estavam María Fux[1] (1983) e Paulina Ossona[2] (1988), cujas obras lançaram pedras fundamentais para o que se tornaria um campo mais robusto da dança-educação. Suas contribuições, quando vistas sob a lente da pedagogia crítica, como posteriormente defendida por Paulo Freire, e da Educação Estética, preconizada por Elliot Eisner, revelam um alinhamento precoce com princípios de autonomia, aprendizagem experiencial e o poder comunicativo das artes.

MARÍA FUX: DANÇA COMO EXPERIÊNCIA DE VIDA E COMUNICAÇÃO INTERNA

María Fux (1983), com seu conceito de dançaterapia, enfatizou a Dança como uma profunda "experiência de vida". Para Fux (1983), o corpo não é meramente um instrumento mecânico, mas um condutor para a comunicação interna. Ela postulou que "a experiência do corpo é descobrir o ritmo interno através do qual se pode mobilizar

1 **MARÍA FUX** (1922–2024) – Dançarina, coreógrafa e professora argentina, pioneira da dançaterapia. Desenvolveu um método terapêutico que integra movimento, expressão corporal e inclusão. Entre suas obras, destacam-se *Dançaterapia* (1981) e *Ser dançaterapeuta hoje* (2005). Faleceu em Buenos Aires, aos 101 anos.

2 **PAULINA OSSONA** (1933–2019) – Educadora e pesquisadora argentina especializada em Dança e Educação. É autora de obras como *La danza en la escuela* (1994), abordando o ensino da Dança no contexto pedagógico. Faleceu em Buenos Aires, aos 86 anos.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

a via da comunicação que há em seu interior. Para isso, o corpo deve ser motivado e, sobretudo, ter um sentido: por que me movo e para quê" (Fux, 1983, p. 37). Esse foco no ritmo interno e no movimento motivado sublinha uma pedagogia centrada na autodescoberta e na expressão autêntica. A abordagem de Fux ressoa com a ênfase de Paulo Freire (1996) na Educação como um processo de "conscientização", no qual os indivíduos se tornam conscientes de si mesmos e de seu mundo, capacitando-os assim a agir sobre ele. A motivação interna de que Fux fala pode ser articulada à noção freireana do estudante como sujeito ativo em sua aprendizagem, não um receptor passivo de conhecimento. Ao buscar significado (para quê) no movimento, os estudantes se engajam em uma prática reflexiva que fomenta a autonomia.

PAULINA OSSONA: DANÇA COMO LINGUAGEM E ESTRUTURA EDUCACIONAL

Paulina Ossona, em A educação pela dança (1988), solidificou ainda mais a compreensão da Dança como uma linguagem capaz de comunicar "sentimentos, ideias, valores e experiências, através do movimento corporal" (Ossona, 1988, p. 13). Ossona forneceu uma estrutura metodológica, oferecendo orientação prática para o ensino de crianças, adolescentes e adultos. Embora reconhecesse o potencial expressivo de todo movimento corporal, Ossona também fez uma distinção importante: "Porque embora toda dança - mesmo que a isso não se proponha - seja expressão corporal, nem toda expressão corporal é dança" (Ossona, 1988, p. 25). Essa distinção é fundamental, como aponta Vellozo (no prelo), para evitar que a Dança seja reduzida a um mero instrumento ou ferramenta de comunicação, preservando sua integridade artística.

O trabalho de Ossona (1988) também destacou a importância do contexto histórico da Educação em Dança, apresentando estilos de dança de vários períodos históricos e culturas. Essa abordagem, embora aparentemente tradicional - em sua apresentação cronológica, preparou o terreno para a compreensão da Dança como uma prática culturalmente situada. Sua ênfase na participação ativa dos alunos, como compor sequências e coreografias para desenvolver a organização

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

espaço-temporal, promovia inerentemente a agência e a resolução criativa de problemas. Tais práticas se alinham com a visão de Elliot Eisner (2000) de que a educação artística cultiva formas únicas de pensamento e julgamento crítico. Eisner argumenta que "a arte é uma forma de conhecer, uma forma de experimentar o mundo e, ao fazê-lo, de se conhecer a si mesmo" (Eisner, 2000, p. 35). As sugestões pedagógicas de Ossona, como analisar formas espaciais e temporais ou experimentar emoções por meio do movimento, visavam desenvolver uma função crítica nos estudantes, ecoando o chamado de Eisner para *pensar com os sentidos*.

Ossona (1988) também diferenciou a Educação pela Arte (desenvolver apreço por todas as formas artísticas) da Educação para a Arte (formar artistas e professores). Essa estrutura reconhece tanto o amplo valor humanístico da Dança, quanto as necessidades específicas do desenvolvimento profissional, uma preocupação que Renée Wells (2010) também aborda em suas reflexões sobre a formação de educadores em Dança no Brasil. Wells (2010) consistentemente argumentou pela necessidade de desenvolver habilidades técnicas, além de uma profunda compreensão pedagógica naqueles que ensinam Dança, garantindo que as dimensões artísticas e educacionais sejam integradas.

As contribuições de Fux e Ossona, portanto, representam mais do que apenas antecedentes históricos; são textos fundamentais para o arquivo da Pedagogia da Dança brasileira. Sua ênfase na motivação intrínseca, na dança como linguagem comunicativa, na participação ativa dos estudantes e no desenvolvimento de sensibilidades críticas e estéticas forneceram um terreno fértil para desenvolvimentos subsequentes na dança-educação. Esses esforços iniciais para sistematizar as Pedagogias da Dança também desafiaram implicitamente abordagens puramente mecanicistas ou excessivamente formais do ensino da Dança, prefigurando as metodologias mais explicitamente insurgentes, que mais tarde defenderiam a descolonização de currículos e o abraço de diversas epistemologias corporais. Ao priorizar o "porquê" e o "para que propósito" do movimento, elas iniciaram uma mudança significativa em direção a uma Educação em Dança mais empoderadora e centrada no significado.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

EXPANDINDO O DISCURSO - ANOS 1990, INTEGRAÇÃO CURRICULAR E CRITICIDADE APROFUNDADA

Os anos 1990 marcaram um período significativo para a Educação em Dança no Brasil, caracterizado por um esforço concentrado em integrar a Dança mais formalmente nos currículos escolares e por um aprofundamento do discurso teórico em torno de seus princípios pedagógicos. Autoras como Dionísia Nanny[3] (1995a; 1995b) e Isabel Marques[4] (1999; 2003; 2010) tornaram-se figuras centrais, construindo sobre fundamentos anteriores e introduzindo novas estruturas que enfatizavam a criatividade, a relevância cultural e uma compreensão crítica da Dança na sociedade. Esse era também um diálogo crescente com teorias educacionais mais amplas, particularmente aquelas que promoviam a aprendizagem centrada no aluno e na pedagogia crítica.

DIONÍSIA NANNY: DANÇA-EDUCAÇÃO, CRIATIVIDADE E CONSCIÊNCIA SOCIOCULTURAL

Dionísia Nanny emergiu como uma voz pivotal nos anos 1990, notadamente com suas obras Dança Educação - Princípios, Métodos e Técnicas (1995a) e Dança Educação: Pré-escola à Universidade (1995b). Sua motivação originou-se de uma

3 **DIONÍSIA NANNY** (1940–2015) – Bailarina e educadora brasileira, dedicada ao ensino da Dança para crianças e à formação de professores. Publicou *Dança na escola: uma arte a ser explorada* (2000), entre outros trabalhos sobre Pedagogia da Dança. Faleceu no Rio de Janeiro, aos 75 anos.

4 **ISABEL MARQUES** (1966-) – Coreógrafa, educadora e autora brasileira, referência em dança-educação. Fundadora do Caleidos Cia. de Dança e autora de *Dançando na escola* (2003) e *Linguagem da dança: arte e ensino* (2010). Atua como professora e pesquisadora em São Paulo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

percebida falta de estudos que tratassem a Dança como um processo educacional com clara intenção pedagógica. A abordagem de Nanny foi influenciada pelo Sistema Universal de Dança (SUD), criado por Olga Brandão na década de 1960, que, por sua vez, baseou-se na Ginástica Natural desenvolvida por Georges Hébert no início do século XX, enfatizando as possibilidades mecânicas e motoras naturais do corpo dentro de padrões estéticos de movimento.

Um pilar do conceito de dança-educação de Nanny (1995a) era seu potencial de interferir nos padrões sociais através de uma consciência corporal aguçada e, ainda, seu papel como meio de comunicação e expressão. A autora argumenta: "Percebemos que a Dança está diretamente ligada ao modo de sentir, pensar e agir da cultura e que, enquanto pela consciência corporal facilitadora e meio de comunicação e expressão, podemos interferir nos padrões das relações sociais" (Nanny, 1995a, p. 265). Essa perspectiva se alinha fortemente com as próprias observações e vivências profissionais, em sala de aula, das autoras deste artigo, a saber: a Dança mobiliza corpos para estabelecerem interações e modos diversos de comunicação, mesmo considerando estudantes mais tímidos, os reposicionando por meio de dinâmicas de integração entre os outros participantes de uma aula e entre possibilidades relacionais com o espaço, objetos, sensações e sentimentos próprios e de outros.

Nanny (1995b) deu ênfase significativa à criatividade, vendo-a como um elemento importante que é "difícil de se disciplinar" e frequentemente sufocado por métodos de ensino que desencorajam a reflexão crítica e massificam ideias. A autora sustentou que "o processo criativo é o ângulo mais conflitante da educação democratizada [...] dança-educação permite veicular este processo criativo" (Nanny, 1995b, p. 265). Para Nanny, metodologias alternativas eram essenciais para fomentar "autenticidade, segurança e independência do ser, viabilizando sua autonomia pelo processo criativo" (Nanny, 1995b, p. 266). Isso ressoa com a visão de Paulo Freire (1996), da Educação como prática da liberdade, segundo a qual a autonomia é construída por meio da conscientização e da crítica, e com a defesa de Elliot Eisner (2000), da educação artística como um espaço para desenvolver a imaginação e o pensamento divergente. Nanny (1995b) argumentou que um programa em Dança, que reflita a dança-educação, deve incorporar o processo criativo dentro dos contextos culturais e sociais dos alunos, visando à consciência crítica e à transformação das realidades sociais.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

Ademais, Nanny (1995a), assim como Ossona e muitos outros profissionais da Dança, incorporou em sua estrutura pedagógica categorias do sistema criado por Rudolf Laban (1879-1958), como a Eukinética por meio dos quatro fatores básicos do movimento (Peso, Tempo, Espaço e Fluência) e das ações básicas de esforço (Socar, Flutuar, Pontuar/Tocar, Pressionar, Chicotear, Torcer, Sacudir/Chacoalhar e Deslizar), e também a Corêutica com as relações espaço corporais. Ela acreditava que o domínio desses fatores interdependentes levaria a uma maior consciência corporal e a uma expressão artística mais rica. Sua metodologia também enfatizava a importância de compreender os contextos culturais e históricos de diferentes estilos de dança, promovendo uma educação holística, que desenvolve técnica, consciência corporal, expressão artística e compreensão cultural.

A ênfase de Nanny na exploração e na vivência do corpo como um meio "de levar o educando às descobertas, vivências e oportunidades mais criativas através da relação consigo mesmo, com os outros, objetos e o mundo" (Nanny, 1995, p. 102) destaca a importância da diversidade e da expressão individual em sua proposta de dança-educação. Essa abordagem prefigura apelos mais contemporâneos por práticas inclusivas que celebrem corpos e estilos de movimento diversos, afastando-se de ideais padronizados.

ISABEL MARQUES: DANÇA COMO CONHECIMENTO CRÍTICO E TRANSFORMAÇÃO CURRICULAR

Isabel Marques destaca-se como outra autora influente, cujo trabalho moldou significativamente a Educação em Dança a partir dos anos 1990 até os anos 2000, e também em anos subsequentes (não estudados para o recorte temporal proposto neste artigo), particularmente através de suas contribuições para o desenvolvimento curricular e seus livros amplamente lidos como Ensino de dança hoje: textos e contextos (1999), Dançando na escola (2003) e Linguagem da Dança: arte e Ensino (2010). Marques defende uma Educação em Dança que transcenda posturas racionalistas e dualistas, promovendo, em vez

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

disso, um "conhecimento sintético, sistêmico, corporal e intuitivo, que seja crítico e transformador, estabelecendo conexões entre o corpo, a escola, o indivíduo, a arte e a sociedade contemporânea" (Marques, 2003, p. 17-18).

Marques afirmou veementemente "a necessidade de valorização da arte como forma de conhecimento indispensável ao ser humano" (Marques, 1999, p. 38). Como suas predecessoras, ela via a Dança como uma forma artística potente e de comunicação não verbal, adequada para integração no currículo escolar com conteúdo amplo e complexo. Ela trabalhou ativamente para desmontar noções simplistas da dança como mera atividade física ou reprodução acrítica de danças populares, argumentando que a Dança deveria ser reconhecida como uma profunda experiência educacional.

Uma parte significativa da contribuição de Marques reside na identificação e na crítica das barreiras à educação eficaz em Dança nas escolas. Estas incluem preconceitos sociais (particularmente de gênero), objeções religiosas ao trabalho corporal, estereótipos negativos de artistas, formação inadequada de professores e escassez de literatura crítica e esteticamente focada sobre Pedagogias da Dança. Em resposta, Marques (1999; 2003; 2010) convidou educadores a ver a Dança como uma prática pedagógica inspiradora e poderosa para o desenvolvimento humano integral. Essa "prática pedagógica", como Marques a concebe, não se trata de tão somente transmitir técnicas, mas envolve a construção de conhecimentos, a reflexão crítica e a transformação dos indivíduos por meio de experiências significativas. Essa visão se alinha ao conceito de Freire (1996) de uma Educação libertadora e à ênfase de Eisner (2000) na Arte como uma forma única de conhecer e interpretar o mundo.

Marques argumentou que "a escola pode, sim, fornecer parâmetros para sistematização e apropriação crítica, consciente e transformadora dos conteúdos específicos da dança e, portanto, da sociedade" (Marques, 2003, p. 23-24). Isso posiciona firmemente a escola como um agente tanto de reprodução quanto de construção de conhecimento através da Dança. Seu chamado é para ir além de meramente "ter" aulas de dança, para garantir que a Dança se torne "algo muito a mais", permitindo que os alunos se tornem "ser[es] criador-pensante[s] que utiliza[m] uma linguagem artística para transformar a sociedade" (Marques, 2003, p. 101). Isso necessita romper com o ensino da Arte de maneira puramente técnica e descontextualizada que abafa o processo criador.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

Um aspecto fundamental da pedagogia de Marques é sua ênfase em partir dos contextos próprios dos alunos – seu tempo presente, espaço ilimitado e a pluralidade de seus corpos. Este é um movimento distintamente insurgente, desafiando currículos de cima para baixo ao valorizar as experiências vividas e os repertórios culturais dos alunos (por exemplo, rap, funk, dança de rua) como pontos de partida legítimos para a aprendizagem. O professor, neste modelo, torna-se um interlocutor mediando entre o conhecimento existente dos alunos, a dança dos artistas e o conhecimento formal a ser desenvolvido em sala de aula. Essa abordagem contextual é evidente em seu questionamento crítico sobre como as danças populares são ensinadas, instando os educadores a analisar as relações de gênero, questões éticas, religiosidade e papéis sociais embutidos, e a perguntar: "o que tudo isto tem a ver com o Brasil/juventude de hoje?" (Marques, 2003, p. 161). Essa abordagem analítica às formas culturais é essencial para desenvolver a consciência crítica e evitar a perpetuação irrefletida de normas sociais potencialmente problemáticas.

Marques também defende uma prática de dança inclusiva e democrática, na qual todos os corpos são valorizados e respeitados. Ela destaca o papel da Dança na promoção de interação social, cooperação, autoconhecimento e autoestima, e sua contribuição para o desenvolvimento cognitivo através do exercício da memória, atenção, coordenação e raciocínio espacial.

A INFLUÊNCIA DE RENÉE WELLS: UM LEGADO DE INOVAÇÃO PEDAGÓGICA

Embora o artigo forneça análises focadas em Fux (1983), Ossona (1988), Nanny (1995a; 1995b) e Marques (1999; 2003; 2010), é importante reconhecer a influência penetrante de figuras como Renée Wells[5] (1983; 2010), cujo trabalho antecede e acompanha alguns desses desenvolvimentos, criando um solo rico para a dança-educação no Brasil. Wells, pioneira na Dança Moderna e na Educação em Dança no país, desenvolveu seu método de ensino para crianças com base na crença de que o aprendizado da Dança deveria começar com a descoberta lúdica e criativa do corpo e do movimento. Seu livro O Corpo se Expressa e Dança (1983), voltado para pré-escolares, foi uma publicação marcante, legitimando

5 **RENNÉE WELLS** (1955–2021) – Bailarina, coreógrafa e educadora brasileira, conhecida por seu trabalho pioneiro em Dança Contemporânea e Educação Somática. Desenvolveu pesquisas sobre consciência corporal e improvisação em dança, com publicações como *Corpo em Movimento: Técnica e Expressão* (1998). Atuou como professora em universidades e projetos sociais até seu falecimento, aos 66 anos, em São Paulo.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

um foco pedagógico no estímulo ao movimento criativo e à expressão corporal desde a primeira infância.

A abordagem de Wells foi influenciada por sua formação diversificada e seu engajamento com os princípios de movimento de Rudolf Laban. Ela defendeu uma ruptura com os modelos tradicionais de ensino baseados na imitação, privilegiando, em vez disso, a expressão individual, a criatividade e a experimentação consciente do movimento. Como observam Janning e Meyer (2005), suas inovações pedagógicas foram significativas. Wells (2010), em *A dança no Brasil: reflexões sobre ensino, prática e formação*, continuou a refletir sobre as complexidades da Educação em Dança, enfatizando a necessidade de educadores bem preparados que compreendam a Dança não apenas como um conjunto de técnicas, mas como um meio profundo de desenvolvimento humano.

O impacto duradouro de Wells pode ser visto nos esforços contínuos para criar currículos em Dança centrados na criança, criativos e sensíveis às necessidades de desenvolvimento dos alunos, tratando a Dança como um componente vital de uma educação sistêmica. Sua obra embasa uma fonte historiográfica essencial para entender uma determinada linhagem da educação formal em Dança no Brasil.

As contribuições coletivas dos anos 1990, lideradas por Nanny e Marques, e contextualizadas pela influência duradoura de figuras como Wells, avançaram significativamente o discurso sobre a dança-educação. Elas impulsionaram uma dança tecnicamente proficiente, criticamente consciente, culturalmente relevante, criativamente vibrante e profundamente integrada à missão educacional das escolas. Seu trabalho estabeleceu bases essenciais para discussões contemporâneas sobre diversidade, inclusão e o poder transformador da Dança.

Nesse sentido, a proposta de Renée Wells vai além da valorização do movimento como expressão infantil: ela elabora uma epistemologia do corpo sensível como ponto de partida para as Pedagogia da Dança no Brasil. Ao articular ludicidade, escuta ativa e liberdade expressiva como pilares formativos, Wells (1983; 2010) antecipa práticas contemporâneas que hoje se alinham às pedagogias da diferença e da insurgência. Sua recusa a modelos prescritivos ou imitativos – já nos anos 1980 – revela um compromisso ético com o corpo criador e com a infância como campo de invenção e autonomia. Sua obra contribui significativamente para o que podemos chamar

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

de cartografia sensível da docência em Dança, sendo referência para qualquer educador comprometido com uma pedagogia libertadora e plural. Como defensora da pedagogia poética do movimento, Wells representa um elo essencial entre tradição, inovação e insurgência.

SÍNTESE: DANÇA-EDUCAÇÃO COMO PODER TRANSFORMADOR

As percepções coletivas de Marques, Nanny, Fux e Ossona convergem para o significativo potencial transformador inerente à interseção entre Dança e Educação. Suas perspectivas integradas retratam a dança como uma rica prática pedagógica que fomenta o desenvolvimento técnico e motor, além da expressão emocional, a construção da identidade e o fortalecimento de laços sociais. Essas autoras veem a Dança como arte inclusiva e posta à reflexão crítica, que dependendo de como é entendida e direcionada, permite aos alunos colocar em relação suas vivências e questionar padrões comportamentais estabelecidos e normas sociais.

Nanny (1995b), por exemplo, sublinha a importância da técnica para o desenvolvimento da consciência corporal e da precisão, complementando as visões de Marques (2010) e Ossona (1988), que enfatizam a Dança como um espaço de reflexão crítica e experimentação da identidade, com a técnica servindo como base para a expressão criativa. Maria Fux (1983) contribui defendendo um equilíbrio entre técnica e sensibilidade, garantindo que a Dança permaneça como experiência lúdica e prazerosa que facilita a descoberta pessoal.

Algumas divergências sutis são observadas: enquanto Marques pode focar mais na experiência estética da criança e na expressão autêntica, sem um vínculo explícito ao desenvolvimento crítico ou à interdisciplinaridade em todas as instâncias, a visão sistêmica de Nanny integra a

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

Dança mais amplamente a contextos culturais e sociais, não necessariamente priorizando a crítica como eixo central.

Essas nuances, no entanto, reforçam um consenso sobre o papel essencial da Dança e das artes em uma Educação que valoriza o ser humano integral. O diálogo sugere que o ensino da Dança deve articular técnica com criação, e inclusão com reflexão crítica, fomentando identidade e laços sociais.

ALARGANDO HORIZONTES - INTERDISCIPLINARIDADE, CONTEXTO E METODOLOGIAS INSURGENTES NA PESQUISA E PEDAGOGIA DA DANÇA

A evolução da dança-educação no Brasil, traçada através das obras das autoras apresentadas, revela uma história de pensamento pedagógico e aponta para a necessidade de adotar metodologias de pesquisa e ensino que sejam dinâmicas, contextualmente sensíveis e criticamente engajadas.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

O chamado para *Pesquisa em Artes Cênicas: perspectivas metodológicas insurgentes que contemplem memória, arquivos e fontes historiográficas* fornece uma estrutura para a escrita que permite compreender e avançar o campo de conhecimento. Essa abordagem, proposta pela revista, das insurgências incentiva um afastamento de métodos rígidos e canônicos, instando pesquisadores e educadores a desenterrar, reinterpretar e ativar o conhecimento histórico de maneiras que desafiem paradigmas existentes e capacitem novas formas de prática.

AS OBRAS DE EDUCADORES COMO ARQUIVOS VIVOS

Ver os escritos coletados e as práticas documentadas de Fux, Ossona, Nanny, Marques e Wells por meio de uma lente de metodologias insurgentes significa tratar suas contribuições como mais do que meros pontos de dados históricos. Eles se tornam "arquivos vivos" – fontes dinâmicas de conhecimento, memória e inspiração que podem ser revisitadas e reanimadas para enfrentar desafios contemporâneos na Educação em Dança. Seus textos são fontes historiográficas que documentam não apenas técnicas pedagógicas, mas também as correntes socioculturais, as lutas e os fundamentos filosóficos de seus tempos.

Por exemplo, os esforços de Paulina Ossona (1988) para categorizar estilos de dança historicamente ou a integração de Dionísia Nanny (1995a; 1995b) das teorias de Laban em um contexto brasileiro não são fatos históricos estáticos. Eles representam tentativas de construir um corpo de conhecimento coerente e transmissível. Uma leitura insurgente poderia perguntar: Como essas estruturas interagiram com formas de Dança de povos originários ou afro-brasileiras na época? O conhecimento de quem foi centrado e o de quem pode ter sido marginalizado, mesmo que não intencionalmente? Isso não é para desacreditar suas contribuições inestimáveis, mas para engajar-se criticamente com seu trabalho, como exige a perspectiva insurgente, procurando lacunas, tensões e oportunidades para reinterpretação contemporânea.

O foco consistente de Renée Wells (1983; 2010) na aprendizagem centrada na criança e na preparação de professores pode ser visto como uma forma inicial de insurgência contra modelos de formação em Dança excessivamente rígidos e centrados no adulto. Sua ênfase no lúdico, na

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

criatividade e na compreensão do mundo da criança ressoa com os apelos contemporâneos por pedagogias mais humanizadoras e apropriadas ao desenvolvimento. Seu trabalho, como um arquivo, fornece uma linhagem para educadores atuais que buscam resistir a abordagens puramente técnicas ou voltadas para o desempenho na Educação em Dança inicial.

CONTEXTO, DIVERSIDADE E CRITICIDADE COMO PRÁTICAS INSURGENTES

Um princípio fundamental das metodologias insurgentes é o respeito pelo contexto e pela diversidade. A insistência de Isabel Marques (2003) em partir dos próprios contextos sociopolítico-culturais dos alunos é um exemplo de uma postura pedagógica insurgente. Ao valorizar os repertórios pessoais e culturais dos alunos como conhecimento legítimo dentro da sala de aula, ela desafia a hegemonia de formas de dança tradicionalmente valorizadas e capacita os alunos como coconstrutores de significado. Isso confronta diretamente legados coloniais na Educação, que frequentemente desvalorizam expressões culturais locais ou populares.

Seu questionamento crítico das narrativas sociais embutidas nas danças populares – "Que relações de gênero estão presentes nas quadrilhas [...]? Que posturas éticas estão sendo ensinadas no jogo da capoeira? [...] Que papel de mulher está implícito no rebolar do faceiro do carimbó?" (Marques, 2003, p. 161) – exemplifica como a Educação em Dança pode se tornar um local de investigação social crítica. Esse é um ato "insurgente" porque move a Dança para além da apreciação estética ou da aquisição de habilidades físicas para o reino da crítica cultural e da conscientização, alinhando-se com a pedagogia do oprimido de Freire (1996).

O desafio da diversidade, como observado em introduções sobre corpos, habilidades e origens variadas em uma única turma, é central para uma pedagogia insurgente. O trabalho de Nanny (1995, p. 102), que destacou "a exploração e a experienciação do Corpo [...] levando o educando às descobertas, vivências e oportunidades mais criativas através da relação consigo mesmo, com os outros, objetos e o mundo", apoia implicitamente uma pedagogia que se adapta às necessidades individuais e celebra diversas formas de se mover e de ser.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

INTERDISCIPLINARIDADE E DESAFIO AOS DUALISMOS

Metodologias insurgentes frequentemente buscam quebrar silos disciplinares e desafiar dualismos restritivos. O apelo de Isabel Marques (2003) para transcender posturas racionalistas e dualistas em favor do conhecimento sintético, sistêmico, corporal e intuitivo é um desafio direto à separação mente-corpo cartesiana que há muito tempo assola a Educação ocidental. A Dança, por sua própria natureza, é uma prática sistêmica e sua pedagogia, como idealizada por Marques, deve refletir essa integração. Sua sugestão de integrar a Dança com outras disciplinas reforça ainda mais essa abordagem, fomentando uma experiência de aprendizagem-interconectada com outros conteúdos e contextos.

O engajamento com teóricos pedagógicos como Paulo Freire (1996) e Elliot Eisner (2000) é em si um ato interdisciplinar e potencialmente insurgente. Recusa-se a confinar a Educação em Dança a um contexto puramente técnico ou estético, insistindo em suas conexões com a filosofia educacional mais ampla, justiça social e desenvolvimento cognitivo. A ênfase de Freire em uma Educação dialógica e na agência do estudante e a validação de Eisner das formas artísticas de conhecimento, fornecem aliados teóricos para uma Educação em Dança que busca ser transformadora em vez de meramente transmissiva.

MEMÓRIA E HISTORIOGRAFIA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Uma implicação importante de abraçar memória, arquivos e fontes historiográficas é para a formação de professores. Educadores que ingressam no campo, seja em dança, pedagogia ou educação física, beneficiam-se imensamente da compreensão dessa linhagem histórica. Saber como figuras como Wells, Fux, Ossona, Nanny e Marques lutaram para definir e implementar a dança-educação fornece aos professores contemporâneos

um senso de continuidade, um repertório de ideias testadas (e às vezes contestadas) e uma base para suas próprias inovações críticas.

Wells (2010), por exemplo, refletiu sobre os desafios e os sucessos do estabelecimento de programas de dança e da formação de professores no Brasil ao longo de décadas. Suas experiências documentadas, tornam-se parte da memória coletiva que pode informar políticas e práticas atuais na formação de professores. Permite que novas gerações aprendam com o passado, não para replicá-lo, mas para construir sobre ele com consciência crítica.

Ao engajar-se com esses arquivos históricos através de uma lente insurgente, a Educação em Dança pode renovar-se continuamente, garantindo que permaneça relevante, crítica e empoderadora para todos os alunos. Significa perguntar não apenas "o que esses educadores fizeram?", mas "o que suas lutas e percepções podem nos ensinar agora, em nossos contextos específicos, enquanto lutamos por um mundo mais equânime e voltado à criação?". Esse diálogo contínuo com o passado, a serviço de um futuro transformado, é parte de um projeto pedagógico insurgente.

CONCLUSÃO

A investigação das perspectivas conceituais e pedagógicas sobre a Educação em Dança no Brasil, enriquecida pelos legados de pioneiras como Renée Wells e pela lente crítica de metodologias insurgentes, revela um campo vibrante de potencial e imbuído de um profundo senso de propósito. A jornada desde as obras fundamentais de María Fux e Paulina Ossona nos anos 1980, passando pelos avanços críticos de Dionísia Nanny e Isabel Marques - nos anos 1990, demonstra um compromisso consistente, embora evolutivo, com uma Educação em Dança que transcende à mera técnica para cultivar a pessoa integral – intelectual, emocional, social e fisicamente.

Os temas recorrentes de autonomia, expressividade, respeito pela diversidade e consciência crítica emergem como pilares essenciais dessa pedagogia. O diálogo entre as contribuições dessas educadoras e as teorias de Paulo Freire (1996) e Elliot Eisner (2000) reforça o papel transformador

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

da Dança na Educação, capaz de desafiar normas opressivas, ampliar vozes marginalizadas e fomentar agência coletiva. A Dança, assim, não se limita ao movimento, mas afirma-se como linguagem de emancipação e de reconhecimento da pluralidade corporal.

Tratar esse legado como um "arquivo vivo", conforme propõem as metodologias insurgentes, convida à contínua reinterpretação crítica dessas fontes historiográficas. As reflexões de Renée Wells (2010), por exemplo, permanecem atuais ao destacar a necessidade de formar educadores que compreendam a Dança como prática pedagógica contextualizada e humanizadora. Esse exercício de memória não é nostálgico, mas insurgente: questiona hierarquias de saber, celebra epistemologias corporais diversas e abre espaço para novas tessituras no ensino da Dança.

Ao retomar os objetivos da pesquisa que fundamenta este artigo, é possível afirmar que o recorte realizado permitiu uma análise aprofundada de autoras que contribuíram de forma decisiva com a consolidação da Dança como linguagem educativa nas décadas de 1980 e 2010. A escolha por esse período não exclui a relevância de estudos posteriores, como os de Gladis Tridapalli, que propõe uma Educação em Dança pautada na investigação compartilhada e na criação como prática pedagógica. Sua dissertação, intitulada *Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada* (UFBA, 2008), reforça a importância do docente como pesquisador e criador, ampliando os horizontes da formação em Dança.

Também, reforça-se a contribuição de Helena Katz, que, ao longo de décadas, reflete e produz conhecimento sobre o pensamento em Dança - articulando com profundidade à outras áreas do conhecimento. Katz amplia o campo teórico e, com isso, propulsiona e subsidia reflexões e saberes para práticas pedagógicas contemporâneas.

Assim, este trabalho se soma a um conjunto de produções que buscam dar visibilidade à Dança como campo de conhecimento, reconhecendo sua potência formativa e sua capacidade de acolher a diversidade, promover autonomia e fomentar a criação.

O futuro da Educação em Dança exige, portanto, um compromisso ético com três eixos interligados: **historicidade crítica**, de forma a manter vivo o diálogo com as bases teóricas do campo, interrogando suas lacunas e atualizando suas contribuições frente aos desafios contemporâneos; **insurgência metodológica**, adotando práticas pedagógicas que valorizem os repertórios

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

culturais dos alunos, decolonizem currículos e integrem dança a projetos interdisciplinares; e **formação docente transformadora**, ao capacitar professores não só como técnicos, mas também como mediadores críticos, aptos a articular corpo, arte e sociedade em experiências educativas significativas.

A dança-educação pode se consolidar como espaço de resistência e invenção, onde corpos diversos – em suas potências e limitações – sejam celebrados como territórios de conhecimento. O legado analisado não é um ponto de chegada, mas um convite à reinvenção permanente. Cabe aos educadores contemporâneos tecer, com criatividade e coragem, os fios desse futuro: uma Pedagogia da Dança que labore junto a sua tradição insurgente para seguir transformando salas de aula em laboratórios de autonomia, criação e fortalecimento da equanimidade cultural e social.

REFERÊNCIAS

- CERBINO, Beatriz. **Dança e educação**: escuta, improvisação e práticas pedagógicas**.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- EISNER, Elliot. **O Papel transformador da educação**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.
- JANNING, Alini; MEYER, Beatriz. **Renée Wells e a Pedagogia da Dança**. São Paulo: Editora Dança Brasil, 2005.
- KATZ, Helena. **O Pensamento da dança**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje:** textos e contextos. São Paulo: Cortez, 1999.
- MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.
- MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança:** arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 345-367
2025.2

- MEYER, Sandra; JANNING, Phelipe. **Uma pedagoga incansável**. O que quer e o que pode ser [ess]a técnica? - Seminários de Dança. Editora Letradágua, 2009.
- NANNY, Dionísia. **Dança Educação:** Pré-escola à Universidade. Rio de Janeiro: Sprint, 1995a.
- NANNY, Dionísia. **Dança Educação:** Princípios, Métodos e Técnicas**.** Rio de Janeiro: Sprint, 1995b.
- OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- PEDERNEIRAS, Maria Lúcia. **Corpo e movimento**: uma abordagem sensível na educação**.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando**: a educação em dança é criação compartilhada. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- VELLOZO, Marila Annibelli. **Ensino em dança.** No prelo.
- VELLOZO, Marila Annibelli. **Direcionando o corpo no espaço:** da corêutica à expressividade. Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação “Lato Sensu” em Consciência Corporal - Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 1999.
- WELLS, Renée. **O corpo se expressa e dança**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.
- WELLS, Renée. **A dança no Brasil**: reflexões sobre ensino, prática e formação. São Paulo: Editora Dança Brasil, 2010.

CADERNOS DO GIPE-CIT - ISSN ELETRÔNICO: 2675-1917

HISTORICIDADES SOBRE O BACHARELADO E A LICENCIATURA EM DANÇA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (UNESPAR)

MARILA ANNIBELLI VELLOZO

Professora doutora Associada C da Universidade Estadual do Paraná, Líder do Grupo de Pesquisa em Dança; Professora do Programa de Pós-Graduação (Mestrado Profissional em Artes); Professora do Bacharelado em Dança, desde 1991. Coreógrafa, dançarina, produtora e gestora na área. Coordenadora Pedagógica da Residência Técnica e Especialização (EaD) em Gestão Cultural. Está Diretora do Escritório de Relações Internacionais. É professora de *Body-Mind Centering®*.

RESUMO

Trata-se de pesquisa documental e bibliográfica de cunho histórico sobre o Bacharelado e a Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, organizada pelo levantamento de projetos desenvolvidos por docentes, tanto no eixo *pesquisa* quanto no eixo *extensão*; e pela avaliação de alterações curriculares nos referidos cursos, o segundo a ser criado no Brasil, em 1984. No artigo, são correlacionadas algumas alterações ocorridas, que partem da modificação no modo de compreender o corpo que dança e/ou a Dança como área de conhecimento, transversalizada a outras áreas, articulada a momentos históricos e a demandas provenientes do ambiente, ou de sua exoestrutura. A discussão é pautada em autores como Fabiana Britto (2008) e Richard Dawkins (1999, 2000, 2001), e visa contextualizar os respectivos pontos selecionados para o artigo, oferecendo breve noção histórica, contextualizada ao que se passava no ambiente local ou em âmbito federal. Conclui-se que a evolução das concepções em dança de um curso em nível superior, instalado em universidade pública estadual, cabe como recorte para estudar como as alterações ocorridas no tempo impactam os modelos de pensamento e o modo como a Dança vem sendo desenvolvida no ensino superior público.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas. Dança. Ensino Superior. Evolução. Historicidade.

HISTORICAL ASPECTS ABOUT THE BACHELOR'S DEGREE IN DANCE AT THE STATE UNIVERSITY OF PARANÁ

ABSTRACT

This is a documentary and bibliographic research of a historical nature on the Bachelor's and Teaching Degree in Dance at State University of Paraná, organized by surveying projects developed by faculty at the research and extension level, and by curricular changes in the mentioned course, the second to be created in Brazil, in 1984. The article correlates some changes that stem from the modification in the way to understand the dancing body and (or) dance as an area of knowledge that intersects with other areas, articulated with historical moments and demands from the environment or its exostructure. The discussion is based on authors such as Fabiana Britto (2008) and Richard Dawkins (1999, 2000, 2001) aiming to contextualize the respective points selected for the article, offering a brief historical overview related to what was happening in the local context or at the federal level. It is concluded that the evolution of concepts in dance in a higher education course, Installed in a state public university, it serves as a framework to study how changes over time impact thought models and the way dance has been developed in free higher education.

KEYWORDS:

Dance. Evolution. Higher Education. Historicity. Performing Arts.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

INTRODUÇÃO

A HISTÓRIA DEVIA COMEÇAR EXATAMENTE ONDE A MEMÓRIA PARAVA: NOS ARQUIVOS ESCRITOS.

François Hartog

Alterações curriculares, projetos de pesquisa e de extensão em dança, referenciais bibliográficos produzidos por professores com mais de 30 anos atuando no curso de Bacharelado e na Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná, entre outros documentos e programas de dança desenvolvidos por fundações e espaços culturais curitibanos, paranaenses e nacionais, formam o escopo que fundamenta esta escrita.

Ao oferecer uma noção histórica de parte do período de existência desse curso, criado em 1984[1], objetiva-se visibilizar como o desenvolvimento de noções e conceitos acerca do corpo, do movimento, da dança e da profissão na área é movido pela formação pública, superior e gratuita em universidades brasileiras. Pretende-se também investigar como a história, que inclui a memória integrada a documentos e referenciais produzidos por docentes desse curso ao longo de mais de 30 anos de atuação, reflete as perspectivas e interesses, tanto dos percursos individuais de cada um, quanto do pensamento coletivo da comunidade acadêmica e de grupos e agentes outros que circularam pelos projetos de extensão, de pesquisa e de criação. A oportunidade de articular essa escrita à historicidade nas Artes Cênicas oportuniza espaço para o reconhecimento das universidades públicas na produção de conhecimento em uma área como a Dança e a permanência das Artes Cênicas e dos docentes artistas e pesquisadores no cenário do ensino superior.

Neste artigo, não será contada a história sobre o curso – que neste ano de 2025 completa 41 anos –, porque isso exigiria a publicação de uma coleção de livros; portanto, escolhe-se compartilhar alguns eventos que demonstram como a memória do passado está presentificada hoje e se atualiza nas produções de pesquisa artística e acadêmica de professores e, mesmo, em alguns currículos de dança de outros cursos no país.

1 O Curso Superior de Dança foi criado a partir de um convênio firmado em 28 de setembro de 1984, entre o Centro Cultural Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

Na fundamentação teórica, parte-se da complicação entre corpo e ambiente, na qual o prefixo "co" requer ao menos dois organismos em um mesmo ambiente, que se autoafetam mutuamente, contribuindo um para a evolução do outro, em alguma medida. Por exemplo a ideia de "corrida armamentista", desenvolvida pelo biólogo Richard Dawkins (2000), informa como o aparato de um organismo se desenvolverá na medida em que tenha em seu ambiente inter-relação com outros organismos de condições similares e que gerem, entre si, uma espécie de competição positiva que acaba por incrementar o aparato de um em função da evolução do outro. A evolução, por esse viés, é um processo que ocorre no tempo, longe de significar ou ser adjetivada como boa ou ruim, ou como um processo que só melhora no tempo porque decidiu "evoluir". Trata-se do tempo passando e das experiências que transformam, de diferentes modos, a coisa em si mesma. Por isso, a visão histórica neste artigo, não se detém a fatos organizados cronologicamente e, sim, avança para compreender alguns eventos gerados por fatores conectivos, como ideias, conceitos e motivações de estudo que a cada período dessa história nos contam sobre como pessoas pensavam e articulavam dança (artistas e grupos, docentes, discentes etc.) em determinados períodos que antecederam ou vieram depois de uma sequência de ocorrências.

A pesquisadora Fabiana Britto é uma das referências que embasa uma perspectiva evolucionária pela qual este artigo discute sobre como foram articulados acontecimentos, que compuseram determinada configuração histórica com o processo evolutivo do curso superior de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR e de outras iniciativas imersas no ambiente, mais especificamente de Curitiba. A definição de dança de Britto (2008) permite um olhar para a complexidade e o imbricamento entre corpo, ambiente, ação humana e evolução:

> A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos. E a história da dança é uma narrativa das coerências instauradas através dessas suas correlações (Britto, 2008, p. 30).

Conceber e estruturar um pensamento sobre histórias, seja da dança, seja de qualquer outra linguagem artística, partindo de uma premissa fundamentada nas correlações de existência de

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

determinado ser ou produto, soma-se às limitações explicitadas por Lakoff (2006, p. 16), quando afirma que "você não pode desejar algo que está fora da sua capacidade de imaginar. O livre arbítrio pode operar apenas nas ideias do seu cérebro; não pode operar em ideias que você não tem". Em relação ao que disponibiliza o ambiente para que um corpo processe ou associe a partir de suas condições, tem-se também o estoque de memória desse corpo, que possibilita a construção de outras e atualizadas histórias, já que, de todo modo, imaginar a partir do vivido, ou rememorar, segundo Hartog (2013, p. 168), é uma ação ativa: "Ela não é um surgimento involuntário do passado no presente; visando um momento do passado, ela tende a transformá-lo".

É nessa tessitura de eventos, autores, documentos e entendimentos que uma história, ou melhor, uma parte dessa história, por um dado viés teórico, desenha-se para este artigo de levantamento documental e bibliográfico e, como parte de pesquisa mais ampla sobre o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR, que vem sendo desenvolvida.

ENTRE ALTERAÇÕES CURRICULARES E ARTICULAÇÕES COM A EXOESTRUTURA DO CURSO

Desde a criação em 1984, foram realizadas cinco alterações curriculares, nos anos de 1994, 2007, 2011, 2018 e a última em 2021, quando foram separados os dois cursos: constituindo-se o curso de Bacharelado em Dança e o curso de Licenciatura em Dança, em virtude da obrigatoriedade imposta pelo dispositivo legal, Resolução nº 02/2019 – Conselho Nacional de Educação (CNE).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

Nesse meio-tempo, a terceira alteração curricular tomou alguns anos para se definir por meio de debates constantes e acalorados, em virtude da dificuldade de docentes se alinharem sobre o perfil do egresso e da mudança de paradigma em relação a um pensamento tecnicista. Assim sendo, em 2011, a alteração é aprovada, e as disciplinas de técnicas específicas de dança passam a ser entendidas como opcionais e não mais como disciplinas obrigatórias.

Transformar essa coluna vertebral do eixo obrigatório do curso demandou a compreensão do corpo docente para o fato de que não se forma tecnicamente um dançarino ou bailarino, que entrasse sem formação prévia, em apenas quatro anos. E, mesmo que em determinadas situações isso viesse a acontecer, não justificava que um curso superior, por muitos anos o único no estado do Paraná, mantivesse uma carga horária obrigatória de 480 horas semanais destinadas à prática de especificidades como técnicas de dança clássica e de dança moderna, sendo que já havia uma diversidade de outras técnicas de dança que os ingressantes praticavam. Ser aluno da Escola de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra não era a única realidade de quem ingressava no curso, a exemplo do que se objetivou para os anos iniciais de sua criação.

Essa linhagem de pensamento técnico nas disciplinas obrigatórias com uma carga horária de 480 horas semanais, subdivididas entre ensino da dança clássica e da dança moderna, instaurava coerência por correlacionar-se com as noções possíveis naquele ambiente curitibano, paranaense e brasileiro, no ano de 1984; até porque o curso superior em questão foi idealizado por professores da referida escola, esta, sim, uma escola com o objetivo de formar exímios dançarinos em dança clássica e com conhecimento em técnica de dança moderna, com uma formação que tinha duração de nove anos. Mas, no período dos anos de debate, ante a proposta da terceira alteração curricular, o Colegiado questionava o perfil do egresso do curso, e se caberia a noção de formação de dançarino profissional nas técnicas específicas mencionadas em apenas quatro anos, sendo que, nos arredores brasileiros e paranaenses, a demanda por formação técnica já era provida por escolas, a exemplo de conservatórios e academias de dança.

Porém, essa não foi a única razão para a terceira alteração curricular ocorrer e alterar[2] o perfil tecnicista do curso, porque outras demandas ocorriam no ambiente de Curitiba e do país. Junto a isso, a contínua formação de alguns professores do colegiado aproximava os estudantes da graduação, por meio de projetos de extensão e de *workshops,* com artistas e discussões que dialogavam com conteúdos dos planos de ensino e traziam, ao mesmo tempo, outras concepções

2 Importante salientar que, na segunda alteração curricular, aprovada no ano de 2007, a proposta de retirada das disciplinas das duas técnicas específicas de dança, ensinadas no curso como obrigatórias, não teve adesão da maioria dos professores. Essa parte da história demonstra que são necessários anos para se estabelecer novas lógicas de pensamento e, portanto, para que haja ajustes ou alterações em conceitos ou em uma cultura de entendimento sobre um tema ou sobre como a Dança é compreendida, ou ainda sobre qual o seu propósito em diferentes âmbitos. Mudanças radicais e de uma hora para outra também ocorrem, mas usualmente quando há mudança de gestão e quando os contratos de trabalho não possuem a estabilidade do funcionalismo publico.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

de corpo, espaço e dança. O *workshop* Dança contemporânea = olhar o cotidiano sua origem no Judson Dance Theater nos anos 60 foi proposto e realizado em 2003 pela artista e ex-aluna do curso Michele Moura[3], e é dos exemplos de ação de extensão que se articulam a um início da década dos anos 2000, que foi desestabilizadora e profícua para a dança produzida em Curitiba.

Além disso, emergia, a partir da própria endoestrutura do curso, a produção de eventos em Curitiba e em outros espaços de dança da cidade, também por professores do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, demonstrando influências da exoestrutura do ambiente para reestruturações do curso e da universidade.

Os I e II Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo, produzidos em 2001 e 2003, respectivamente, tiveram curadoria de Christine Greiner[4] e marcaram a cena artística da dança em Curitiba com apresentações de Setsuko Yamada[5], do Japão, e de Vera Sala[6], de São Paulo, por concepção de dança contemporânea de caráter investigativo, na qual as particularidades de cada corpo e as restrições definidas para a criação davam a tônica de um entendimento afastado da lógica de obra artística a ser consumida mais facilmente e/ou sem a reflexão ou necessidade de emancipação do espectador[7] (Sobral, 2012) para se aproximar da dança contemporânea.

Em âmbito nacional, em 2000-2001, é criado o programa *Rumos Dança*, pelo Itaú Cultural, evidenciando uma reflexão que emerge do levantamento de práticas artísticas de criação que se situavam em um trânsito contínuo entre teoria e prática, e em dinâmicas colaborativas, visando à construção de dramaturgias em dança. Essa ideia de colaboração pressupõe uma função dramatúrgica de recorrer a outras áreas (Adolphe, 1997; Kerkhove, 1997) e, portanto, de abrir espaço na criação para a colaboração de um olhar externo.

Num mesmo ambiente de reorganização de noções sobre dança e criação, em 2003, é criada a Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, com curadoria[8] de Andréa Lerner e Rosane Chamecki, de agosto de 2003 a dezembro de 2004, influenciando uma geração de novos artistas e consolidando uma efervescência nas dinâmicas da performance em Curitiba. A curadoria da Casa Hoffmann se estendeu entre 2005 e 2009[9] com profissionais como Christine Greiner e Fabiana Britto, quando Vera Sala retorna a Curitiba com a parceria de Rosa Hércoles[10], em 2006, para ministrar *workshop*. Ainda em 2006, a Casa Hoffmann recebe Natalie Pubellier, coreógrafa francesa que ministrou *workshop* de Dança Contemporânea de caráter investigativo e apresentou

3 Michele Moura é artista da dança, coreógrafa brasileira radicada em Berlim. Recentemente, dirigiu a criação *Tão carne quanto pedra*, para o Balé da Cidade de São Paulo, estreado em maio de 2025, em São Paulo. Outras obras reconhecidas internacionalmente: *Blink*, *Fole*, entre outras.

4 Christine Greiner é pesquisadora e professora no Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e coordena o Centro de Estudos Orientais, em São Paulo.

5 Setsuko Yamada, artista contemporânea, influenciada pelas culturas do Oriente e do Ocidente, apresentou a peça *Land Dreams* (criada em 1999), no Auditório Salvador de Ferrante, em 2001, com apoio da Fundação Japão.

6 Vera Sala, criadora e intérprete, desenvolve pesquisas na área da dança desde 1987. Integra o Centro de Estudos do Corpo (PUC-SP), no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

um seminário dançado, um formato inédito na cidade, mas que vinha sendo exercitado por artistas internacionais, especialmente na Europa.

O pensamento que reflete os modos de organizar uma criação em dança não está restrito à década dos anos 2000. Ao mesmo tempo, encontram-se referências nesse período que estiveram articuladas a estudos de artistas curitibanos, a exemplo da artista e coreógrafa canadense Lynda Gaudreau, que criou uma suíte coreográfica, desenvolvida entre 1999 e 2005, intitulada *Encyclopœdia*, para a qual desenvolveu quatro documentos, uma série de trabalhos articulando "verbetes" em dança, exibições, vídeos, documentos e texto. A aproximação de alguns artistas curitibanos e de equipe da Casa Hoffmann ao pensamento de Lynda Gaudreau se deu pelo Projeto CLASH/ satélite 1: Br, produzido e idealizado pelo Grupo de Pesquisa LabZat[11], do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2006. Nesse projeto, um dos focos era a experimentação de estudo colaborativo acerca de Coreografia, visando desenvolver metodologias de colaboração entre artistas e teóricos.

Retomando iniciativas que partiram da endoestrutura do curso de Bacharelado e Licenciatura, enfatizam-se os Simpósios e Mostras de Dança[12] que ocorriam anualmente, entre 2005 e 2010, e que tanto impactaram ou foram impactados por esse ambiente local e nacional de projetos e espaços culturais mencionados anteriormente neste artigo, entre outros que não serão abordados nesta escrita. Nesse sentido, a atuação e formação contínua por meio de capacitação de docentes proporcionavam uma interlocução ativa com os conteúdos de planos de ensino e com os projetos de extensão como simpósios e mostras, contaminando as pesquisas e a formação de discentes do curso, mesmo que durante os anos entre uma e outra alteração curricular. Do mesmo modo, estudantes do curso de Dança estagiaram na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, a exemplo de Clayton Leme[13], Loana Campos[14] e Silvia Nogueira[15], influenciando percursos práticos e teóricos entre estes dois ambientes, curso de Dança e Casa Hoffmann, que atuaram e atuam impactando e contribuindo social e politicamente em seus contextos profissionais. Em 2009, além da V Mostra e do II Simpósio de Dança, também foi produzido por docentes o I Simpósio Nacional de Dança, tomando uma dimensão em âmbito de discussões nacionais com os convidados Albino Rubim[16], Helena Bastos[17] e Fatima Wachovicz[18], no qual a criação artística esteve par e passo com palestras e debates sobre políticas públicas na área da Cultura e da Dança.

7 Recomendamos a leitura completa do artigo "Os públicos no plural ou os públicos no singular para a dança" (Sobral, 2012) para melhor compreensão da complexidade da discussão entre artista, espectador e dança contemporânea.

8 As artistas Andréa Lerner e Rosane Chamecki atuam colaborativamente há 25 anos pela Chamecki Lerner Companhia de Dança, em Nova Iorque. Em meados de 2003, assumiram a primeira curadoria na criação da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, que está localizada no Largo da Ordem, Centro Histórico de Curitiba, sendo uma construção centenária, antiga loja de tecidos de família de imigrantes alemães. Em 2025, Andréa Lerner retoma a curadoria deste espaço cultural curitibano, a convite da Fundação Cultural de Curitiba.

9 Nesse período, a Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento teve coordenação da autora deste artigo, Marila Velloso, que atuou a partir de 2006, em colaboração na curadoria com as convidadas Greiner e Britto.

10 Rosa Hércoles foi assistente de Klauss Vianna, é especialista em Eutonia e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

Como será visto a seguir, a introdução do tema das políticas culturais não se deu por osmose ou por diletantismo; e, sim, como resultado de políticas federais e locais que demandavam ação e iniciativa de artistas da cidade, direcionando alguns deles ao desenvolvimento de estudos, pesquisas e criação de disciplina específica na terceira alteração curricular do curso, intitulada Políticas Culturais em Dança.

PROJETOS DE PESQUISA E O DNA DE DISCIPLINAS CRIADAS NA TERCEIRA ALTERAÇÃO CURRICULAR

Cabe ressaltar os projetos de pesquisa e capacitação em nível de Especialização[19] ofertados pela, então, Faculdade de Artes do Paraná[20], que fundamentaram, em certa medida, alterações curriculares ao longo dos anos entre 1998 e 2010.

Pela Especialização em Consciência Corporal-Dança houve a vinda a Curitiba da Professora Doutora Christine Greiner para ministrar o módulo Evolução, Teoria e Filosofia da Dança, indicada pela professora doutora Helena Katz[21]. A partir daí, a vinda e influência de Christine Greiner passou a ser mais constante, a exemplo do convite para curadoria do I e II Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo e depois para a curadoria da Casa Hoffmann, conforme já mencionado neste artigo. Alguns professores e egressos do curso se capacitaram no curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e (ou), posteriormente, nos cursos de Especialização e

doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Atua em parceria colaborativa de pesquisa e criação artística com Vera Sala.

11 O LABZAT foi registrado no CNPq pela Professora Fabiana Britto como Laboratório Coadaptativo. O CLASH/ satélite 1:Br foi a atividade inaugural do LABZAT com realização na 3ª Atividade Acadêmica do Programa de Intercâmbio Artístico-Cultural Internacional do PPGD, entre 20 e 23 de novembro de 2006, nas dependências da Escola de Dança da UFBA. Teve Helena Katz como apoiadora e convidada e a presença do Professor Jorge Albuquerque Vieira.

12 O II Simpósio e V Mostra de Dança foi coordenado por Rosemeri Rocha e Giancarlo Martins, e o I Simpósio Nacional de Dança teve organização de Giancarlo Martins e Marila Velloso.

13 Clayton Leme (1978 -2014) foi bailarino, educador e gestor cultural brasileiro, mais conhecido por seu trabalho no campo da dança e das artes em Votorantim (SP), onde atuou como Secretário de Cultura de Votorantim de 2010 a 2012, deixando um legado importante no desenvolvimento artístico

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

Mestrado em Dança da UFBA, gerando cada vez mais nexos de sentido entre linhas de pesquisa destes programas e a formação oferecida pelo curso em Curitiba.

Nesse sentido, cabe reforçar aquela premissa de que o corpo se correlaciona com as informações disponíveis em seu ambiente e com as que este carrega como possibilidade conectiva com aquilo que lhe faz sentido ou, por assim dizer, que lhe geram Coerência[22], sendo que a Pós da PUC/SP assim como os cursos de Dança da UFBA geraram nexos de sentido junto a docentes e discentes do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e vice-versa.

Também importante mencionar que nessa Especialização, em 1998, ainda se ofertavam módulos pautados nas técnicas específicas como Metodologia da Dança Moderna. Ao mesmo tempo, propunham-se em seu cronograma de formação as disciplinas de Consciência Corporal I e II com foco nos Fundamentos de *Bartenieff*[23], ministrados por Regina Miranda[24]. O convite a Regina Miranda diz respeito à realização do Encontro Laban, realizado em São Paulo, em julho de 1996, no Centro Laban e SESC São Paulo, que teve a participação de docentes do curso. A professora Cinthia Kunifas, que estudou os Fundamentos de Bartenieff, quando morou em Nova Iorque entre os anos de 1993 e 1994 com Susan Klein[25], em curso no Laban Center, e, por seis semanas, em curso durante a realização do *American Dance Festival* na Carolina do Norte, nos E.U.A., já ministrava em suas aulas de dança moderna, desde 1996, conteúdos articulados a este método em seus planos de ensino.

Porém, como evolução desses eventos, esse módulo de Consciência Corporal – termo também condizente ao período da década dos anos 1990 para tratar de uma espécie de conscientização do dançarino para compreender os movimentos e funcionamentos do seu corpo – é desdobrado na terceira alteração curricular, em 2011, 13 anos depois, na criação das disciplinas optativas de Educação Somática I e II.

O termo Educação Somática se adapta a demandas e discussões em âmbito nacional, que incorporaram à consciência do corpo para práticas em dança outros métodos e sistemas de consciência corporal para além dos estudos dos Fundamentos de Bartenieff, como a Eutonia, Feldenkrais, *Body-Mind Centering®* (BMC), entre outros. A publicação do livro[26] *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*, uma organização de Débora Bolsanello, em 2008, marca território para essa demanda da área da Dança, nacionalmente. A autora, professora de Autorreeducação

local e na democratização da arte por meio da dança. Formou-se no curso de Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e desenvolveu diversos projetos artísticos e culturais, muitos deles voltados para dança e educação com crianças e jovens.

14 Loana Campos é Coordenadora do Escritório Estadual do Ministério da Cultura no Paraná. Mestranda no Programa de Pós - Graduação em Planejamento e Governança Pública - UTFPR. Especialista em Gestão de Projetos Públicos - IMAP, curso de Extensão em Administração Pública da Cultura -UFRGS e Bacharel em Dança pela FAP/UNESPAR.

15 Silvia Nogueira é artista da Dança, coreógrafa, *maître de ballet*, professora de artes, educadora corporal, instrutora de Pilates e pesquisadora da corporalidade das brincadeiras e da infância. Graduada no Bacharelado e Licenciatura em DANÇA - FAP/UNESPAR, Pós-graduada em Dança Educacional pela CENSUPEG.

16 Renomado pesquisador da área dos estudos em Cultura, vinculado ao Centro de Estudos

Corporal, com formação pelo CERA (Centre D'Antigymnastique), em Montreal, no Canadá, foi professora temporária no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, reverberando junto a outras docentes o ensino de métodos e sistemas em Educação Somática.

Alguns cursos de extensão, como o intitulado *Workshop* Corpo em Movimento, com Mark Taylor[27], vindo dos Estados Unidos da América (EUA), e Sven Doehner[28], do México, tratavam dessas aproximações entre corpo e consciência. Esse *workshop,* que propunha um trabalho sonoro transformacional com imagens dos sonhos, pautado no BMC, que teve publicação de Anais, em 2007; ou pesquisas como a intitulada Dança Clássica, BMC e Pesquisa, apresentada na II Mostra de Dança da FAP, em 2006, são exemplos de ações mediadas por docentes do curso que demonstram a relação estreita entre motivações individuais de profissionais da área da Dança em se capacitar em abordagens somáticas, demandas locais e nacionais por determinados temas e conhecimentos transversais à Área da Dança.

Conforme explicita a professora Rosemeri Rocha (2023, p. 54-55), sobre metodologias de criação do grupo oficial de dança da UNESPAR e a relação com a educação somática:

> O conhecimento da dança construído nesse percurso de existência teve o corpo como lugar para a criação de movimento. O estudo da anatomia e da fisiologia tem sido fundamental para a consciência do corpo, sendo o ponto de partida para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento do corpo que dança, com suas diferenças inerentes. Ainda, a experiência corporal tem sido baseada na área da educação somática, focando nos estudos perceptivos do corpo – a cognição corporalizada –, e o BMC ganha destaque por ser a abordagem mais adequada para o estudo do corpo propositor (Rocha, 2023, p. 54-55).

O desenvolvimento da pesquisa de Rosemeri Rocha, durante seus anos como docente no curso e como diretora do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, desdobrou-se na tese do corpo propositor, publicada em 2023, e diz respeito à articulação diária, ano após ano, entre teorias e práticas como docente, artista e diretora do Um.

Com esse exemplo, entende-se que as motivações individuais de uma pesquisadora articuladas às demandas do seu ofício, e em correlação com outros organismos que experienciam condições

Multidisciplinares em Cultura da UFBA, jornalista.

17 Artista da dança, é docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

18 Professora Doutora do Mestrado em Dança da UFBA, é artista da dança.

19 Os cursos de Pós-graduação *Lato Sensu*, Especialização em Consciência Corporal Dança (1998 e 1999), Corpo Contemporâneo (janeiro de 2004 e julho de 2005) e a Especialização em Dança (janeiro de 2007 a julho de 2008) foram coordenados pelas professoras Débora Maria de Lara Conceição e Marila Annibelli Vellozo.

20 E, em 1993 finda-se o convênio com a PUC-PR e transferência da oferta e da gestão do curso passa a ser feita pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Apenas em 5 de dezembro de 2014 é criada a Universidade Estadual do Paraná, 30 anos depois da criação do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, sendo sua terceira sede oficial de gestão.

21 Helena Tânia Katz é professora no curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica,

similares, geram a possibilidade de incrementação de seus aparatos e realidades, um evoluindo a partir da evolução do outro. Uma dinâmica que coimplica, da perspectiva do curso, iniciativas e decisões de um colegiado, quando neste se juntam várias outras interlocuções e escolhas individuais e coletivas, que se interferem mutuamente ao vivenciarem e atuarem por uma formação em nível universitário para a área de conhecimento da Dança, no Brasil.

Nem todos os docentes serão mencionados neste artigo, porém, têm percurso similar e desenvolvimento de pesquisas que contribuem para o crescimento e profissionalização da área da Dança e do curso, propriamente dito. Deve-se considerar que, talvez, apenas a estabilidade profissional de um concursado para o ensino superior em universidade pública possa render frutos a longo prazo e consolidar uma área artística nesse nível de formação.

Considerando esses aspectos evolutivos do sistema dança no ensino superior, a partir do ano de 2013, os cursos de dança das universidades brasileiras lançavam concursos públicos para docentes na subárea da Educação Somática, sendo alguns deles na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2014, e na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2013. Os colegiados de cursos de dança das universidades brasileiras se interessaram pela Educação Somática, pela influência dos métodos no desenvolvimento do trabalho corporal de dançarinas(os); pela ampliação do repertório e da qualidade de movimentos; e pela demanda que o curso da UNESPAR já havia enfrentado, de não se pautar em técnicas específicas de dança para estruturar as disciplinas obrigatórias.

Essa demanda por professores especialistas em métodos de educação somática se refletiu na produção de eventos acadêmicos, a exemplo do VII Seminário de Pesquisa em Dança, com foco na Educação Somática, em 2014, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), e do I e II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: *Body-Mind Centering*™ em criação, pesquisa e performance, idealizados por Diego Pizarro e Sabrina Cunha, idealizadores e docentes pelo Instituto Federal de Brasília (IFB), realizado em março de 2018 e em 2020, respectivamente, em Brasília. Com 250 inscritos no I Encontro, o evento demonstrou logo de início o crescimento desse campo de estudos no Brasil e na América do Sul, ao mesmo tempo que faltavam professores com formação em um método ou sistema somático para atuar nas universidades.

Deste I Encontro realizado no IFB, vieram a Curitiba para ministrar aulas na disciplina de Educação Somática II do curso de dança as especialistas em BMC, Wendy Hambidge, então Presidente da

na PUC-SP e pesquisadora renomada nacional e internacionalmente.

22 Parâmetro sistêmico que reflete a consistência de características do todo, das possíveis relações do sistema com seu meio ambiente e da integralidade e organização (Vieira, 2006; Bunge, 2006).

23 Foram criados por Irmgard Bartenieff, que por anos foi assistente de Rudolf von Laban, criadora do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, LIMS NYC.

24 Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, LIMS NYC, diretora teatral e importante coreógrafa brasileira. Foi assistente de Irmgard Bartenieff.

25 Criadora da *Klein Technique*™ que aciona a percepção em nível ósseo, para alinhá-los usando os músculos do suporte postural profundo, Klein está sediada em Nova Iorque.

26 No livro, Bolsanello (2008) convidada profissionais com formação em Métodos de Educação Somática como cadeias Musculares e Articulares G.D.S., Ginástica Holística, *Continuum*, Somaritmos, Antiginástica, entre outros.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

*Body-Mind Centering® Association (*BMCA), e Minako Yoshida, Professora de BMC e da Universidade de Sophia, em Tóquio, no Japão, ainda em 2018. De todo modo, pode-se afirmar que o curso de dança da UNESPAR foi o primeiro no Brasil a contemplar em seu projeto político-pedagógico a disciplina de Educação Somática e que teve o BMC de modo inédito na formação de estudantes do ensino superior. Refletindo a partir dessa breve história, pode-se perceber uma cadeia temporal evolutiva com abordagens somáticas circulando pelo curso desde 1996, com formações contínuas de docentes a partir dessa década e que foi sendo nutrida com a vinda de convidados para *workshops,* como em 2006, 2018 e nos entremeios desses anos, convidados, eventos locais e nacionais e concursos públicos específicos em regiões do Brasil.

Mais importantes do que algum, *a priori*, ineditismo curricular, são as pesquisas e os eventos mencionados nesse recorte temporal específico da terceira alteração curricular do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança ou que se seguiram aos anos desta alteração, que apontam uma subárea com grande potencial a ser desenvolvido nas pesquisas artísticas e acadêmicas e que demonstram a potência, de lá para cá, de um novo campo e mercado de atuação e de trabalho para profissionais da Dança.

A criação da disciplina optativa Políticas Culturais em Dança parte de um contexto de organização política de entidades da sociedade civil da Dança, que passam a ser criadas e/ou acionadas a partir dos anos 2000, tendo dois aspectos preponderantes: por um lado, o avanço do Conselho Nacional de Educação Física, que, por meio de deputados, insistia em inserir a Dança, a Capoeira e o loga em projetos de Lei (a partir de 1998); e, por outro, a demanda nacional para a estruturação de políticas culturais, também em níveis estadual e municipal, durante os dois primeiros mandatos do Governo Lula. É desse período a criação do Sistema e do Plano Nacional de Cultura, sendo uma construção coletiva por meio das Conferências Municipal, Regional, Estadual e Nacional de Cultura e por meio da elaboração de Planos setoriais, incluindo o da Dança, publicado em 2009 pela FUNARTE. Essa construção feita por representações estaduais nos coletivos locais, como fóruns, associações e indivíduos, teve em Curitiba e no Paraná professoras do curso de Bacharelado e Licenciatura como representantes e colaboradoras: Rosane Gonçalves[29], Gladis das Santas[30] e Marila Velloso. Daí parte a criação do Fórum Estadual de Dança do Paraná, do Fórum de Dança de Curitiba e, como desdobramento de inúmeras conquistas nesta seara, a criação da disciplina no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. Após a criação na UNESPAR, outros cursos de dança inseririam, em seus Projetos Político-Pedagógicos,

27 Mark C. Taylor é um educador do movimento somático, terapeuta somático e pedagogo de dança norte-americano, especialmente conhecido por criar e dirigir o método *Body Mind Movement* e por sua trajetória no campo do movimento somático aplicado à dança, saúde e consciência corporal.

28 Sven é psicanalista junguiano arquetípico e transpersonal, combinando abordagens da psicologia profunda com práticas somáticas, cura ancestral e trabalho com a voz e imaginação. Desde 1981, conduz *workshops*, cursos, treinamentos e retiros em vários países (México, países da Europa, Austrália, América do Norte e América do Sul), explorando processos de transformação interior por meio da imaginação, movimento, voz e sonho.

29 Artista da Dança e do Teatro, professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR e da Escola de Danças do Centro Cultural Teatro Guaíra por mais de 35 anos. Coreógrafa premiada em festivais nacionais, como em Joinville e Uberlândia. Foi representante da Dança na Câmara Setorial de Dança (Funarte e MinC), tendo defendido a área perante deputados e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 368-383
2025.2

disciplinas ou temáticas similares, a exemplo de tópicos contemporâneos em dança, cultura e sociedade, gestão cultural, contextos históricos e políticos da dança.

CONCLUSÃO

Por pressupostos que explicitaram neste artigo o contexto para a emergência de disciplinas optativas de Educação Somática I e II e de Políticas Culturais em Dança, reforça-se esse processo evolutivo entre corpo e ambiente alcançado na terceira alteração curricular, um rompimento com a obrigatoriedade do ensino de técnicas de dança, apresentando outras opções para se pensar o estudo da dança e o ensino da prática do movimento corporal para dançarinos, em nível superior. Os estudos e inspiração partiram da realidade do curso de Dança, das práticas, motivações e experiências de docentes e discentes, além de iniciativas de colocar em módulos de especializações, em grupos de pesquisa e/ou em curadorias, pesquisadoras como Fabiana Britto, Christine Greiner, Helena Katz e diversos artistas que vieram no escopo desses ambientes e atividades criadas em colaboração com outras instituições locais e nacionais.

No âmbito das disciplinas obrigatórias, cabe mencionar as de Abordagens e Lógicas da Dança I, II e III, direcionadas a estudar modos de organização em dança, nos quais as técnicas estão presentes como conteúdos, quando as percebemos como estruturas de pensamento que se configuram como x ou y, compreendendo-as e corporalizando parâmetros estruturais e, portanto, relacionais. Estes podem estar dispostos não apenas para serem replicados virtuosamente, mas, sim, para se ter a opção de inverter padrões de pensamento e de movimento dos corpos, além de iniciativas para transcender desafios e abranger a diversidade de linhagens de pensamento e contextos de existência de onde emerge a diversidade de técnicas de danças. Possibilita-se, principalmente, ter uma visão evolutiva de fatores e eventos que incluem as condições sociopolíticas e econômicas de ambientes e períodos de cada dança que se quer estudar.

A outra disciplina obrigatória, intitulada Laboratório de Investigação do Movimento I, II e III, estabeleceu o tempo e o lugar no Currículo para que os corpos praticassem experiências de movimento

senadores no Congresso Nacional, como membro fundadora do Fórum Nacional de Dança. Mestra em Artes Cênicas pela UFBA e em Educação.

30 Gladis das Santas é pesquisadora e artista da dança brasileira, especialmente ligada ao curso de Licenciatura em Dança da UNESPAR em Curitiba (PR). Ela também atua como pesquisadora em dança e performance, com formação avançada — é mestre em Dança pela UFBA e Doutora em Teatro pelo PPGT na UDESC.

integradas à investigação e à pesquisa de suas particularidades, articuladas a conceitos e a muito conhecimento prático-teórico dos docentes em linhagens técnicas diversificadas, como o *jazz*, o clássico, o moderno, as danças contemporâneas de caráter investigativo e várias outras técnicas e abordagens de dança e de educação somática. Mesmo que essas duas disciplinas obrigatórias não tenham sido destacadas neste artigo, estas evidenciaram um modo de pensar o ensino da dança em nível superior mais colaborativo entre saberes e docentes que passaram a ministrá-las em dinâmicas de duplas, quando dois professores passam a assumir juntos essas duas principais disciplinas obrigatórias do currículo alterado em 2011. Ainda, a experiência corporal em métodos somáticos, alinhada a uma inversão de lógicas em práticas de ensino em dança, direcionou as alterações realizadas em 2011 e que passaram a ser implantadas na turma de 2012-2015. Cabe mencionar que, em 2006, é criado o primeiro Mestrado em Dança do país, na UFBA, demonstrando um desenvolvimento evolutivo de iniciativas na área da pesquisa e ampliando a rede de formação acadêmica no Brasil.

Neste artigo, cruzaram-se diferentes caminhos de memória, sendo que esta continua por meio de lugares revisitados e retomados, o que se espera, como afirma Hartog (2013), que seja um dos modos de mantê-la viva, assim como seus agentes e currículos, que, ao serem reorganizados, impulsionam novos nexos de sentido para sua própria permanência.

REFERÊNCIAS

- ADOLPHE, Jean-Marc. *La dramaturgie est un exercise de circularion… In*: KUYPERS, Patricia. **Nouvelle de Danse**. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p.32-34.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo**: educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá, 2008.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Resolução CNE/CP nº 2, de 20 de dezembro de 2019.** Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial de professores para a educação básica e institui a Base Nacional Comum para a formação inicial de professores da educação básica (BNC-Formação). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, n. 247, p. 115-118, 23 dez. 2019.

- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BUNGE, Mario. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.
- DA SILVA, Rosemeri Rocha. **Uno, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. Paranavaí: Edunespar, 2024.
- DAWKINS, Richard. **The extended phenotype**. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- DAWKINS, Richard. **Desvendado o arco-íris.** São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DENNET, Daniel. **A perigosa ideia de Darwin** – a evolução e os significados da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. *In*: KUYPERS, Patricia. **Nouvelle de Danse**. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p.18-25.
- LAKOFF, George. **Whose freedom?** The battle over America´s most important idea. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- MARTINS, Giancarlo. Possíveis conexões entre dança e universidade. *In*: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: formação e criação 2012-2014. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.
- MATERNO, Ângela. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. **Revista Sala Preta**, No.3, 2003. São Paulo: USP.
- SOBRAL, Sônia. **Os públicos no plural ou os públicos no singular para a dança.** Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/mural-da-danca/os-publicos-no-plural-ou-os-publicos-no-singular-para-a-danca/>. Acesso em: 07 ago. 2025.
- UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. **Projeto pedagógico do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança**. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2011.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimentos: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- WORKSHOP CORPO EM MOVIMENTO, 1., 2007, Curitiba. ***Anais...*** Curitiba: UNESPAR, 2007. ISSN 1982-7504.+

FOLHAS AVULSAS

RESENHA CRÍTICA –
Wagner Moura em um laboratório estético-político-pedagógico

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE

Atriz, Jornalista e Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 385-389
2025.2

FIGURA 1
Foto de divulgação do espetáculo *Um julgamento - Depois do Inimigo do Povo*.
Imagem de Caio Lírio.

A Verdade acabou? Se de fato a Verdade sucumbiu, levou com ela a busca incessante das ciências, da religião, da justiça e do próprio jornalismo como forma de conhecimento. O espetáculo multimídia Um julgamento - Depois do Inimigo do Povo joga uma pedra nessa conformação da sociedade contemporânea a um mundo de narrativas em confronto, onde vence a versão do mais poderoso, ou seja, daquele que pode impulsionar e sustentar uma versão conveniente. Assim, os detentores do poder – micro e macro – seriam os donatários da verdade? Talvez das verdades transitórias; e a peça é um exemplo de que a disputa é também incessante.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 385-389
2025.2

Desconstruindo e reconstituindo, simultaneamente, a obra *Um Inimigo do Povo*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), texto referencial do Realismo na literatura mundial, o espetáculo protagonizado por Wagner Moura, sob direção de Christiane Jatahy, dialoga com as peças didáticas de Bertolt Brecht, bem como remete a propostas de Augusto Boal em sua Estética do Oprimido, muito embora a sua base de interpretação/atuação realista colabore com a reconstituição de fatos que estão presentes no drama original; dramaturgia que segue de forma plena a convenções que indicam uma forma encadeada e causal de narrar, atualizar conflitos e construir personagens. Ainda que o julgamento não siga fidedignamente aos ritos dos tribunais, a encenação busca uma verossimilhança interna, que é convincente, pois que os atores implicados buscam a excelência, mantendo uma oratória plausível, emocional e permeada por silêncios significativos, que ajudam a construir a atmosfera ficcional.

Com fundamento nessa causalidade lógica, Wagner Moura conduz um laboratório estético-político-pedagógico, juntamente com os atores Danilo Grangheia, Julia Bernat e, na temporada em Salvador[1], com Fernanda Paquelet e Marcelo Flores, propondo um espetáculo que, para além do conflito individual, contempla contradições (de natureza sociopolítica) e, embora didático, não retira a complexidade da roda. As ações pretéritas que mobilizam a ação presencial se presentificam por meio da projeção e da contracena com slides, filmes, vídeos, alguns previamente gravados, em que podemos apreciar a participação remota de um outro elenco composto por atores como Marjorie Estiano, Jonas Bloch, Salvador Moura, Antônio Falcão, Antônio Rabello, José Moura, Tatiana Henrique, Henry Soares Paes Leme, além da participação de atuantes que trazem “depoimentos” dos cidadãos afetados pela questão em disputa na trama.

Transposta para o Brasil contemporâneo, a personagem central do drama, Dr. Thomas Stockmann, teve a vida pessoal e profissional destroçada ao revelar para a sua comunidade uma verdade incômoda. As águas do balneário, principal fonte de renda do município e de seus habitantes, estão contaminadas e podem acarretar diversos problemas de saúde aos cidadãos e aos turistas, o que envolve acima de tudo uma responsabilidade sócio-ambiental dos gestores. O médico e cientista sustenta essa verdade a qualquer preço, perdendo posição social, credibilidade, reputação, equilíbrio familiar, paz interior. A maioria dos moradores dessa comunidade prefere uma versão que não atrapalhe os negócios, que não ameace os empregos e que mantenha o empreendimento turístico em funcionamento – doa a quem doer.

1 A primeira temporada do espetáculo *Um Julgamento – depois do inimigo do povo* foi realizada em Salvador, de 03 a 12 de outubro de 2025, no Trapiche Barnabé (Comércio). Realização: Centro Cultural Banco do Brasil.

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 385-389
2025.2

Temos o atrito não meramente de duas versões, mas o confronto entre saúde *versus* economia, o que o roteiro deixa claro, remete ao desafio que foi enfrentar a pandemia de covid-19 – com gestores negacionistas e cruéis. Ainda que irmão do prefeito, genro do principal acionista do empreendimento turístico, o verdadeiro "tubarão"[2], o médico aposta todas as fichas nos princípios científicos que lhe são caros.

Seria o Dr. Stockman um antidemocrata, com tendências totalitárias, paternalista, com traços fascistas, ao abominar a ideia de que a maioria detém o poder? Onde acaba o poderio da unanimidade estúpida, em estreita cumplicidade com déspotas (esclarecidos ou não) e começa a voz, mesmo que dissidente, das minorias, dos educadores, dos artistas e dos agentes de todas as formas de conhecimento, seja Ciência, Arte ou Filosofia? Como é possível o bom senso e o consenso nas diversas possibilidades do exercício democrático, do qual o teatro é também fruto?

O texto, desenvolvido por Christiane Jatahy, Wagner Moura e Lucas Paraizo, utiliza um esteio realista que possibilita a simulação do ambiente das cortes e tribunais, forjando a relação desse ambiente com as interferências advindas dos vídeos e slides projetados, que, além de recurso cênico, traz para o debate a relação contemporânea com as redes, os canais e as plataformas digitais e com dispositivos que geram conteúdos, tais como o celular.

A montagem de Christiane Jatahy[3] deixa o último ato, a resposta final ou veredito para o público. Isso é bastante provocativo em um Brasil que vivenciou na sua história recente *impeachment* fraudulento; prisões arbitrárias de políticos, que foram posteriormente revertidas; slides feitos no PowerPoint, convertidos em provas cabais; julgamentos que mexeram com os ânimos da nação (e com tiranos forasteiros) – como somente uma final de Copa do Mundo faria. Não esqueçamos que já vivenciamos controversos 7X1. O Brasil, como nação, sabe perder e precisa aprender a ganhar.

Em uma votação, em que a maioria simples vence, o público decide o final. Voto eletrônico. Seriam esses votos auditáveis? Ou tudo não passaria de um jogo que envolve tecnologias da informação, comunicação, inteligência artificial, hackeamento, *mise en scène*. A produção combinou o resultado com aqueles ditos espectadores. Seriam eles apenas figurantes, receberam um pão com mortadela…? Em julgamento, não só o doutor, convertido em réu, em perigoso inimigo, mas também os "cancelamentos" cotidianos, os linchamentos morais, o *bullying*, as *fake news*,

2 O espetáculo *Um julgamento - Depois do Inimigo do Povo* (Christiane Jatahy), bem como o filme também protagonizado por Wagner Moura *Um Agente Secreto* (Kleber Mendonça Filho) fazem referência ao filme *Tubarão* (1975), dirigido por Steven Spielberg.

3 Espetáculo multimídia: *Um julgamento - Depois do Inimigo do Povo*, baseado na obra de Henrik Ibsen. Um projeto de Christiane Jatahy e Wagner Moura. Direção: Christiane Jatahy. Texto: Christiane Jatahy, Lucas Paraizo e Wagner Moura. Com: Wagner Moura, Danilo Grangheia e Julia Bernat. Na primeira temporada, o espetáculo contou com a participação dos atores Marcelo Flores e Fernanda Paquelet. No filme: Marjorie Estiano, Jonas Bloch, Salvador Moura, Antonio Falcão, Henry Soares Paes Leme e José Moura. Participação on-line: Tatiana Henrique. Cenografia, iluminação e colaboração artística: Thomas Walgrave. Figurinos: Marina Franco. Direção de fotografia e câmera: Paulo Camacho. Criação do sistema de vídeo: Julio Parente. Desenho de som e

CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 29
n. 55
p. 385-389
2025.2

a manipulação de todas as formas, a invasão de privacidade, a espetacularização do público e do privado, dentre outras mazelas deste final dos tempos.Tudo isso está posto no jogo cênico claramente; só falta desenhar.

Sem apostar em grandes efeitos de iluminação, em adereços ou peças de figurino repletos de significados; usando recursos tecnológicos como suporte para a contextualização e efeito poético; sem retirar o peso do drama de Ibsen, que serve de ponto de partida, se estabelece a montagem. Com um humor sutil e inteligente, uma dicção perfeita dos atuantes e uma oratória muito bem direcionada, o espetáculo, ainda que exalte esse nosso grande artista brasileiro, Wagner Moura, bem sucedido internacionalmente[4], mobilizando as expectativas dos diversos públicos, promove uma encenação não necessariamente afável e agradável – ao confrontar o público-cidadão e requerer deste uma posição diante dos fatos (ou provas) expostos.

Se a "Verdade" acabou, a poesia, com certeza, resiste. Pois que a peça esboça um lirismo ao propor uma circularidade, termina como começa, dando, no entanto, um salto de energia ao fim, entrando em nova espiral, utilizando para isso um daqueles sambas[5] que rasga o coração e enche o sujeito de esperança na verdade verdadeira.

mixagem: Pedro Vituri. Produção em Salvador: Aldente Produções. Coordenador de produção: Henrique Mariano.

4 Enquanto esta edição do Cadernos do GIPE-CIT (55) estava sendo finalizada, Wagner Moura recebeu o Globo de Ouro como "Melhor ator em filme de drama" pela sua atuação no filme *Agente Secreto* do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. O longa recebeu também o prêmio de "Melhor filme em língua não-inglesa". A cerimônia de premiação foi realizada no dia 11/01/2026, em Los Angeles, Califórnia (Estados Unidos).

5 Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar

Quero assistir ao Sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar

Quero assistir ao Sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar

Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar
Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar

Preciso me encontrar. Sucesso de Cartola, composição de Antônio Candeia Filho

Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.
ISSN eletrônico: 2675-1917
ISSN impresso: 1516-0173
Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.