UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

JOSÉ TEIXEIRA DOS SANTOS FILHO

# *Via Crucis* de um *corpo baderneiro*: experimentos para a criação de uma autoficção dançada

*Via Crucis of a baderneiro body: experiments for the creation of a dancing autofiction*

CAMPINAS

2024

JOSÉ TEIXEIRA DOS SANTOS FILHO

# *Via Crucis* de um *corpo baderneiro*: experimentos para a criação de uma autoficção dançada

## *Via Crucis of a baderneiro body: experiments for the creation of a dancing autofiction*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de mestre em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance

*Dissertation presented to the Art's Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.*

ORIENTADORA: ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO JOSÉ TEIXEIRA DOS SANTOS FILHO, E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sa59v

Santos Filho, José Teixeira dos, 1992-
Via Crucis de um corpo baderneiro : experimentos para a criação de uma autoficção dançada / José Teixeira dos Santos Filho. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Ana Maria Rodriguez Costas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Baderna, Marietta, 1828-1892. 2. Improvisação na dança. 3. Prática como pesquisa. 4. Autoficção. I. Costas, Ana Maria Rodriguez, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

**Título em outro idioma:** Via Crucis of a baderneiro body : experiments for the creation of a dancing autofiction
**Palavras-chave em inglês:**
Baderna, Marietta, 1828-1892
Improvisation in dance
Practice as research
Autofiction
**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance
**Titulação:** Mestre em Artes da Cena
**Banca examinadora:**
Ana Maria Rodriguez Costas [Orientador]
Silvia Maria Geraldi
Deise Santos de Brito
**Data de defesa:** 27-09-2024
**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0003-2444-5867
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/0134184886524785

**COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

JOSÉ TEIXEIRA DOS SANTOS FILHO

ORIENTADORA: ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

**MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS
2. PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI
3. PROFA. DRA. DEISE SANTOS DE BRITO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.09.2024

# DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao seu José e a dona Vera, meus pais que sempre me incentivaram a estudar e realizar meus sonhos. Ao seu Antônio e dona Gercina, ao seu Luis e dona Damiana meus avós paternos e maternos que deixaram o nordeste do Brasil e vieram ocupar a selva de pedra em busca de uma vida melhor. E por fim, aos colegas Carla Vendramin e Henrique Hokamura, estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, que nos deixaram tragicamente este ano antes de suas defesas.

*Adoro dançar. Quando era menino, dançava em qualquer lugar. Porque ir andando até lá quando eu podia gingar e bambolear pelo caminho a fora? Quando eu dançava, minha alma se libertava. Eu era poesia. Indo ao supermercado aos sábados com minha mãe, eu dançava com o carrinho pelos corredores. A mamãe se voltava para mim e dizia: 'menino, pare com essa dança. Os brancos acham que é só isso que sabemos fazer'. Eu parava; mas quando ela não estava olhando, eu pulava e batia os calcanhares uma ou duas vezes. Não me preocupava com o que os brancos pensavam, simplesmente adorava dançar, dançar, dançar. Ainda danço e ainda não me preocupo com o que as outras pessoas pensam, brancas ou negras. Quando danço, minha alma é livre. É triste ler sobre homens que param de dançar, que param de ser tolos, que param de deixar que suas almas voem livres. [...] Acho que para mim, sobreviver inteiro significa nunca parar de dançar.*

*(O'Neal LaRon Clark)*

# AGRADECIMENTOS

Ao olhar para todo o percurso de pesquisa e escrita é impossível não pensar nos encontros e trocas que me atravessaram. Agradecer não é uma mera formalidade, mas um reconhecimento daqueles que estiveram direta ou indiretamente envolvidos no processo. No caminho até aqui estive acompanhado por muitas pessoas e talvez as palavras aqui deixadas não façam jus à gratidão que sinto por elas. Mesmo assim, agradeço a todos que caminharam comigo até aqui.

Agradeço aos meus pais, que indiretamente e sem saber são meus primeiros referenciais de artistas.

Agradeço a Ana Terra, minha orientadora, que sempre com muita generosidade, paciência e amor caminhou comigo desde o começo e não largou minha mão até que eu estivesse pronto para caminhar ou voar sozinho.

Agradeço a minha companheira Yasmin Berzin, que segue comigo desde o começo e me amparou nas diversas etapas: cozinhou, me leu, me fez companhia, me provocou e não me deixou acreditar que eu não era capaz.

Agradeço a Adnã Alves, amiga-irmã, que me provocou e se deixou ser provocada em parcerias que se estendem para além da universidade.

Agradeço a Laís Rosa, parceira caminhante que mesmo em outro continente não deixou de se fazer presente em trocas de longos áudios em que conversávamos sobre nossas investigações enquanto caminhávamos rua afora.

Agradeço às amigas Daniela Nascimento, Karina Mauro, Lais Fray, Luciana Oliveira Milena Pereira, Nuria Brito e ao amigo Rafael Lemos.

Agradeço às professoras que fizeram parte do meu percurso acadêmico na dança e fora dela, em especial à professora Ana Mundim, com quem venho experimentando o improviso na água, e Mariana Baruco, que me provocou diversas vezes a improvisar com a dança e improvisar com a caneta.

Agradeço às professoras Marisa Lambert e Silvia Geraldi que além de fazer parte desse percurso estiveram presentes nos caminhos da pesquisa liderando, junto com Ana Terra, o grupo de pesquisa que me acolheu.

Agradeço ao Grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea e aos seus integrantes, em especial a Babi Fontana, Raquel Cavalcanti e Marcus Moreno, com quem pude compartilhar fazeres e moveres coletivos.

Agradeço às minhas colegas também orientadas pela Ana Terra que sempre se colocaram de ouvidos e olhos atentos, além de corpos porosos para receber minhas provocações e com as quais compartilhei mais ativamente sobre a pesquisa, Daniella

Forchetti, Diana Rodrigues, Getúlio Lima, Juliana Semeghini, Laila Padovan, Maria Reisewitz, Mônica Caldeira e Pietro Morgado

Agradeço às docentes e aos docentes do Programa de de Pós-Graduação em Artes da Cena que também fizeram parte do meu percurso corpo-investigativo, em especial às professoras Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson que me apresentaram a desmontagem cênica e me desmontaram em meus fazeres e moveres.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na pessoa da professora Maria Claudia Alves Guimaraes e a todos os funcionários técnico-administrativos.

Agradeço à Professora Paula Caruso, chefe do Departamento de Artes Corporais da Unicamp pelo auxílio e abertura no uso das dependências e materiais do departamento, sobretudo no retorno às atividades presenciais após a flexibilização das medidas de isolamento social em combate à pandemia de Covid-19. Também agradeço à Sol, ao Rogério, ao Renato e à dona Donizeti pelo carinho e cuidado com os alunos.

Agradeço a CAPES (Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e a UNIVESP (Universidade Virtual do Estado de São Paulo) pelas bolsas de que desfrutei e que proporcionaram minha subsistência enquanto artista-pesquisador do corpo.

Por fim, agradeço a você que me lê e espero que esta escrita de alguma forma lhe desorganize a pensar o corpo e a dança de outras maneiras.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.” Número do processo: 88887.610279/2021-00.

# RESUMO

Esta dissertação apresenta um processo criativo a partir de investigações sobre a palavra “baderna” e como os sentidos dessa palavra se deram no corpo do artista-pesquisador. A palavra “baderna” faz referência à bailarina Marietta Baderna (1828-1892) que, por incluir em seu repertório clássico movimentos de danças afro-diaspóricas aprendidas com os negros escravizados, dividiu públicos e opiniões entre um grupo moralmente conservador e eurocêntrico e outro grupo com ideais nacionalistas. Após incorporar em seu repertório elementos de Lundu e Batuque, a bailarina foi retirada dos palcos, não sem antes os seus seguidores se manifestarem, enquanto público, de maneira barulhenta e alvoroçada por seu retorno. Esses manifestantes passam a ser conhecidos como “os de baderna”. Com o tempo, o sobrenome da bailarina passou a ser sinônimo de desordem e bagunça. Recentemente, à luz de sua história, “baderna” ganhou um sentido de resistência, mas algo nessa narrativa não é devidamente contado: os corpos-sujeitos que influenciaram Marietta. Após um estudo bibliográfico sobre os sentidos dessa palavra ao longo do tempo, enveredou-se para um processo criativo que contou com a memória da aprendizagem em dança e da improvisação que reorganiza esses aprendizados no processo de criar dança. Guiando a pesquisa pela prática e reverberando essas reflexões sobre baderna e corpos baderneiros, o artista-pesquisador se colocou em laboratório de investigação em dança refletindo sobre o corpo baderneiro em relação e criou uma síntese prática chamada *Via Crucis*, uma investigação em espaços de trânsito de pessoas, na qual três corporalidades são autoficcionadas: os mistérios dolorosos, os mistérios gozosos e os mistérios gloriosos do corpo. Nesta síntese prática busca-se através de uma dança autoficcionada reorganizar o corpo a partir da ação de rebolar e estabelecer relações com quem assiste onde o artista-pesquisador se afirma *corpo-sujeito-dançante*.



**Palavras-chaves:** Baderna, Marietta, 1828-1892; improvisação na dança; prática como pesquisa; autoficção.

# ABSTRACT

This dissertation presents a creative process based on investigations about the word “baderna” and how the meanings of this word affected the body of the researcher-artist. The word “baderna” refers to the dancer Marietta Baderna (1828-1892) and that for including in her classical repertoire movements of afro-dances Diasporas learned from enslaved Black people, which divided audiences and opinions between a morally conservative and eurocentric group and another group with nationalist ideals. After incorporating elements of Lundu and Batuque in her repertoire, the dancer was removed from the stage, not without first having their followers express, in a noisy and tumultuous manner, their demand for her return. These protesters were named as “the ones of baderna”. Over time the name of the dancer has become synonymous with disorder and mess. However, recently, in light of her story, “baderna” gained a sense of resistance, but something about this story is not properly told: the bodies-subjects that influenced Marietta. After a bibliographical study on the meanings of the word over time, the artist-researcher embarked on a creative process in which the memory of learning in dance and improvisation reorganizes such learnings in the process of creating dance. Guiding the research through practice and reverberating these reflections on the concepts of *baderna* and *baderneiro* body, besides the call of relating with other bodies, the artist-researcher created a practical synthesis called Via Crucis, an investigation in spaces of transit of people, where he *autoficciona* three corporalities: the painful mysteries, the joyful mysteries and the glorious mysteries of the body. In this practical synthesis, he seeks to reorganize the body through an autofictive dance based on the action of twerking and establishing relationships with those who watch, so the artist-researcher can affirm himself as body-subject-dancer.



**Keywords:** Baderna, Marietta, 1828-1892; improvisation in dance; Practice as research; autofiction.

| Lista de Ilustrações | |
|---|---|
| Nome | Página |
| **Imagem 01:** Cartaz digital da peça teatral BadeRna | 26 |
| **Imagem 02:** Divulgação da peça Baderna do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos | 26 |
| **Imagem 03:** *Frame* de vídeo – Pelve em retroversão | 46 |
| **Imagem 04:** *Abaporu* – óleo sobre tela de Tarsila do Amaral, 1928 | 47 |
| **Imagem 05:** Fotos de *Estudo Antropofágico* no Unidança | 48 |
| **Imagens 06 e 07:** Exercício 5 – O centro de força | 69 |
| **Imagem 08:** Foto de encontro de orientação prática da pesquisa – Corpo-Cruz | 79 |
| **Imagem 09:** Foto de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Cruz* | 81 |
| **Imagem 10:** Foto de encontro de orientação prática da pesquisa – *Corpo-Cruz* | 82 |
| **Imagens 11 e 12:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-cruz* | 83 |
| **Imagem 13 e 14**: *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – Quadril flexionado e aterrado | 85 |
| **Imagens 15 e 16:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Gozo* | 87 |
| **Imagens 17 e 18:** *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Gozo* | 88 |
| **Imagens 19 e 20:** *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Asas* | 92 |
| **Imagem 21:** Foto de *Via Crucis (investigación en espacio de tránsito de personas)*, Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Asas* | 93 |
| **Imagens 22 e 23:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa : experiências e reflexões – *Corpo-Asas* | 95 |
| **Imagens 24, 25 e 26**: *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Asas* | 96 |
| **Imagens 27 e 28:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas* | 97 |
| **Imagem 29:** *Frame* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas* | 98 |
| **Imagens 30 e 31:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas* | 99 |
| **Imagem 32:** *Frame* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Cruz* | 102 |
| **Imagem 33:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-cruz* | 103 |
| **Imagem 34:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências reflexões – *Corpo-Gozo* | 105 |
| **Imagem 35:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências reflexões – *Corpo-Gozo* | 105 |
| **Imagem 36:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências reflexões – *Corpo-Gozo* | 106 |

| | |
|---|---|
| **Imagens 37, 38 e 39:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-gozo* | 107 |
| **Imagens 40 e 41:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Gozo* | 108 |
| I**magens 42, 43 e 44:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas*, o estalar de dedos | 110 |
| **Imagem 45:** *Frame* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacio de tránsito de personas)*, Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Asas* | 112 |
| **Imagens 46 e 47:** *Frame* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas* | 113 |
| **Imagens 48 e 49:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas* | 113 |

# SUMÁRIO

**Introdução - o começo ou o fim?..... 14**
**Capítulo 1 - Baderna, baderna e baderneiros..... 18**
1.1 Baderna, sobrenome de Marietta..... 18
1.2 Outros significados de baderna..... 25
1.3 Algumas reflexões sobre corpos baderneiros..... 31
**Capítulo 2 - Contextualizando a baderna no corpo..... 37**
2.1 Quem é o baderneiro?..... 41
2.2 Modos de operar – ou como [des]organizar processos em dança..... 52
2.2.1 Desmontar cenicamente as memórias do corpo..... 52
2.2.2 Improvisar como contradispositivo..... 53
2.2.3 Aquecer improvisando e improvisar aquecendo..... 58
2.2.4 Aprender com lesões e quedas..... 60
2.2.5 Escrever em diários..... 61
2.2.6 Habitar outros espaços..... 62
2.2.7 Ir em busca do corpo-sujeito-dançante..... 63
**Capítulo 3 - Práticas baderneiras: processo de criação de uma autoficção dançada..... 65**
3.1 A pesquisa guiada pela prática..... 65
3.2 baderna se faz em relação..... 71
3.3 Anatomia de um corpo baderneiro..... 74
3.3.1 Corpo-Cruz - ou os mistérios dolorosos do corpo..... 78
3.3.2 Corpo-Gozo - ou os mistérios gozosos do corpo..... 84
3.3.3 Corpo-Asas - ou os mistérios gloriosos do corpo..... 91
3.4 Via Crucis - investigação em espaço de trânsito de pessoas..... 100
**Tópicos conclusivos - o fim ou o começo?..... 115**
**Referências Bibliográficas..... 118**

# Introdução - o começo ou o fim?

*Que eu me organizando posso desorganizar*
*Que eu desorganizando posso me organizar*
*Que eu me organizando posso desorganizar*
*(Chico Science)*

Esta pesquisa se desenvolve a partir de questionamentos vindos da palavra “baderna”, uma palavra costumeiramente associada a bagunça e desordem. Ao me deparar com os significados e significantes dessa palavra, me encontrei provocado, desorganizado. Meu corpo se desorganizou com o sentido de subversão dessa palavra. Meu corpo que muitas vezes se sentiu exposto por subverter a ordem ou certas ordens corporais que são coreografadas em nosso cotidiano. A partir da linguagem da dança, coloquei-me em processo de criação de uma situação cênica reverberando e sendo reverberado pelo outro, o público, na busca de causar relações entre corpos.

Desde 2014, quando ingressei no curso de bacharelado em dança na Universidade Estadual de Campinas, venho dedicando-me a processos de criação em dança. Nesse percurso a improvisação se deu como uma importante ferramenta de investigação de movimentos e questionamentos sobre o corpo, no caso, o meu corpo em relação ao aprendizado técnico. Por ter uma formação em dança híbrida na qual vivenciei diversos códigos, fui identificando como utilizava os conhecimentos em dança misturados. É aí que adentra a palavra baderna e seu significado de desordem, já que sentia que não me aprofundava em nenhum código ou técnica de dança, mas incorporava cada um deles em meu fazer reorganizando-os. Essa noção de baderna como desorganização ou reorganização dos códigos através do improviso para a criação se desvelou no percurso da própria pesquisa de mestrado.

No **Capítulo 1 - Baderna, baderna e baderneiros** apresento como essa palavra passa de substantivo próprio a adjetivo através do tempo e começo as primeiras discussões sobre badernar o corpo. Primeiro faço um breve recorte histórico da origem da palavra “baderna”, a partir da história da bailarina italiana Marietta Baderna, que veio para o Brasil em meados do século XIX para integrar o corpo de baile dos entreatos das óperas. Em sua atuação, ela incorporou elementos de Lundu e Batuque, danças ligadas a manifestações afro-diaspóricas, o que escandalizou uma elite carioca conservadora que enxergava corpos e práticas

europeias como modelos para uma sociedade moderna e civilizada. Seu nome ao longo do tempo foi ganhando outros significados até tornar-se sinônimo de desordem. Tendo em vista esse movimento, faço um levantamento desses significados em artigos acadêmicos e reportagens com que tive contato durante a pesquisa. Significados a partir dos quais começo a refletir sobre o corpo baderneiro.

Ao expandir estes significados relacionados à palavra “baderna”, deparei-me com um descontentamento: muito se falava ou escrevia sobre um sentido de transgressão e resistência ligado à palavra, colocando Marietta no lugar de revolucionária sem evidenciar os *corpos-sujeitos* que a influenciaram. Assim, a pesquisa histórica foi discutida à luz de outros estudos bibliográficos que eram convocados pelo corpo em movimento e que provocaram meu corpo no processo investigativo.

No **Capítulo 2 - Contextualizando a baderna no corpo** apresento um relato pessoal sobre como a ideia de baderna se instaurou em meu corpo em estado de improvisação e criação. A partir do conceito de autoficção associado aos estudos das artes da cena, trago minha trajetória enquanto corpo e reflito sobre meus modos de operar dança a partir da experiência da desmontagem cênica e como meu corpo se viu em desordem, bem como de que maneira meu corpo se desorganizou nos códigos de dança aprendidos e os reorganizou através da prática do improvisação em dança. Assim, apresento neste capítulo a improvisação como uma ferramenta de rememoração de aprendizados de dança e um *contradispositivo* de profanação dos códigos que me formaram. Como ferramenta para a criação também apresento a escrita informal em diários de bordo que permeia e alicerça minha prática artística.

Ao falar de mim e sobre meu fazer em dança também tomo a liberdade de usar minhas palavras, palavras aprendidas, palavras recorrentes na oralidade, palavras inventadas e que serão marcadas em itálico e que na maioria dos casos não correspondem à norma culta padrão, mas pretendem-se mais próximas da minha corpo-oralidade[1], quase como uma conversa entre um corpo que escreve, o meu, e um corpo que lê, o seu. Corpo-a-corpo, tentando dar palavras ao meu corpo. Faço-me *corpo-sujeito* desta pesquisa para afirmar-me *corpo-dançante*.

[1] “Corpo-oralidade” é uma expressão utilizada por Ana Carolina Alves de Toledo (2021) para enfatizar o caráter oral na transmissão de saberes corporais afro-diaspóricos. Também é relativo à corporalidade, o que podemos entender como fala ou oralidade do corpo.

No **Capítulo 3 - Práticas baderneiras: processo de criação de uma autoficção dançada** exponho um processo de investigação e criação, bem como seus alicerces metodológicos: a pesquisa guiada pela prática e a ideia de relação. Afirmo a improvisação em dança como a prática baderneira que guiou a pesquisa e as reflexões que dela emergiram, bem como a relação como uma busca da pesquisa ao ocupar outros espaços diferentes da sala de improviso. Apresento o processo criativo como uma parte da pesquisa onde me aproprio do termo “baderna” numa situação cênica através de três corporalidades *autoficcionadas*: o *Corpo-Cruz* ou os mistérios dolorosos, o *Corpo-Gozo* ou os mistérios gozosos e o *Corpo-Asas* ou os mistérios gloriosos. Essas três corporalidades são núcleos de investigação que verticalizam sobre algum aspecto de minha trajetória com os quais *f[r]icciono* movimento e memória na reconstituição poético-performativa de minha anatomia enquanto corpo baderneiro. E por fim trago relatos da experiência dançante, uma síntese prática que foi realizada em diversos espaços na chamada *Via Crucis*, uma investigação em espaços de trânsito de pessoas.

No caso do processo criativo desenvolvido como pesquisa deste mestrado, também utilizo-me do laboratório de dança e seus registros para escrever. A dança escreve e se descreve no espaço. Minha mente (que também é meu corpo) improvisa desde a experiência de ter dançado, improvisa escrevendo e escreve improvisando. Reforço que a escrita de registros também tem um caráter experimental já que muitas das reflexões aqui também vêm do corpo em reflexão. Corpo em movimento. Corpo quente. As reflexões se iniciam no corpo, são transcritas nos diários de bordo e conforme o tempo e estudo se estruturam nesta dissertação. Diria ainda que a dissertação seria a reorganização do que se viveu e se registrou no corpo cronologicamente. Mais do que escrever sobre um processo criativo em dança, este texto é a reverberação do corpo sobre as ideias acerca dele articulando-se com outros pensadores e pesquisadores do e sobre o corpo.

Em **Tópicos conclusivos** me coloco no topo de minhas reflexões como a olhar para o caminho trilhado desde o alto de uma montanha onde se ganha perspectiva. Também é uma espécie de conclusão compartilhada onde quem lê também pode concluir junto comigo. Nesse sentido, os tópicos conclusivos abrem para reflexões.

As ideias e práticas a seguir se deram no corpo e com o corpo, o meu corpo. Sendo o meu corpo o *objeto-sujeito* das investigações e fazeres em dança, farei uso

principalmente da primeira pessoa do singular, por vezes da terceira pessoa do singular ou voz passiva numa escrita que transita entre o acadêmico e o oral na interlocução com aliados teóricos, parcerias com as quais troco a prática de investigação artística, registros em diário, em imagem e vídeo. Ao apresentar a pesquisa como um todo, me questiono se este não seria o fim de todo um processo de investigação e escrita já que este foi o último texto a ser elaborado nesta dissertação. Começo pelo fim.

# Capítulo 1 - Baderna, baderna e baderneiros

## 1.1 Baderna, sobrenome de Marietta

> *À beleza fria da técnica do balé ela acrescentou um certo furor pélvico, a sugestão da sensualidade, da força e da alegria das danças que conhecera nas ruas. (Vitor Paiva)*

"Baderna", segundo o *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Houaiss; Villar, 2009, p. 84), refere-se à "situação em que há desordem".

Tem sido comum encontrarmos nos dicionários a palavra "baderna"[2] como sinônimo de bagunça, desordem, arruaça. Tal palavra é comumente associada na internet a manifestações públicas contra medidas e ações do governo[3]; ou fatos e atos que geram mobilização entre a população, como as Jornadas de Junho de 2013 contra o aumento da passagem de transporte público[4], o fechamento do Ministério da Cultura em 2016[5], o assassinato de George Floyd[6] nos EUA, entre outros tantos usos e associações. As manifestações ficaram conhecidas como baderna, os manifestantes ficaram conhecidos como baderneiros.

Aprofundando-nos nas origens deste termo chegamos a uma bailarina de ascendência italiana que viveu no Brasil desde meados do século XIX. Marietta Baderna, ou Maria Baderna, nascida em 1828, em Castel San Giovanni, província de Piacenza, no norte da Itália, veio para o Brasil em 1849 juntamente com seu pai, perseguidos por seu posicionamento frente às tensões de guerra vividas na Itália. Ao aproximar-se de manifestações afro-brasileiras e incorporá-las em seu repertório, incomodou a elite carioca, que via na figura da bailarina a representação da cultura europeia, com a qual buscava se assemelhar, considerando-a modelo de civilização e modernidade. Para Silverio Corvisieri (2001, p. 149) "[...] segundo o sentimento comum, o teatro lírico constituía um símbolo do grau de civilização atingido por um

---

[2] "Baderna", segundo o *Dicionário de Sinônimos Online* (acesso em 18 ago. 2024): "1 folia; 2 bando, corja, malta, confusão; 3 confusão, desordem; 4 estúrdia, farra, pândega, súcia"; e segundo o *Michaelis Online* (acesso em 18 ago. 2024): "substantivo feminino 1 Desordem provocada por grupo de pessoas; bagunça, confusão; 2 Grupo de pessoas desclassificadas; corja, súcia; 3 Divertimento noturno; balada, noitada."

[3] Cf. "Mourão vê 'baderneiros' em atos e critica comparação com nazismo e ditadura" (Uol, 2020).

[4] Cf. "Chegou a hora do basta" (O Estado de São Paulo, 2013).

[5] Cf. "Artistas criticam política cultural de Temer em audiência na Câmara" (Oliveira, 2016) e "Manifestantes fazem ato no Rio contra o fim do Ministério da Cultura" (Oliveira, 2016).

[6] Cf. "Eduardo Bolsonaro critica protestos: Brasil não tem casos como George Floyd" (Agência Estado, 2020).

país". A necessidade de reconhecimento enquanto sociedade civilizada, igualando-se aos preceitos europeus, é apontada por Contardo Calligaris (1999) à luz dos estudos sobre colonialidade como parte de uma "nova organização psíquica" colonial na medida em que buscava aproximar-se do ideal de modernidade.

> A humanidade (entenda-se: a modernidade) - na descrição de Hegel - começa quando acaba o reino da necessidade, ou seja, quando o desejo não encontra mais sua satisfação nos objetos procurados e finalmente consumidos mas se projeta e prolonga indefinidamente na procura de reconhecimento. Não há melhor descrição do fim da sociedade tradicional: o lugar social de cada um passa a ser decidido pelo reconhecimento que ele obtém dos outros, e os objetos de desejo passam a valer como meios para conseguir um lugar no sol (Calligaris, 1999, p. 14).

Ainda na Itália, influenciada por seu mestre Carlo Blasis, Baderna teve contato com danças populares espanholas como *Cachucha* e alimentava interesse pelas danças populares de diversos países apresentadas pelo seu mestre, inclusive as que consistiam em vigorosas movimentações de quadril como a Chica (Corvisieri, 2001).

Em uma curta temporada em Recife, Baderna causou escândalo ao apresentar o terceto *Lundu d'Amarroá* com a bailarina francesa Aline Moreau no Teatro Santa Isabel, inspirada no Lundu que vira no Brasil. Ao mesmo tempo que encantou os jovens estudantes frequentadores de teatro da cidade pelo nacionalismo e por representar os "grupos do povo", a elite, mais conservadora, ficou horrorizada, pois os Lundus eram considerados indecentes, libidinosos e imorais. Contudo, a cidade ferveu por alguns dias com a ousadia da bailarina:

> Os jovens "nativistas", defensores da cultura nacional brasileira, românticos, hostis ao regime escravista, não cabiam mais em si. Marietta tornou-se num instante a sua bandeira: logo ela, justamente a mais legítima representante da dança europeia, tinha desferido um golpe terrível naqueles, que totalmente, tentavam "reeuropeizar" o Brasil e retornar, portanto, a uma subordinação cultural de país-colônia (Corvisieri, 2001, p. 125).

Com base em Dias (2001) pode-se inferir que o contato que Marietta teve com os batuques foi a partir do convívio com pessoas escravizadas que circulavam pelas ruas e realizavam seus cultos e festas religiosas, mesmo que às escondidas. Ela teve contato com algumas manifestações afro-brasileiras, dentre elas o Lundu e

o Batuque[7], manifestações que, segundo Paulo Dias (2001) em A *outra* festa negra, eram consideradas numa perspectiva cristã e colonizadora como “diversões desonestas”. Enquanto as “diversões desonestas” estavam ligadas ao que o poder político-administrativo conjugava como rituais pagãos atuando “como fermento de desordem social e revoltas” (Dias, 2001, p. 859) as “diversões honestas” estavam ligadas às manifestações dos escravizados que reproduziam ou incorporaram elementos do catolicismo ganhando aceitação entre de seus senhores.

> Baderna, contagiada pelo calor de seus admiradores, às vezes se lançava em danças que não era possível apresentar no teatro porque consideradas escandalosas pela censura governamental. Começou assim, quase por brincadeira, e apenas para um círculo restrito, a dançar o batuque e o lundum e outras alucinantes danças afro-brasileiras. E o fez imitando a versão mais *hard*, aquela que as negras e mulatas escravas dançavam em torno do chafariz da praça Carioca [...]. O batuque [...] dança que a polícia considerava adequada somente para prostitutas e que os padres viam como a encarnação do demônio (Corvisieri, 2001, p. 94, grifo do autor).

É importante apontar o olhar moralista com que a sociedade enxergava as manifestações ligadas à corporalidade negra. Corvisieri (2001) aponta esse valor moral, mas ainda o faz de um modo que exotifica as manifestações afro-brasileiras e os corpos manifestantes. Outro ponto importante é que as manifestações aconteciam em espaços públicos e abertos como ruas, praças, e não no teatro. Este segundo ponto será retomado mais à frente.

A dança cênica na época estava intimamente ligada à ópera. O balé, entendido como epicentro dessa dança cênica ocidental, era importado da Europa, visto que não haviam escolas estabelecidas no Brasil imperial mas havia a sede de consumo dos hábitos culturais modernos que estimulou tanto a vinda de companhias estrangeiras como a ida de brasileiros para estudar em escolas europeias (Pereira, 2003; Rabetti, 2015). Mesmo apreciados pelas elites, os dançados[8] se apresentavam entre os atos de uma ópera ou peça teatral. Estes entremeios poderiam “ser um solo sério, um solo jocoso, um passo a dois, um terceto ou quarteto” (Jung, 2008, p. 86).

Marietta Baderna esteve também à frente de levantes dos artistas diante dos não pagamentos ou diminuição de seus salários, prática comum do então diretor do

---

[7] Atente-se que o termo “Batuque”, segundo Paulo Dias (2001), refere-se à generalização das festas noturnas de terreiro dos escravizados negros no Brasil, muitas vezes descritas de maneira depreciativa por autores que não discutem a questão da colonialidade e seus impactos.

[8] O autor usa o termo “dançados” como sinônimo de “bailados”.

Teatro Imperial São Pedro d'Alcântara, José Manuel Araújo. Mesmo assim, a empresa responsável pela administração do teatro e o diretor realizaram algumas manobras para driblar os artistas italianos. Uma delas foi fingir demitir Araújo, para posteriormente propor aos artistas que se submetessem à autoridade da empresa, obrigando-os a aceitarem condições de salário muito menores às oferecidas quando estavam na Itália.

> [...] ou os artistas se mostravam dispostos a aceitar estipêndios reduzidos ou poderiam voltar para o lugar de onde vieram. Uma chantagem que se tornava ainda mais odiosa pelo fato de não existirem no Rio outros teatros líricos dignos de tal nome e que para voltar à Itália era preciso empreender uma viagem longa e custosa (Corvisieri, 2001, p. 97).

Marietta não estava incluída entre os bailarinos que tinham seus salários diminuídos. Na Itália ela era considerada de alto nível, e sua vinda ao Brasil conferiu certo status à empreitada de trazer bailarinos e cantores europeus para os teatros cariocas. Contudo, por sua forte educação política, ela se juntou aos colegas bailarinos contra a administração dos teatros.

Seus posicionamentos políticos e sua presença nos lugares boêmios da noite carioca, onde se discutiam os mais variados temas (artes, política, movimentos nacionalistas, abolicionismo *etc.*) auxiliaram na visibilidade e admiração de sua pessoa dentro e fora dos palcos. Assim, seus admiradores frequentadores dos teatros viam na bailarina uma forte figura de transgressão dos moldes culturais importados da Europa. A contestação dos moldes culturais por Marietta, tanto no palco quanto fora dele,

> [...] levavam-na a convivências consideradas inconvenientes, senão indecentes. Em uma dançarina ainda seria possível tolerar uma certa dose de liberdade, desde que não ostentada e com a condição de que fosse considerada, em primeiro lugar pela interessada, como uma espécie de *status* muito particular, absolutamente excepcional. Baderna, ao contrário, quebrava todas as regras e convenções, colocando-se como um elo de conexão entre duas categorias de mulheres transgressoras: ou melhor, era a dança, aquela importada da África, que soldava tanto desregramento (Corvisieri, 2001, p. 137, grifo do autor).

Mesmo que na época fosse comum a crença de que a Europa fosse um espaço que proporcionasse mais possibilidades para dançarinas de balé clássico alavancarem suas carreiras, Marietta não considerou retornar para sua terra natal. A bailarina enfrentou uma forte condenação por sua aproximação com as “danças dos

negros" e, posteriormente, uma forte moral que condenava o balé ou qualquer dança ou prática que evidenciasse impudicamente os movimentos e desenhos do corpo feminino. A figura da bailarina acabou ficando cada vez mais ligada à figura de prostitutas (Corvisieri, 2001).

Baderna viveu "de maneira excessivamente liberal para o Brasil de D. Pedro II" (Corvisieri, 2001, p. 136) em suas práticas artísticas, amorosas e políticas. Por isso, foi severamente criticada por jornais como o Jornal do Commercio[9], colocando-a como principal responsável pela "'corrupção' das moças cariocas e desencaminhamento dos jovens" (Corvisieri, 2001, p. 180, grifo do autor), o que veio a contribuir para a invisibilização do seu nome nos palcos e nos jornais.

Contudo, por um momento, a ação de Marietta de dançar os "divertimentos desonestos" dos negros e apresentá-los em teatros brasileiros, considerados símbolos da representação de uma cultura civilizada, foi vista como um ato político em prol do nacionalismo brasileiro. As pessoas que a assistiam não se continham. Vibravam seu nome causando algazarra, desordem, e reivindicavam sua presença quando notavam sua ausência. Assim passaram a ser chamados de baderneiros. Também demonstravam seu descontentamento ao ver a bailarina receber críticas da parte mais conservadora que muitas vezes se fazia ouvir nos jornais. Neste momento, foi possível ver as tensões políticas nacionais representadas na plateia formando o que alguns autores chamam de partidos (Corvisieri, 2001; Giron, 2003; Jung, 2008; Pinto, 2011) que viam nas *prima-donas* e *prima-ballerinas* a representação de ideais conservadores, europeus e civilizatórios ou ideais nacionalistas, românticas e abolicionistas. Contudo, não se encontrou nenhum registro de alguma ação em prol do nacionalismo brasileiro e contra a escravatura por parte de Marietta que não fosse o disparate de dançar as danças dos negros e seu convivio com os boêmios da época. Essa postura contribuiu sobretudo para que os jornais locais, principal fonte de informação (e por vezes desinformação) da época, fizessem com que o sobrenome da bailarina – Baderna – adquirisse vários sentidos ao longo de sua passagem pelo Brasil: desde sinônimo de elegância, depois levante e insubordinação, e por último de desordem e bagunça.

> O Jornal do Commercio era o maior diário do "partido da ordem", conservador, às vezes reacionário e em qualquer caso muito fechado

[9] Jornal do Commercio foi um jornal que circulou desde 1827 até 2016 com sede no Rio de Janeiro, considerado até o ano de sua extinção o jornal mais antigo da América Latina.

> na defesa de uma sociedade baseada no escravismo e no comércio mais do que na produção industrial. O Correio Mercantil[10] refletia, ao contrário, as ideias e humores da parte mais democrática e intelectualmente vivaz da sociedade brasileira [...] O Correio Mercantil teve um papel importante no alimentar do mito de Marietta, um mito que os jovens do Montanha[11] e tantos outros não menos agitados construíram, contribuindo justamente para fazer de Baderna, com o tempo, o símbolo mesmo de suas impaciências, de sua irrequietação[*sic*], de suas transgressões (Corvisieri, 2001, p. 89).

Ainda segundo Corvisieri (2001), o balé nos teatros foi sendo considerado uma prática subversiva, em que as bailarinas eram associadas a prostitutas devido a diversos escândalos envolvendo-as ou pelas críticas que o Jornal do Commercio fazia acerca do interesse dos homens em apreciar os corpos femininos durante as apresentações. Uma forte moralidade e conservadorismo fomentados pelo jornal incentivaram a diminuição do interesse pela dança, aumentando o interesse pela ópera. Visto isso, o diretor João Manuel Araújo foi colocando os números de dança ao final das óperas, também movido por interesses pessoais, já que estava envolvido afetivamente com uma cantora de ópera, Giuseppina Zecchinni.

O Partido Badernista, como ficou conhecido o grupo de pessoas com ideias nacionalistas e abolicionistas que via em Marietta um possível símbolo de luta, começou a intervir em protesto pela bailarina ter sumido de cena. “Batendo os pés no chão e gritando seu nome, os baderneiros protestavam pela falta da bailarina. Assim, ‘baderna’ se transforma em um termo que ganha a conotação de bagunça, confusão e desordem pública” (Agência Estado, 2001, *apud* Dini, 2019, p. 68).

> O fato é que Baderna, Bertrani e todo o corpo de baile tiveram de se apresentar quando os espectadores já estavam exaustos - e também um pouco irritados - depois de uma ópera lírica inteira. [...] Os badernistas, ofendidos pelos ultrajes contra sua bem-amada, sentiram-se no dever de fazer com que o diretor do teatro pagasse por isso encenando protestos tempestuosos em prejuízo de Zecchini e de todos os que eram considerados protegidos de Araújo. Os clamores, as invectivas, as vaias, as palmas fora de hora foram em muitos casos o prelúdio de confrontos físicos que provocaram a intervenção da polícia e a indignação dos paladinos da ordem pública (Corvisieri, 2001, p. 162).

---

[10] Correio Mercantil era um jornal a favor do abolicionismo que existiu de 1848 a 1868. Divulgava cartas, artigos e entrevistas em relação ao assunto abolicionista.

[11] Grupo formado por estudantes e jovens empregados inspirados na Revolução Francesa que frequentava os teatros e cafés com fortes inclinações nacionalistas e abolicionistas, e que viu na figura de Marietta um possível símbolo de confronto aos paradigmas europeus. Por conta de suas intervenções em favor de Marietta e contra qualquer figura que a ofuscasse ficaram conhecidos como “Partido Badernista” (Corvisieri, 2001).

Com o tempo, Marietta foi aparecendo cada vez menos, e os protestos para seu retorno aos holofotes da cena e, posteriormente, por sua recontratação foram sendo cada vez mais associados a ela, contribuindo para os caminhos semânticos por que seu sobrenome passou.

> Com o tempo, os cariocas começaram a chamar estas tumultuadas contestações de “badernas”. Não foi logo, não na metade dos anos 50, porém mais tarde, e podemos apostar que não foi de uma hora para outra que se começou a usar o sobrenome da bailarina para indicar as altercações[*sic*], o vandalismo de grupo, a agitação violenta. Ao que tudo indica, em um primeiro momento, surgiram frases do tipo, “quem fez toda aquela confusão foram os badernistas de sempre”, ou “foram os de Baderna” (Corvisieri, 2001, p. 201).

Após 1855, existem poucos registros jornalísticos de Marietta. Esta passou por um período de ostracismo até retornar à Europa em 1861 para tentar inserir-se novamente nos teatros europeus e, sem sucesso, voltou ao Brasil em 1864 para novas apresentações nos teatros de óperas. Pouco se sabe da vida de Marietta após esse período. Seu nome passou a não aparecer mais nos jornais que faziam questão de dar detalhes da vida pessoal e profissional de artistas na moda, fosse por sua destreza e habilidade ou por atividades consideradas fora da moral vigente (Corvisieri, 2001; Pinto, 2011; Rabetti, 2006). Jung (2008) indica que o nome de Marietta aparece nos registros de professores de dança no Rio de Janeiro entre 1870 e 1894.

Nas pesquisas sobre Marietta Baderna também me deparei com comentários em sites (Silva, 2020) e entrevistas (Rabetti, 2006; Alcure, 2015) de Marilia Giannini Paulo Rydlewski que afirma ser trineta da bailarina. Entre seus relatos, Rydlewski afirma, contrariando os historiadores, que a bailarina não viera para o Brasil por conta das disputas locais no processo de unificação da Itália, mas sim e apenas por conta do contrato que trouxe ela e mais 54 artistas italianos (cantores e bailarinos). No texto “Baderna!Baderna!Baderna!”, Paulo Celso da Silva (2020) cita uma das intervenções da trineta de Marietta que aparecem no artigo jornalístico de Vitor Paiva (2018) elucidando lacunas sobre o fim de sua vida:

> Baderna [...] não morreu em 1870 de tuberculose, mas em 1892, de câncer, junto de sua família em sua residência em Botafogo, no Rio de Janeiro, com 64 anos. Formou uma família com o maestro Joaquim Giannini, que a trouxe da Europa com o pai. Tiveram quatro filhos, dois meninos e duas meninas, afirmo e assino em baixo como uma de suas trinetas, Baderna deu aula de dança até perto de sua morte em escolas para moças e meninas. (Rydlewski, 2018 *apud* Silva, 2020, n. p.)

Embora não exista certidão do casamento entre Maria Baderna e Joaquim Giannini, segundo Marilia Giannini o nome do maestro consta no atestado de óbito da trisavó. Esse fato e o trecho acima são apenas mais alguns elementos sobre a vida dessa figura significativa para a dança brasileira, vida ainda hoje rodeada de questões e fabulações.

## 1.2 Outros significados de baderna

> *[...] nem todas as palavras têm o mesmo eco em todas as cabeças, e há muitas noções diversas para um só e triste vocábulo (Machado de Assis)*

Usando ferramentas de busca virtual, pesquisei no Google, Google Acadêmico e em plataformas de revistas científicas como Scopus onde e como a palavra “baderna” vem sendo usada. Utilizei termos como “Marietta Baderna”, “Maria Baderna” “baderna”, “baderneiro” e “baderneira”. Como as produções e usos dessa palavra não se esgotam, fiz um recorte temporal sobre o uso dela desde 2010, salvo algumas poucas exceções de materiais anteriores a este período. Cito alguns livros onde encontrei a palavra “baderna”, mas sem me aprofundar sobre o material, já que o objetivo era identificar em que contextos a palavra “baderna” vem sendo empregada em fontes de consulta acadêmicas e não acadêmicas: jornais online, livros, artigos científicos *etc*.

Tudo começou quando, em 2015, fui assistir um espetáculo na SP Escola de Teatro. Após a apresentação fui convidado para emendar em outra apresentação no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. A apresentação era uma peça teatral sobre a bailarina Marietta Baderna. Lembro-me de já naquele dia ficar provocado pela origem da palavra estar relacionada à transgressão de uma bailarina, mas foi só em 2020 que me vi diante da oportunidade de aprofundar sobre o assunto ao propor um projeto de pesquisa para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp.

**Imagem 01:** Cartaz digital da peça teatral BadeRna

Fonte: BadeRna (2015).

**Imagem 02:** Divulgação da peça Baderna do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos

Geral

# Grupo teatral transforma espetáculo em protesto contra despejo

*A intervenção chama a atenção sobre o prédio que será demolido em*

*Publicado em 20/09/2014 - 11:09 Por Daniel Mello - Repórter da Agência Brasil - São Paulo*

A atriz Luaa Gabanini durante o espetáculo Baderna. O teatro, ocupado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos há oito anos, será demolido para dar lugar a condomínio de apartamentosDaniel Mello/Agência Brasil

Para preparar o cenário do espetáculo *Baderna*, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos convidou 39 artistas e apoiadores para destruírem o teatro que é sede da companhia. As marretadas não foram, no entanto, um capricho artístico. Trata-se de uma intervenção para chamar a atenção sobre o prédio que será demolido em breve para dar lugar a um condomínio de apartamentos. Os imóveis vizinhos não existem mais e o letreiro do centro cultural ficou abaixo da placa que anuncia o empreendimento residencial, na região da Pompeia, zona oeste paulistana.

Fonte: Mello (2014).

Ao longo do tempo e com a vivacidade da língua por meio da oralidade os significados vão se transformando e ganhando outras e novas conotações. Para além do sobrenome da bailarina supracitada, Silverio Corvisieri (2001) aponta outros

significados atribuídos à palavra que só aparece nos dicionários de português de Portugal a partir de 1712, como no *Vocabulário* do lexicógrafo Rafael Bluteau (s. d. *apud* Corvisieri, 2001, p. 13) em:

> termo náutico, de suposta derivação italiana ou provençal (*baderno*, do lat. *baterna*, greg. *ptérna*, ?) o qual teria adquirido conotação negativa também no séc. XIX, pois como se pode ler no Dicionário Etimológico de J.P. Machado, as "badernas são feitas com cordas velhas".

O autor também cita significados encontrados no *Dizionario etimologico della lingua italiana* de Carlo Battisti e Giovanni Alessio (1950 *apud* Corvisieri, 2001, p.13): "*badèrna* f. mar. trança do ancoradouro; prov. ou catal. *baderna*, estendido tanto ao esp. e port. quanto ao basco, ao fr. (1782, *baderne*) e ao bretão. Etimologia obscura." E por fim, por baderna, citando o *Dicionário brasileiro da língua portuguesa* de Manuel Joaquim de Macedo Soares (1889 *apud* Corvisieri, 2001, p. 220) "deve-se entender 'súcia quase sempre dançante', sendo súcia um grupo de pessoas mal-afamadas e consideradas de má índole."

Roberto Rossi Jung (2008) em seu livro *Maria Baderna* traça a perspectiva histórica de transformação da palavra ampliando a discussão apontada por Corvisieri (2001) acerca das similaridades entre Marietta e Garibaldi[12]. Citando o *Dicionário Aurélio* de 1975 ele aponta um dos possíveis significados do substantivo "baderna": "Botão provisório que se faz no tirador de uma talha, no colhedor de uma enxárcia, em um brandal ou em qualquer cabo de laborar, a fim de que o tirador colhedor, brandal ou cabo não corra no gorne que labora" (*apud* Jung, 2008, p. 15); e dessas terminologias marítimas o autor infere que "baderna nada mais seria do que o nome que se dava a uma espécie de tranca, a qual prendia as cordas ou cabos, que seguravam as velas dos antigos barcos a vela" (Jung, 2008, p. 17). O autor ainda traz uma exaustiva lista de sinônimos das quais destaco os seguintes termos: "fandango", "festa", "festa licenciosa", "festança", "folguedo", "folia", "forrobodó", "frevo", "pagodeira", "pagodice".

Descreve-se ainda o uso da palavra associada à ocupação e à habitação das ruas por corpos negros em manifestações afro-brasileiras em "Tambor de Crioula do Maranhão", organizado pelo IPHAN (2007, p. 59, grifo meu)

---

[12] Giuseppe Garibaldi (1807-1882) foi um general, guerrilheiro e patriota italiano. Atuou tanto nas revoltas durante o período de unificação do que hoje é a Itália e na guerra dos farroupilhas e por isso recebeu a alcunha de "herói de dois mundos" (Jung, 2008).

> Apesar da significativa participação dos africanos e seus descendentes na formação da sociedade maranhense – cerca de setenta por cento da população –, seus cantos, cultos, danças, festas e tradições orais em geral foram rechaçados, vistos como *baderna*, reprimidos e perseguidos por governos e polícias.

E no artigo “Festas e resistência negra no Rio de Janeiro: batuques escravos e as comemorações pela abolição em maio de 1888”, de Renata Figueiredo Moraes (2018, p. 233, grifo meu), lemos: “Ocupar a cidade com festas religiosas negras ou batuques que, aos ouvidos dos senhores e da repressão policial, poderiam representar *baderna* e algazarra era, na verdade, uma forma de resistir à escravidão e ao extermínio de uma cultura”. A palavra também aparece em referência ao “ex-escravo Martinho que, no dia 14 de maio, foi repreendido por um feitor por estar fazendo baderna no divertimento dos companheiros que “festejavam o decreto que aboliu a escravidão” (Moraes, 2018, p. 244)

Na dissertação de mestrado em história “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do punk no jornal Correio Braziliense (1990-2014)” de Moacir Oliveira de Alcântara (2019), a palavra “baderna”, aparece sob a forma “baderneiro(s)”, adjetivando a cultura *punk* junto a outras palavras como “violência”, “selvageria”, “criminalidade”, “vandalismo” e “delinquência”, e na maioria dos casos em contextos de protestos de movimentos sociais que contavam com atuação de coletivos *punks*.

Ainda no campo da ação coletiva, o termo “baderneiros” aparece numa análise de um dossiê sobre o evento conhecido como badernaço, relatado em um documento da pós-ditadura militar brasileira analisado por Daniel Barbosa Andrade de Faria (2018) no artigo “Baderneiros, arruaceiros, guerrilheiros: um acontecimento na transição democrática”. Em novembro de 1986 ocorre “um tumulto que tomou conta da Esplanada dos Ministérios depois de manifestação contra o Plano Cruzado II[13]” (Faria, 2018, p. 51) onde agências bancárias foram depredadas e ônibus foram queimados. Este evento ficou conhecido como badernaço e seus agentes são tidos como baderneiros.

[13] O Plano Cruzado II foi um pacote fiscal que acabou por fornecer uma válvula de escape para toda a inflação reprimida durante o congelamento de preços proposto no Plano Cruzado no início de 1986 pelo então presidente José Sarney. As medidas pretendiam controlar o déficit fiscal do Plano Cruzado. Em um só dia a população brasileira se viu diante do aumento exponencial dos preços da gasolina, bebidas, cigarros *etc*.

Carlos Alberto Zanotti (2014) faz uma análise da cobertura jornalística das Jornadas de Junho[14]. Ele aponta como a mídia num primeiro momento caracterizou aqueles que participaram das mobilizações como baderneiros e como o próprio movimento se caracterizava por baderna. Com o passar dos dias e com a repercussão das manifestações a nível nacional e sua adesão popular a empresa de jornalismo analisada passa a ter um discurso mais brando e pretensamente nacionalista em que os outrora chamados vândalos e baderneiros passam a ser manifestantes em luta contra o governo (Zanotti, 2014).

Atribui-se o termo “baderneiros” a coletivos estético-artísticos pós-Jornadas de Junho, grupos de pessoas artistas ou não artistas que se utilizam de meios artístico-performáticos para manifestarem-se contra a violência policial, contra o governo, contra padrões normativos e ordens sociais de gênero ou sexualidade:

> Os coletivos estético-políticos pós-jornadas de junho tomam o espaço público como lugar do dissenso. Em primeiro lugar, fogem dos espaços institucionalizados da arte e confundem-se com a cidade. Além disso, criam ruídos na paisagem e nos meios de comunicação, alteram sua função e dão visibilidade a outras questões (Fernandes, 2019, p. 483).

As ações desses coletivos se configuram em uma potência de “provocar o questionamento do *status-quo*” (Fernandes, 2019, p. 492) no entrecruzamento de ações artísticas ou políticas.

“Baderna” (neste caso, não me refiro a Marietta) e “baderneiros” também são assimilados por diversos discursos conservadores acerca do MST como na reportagem “Abril Vermelho do MST ‘é oficialização da baderna’, diz Lupion à CNN” (Schroeder *et al.*, 2024).

Em seu livro “Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa”, o educador Paulo Freire (2002) cita que foi muitas vezes criticado por associar-se aos baderneiros do MST. Acerca disso, em diálogo com o interlocutor que questiona sua defesa do MST, ele responde: “Pode haver baderneiros entre os sem-terra [...] mas sua luta é legítima e ética. ‘Baderneira’ é a resistência reacionária

[14] As Jornadas de Junho foram uma série de mobilizações de massa em junho de 2013. Tiveram início na cidade de São Paulo com forte atuação do Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento da passagem na cidade. As mobilizações repercutiram em várias cidades do Brasil caracterizando um levante popular de dimensões nacionais. Além de reivindicar a tarifa zero, pauta principal do MPL, as manifestações aderiram a outras pautas como melhoria de transportes e serviços públicos e fim da violência policial. Caracterizou-se por uma forte adesão das massas, tendo aprovação de cerca de 89% da população, e pelo uso de redes sociais como principal meio de comunicação e divulgação das manifestações.

de quem se opõe a ferro e a fogo à reforma agrária. A imoralidade e a desordem estão na manutenção de uma 'ordem' injusta" (Freire, 2002, p. 79).

Nessa mesma obra, também encontro a palavra "baderna" referente a professores "subversivos" que, conscientes da qualidade política da educação, manifestam em favor dela e contra uma educação bancária. Encontramos tal palavra ainda sendo ressignificada como sinônimo de resistência ao desmonte das condições de educação em texto no site do Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Paraná (APP, 2015), no qual é feita uma breve retomada sobre a história da bailarina, assimilando seu sobrenome como uma alcunha de resistência. A partir de autoras como Rabetti e Alcure (2015) questiono esse romantismo que é posto na figura de Marietta como auto-exilada política, questionadora de bons costumes e da ordem e símbolo de um nacionalismo abolicionista e que segundo as autoras não deixou de usufruir da condição de sua classe tendo, por exemplo, a companhia de "*uma escrava*" (Rabetti e Alcure, 2015, p. 78, grifo das autoras) em sua viagem a Recife.

Não quero desconsiderar que Marietta tenha realizado façanhas que foram muito escandalosas e transgressoras para a sua época, mas a visão que se tem construído nas últimas décadas retomando seu sobrenome e se apropriando dele como sinônimo de resistência me provocou um desconforto. Se tornaram comuns discursos de que "Marietta trouxe aos teatros a classe operária, os trabalhadores, os mais pobres [...]" (Paiva, 2018, n. p.), mas não há registros de que estas parcelas da sociedade passaram a efetivamente frequentar teatros. O sentido de trazer ou levar aos teatros se configura no campo de representação destes corpos para as elites que frequentam os teatros.

Fui percebendo o quanto a figura da bailarina foi colocada em holofotes de "salvadora branca"[15] e que os corpos que a inspiraram e contagiaram em suas atitudes transgressoras ficavam em segundo plano ou passavam a ser representados por ela. A partir dessa percepção algumas reflexões começaram a se formar e badernar meu corpo. Apresentarei a seguir essas primeiras reflexões sobre corpos baderneiros.

---

[15] Do inglês *white savor*, expressão usada para designar, principalmente no cinema e na literatura, a construção de heróis e heroínas brancos em detrimento do apagamento de figuras negras. A representação e protagonismo de causas negras como a luta pela abolição e contra o racismo é conferida a pessoas e entidades brancas reforçando um estereótipo de uma branquitude consciente que toma as dores dos oprimidos e que se empenha em salvá-los de uma branquitude má e opressora, sem conferir a pessoas negras a voz ou protagonismo de suas lutas.

## 1.3 Algumas reflexões sobre corpos baderneiros

> *Não é de espantar que nos anos da ditadura militar, e sobretudo depois de 1968, a palavra "baderna" - ênfase do autor - tenha adquirido um sentido extraordinário: na visão autoritária dos generais, os rapazes de cabelos compridos demais, os contestadores, os revolucionários, os apóstolos da revolução sexual nada mais eram que uma enorme, vergonhosa e indistinta baderna. (Silverio Corvisieri)*

Apesar do livro de Silverio Corvisieri (2001) trazer a história de Baderna sob uma investigação rica em registros jornalísticos que o historiador encontrou, sua obra evidencia uma romantização da bailarina que já aparece no subtítulo do livro ("a bailarina de dois mundos") fazendo referência a Garibaldi (o herói de dois mundos) conhecido por suas lutas em terras italianas e latinoamericanas.

Ora, no desejo de olhar para o corpo baderneiro que causa desordem, deparo-me com o fato de que pouco se fala sobre os sujeitos que influenciaram Marietta Baderna. Quem foram os corpos que fizeram seu nome na atualidade ser assimilado de maneiras tão pejorativas a ações coletivas populares de enfrentamento a certas "ordens sociais"? Sob que perspectiva se está olhando para as transgressões da bailarina e ressignificando seu sobrenome?

O fato do nome de Baderna ter-se tornado sinônimo de transgressão, resistência e liberdade, como inclusive apontado pelo próprio Corvisieri (2001), apresenta algumas contradições que se tornam cada vez mais "claras" (para não dizer embranquecidas) à medida que se estuda quem eram esses sujeitos afirmados no corpo da bailarina. Mesmo causando certa reviravolta ao incorporar elementos de manifestações como Lundu e Batuque em suas práticas, fossem elas no palco ou em sua vida boêmia, há de se considerar que Baderna era uma bailarina branca.

A contradição está em ressignificar o termo baderna, tão carregado de significados pejorativos relacionados a vagabundagem, para um significado de resistência e afronta da ordem ou da moral vigente, sem evidenciar o protagonismo dos sujeitos que influenciaram Marietta nos palcos e nas ruas brasileiras: negros, operários e tantos outros com os quais Baderna tinha convívio. De todo modo, a incorporação de repertórios populares e diferentes do cânone euro-ocidental

permitiu a uma elite carioca vislumbrar no palco italiano[16] uma corporalidade local, ainda que por intermédio e passabilidade[17] de um corpo branco de ascendência europeia.

Ao aproximar-se e assimilar em suas práticas elementos da cultura afro-brasileira, Marietta passou a ser vista ora como traidora da alta cultura[18], ora como um símbolo de resistência e de exaltação da cultura nacional. Essa visão nacionalista, contudo, é atribuída por uma elite composta majoritariamente por jovens menos conservadores e com ideais republicanos e abolicionistas. A imagem de Marietta como transgressora, símbolo de resistência e exemplo de nacionalismo reflete a construção da imagem de personagens brancos e europeus como heróis, neste caso heroínas, como símbolo de enfrentamento à própria ordem colonizadora. Como falei anteriormente, segundo alguns autores o fazer artístico proposto por Marietta Baderna foi romantizado dentro de um imaginário social revolucionário (e branco) e reforçado por alguns autores (Corvisieri, 2001; Jung, 2008; Silva, 2020) ao conferirem à figura da bailarina uma imagem de rebelde e revolucionária que leva para os teatros a cultura afro-brasileira. Estes autores idealizam Marietta como uma "Princesa Isabel[19] da Dança" e omitem os sujeitos que a influenciaram em suas práticas artísticas.

Contrapondo-se a essa corrente, o espetáculo *Baderna* do coreógrafo Luis Ferron[20] (2012) é uma das referências que propõem uma aproximação com aqueles

---

[16] "Palco italiano" aqui se refere à estrutura cênica de apresentação que se convencionou como parte da arquitetura moderna de teatros, onde a apresentação ocorre à frente de todos no palco rodeado por cortinas negras que escondem os bastidores, havendo apenas uma única abertura voltada para a apreciação do público.

[17] "Passagem" (do inglês, *passing*) ou "passabilidade" é um termo utilizado em diversas discussões de pensadores e militantes dos movimentos negro, feminista, LGBTQIA+. Refere-se à aceitabilidade de uma pessoa de acordo com o quanto sua identidade ou performatividade são lidas dentro de referencial branco, androcêntrico ou cis-heteronormativo. Diz que a pessoa tem "passagem" ou "passabilidade" no meio quando uma pessoa homossexual é aceita num certo grupo de pessoas por representar os arquétipos da heteroperformatividade ou quando uma pessoa negra não retinta é inserida em um grupo branco por não apresentar traços negróides acentuados. No que tangencia questões a cerca de racialidade diz mais respeito sobre como os corpos são lidos e por quem são lidos para se determinar e classificar característcas mais aceitas e menos aceitas num sujeito negro. Aqui se refere ao fato de a transgressão de Marietta ter aceitabilidade no imaginário social revolucionário por ela ser branca e de origem europeia, quando as mesmas manifestações eram fortemente reprimidas quando se tratava de um corpo negro afro-diaspórico.

[18] Aqui refiro-me às práticas culturais da elite brasileira que importa ideias e costumes dos países do ocidente como parâmetro para um status social.

[19] Comumente a libertação das pessoas escravizadas no Brasil em 1888 é retratada como um ato de bondade da então regente do Império, Princesa Isabel, conferindo a ela "status" de pessoa boa e consciente lutando pela libertação dos escravizados, quando na verdade ela só estava cedendo a pressões exteriores que vislumbravam o processo de industrialização e comércio em território brasileiro.

[20] Luis Ferron é um coreógrafo brasileiro atuante na cidade de São Paulo.

corpos-sujeitos que inspiraram Marietta. Trata-se de uma *instalaçãocoreosonora* onde “os baderneiros são, portanto, uma mistura de músicos, batuqueiros, ogans e dançarinos que possuem em seu histórico de formação, a vivência direta das chamadas culturas tradicionais populares” (Dini, 2019, p. 71). É um espetáculo que não se realizou no espaço tradicional de palco italiano. Público e dançarinos se misturavam e transitavam pelo espaço cênico. Os dançarinos eram corpos vindos da periferia de São Paulo e que traziam em seus fazeres as práticas aprendidas em comunidades que ainda hoje se contrapõem a uma ordem colonial.

Acerca deste espetáculo, a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz (2012, n. p.) afirma: “Esta Baderna é uma clareira para se pensar a relação da dança com o lugar onde ela é feita.”. Essa colocação de Katz (2012) me inspira a retomar um tema tratado anteriormente, os espaços habitados e performados por Marietta Baderna. Fazer essa retomada é importante pois entendo que as danças de repertório popular apresentadas por Baderna (além de advindas de corpos negros) nos entremeios das óperas e peças teatrais não vinham de uma linhagem cênica da alta cultura, mas vinham de manifestações populares afro-brasileiras que aconteciam fora dos teatros, nas ruas, nas festas que a elite carioca encarava como impróprias para a vida social e por isso não eram legitimadas.

Acerca disso o crítico e dramaturgo Ngũgĩ Wa Thiong'o (1997) em seu artigo “Enactments of Power: The Politics of Performance Space” aponta o poder legitimador do teatro de palco italiano para a cena teatral. Falando de sua própria experiência, ele coloca o quanto sua obra não foi “reconhecida” para representar seu país, mesmo que o público queniano a reconhecesse e se identificasse com ela por abordar fatos e feitos quenianos. Wa Thiong’o (1997) apresenta o espaço público aberto como cheio de significados e pressões por controle do estado, sendo este o motivo de manifestações populares, apresentações teatrais e reuniões serem reprimidas por um governo colonial quando aconteciam em espaço aberto.

A partir das reflexões de Wa Thiong’o (1997) podemos compreender o espaço artístico fora dos teatros como que disputando poder de influência de pessoas com o estado. O autor nos aponta elementos que considera intrínsecos à prática da performance e suas semelhanças com as ferramentas de controle dos corpos do estado.

> Os principais elementos da performance são lugar, conteúdo, espectador, tempo e a meta - o fim, por assim dizer - que pode ser

> instrução ou prazer, ou uma combinação de ambos - em suma, algum tipo de efeito reformador sobre os espectadores. O estado tem suas áreas de atuação; o artista, também. Enquanto o estado exerce poder, o poder do artista está unicamente na performance. Tanto o estado quanto o artista podem ter concepções distintas de tempo, lugar, conteúdo, objetivos, seja de sua própria performance ou de outra, mas têm o espectador como alvo comum. Mais uma vez, a luta pode assumir a forma de intervenção do Estado no conteúdo da obra do artista - o que se chama censura - mas a principal arena da luta é o espaço da performance: sua definição, delimitação e regulação (Wa Thiong'o, 1997, p. 12, tradução minha[21]).

Wa Thiong'o (1997) apresenta a ideia de poder do estado sobre o espaço e sobre legitimar o que pode e deve ser apreciado pelas pessoas, seja no teatro ou em performances que acontecem em espaços públicos. A partir dessa relação me permito aprofundar a relação do corpo baderneiro no espaço cênico fora do teatro. Espaços fechados, como teatros, são mais passíveis de controle do que será apresentado, a quem será apresentado e por quem será apresentado. "O espaço aberto entre as pessoas é percebido pelo Estado como a área mais perigosa porque é a mais vital" (Wa Thiong'o, 1997, p. 28, tradução minha[22]).

> O que nos leva a outra maneira [...] de olhar para o espaço da performance. O espaço da performance também é constituído pela totalidade de suas relações externas a esses outros centros e campos [de ação humana: fazendas, fábricas, residências, escolas]. Onde as pessoas estão localizadas em relação umas às outras? Quem acessa esses centros e com que frequência? Em outras palavras, importa se, digamos, o espaço do artista está localizado em um bairro operário, em um bairro residencial burguês, nos guetos ou nas áreas lustrosas de nossas cidades. A verdadeira política do espaço da performance pode muito bem estar no campo de suas relações externas; em seu envolvimento conflitante real ou potencial com todos os outros santuários de poder e, em particular, com as forças que detêm as

---

[21] Do original: *The main ingredients of performance are place, content, audience, time, and the goal - the end, so to speak - which could be instruction or pleasure, or a combination of both-in short, some sort of reformative effect on the audience. The state has its areas of performance; so has the artist. While the state performs power, the power of the artist is solely in the performance. Both the state and the artist may have a different conception of time, place, content, goals, either of their own performance or of the other, but they have the audience as their common target. Again the struggle may take the form of the state's intervention in the content of the artist's work - what goes by the name of censorship - but the main arena of struggle is the performance space: its definition, delimitation, and regulation.*

[22] Do original: *The open space among the people is perceived by the state to be the most dangerous area because it is the most vital.*

> chaves desses santuários (Wa Thiong'o, 1997, p. 13, tradução minha[23]).

Voltando à história de Marietta Baderna, além do espaço legitimador do teatro, que era habitado pela bailarina italiana, a própria figura da bailarina era legitimada por quem ela era: italiana e formada pela escola italiana de balé. Ela representava aquilo a que uma elite carioca desejava assemelhar-se. Sua atitude de dançar Lundus, Batuques e Cachuchas pode ser vista como uma traição aos valores civilizatórios. Sua figura foi aclamada por revolucionários ao ponto de hoje seu nome também ecoar como símbolo de resistência e transgressão. Baderneiros passaram a ser os seus seguidores e admiradores, mas os corpos de fora dos teatros, os que Marietta apresentou nos palcos, foram invisibilizados.

Conforme o levantamento apresentado, a palavra "baderna" está relacionada no contexto brasileiro a pessoas ou grupos (por exemplo, movimentos de esquerda, feministas, negros ou LGBTQIAP+) quando se manifestam e se mobilizam reivindicando direitos ou em situação de protesto (contra as opressões ou ações que geram certa comoção sobretudo nesses grupos). Muitos manifestantes são classificados como vagabundos ou baderneiros. Se antes, a partir das ações de Marietta Baderna, a ideia de baderna estava ligada à incorporação de elementos das manifestações afro-brasileiras ao repertório apresentado em teatros (símbolo de alta cultura e civilização em uma sociedade colonizada), agora a ideia de baderna está relacionada ao ato individual ou coletivo de manifestar-se ou auto-afirmar-se em coletividades como podemos ver no título do texto online "Manifesto em prol da 'baderna' em Brasília" (Francesco, 2017). Nele, o autor afirma a baderna como sinônimo de ação coletiva em protesto contra um governo federal alicerçado e composto por articulações internas e não nas eleições diretas. Wagner Francesco (2017) chama ainda a atenção para o fato de que, ao contrário do que um governo conservador e elitista prega, a mudança se dá através de ações coletivas que geram incômodo e mobilização popular e não através de ações pacíficas e ordeiras.

---

[23] Do original: *Which brings us to another way, the second way, of looking at performance space. The performance space is also constituted by the totality of its external relations to these other centers and fields. Where are they all located relative to each other? Who accesses these centers and how frequently? It matters, in other words, whether, say, the artist's space is located in a working-class district, in a bourgeois residential neighborhood, in the ghettos, or in the glossy sections of our cities. The real politics of the performance space may well lie in the field of its external relations; in its actual or potential conflictual engagement with all the other shrines of power, and in particular, with the forces that hold the keys to those shrines.*

A palavra “baderna” faz menção a um ato individual ou coletivo que desorganiza os corpos constantemente violentados pela organização ou ordem como o mecanismo de controle e disciplinarização em coreografias sociais nos espaços cotidianos (Lepecki, 2010; 2012).

André Lepecki (2012) apresenta o conceito de coreografia social de Andrew Hewitt (2005) apresentado no livro *Social Coreography*. Para ele, esta perspectiva conceitual, ao interseccionar dança e política, entende que a coreografia pode nomear “não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa uma ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (Lepecki, 2012, p.46).

O corpo que subverte tais coreografias é tido como baderneiro.

No próximo capítulo busco retomar o termo “baderna”, considerando como essas utilizações do termo reverberam em meu corpo e, consequentemente, na investigação que proponho como prática desta pesquisa. Pensar nestes significados simbólicos, históricos e sociais do termo “baderna”, nas relações entre os corpos a quem o termo muitas vezes é atribuído e nos corpos que manifestam alguma subversão das coreografias sociais dos espaços suscita perguntas como: o que seria essa baderna no corpo? Na tentativa de responder a essa questão apresento minha trajetória pessoal e como fui contextualizando a baderna em meu corpo e no meu aprender e criar dança.

# Capítulo 2 - Contextualizando a baderna no corpo

*E o Verbo se fez carne e habitou entre nós. (João, 1:14)*

Desde meus primeiros estudos em dança sou estimulado a confrontar minha história de corpo. Rever meu passado e ancestralidade. Escrever sobre si também é um ato criativo e de investigação. Por isso a importância de se assumir sujeito dançante em primeira pessoa. Também é uma forma de revisitar-me em minhas memórias, aprendizados e reflexões e analisar o que se repete e como o processo criativo dessa pesquisa também acontece em meu corpo.

Apoio-me nos estudos da pesquisadora Janaína Leite (2014) que em sua dissertação de mestrado intitulada *Autoescrituras performativas: do diário à cena* aponta a presença do autobiográfico e do autoficcional na construção e apresentação da cena teatral a partir do tensionamento entre experiência e representação. A autora faz um estudo de como esses conceitos emprestados das teorias literárias sobre representação autobiográfica contribuem para a construção de dramaturgias a partir das "escritas de si" por meio das memórias e relatos de experiências do próprio ator em processo ou cena, como no teatro documentário. Interesso-me por esse estudo na área de teatro visto minha íntima relação com o texto, a dramaturgia, a oralidade e o registro de processo que serão exploradas mais adiante.

O teatro documentário sintetizou para Leite (2014, p. 11), a princípio, temas acerca da memória e do "trabalho com arquivos na criação de dramaturgia e a perspectiva autobiográfica". Em se tratando de dança entendo que o trabalho com arquivos se dá intrinsecamente através do corpo na ação de *f[r]iccionar* minhas memórias em estado investigativo durante improvisos de dança. Ou também da memória *f[r]iccionar* o movimento dançante. Escolhi essa grafia pensando nessa dualidade complementar de friccionar e ficcionar memórias. Friccionar pensando nas memórias como atrito propulsor para o movimento e ficcionar como processo de criar memórias a partir do movimento. Ficção não entra no lugar de inverdade mas de narrativa do eu. Em Leite (2014) e nos autores que a amparam, muito se fala sobre o pacto de compromisso com a verdade em autobiografias, mas considerando que a memória já é muitas vezes uma nova elaboração de fatos vividos, aponta-se como impreciso narrar-se com verdade e nesse ponto emergem as ideias sobre

autoficção. O arquivo de memória se materializa sobretudo em movimento na rememoração de experiências e nesta pesquisa, em sua transposição para uma linguagem dançante.

Faço-me a pergunta: a partir de Leite (2014) estaria eu retomando aspectos pessoais que se somam em minha constituição enquanto artista, educador, pesquisador, filho, negro, LGBTQUIAP+ e tantas outras identidades minhas para realizar uma autoficção dançada? *Autofiction* é um termo utilizado por Leite (2014) a partir de Serge Doubrovsky[24] por considerar a escrita autobiográfica como uma ação performática e criativa, já que os conteúdos do passado são revisitados desde o prisma do presente e da consciência dos fatos e, portanto, seria impossível conferir certa fidedignidade ao ato rememorado e dançado visto este ser uma fabulação da própria memória.

A experiência constrói dramaturgias que são corporais, dado que no teatro documental em Leite (2014) a própria pessoa é documento de sua experiência, bem como os materiais físicos que leva para o processo criativo ou para a cena. Ela não representa algo vivido por outra pessoa na qualidade de personagem. Ela é fonte da narrativa de si mesma em diferentes maneiras de escritas e representações do eu.

No trabalho de Leite (2014) vê-se a necessidade do ser humano de narrar sobre sua vida para compreendê-la. Sobre isso, a autora cita Lejeune (1996) que, em seu livro *O pacto autobiográfico*, usa o termo *homo-récitis* ao falar sobre dar forma escrita a experiências de vida.

> Ao me colocar por escrito, eu não faço se não[*sic*] prolongar esse trabalho de criação de identidade narrativa, como diz Paul Ricoeur, no qual consiste toda a vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, eu continuo a criar-me, eu passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e este movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas eu não estou brincando de me inventar. Ao emprestar a via narrativa, ao contrário, eu sou fiel à minha verdade: todos homens que andam pelas ruas são homens-relatos, e é por isso que eles se mantém[*sic*] de pé (Lejeune, 1996, p. 38-39, *apud* Leite, 2014, p.21, tradução da autora).

Por mais fidedigna que seja a narração ela sempre conta com um caráter criativo, já que se trata do indivíduo narrando seu entendimento da própria experiência, e esse entendimento é temporal, contextual e circunstancial. A escolha da ordem dos elementos a serem narrados, seja por importância, seja por

[24] Serge Doubrovsky (1928-2017) é o escritor e crítico francês que cunhou o termo “autoficção”.

cronologia, mostram uma intenção de prender a atenção, levar a uma interpretação. Essa reorganização da experiência narrada para a cena pode ser entendida como a trama que tece uma dramaturgia na cena.

Ainda seguindo a perspectiva de Leite (2014), devo dizer que a memória *f[r]icciona* materiais corporais de movimento para a criação cênica. Sendo assim, os conteúdos impregnados em meu corpo são rememorados e mobilizados em improvisações provocadas sobretudo por narrativas em canções, textos, e paisagens sonoras que fazem o pensamento revisitar experiências de corpo (e qual experiência não seria corporal?). Seguindo Leite (2014, p. 91), a memória "[...] é um importante ponto dessa discussão, já que o gesto autobiográfico recai, seja sobre o vivido, seja sobre uma percepção atual do si mesmo, que no momento da elaboração já é também um trabalho sobre o passado".

Mesmo trazendo a experiência individual, o ato de relatar e fabular sobre o vivido permite encontrar ressonância e identificação em experiências de outros (público, leitor, quem assiste) e este encontro também passa a ser uma experiência coletiva onde o acontecimento e seu relato (ou performatização) também pode ser coletivo, mas não universal. O real e o ficcional aqui convergem não na ficcionalização de tudo, mas na produção de sentidos coletivos de experiências que eclodem numa cena. O depoimento do vivido em cena ou para o processo da cena busca essa ressonância onde a "cena não é então a expressão desse depoimento, mas o depoimento é o caminho para se atingir a expressão de uma espécie de inconsciente coletivo onde a história de cada um passa a ser a história de todos". (Leite, 2014, p.38)

Para trazer essa discussão à dança, convoco as ideias de Marina Guzzo e Mary Spink (2011) em que a dança é entendida como discurso e linguagem na perspectiva da psicologia social crítica contemporânea, na qual através da palavra, do corpo, das narrativas e ações se pode configurar uma maneira de "performar o mundo" produzindo sentidos a quem faz (dançarino) e a quem assiste (público).

> A dança contemporânea é um ato que não pode ser feito sem a intenção de produzir sentido, de comunicar. O valor do movimento e do corpo como expressão de pensamentos e sensibilidades, antes de ser uma competência ou uma habilidade, é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido para essa ocupação (Guzzo; Spink, 2011, p. 2).

Esse discurso pode ser influenciado pela experiência do artista e, assim, o próprio discurso perpassa por questões e inquietações ou ideologias do corpo em cena. O corpo em toda a sua pluralidade pode atravessar tais provocações ou ideologias. Pensar a dança como prática discursiva implica um olhar a partir do contexto e tempo do sujeito-performer-dançante e dos sujeitos que assistem ou participam (público) da ação performativa, visto que ela pode instaurar a criação de uma nova perspectiva de mundo e assim uma nova realidade (Guzzo; Spink, 2011).

O público na dança não é visto como um mero receptor dos sentidos comunicados pelo artista. Ele também produz sentidos e dramaturgias estando em relação com aquele a quem assiste, mesmo que sem interação. “Toda comunicação proveniente do corpo em movimento pressupõe espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o espectador produza sentidos inéditos” (Guzzo; Spink, 2011, p. 7).

No campo das artes essas percepções se fazem pertinentes na apresentação e compreensão de elementos do processo criativo e do sujeito em cena. Para Leite (2014), o corpo e a memória são objetos ao passo que também sujeitos nas investigações e, portanto, a elaboração de certos conflitos pessoais também é material para a criação artística.

> [...] o que nos parece é que nessas obras e nas demais tentativas de representação autobiográfica, as figurações e escolhas estéticas não são simplesmente uma forma de expressar o vivido, mas, o próprio espaço de sua elaboração. Daí seu caráter ‘terapêutico’, se entendermos o terapêutico como o terreno de uma ação sobre si mesmo, sobre o vivido, em que o indivíduo, ao dar forma à experiência, pode entrar em confronto com as figuras de si mesmo, do passado e do presente, e dar-lhes mobilidade, movimento (Leite, 2014, p. 71).

No prisma destas intersecções entre “narrativas do eu” e produção de sentidos pelo corpo em movimento apresento neste capítulo como minha trajetória é marcada por uma certa organização do corpo, e como depois de aprofundar os estudos sobre os significados de baderna me coloquei em processo criativo. Friccionei o meu autobiográfico contaminado pelas reflexões sobre baderna e o corpo baderneiro e, assumindo um estado de baderna, ficcionei uma dança por meio da improvisação.

## 2.1 Quem é o baderneiro?

*E agora que a carne se faça verbo (José Teixeira).*

Percebi no percurso desta escrita o quanto a palavra “baderna” está muito presente no meu contexto familiar. Minha mãe a utiliza constantemente: “isso aqui tá uma baderna”, diz ela quando algo está fora do lugar ou quando existem muitas coisas acumuladas, quando as coisas não seguem do jeito que ela esperava ou estão em lugares que não deveriam estar.

Sou de Carapicuíba, cidade ao oeste da Zona Metropolitana da cidade de São Paulo. Filho de eletricista e costureira. Irmão mais novo de três mulheres. Neto de nordestinos. Estudante de escola pública. Negro. Bissexual. Criado com fortes valores católicos-cristãos.

Devo dizer que tenho meus pais como meus primeiros referenciais de artistas. *Arteiro*, como se autointitula meu pai. Para além de concepções sobre o fazer Arte e a obra artística, meus pais sempre utilizavam a criatividade de maneira a criar (com o perdão do pleonasmo) criações de utilidade diária colocando um pouco deles mesmos em suas “obras”.

Enquanto minha mãe dedicava-se às *artes do pano* em suas costuras, meu pai sempre esteve ligado às artes da construção e manutenção da casa. Ele lida com metais, alvenaria, encanamento e elétrica. Sendo o responsável pela arquitetura da casa onde vivi meus primeiros vinte e um anos e onde meus pais ainda vivem, e também responsável por várias das *bugigangas* que ele mesmo construiu como uma mesa de estudos, uma estante de livros, um portão de ferro soldado por ele mesmo e vários enfeites e utensílios da casa. É comum nas arquiteturas da periferia que as construções se deem sem um planejamento arquitetônico, conduzindo-se por um princípio de utilidade a partir do saber e experiência dos pedreiros. É um processo que envolve certa dose de improviso: compra-se um terreno vazio, constrói-se a casa, nascem os filhos, faz-se um *puxadinho*[25], o filho ou os filhos casam, constrói-se uma casa nos fundos, e por aí vai se trabalhando com o que dá. Mesmo que o pedreiro siga um determinado plano ao construir a casa, a arquitetura se dá conforme a necessidade. Aí é que muitos vão se especializando em áreas conforme os saberes, as necessidades e economia de recursos. O improviso então, estaria em saber utilizar várias técnicas diferentes,

[25] Nas arquiteturas periféricas, trata-se do cômodo construído e anexado à casa depois de ela já estar pronta.

por vezes até contrastantes em função dessa construção da casa. Richard Sennet (2009) fala sobre esse caráter improvisacional na arquitetura a partir da obra o arquiteto Bernard Rudofsky:

> Em *Architecture without Architects* [Arquitetura sem arquitetos], ele documentou a maneira como a maioria das cidades foi construída essencialmente por improvisação, sem um projeto formal consistente. Um prédio sucedia ao outro, uma rua à outra, tendo suas formas adaptadas às diferentes condições locais nesse processo de extensão: foi assim que se desenvolveram cidades centrais como o Cairo ou as vastas periferias da Cidade do México (Sennett, 2009, p. 262).

Se, como diz a sabedoria popular, “a necessidade é a mãe do engenho”, meus pais, para mim, são doutores nas engenharias domésticas, e aí reside um pouco dos meus primeiros contatos com improvisação no cotidiano: utilizar os recursos disponíveis para criar.

Quando Mário de Andrade faz seu discurso na aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte em 1938, ele fala sobre as intersecções do artista e do artesão. Para ele todo artista primeiro tem que se fazer artesão e conhecer todas as minúcias da técnica com a qual desenvolverá sua obra. Isso para ele seria a dimensão da arte que devemos aprender ou ensinar. Se meus pais se fizeram artesãos de suas obras cotidianas, então me fiz artesão de meu próprio corpo buscando sempre compreender as minúcias do movimento no improviso.

> O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que êle é, como indivíduo e ser social* (Andrade, 1943, p. 13, grifo do autor).

A necessidade estimulou meus pais a buscar e constituir saberes artesãos transmitidos a meu corpo que tiveram extrema importância no meu ímpeto e desejo de ser artista. Mas se experimentei certa liberdade criativa com meus pais, o contexto cristão se mostrou como castrador da livre expressão, da sexualidade e do impulso *criacional*[26].

---

[26] Termo relativo à criação do mundo por um ou vários agentes sobrenaturais (deus ou deusas e deuses), o Criacionismo. Uso propositalmente este termo em vez de “criativo” para reforçar o ato criativo como gerador de outros e novos mundos. Na língua espanhola esta diferenciação é mais evidente, posto que “*crear*” refere-se a um ato de criatividade e *criar* refere-se à criança ou a criação do mundo.

De zero a dezoito anos eu cresci dentro de um contexto fortemente cristão. Evidentemente isso foi importante para o modo como vim a me enxergar ao longo dos anos. Atuei ativamente em atividades da Igreja Católica e nela arrisco dizer que tive minha primeira formação de corpo. Não uma formação em dança. Mas uma formação de corpo. Comecei como coroinha[27] da minha comunidade. Depois, acólito[28]. Tornei-me coordenador e formador paroquial de acólitos e coroinhas (aí reside também minhas primeiras experiências de ensinar). Esperavam de mim que desse "o exemplo" aos outros jovens. Eu era o exemplo da ordem e devia afirmá-la em meu corpo.

Logo minha modelagem começou pelas roupas. Sempre estava de calça e camisa social (estas, em muitos casos, feitas pela minha mãe). Raramente era visto com bermuda ou regata. Era-me imposto manter uma aparência de rapaz de família, e neste contexto isso significava não ter um cabelo que chamasse a atenção, logo um cabelo crespo não era tido como o mais exemplar. Cortar o cabelo me desagradava, então me submeti a diversos procedimentos para *domar* o crespo que segundo o sacerdote era tão duro que "não saia do lugar nem com reza brava". Alisava, passava muito gel. E quando o excesso de químicas capilares destruía o couro cabeludo e os fios, relutantemente cortava. Mais uma vez o corpo se moldando às ordens que imperam.

Nesse meio tempo ingressei no grupo de teatro da escola (pública), e foi daí que vieram os primeiros questionamentos sobre minha formação no contexto religioso. Sempre foi muito fácil decorar textos. Habilidade conquistada com anos de escuta, leitura e recitação de orações e responsórios. Atuar não era novidade para mim. Ainda recém-nascido fui posto de menino Jesus na encenação de Natal. Sempre fui convidado a participar de diversas encenações em encontros e missas especiais. Relato sobre isso no artigo "Sobre a desmontagem 'Se eu fosse eu' e suas pedras fundamentais" (Santos Filho; Costas, 2021) que traz o roteiro de uma desmontagem cênica vivida em disciplina oferecida pelo Programa de Pós-Graduação[29]: "Já encenei o filho carente de amor da família. O filho de pai com

[27] Na Igreja Católica coroinha é, em geral, uma criança que tem por função acompanhar e auxiliar o sacerdote ou celebrante em suas funções durante os ritos religiosos. Em comunidades católicas mais conservadoras esta função é unicamente masculina.

[28] Na Igreja Católica, seria o mesmo que coroinha. A diferença é que o acólito costuma ser um adolescente ou homem adulto solteiro com predisposição à vida sacerdotal.

[29] Disciplina AC-301 - Escritas da Cena: Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena ministrada pelas professoras doutoras Ana Cristina Colla e Raquel Scott Hirson durante o primeiro semestre de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp.

problemas alcoólicos. O bom pai. O bom filho. O bom marido. O bom catequista. O pastorzinho que viu Nossa Senhora de Fátima. Mas nunca encenei a mim mesmo" (Santos Filho e Costas, 2021, p.164).

O grupo de teatro era uma projeto que acontecia aos fins de semana através do Programa Escola da Família[30]. Suas atividades me fizeram frequentar e ocupar a escola aos sábados, domingos, feriados e muitas vezes durante as férias escolares. Essa experiência me proporcionou aproximar-me de outros corpos, outras identidades, sexualidades, além de aprender a apreciar arte, e sobretudo me proporcionou buscar outras maneiras de me expressar.

No que diz respeito ao movimento e à expressão, fui ensinado a implodir quaisquer emoções. Afinal, o imposto a mim era a anulação de si para a afirmação do sagrado[31], do puro, do solene. Nada de movimentos ou gestos grandes. A coluna sempre ereta. Às vezes, conduzia procissões em festas de dias de santos ou na *via crucis* na função de cruciferário, aquele que à frente de todos deveria carregar a cruz processional.

Creio que estar atuante no rito religioso cristão de certa forma contribuiu para a noção de estar em cena, de ser visto por uma assembleia de pessoas. Nesse espaço também havia coreografias rígidas a serem *dançadas*, por mais que não fosse um espaço diretamente ligado às artes ou à cena.

O rompimento com a igreja se deu, de fato, pela aproximação com o teatro e a dança. O contato com essas linguagens artísticas me possibilitou questionar os alicerces de minha formação cristã, de minha sexualidade, de meus planos para um futuro profissional.

Aos dezoito anos eu já havia terminado o ensino médio e enfrentava dificuldades em encontrar um emprego formal por estar em fase de alistamento militar obrigatório[32]. Houve uma certa pressão para que eu fizesse um curso profissionalizante tal qual meu pai. Era esperado que eu estudasse algo como elétrica, computação, mecatrônica, mas nada disso me interessava. Ao ver a lista de

---

[30] Criado em 2003 pelo Governo do Estado de São Paulo, é um programa que estimula a ocupação das escolas estaduais aos fins de semana com atividades de cultura, esporte e lazer pela comunidade escolar. Os propositores de atividades também faziam parte da comunidade sendo voluntários ou estudantes universitários de instituições privadas que tinham suas mensalidades custeadas para, como contrapartida, oferecer tais atividades aos fins de semana.

[31] "Então Jesus disse aos seus discípulos: 'Se alguém quer me seguir, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz, e me siga'" (Mateus, 16:21).

[32] A maioria das empresas não costuma contratar jovens em fase de alistamento pois em caso de convocação a empresa é obrigada a pagar o funcionário. No Brasil o alistamento militar é obrigatório para homens cis a partir de 18 anos.

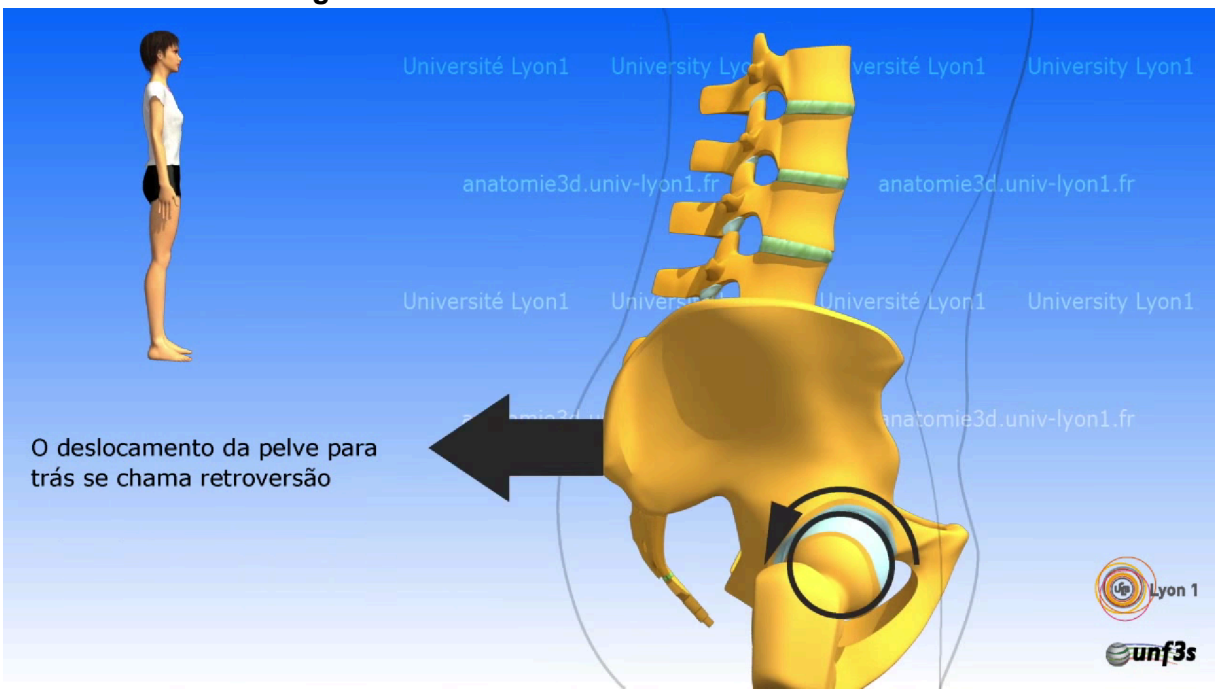
cursos no vestibulinho da ETEC, e me deparar com a possibilidade de cursar dança, eu não quis saber de outra coisa. Mas não comentei nada com ninguém até de fato ter passado no curso e estar matriculado. Qual não foi a surpresa então de meus pais e amigos quando descobriram que eu cursaria Técnico em Dança?

A escolha de me tornar artista nunca veio sem o enfrentamento de preconceitos em relação à arte e a ser artista. Para o líder espiritual da igreja frequentada por mim e minha família, ser artista não era profissão do "rapaz de família" que eu era. Para muitos colegas eu só obteria sucesso se adentrasse em espaços da grande mídia. Para outros, nunca ascenderia socialmente e, portanto, deveria investir em uma profissão que desse dinheiro. Além disso, para o ambiente de onde eu vim, o artista era um depravado sexual consumidor de drogas ilícitas. Alguns poucos me incentivaram a seguir aquilo em que acreditava enquanto carreira, pois qualquer atividade no ramo artístico sequer era entendido como profissão. Meus pais, por outro lado, mesmo sem entender até hoje com o que eu trabalho, sempre me incentivaram a concretizar meus sonhos e objetivos.

Ingressei no curso técnico em dança da Etec de Artes, na Zona Norte de São Paulo[33], onde passei a viver certas contradições. Em um ambiente (a Igreja) meu corpo era negado, anulado em função do sagrado. Em outro ambiente (a escola de dança) o meu corpo por si só já refletia o sagrado e por isso eu deveria conhecê-lo. Nesse processo me profissionalizei artista, me assumi LGBTQIAP+, tive minhas primeiras experiências de ensino de dança e, sobretudo, descobri que não me encaixava e nem queria me encaixar na fôrma do cristianismo. Foi no curso técnico que me dei conta de meu quadril retrovertido. O hábito de esconder e imobilizar a bunda fez com que a porção superior da pelve (ílios) se deslocasse para trás e a púbis para a frente, enfraquecendo os músculos do quadril e abdômen (responsáveis pelo controle da anteversão) e sobrecarregando a lombar.

[33] O curso era de segunda à sexta das 13h às 17h30. De Carapicuíba até a ETEC de Artes, eu percorria um trajeto de quase duas horas em transporte público.

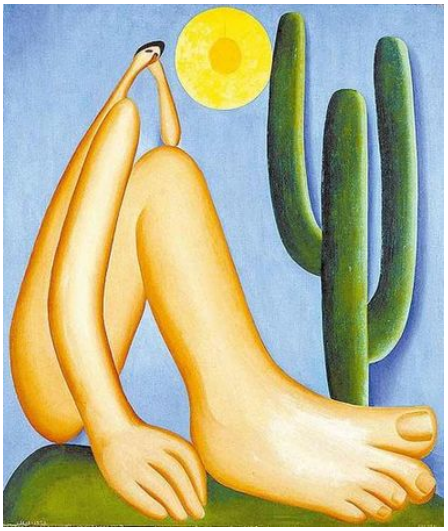
**Imagem 03:** *Frame* de vídeo – Pelve em retroversão




Fonte: Anatomia 3D universidade Lyon (2015).

Após a formação técnica escolhi seguir na dança investigando o corpo e dediquei-me a entrar no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas. Foram dois anos estudando para o vestibular e estudando dança, já que o ensino superior público no Brasil não é tão acessível quanto o ensino básico. Foram dois anos conciliando trabalho e estudo para o vestibular e para a prova de habilidades específicas. Para a prova de habilidades do vestibular de 2014, deveria trazer uma criação minha de até três minutos a partir do estudo de uma das obras de Tarsila do Amaral. Eu não tinha um espaço onde pudesse estudar dança e muito menos noção de como poderia criar uma dança desde um quadro. Pesquisei sobre a pintora e seu contexto. Reuni o máximo de informações sobre ela. Olhei incansavelmente seus quadros buscando alguma sugestão de movimento. Escolhi *Abaporu*, finalizado por Tarsila do Amaral em 1928. Investiguei e improvisei a partir da relação cabeça-cauda do corpo. Como aquela coluna se curvava sobre o peso das mãos e pés grandes. O peso das mãos e pés me causava um desequilíbrio levando-me para o chão e também me dando impulso para ganhar verticalidade (não necessariamente ficando em pé).

**Imagem 04:** Abaporu – Óleo sobre tela de Tarsila do Amaral (1928)



Fonte: Nádia Batella Gotlib (1998).

Estudei num quarto pequeno de cimento, de três metros quadrados e por vezes improvisei em um parque de Carapicuíba. Imagine agora um rapaz de cerca de 20 anos se jogando na grama constantemente explorando quedas e recuperações[34]. Esta experiência, eu diria, foi a minha primeira habitando cenicamente um espaço público após sair da igreja. Ninguém entendeu o porquê de eu estar dançando, improvisando no meio da grama do parque. Meu corpo não estranhou um espaço público e aberto, e hoje entendo que foi porque ele já estava acostumado a habitar os espaços diversos por conta das tais procissões em que atuava como coroinha. Contudo, chamei a atenção dos transeuntes, dos guardas municipais que ficaram cercando o lugar onde eu estava. Dancei com o receio de ser expulso do local.

Para o vestibular não consegui fechar uma coreografia. O estudo havia sido tão intenso que não cabia em três minutos tudo o que meu corpo investigara. No dia da prova, por mais que tivesse certas estruturas coreográficas definidas, o acaso e o espaço alteraram minha percepção de mim e minhas ações. Acabei improvisando. Anos mais tarde é que fui compreendendo o improviso como caminho e resultado de saberes conscientes ou não com os quais eu viria a me deparar.

[34] Em dança, “queda” se refere a uma qualidade de movimento onde uma ou mais partes do corpo cedem à força da gravidade sem oferecer resistência muscular e “recuperação” se refere ao esforço de retornar a(s) parte(s) ao local anterior através do esforço de empurrar uma parte do corpo ou mais em oposição à gravidade através da força de impulso.

**Imagem 05:** Fotos de *Estudo Antropofágico* no Unidança

Fonte: Acervo pessoal de Ayesha Zangaro (2014).

Nesse ano passei no vestibular e ingressei no curso de dança. Nunca fui um aluno exemplar nas aulas de técnica. Eu gostava mais das aulas de criação. Embora reconheça o papel fundamental que a técnica tem na criação, sempre apresentei dificuldade durante as aulas com conteúdos mais codificados e, por outro lado, facilidade na criação. Nos primeiros dois anos atuei como assistente de produção na Cia. Domínio Público dirigida pela professora Holly Cavrell, onde acompanhava algumas das apresentações em espaços diversos. Ao longo de meu percurso universitário desenvolvi pesquisas de criação em dança inspiradas em obras textuais e que aconteciam em espaços alternativos.

A relação com textos também sempre foi algo presente. Fosse pela criação católica cheia de textos e oralidade ou pela minha experiência com teatro, sempre viveu em mim um interesse em buscar dar corpo às palavras*, dar carne ao verbo*.

O impulso *criacional* me levou à pesquisa. Na criação eu via a oportunidade de colocar em prática o que eu aprendera e de investigar o que não aprendera. Fui escrevendo projetos de pesquisa, sendo o primeiro com o desejo de criar um solo a partir do estudo da canção Geni e o Zepelim em relação ao contexto

LGBTQIAPfóbico dos dias atuais. Após quatro anos de pesquisa[35] e mais de 200 horas de laboratório de improvisação, concluí o processo com o solo *Lapidação – ou quando gritam as pedras*. Foi este o trabalho cênico com que trabalhei no processo de desmontagem *Se eu fosse eu*[36]. Fui participando das criações de minhas colegas, fosse dançando ou auxiliando nas funções de produção (assim como fazia na missa).

Em meus processos de criação em dança, primeiro eu identificava um impulso, uma ideia ou uma provocação externa. Aí, improvisava, improvisava, improvisava, anotava, improvisava, improvisava, improvisava. Quando me dava por mim, já tinha improvisado tanto que tinha cenas prontas na mente a serem experimentadas e afinadas posteriormente. Desde o improviso e do olhar atento de parceiros que me assistiam, conseguia traçar os caminhos do corpo para o desenvolvimento técnico. Assim, as técnicas que vivenciava vinham das necessidades de meu corpo para um processo em específico. Quanto mais racionalizava algo, estruturava uma célula ou coreografava o movimento, menos conseguia re-executá-lo. O improviso, então, se mostrava como um modo de organizar conteúdos, memórias, desejos, emoções e aprendizados em dança, para em tempo real desorganizá-los em minhas autoficções.

A dança é uma prática que por muito tempo antes das grandes revoluções tecnológicas como o registro em vídeo e o advento da internet foi ensinada de maneira oral. Em minha formação tive contato com várias técnicas e abordagens, cada uma das quais vindas de minhas professoras[37]. Os saberes em dança que aprendi e que afirmo em meu corpo vieram do contato direto e oral com essas mulheres dançantes.

Antes de ingressar na Unicamp, muitas das minhas professoras já eram formadas pela Unicamp. E estando na universidade pude aprender direto da fonte. Os saberes em dança de minhas primeiras professoras eram reafirmados em meu corpo.

---

[35] Foram duas iniciações científicas realizadas na Unicamp com bolsa pelo CNPq. A primeira de 2015 a 2016 (Joga pedra na Geni: investigação gestual e criação em dança) e a segunda de 2017 a 2018 (Joga pedra na Geni: da investigação gestual à composição em tempo real com o público) .

[36] Esse exercício de desmontagem foi realizado na disciplina disciplina AC-301 – Escritas da Cena: Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena cursada no primeiro semestre de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Artes da cena da Unicamp.

[37] Tive pouquíssimos professores do gênero masculino e portanto aqui, ao falar dos corpos que me formaram em dança, usarei o feminino.

Na Graduação em Dança da Unicamp, a professora Silvia Geraldi[38] ministra disciplinas de técnica em dança contemporânea a partir de sua formação em Feldenkrais. A professora Holly Cavrell[39] ministra aulas de técnica em dança a partir de sua vivência em dança moderna nos Estados Unidos da América e de sua pesquisa em espaços públicos. A professora Marisa Lambert[40] trabalha com os princípios de Laban/Baternieff. A professora Ângela Nolf[41] aborda a técnica clássica do balé. As professoras Graziela Rodrigues[42] e Larissa Turtelli[43] abordam o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete que propõe a criação em dança amparada por matrizes de movimento das danças brasileiras. A professora Dani Gatti[44] trabalha a criação de dança a partir de textos literários e disciplinas de técnica. A professora Júlia Ziviani[45] trabalha a técnica de dança com princípios de educação somática como a ideokinesis. E a professora Mariana Baruco[46] trabalha com o improviso a partir de técnicas de luta como Kung Fu. Com esta última, aprendi que independente do código devemos sempre buscar a compreensão do movimento a partir da nossa identidade, tornando-nos sujeitos das técnicas que vivemos. Além delas, utilizei-me da universidade para sempre buscar outras e novas práticas corporais que me ampliassem as possibilidades do corpo. Assim, tive contato com *Taekwondo*, Pilates, BMC (*Body Mind Centering*). Fora da universidade, vivenciei aulas de Dança Odissi

---

[38] A professora doutora Silvia Maria Geraldi é artista do corpo, professora e pesquisadora. Foi professora no curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. Desde 2013 é docente na Unicamp no curso de Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena.

[39] A professora doutora Holly Elizabeth Cavrell é artista do corpo, professora e pesquisadora nascida nos Estados Unidos da América (EUA). É docente da Unicamp desde 1989 e atua nos cursos de Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2013.

[40] A professora doutora Marisa Martins Lambert é artista do corpo, professora e pesquisadora. Também foi professora no curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. Desde 2002 ministra aulas na Unicamp nos cursos de Graduação em Dança e desde 2014 na Pós-Graduação em Artes da Cena.

[41] A professora Ângela de Azevedo Nolf é artista e professora especializada em técnica clássica. Ministra aulas na Graduação em Dança Unicamp desde 1987.

[42] A professora doutora Graziela Estela Fonseca Rodrigues é artista do corpo, professora e pesquisadora. Foi docente na Unicamp no curso de Graduação em Dança desde 1987 e Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2005. Aposentou-se em 2021.

[43] A professora doutora Larissa Sato Turtelli é artista do corpo, professora e pesquisadora. É docente na Unicamp nos cursos de Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2011.

[44] A professora doutora Daniela Gatti é artista do corpo, professora e pesquisadora. É professora na Unicamp no curso de Dança desde 2002 e na Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2012.

[45] A professora Júlia Ziviani Vitiello é artista do corpo e foi professora e pesquisadora da Graduação em Dança desde 1988 e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2006. Atualmente atua apenas como professora colaboradora na pós-graduação e dirige a Cia Dançaberta.

[46] A professora doutora Mariana Baruco Machado Andraus é artista do corpo, professora e pesquisadora. É professora na Unicamp na Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2013.

com Andrea Albergaria[47], Danças Afro-brasileiras com Adnã Alves[48] e Renata de Oliveira[49], e *AquaMove*, trabalho de improvisação na água com Ana Mundim[50]. Todas essas vivências em dança e práticas corporais me constituem e fazem parte de como concebo meu próprio corpo em estado de investigação e criação e improvisação no agora.

Na criação, tive contato com os modos de operar a criação em dança das professoras Sílvia Geraldi, Holly Cavrell, Patrícia Noronha[51] e com a professora Ana Terra[52], nome artístico de minha orientadora, com quem sigo criando e investigando (não necessariamente nessa ordem) até hoje.

Todas estas mestras[53] me ensinaram as danças que constituíram minha formação artística e acadêmica e contribuíram para a baderna de saberes em dança que sou hoje. As criações que vivi com estas mulheres dançantes (sim, porque a grande maioria de minhas mestras em dança foram e são mulheres) passaram pelo contato e inspiração de textos e outras obras artísticas, cinematográficas, literárias… Desde sempre tenho uma relação com textos, narrativas e em como elas podem criar tessituras de movimento por meio da palavra. Cada uma dessas mestras propunha maneiras diferentes de se inspirar e dar corpo às ideias no processo de criação em dança. Coloco-me como sujeito-corpo-baderneiro reverenciando e referenciando os códigos aprendidos e os modos de operar que se desorganizam e se reorganizam em meu fazer dança.

---

[47] Andrea Itacarambi Albergaria é artista do corpo, professora e pesquisadora doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e professora de dança indiana. Fiz aulas de dança odissi com Andrea de 2019 a 2021.

[48] Adnã Ionara Maria Alves é artista do corpo, professora e pesquisadora. É mestra em artes da cena e coordenadora do NAE (Núcleo Artístico Experimental) Dança na PUC Campinas, professora de dança contemporânea e danças afro-brasileiras. Nos conhecemos na Graduação em Dança e desde então temos uma parceira de um dirigir e dar aulas para o outro.

[49] Renata de Oliveira é mestranda em educação pela Unicamp. Dá aulas de danças afro-brasileiras junto com Adnã Alves

[50] A professora doutora Ana Carolina da Rocha Mundim é multiartista, professora e pesquisadora. É professora no curso de dança da Universidade Federal do Ceará. Meu primeiro contato com Ana foi em 2019 quando ela ofereceu uma oficina de Composição em Tempo Real na Unicamp e retomamos o contato com sua estadia em Campinas para sua pesquisa de pós-doutorado entre 2023 e 2024 enquanto ela desenvolve a metodologia *AquaMove* de improvisação na água em flutuação e apneia.

[51] A professora doutora Patrícia de Azevedo Noronha é artista do corpo, professora e pesquisadora. Foi professora no curso de Graduação em Dança de 1986 a 2022.

[52] A professora doutora Ana Maria Rodriguez Costas, Ana Terra, é artista, professora e pesquisadora. Foi professora no curso de dança da Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. É professora da Unicamp no curso de Graduação em Dança e Pós-Graduação em Artes da Cena desde 2014.

[53] Utilizo mestra, no feminino, reconhecendo minhas professoras, independente da titulação acadêmica, como mulheres de excepcional saber e competência no ensino de dança

## 2.2 Modos de operar – ou como [des]organizar processos em dança

*Hoje meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas sou eu mesmo quem fabrico (Linn da Quebrada).*

Antes de seguir com sua leitura, ouça:
Linn da Quebrada - A Lenda (Áudio-Vídeo Oficial) .

No percurso da pesquisa, alguns aspectos se destacaram quanto à [des]organização dos meus processos técnico-inventivos em dança. Apesar de estarem imbricados, apresento-os separadamente a seguir.

### 2.2.1 Desmontar cenicamente as memórias do corpo

Na disciplina AC-301 – Escritas da Cena: Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena, cursada em 2021, a proposta era que nos utilizaríamos de uma obra cênica de nossa autoria para desmontá-la. Esse processo artístico-pedagógico-reflexivo me instigou a buscar materiais da memória que constituem meu eu-artista e as peças e ferramentas que compuseram meus fazeres e moveres durante a pesquisa de mestrado, conforme apresentado no subcapítulo anterior. O exercício de desmontagem reverberou e reverbera em meu corpo, pois me levou a refletir tanto sobre minha trajetória quanto sobre como eu crio dança.

> A desmontagem como dispositivo conceitual articula um percurso crítico-teórico que permite refletir e reconstruir criticamente os processos criativos. Aí se afirma seu valor metodológico, que de alguma forma permite reconhecer um modo de fazer, sem que por isso implique uma sistematização fixa dessa modalidade. As desmontagens se constroem e tomam corpo como poéticas da experiência dos processos de trabalho e vida dos criadores-pesquisadores (Diéguez; Leal, 2018, p. 8).

No meio do percurso da desmontagem de “Lapidação – ou quando gritam as pedras” me dei conta de como se repetem algumas características em meus processos criativos. Também entendi que preciso desorganizar as coisas (os

materiais, os códigos, as ideias, o próprio corpo) para me debruçar sobre elas. Preciso da desordem. E nesse aprender a desmontar-me encontrei uma ferramenta preciosa, não para me entender por partes, mas sim, para me deparar com essas mesmas partes que constituem o meu fazer dança.

> [...] eu preciso desorganizar as coisas. Organizadas elas não precisam ser mexidas. Se tudo está no seu devido lugar, o que é preciso ou posso fazer? Isso se faz em várias camadas da minha vida. Improvisar reorganizando as coisas, desorganizando-as. Eu preciso me lançar no labirinto. Perder-me. Mas e se eu não souber voltar? A desmontagem pra[*sic*] mim envolve essa necessidade e risco de perder-se (Santos Filho; Costas, 2021, p. 163).

Nunca aprofundei estudos em um código ou técnica de dança (pelo menos, não de maneira formal). Mas, todas as técnicas que vivenciei alicerçaram as criações que desenvolvi. Existe um sentimento de desordem em meu corpo por viver muitos códigos (que ora se conversam e ora se contradizem) e incorporá-los em meus processos por meio do improviso em dança. Assim, a frase de início deste parágrafo não é de todo verdade se considerarmos e afirmarmos a improvisação em dança também como um meio de aprendizagem e investigação técnica.

Para criar mergulhava em investigações teóricas e em movimento. Em um dado momento, costumava reunir todas as materialidades envolvidas no processo (diários, livros, artigos impressos, *playlist* de música, objetos para me relacionar durante o improviso, roupas *etc.*) e instaurar a baderna na sala de ensaio espalhando tudo pelo espaço e me deparando, enquanto me movia por ela, ora com um elemento e ora com outro.

### 2.2.2 Improvisar como *contradispositivo*

A partir da desmontagem compreendi a improvisação como uma ferramenta de desorganização e reorganização de saberes em dança. Costas (2011) aponta em “Dança como acontecimento” para o significado da improvisação, numa perspectiva labaniana: “rememorar involuntariamente o que o dançarino sabe sem saber, vivificar potencialidades latentes, e assim, ser capaz de afetar sensorialmente o espectador” (Costas, 2011, p. 3). A autora aborda também o fazer artístico em dança, a partir do estudo nas ideias de Hubert Godard, como um modo de propiciar a experiência do momento presente e, portanto, como acontecimento que envolve o próprio bailarino bem como o seu público, ambos em constante relação.

> A dança sempre envolve certa dose de acaso; apesar de se desejar apresentar uma coreografia o mais fielmente à sua escritura, uma série de eventos pode interferir na trajetória de uma apresentação. Mas existem formas de dançar e pensar a dança que procuraram, ao longo do século passado, estratégias de conexão com o fenômeno do "estar presente" com um estar disponível para o acontecimento (o inesperado, o acaso, o desconhecido), não apenas no processo da criação, mas, no percurso da própria apresentação (Costas, 2011, p. 3, grifo da autora).

A autora também comenta sobre a dança como uma possibilidade de estabelecer relações entre quem dança e quem assiste:

> Por fim, o corpo em ato dançante é presumido como um manifesto de sua percepção, uma manifestação. Se toda a dança é propícia ao fenômeno de contágio cinestésico entre dançarinos e seu público, algumas formas de dançar apostam nessa direção, expondo à própria cena o refinamento e a plasticidade perceptiva dos dançarinos, convocando o espectador a sentir o próprio corpo (Suquet, 2008), sublinhando a dança como acontecimento (Costas, 2011, p. 1).

A partir disso reflito sobre como o ato dançante pode provocar um entendimento de corpo coletivo não apenas em interações físicas, mas coabitando espaços do cotidianos onde a ação artística pode dissolver-se em outros corpos ou dissonar-se, onde artista e público comungam a necessidade de se afirmar sujeitos no espaço em múltiplas narrativas que atravessam a experiência cotidiana. Assim, a improvisação pode ser entendida como *contradispositivo* de criação.

Dispositivo é definido e conceituado por Giorgio Agamben (2009) a partir de uma entrevista de 1977 do filósofo Michel Foucault[54]. Para Agamben (2009), o dispositivo se realiza como ação de governo, de controle dos corpos e implica num processo de produção do sujeito.

> [...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (Agamben, 2009, p. 40).

Então, se o dispositivo de certa forma organiza, trago a noção – também tomando por referência Agamben – de *contradispositivo* no sentido de desorganizar o meu corpo através do improviso. Improviso este que tenta desorganizar outros corpos ao se relacionar com eles durante uma ação dançante, ou pelo menos buscando se relacionar. Improvisar um ato dançante onde o estado cênico do corpo

[54]A entrevista a que Agamben (2009) se refere é intitulada "Le jeu de Michel Foucault" e está presente na obra *Dits et écrits* (Foucault, 1994).

e suas narrativas podem, em tempo real, conectar-se a outros sujeitos e suas narrativas, criando relações assim como também sugere, no artigo “Corpo cênico, estado cênico”, Eleonora Fabião (2010, p. 323):

> Em termos dramatúrgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar.

A improvisação, apontada como uma ferramenta metodológica já presente no meu fazer artístico e acadêmico, é abordada por Suzy Weber (2015), em “Um modo particular de composição: a improvisação”. Citando Susan Leigh Foster (2001), Weber (2015, p. 12) menciona que a improvisação “oferece a oportunidade do artista se ater mais no processo e menos no produto” estando presente em muitas das danças: as danças de África, o flamenco, o tango, o passinho[55], entre outras.

A improvisação flexibiliza a noção hierárquica de coreógrafo e intérprete, visto que o dançante, ao mesmo tempo que improvisa, mesmo que sob direção ou orientação, também exerce a atividade de coreografar. Assim, na improvisação o próprio dançante se faz intérprete e também se faz criador, pois é responsável por gerir os conteúdos de sua prática (ideias, inspirações, habilidades e dificuldades técnicas). Estes conteúdos são vividos no momento em que o dançante, improvisando, estuda ou performa, exigindo constante exercício reflexivo antes, durante e após sua ação artística. Esse modo de fazer dança tem uma característica importante que é a relação e afetação que se pode estabelecer com o público, sendo este um dos responsáveis por gerar e compartilhar sentidos da obra, pois ela nasce, acontece e se compõe imprevisivelmente nessa relação do dançante consigo e com o outro (corpo-a-corpo).

Existe a dimensão acerca de um caráter intuitivo na improvisação. A intuição para além de uma perspetiva holística, representa o acúmulo de experiência que nos faz percorrer caminhos que a racionalidade não compreende. “Tomar consciência de como o corpo se auto-organiza para sobreviver é um dos pontos de ação explorativa” (Mundim, 2017, p. 102). Rubem Alves (2008) aponta a intuição e a

[55] O Passinho é uma dança executada inicialmente por meninos e adolescentes, em sua grande maioria negros, das favelas do Rio de Janeiro, influenciados pelo funk, que nos últimos anos vem ganhando reconhecimento e visibilidade. Foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro pela Lei 390/2017.

criatividade como elementos importantes para o fazer científico e que estão presentes em determinadas ações. Mas por não pertencerem ao que se entende por racional são subvalorizadas. Contudo, Alves (2008) aponta que essa racionalidade cultuada na modernidade euro-ocidental não é oposta à criatividade e à intuição, mas complementar.

O improviso em dança está ligado à experiência do indivíduo enquanto corpo no espaço e envolve camadas de ação motora para além do que se compreende pela racionalidade em movimentos do cotidiano. Por isso, o improviso também envolve essa entrega da consciência aos saberes do corpo nem sempre conscientes. A improvisação pode ser entendida como uma prática labiríntica onde o objetivo talvez não seja necessariamente encontrar uma saída ou chegar a um resultado, mas conhecer e reconhecer os caminhos percorridos. Neste percurso, os fios da razão, emoção, memória e intuição se conectam, entrecruzam, fazem nós, mas não se rompem. Por isso, pessoalmente não concebo improvisar sem entregar-se a uma racionalidade corpórea, ou seja, entregar-se a um estado em que o movimento acontece através da confluência de um pensamento dançante em que razão, emoção e sensação agem juntas e sem hierarquias entre si. Assim, o corpo se emociona, sente e pensa, e isso gera movimento. A partir de Mihaly Csikszentmihalyi (1975), Eleonora Fabião (2010, p. 321) discute este estado não tão racional:

> De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. Aqui, “controlar a situação” é lançar-se com precisão. O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real.

A prática da improvisação, contudo, não deve ser encarada como separada da aprendizagem técnica[56] e do estudo aprofundado do movimento (Mundim, 2017), sendo que a improvisação é uma ferramenta para a organização (ou desorganização, ou reorganização) de conteúdos técnicos aprendidos. Assim, durante o improviso, o corpo que improvisa em dança se apoia no corpo que aprende dança, proporcionando desafios e conquistas do entendimento do corpo e seu movimento, e alimentando e reorganizando os repertórios de quem dança. Ana

[56] Compreendo técnica como as decodificações do movimento em suas diversas formas que estão presentes nas maneiras de dançar que aprendi.

Mundim (2017), fala sobre isso ao relatar sua experiência com o bailarino e coreógrafo inglês Julyen Hamilton:

> [...] a improvisação se pauta no fato de que alguém a aprende no próprio ato de mover. Não antes e não depois. Isso não significa que a improvisação não demande estudo. Ao contrário, o que Julyen propõe é que haja um refinamento tão grande do estudo minucioso da ação, que cada movimento deve ser realizado com seriedade e profundidade em tempo real, a fim de provocar uma reverberação. Cada movimento tem a sua importância e a sua responsabilidade. [...] Não há tempo de reflexão anterior ou posterior à ação. A observação, a reflexão e a leitura se dão na própria ação, ou seja, são ações imediatas que ocorrem dentro de uma outra ação, que é o movimento (Mundim, 2017, p. 116).

Vida Midgelow (2018) escreve sobre como a improvisação é uma ação cotidiana impregnada de saberes anteriores e também um modo de pesquisa. Costas (2011) também nos traz a improvisação como um modo de produção, reprodução e compartilhamento de saberes em dança. Assim, técnica, improvisação, criação e pesquisa não se dissociam, mas se somam. No meu caso, pela soma de técnicas, códigos vivenciados. No meu caso, somando minha experiência de dentro e fora de sala de ensaio. No meu caso, utilizando-me de saberes corporais em dança, bem como outros saberes corporais adquiridos ao longo de minha trajetória, para improvisar, criar, pesquisar e aprender em dança. Partindo de reflexões de Pelias (2005), Vida Midgelow (2018, p. 134) afirma que “a experiência corporal subjetiva ‘pode ser um lugar onde as tensões são sentidas e reveladas, um lugar de descobertas, um lugar de poder, de ação política e de resistência’.” É neste lugar de tensões que também habito.

O improviso sobre os códigos apreendidos de certa forma desorganizam a(s) técnica(s) para recriá-la(s) ou, a partir de Giorgio Agamben (2007), improvisar talvez seja a profanação dos muitos códigos em meu corpo (na dança e fora dele) posto que: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (Agamben, 2007, p. 67). Profanar é o ato de restituir ao uso comum aquilo que por meio do sacrifício fora tornado sagrado ou inacessível à humanidade. Por meio da improvisação em dança, posso badernar os códigos e reconfigurá-los na busca de uma dança sobre e a partir de meu corpo.

O corpo que se *[de]formou* no ambiente religioso se reforma, se reorganiza em outras e diferentes formas de ser corpo em movimento.

Em paralelo ao olhar para o passado, ao reler meus diários encontrei uma pergunta feita no início de meus primeiros estudos formais em dança e que ainda hoje ecoa em meu corpo: "Como ensinar/aprender maneiras de fazer e usar a dança tornando-a propriedade de cada um?"[57]. Pela reverberação dessa pergunta no presente considero importante que o processo de criação também seja um processo de autoconhecimento do sujeito-dançante na apropriação de seu corpo e seu fazer dança.

Nesta noção de improvisação que apresento existe uma busca para ser sujeito de sua própria dança, o que é abordado por Laurence Louppe (2012, p. 52) ao falar sobre a composição: “Na dança contemporânea, existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um [...]. As técnicas contemporâneas, tão eruditas e de difícil integração, são antes mais instrumentos de conhecimento que conduzem o bailarino a essa singularidade.”

### 2.2.3 Aquecer improvisando e improvisar aquecendo

O improviso adentra nos aspectos metodológicos do criar dança desde o aquecimento[58] até a apresentação. É no aquecimento que percebo as necessidades do corpo. Desafio-me. Com o tempo não sei em que medida improviso enquanto aqueço ou aqueço enquanto improviso. Acerca disso Midgelow (2018, p. 143, grifo da autora) acrescenta

> [...] que *se* a improvisação é um modo crítico de investigação [...], no qual o conhecer é explorado, gerado e compartilhado, *logo*, a improvisação em dança tem um papel significativo de realização do nosso entendimento sobre como produzimos conhecimento de formas incorporadas e emergentes, realmente espontâneas.

Entendo o improviso também como uma forma de aquecer o corpo e o pensamento (que também se faz corpo). Aquecer o pensamento no sentido de buscar o movimento e suas modulações entre rápido, lento, tensionado e relaxado, com direções definidas ou indefinidas entre outras qualidades através de minha própria afetação (pensamentos, emoções e sensações). Aqui recorro às ideias de

---

[57] Diário de bordo em 06 maio de 2011.

[58] Entende-se aquecimento como uma prática anterior à atividade física que tem como objetivo ativar a(s) musculatura(s) do corpo aumentando a temperatura corporal, preparando-o para o esforço físico, lubrificando as articulações e assim evitar lesões e contraturas musculares (câimbras).

Boaventura de Sousa Santos[59] (2019) em “O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul” sobre o “aquecimento da razão” e o “*corazonar*”.

> O aquecimento da razão é o processo através do qual as ideias e os conceitos continuam a despertar emoções motivadoras, emoções criativas e capacitadoras que reforçam a determinação de lutar e a disponibilidade para correr riscos (Santos, 2019, p.150).

*Corazonar* é o nome que Santos (2019) apresenta ao aquecer da razão a partir de autores latinoamericanos. Este conceito surge no estudo das epistemologias de lutas dos povos de América Latina como uma forma de desierarquizar razões e emoções, sendo esta última preterida pelo poder patriarcal, capitalista e colonizador alicerçado na racionalidade moderna.

> *Corazonar* é o ato de construir pontes entre emoções/afetos, por um lado, e conhecimentos/razões, por outro. Essa ponte é como uma terceira realidade, ou seja, uma realidade de emoções/afetos com sentido e de saberes emocionais ou afetivos. Na verdade, *corazonar*, é tanto a ponte quanto o rio que esta atravessa, já que, com a evolução do corazonar em conjunto com a luta, a mistura emoções/conhecimentos se encontra em permanente mudança. Com a evolução do *corazonar*, poderá ocorrer tanto um aquecimento como um arrefecimento, mas há sempre mudança. *Corazonar* é sempre um exercício de autoaprendizagem, uma vez que a mudança do nosso entendimento da luta acompanha a par e passo a mudança do nosso entendimento de nós mesmos. *Corazonar* significa assumir uma responsabilidade pessoal acrescida de entender e mudar o mundo (Santos, 2019, p.155, grifos do autor).

Aqui está um dos maiores entendimentos em meu modo de criar a partir da improvisação: o entendimento de que a minha criação parte de um improviso *corazonado* que aquece não só minhas estruturas musculares como também meus pensamentos. E identifico isso também como um modo de operar.

> O aquecimento do corpo implicava um *corazonar* que me impulsionava ao ato criativo. O improviso provocado por narrativas de LGBTfobia, racismo, sexismo, opressões pela classe social, próximas a minha identidade e trajetória era e é a porta de acesso para o aquecimento do corpo e de um *sentir-pensar* como que a manifestar em meu corpo uma resposta de resistência. O improviso corazonado me permitia elaborar em meu corpo por meio da experiência em dança corporalidades e dramaturgias de uma dança

[59] Gostaria de mencionar que não desconsidero as recentes denúncias sobre casos de assédio por conta do pesquisador citado (que atualmente encontra-se em processo de julgamento) e, por mais que suas ideias sejam de grande contribuição, não gostaria de tê-lo como referencial. Contudo, por conta do tempo para encerrar esta pesquisa, não foi possível aprofundar as discussões trazidas a partir dos autores em que ele se ampara.

> que acontecia em relação com quem assistia (Santos Filho; Costas, 2021, p. 162, grifo dos autores).

### 2.2.4 Aprender com lesões e quedas

As lesões e tensões também conduziram meu processo, pois me obrigaram a concentrar as investigações, ensaios, treinamentos, aquecimentos em torno do que o corpo necessitava. Por isso, muitas vezes, recorro aos conhecimentos somáticos nas diversas abordagens que vivenciei e adaptei para o meu fazer *criacional*. Dentre elas está o estudo e adaptação para dança de exercícios de *Solte-se: método de relaxamento para a saúde e a boa forma* (Zemach-Bersin *et al.*,1992), que me acompanha desde as primeiras aulas com a professora Silvia Geraldi. As lesões e dores também construíram meu improvisar, pois demandaram uma atenção maior a determinadas partes do corpo. O meu corpo que improvisa com os resquícios e lembranças de lesões: tornozelos torcidos que me impedem de fazer longas caminhadas sem tênis, uma costela que trinquei dançando e afetou por meses meus movimentos de coluna, um ombro tenso por um torcicolo no lado direito (que geralmente acontece depois de longos períodos em frente ao computador, segurando o *mouse* com a mão direita), e os sintomas pós-covid19[60] que me deixaram meses sem fôlego para improvisar.

Outro aspecto que acho importante trazer é minha relação com a queda. Quando comecei a dançar eu era além de descoordenado, desequilibrado. Fosse por fraqueza muscular ou por desejo pessoal, equilibrar-me sobre as duas ou uma das minhas pernas era uma dificuldade. Percebi que após anos mostrando-me como um rapaz centrado e equilibrado não conseguia mais sustentar essa personagem. Também não queria. Em improvisações gostava mais de viver o desequilíbrio, o que também aumentava o risco de lesões. É aí que uma *inabilidade* se torna uma habilidade. A tendência ao desequilíbrio me obrigou a aprender a me relacionar com a gravidade, a viver o estado de queda e a preparar o meu corpo para encontrar o chão.

---

[60] COVID-19 é uma síndrome respiratória causada pelo vírus SARS-CoV-2 que, por sua rápida proliferação, gerou uma pandemia em 2020, causando mais de seis milhões de mortes no mundo desde seu descobrimento. Entre os principais sintomas estão tosse, dor de garganta ou coriza, seguido ou não perda de paladar, diarreia, dor abdominal, febre, calafrios, dor muscular, fadiga e/ou dor de cabeça. Ainda se estudam os resquícios e consequências (condições pós-covid) dessa doença a longo prazo.

### 2.2.5 Escrever em diários

Desde o curso técnico adquiri o hábito de *[d]escrever*[61] à mão minhas principais vivências em dança num diário. Escrever à mão se faz uma escolha estética e metodológica. Entendo a ação de rabiscar no papel como parte de meu improviso e da estruturação de um pensamento dançante em um pensamento escrito, em imagem escrita. A escrita nos meus diários não é organizada. Há lacunas. Alusões. Dúvidas. Equívocos. Mas através de sua linearidade temporal consigo vislumbrar um fio condutor para um emaranhado de pensamentos que se circunscrevem aqui. Também é uma escrita errante pois se faz no momento ou após a experiência dançante sem ter ao certo o fim do processo e vislumbrando o momento presente. Nesta escrita, os saberes corporais vão processualmente se desvelando ao pensamento.

Sobre o registro pessoal Leite (2014, p. 32) traz a escrita em diário como uma escolha metodológica: “[...] o diário deve ser tomado mais como prática do que como produto. Ele projeta uma identidade, ao mesmo tempo que é um ato de resistência contra uma memória falível já que tenta ser registro do vivido”. Assim como apontado por Weber (2015) sobre a improvisação, na escrita em diário para Leite (2014) os resultados são tão importantes como o que se registra da experiência.

Aponto para a qualidade da própria escrita ser uma fabulação e a constituição de um arquivo de memória já que ela representa a visão do indivíduo, neste caso, dançante, a olhar para sua própria experiência. “No jogo entre memória e fabulação, esses arquivos podem ser ressignificados num novo contexto, reforçando as possibilidades associativas, o gesto autoral e o caráter inventivo das narrativas autobiográficas” (Leite, 2024, p. 35). Assim, a escrita em diário se dá também por meio de um improviso, já que uma de suas características é que ela se dá no tempo presente, relatando a experiência (do passado vivido segundos ou anos atrás) e desconhecendo o futuro. O movimento e a escrita são ações desta pesquisa que se retroalimentam na tessitura desta dissertação.

[61] Utilizo essa grafia para destacar que os escritos em diário tanto podem descrever movimentos realizados quanto escrever sobre eles numa perspectiva mais pessoal relacionada ao poético e a experiência em dança

### 2.2.6 Habitar outros espaços

Para a improvisação em dança, um elemento importante é a relação do corpo com o espaço. Corpo e espaço são dois conceitos que, para Mundim (2017), na improvisação em dança são intrínsecos, e por isso ela se utiliza do conceito corpoespaço, em que ela não concebe espaço sem corpo e corpo sem espaço, uma vez que o corpo experiencia o mundo também pelo espaço.

> *Corpoespaço* em ação se constitui pelos sentidos em experiência e pela memória que se cria na arquitetura do corpo em carne, ossos, articulações, órgãos, sensores. Desse movimento em compasso consciente surge a dança que improvisa saberes teórico-práticos baseados em seu arquivo-memória (Mundim, 2017, p. 90).

No que diz respeito às relações *corpoespaço*, fiz a escolha de sair da sala de ensaio e habitar outros lugares. Esse movimento origina-se de um gosto pessoal, um desejo de ir onde há pessoas, uma necessidade de não estar só. Habitar espaços não convencionais não é uma novidade na minha prática artística e, como disse acima, é um lugar que já habito desde antes de estudar e viver dança. Também foi algo vivido em diversos processos criativos durante a Graduação em Dança ocupando outros espaços no campus.

Quando se está exposto no espaço o maior risco é representar a si mesmo. O corpo se mostra tal qual é. Ao dançar ou performar na rua é possível não se ter a representação como máscara. E isso é um risco, pois quando qualquer ação pode não ser entendida como artística, e a depender de quem está presente, pode criar intimidade, repulsa. Não executar essas coreografias sociais de ser-estar no espaço pode ser um ato baderneiro. Ser um corpo fora da ordem e das coreografias cotidianas pode colocá-lo não só como desordeiro, mas como criminoso ou como alguém com sanidade mental questionável.

> Para artistas fronteiriços politizados que experimentam as fronteiras tênues e sempre flutuantes entre arte e vida, há sempre um perigo "real" presente, especialmente quando a obra de arte ou performance ocorre em espaços desprotegidos por instituições culturais. Em outras palavras, uma coisa é realizar ações iconoclastas em um teatro ou museu diante de um público que está predisposto a tolerar comportamentos radicais, e outra é trazer a obra para a rua e introduzi-la no terreno minado de forças sociais e políticas imprevisíveis. Na rua, os riscos são muito maiores. Algumas delas são óbvias, como enfrentar a intolerância da polícia ou do exército, ou de grupos religiosos extremistas. Outros são mais aleatórios, como um encontro surpresa com algum psicopata que de repente pode cruzar seu caminho. Nós artistas performáticos estamos bem

> cientes desses riscos, mas de vez em quando não medimos com precisão a temperatura do contexto ou o peso simbólico de nossas ações. Nesses momentos, o diabo aparece diante de nós (Gómez-Peña e Winks, 1996, p. 112, tradução minha[62]).

## 2.2.7 Ir em busca do *corpo-sujeito-dançante*

Em minha trajetória vejo uma constante: a busca interior por ser apenas corpo-dançante. *Corpo-sujeito* e não objeto. Corpo que em sua individualidade e diversidade de ser se apropria de sua própria estrutura e potência expressiva. Por isso afirmo que o improviso é uma forma de reorganizar o saber conforme a si mesmo. Conforme os próprios desejos e ambições. Em um de meus diários, encontrei um excerto de um dos primeiros textos que li de minha orientadora (antes mesmo de conhecê-la), quando iniciei meus estudos em dança na ETEC de Artes: "As abordagens somáticas nos projetos de iniciação e formação artística em dança contemporânea", em que Costas (2008) escreve sobre a importância do ensino de práticas somáticas em cursos de formação em dança. Percebo que até hoje reverbero aquelas palavras de Ana sobre como "aguçar a consciência corporal passa a ser um *mot*[*sic*] para que os dançarinos encontrem qualidades de movimento, estados de corpo, temáticas de dança" (Costas, 2008, p. 63, grifo da autora).

Costas (2008) reflete sobre a formação de bailarinos a partir da presença de abordagens somáticas nos *currículos* de formação em dança e do conceito de corpo-livro de António Pinto Ribeiro (1994), fazendo-se cada vez mais presente a apropriação do intérprete de dança de seu próprio corpo considerando suas emoções, suas sensações, seus sentimentos e seus pensamentos para a construção de uma dramaturgia em dança que emerge deste mesmo corpo atravessado por aspectos estéticos, sociais, históricos, políticos e psicológicos.

---

[62] Do original: *For politicized border artists experimenting with the tenuous and ever-fluctuating frontiers between art and life, there is always a "real" danger present, especially when the work of art or performance occurs in spaces that are unprotected by cultural institutions. In other words, it is one thing to carry out iconoclastic actions in a theatre or museum before a public that is predisposed to tolerating radical behavior, and quite another to bring the work into the street and introduce it into the mined terrain of unpredictable social and political forces. In the street, the risks are far greater. Some of these are obvious, like confronting the intolerance of the police or army, or of extremist religious groups. Others are more random, like a surprise encounter with some psychopath who could suddenly cross one's path. We performance artists are well aware of these risks, but every now and then we don't accurately gauge the temperature of the context or the symbolic weight of our actions. At such times, the devil appears before us.*

Costas (2008) ainda propõe suas acepções sobre este corpo na contemporaneidade:

> Teríamos até aqui, algumas idéias norteadoras para os processos de formação do dançarino contemporâneo fundamentadas nas seguintes noções de corpo: *corpo-investigativo*, capaz de explorar, improvisar, pesquisar gestos e movimentos de dança; *corpo-plural*, capaz de transitar pela diversidade de técnicas, procedimentos criativos, conhecimentos de outras áreas e gêneros artísticos; *corpo-próprio*, capaz de revelar sua singularidade (*sua dança enquanto dança*), aquilo que lhe é próprio, particular; e, o que resolvi denominar *corpo-apropriado de sentido*, capaz de apropriar-se do potencial de expressão dos seus múltiplos sentidos (numa ampla acepção do termo) (Costas, 2008, p.62, grifo da autora).

Em síntese, o exercício de desmontagem que realizei na disciplina AC-301 – Escritas da Cena: Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena, cursada em 2021 me permitiu olhar para o passado e perceber a improvisação como um modo de operar, como um modo para chegar ao *corpo-apropriado de sentido* (Costas, 2008), como modo de desordenar e reorganizar saberes em dança. Tendo em discussão um panorama de minha trajetória e dos conhecimentos incorporados em meu fazer dança, e não por acaso fechando este subcapítulo pelo começo (uma das primeiras provocações que recebi de Costas e, de maneira indireta, uma de suas primeiras orientações), reflito com todo o corpo e não apenas com a mente sobre meus modos de criar em dança a partir de meu modo de aprender dança, ou como aprendo a ser *corpo-sujeito-dançante*.

A seguir apresento um processo criativo investigado por esse *corpo-sujeito-dançante*. Trago novamente a primeira pessoa narrando-me corporalmente e construindo uma dramaturgia de si.

# Capítulo 3 - Práticas baderneiras: processo de criação de uma autoficção dançada

## 3.1 A pesquisa guiada pela prática

*Caminho se conhece andando*
*Então vez em quando é bom se perder.*
*Perdido fica perguntando*
*Vai só procurando*
*E acha sem saber.*
*Perigo é se encontrar perdido*
*Deixar sem ter sido*
*Não olhar, não ver.*
*Bom mesmo é ter sexto sentido*
*Sair distraído, espalhar bem-querer*
*(Chico César)*

Desde o início da pesquisa insiro-me no Grupo Prática como Pesquisa: Processos de Produção da Cena Contemporânea. O grupo é coordenado de modo colaborativo pelas professoras Ana Maria Rodriguez Costas, Marisa Martins Lambert e Silvia Maria Geraldi. Nele as professoras e suas orientandas e orientandos de mestrado e doutorado compartilham suas pesquisas e práticas desenvolvidas. Em decorrência da pandemia da Covid-19, a partir de 2020 o grupo passou a encontrar-se remotamente[63]. Com a melhora da emergência sanitária e flexibilização das medidas de isolamento social, realizaram-se em 2022 alguns encontros presenciais, e no mesmo ano organizamos o I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões. Neste evento pude compartilhar um pouco das ideias que até então se fizeram corpo em minha investigação.

Além do encontros do grupo de pesquisa, foram realizadas reuniões mensais com minha orientadora e suas orientandas, e nelas pude compartilhar práticas coletivas, os caminhos e dúvidas sobre a pesquisa, e também pude me contaminar pelas investigações dessas parceiras, por suas práticas e reflexões. Foi um ambiente de laboratório importante para de fato testar, compartilhar e colocar em prática alguns dos fazeres e moveres da minha pesquisa individual.

[63] O ano de 2020 foi marcado pela eclosão da pandemia de COVID-19. Como medida de contenção da doença transmitida pelo contato, foram adotadas medidas de isolamento social em que diminuíram a circulação de pessoas com serviços não essenciais. Por essencial entendiam-se serviços ligados à saúde ou às necessidades básicas: alimentação, saneamento básico, infraestrutura pública *etc*. Por conta das medidas de isolamento social uma grande parte da população concentrou suas atividades de trabalho, estudo e lazer no ambiente doméstico e em modo virtual.

No campo das Artes da Cena, a prática como pesquisa (*practice as research)* tem sido difundida por reivindicar o próprio fazer artístico como metodologia e resultado (Geraldi, 2019). A prática como pesquisa apresenta variações expressas em diferentes nomenclaturas cunhadas por aqueles que se dedicam a problematizá-la: pesquisa artística, pesquisa orientada/guiada pela prática, práxis como pesquisa, performance como investigação, investigação através da prática (Haseman, 2006; Geraldi, 2019). Para afirmar e reafirmar a prática como bússola desta pesquisa assumo minhas práticas e modos de operar inseridos no que Haseman (2006) chama de pesquisa guiada pela prática, em que

> [...] muitos pesquisadores orientados pela prática não iniciam um projeto de pesquisa com uma sensação de "um problema". Na verdade, eles podem ser orientados pelo que é melhor descrito como "um entusiasmo pela prática": algo que é excitante, algo que pode ser indisciplinado ou, na verdade, algo que pode estar apenas se tornando possível à medida que novas tecnologias ou redes permitem (mas do qual eles não podem ter certeza). Pesquisadores orientados pela prática constroem pontos de partida experienciais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a "mergulhar", a começar a praticar para ver o que emerge (Haseman, 2006, p. 100, grifo do autor, tradução minha[64]).

Citando Carole Gray (1996), o autor supracitado traz na definição de pesquisa guiada pela prática a necessidade dos problemas e desafios se iniciarem através da prática profissional bem como serem respondidos por ela. Sendo assim, a prática em dança seria tanto a linha de partida quanto o próprio caminho que a pesquisa percorre.

> As metodologias guiadas pela prática buscam colocar em permanente fricção três eixos de conhecimento: o primeiro deles é a experiência do processo artístico no corpo, como elemento preponderante; o segundo, a reflexão crítica resultante da aproximação empírica; e o terceiro, o conhecimento teórico conceitual que irá dialogar com a experiência prática (Geraldi, 2019, p. 144).

Tendo como mote o estudo sobre a palavra “baderna”, fui investigando como isso adentrava num processo criativo movido pelos significados e usos da palavra e como eles adentravam em meu corpo. Esse processo gerou um estado de

---

[64] Do original: *[...] many practice-led researchers do not commence a research project with a sense of ‘a problem’. Indeed they may be led by what is best described as ‘an enthusiasm of practice’: something which is exciting, something which may be unruly, or indeed something which may be just becoming possible as new technology or networks allow (but of which they cannot be certain). Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to ‘dive in’, to commence practising*[*sic*] *to see what emerges.*

incertezas sobre os caminhos que a própria pesquisa poderia tomar. Esse estado que passei a chamar de “estado de não saber” é, segundo Haseman (2006), inerente aos pesquisadores que são guiados por práticas ligadas aos saberes profissionais na área da arte.

Sob o prisma da pesquisa guiada pela prática o corpo é sujeito da pesquisa, *corpo-sujeito* que investiga e é investigado, o que, nesta pesquisa, pressupõe levar em consideração a experiência de meu próprio *corpo-dançante*. Sobre essa transição do corpo como objeto de pesquisa para sujeito de pesquisa, a pesquisadora chilena Maria José Contreras Lorenzini (2013, p. 64, tradução minha[65]) afirma que:

> As metodologias de investigação orientadas para a prática desenvolvidas no campo da investigação artística procuram não só estudar a corporalidade, mas também validar politicamente o conhecimento gerado pelo e através do corpo. [...] O corpo, nesse contexto, deixa de ser objeto de estudo e passa a ser um agente cognitivo capaz de gerar conhecimentos que ultrapassam a linguagem verbal e as codificações matemáticas que a ciência moderna tanto privilegiou.

Retomo o que falei a partir de Mário de Andrade (1943) no capítulo anterior sobre a necessidade de me fazer artesão de meu corpo e conhecê-lo em suas minúcias, e sobre como esse processo também tem um caráter subjetivo a partir de saberes intuitivos do artista-pesquisador. Houve momentos de dúvidas e hesitações sobre o processo e sobre como dar movimento a ele. Houve momentos de esvaziamento, torpor, transbordamento por viver e mobilizar tantos assuntos no e através do corpo. O corpo, o meu corpo vivia, rememorava, idealizava, e por vezes o excesso de informações o paralisava. As estratégias para esses momentos eram assumi-los como parte da prática. Escrever e improvisar sobre eles. Deixar a prática de investigação tentar responder às questões que ela mesma suscitava. Nem sempre havia uma resposta, mas isso fazia parte desse estado de não saber em investigação.

Dentro da prática como pesquisa também existe o lugar da dúvida e da falha, assim como na improvisação. Ambos podem ser respondidos ou compreendidos

---

[65] Do original: *Las metodologías de investigación guiadas por la práctica desarrolladas en el ámbito de la investigación artística buscan no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo. [...] El cuerpo, en este contexto, deja de ser un objeto de estudio para devenir en un agente cognoscitivo capaz de generar conocimientos que exceden el lenguaje verbal y las codificaciones matemáticas que tanto ha privilegiado la ciencia moderna.*

pelo próprio fazer. Uma de minhas estratégias em laboratório de improvisação, intitulados de Práticas Baderneiras, era parafrasear o primeiro trecho da crônica de Clarice Lispector (1999, p. 97): “Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: “se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria?” A pergunta sobre o que eu faria se eu fosse eu se tornou uma estratégia. Como resposta a ela encontrei algumas ações: quando não sei o que fazer, caminho, me movimento, rebolo. Quando me sinto vazio ou transbordante de ações, escrevo.

Sobre as incertezas na pesquisa guiada pela prática Lorenzini (2013, p. 77 – tradução minha[66]) afirma:

> Numa prática como investigação, a dose de incerteza é maior porque nem tudo pode ser formulado em palavras e, portanto, nem tudo “aparece” com clareza. É por isso que o papel da hipótese é particular, uma vez que nunca pode ser completamente “provada” como seria, por exemplo, numa experiência. O que está comprovado ao nível da experimentação é que é possível experimentar, que novas ligações podem ser propostas, que é viável gerar novas experiências para dar conta de possíveis respostas geralmente únicas e idiossincráticas.

Sobre essa ideia de incertezas e falhas na ação improvisada em dança, Mundim (2017, p. 136) contribui ao dizer que:

> Lidar com as falências, e não apenas com as potências, significa aprofundar-se no estudo do corpoespaço. Reconhecer-se em mergulho e escancarar-se. Surpreender-se consigo mesmo e ampliar as possibilidades de ação. Quando alguém se aprofunda em um tema, investigação ou relação, tem mais clareza sobre as coisas e pode tomar decisões imediatas que não são pautadas em reações impulsivas, mas em posicionamentos organizados com base em uma experiência.

A partir dos primeiros experimentos ainda em casa, em reuniões de orientação coletiva dos terráqueos[67] ou no grupo de pesquisa, compartilhando e propondo práticas sobre como reorganizar o corpo, cheguei à ação de rebolar. Através do quadril rebolando, às vezes o grupo de pesquisa ou minhas colegas de

---

[66] Do original: *En una práctica como investigación la dosis de incertidumbre es mayor porque no todo puede formularse en palabras y, por tanto, no todo “aparece” en forma clara. Es por esto que el rol de la hipótesis es particular puesto que esta nunca puede ser del todo “probada” como sería por ejemplo en un experimento. Lo que queda probado a nivel de la experimentación es que se puede experimentar, que se pueden proponer nuevas ligazones, que es factible generar nuevas experiencias para dar cuenta de posibles respuestas que en general son únicas e idiosincráticas.*

[67] Reuniões de orientação coletiva dos terráqueos foram encontros virtuais com minha orientadora e suas demais orientandas realizados ao longo da pesquisa de mestrado. Nos denominamos terráqueos em referência ao nome artístico de nossa orientadora, Ana Terra.

orientação eram convidadas a assistir ou experimentar ações. Dentro do que passei a chamar de investigação somática da raba[68], utilizei-me dos exercícios do livro *Solte-se* (Zemach-Bersin *et al.*, 1992) para aguçar e mobilizar a consciência corporal do quadril.

**Imagens 06 e 07:** Exercício 5 – O centro de força

Fonte: Zemach-Bersin *et al.* (1992).

Também fiz algumas aulas de dança com foco na mobilidade e potências do quadril, como o Afrofunk (online) com Taisa Machado[69] e o workshop Devolve Meu Quadril (online e presencial) com Deise de Brito[70]. Com o passar do tempo fui aprimorando enunciados e práticas para pensar um quadril movente e mover um quadril pensante.

Vivenciei o estado de não saber na pesquisa visto que não tinha muita certeza de como poderia criar a partir de meus estudos sobre a palavra “baderna”. Mas rebolar se desvelou como uma pista, e esse estado de não saber foi justamente o que me permitiu trilhar o caminho da criação sem ideias pré-concebidas e guiar-me por moveres próprios.

Fui investigar o meu rebolado. “Na prática como pesquisa que se dá no/pelo corpo há de se considerar as relações com o sentir, o deslocar, o performar, o praticar, o compor/criar” (Vieira, 2016, p. 174). A essa reflexão, acrescento: o aprender. Entregando ao fazer do corpo a resposta de como criar o resultado foi o processo de compreensão de como eu me aproprio corporalmente de mim mesmo e

---

[68] Raba é um neologismo para o feminino de rabo. Utiliza-se deste termo para referir-se ao quadril, à bunda, às nádegas de maneira coloquial.

[69] Taisa Machado é atriz, escritora e pesquisadora dançante carioca. É criadora do Afrofunk, “um mergulho no universo das danças contemporâneas produzidas nas periferias mundo afora e suas ligações com danças ancestrais e a diáspora africana” (Machado, 2020, contracapa).

[70] Deise de Brito é professora e artista do corpo baiana. Doutora em Artes pela Unesp, é também idealizadora e criadora do site Arquivos de Okan. Dedica-se a investigações sobre artistas negres em diálogo com o corpo, a ancestralidade e a memória.

dos múltiplos conhecimentos em dança não para criar um método cristalizado mas para, como aprendi com a professora Mariana Baruco[71], ser sujeito de meus processos de aprendizagem e criação. Encontrei na improvisação em dança a possibilidade da busca por ser sujeito desses processos de aprendizagem e criação.

Improvisar me coloca em estado de pesquisa. Esse estado de pesquisa permite um estado de escuta do meu próprio corpo e espaço que não necessariamente passa pela racionalidade. No improviso não apenas intersecciona-se o corpo de sala de aula de dança, o corpo que viveu experiências (Mundim, 2015) castradoras no passado e o corpo com pais que o impulsionaram à criação, mas também o corpo de hoje que soma essas experiências às de agora, o corpo que investiga, o corpo que ensina, o corpo que dirige, o corpo que caminha, que bebe, come, pedala, transa e dança descompromissadamente em festas, o corpo que ainda hoje sofre violências, racismo, homofobia, o corpo que escreve esta dissertação, o corpo que reflete e dança, dança e reflete. O corpo que também se deixa responder às contaminações de outros, contamina e é contaminado. Afinal eu mesmo improviso a partir dos códigos em dança que aprendo e do que vivo no dia a dia. E por esse motivo, e em diaĺogo com Haseman (2006), Lorenzini (2013) e Geraldi (2019), assumo a improvisação desde os tantos códigos em dança e vivências corporais em meu corpo como um ato metodológico de prática como pesquisa.

Neste sentido a vida também é sala de aula, de improviso. Enquanto processo criativo, investigo através da improvisação onde não só minhas memórias pessoais são acionadas, mas também minhas experiências em dança. Pode ser que haja um foco em um ou outro. Mas amparado por Costas (2011), Mundim (2015), Midgelow (2018) e Weber (2015) que, ao longo de minha pesquisa, trouxeram contribuições sobre o improviso como ferramenta geradora de materiais para o processo criativo em dança, penso na soma não organizada das minhas experiências em dança para uma criação. Essa baderna de referências que também é meu corpo e sua experiência.

O estado de “não saber” na pesquisa guiada pela prática direciona o corpo que percorre a experiência. O saber se faz com e na experiência dançante. “Toda experiência é concreta e subjetiva, objetiva e emocional, individual e social”

[71] Refiro-me aos aprendizados na disciplina AD 724 – Artes Corporais do Oriente I do Curso de Graduação em Dança no ano de 2014.

(Mundim, 2017, p. 87). Por esse aspecto social a experiência em dança não se faz sozinha. Existem outros sujeitos ao redor que ensinam, compartilham suas outras experiências e assistem. O improviso e a dança podem acontecer sozinhos na sala de ensaio ou até mesmo na privacidade de casa. Mas seu compartilhamento exige outras presenças e outros sujeitos. E aí também se estabelecem relações.

## 3.2 baderna se faz em relação

> *[...] pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos. (Ana Carolina Alves de Toledo)*

Baderna, enquanto desordem existe desde uma perspectiva de ordem. Reitero que entendo nessa pesquisa a ordem como a organização ou *coreografização* do corpo no espaço. Desordem seria então contrariar as estruturas que formam os corpos e moldam os pensamentos, os quais se incorporam na ação.

Nilma Lino Gomes (2011), a partir da tensão entre regulação e emancipação dos saberes aponta que a ciência moderna ocidental, cria as ordens e desordens que organizam o mundo segundo seus próprios moldes, dentre eles o molde do colonialismo. Fazer baderna, então, pode significar a presença identitária que *[ir]rompe* certas ordens no espaço. A afirmação de certas identidades no espaço público causa desordens. O corpo é ensinado a seguir certas coreografias no dia a dia para o bom andamento da sociedade que apagam individualidades e fomentam a coexistência de solidões. Não se deveria contrapor individualidade à coletividade. Ao falar sobre os saberes do corpo negro Nilma Lino Gomes (2011, p. 51) afirma: “A identidade se constrói de forma coletiva por mais que se anuncie individual.”. Viver, mesmo em seus detalhes mais íntimos, é um processo necessariamente relacional. Por isso, afirmo o corpo baderneiro como um corpo individual mas em relação. E, essa relação pressupõe coletividade. Nessa perspectiva de ordem, o corpo baderneiro muitas vezes se destaca por fugir aos paradigmas identitários e comportamentais de uma ordem hegemônica. A recusa em reconhecer certos corpos e ações que fogem às coreografias do espaço (como o modo de andar em ruas e calçadas) talvez esteja na dificuldade de reconhecer-se único dentro de coletividades. Corpos apropriados de sua singularidade causam ruídos à ordem,

causam baderna à noção de coletivo como uniformidade de corpos em que expressões de diversidade contrariam uma falsa percepção de igualdade. O *corpo-apropriado de sentido* na ação dançante convida cinestesicamente outros corpos a perceberem o próprio corpo (Costas, 2008; 2011) e os corpos do entorno. Se, então, o *corpo-apropriado* de sentido é baderneiro, ele também provoca relações.

Num determinado momento de minha busca por relações, me deparo com Nicolas Bourriaud (2009) e seu livro *Estética Relacional*. É interessante pensar através dele a ideia de relação na fruição artística, pois intrinsecamente toda arte é relacional, visto que é feita para ser vista, contemplada, experienciada, lida, criticada: "[...] a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo" (Bourriaud, 2009, p.21).

O relacional na perspectiva de Bourriaud (2009) aponta que a arte sempre foi relacional à medida que é a ponte entre o artista que cria e o público que frui/aprecia. Bourriaud (2009) traça, então, uma linearidade. Antes do Renascimento, objetos de artes (plásticas) se dirigiam a um ou mais deuses ou religiosidade (como ainda o é em outras cosmopercepções[72] não euro-ocidentais). Após o renascimento a relação não é mais entre o humano e o divino, mas entre o humano e  o objeto (que reflete o humano). Em seu estudo, Bourriaud (2009) irá observar que, no início dos anos 1990, destacam-se experimentações artísticas em termos de relações entre os humanos, nas quais a arte passa a ser um dispositivo para essa relação entre o artista e o espectador de maneira a questionar, por exemplo, a noção de passividade deste último ou instigar a sua ação frente a uma obra.

> É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à "representação" delas? Ao contrário do que pensava Debord para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso "realizar" concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos (Bourriaud, 2009, p.13).

[72] Toledo (2021) utiliza o termo "cosmopercepção", citando Oyěwùmí (2021, p. 29), como substituto de cosmovisão visto que este último é utilizado no ocidente e faz referência a como uma sociedade se organiza logicamente. Contudo, o termo privilegia o sentido da visão como meio de captação e compreensão dessa lógica social. Pensando que o corpo percebe o mundo por outros sentidos além da visão e que nem todas as sociedades privilegiam um único sentido para se relacionar com o mundo, ela propõe o termo "cosmopercepção" a partir das autoras que a amparam.

Reflito, então, sobre a relação como uma forma de ser *sujeito-corpo-dançante*: ser consigo mesmo, ser com o outro e ser com o espaço e nos espaços do dia a dia ou nos espaços de cena. O espaço que nos proporciona relações com a memória, os sentidos, relações interpessoais, relações com nosso corpo em relação aos outros corpos. Relações do nosso corpo individual integrando e se relacionando com um corpo coletivo. A relação pressupõe o outro. Ela inclui o outro. Ela espera pelo outro. Abrir-se ao outro exige certa predisposição a desorganizar-se. “[...] a arte relacional inspira-se mais em processos maleáveis que regem a vida comum” (Bourriaud, 2009, p. 65).

Enquanto Bourriaud traz a perspectiva do relacional nas artes, Ana Carolina Alves de Toledo (2021) traz a ideia de relação como algo intrínseco ao corpo e às existências negras:

> [...] a construção do ser nas comunidades africanas e seus descendentes é sempre em RELAÇÃO. A força que mobiliza o ser está em relação, em movimento. Se o corpo é o próprio ser, é a mídia de suas sensações e afetos, e estas são geridas pela força que está em movimento com outros seres, humanos ou não, animados ou não, atuando junto ou em oposição para fazer-se sentido, este corpo também está em movimento. O corpo, portanto, é em relação (Toledo, 2021, p. 33, grifo da autora).

E essa relação se deu e se dá até hoje através da manutenção da oralidade nos saberes. Fala é corpo, se dá no corpo e com outros corpos. Por isso, corpo-oralidade.

> As corpo-oralidades negras que nos (re)constituíram na diáspora são, e sempre foram, culturas dinâmicas em movimento, seja este o movimento expresso pelo próprio corpo em danças (ou outros gestos), seja o movimento expresso pelas dinâmicas das transmissões que estes corpos são capazes de desenhar com outros corpos. Corpos em relação (Toledo, 2021, p.48).

Retomando Mundim (2017), o corpoespaço também acontece em relação através da improvisação e composição em tempo real. Nesse estado de relação, o corpo busca respostas no próprio fazer em dança, no improviso.

> Improvisar em dança e, principalmente, compor em tempo real, é relacionar-se o tempo todo. É preciso estar implicado em relacionar-se, imerso nessa escolha conjunta e cuidando de que tipo de compartilhamento e experiência se deseja promover. É um lugar de construir, desconstruir e reconstruir, sem uma ordem subsequente, mas aberto às surpresas do tempo presente. É perceber que o conhecimento é impalpável porque é infinito. É

> reconhecer que a todo conhecimento está relacionada a ignorância e que compartilhar o saber significa também compartilhar o que não se sabe. E aí se situa a improvisação: na honestidade de um corpoespaço vivenciado. [...] E estar em relação com o outro também modifica sua perspectiva acerca do conhecimento, cria novas dinâmicas e expectativas (Mundim, 2017, p.132).

Se baderna se faz em relação foi isso que busquei com meu corpo: estratégias para afetar e desorganizar o corpo, e talvez também reorganizar o corpo ou pelo menos a sua percepção em relação a si e ao espaço. A seguir trago as corporalidades vivenciadas na investigação prática. O meu *corpo-sujeito-dançante* se desmonta em *Corpo-Cruz*, *Corpo-Gozo* e *Corpo-Asas* para reconstituir-se em minha *Via Crucis*, uma investigação em espaços de trânsito de pessoas.

## 3.3 Anatomia de um corpo baderneiro

*Nascemos em manjedouras*
*E depois de crucificadas, ressuscitamos*
*[...]*
*Juntas em unção*
*Fizemos da cruz, encruzilhada*
*Nos levantamos do vale de ossos secos*
*Transformamos pranto em festa*
*Nossos cus em catedrais*
*Conhecemos os mistérios por com eles andar*
*Não mais calvário*
*Arrebatamos das mãos do senhor*
*As chaves de nossas cadeias*
*Dancemos engenhosas e aprendamos a voar*
*(Ventura Profana)*

Apresento o percurso do corpo em criação. O corpo friccionado pela trajetória e pelo cotidiano. Disseco o corpo em exploração. As improvisações começaram a ser realizadas em casa por conta das medidas de isolamento social em combate à pandemia de Covid-19. Com a flexibilização dessas medidas pelo Estado de São Paulo foi possível utilizar as salas do Departamento de Artes Corporais (DACO) para estudo e treino.

A partir de outubro de 2021, realizei seis experimentos no Elevado Presidente João Goulart, o Minhocão[73], no centro da cidade de São Paulo; um experimento na

[73] O Elevado Presidente João Goulart, antigo Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, é uma via expressa suspensa (ponte) que liga a Praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo, ao Largo Padre Péricles, na Barra Funda. Durante a semana funciona com tráfego de veículos e aos fins de semana é desativado e utilizado como parque para circulação de pedestres, ciclistas, corredores e demais transeuntes. Na parte de baixo do Minhocão existem pontos de ônibus e pessoas em situação de rua abrigadas com barracas e colchões durante a noite.

Oficina Cultural Oswald de Andrade, sediada também na cidade de São Paulo, durante o I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões; dois experimentos na rua de minha casa em Campinas, que foram transmitidos de modo virtual pela plataforma Zoom durante uma reunião de orientação coletiva dos terráqueos; e duas experimentações ocupando espaços alternativos com trânsito e circulação de pessoas durante minha participação em eventos acadêmicos na Universidad Católica de Chile no I Congreso Latinoamericano de Práctica como Investigación e na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires no Congresso Cartografias do Movimento organizado pela Dance Studies Association (DSA).

Passei a chamar meus laboratórios de Práticas Baderneiras. Elas são o espaço de improvisação e preparação técnico-inventiva para e na rua, onde há um trânsito constante entre casa, sala de dança e experimentos em espaços públicos.

Nas Práticas Baderneiras, o improviso se deu mobilizado por estímulos sonoros e textuais pelos quais tenho algum afeto. Fosse afeto pelo som, pela narrativa ou por uma memória disparada: a textualidade (presente em palavras escritas ou cantadas) é geradora de tessituras corporais. O improviso é aquecimento, investigação e criação. A partir do que se repete enquanto movimento, células vão sendo compostas, desafios vão sendo autopropostos, relações entre corpo, movimento e trajetória vão se tecendo. Também improviso a partir de textos gravados em áudio ou recitados presencialmente por mim mesmo ou por outra pessoa. A narrativa e as sonoridades como propulsoras do movimento. Essas narrativas em geral são o manifesto de mulheres, negros, negras e negres, LGBTQIAP+ que expressam um discurso contra as opressões sofridas e que ressoam em minha trajetória corporal.

Além de trazer a memória como narrativa, tenho o ímpeto de trazê-la como dramaturgia. Inspiro-me também na escrita de Luiz de Abreu (2018) sobre sua desmontagem de *O samba do crioulo doido* descrita em “A iminência do samba ou a desmontagem do criolo doido”, em que ele transportou o conceito de profanação de Agamben (2009) da religião como *contradispositivo* para a criação em dança. Ele que teve uma formação tradicional em dança cria um movimento de reapropriar-se dela a partir do samba (visto como popular ou social e menosprezado pelas chamadas danças cênicas ocidentais de alta cultura) em seu espetáculo. E sua

profanação reflete também o descontentamento de não ver pessoas negras fazendo e escrevendo sobre dança contemporânea (Abreu, 2018).

Conforme dito no cápitulo anterior a profanação segundo Agamben (2009) é um *contradispositivo* que restitui ao uso humano e público aquilo que fora sacralizado por meio do sacrifício e retirado dos seres humanos. Isso tendo por referência a cosmopercepção de sagrado como algo distante do humano.

> E se consagrar (*sacrare)* era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. “Profano” – podia escrever o grande jurista Trebácio – em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens (Agamben, 2007 p. 58, grifo do autor).

Assim, no processo de investigação e criação, profano alguns dos elementos de minha trajetória apropriando-me dela e deslocando meu corpo em direção ao que eu considero por sagrado: dançar. Como disse anteriormente, utilizo-me da improvisação em dança como *contradispositivo* para me apropriar de meu corpo. Resgato meu corpo na condição de sujeito dessa formatação cristã para restituí-lo a mim mesmo.

> Nas cosmopercepções africanas, o sagrado não é algo distante de nós, não está no céu ou em qualquer outra dimensão, nem é algo a ser alcançado diante algum tipo de deferência. Nosso sagrado habita em nós, todos os dias. Não é algo que ficou para trás ou está no passado, é algo que vivenciamos no corpo, como vimos, e agora: resgatamos o passado, (re)criamos o presente e projetamos o futuro (Toledo, 2021, p. 74).

Em minha investigação dançante profana assumo três mistérios do corpo como *núcleos* de investigação a exemplo de minha orientadora em seu processo criativo descrito e analisado na dissertação de mestrado *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica* (Costas, 1997). Nestes três mistérios do corpo encontra-se uma busca por conhecer a mim, conhecer meu próprio corpo, reinventando minha anatomia que se organiza, se reorganiza e se desmonta para compreender as peças: os mistérios dolorosos, gozosos e gloriosos[74], ou que correspondem respectivamente ao *Corpo-Cruz*, o *Corpo-Gozo* e o *Corpo-Asas*.

[74] Mistérios dolorosos, gozosos e gloriosos fazem referência à narrativa de momentos significativos da vida de Jesus Cristo, que são enunciados durante a reza do rosário. A reza do rosário é uma prática de oração na religião católica-cristã do ocidente que medita narrando os fatos importantes de sua vida, morte e ressurreição segundo as crenças católicas. Nesta dissertação utilizo-me dessa ideia de narração da vida por meio de mistérios para também narrar minha trajetória enquanto *corpo-sujeito-dançante*.

Exploro uma *corporeidade baderneira* com a qual pode ser possível pensar e atuar balizando noções de ordem (ou desordem), como andar ereto na rua ou calçada em uma trajetória retilínea reta (ou rebolar ziguezagueando o espaço); caminhar com os braços fixos ao lado do corpo (ou abertos em movimentos expansivos); e seguir sem olhar nos olhos de desconhecidos (ou encarar cada um dos passantes e habitantes de maneira a coexistir e criar microrrelações).

Nos próximos tópicos, apresento a investigação realizada por meu corpo. Neles junto as peças que me constituem enquanto sujeito-artista provocado pelo que é ou o que pode ser baderna.

Na prática como pesquisa existe uma persistência em explorar outras e novas formas de se compartilhar as pesquisas de maneira que sejam coerentes com o processo investigado.

> [...] Esta insistência em relatar a investigação através dos resultados e das formas materiais da prática desafia as formas tradicionais de representar afirmações de conhecimento. Isso também significa que as pessoas que desejam avaliar os resultados da pesquisa também precisam vivenciá-los de forma direta (copresença) ou indireta (assíncrona, gravada) (Haseman, 2006, p. 101, tradução minha[75]).

Os registros de processo são importantes ferramentas nas investigações de dramaturgias de si (Leite, 2014) e na pesquisa guiada pela prática (Lorenzini, 2013). No percurso do processo criativo, realizei registros em diário e escrevi cartas direcionadas às minhas professoras e parceiras nas quais relatei de maneira pessoal e informal as ideias e experiências que entrelaçaram práticas e teorias. Fiz também registros em imagem e vídeo. Como estratégia de apresentar o movimento dos registros em vídeo, utilizei *frames* que são *prints* de tela que capturam e transpõem a imagem do vídeo para fotografia. Assim, o *frame* indica o movimento por ser um recorte de um registro que tem passado e futuro (início e fim do vídeo).

Gostaria de propor a quem me lê, que experimente um pouco das minhas mobilizações.

Compartilho o *link* da *playlist* na plataforma Spotify “Aquecimento Individual” disponível em:

[75] Do original: *This insistence on reporting research through the outcomes and material forms of practice challenges traditional ways of representing knowledge claims. It also means that people who wish to evaluate the research outcomes also need to experience them in direct (co-presence) or indirect (asynchronous, recorded) form.*

https://open.spotify.com/playlist/47zelpfCeZkHkajlsJqHqR?si=b4123f1c76e34ec2.

Esta playlist  me acompanhou em investigações e afetações que pode ser ouvida enquanto se lê ou em pausas durante a leitura. Proponho uma leitura que não dispute atenção, mas que se contamine pelos discursos e sons. Caso haja momentos de dispersão recomendo não lutar contra e deixar que o corpo retorne ao estado de atenção à leitura. É um texto que pode ser lido em estado de múltipla atenção. Mesmo que na posição sentada, se quiser se movimentar, pausar a leitura para ouvir, se movimentar, pulsar ou rebolar, fique à vontade.

### 3.3.1 *Corpo-Cruz* - ou os mistérios dolorosos do corpo

*Há quanto ao tempo pertenço?*
*Só esses anos? Impossível*
*Quantas cronologias marcam meu corpo.*
*Infinitas...*
*Senão porque tanta expressão*
*Sensação imprevisível. Átomos em explosão*
*Decerto não saberia, como sei identificar*
*Foram precisos muito sentir*
*Armas a adquirir, para por-se de pé.*
*(Beatriz Nascimento)*

O andar ereto e reto. Andar sobre os dois pés com a coluna ereta foi tido como sinônimo de civilidade. A trajetória retilínea é entendida como determinação, objetividade (Gottschild, 2003 *apud* Toledo, 2021).

Aqui a cruz se faz um mistério: como o corpo se molda a essa lógica do homem moderno? Carreguei muitas cruzes. Assim, me fiz um ser que buscava o retilíneo, buscava o eixo vertical.

Quando conduzia procissões em dias de santos como coroinha, era a imagem que queria mostrar de mim. Seguro. Ereto. Um modelo de civilidade, de moral e bons costumes. Seguia em frente. Carregando minha cruz ou a cruz processional tão carregada de simbologias. O corpo assemelhava-se à cruz. Rígida. Estável. Pesada. O corpo incorporava a cruz. Moldava-se por ela. O ensinamento do sacrifício da identidade.

*Homo erectus*.

Procissão (caminhada) corpo que carrega e conduz.

Coluna *[de]formada*, colonizada, pouco flexível, carregando a cruz.

Este é o lugar de explorações com a coluna.

**Imagem 08:** Foto de encontro de orientação prática da pesquisa – *Corpo-Cruz*

Fonte: Acervo pessoal de Ana Terra (out. 2021).

Formar-se corpo, *fiat corpus*.

Nas explorações baderneiras fui refletindo corporalmente sobre o quanto minha coluna viveu essa rigidez da cruz. A partir de experimentos cênicos provocados por uma artista-parceira, Yasmin Berzin[76], fui rememorando meu corpo de igreja. Yasmin provocou-me a partir de movimentações de Tambor de Crioula[77].

As narrativas que me permeiam eram canções e textos que falam sobre as molduras e formatações do corpo por interpretações cristãs.

Pela minha criação num contexto tradicional cristão, vivi por alguns anos tentando me enquadrar naquele ambiente.

---

[76] Yasmin Berzin Capozzoli é uma das parcerias dançantes do meu percurso criativo. No início das investigações, provocou-me através de Laboratórios Dirigidos do Método BPI, com o qual ela mesma desenvolve pesquisas.

[77] Tambor de Crioula é uma manifestação popular brasileira do Maranhão. Segundo o dossiê *Tambor de Crioula do Maranhão,* (Brasil, 2007, p. 13), “trata-se de uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores, apresentando alguns traços que a aproximam do gênero samba: a polirritmia dos tambores, a síncope (frase rítmica característica do samba), os principais movimentos coreográficos e a umbigada.”

> Como coroinha durante a adolescência, uma de minhas funções era carregar a cruz nas procissões de festas. Havia uma postura bem rígida a ser seguida. Braços em ângulo reto (90º) em relação à cruz. Punhos retos. Coluna ereta. Pouca mobilidade. Apenas caminhar conduzindo a procissão. Percebo o quanto meu corpo era rígido. Carregar a cruz moldou meu corpo, assim como “outras cruzes” que me obriguei a carregar por seguir os ensinamentos cristãos. [78]

Hoje percebo certas habilidades que foram desenvolvidas nesta etapa da minha vida. Por mais que dolorida, foi algo que me formou enquanto pessoa. Não que eu hoje defenda que os abusos e castrações em meu corpo fossem necessários, mas de fato eles edificaram quem fui e quem eu não quis ser. Se o cristianismo nos ensina a tomar a sua cruz e renunciar a si mesmo, eu tentei renunciar à minha cruz e tomar a mim mesmo. A cruz faz parte de mim. De quem não sou. Do corpo rígido e ereto que me ensinaram a performar. Esse corpo que ia pra ruas nas festas de dias de santos da paróquia. Esse corpo solene e ereto que conduzia uma procissão de fiéis.

Revivo esse corpo, rememoro ele nas ruas. Atuar na Igreja foi a minha primeira escola de corpo. A mais rígida. Atuar na Igreja foi colocar meu corpo em cena num rito religioso. Lá assumia um personagem que não era eu. Era o que esperavam que eu fosse. Por isso também recito a crônica, “Se eu fosse eu" de Clarice Lispector (1999). No texto, a cronista reflete sobre as implicações de ser ela mesma, as expectativas sociais, as dores, os prazeres e perigos de afirmar a própria identidade.

É nos mistérios dolorosos onde muito da oralidade se faz presente em meu corpo. Como disse antes, por conta das orações e responsórios sempre tive muita facilidade em decorar textos, falas, canções. A oralidade é uma característica bem forte na transmissão de saberes e tradições, e também esteve presente em minha formação católica. Contudo, minha corpo-oralidade esteve ligada aos saberes colonizadores da coluna.

> Lembrei hoje de como eram as caminhadas das procissões…
> Era aquela caminhada nem lenta nem rápida
> Consciente de que haviam pessoas atrás de mim
> Caminhada solene.
> Caminhada organizada (mas que causava um certo tumulto de carros pois ocupava ruas inteiras.

[78] Registro em diário realizado durante o processo criativo "Joga *pedra na Geni”*, projeto de iniciação científica sob orientação de Ana Terra em dança que resultou, em 14 de junho de 2018, na criação de *Lapidação – ou quando gritam as pedras*.

Braços fixos à frente do corpo em posição angelical.
Postura solene, séria, equilibrada
Percebo minha coluna, músculos, torções, espirais todos contidos.[79]

**Imagem 09:** Foto de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas),* Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Cruz*

Fonte: Acervo pessoal de David Atencio (nov. 2022).

[79] Diário de bordo em 09 novembro de 2021.

A cruz pesa, tomba a favor da gravidade me levando ao desequilíbrio. Aproximo-me do chão. Desde que comecei a dançar, tive uma imensa dificuldade em equilibrar-me ao mesmo tempo que descobri que o desequilíbrio também era uma qualidade de movimento na dança contemporânea.

**Imagem 10:** Foto de encontro de orientação prática da pesquisa – *Corpo-Cruz*

Fonte: Acervo pessoal de Ana Terra (out. 2021).

Outra reflexão que me atravessou é o fato de a ereção da coluna estar ligada ao falo e, logo, ao patriarcado. Podemos pensar no contraponto em que o chão representa o contato com o útero e, logo, com o feminino, com a terra que nos firma também para ficar em pé, mas não só.

Hoje entendo que meu corpo só queria romper com a verticalidade. A minha inabilidade em me equilibrar e minha descoordenação motora foram impulsos para aprender a cair, aprender a me relacionar com o chão.

**Imagens 11 e 12:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Cruz*

Fonte: Acervo pessoal de Julia Ferreira (jul. 2024).

Cair envolve um aprendizado. Sempre preferi a queda em vez da sustentação da coluna. Deve ser por isso que sempre fui um péssimo aluno de balé. Mas sempre me dei muito bem com desequilíbrios e quedas. Então, uma inabilidade (a de equilibrar-se num eixo vertical) tornou-se a habilidade de experienciar o desequilíbrio. Se aprendi a me equilibrar, foi porque caí muito e a partir da proximidade com o chão, com meus apoios, pude me firmar. Se em minha trajetória observo[80] um movimento de colonizar a coluna, também observo o movimento de

[80] Por ser um processo constante que se faz inclusive nesta escrita, opto por usar o tempo presente na primeira pessoa do singular.

tirar o foco do tronco e colocá-lo no quadril e em sua relação com o corpo. Proponho, então, um movimento de *descolunizar* o meu corpo. Aí residem os mistérios gozosos do corpo.

### 3.3.2 *Corpo-Gozo* - ou os mistérios gozosos do corpo

> *Mas nada me abala, por isso eu mexo a raba. (Quebrada Queer)*

Quadril.

Rebolar.

Sexualidade.

Ânus.

Firmar-se no chão: ancorar a bacia.

Ao firmar-me no chão, relaciono-me com ele. Em minhas experiências com lutas orientais, com danças afro-brasileiras, com danças indianas, com butô, é no chão que estão os ancestrais. A relação ancestral do corpo negro em relação ao chão, à terra também é afirmada por Ana Carolina Alves de Toledo (2021, p. 59): “O chão que é sustento, matéria que constrói e que ampara. Mas que, sobretudo, é ancestralidade e subjetividade”. O firmar-se envolve o ancoramento do quadril. O desequilíbrio se faz uma constante, uma errância necessária ao movimento contínuo. Andar, do ponto de vista cinesiológico, é um constante desequilibrar da coluna amparado pelas pernas. Firmo o *Corpo-Gozo* tão negado em meu corpo anteriormente.

> [...] vemos serem confrontados os esquemas lineares vetorizados para cima da corporeidade moderna ocidental, pelo corpo articulado a partir de baixo da ancestralidade africana, no qual a pélvis (baixo corporal) ganha grande destaque como função articular e simbólica (Toledo, 2021, p. 53).

Aqui aproximo-me do rebolar no rompimento da verticalidade da coluna no *Corpo-Cruz* que envolve o risco do desequilíbrio. O quadril se flexiona, se firma na relação com o chão para se mover.

**Imagem 13 e 14:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – Quadril flexionado e aterrado

Fonte: Acervo pessoal de Mariana Sucupira (set. 2022).

O rebolar como um movimento feminino e ancestral é afirmado em poéticas e práticas afro-diaspóricas não ocidentais (Machado, 2020; Toledo, 2021).

Com outra artista parceira, Adnã Alves[81], me senti provocado na minha relação com o quadril. A relação da boca e do quadril. Se a boca foi um lugar de colonização, que o quadril seja de libertação.

> Se a boca é um instrumento de colonização, o quadril é de libertação. Hoje foi um desafio focar no quadril. Sempre o achei travado. E é um lugar muito ligado a minhas imobilidades, inseguranças. Soltar o quadril não é fácil. Ao mesmo tempo existem horas em que ele se solta. Acessar esses momentos não é fácil. Minha memória corporal recusa reviver esse corpo ereto. Embora essa imobilidade possa se revelar potente por evidenciar a mobilidade constante ou porque seja uma mobilidade equilibrada e eu pendo sempre para o desequilíbrio. Voltar a esse padrão, essa ordem, esse corpo ordenado me dá a sensação de regredir. Como se voltasse ao armário. Como se cortasse ou alisasse o cabelo.[82]

Neste mistério do corpo fui investigar o meu quadril. Na sala de ensaio explorei diversas qualidades de movimento do quadril e como esses movimentos reorganizam meu eixo. Se antes, então, vivi o *homo erectus*, proponho a criação do *homo rabettus mobyllus*[83]. Diante do meu quadril que por tantas vezes fora negado por mim mesmo, meu quadril que era um mistério, tornou-se um gozo poder soltar a raba e rebolar.

Para investigar possíveis movimentações do quadril, precisei firmar os pés no chão. A relação ancestral do sujeito com a terra e o chão é muito presente nos saberes afro-diaspóricos:

> Corporeidade, como coleção de corpos em coletivo, é CORPO-ORALIDADE, aquela capaz de nos firmar para (re)significar nossos signos flutuantes: memória ancestral é chão. Nossa vivência mundana necessita do chão para caminhar, é apoio fundamental da matéria que cai em gravidade. Nossa vivência ancestral necessita do chão para caminhar, é religare fundamentado nas matérias que transbordam em circularidade (Toledo, 2019, p. 36, grifo da autora).

---

[81] Adnã Alves é uma outra parceria dançantes do meu percurso criativo. Adnã me provocou acerca de como o quadril foi e é alvo de silenciamento dos corpos negros, assim como o foi a boca, conforme apontado por Grada Kilomba (2019) em *Memórias de Plantação - Episódios de racismo cotidiano*.

[82] Diário de bordo em 12 abril de 2021.

[83] Essa expressão não existe, é apenas uma fabulação minha a partir do que foi vivido, sugerindo um ser humano com a *raba* móvel, mobilizada, movente.

**Imagens 15 e 16:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Gozo*

Fonte: Acervo pessoal de Julia Ferreira (jul. 2024).

Movimentos de quadril causam estranhamento. Espera-se que tais movimentos estejam em locais mais privados porque também são sensuais e podem provocar a libido, evocar o ato sexual. Em nossa sociedade, assim como o corpo deve ser controlado, falar e evocar o sexo é um tabu. Por isso qualquer identidade sexual que foge à monosexualidade (atrair-se e relacionar-se sexual e afetivamente por um gênero só) e à heterossexualidde (atrair-se e relacionar-se sexual e afetivamente por pessoas do gênero oposto) é transgressor, foge à ordem. No passado e ainda hoje, uma das estratégias para negar as sexualidades dissidentes da ordem heterossexual é não falar sobre elas. Judith Lynne Hanna (1999) ao escrever *Dança, Sexo e Gênero* aponta, dentro de um recorte da dança cênica ocidental de *alta cultura*, sobre como homens gays e lésbicas na dança tinham que esconder sua sexualidade (quando homossexual ou bissexual) para não sofrer represálias ou simples apagamento dos palcos que, ainda sobre a influência de homens diretores e *maîtres,* preferiam as pessoas no armário[84]. Trazer tal assunto à

[84] Expressão comumente utilizada para designar pessoas que escondem sua identidade sexual, quando dissidente, por vergonha ou medo de ser motivo de preconceito ou, discriminação entre outros motivos. Origina-se do inglês *in the closet.*

tona seria apontar e até lustrar a possibilidade de controle, principalmente das mulheres, acerca de seus próprios corpos e sua sexualidade.

**Imagens 17 e 18:** *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Gozo*

Fonte: Acervo pessoal de Yasmin Berzin (set. 2021).

O quadril, então, é negado, silenciado pois é considerado vulgar evocar o ato sexual. Por isso as danças de quadril em geral de origem africana são tão discriminadas (Toledo, 2021), e por existir uma forte moralidade em relação ao corpo feminino, encontramos ainda uma certa diferenciação quando se reproduzem

discursos em que o corpo branco que rebola é transgressor e o corpo negro é imoral. As danças de quadri evocam uma outra concepção de corpo e de relação do corpo da mulher com o sexo, o prazer, a maternidade e a terra (Toledo, 2021).

Diferente de Toledo (2021), que em sua dissertação de mestrado relata que as chamadas danças de quadril eram aprendidas e vividas junto às mulheres de sua família, eu não cresci num ambiente que estimulasse movimentos de quadril. Então, aprendi a mexer o quadril na graduação, principalmente nas festas estudantis. Além desse, os outros únicos lugares onde uma relação com o quadril em evidência se deu para além do alinhamento da coluna em relação ao centro gravidade[85] foram as aulas de Danças do Brasil e aulas fora do contexto universitário.

Fui aprender a mexer o quadril em abordagens de dança não hegemônicas e no rolê[86], principalmente no rolê, onde era possível me soltar, não ser o José bailarino, o José artista, mas o José que só quer se divertir. Percebo o quanto às vezes a gente separa esses dois mundos e quando a dança vira profissão a gente corre o risco de deixar se mover “só” para se divertir. A diversão, que deveria ser celebrada, tira o caráter sério e produtivo que deve ser trabalho. O rolê e a ação de rebolar também me ensinaram a dançar e me lembram que o divertido e o prazeroso também podem fazer parte da profissão do artista da dança.

Em confronto a essas visões, procuro afirmar os movimentos do quadril e o rebolado. Como uma potente ação para a consciência corporal do quadril, procuro afirmar a somática da raba. Afinal, pensar e mover o quadril também me ajudou a constituir-me enquanto sujeito dançante, sujeito de minha investigação, sujeito das técnicas que vivencio tal como minha orientadora propôs, buscando o supracitado *corpo-apropriado de sentido* (Costas, 2008).

Se rebolar então é um movimento ancestral da mulher negra, o que acontece quando um homem negro rebola?

Pela *[i]lógica* patriarcal um homem dedicar-se à dança não reflete a masculinidade que se quer reforçar. Nisso minha história resvala na do artista Rubens Oliveira (2020), que em entrevista afirma:

---

[85] Na física, centro de gravidade é o ponto de um corpo onde é aplicada a força de gravidade sobre todo esse corpo. No corpo humano, o centro de gravidade pode estar entre o quadril e o umbigo quando este encontra-se na posição em pé com braços estendidos, mas essa localização muda conforme a posição do corpo.

[86] Rolê é uma gíria originária da capoeira. Coloquialmente é utilizada por jovens como sinônimo de passeio pequeno acompanhada do verbo “dar” e do artigo indefinido “um”. Exemplo: dar um rolê, fazer um passeio. Ultimamente tem sido usada como sinônimo de ir para festas, baladas, etc.

> A minha arte começa dentro de um sistema religioso, dentro da igreja, enfim, onde o homem negro, de fato não pode dançar, né. Ele não pode dançar, ele não pode ser visto como alguém que mexe com teu corpo. Ele pode ser um monte de coisas, ele pode ser pastor, ele pode ser é [...] líder de grupos, ele pode ser muitas coisas, mas não pode dançar. Então, essa foi minha primeira [...], meu primeiro desafio a ser quebrado na minha adolescência (Oliveira, 2020, n. p. *apud* Tavares e Silva, 2024, p. 10).

Assim como Ana Carolina Toledo (2021) fala das mulheres que rebolam, gostaria de aqui apontar sobre masculinidades que dançam e rebolam. Sendo que aprendemos que rebolar é uma ação mais ligada à feminilidade, rebolar não é entendido como masculino. Homens que rebolam são tidos como *bichas*, *boiolas*, *veadinhos* e tantos outros adjetivos pejorativos que desmasculinizam. Não quero aqui apropriar-me do ato de rebolar e roubá-lo do feminino. Quero aqui questionar essa lógica patriarcal que diz que homem não rebola.

> Para um jovem homem negro, o fato de não poder se expressar por meio de gestos e movimentos, por motivos de ordem da masculinidade hegemônica, é como se não fosse permitido fazer o uso da voz, uma vez que, para quem dança, a gramática dos movimentos pode ser similar ao uso das palavras (Tavares; Silva, 2024, p. 10).

Se a coluna é a árvore da vida, o quadril é o local onde essa árvore está plantada (Toledo, 2021). Rebolar ativa e utiliza as musculaturas do quadril. Flexibiliza e reorganiza o eixo vertical.

> Nossos movimentos ancestrais de descer e subir, circular, bascular e chacoalhar os quadris são também potentes exercícios para a mobilidade destas articulações e fortalecimento das musculaturas do assoalho pélvico, dos estabilizadores do tronco, das pernas e glúteos que, de muitas formas interconectam-se com nossos quadris e coluna (Toledo, 2021, p. 42).

Ao rebolar é necessário fincar os pés no chão, aterrar-se. Rebolar aproxima o corpo do chão. É uma maneira de desequilibrar-se, de sair do eixo ereto. Rebolar cura. Tira dores. Lubrifica a região pélvica. Auxilia e fortalece o corpo para o trabalho de parto. Gera prazer. Na cultura hindu, movimentos de quadril acordam a serpente sagrada que percorre a coluna (a *kundalini*). Rebolar faz a gente olhar e sentir o próprio quadril, a pelve, a púbis, a genitália sem tabus.

> No bater de nossa raba, uma complexa lógica de ativações e relaxamentos é requisitada. Descer até o chão, por exemplo, com o quadril em anteversão, com consciência na pelve, sentindo o prazer que este movimento é capaz de nos proporcionar, é um potente

> exercício para o aumento da amplitude da musculatura pélvica. Se o movimento for dinamizado entre batidas (básculas) adicionadas a descidas e subidas, é trabalhado o fortalecimento dessa musculatura, que se estende e contrai (Toledo, 2019, p. 42).

Mas ao mesmo tempo o quadril flexível ou com o perdão da expressão, *o rabo mole*, tem um caráter ao mesmo tempo repugnante para alguns e contagiante para outros.

Rebolar baderna meu corpo. Me tira do eixo. Afirma a feminilidade que existe em mim. Sigo, então, num movimento de apropriar-me de algo que já é meu: meu corpo, meu rebolado. Com os pés fincados e firmes, aterrados, o rabo mole, móvel, flexível é possível ganhar impulso para abrir e movimentar os braços, alçar voo(s). Aí residem os mistérios gloriosos do corpo.

### 3.3.3 *Corpo-Asas* - ou os mistérios gloriosos do corpo

*Quem é esse rapaz que tanto androginiza?*
*Que tanto me convida pra carnavalizar*
*Que tanto se requebra do céu de um salto alto*
*E usa anéis e plumas pra lantejoulizar*
*Que acena e manda beijos pra todos seus amores*
*E vive sempre a cores pra escandalizar*
*A minha mãe falou que é um tipo perigoso*
*Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá*
*O meu pai me contou que um dia viu o cara*
*Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá*
*Quem é esse rapaz que tanto androginiza?*
*Que tudo anarquiza pra dissocializar*
*Com mil e um veados puxando seu foguete*
*Que lembra um sorvete pra refrescalizar*
*(Kledir Ramil)*

Festa.

Resistência.

Braços abertos.

Gestos.

*[A]firmar-se* no chão. Impulso para o voo.

Afirmar-se afeminado.

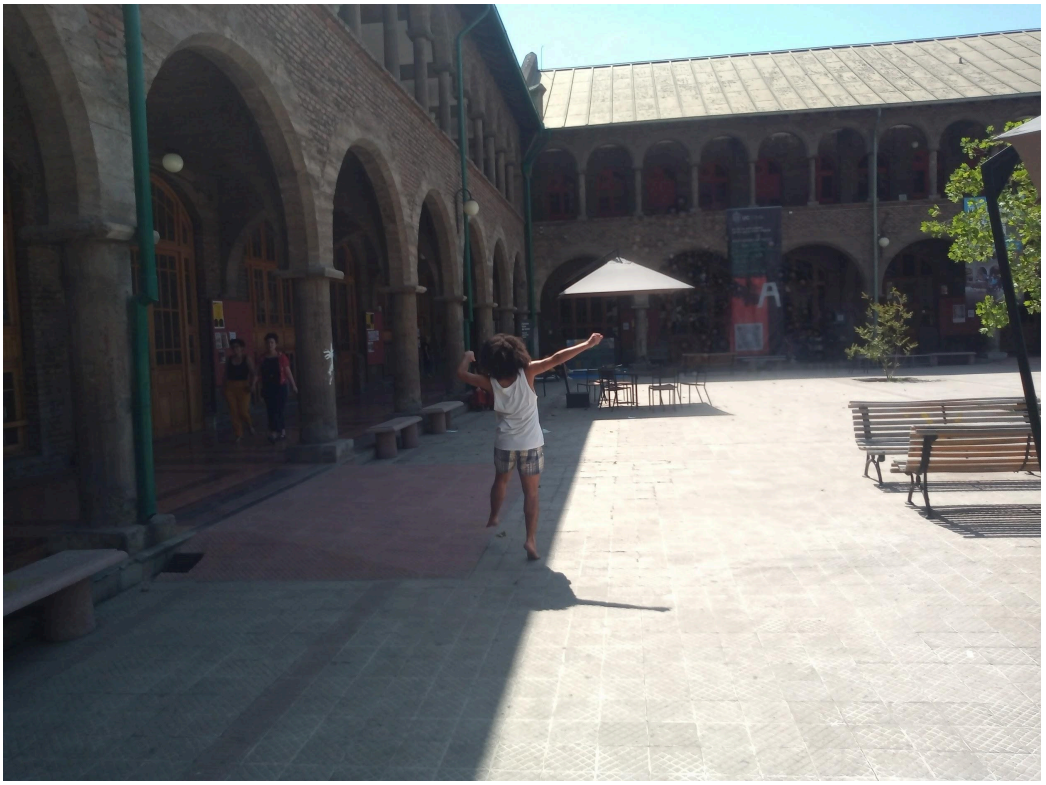
Movimentos com os braços a partir do impulso dos pés com o quadril ancorado no chão.

**Imagens 19 e 20:** *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Asas*

Fonte: Acervo pessoal de Yasmin Berzin (set. 2021).

O movimento dos braços começa nos pés, isso é um saber ancestral, me ensinou Adnã Alves. E aqui afirmo esse saber transmitido oralmente e assimilado por meu corpo.

**Imagem 21:** Foto de *Via Crucis (investigación en espacio de tránsito de personas),* Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Asas*



Fonte: Acervo pessoal de David Atencio (nov. 2022).

Tanto nas aulas de dança odissi como na dança afro aprendi que o movimento dos braços começa nos pés. As asas, então, são movimentos que, depois de o corpo estar firmado e consciente da coluna e do quadril, impulsionam o voo, afirmando-se corpo.

> A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair (Fabião, 2010, p. 322).

Por isso nos mistérios gloriosos há a afirmação de si: das dores e gozos. O entendimento de que a glória está em aceitar a vivência e aprender com ela. Resistir à dor. Ser-se, alçar voo para ser quem é.

Depois de se ter firmado no chão, tem-se aterramento, impulso.

Essa movimentação também veio como reflexo das tensões de horas escrevendo e segurando o *mouse*, de um torcicolo no lado direito do pescoço (o mesmo lado que escrevo à mão ou manuseio o *mouse*). Ao perceber essas tensões, senti a necessidade de bater as asas.

Afirmar gestos.

Neste mistério em meu corpo investigo a soma de minhas dores e gozos. O eixo e a âncora, equilíbrio e desequilíbrio na constituição deste que sou.

A festa, o *putz-putz*[87], o corpo que apenas é.

Quando deixei a igreja acho que não sabia muito bem o que fazer com os braços. Foi aí que comecei a viver o descontrole e o desequilíbrio, experimentando como os braços podem ajudar tanto na sustentação do corpo ereto quanto nos apoios e alavancas do corpo no chão.

Subo na meia-ponta, no metatarso. Subo em meu salto imaginário. Lugar de instabilidades, de *close*[88], de resistência. Lugar onde meus gestos partem da relação de meus pés firmes no chão.

[87] Faz referência às batidas sonoras de festas de música eletrônica ou baile *funk*.
[88] Do inglês, é uma gíria no meio LGBTQIAP+ para chamar atenção para si, ser extravagante.

**Imagens 22 e 23:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas*

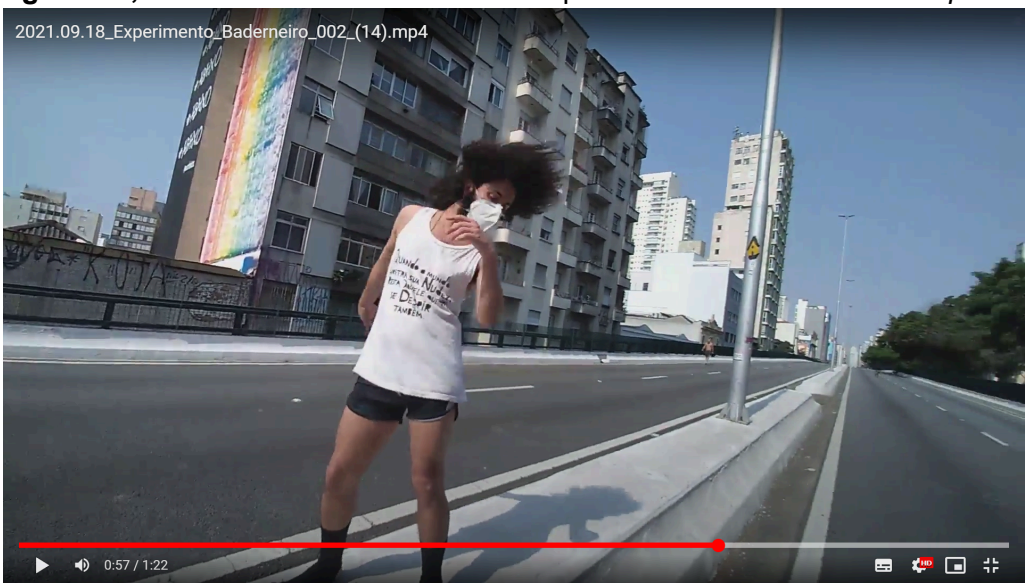
Fonte: Acervo pessoal de Mariana Sucupira (set. 2022).

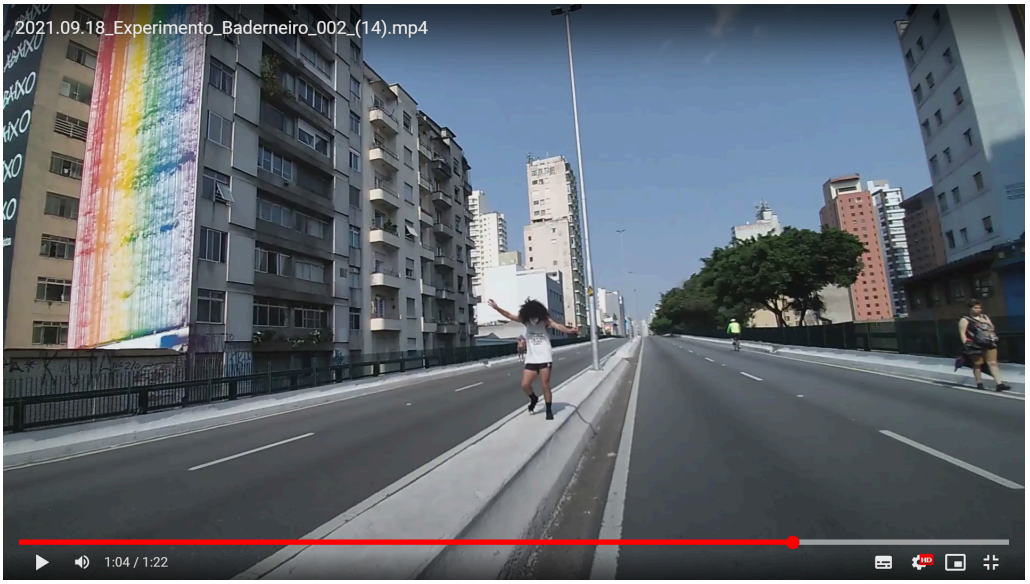
Voo em *bichice*, festejo, e quem quiser pode vir junto. Neste mistério instaura-se mais um clima de festa do que de performance.

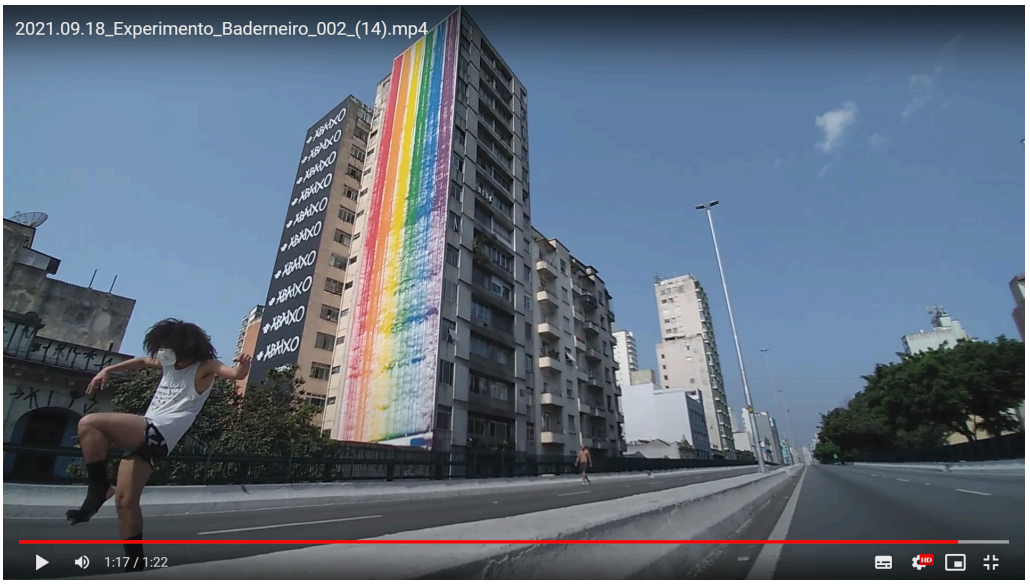
O movimento do quadril reverbera na cabeça, nos braços. Contagia. Os dedos estalam no ritmo do batidão.

Subir na meia-ponta, estalar os dedos, rebolar, deixar o corpo reverberar a mobilidade de suas partes.

**Imagens 24, 25 e 26:** *Frames* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Asas*




Fonte: Acervo pessoal de Yasmin Berzin (set. 2021).

**Imagens 27 e 28:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas*

Fonte: Acervo pessoal de Mariana Sucupira (set. 2022).

Escritas dançantes
Entre rebolados e escritas
Sigo ainda reverberando sobre a vivência da semana passada no evento do grupo de pesquisa. É como se estivesse tão cheio de ideias e reflexões que o corpo fica parado e começa a se soltar conforme dou materialidade às ideias por meio da escrita
O corpo de doloroso vai a gozoso
O gozo é rebolativo.
Rebolar é ancestral.

> Mexa essa raba, gato, gata, gate[89].
> Rebolar cura. Aliviou as dores musculares do D.
> Rebolar como curação, curativo, cura-dor-ia
> Rebolar contagiou. De repente alguns estavam acompanhando com uma batida de pé, um movimento de ombro, um estalo de dedos. Trazer o corpo da festa pra pesquisa. Estar em festa exige resistência. Rebolar.[90]

**Imagem 29:** *Frame* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

[89]Alguns termos são escritos com terminação em “e” para contemplar outras identidades para além do masculino ou feminino, o que podemos chamar de gênero neutro. Embora não seja oficial nas normas de Língua Portuguesa, tem sido recorrente seu uso na linguagem oral ou numa escrita mais pessoal e informal.

[90] Diário de bordo em 03 outubro de 2022.

**Imagens 30 e 31:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas*

Fonte: Acervo pessoal de Julia Ferreira (jul. 2024).

Deformar a verticalidade em rebolados, espiralações, desequilíbrios, torções. Firmar-se no chão através do rebolado com o quadril solto porém com os pés fincados, aterrados no chão. Afirmar-se. O impulso dos pés no chão e do quadril flexível que reverbera no movimento dos braços como que a voar.

## 3.4 *Via Crucis* - investigação em espaço de trânsito de pessoas

*A Igreja diz: O corpo é uma culpa.*
*A ciência diz: O corpo é uma máquina*
*A publicidade diz: O corpo é um negócio*
*O corpo diz: Eu sou uma festa.*
*(Eduardo Galeano)*

No que chamarei de *Via Crucis* levei estas três corporalidades, essas três anatomias investigadas nas práticas baderneiras inicialmente realizadas em sala de ensaio e posteriormente em espaços de trânsito de pessoas: *Corpo-Cruz* para *[de]formar-se*, *Corpo-Gozo* para firmar-se no chão e *Corpo-Asas* para afirmar-se. Neles exploro os movimentos, qualidades técnicas para serem levadas em ações em espaços diversos. O termo *via crucis*, advindo do cristianismo, faz referência ao caminho que Jesus fez desde seu julgamento até sua crucificação, precedendo a glória da ressurreição. A minha *Via Crucis* não é um espetáculo síntese da pesquisa. *Via Crucis* é uma situação cênica de investigação, uma autoficção dançada, um manifesto corporal composto a partir dos elementos e experiências vividos durante as investigações feitas no percurso do mestrado e como proposta cênica ela não se encerra com a pesquisa, mas nasce a partir dela.

Relato minha experiência na composição dessa *Via Crucis* com registros meus e de pessoas que me acompanharam nos experimentos que realizei em lugares como o Elevado Presidente João Goulart (Minhocão) no centro da cidade de São Paulo, a Oficina Cultural Oswald de Andrade no espaço do saguão, a rua de minha casa em reunião com o grupo de pesquisa, a Universidad Católica de Chile e a Universidad de Buenos Aires na Argentina.

Notas da conversa com os terráqueos sobre a prática que realizei e transmiti ao vivo na rua em frente a minha casa.
Embate com o espaço público
Meu corpo é da rua
Subversão.
A improvisação num espaço que é coletivo e habitado por vários.
Sensação de sentir-se convidado. A coisa da balada que envolve
Estar no meio da rua
A ideia do fluxo. Caminhar para frente.
Que corpo a priori está em ordem e que corpo está em desordem?
As músicas dizem sobre mim o que meu corpo quer gritar
Que outras pessoas podem transcender e criar asas
Ressignificar
em trânsito
em transe

> em transa
> a narrativa, a palavra no corpo.
> O improviso que me dá asas
> ética, estética, político, outra ética
> performance ou prática baderneira?
> performance ou baderna.[91]

Entendendo que a situação cênica que proponho se faz desde o aquecimento por um corpo *corazonado*, ou seja, um corpo que se desorganiza de um pensamento que se crê unicamente racional e que busca ressonâncias no outro, esse corpo *corazonado* busca sair da sala de ensaio em uma travessia pelo espaço público, uma ação *perfor-manifesta* que se pretende *corazonada* para criar relações.

> "Então pare de correr na esteira e vá correr na rua" (2017) - disse a canção do Criolo. A rua nos impõe uma ordem: caminhar. Frente. Fluxo. Cinza. Concreto. Nessa rua suspensa. Soterrando o submundo, o sub humano que mancha a cidade da garoa. Perto de Higienópolis, o Minhocão, é um mundo controverso. Acima, os manos, as minas e as monas, caminhando, correndo, pedalando, andando de patins, skate, levando os pets pra passear. Todos em deslocamento sagital. Seguindo. Em baixo, estáticos, pessoas em situação de rua dormem, onde sua subsistência poderia encontrar outras sub-existências e sobreviver.
> Acima do Minhocão não há indícios do submundo. Ele permanece invisível. Marginal. Todos seguem a ordem de seguir. Uma rua, obra, elevado que atrapalha, que se tornou um parque com acesso controlado para o submundo não adentrar este espaço de lazer.
> Acima do Minhocão a direção é frente e trás. Alguns param, descansam, conversam, treinam, flertam. Mas seguem. Os únicos que permanecem estão abaixo. Os prédios ao redor apontam pra cima. Outros mundos que da janela enxergam os dois mundos. Acima, cimento, sol, cinza. Cheiro de cidade grande, de poluição, às vezes um cheiro de café com leite de algum boteco. Às vezes cheiro de perfume barato, perfume forte, às vezes cheiro de urina. Mas é o cheiro de cidade.
> De uma ponta a outra a ordem é sagital e ereta. Homo erectus. Vocês sabem em quem estão pisando? [92]

Manifesto-me contra a castração da identidade. Manifesto-me contra o apagamento de identidades em diversos espaços. Questiono, munido de um pensamento artístico e por meio de uma ação de contágio (ou que busca contagiar) na tentativa de criar uma comunidade transitória. *Via Crucis* é o meu movimento de reviver e performar como isso ocorreu em meu corpo. Rememoro, movimento e compartilho no intuito de realizar dentro da informalidade do espaço público uma *causação*[93]. Algo que reverbera, contagia, encontra cumplicidade, mesmo que na

[91] Diário de bordo em 17 setembro de 2021.
[92] Diário de bordo em 16 setembro de 2021.
[93] Ato ou efeito de causar. Como gíria, refere-se a chamar atenção, ter uma atitude fora do comum.

sutileza. Assim, exploro limites sobre rebolar e abrir os braços onde outras pessoas caminham eretas e com braços ao lado do tronco.

De certo modo, o corpo da procissão me preparou para atuar na rua. Aquele corpo que aprendeu a performar firmeza e objetividade num rito religioso me preparou para ocupar o espaço da rua em ação performativa e ser e estar receptivo às relações que podem ou não acontecer.

> A rua é esse espaço que já diz o caminho. Esse espaço sagital. frente/atrás. Nas laterais estão casas, comércios, outras pessoas, limites. A rua que é uma reta ou a delimitação de duas retas paralelas onde a gente só tem a opção de um caminho lateral quando entra numa encruzilhada ou perpendicular. Muda a direção mas ainda está seguindo para a frente (ou para trás). A rua que pede essa verticalidade da coluna e essa sagitalidade. Meu corpo hoje era rua. Meu corpo hoje era cima/baixo. Meu corpo hoje era frente/trás.[94]

**Imagem 32:** *Frame* de vídeo de experimento no Minhocão – *Corpo-Cruz*

Fonte: Acervo pessoal de Yasmin Berzin (set. 2021).

Inicio a *Via Crucis* pelo mistério do *Corpo-Cruz* recitando “Se eu fosse eu” de Clarice Lispector (1999).

> Antes de seguir com sua leitura, ouça: Se eu Fosse Eu - Clarice Lispector recitado por Aracy Balabanian.

Este é um texto que me acompanha e me provoca desde meus primeiros meses na Graduação em Dança na Unicamp. Visto um shorts curto, uma regata com

[94] Diário de bordo em 18 abril de 2021.

os dizeres “Quando o mundo mostra sua nudez, resta àquele que vê se despir também” (autor desconhecido). Carrego uma pochete.

Recitar um texto me aproxima do que as pessoas poderiam entender a *Via Crucis* como uma ação artística, mas o texto justamente questiona o ser a si mesmo em relação. Existe um tom provocativo para quem prestar atenção ao que está a ser dito. Recito este texto no máximo duas vezes alternando a voz entre alto e sussurros. O texto me aproxima das pessoas mesmo que passantes por curtos períodos de tempo.

**Imagem 33:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências reflexões – *Corpo-Cruz*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

A coluna permanece ereta durante a recitação com algumas pequenas fugas do eixo vertical. A trajetória que percorro é retilínea. Recito o texto como se recitasse com meu corpo uma oração daquelas que decorei. Mas minha oração agora evoca o que fazer se eu fosse eu.

> Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir.

> E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara. No entanto, já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia. E se eu fosse eu daria tudo que é meu, e confiaria o futuro ao futuro.
> "Se eu fosse eu" parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova do desconhecido. No entanto, tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais (Lispector, 1999, p. 97).

Ao caminhar com essa crônica o corpo se transforma. Por vezes caminhei com a coluna rígida e com as mãos unidas em frente ao peito. Por vezes caminhei com os braços abertos evocando a imagem da cruz sem desviar dos presentes ou passantes.

Por outras vezes o desequilíbrio ao andar com a coluna rígida me fez tombar. Ao terminar o texto, meus joelhos se flexionam e aterro meu quadril. Da pochete, retiro uma pequena caixa de som portátil que funciona via *bluetooth* e um celular onde dou *play* no som. Inicia-se a experimentação a partir dos mistérios gozosos.

Nos mistérios do *Corpo-Gozo* o quadril começa a explorar pequenas básculas antevertendo e retrovertendo a pelve ao som de duas músicas: *Capiroto* do artista Múlu[95] e *Techno Boxe* da produtora e gravadora Furacão 2000[96]

Ouça: Mulú - CAPIROTO (INSTRUMENTAL) e Ouça: Techno Boxe.

As básculas vão ganhando lateralidade e circularidade e durante o tempo das duas canções busco levar as movimentações de quadril ao máximo de intensidade soltando o máximo que puder do quadril. O pulso da música é marcado pelos acentos na movimentação do quadril e batidas de pé no chão.

---

[95] Múlu é um compositor, produtor musical e DJ brasileiro conhecido por seus remixes com música eletrônica, *pop hits* e ritmos do Brasil.
[96] Furacão 2000 é uma produtora e gravadora carioca. Produziu shows e coletâneas de funk carioca sendo a principal responsável pela divulgação e popularização do gênero na década de 90.

**Imagem 34:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Gozo*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

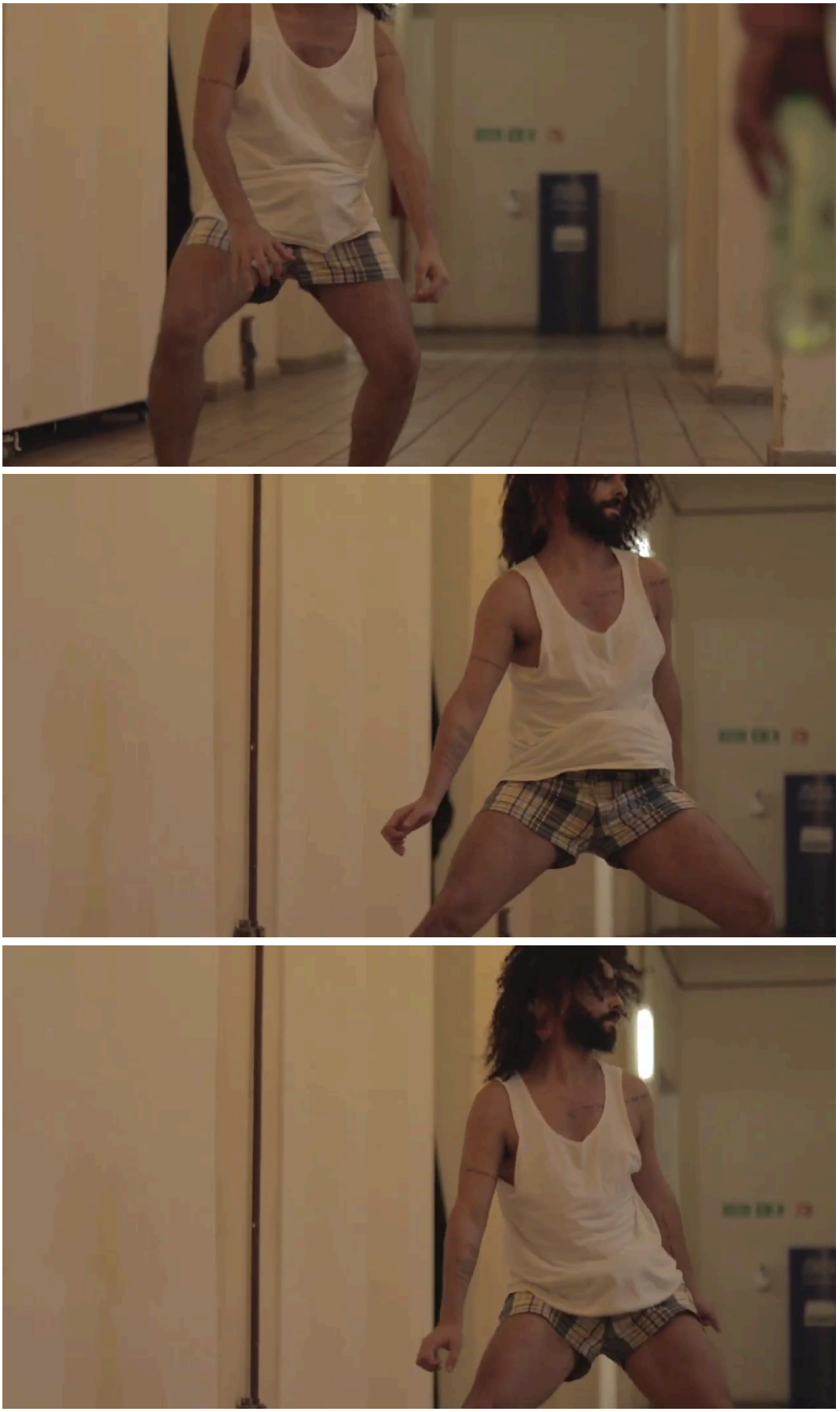
**Imagem 35:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Gozo*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

**Imagem 36:** Foto de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Gozo*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

**Imagens 37, 38 e 39:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-gozo*



Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

**Imagens 40 e 41:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências reflexões – *Corpo-Gozo*

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

Busco ressignificar a minha relação com a verticalidade em um improviso rebolativo que responde às reverberações das pessoas ao redor. É cíclico. Tento criar um estado de provocação e escuta para com as pessoas do entorno. Movimento contagia. Procuro estar poroso para me contagiar pelas pessoas contagiadas pelo meu movimento. Nesse caso a apatia também é uma reação que pode ressoar em mim, mas meu esforço também está em não deixar a apatia tomar

conta e através desse improviso rebolativo busco causar relações. Ao terminar as duas canções entrego a caixa de som a alguém aleatoriamente. Dou *play* na próxima canção: *Afeminada* de GA31[97]. Iniciam-se as experimentações do *Corpo-Asas* ou os mistérios gloriosos do corpo. A canção agora tem uma narrativa, uma outra oração, desta vez uma oração de afirmação.

> [Voz de Clodovil Hernandez[98]] É muito mais importante o que você oferece e não aquilo que você recebe.
> Ser homossexual …
> Isso que tá acontecendo agora é devido a nossa coragem, minha coragem…
> Aliás querido, o dia que o Brasil aprender isto ele será grande.
> [voz desconhecida] Cada um busca a sua felicidade
> Então deixa cada um ser o que é
> [voz eletrônica] Afeminada
> Digna, moderna, ousada, complexa.
> A vida é uma festa e eu estou nela
> Digna, moderna, ousada, complexa
> A vida é uma festa pra libertar minhas feras
> Digna, moderna, ousada, complexa
> A vida é uma festa e eu estou nela
> Digna, moderna, ousada, complexa
> Ilumino a escuridão nas luzes da nova era
> Afeminada
> Força, beleza.
> Total delicadeza.
> Pode assumir, não é nenhuma fraqueza [...]
> (GA31, 2017a)

Antes de seguir com sua leitura, ouça e veja o videoclipe: GA31 - Afeminada.

Exploro movimentos de braços a partir do aterramento dos pés, do ancoramento do quadril e do eixo da coluna não mais tão ereto assim. Os pés sobem na meia-ponta. A superfície de contato com o chão é menor, mas o aterramento de pés, quadril e coluna não. A meia-ponta traz uma qualidade de quase suspensão do corpo. Um pré-voo. A canção tem um estalo de dedos que assumo como gesto, uma ação provocativa aos presentes e passantes para estalarem os dedos também.

---

[97] GA31, lê-se Gabi, é um projeto musical que faz mixagens de músicas eletrônicas com falas robotizadas e áudios de cenas da teledramaturgia brasileira ou de falas de figuras públicas.

[98] Clodovil Hernandes ou Clodovil Hernandez foi um estilista, apresentador de TV, ator e deputado brasileiro. Apesar de estar filiado a um partido conservador de direita (PL) e de posturas consideradas elitistas, Clodovil marcou sua trajetória por se declarar abertamente homossexual e militar por causas LGBTQUIAP+.

**Imagens 42, 43 e 44:** *Frames Via Crucis*, I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões – *Corpo-Asas* e o estalar de dedos

Fonte: Mariana Sucupira (set. 2022).

Por fim, quando a performance acontece em eventos relacionados à apresentação da pesquisa, levo as pessoas presentes e passantes para alguma sala ou ambiente fechado. Ao chegar nesse espaço mais reservado, faço com meu *corpo-rebolativo-dançante* o convite de instaurar uma pequena festa ao som da última canção. Neste espaço mais reservado o videoclipe também é exibido.

> Vem
> Pra se jogar
> Pra arrasar
> Pra apostar
> Sem duvidar
> Pra detonar
> Pra causar
> Pra humilhar
> Quem menosprezar
> A vida de quem é diferente
> A vida de quem também é gente
> Então, abra sua mente
> E aceite
> Respeite
> E vem
> Vem
> Eu não preciso ser curada
> Se Deus existe
> Por ele eu fui criada
> Esse é meu jeito
> É a minha fala
> Eu não vou ser crucificada
> (GA31, 2017b)

Antes de seguir com sua leitura, veja o videoclipe e ouça: Vem - GA31 .

Os rebolados, as batidas de pé, os gestos e o estalar de dedos têm o intuito de contagiar pelo movimento e criar uma pequena festa. Em algumas das investigações era possível ver uns e outros movimentando seus quadris mesmo que sutilmente ou estalando seus dedos ao som da música.

> No final, a busca por intimidade em performances em espaços públicos trata do artista buscando criar um vínculo entre a arte e o mundo em que ele vive, como algo transformativo e pessoalmente significativo, não representativo (Cavrell, 2016, p. 934).

Nos eventos acadêmicos em que participei no período do mestrado, realizei compartilhamentos da *Via Crucis* em espaços alternativos às salas de aula convencionais destinadas aos painéis e mesas, preferindo espaços como rua ou praças próximas ao campus ao mesmo tempo que ocupava os espaços mais

tradicionais desses eventos propondo outras formas de apresentação que fossem mais coerentes com minhas práticas.

**Imagem 45:** *Frame* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacio de tránsito de personas),* Pontificia Universidad Católica de Chile – *Corpo-Asas*

Fonte: Diego Leal, (nov. 2022).

**Imagens 46 e 47:** *Frames* de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas*

Fonte: Julia Ferreira (jul. 2024).

**Imagens 48 e 49:** Frames de vídeo de *Via Crucis (investigación en espacios de tránsito de personas)*, Universidad de Buenos Aires – *Corpo-Asas*

Fonte: Julia Ferreira (jul. 2024).

As ações por vezes contaminavam movimentos em outros corpos presentes, contaminações estas que reverberavam em mim, e numa cumplicidade que se instaura através do movimento e se retroalimenta por meio de olhares, repetição de gestos, batidas de pés no pulso da música, ondulações de coluna e rebolados. A ação em espaços públicos de trânsito de pessoas possibilita essa cumplicidade.

> Não esperamos encontrar esse tipo de intimidade em espaços públicos, onde nossas defesas são aguçadas e onde a maior parte de nossas mensagens corporais indica a manutenção de nossas distâncias, de nossa autonomia, nossa separação e individualidade. Seguimos por um conjunto de regras não faladas: não converse com estranhos; não olhe as pessoas nos olhos; não pare de andar; e, finalmente, não procure intimidade em encontros de acaso e, se ela acontecer, não deixe que se prolongue demais (Cavrell, 2016, p. 921).

Na *Via Crucis* busquei e busco não representar um eu, e sim apenas ser *corpo-sujeito-dançante*, como que a perguntar e responder à Clarice Lispector que eu sou *corpo-sujeito-dançante* em relação.

# Tópicos conclusivos - o fim ou o começo?

> *Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticos? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, furiosa: é agora, nesta contramão. (Ana Cristina Cesar)*

O corpo está sempre em processo. Pensar a baderna no corpo não é um processo que diria ser conclusivo e nem me proponho a isso. Encerro a dissertação com tantas perguntas quanto respostas. Para fechar, volto ao começo de tudo e analiso como acredito que este processo (mais do que o produto) pode contribuir com outros, outras e outres pesquisadores ou com a comunidade artístico-acadêmica.

Comecei a pesquisa pensando sobre o **uso da palavra baderna** e como criar uma dança tendo por tema a ideia de baderna, e na busca por respostas coloquei meu corpo para investigar essa palavra. Pesquisei a história da bailarina por trás desse nome. Tive um descontentamento ao notar o paradigma do salvador branco se repetindo na sua figura e ver que o protagonismo mais uma vez era roubado das corporalidades negras. Esse descontentamento foi o que mobilizou meu corpo e ainda mobiliza. Fui procurando outros significados para baderna, mas não esgotei as possibilidades de reflexões, fazeres e moveres baderneiros

Através da ferramenta de desmontagem cênica fui refletindo sobre como meu corpo se utiliza dos múltiplos conhecimentos e experiências, **como o corpo cria e recria**. As narrativas relacionadas à palavra “baderna” atravessaram o meu corpo pesquisador e me mobilizaram, me afetaram, e com elas também busquei experimentar essa afetação com outros corpos através de uma autoficção dançada. Artista e público se diluem, encontram-se no estranhamento, nessa afetação da busca de um corpo “baderneiro” que se expressa, movimenta e busca mobilizar.

Enveredei pelo processo criativo compreendendo os aspectos metodológicos do **modo de operar na criação em dança**. Meu corpo cria desde o acúmulo de experiências e saberes em dança e saberes do cotidiano. Meu corpo que, exposto em sociedade, pode causar apreciação ou estranhamento, comoção e repulsa, aprovação de uns e reprovação de outros. Meu corpo em relação aos espaços e suas dinâmicas com outros corpos, além das relações nesses espaços com os

poderes que regem os corpos e suas atitudes no dia a dia: é esse corpo que através do movimento buscou contagiar de movimento outros corpos. Meu corpo aponta os caminhos que o fizeram sujeito das técnicas que vivenciou, como fui desorganizando as técnicas e reorganizando-as para criar, sem destruir o corpo que foi construído (e através também de suas dores), vivendo os prazeres de dançar, de rebolar, de *soltar a raba*.

Compreendi o **improviso como um *contradispositivo* que desorganiza** os códigos e me fiz *corpo baderneiro* em um ato de autoafirmação de meu corpo artista causador de desordens relacionais (que rebola quando se deve andar ereto, que olha nos olhos quando se deve ignorar o outro, que foge à trajetória linear, que se expande ao abrir os braços e abraçar o espaço).

O improviso em dança como pesquisa ou a pesquisa guiada pelo improviso em dança se mostram como uma possibilidade para meu corpo. **Improvisei com a raba na tentativa de *descolunizar* o eixo do meu corpo**, pensando também com o quadril. Criei uma *autof[r]icção* dançada na qual explorava movimentos através dos mistérios do meu corpo: a cruz ou os mistérios dolorosos, o gozo ou os mistérios gozosos e as asas ou mistérios gloriosos para alçar voo me afirmando como esse *corpo-sujeito-dançante*. Esses mistérios do corpo não são problemas a serem resolvidos, mas uma síntese de como meu corpo buscou reorganizar o corpo e causar relações na interação com outros corpos durante a situação cênica *Via Crucis*.

Nesta pesquisa, "**baderna" pode transformar-se em sinônimo de reorganização**. Se "baderneiro" estava ligado, como vimos, aos sujeitos que se manifestaram em favor da transgressora bailarina Marietta, reivindico o sentido de baderna e baderneiro para meu corpo como dançar a si mesmo (no meu caso através da improvisação), reverenciando e referenciando os conhecimentos aprendidos sem esquecer dos sujeitos e influências que formam, que auxiliam a firmar-se e afirmar-se como *corpo-sujeito-dançante*. Outros sujeitos-corpos baderneiros podem ser apontados, convocados e citados em estudos futuros, mas por hora centrei esta investigação em como meu corpo se faz baderneiro.

*Via Crucis* foi minha tentativa de fazer baderna na busca de relações para além do espetáculo. Ao habitar outros espaços com meu corpo carregado de minha história, improvisei com alguns motes relacionados ao meu percurso de me auto-firmar *corpo-sujeito-dançante* em relações. Provocar e estabelecer relações

entre eu e outro, entre minhas narrativas, minha voz e outros e outras é o que chamo de fazer baderna. E **baderna se faz em relação**.

Reunir esses tópicos conclusivos me convidou a olhar mais uma vez para todo o percurso da pesquisa e das reflexões que fui desenvolvendo e incorporando na prática, movimento que me levou a concluir que não há conclusão do que vivenciei, mas que deve haver um fechamento.

Afinal, se a pesquisa guiada pela prática (no caso desta pesquisa, guiado pelo improviso em dança) pode ser análoga à metáfora de caminhar em errância, ou seja, sem saber ao certo o destino, mas aproveitando o percurso, eu diria que cheguei ao topo de uma montanha. E no topo tenho a perspectiva de todo o caminho trilhado e de onde cheguei. O texto se finda, a pesquisa de mestrado se finda, mas os caminhos de meu *corpo-sujeito-dançante* não têm fim. Então, fica a pergunta: será mesmo o final ou o começo?

# Referências Bibliográficas

ABREU, Luiz de. A iminência do samba ou a desmontagem do criolo doido. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. p. 120-138.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é dispositivo?" In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.

AGÊNCIA ESTADO. A origem e o mito da Baderna. **O Estado de S. Paulo** (online), 31 ago. 2001. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-origem-e-o-mito-da-baderna,20010831p4408. Acesso em: 31 maio 2022.

AGÊNCIA ESTADO. Eduardo Bolsonaro critica protestos: Brasil não tem casos como George Floyd. **Correio Braziliense** (online), publicado em 15 jun. 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/06/15/interna_politica,863903/eduardo-bolsonaro-critica-protestos-brasil-nao-tem-casos-como-george.shtml. Acesso em: 04 mai. 2022.

ALCÂNTARA, Moacir Oliveira de. **Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do punk no jornal Correio Braziliense (1990-2014)**. 2019. 204 f., il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras**. Edições Loyola, 13a. edição. 2008.

ANATOMIA 3D UNIVERSIDADE LYON, **O posicionamento da pelve. A articulação lombosacral**. (3 min. 48 seg). vídeo (Youtube). Publicado em 21 jun. 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zNIOEIo4FTw. Acesso em 18 ago. 2024.

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. "O artista e o artesão." In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Editora. 1943. p. 11-33.

APP Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Paraná. **Maria Baderna e seus baderneiros**. Online. Publicado em 18 mar. 2015. Disponível em: https://appsindicato.org.br/maria-baderna-e-seus-baderneiros/. Acesso em 03 jun. 2024.

ASSIS, Machado de. "A semana". In: **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994.

BADERNA. In: **Dicionário de Sinônimos Online**. Disponível em https://www.sinonimos.com.br/baderna/. Acesso em 04 mai. 2022.

BADERNA. In: **Michaelis-Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa online**. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/baderna/. Acesso em 04 mai. 2022.

BADERNA na Arena Urbana. **Cartaz de divulgação da peça teatral**. Página do Facebook BadeRna. Publicado em 10 jul. 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1682038005344826&set=pb.100069089097307.-2207520000 Acesso em 14 jun. 2024.

BÍBLIA Sagrada. Tradução José Luiz Gonzaga de Prado. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Tambor de Crioula do Maranhão: registro do Tambor de Crioula do Maranhão**. Dossiê IPHAN, n. 15. São Luís: IPHAN, Departamento de Patrimônio Imaterial, 2007.

CALLIGARIS, Contardo. “A psicanálise e o sujeito colonial”. In: SOUSA, Edson L. A. de (org.). **Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil.** Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999. p. 11-23.

CAVRELL, Holly Elizabeth. “A intimidade de apresentações em espaços públicos”. In: IX CONGRESSO ABRACE, 9., 2016, Uberlândia. **Anais [...]** Uberlândia, 2016. p. 920-938.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Editora Companhia das Letras, 2016.

CÉSAR, Chico. “Deus me proteja”. Composição do álbum **Francisco forró y frevo**. 2008. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/chico-cesar/1281067/. Acesso em: 10 ago. 2024.

CORVISIERI, Silverio. **Maria Baderna: a bailarina de dois mundos**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas. 208f. 1997.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. “A dança como acontecimento”. **VI Reunião Científica da Abrace**, Porto Alegre, 2011.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. “As abordagens nos projetos de iniciação e formação artística em dança contemporânea”. In: ARAÚJO, E.; CARVALHO, L.;

VILLARDI, F.; CHWINDEN, L; HELLENO, M. (Org.). **Núcleo Vocacional: criação e trajetória**. São Paulo: SMC (Secretaria Municipal de Cultura), 2008. p. 61-67.

CRIOLO. “Menino mimado”. Canção do álbum **Espiral de Ilusão**. 2017. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/criolo/menino-mimado/. Acesso em 16 jul. 2024.

DIAS, Paulo. “A *outra* festa negra”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial, 2001. p. 859-888.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara. Apresentação. In: _____ (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. pp. 7-9.

DINI, Daniela. **Baderneiros, artistas e sonhadores - contaminações da cultura em corposmídia que dançam** [dissertação]. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2019.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. **Contrapontos**, v. 10, n. 03, 2010. p. 321-326.

FARIA, Daniel Barbosa Andrade de. “Baderneiros, arruaceiros, guerrilheiros: um acontecimento na transição democrática”. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 31, 2018. p. 49-70.

FERNANDES, Thiago Spindola Motta. “Após junho de 2013: coletivos estético-políticos na guerrilha do sensível”. **Encontro de História da Arte**, n. 14, 2019. p. 481-492.

FRANCESCO, Wagner. **Manifesto em prol da “baderna” em Brasília**. Blog BoiTempo (online). Publicado em 25 mai. 2017. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2017/05/25/manifesto-em-prol-da-baderna-em-brasilia/ Acesso em 15 jun. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. Editora Paz e terra, 25ª edição. 2002.

GA31. “Afeminada”. Canção do álbum **Supermoderna**, 2017a. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/ga31/afeminada/. Acesso em: 11 jul. 2024.

GA31. “Vem”. Canção do álbum **Supermoderna**, 2017b. Letra online. Disponível em: https://www.letras.com/ga31/vem/. Acesso em: 11 jul. 2024.

GALEANO, Eduardo. **As Palavras Andantes**. Trad. Eric Nepomucemo. São Paulo: L&PM, 1994.

GERALDI, Silvia Maria. “A prática da pesquisa e a pesquisa na prática”. **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance.** Brasília: Distrito Federal: Editora IFB, 2019.

GIRON, Luís Antônio. Uma febre chamada Baderna. **Digestivo Cultural** (site de notícias). Publicado em 21 abr. 2003. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=56&titulo=Uma_febre_chamada_Baderna Acesso em 07 jun. 2024

GOMES, Nilma Lino. “Movimento negro, saberes ea tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra”. **Contemporânea Rev Sociol UFSCar**. 1 (2), 2011. p. 37-60.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; WINKS, Christopher. “The artist as criminal”. **TDR**, v. 40, n. 1, 1996. p. 112-118.

GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 1998.

GUZZO, Marina Souza Lobo e SPINK, Mary Jane Paris. “Danças, Discursos e Construção de Sentidos”. In: **2º Encontro Nacional de Pesquisadores em dança (2011) Dança: Contrações epistêmicas**, maio, 2011, Porto Alegre. Anais Eletrônicos. Porto Alegre, 2011.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero** - signos de identidade, dominacao, desafio e desejo.. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HASEMAN, Brad. “A manifesto for performative research”. **Media International Australia**, v. 118, n. 1, 2006. p. 98-106.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNG, Roberto Rossi. **Maria Baderna**. Gramado: Editora das Hortênsias. 2008.

KATZ, Helena. **Baderna, dança que se costura com rituais.** Estadão (jornal online) Publicado em 06 abr. 2012. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/baderna-danca-que-se-costura-com-rituais-imp-/ Acesso em 15 jun. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Janaina. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LEPECKI, André. “Coreopolítica e Coreopolícia”. **Ilha**, v.13, n.1, jan/jun (2011) 2012. p.41-60.

LEPECKI, André. “Planos de composição”. GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. **CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. Itaú Cultural, v. 2010, 2009. p. 13-20.

LINN DA QUEBRADA. **Linn da Quebrada - A Lenda (Áudio-Vídeo Oficial)**. 6 out. 2017. Vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg. Acesso em: 30 mar. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LORENZINI, María José Contreras. “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana”. **Poiésis**, n. 21-22, jul./dez. 2013. p. 71-86.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o afrofunk e a ciência do rebolado**. Editora Cobogó, 2020.

MELLO, Daniel. **Grupo teatral transforma espetáculo em protesto contra despejo.** Agência Brasil (jornal online). Publicado em 20 set. 2014. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-09/grupo-teatral-transforma-espetaculo-em-protesto-contra-despejo-em-sao-paulo Acesso em 14 jun. 2024.

MIDGELOW, Vida L. “Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem”. **Associação Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA**, v. 10, 2018. p. 137-157.

MORAES, Renata Figueiredo. “Festas e resistência negra no Rio de Janeiro: batuques escravos e as comemorações pela abolição em maio de 1888", **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**, n. 15, 2018. p. 231-250.

MÚLU. **Capiroto (Instrumental)**. (3 min. 30 seg.) Publicado em: 14 nov. 2017. Vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aTpTEjhyels. Acesso em: 11 jul. 2024.

MUNDIM, Ana Carolina. “O que é Coreografia?” In: ALMEIDA, Marcia (Org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015. p.11-22.

MUNDIM, Ana Carolina. “Improvisação em dança: corpoespaço em experiência”. In: MUNDIM, Ana Carolina. (org.). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea.** Uberlândia: Composer, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. “Femme Erecta”. In: RATTS, Alex; GOMES, Bethania. **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. 2015. Editora Ogum’s Toques Negros.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Chegou a hora do basta. **O Estado de São Paulo** (online). Publicado em 13 de junho de 2013. Disponível em: https://opiniao.estadao.com.br/noticias/geral,chegou-a-hora-do-basta-imp-,1041814 Acesso em 31 mai. 2022.

OLIVEIRA, José Carlos. Artistas criticam política cultural de Temer em audiência na Câmara. **Agência Câmara de Notícias** (online), 14 abr. 2016. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/488919-artistas-criticam-politica-cultural-de-temer-em-audiencia-na-camara/. Acesso em: 04 mai. 2022.

PAIVA, Vitor. **A bailarina Baderna e a história de resistência por trás dessa palavra.** Hypeness (online). Publicado em ago. 2018. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/2018/08/a-bailarina-baderna-e-a-historia-de-resistencia-por-tras-dessa-palavra/ Acesso em 10 mar. 2020.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. FGV Editora, 2003.

PINTO, Aline Santos. “A pesquisa em periódicos do século XIX - estudos de formação artística”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH.** São Paulo, julho 2011.

QUEBRADA, Linn da. “A lenda”. Canção do álbum **Pajubá**, 2017. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/a-lenda/ Acesso em 31 mar. 2024.

QUEBRADA Queer. **Quebrada Queer.** Composição de Murillo Zyess, Boombeat, Tchelo Gomez, VBOX, Guigo, Harlley. Single do grupo Quebrada Queer. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/quebrada-queer/quebrada-queer/ Acesso em 16 jul. 2024.

RABETTI, Maria de Lourdes. “Histórias de uma atuação do passado: a cena de Baderna impressa nos jornais”. IN: RABETTI, Maria de Lourdes *et al.* (org.). **Anais ABRACE IV Congresso. “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Memória Abrace X**. maio 2006 – UNIRIO – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006b. p. 80-82.

RABETTI, Maria de Lourdes. “Teatro mentale, teatro di pietra: o caminho do balé O lago das fadas”. **Anais do V Congresso Abrace (2008)**. Disponível em: https://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Maria%20de%20Lourdes%20Rabetti%20Beti%20Rabetti%20-%20Teatro%20mentale%20teatro%20di%20pietra%20caminhos%20do%20bale%20O%20lago%20das%20fadas.pdf. Acesso em: 14 jun. 2024.

RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana Schneider. “Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife”. **Sala Preta**, *15*(1). 2015. p. 70-86.

RAMIL, Kledir. “Androginismo”. Canção da banda Almôndegas no álbum **Circo De Marionetes**, 1978. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/almondegas/1412469/ Acesso em 16 jul. 2024.

RIBEIRO, António Pinto. “Glória, glória ao corpo”. In: **Dança temporariamente contemporânea.** Lisboa: Passagens, 1994.p. 9-21.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Autêntica, 2019.

SANTOS FILHO, José Teixeira dos; COSTAS, Ana Maria Rodriguez. “Sobre a desmontagem ‘Se eu fosse eu” e suas pedras fundamentais’”. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, 2021. p. 158–169. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667111/27709. Acesso em: 18 dez. 2023.

SCHROEDER, Lucas; PITTA, Iuri; RODRIGUES, Larissa; CARLUCCI, Manoela. Abril Vermelho do MST “é oficialização da baderna”, diz Lupion à CNN. **CNN** (online) Publicado em: 17 abr. 2024. Disponível em https://www.cnnbrasil.com.br/politica/abril-vermelho-do-mst-e-oficializacao-da-baderna-diz-lupion-a-cnn/ Acesso em 14 jun. 2024.

SCIENCE, Chico. “Da Lama ao Caos”. Composição do álbum **Da Lama ao Caos**, Chico Science & Nação Zumbi, 1995. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/nacao-zumbi/77655/. Acesso em: 06 ago. 2024.

SEBO ITINERANTE. **Se eu fosse eu - Clarice Lispector recitado por Aracy Balabanian**. 15 nov. 2015. Vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U7W19Bx7FKM. Acesso em: 16 fev. 2024.

SENNETT, Richard. “Resistência e ambiguidade”. In: **O artífice**. Trad. Clóvis Marques. 2a. edição. 2009. p. 239-265.

SILVA, Paulo Celso da. Baderna!Baderna!Baderna! **Jornal Cruzeiro do Sul** (online). Publicado em 22 abr. 2020. Disponível em: https://www.jornalcruzeiro.com.br/opiniao/artigos/baderna-baderna-baderna/ Acesso em 06 jun. 2024.

TAVARES, Luciano Correa; SILVA, Suzane Weber da. “Narrativas de Dança de um Artista Negro em Espelhamento a Saberes e Conceitos de Autoras Pretas”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 14, 2024. p. e132183

TECHNO BOXE. **Festa Techno 2000, vol. 2**. Compositor: Dennison De Lima Gomes. (1 min. 58 seg.) Publicado em: 9 abr. 2021. Vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PIiwNqL9Plg. Acesso em: 11 jul. 2024.

TOLEDO, Ana Carolina Alves de. **Movimento Quadril: dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de subjetividades afrocentradas**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo. 187f. 2021.

UOL. Mourão vê 'baderneiros' em atos e critica comparação com nazismo e ditadura. **Notícias Uol** (online). Publicado em 03 jun. 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/06/03/mourao-manifestacoes-artigo.htm Acesso em 04 mai. 2022.

VENTURA PROFANA. “Eu não vou morrer”. Composição do álbum **Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor**. 2020. Letra online. Disponível em: https://www.letras.mus.br/ventura-profana/eu-nao-vou-morrer/. Acesso em: 16 jul. 2024.

VIEIRA, Marcilio de Souza. “Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença”. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, 2016. p. 172-188.

WA THIONG'O, Ngũgĩ. *Enactments of power: The politics of performance space*. **TDR**, vol.41, n.3, 1997. p. 11-30.

WEBER, Suzi. “Um modo particular de composição: a improvisação”. In: ALMEIDA, Marcia (Org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015. p.11-22.

ZANOTTI, Carlos Alberto. “Entre baderneiros e cidadãos: a cobertura da imprensa nas manifestações de junho de 2013”. **Comunicação & Sociedade**, v. 35, n. 2, 2014.

ZEFA. **Aquecimento individual**. Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/playlist/47zelpfCeZkHkajlsJqHqR?si=b4123f1c76e34ec2. Acesso em: 19 ago. 2024.

ZEMACH-BERSIN, David; ZEMACH-BERSIN, Kaethe; REESE, Mark. **Solte-se: método de relaxamento para a saúde e a boa forma**. Tradução: Denise Bolanho. São Paulo: Summus. 1992.