

CAPÍTULO 4.8.

Entre o real e o oficial: permissividades e traduções do balé em dois contextos periféricos e brasileiros

Between the real and the official: permissivities and translations of ballet in two peripheral and Brazilian contexts

Rousejanny da Silva FERREIRA^{248.})

Resumo

O trabalho em questão trata a experiência do balé a partir de ações desenvolvidas em duas periferias brasileiras. Os projetos são: Na Ponta do Pé (Rio de Janeiro) e Escola de Dança de Paracuru (Ceará). Investigo como aspectos gestuais, técnicos, discursivos e pedagógicos do balé são incorporados ou abandonados em contextos de dança marginalizados, levando em conta questões políticas inerentes aos seus locais de acontecimento. Proponho, assim, uma reflexão (em andamento e de pesquisa de campo inicial) que se dá a partir das teorias descentradas e estudos da dança, a fim de trazer à tona as condições da prática do balé na América do Sul e das perspectivas nortecentradas que orientam parâmetros da oficialidade e da hegemonia no balé.

Palavras-chave: balé, periferia, Brasil

Abstract

The essay in question treats the experience in ballet based in actions developed in two peripheral Brazilian neighborhoods. The projects are: On Tiptoes (State of Rio de Janeiro) and Paracuru School Dance (State of Ceará). I investigate how gestural, technical, discursive and pedagogical aspects of ballet are incorporated or abandoned in marginalized dance contexts; while taking into account political issues inherent to where they are taking place. Therefore, I propose a reflection (in development and from an early field research) that comes from the decentralized theories and dance studies, aiming to bring forth the conditions of ballet practice in South America and the north-centric perspectives that dictate parameters of officiality and hegemony in ballet.

Keywords: ballet, periphery, Brazil

²⁴⁸) Instituto Federal de Goiás (IFG), campus Aparecida de Goiânia – Brasil e Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires – Argentina. E-mail: rousedance.ferreira at gmail(dot)com



1. Introdução

Quem anuncia os caminhos do balé?^{249.)} A grosso modo, quando se pensa na configuração pedagógica, cênica e estética desta dança, vêm à mente os tradicionais conservatórios, os corpos de baile homogêneos em grandes teatros, as companhias internacionais e de grande circulação, as composições coreográficas nominadas como balés de repertório^{250.)} e outros tantos fatores que formulam o imaginário hegemônico desta dança. Indo na direção contrária a estes aspectos, a presente pesquisa tem como interesse investigar duas experiências de balé sediadas em duas regiões periféricas do Brasil, que se organizam a partir de outras necessidades e contextos, colocando em tensão modos de ver, mover, pensar e organizar as estruturas de uma dança formulada a partir de uma série de convenções institucionais. Como as periferias concebem o balé? O que elas anunciam como formulação e desencadeamentos artísticos? Em que medida ver ações periféricas de dança como projetos sociais e escolas/companhias centrais como formuladoras de produtos artísticos de dança estabelece uma divisão geográfica e colonial de uma centralidade do poder na dança? E, por fim, de que modo descentrar o olhar e o conhecimento provoca desobediências epistêmicas (Moreno, 2010) e a decolonização das subjetividades, da estética e do pensamento sobre essa dança? (GRAP, 2010).

Na intenção de investigar como isso já ocorre em contextos brasileiros, tomo como estudo de caso os projetos *Na Ponta do Pé*, no complexo de favelas do Morro do Alemão, cidade do Rio de Janeiro, estado do Rio de Janeiro, e outro que se desenvolve no *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru*, na cidade de Paracuru, estado do Ceará. Estes dois espaços trabalham com formação, vivência e circulação de produções que têm o balé como espinha dorsal, criando estratégias discursivas e gestuais as quais traem, traduzem, citam (Launay, 2013) o que está posto como oficialidade das premissas convencionais do balé para incorporar posturas políticas e artísticas, que abarcam questões raciais, gestão compartilhada, ressignificação dos gestos codificados, entre outros aspectos importantes na potencialização das metamorfoses em dança.

1.2 Lugares que provocam

O Projeto Na Ponta dos Pés, criado em 2013, no Morro do Adeus - complexo de favelas do Alemão no Rio de Janeiro, foi fundado pela professora Thuany Nascimento, que atua ali como diretora, professora e força motriz. O trabalho ganhou destaque na mídia nacional e nos grupos de debates sobre projetos sociais e periferias, principalmente por conta do documentário *Balé e balas: aulas de dança no meio do fogo cruzado* (Vice Brasil, 2019), que mostra como as aulas de balé aconteciam (ou eram interrompidas) em meio a tiroteios, no contexto da guerra entre o estado e o tráfico de drogas no Morro do Alemão; também fala da luta do grupo e de parte da comunidade em prol da cons-

²⁴⁹⁾ Utilizo a palavra balé em português como um marcador territorial de língua. No mesmo sentido, há diversas iniciativas de tradução de termos e nomenclaturas desta dança para as línguas maternas dos lugares em que ela se desenvolve.

²⁵⁰⁾ Balé de repertório, indica, a grosso modo, uma coleção de obras coreográficas concebidas, maioritariamente, a, em companhias oficiais russas e francesas, entre o fim do século XVIII e início do século XX. Este grupo de obras tornou-se, no século XX a referência de estilo e padrão coreográfico e narrativo do balé. Muito tem se questionado, porém, a respeito da fragilidade conceitual do termo e dos critérios que operam para a determinação do recorte temporal e artístico que as denominam.



trução de um espaço físico seguro para o desenvolvimento das práticas. Ao longo dos últimos dois anos, o espaço físico da escola vem sendo erguido pela mão de obra voluntária dos alunos, pais e comunidade, que se envolveram de modo afetivo e político com as motivações sociais do projeto.

As crianças, adolescentes e professores que fazem parte do projeto vivem no morro em condições de vulnerabilidade social e são, em sua maioria, negras e negros. Estes primeiros apontamentos já acendem algumas discussões em torno da organização histórica, cultural e racial do balé no recorte brasileiro. A lógica predominante nas escolas, academias e companhias de balé atende predominantemente ao que se entende como classe média e pessoas ricas, principalmente mulheres, a quem, muitas vezes, o balé confere uma espécie de status artístico e educativo do corpo no aspecto de preparação para a vida adulta. Aqui falo sobre os estereótipos dos contos de fada que se corporificam nos personagens das princesas, nas aulas de etiqueta, na organização da postura e dos costumes, entre outros. Para isso, a estrutura geográfica dos espaços de formação e atuação profissional desta dança se volta aos preceitos e fins econômicos dos grupos sociais que podem pagar pela manutenção da centralidade do conhecimento e do poder, ou seja, a partilha desigual de diversos bens sociais, dentre eles, os artísticos.

Nesta mesma esfera, há uma dominação da branquitude²⁵¹) como princípio para se dançar balé e ocupar papéis de destaque na cena. O fato destas garotas, negras e periféricas, estarem no Rio de Janeiro, cidade que possui a primeira e principal escola pública de balé do Brasil, chamada Escola Estadual de Dança Maria Olenewa²⁵²), que é ligada ao balé do Theatro Municipal da capital, não lhes favorece entrada e permanência nesse espaço. As escolas e espaços artísticos 'do asfalto' (expressão que os moradores da favela usam para se referirem às pessoas que habitam fora do morro e nos espaços centralizados) ainda são omissas ou apenas fazem debates muito iniciais sobre o rompimento da lógica de exclusão e preconceito que ronda a estrutura do balé e, numa esfera maior, da dança cênica. Os custos econômicos ordinários para se manter na dança, a distância dos espaços, a precariedade do transporte público e os preconceitos velados, além da falta de perspectivas de trabalho, afasta cotidianamente pessoas periféricas do campo da dança.

Muitas políticas e debates culturais públicos e privados ainda têm um olhar estreito para os interesses de determinadas categorias e coletivos artísticos, monopolizando, assim, o lugar de fala, o que ocasiona um abafamento de outras formas de dança ou práticas artísticas e as relações que estas estabelecem com seus contextos. Assim, repensar como a geografia determina a produção, o acesso e a circulação da arte requer uma compreensão mais profunda das nuances envolvidas na dimensão do território e seus entrelaçamentos.

²⁵¹) Segundo McIntosh (1988 in DiAngelo, 2018, p. 38) branquitude refere-se às dimensões específicas do racismo que servem para elevar as pessoas brancas sobre as pessoas não brancas. Essa definição contrária, temos a representação dominante do racismo na educação regular como isolada em comportamentos discretos que alguns indivíduos podem ou não demonstrar, o que vai além da nomeação de privilégios específicos.

²⁵²) A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, fundada em 1927 e ainda em atividade, foi a primeira instituição oficial de ensino de balé no Brasil.



Massey (1994) aponta como os territórios são pensados para a mobilidade de uns e a imobilidade de outros, e como isso está diretamente relacionado à condição econômica e política destes lugares, construindo o que a autora denomina como geometria do poder (Massey, 2012), demonstrando como os espaços são produtos de relações sociais e exercícios de poder entre pessoas, coisas e lugares, e como sua disposição nas cidades perpetua ou reforça desigualdades estruturais nas diversas dimensões, incluindo a arte. Na mesma linha, Da Silva (2016) afirma que o espaço é mediado por relações, ou seja, os sujeitos e entidades que formam um espaço e constroem perspectivas sobre este habitante. Neste sentido, o trabalho de balé na comunidade continua acontecendo porque há concordância e reconhecimento dos pares da relevância que tal projeto traz para todos que dele participam. Desta forma, quando um espaço é produzido, há uma construção de si mesmos e de outros que movem estruturas de poder e modificam a percepção espacial da cidade. O movimento da periferia e seus sujeitos provoca a estrutura das esferas dominantes, tanto intelectualmente como territorialmente, o que formula outras implicações estéticas, políticas e estruturais do que foi sistematizado como território dominante/institucional do balé.

Ao documentário *Na Ponta dos Pés (On Pointe) – Ep. 6 | National Geographic Presents: IMPACT With Gal Gadot (2021)*, Thuany Nascimento fala dos caminhos da representatividade do balé no cotidiano e na formação de vida das meninas. Ela e as alunas entrevistadas no vídeo mencionam as dificuldades de reconhecimento, oportunidades e também os julgamentos desiguais de mulheres pretas em escolas e companhias de dança. Segundo Thuany (in National Geographic, 2021, s/p.), “é necessário ver o que ninguém está vendo” e “desenhar a vida”, tendo na dança uma mediadora das lutas políticas, raciais e gênero.

Diferindo de escolas tradicionais de balé, as aulas do projeto são frequentadas por alunas de idades variadas que seguem a complexidade dos movimentos a partir do que é possível para cada uma, de modo que, nessa dinâmica, as mais novas aprendem com as mais velhas, ensinando/adaptando esse conhecimento, por sua vez, para as crianças menores. As diversas lutas do balé de Thuany ressoam na formulação do gestual de balé que elas produzem. Há uma relação dos códigos corporais do balé, como a organização corporal, as regras inerentes à prática dessa dança e ao modo de estar em cena como uma corporificação das forças de que elas necessitam para lidar com a necropolítica²⁵³) (Mbembe, 2018) que as atinge. Interessante observar como as formas do gesto ganham outros contornos e relações discursivas, já que as premissas de tradução, citação e alterações (Launay, 2013) dos códigos dessa dança se dão em um contexto bastante distinto de um conservatório ou escola de formação técnica, o que demonstra que a dança pode ser uma arte viva no momento do gesto dançado, com ressignificação de seus sentidos e percursos a partir das pessoas que a fazem e suas possibilidades de acontecimentos.

²⁵³) Necropolítica é um termo cunhado por Achille Mbembe para falar sobre os meios e tecnologias de gerenciamento da morte de grupos de população, como uma questão inerente ao capitalismo neoliberal. A política da morte se materializa por meio da violência, do racismo, da miséria, da exclusão de grupos sociais em relação aos quais o Estado se omite, ao mesmo tempo em que autoriza violências físicas e subjetivas contra grupos sociais específicos.



Por outros desvios, mas em caminhos convergentes com o Na Ponta dos Pés, está o *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru*, criado em 1999 pelo professor Flávio Sampaio, que também foi construído, inicialmente, de forma voluntária pelos pais e alunos em um terreno cedido pela prefeitura da cidade. A escola e a companhia tornaram-se notáveis, principalmente por criar uma tradição de balé em uma cidade muito pequena e conhecida na região por ser uma vila de pescadores. Na pequena cidade economicamente precária, também predominava a questão muito forte de estereótipo de masculinidade que repelia do meio de danças como o balé, homens que temiam ser vistos como “afeminados”.

No entanto, o coletivo de professores, bailarinos e alunos dessa escola/companhia/centro cultural foi transformando as percepções que a comunidade local tinha sobre a prática e a experiência estética do balé e também sobre a percepção de gênero e dança, da arte, enfim, como mercado de trabalho e desenvolvimento de uma metodologia própria de ensino do balé. Como consequência dessa mudança, consolidou-se uma rede de contatos e participação das políticas da cultura na cidade e do estado.

A gestão do projeto é comunitária e parte do princípio de que os envolvidos e interessados com mais experiência compartilham as funções que lhes apeteçam. Tal cooperação se expande para a lógica pedagógica das aulas, onde as turmas são compostas por um professor (que geralmente foi aluno da escola) acompanhado de um aluno jovem, que assume o posto de assistente. A ideia é prepará-los para assumir este espaço de docência, compromisso e vínculo com o projeto artístico a partir dos preceitos educativos cunhados e fomentados pela escola, construindo uma prática de observação cuidadosa do corpo em relação aos códigos do balé, do respeito ao outro e do planejamento docente. Inicialmente, o ensino na escola pautava-se no método vaganova²⁵⁴) (método em que o professor Flávio tem formação), mas professores têm desenvolvido, principalmente na última década, um método próprio, que atende de modo mais democrático ao perfil corporal dos alunos que procuram a escola, e que também modificou a dinâmica e frequência das aulas, além da organização do programa de formação técnica e artística dos alunos ao longo dos anos. Flávio Sampaio afirma: “Minha grande vontade é trazer processos mais filosóficos para a Escola, para que eles pudessem entrar numa contemporaneidade de verdade, para que eu pudesse mostrar que com o balé clássico eles podem ter um corpo normal, um corpo da rua” (Sampaio in Silva, 2009, p. 52).

A companhia, a partir de então, começou a participar dos circuitos de festivais nacionais e internacionais de dança, estabelecendo parcerias e convênios com coreógrafos de grande projeção. Ao mesmo tempo, a escola foi se fortalecendo localmente, ampliando vagas, criando espaço físico para apresentação de trabalhos, condições para acolhimento de alunos que moravam em cidades vizinhas, estabelecendo a vivência em dança e a experiência estética do balé como um lugar de passagem ou profissionalização acessível aos paracuenses.

²⁵⁴) Método Vaganova é um método de ensino de balé criado pela russa Agrippina Vaganova, no começo do século XX. É caracterizado pela complexidade das coordenações de partes do corpo e equilíbrios desde os primeiros anos de estudo e atenção às minuciosidades de movimentos de braços e cabeça. Dentre os tradicionais métodos de ensino de balé, é um dos mais aplicados em escolas e companhias.



O que a experiência do *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru* construiu é entendido por Silva (2009, p. 123) como uma micropolítica dançarina, que fala sobre uma política artística que modifica a relação com a vida, provocando diferentes fluxos e experiências que ampliam os sentidos e a relação com a arte. Interessante ponto que compõe essa micropolítica dançarina é descolamento da escola e da companhia da prática de montagem de balés de repertório e suas variações. Flávio Sampaio defende que o projeto de balé feito por eles deve se ocupar de assuntos coreográficos contemporâneos, nascendo dos desejos e necessidades locais e das pessoas que os fazem. Isso vai na direção contrária à lógica operante da formação do balé posta no Brasil, a qual se vincula, em sua grande maioria, à ideia de forma e estilo do balé pela imagem das composições repertoriais e suas retroalimentações nos círculos de festivais competitivos e outras avaliações do gênero.

Outro ponto interessante nesta análise inicial é a grande quantidade de pessoas do gênero masculino na escola. Nos primeiros anos do projeto, os meninos que se interessavam pela prática do balé eram ridicularizados na cidade com apelidos pejorativos relacionados à sua sexualidade. Com o tempo, a postura combativa de Flávio Sampaio e a repercussão artística e social dos projetos desenvolvidos na escola foram modificando o olhar dos paracuenses sobre a formação e docência em balé feita por homens e, paralelamente a isso, a ascensão de alguns bailarinos a companhias internacionais²⁵⁵) trouxe uma visibilidade que deslocou, em grande parte, o preconceito de gênero, abrindo espaço para a exaltação dos rapazes que praticavam balé. Isso foi se propagando de tal forma que a escola passou a ter objeto de interesse significativo por parte de crianças e jovens do gênero masculino, gerando a criação da turma “azul batata”, com dezoito alunos e que tem como professor o próprio Flávio Sampaio.

As forças mobilizadas pelo balé da escola/companhia de Paracuru deslocam a percepção de colonialidade do poder que finca estereótipos diversos relacionados a gênero, produção gestual e estética e os discursos desta dança. Quijano (in GRAP, 2010) defende que a colonialidade do poder implica um padrão de dominação social que se dá não somente na estética das coisas, mas na ética e formulação das subjetividades. Romper os padrões de dominação que nos atingem como latino-americanos e fatores de uma prática artística formulada em países europeus seria, de alguma forma, mudar os parâmetros de anúncio gestual e discursiva do balé, criando distanciamentos de uma relação de servidão ou constante adequação ao que se espera como vivência de balé.

Diante do exposto, observo que estes dois projetos construíram caminhos particulares para a feitura do balé no que tange aos contextos sociais e percepções de dança no qual se encontram. Perceber as potências das fissuras artísticas e resignificação que universos periféricos projetam pelo mover-se político é um exercício necessário de revisão dos modos de ver e do que se espera como constructo desta dança, que acontece, em realidades do Sul Global e fora dos conservatórios oficiais por teias e interesses, e mediações distintas do que está formulado como institucionalidade do campo do balé. Ver a Escola/Companhia de Dança de Paracuru e o Na Ponta dos Pés somente pelo viés de um projeto social ou educativo ou uma experiência inocente de dança é continuar sub-

²⁵⁵) Alguns bailarinos da companhia trabalharam na Companhia de Balé de Cabo Verde (Cabo Verde) e em outras companhias e escolas internacionais.



jugando-os a um lugar marginal da produção de relações da arte, fomentando uma fissura econômica, geográfica, centralizadora e colonizadora do que se considera como balé sério ou dança que pertence ao campo artístico.

1.3. Modos de ver: metodologia

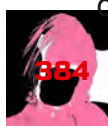
A escolha destes dois grupos de balé para análise deu-se por duas curiosidades iniciais: os discursos sobre dança produzidos nestes locais e o modo como o gesto dançado ganha contornos diferentes dos códigos tradicionais que regem esta dança. Uma análise que partisse das grandes concepções de balé, formuladas em conservatórios e companhias de balé em um contexto europeu privilegiado economicamente e com outros referentes culturais, poderia ser inadequada, já que partimos de realidades muito diferentes. Nesse caso, parto de uma análise do local para o global, observando as minuciosidades que sustentam e dão forma a estes balés, buscando perceber de que maneira tais movimentos provocam rachaduras epistemológicas nos conceitos formais, estilísticos e discursivos que atravessam o gênero.

Parto de dois autores para delinear os caminhos metodológicos: Carlo Guinzburg (1989) e Isabelle Launay (2018). Guinzburg aponta a necessidade de aproximar-se de um problema histórico com instrumentos oferecidos pela história, percebendo a obra de arte como uma reação complexa e ativa aos acontecimentos circundantes. Assim, faz-se necessário compreender os fenômenos artísticos pelos testemunhos e rastros que permitem o reconhecimento de símbolos culturais produzidos e reafirmados, interessando, principalmente, o que delinea o dançar e constrói sentido para o tecido social. Para tal análise, haverá um levantamento de arquivos imagéticos, videográficos e entrevistas, além de documentos, entrevistas, observação de reuniões, encontros dos coletivos envolvendo moradores da cidade, familiares e outros círculos sociais.

No mesmo caminho, recorro à Isabelle Launay (2018) para refletir sobre a dança como construção performativa mediada pela mimética, intergestualidade e intertextualidade. O gesto em dança formula uma ética da adaptação, interpretação, reprise e modificação, observando as relações memoriais estabelecidas entre o fazer e refazer do passo de balé. Tais características denotam o quão complexas podem ser tradução e transmutação do gesto e seus modos de sobrevivência em distintos contextos. No campo do gestual, recorro à observação das aulas, ensaios e apresentações coreográficas, orientações de ensino, correções, disparadores e referências de movimentos, observando como o gesto capta, cita e transmuta códigos ligados à oficialidade do balé.

1.4. Modos de ver: traduções periféricas, dança na América Latina e suas colonialidades

Gigena e Tambutti (2018) afirmam que, nas pesquisas e práticas artísticas, é impossível ignorar a relação inter desigual entre territórios e países centrais e áreas periféricas, que torna invisível o caráter diverso situado nas periferias não europeias. A formulação da dança cênica, principalmente na modernidade, foi se consolidando através de pressupostos teóricos, artísticos oriundos de matrizes estadunidenses, francesas e alemãs, para citar exemplos mais comuns, cabendo aos países do Sul a replicação de cânones e modos de fazer que pudessem se aproximar dos modelos e regras que foram tomados como oficiais no recorte da dança. As autoras apontam que “pensar uma história de dança escrita da periferia é problematizar um território discursivo para o qual convergem



não apenas conceitos complexos de história e dança, mas o problema da canonicidade e as relações de poder estabelecidas pelo cânone” (Gigena & Tambutti, 2018, p. 161).

Deste modo, construir debates mais profundos sobre os discursos de modos de fazer do balé pode abrir frestas para se compreender de que forma as forças canônicas e coloniais agenciam as lógicas de permanência, hibridações e traduções. Tomo isso como ponto importante para que percebamos que existem matrizes coloniais de poder que controlam o conhecimento em dança e sustentam hierarquias que determinam a quem cabe anunciar e a quem cabe sustentar as estruturas. Como Mignolo (in Moreno, 2010) discorre, o controle do conhecimento é uma máquina de produzir diferenças, atuando na manutenção das desigualdades e dispondo os lugares que cada modo de dança pode ocupar. As estéticas e subjetividades que formulam o entendimento central das práticas artísticas do balé no Brasil permanecem numa relação de dívida com o centro, cabendo às geografias do Sul tentar alcançar modelos e referências de núcleos que atuam para manter as lógicas de dominância, exclusão e validação no segmento.

O universalismo que relegítima os mesmos agentes e coloca em condição de subalteridade outros tantos abafa projetos que constroem vias diversas para a formulação de estratégias de dança que tocam às questões do tempo e suas urgências, bem mais do que as preocupações estilísticas da centralidade do poder. As consequências político-discursivas das relações geoestéticas desiguais do poder de enunciação no balé dificultam nossa percepção das ações oriundas das periferias como capazes de sistematizar lógicas complexas e significativas que colocam outros elementos para o entendimento desta dança, mostrando, desse modo, que as bases legitimadoras não são capazes de orientar todos numa única direção.

Acredito, por fim, assim como Gigena e Tambutti (2018, p. 170), que a revalorização dos desvios como a criação de alternativas que se constituem pela presença metamorfoseada do balé em lugares e corpos, que, a priori, não foram concebidos para tal, é uma operação que muda a perspectiva de sempre se estar em dívida com matrizes que esperam posturas de obediência ao universal. Perceber os modos de apropriação do balé e suas ressignificações nos territórios latino-americanos é uma das formas de promovermos epistemologias locais em que possamos nos reconhecer como sujeitos e artistas que abrem possibilidades para presentes e futuros mais democráticos e múltiplos.

Financiamento

Agradeço ao Programa Institucional de Incentivo à Participação em Eventos Científicos e Tecnológicos para Servidores do Instituto Federal De Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – PIPECT, que financiou minha participação neste Congresso.



Referências bibliográficas

- Campos, M. A. A. (2018). *Movimentos de uma juventude bailarina: estigma, sexualidade e formação na Escola de Dança de Paracuru*. [Tese Doutorado, Universidade Federal do Ceará]. https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_1d2768fdff11c30aa280ecba2d91a503
- Da Silva, L. C. (2016). Massey, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade. *Boletim de Geografia*, 34(2), 158-160. <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/BolGeogr/article/view/20240>.
- DiAngelo, R. (2018). Fragilidade branca. *Revista ECO-Pós*, 21(3), 35-57. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528
- Gigena, M. M. & Tambutti, S. (2018). Memórias do presente, ficções do passado. In R. Guarato (Ed.). *Historiografia da dança: teorias e métodos*. (pp. 156-179). São Paulo: Anablume.
- Guinzburg, C. (1989) *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Launay, I. (2013). A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. *Revista Dança*, 2(1), 87-100. <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7674>.
- Launay, I. (2018). *Cultures de l'oubli et citation: Les danses d'après, II*. Pantin: Centre National de la danse.
- Massey, D. (2000). Um sentido global do lugar. In A. Arantes (Ed.). *O espaço da diferença*. (pp. 176-185). Campinas: Papirus.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições.
- Moreno, P. P. G. (2011, abril 25). *Estéticas Decoloniales Walter Mignolo 3.f4v*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>
- National Geographic. (2021, maio 31) *Na Ponta dos Pés (On Pointe) – Ep. 6 | National Geographic Presents: IMPACT With Gal Gadot*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lg3RExTTHTE>
- GRAP – Grupo de Apoio e Reflexão ao Processo Fórum Social Mundial. (2010, outubro 26). Anibal Quijano - *Colonialidade/Descolonialidade do Poder 3/5*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7sQGnmXWPuA>
- Silva, T. G. R. (2009). *Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*. [Tese mestrado, Universidade Estadual do Ceará]. <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=61577>
- Vice Brasil. (2019, janeiro 21). *Balé e balas: aulas de dança no meio do fogo cruzado*. [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BlCu2ZcatxU>



TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

1-2 JULHO 2021

II ENCONTRO
INTERNACIONAL
LUSÓFONO

**FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO**
PORTO, PORTUGAL

COORDENADORES:
**LÍGIA DABUL, PAULA GUERRA
E PEDRO COSTA**

INFO:
WEB: [HTTP://TODASARTES.EVENTQUALIA.NET](http://todasartes.eventqualia.net)
MAIL: TODASARTES.CONGRESSO@GMAIL.COM

