



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS  
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL

Thiago Gomes Barboza de Souza

Biografias Encarnadas: relatos de dançarinos em formação na dança de rua na  
virada do século XX para o XXI.

Rio de Janeiro  
2023

Thiago Gomes Barboza de Souza

Biografias Encarnadas: relatos de dançarinos em formação na dança de rua na virada do século XX para o XXI.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Arte Corporal, na Escola de Educação Física e Desportos, na Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Teoria da Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Tourinho

Rio de Janeiro  
2023

## Resumo

A presente pesquisa apresenta a biografia das pessoas artistas da dança Bernardo Stumpf, Luana Bezerra e Luciana Monnerat, tendo como recorte o processo formativo em dança de rua na virada do século XXI. Como característica estética, tais textos biográficos se apresentam em formato áudio-narrado. Desta maneira, a pesquisa visa analisar aspectos técnicos e aspirações afetivas em dança de rua no período citado, através de uma fruição que privilegia a oralidade como possibilidade metodológica e trazendo através do relato dos sujeitos biografados, seus próprios pontos de vista sobre suas trajetórias na dança. Além disso, busca-se dissertar sobre a possibilidade de levantar materiais para questionamentos no campo da dança através da análise das narrativas biográficas considerando perspectivas sociais, identitárias e culturais.

Palavras chaves: biografia; dança; dança de rua; oralidade

## Abstract

This research presents the biography of dance artists Bernardo Stumpf, Luana Bezerra and Luciana Monnerat, focusing on the formative process in street dance at the turn of the 21st century. As an aesthetic feature, such biographical texts are presented in audio-narrated format. In this way, the research aims to analyze technical aspects and affective aspirations in street dance in the mentioned period, through a fruition that favors orality as a methodological possibility and bringing through the biographed subjects' reports, their own points of view about their trajectories in dance. In addition, we seek to discuss the possibility of raising material for questioning in the field of dance through the analysis of biographical narratives considering social, identity and cultural perspectives.

Keywords: biography; dance; street dance; orality

## Sumário

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. PERGUNTAS NORTEADORAS .....	11
2.1 Por que biografar? Os relatos de quem dança sobre suas danças .....	11
2.2 Quem biografar? Os dançarinos e o ofício de dançar .....	13
2.3 Como biografar? Metodologias para o encontro e oralidade como proposta.....	15
3. BIOGRAFIAS ENCARNADAS .....	18
3.1 Bernardo Stumpf .....	19
3.2 Luana Bezerra .....	20
3.3 Luciana Monnerat .....	21
3.4 Biografias Audio-Narradas .....	22
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	23
5. REFERÊNCIAS .....	28

## 1. Introdução

Sou um dançarino, um intérprete de dança. Permitindo-me ser redundante: sou um intérprete-criador. Cresci num bairro pobre do Rio de Janeiro, mas segundo uma pessoa querida um dia me falou: o Estácio é uma periferia privilegiada. Geograficamente bem posicionada nunca estive longe dos bens culturais da cidade, mesmo muitas vezes não tendo dinheiro para pagar um ingresso ou a passagem de ônibus, frequentava o cinema duas ou três vezes no ano e dava calote para ir à praia no verão. Meu fenótipo de pele branca, cabelos lisos, traços finos e corpo magro, além de uma educação católica me permitiram ser ouvido vez ou outra. Meus pais não entendiam minhas escolhas, mas a suportaram durante os anos mais rebeldes da adolescência quando comecei a dançar. Integrei um grupo de dança de rua onde comecei a ter aulas de dança. Antes disso, minha experiência era lúdica: eu e meus amigos dançávamos ao som de um radio toca-fitas à pilha sintonizado na rádio imprensa, mais precisamente no programa da Furacão 2000<sup>1</sup>. A música sempre me levou a lugares profundos, sempre me ajudou a lidar com as emoções e dançar era a expressão mais direta à essa conexão. O grupo de dança de rua se chamava Grupo Escola Altamente Dance. Nosso diretor/professor era Julio Bottoni, um dançarino eclético com formação nos bailes charmes do Rio, dança de salão e um vida na quadra da Unidos da Tijuca, onde seus pais eram componentes. Éramos cerca de trinta integrantes e não recebíamos nenhum ordenado, nem tampouco pagávamos para integrar o grupo. Por conta das agendas diversas dos integrantes, tínhamos aulas e ensaios em dois turnos (tarde/noite) e aos sábados havia um grande encontro com todos juntos. Participávamos de mostras competitivas ao longo do ano, além de apresentações em escolas, universidades, shoppings, calçadas, festas, praças em todo o tipo de evento.

---

<sup>1</sup> Furacão 2000 é uma produtora e gravadora carioca que produz coletâneas e shows de funk carioca e a principal responsável pela divulgação do funk carioca nos anos 1990 através de um programa na Radio Imprensa FM e um programa de TV no canal CNT, ambos para o público do estado do Rio de Janeiro.

Como dito anteriormente, Julio era um dançarino eclético e tinha experimentado aulas de balé clássico ao longo de sua formação e por conta das nossas apresentações em mostras competitivas onde as categorias eram separadas pelas técnicas de dança o universo do balé entrou na minha vida e passei a ter aulas num pequeno estúdio num sobrado na Tijuca ao lado do Colégio Militar, mas precisamente ao lado das baias do colégio. Tinha aproximadamente quinze anos e fazia aulas de balé com meninas de oito anos em meio ao cheiro inconfundível de estreme de cavalo da vizinhança. Fiquei apaixonado pelo balé clássico, sua técnica específica e extremamente difícil, os hábitos, as terminologias, as histórias. Meses depois fui aceito na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, a escola de formação do Theatro Municipal Rio de Janeiro e em pouco tempo tive que largar a dança de rua para me dedicar a uma nova etapa. A EDMO é uma escola estadual gratuita e seus alunos pertencem a diversas classes sociais e contextos culturais distintos, muito diferente do ambiente, em geral, homogêneo e controlado das academias particulares de balé. Durante os anos que estudei na EDMO conheci dançarinos de vários lugares da cidade, lidei com a minha sexualidade, experimentei drogas (lícitas e ilícitas), fiz amigas e amigos e comecei a me entender como um sujeito político no mundo. Nas temporadas do corpo de baile, eventualmente recebíamos ingressos para assistir aos balés, mas evidentemente eram os lugares mais distantes. Costumávamos nos esconder na platéia e esperar as luzes baixarem ao terceiro sinal para ocupar os assentos livres e ter uma melhor visada. Não nos contentávamos com os ingressos recebidos e por tantas e tantas vezes entrávamos pelos fundos do teatro horas antes do início da peça e ficávamos escondidos na casa de máquinas ou nos andares superiores para assistir aquele ou aquela dançarina preferida.

Minha formação em dança não se resume às aulas e escolas de dança que frequentei, mas os anos nestes ambientes foram decisivos naquele momento da minha trajetória na dança. Ao exercitar a memória desse momento particular da minha vida, pude perceber certas especificidades na maneira de apreender dança nos ambientes de festa, festivais competitivos, mostras, ruas e calçadas. A técnica da dança era praticada em uma rede específica de sociabilidades e sua formulação relacionada com os afetos geridos e gerados em tais associações. Percebi que precisava convidar alguns pares, que também iniciaram suas trajetórias em dança em nichos parecidos com os que

frequentei, a fim de convidá-los a trazer à tona a memória de seus percursos pessoais na dança.

A elaboração desta proposta nasce do desejo de contar histórias de dança de maneira oral. Tal qual uma roda de conversas entre dançarinos ainda suados e satisfeitos após um ensaio exaustivo. Lembranças que surgem por conta de um gesto dançado que na espontaneidade do momento, pinça a memória/imagem de uma passagem da sua vida/formação. Essa contação de dança proposta pela pesquisa, além de nomear e dar visibilidade a certos dançarinos, ainda ativos no ofício de dançar, dá continuidade ao projeto "Dança e Imagem Sonora" (2021) e a peça "Dança" (2022).

"Dança e Imagem Sonora"<sup>2</sup>, realizado com recursos da Lei Aldir Blanc, através da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, traz experimentos de contação de seis histórias de dança em formato áudio-narrado e busca comunicar essas danças a partir de palavras e sensações que ela convoca em paisagens de territórios da cidade do Rio de Janeiro buscando exaltar a tradição oral para documentar, capilarizar e dar continuidade às informações e segredos contidos em uma coreografia. As histórias contadas foram vividas e/ou inspiradas por situações da minha vida em dança, mas também por contos e experiência de colegas compartilhadas comigo em momentos de intimidade na sala de ensaio, bares, almoços e afins. A realização desse projeto se deu em meio a restrições de contato social por conta da pandemia de covid 19. Além do uso de áudios de arquivo, foram captados som *in loco* de certas paisagens sonoras narrados nas histórias.

Já "Dança"<sup>3</sup>, é o encontro entre cinco dançarinos(as): eu mesmo, Hugo Oliveira<sup>4</sup> (1984) e os três biografados(as) por essa pesquisa que me deterei de maneira mais aprofundada no capítulo 3, a saber, Bernardo Stumpf (1983), Luana Bezerra (1985),

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/show/1AsqOvTz7umlXDwU0p1nqm> Acesso em 6 de Junho de 2023

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5wxmonn2QgQ> Acesso em 6 de Junho de 2023

<sup>4</sup> Doutorando em comunicação social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, mestre em cultura e territorialidades pela Universidade Federal Fluminense e graduado em comunicação social pela UniCarioca, há 20 anos envolvido na cena de danças urbanas. Como produtor, realizou os eventos Batendo de Frente, Hip Hop Summer, Redbull Breaking, Desafio do Passinho, Vem ni mim que eu sou passinho, Ejoe in rio, festas do Bonde do Jack, Passin'house, Ocupação Desmistifique sua dança e Detour Urban Dance Festival. Integrou o Grupo de Rua (2004-2011) em turnês pelo Brasil, Europa, Ásia. Atuou como membro do colegiado pelo setorial da dança no Ministério da Cultura (2014-2016) e como coordenador do curso de capacitação em danças urbanas Idebra, onde hoje presta consultorias. Atualmente atua como diretor de comunicação e benefícios do Sindicato da Dança do Rio de Janeiro e como idealizador da Galeria Providência. Membro do coletivo da cultura house Bonde do Jack.

Luciana Monnerat (1988) realizado através de recursos da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ). O resultado foi uma peça que dança enquanto produz comentário social e histórico pelo ato de dançar e contar danças. Em cena, o grupo encarna e reinventa repertórios afetivo-coreográficos comuns a diversos recortes de cultura Hip Hop, Funk e Charme, como gêneros e estilos de música e dança, como forças de comunicação horizontal, como exploração de relações entre gesto e espaço, como documentação histórica e ato performativo. A peça teve duas apresentações; uma no Teatro Armando Gonzaga e outra no Teatro João Caetano, ambas na cidade do Rio de Janeiro.



Peça "Dança", apresentação no Teatro João Caetano. Foto: Renato Mangolin

As biografias procuram trazer perspectivas sociais, econômicas, raciais e de gênero, desses sujeitos para elencar características e especificidades de se criar em dança de rua no início dos anos 2000 como processo formativo. Além disso, este ambiente e suas especificidades sugere a observação da formação destes dançarinos através do viés técnico e aspirações afetivas que surgem do convívio com outros

dançarinos em momentos de criação de suas próprias subjetividades no ato de experimentação em dança. O arsenal de gestos, sua técnica e a maneira pelo qual o dançarino relaciona esses gestos passa por experiências afetivas em torno do convívio em dança que funda possíveis atitudes de estar em cena (palcos, festas, rodas, rituais, etc) ou seja, de encarnar a dança.

As três narrativas biográficas desses dançarinos são apresentadas como quem dança, ou seja, trazendo aspectos sensíveis<sup>5</sup> de quem dança e estão baseadas nas experiências formativas, comum aos três artistas, em dança de rua no início dos anos 2000. Os biografados, assim como eu, tiveram suas primeiras experiências com dança em ambientes caseiros, comunitários e festivos. Logo passaram a integrar grupos e organizações que tinham suas práticas voltadas ao desenvolvimento e pesquisa em dança de rua.

Dança de rua é entendida aqui como nomenclatura para uma dança que se desenvolveu entre os anos 80 e 90 no Brasil e que tinha como característica a hibridização de estilos como *jazz dance*, *funk*, *break* (*break* é um definição dividida em outros três estilos *popping*, *locking* e *bboying*) e mais tarde recebeu influências estéticas de videoclipes de artistas pop. O termo surgiu do encontro dos grupos de dança que intuitivamente criavam a partir das referências citadas e performavam em boates e danceterias na década de 80. Posteriormente, já na década de 90, esses grupos passaram a se apresentar em festivais competitivos e devido ao caráter híbrido e borrado, em que diferentes estilos eram usados para compor as coreografias apresentadas, os festivais não conseguiram encaixá-los em nenhuma categoria. Durante alguns anos de impasse, o termo "dança de rua" teria surgido no Festival de Dança de Joinville em 1995 e passou a ser empregado para designar o espaço no interior do festival, dedicados às novas experiências estéticas promovidas pelos setores populares do meio urbano no Brasil (GUARATO, 2020).

Entretanto, os festivais competitivos não eram o único lugar onde a dança de rua era desenvolvida. Grupos vinculados a projetos sociais, que tinham a dança como

---

<sup>5</sup> O sensível é aqui percebido através da perspectiva sugerida por Jacques Rancière em "A partilha do sensível: estética e política" (2005) em que o sensível não é apenas um dado pré-existente à percepção humana, mas é produzido por meio das práticas e discursos culturais, tendo a arte como meio fundamental na criação de novas sensibilidades e possibilidades da percepção.

ferramenta para o desenvolvimento da cidadania entre jovens, também foram nichos possíveis para experiências estéticas em torno desta dança. Nestes ambientes, segundo relato dos entrevistados, era mais comum o desenvolvimento da dança *break*. A dança no espaço cênico era menos visada, embora existisse essa prática, e a apresentação em formato de batalha (confronto direto entre um ou mais dançarinos através da dança - normalmente o vencedor é decidido por um júri, mas quando esses confrontos acontecem na pista de dança, a decisão de quem venceu fica a critério do público presente e sua posterior repercussão) era mais difundida e vivenciada.

Por isso, técnica e afetividade são processos inseparáveis e definidores para o sujeito que dança. Há algo misterioso no gesto dançado e as relações humanas que se conectam na criação de uma dança cênica carregam esse mistério e indefectivelmente no objeto cênico, seja ele qual for, está o fruto destas relações estabelecidas no processo de criação. Tal mistério, talvez se estabeleça no momento em que um sujeito decide se colocar em cena, ou seja, decide encarnar a dança num espaço de demonstração e esse momento acontece dentro da formação que é técnica e afetiva. Técnica é entendida aqui como um conjunto de gestos, estabelecido por certas práticas que caracteriza certa dança. Afeto, termo abrangente, é percebido por esta pesquisa como aquilo que é cultivado emocionalmente na relação entre pessoas. Afetividade seria o produto do diálogo entre dois ou mais seres. Aquilo nos afeta. A relação entre técnica e afetividade é dialógica e é perceptível nos relatos apresentados que os sujeitos basearam decisões mais ou menos importantes nesta relação. Sair ou permanecer dançando com um grupo, ir para certos tipos de festa ou não, percepções estéticas, modos de articular tecnicamente. A práxis da técnica estabelece a maneira como as relações dentro de um grupo são experimentadas e os afetos, resultado das relações, criam o arcabouço para o desenvolvimento da técnica. Os interesses estéticos relatados estavam pautados por encontros técnicos e arcabouços afetivos. Nomear a formação em dança como técnica e afetiva é, de certo modo, afirmar que o aprendizado da técnica não é separado dos aspectos afetivos inerentes a convivência.

## 2. Perguntas norteadoras

Na tentativa de criar um texto narrativo sobre as especificidades de uma dança e da trajetória inicial de certos dançarinos, são estabelecidas três perguntas norteadoras para conduzir o processo: Porque biografar? Quem biografar? Como biografar?

### 2.1 Por que biografar? Os relatos de quem dança sobre suas danças

A biografia é uma das mais potentes formas de manifestação de gênero narrativo. Pretende explicitar circunstâncias, contextos, condutas a fim de reconstruir o caminho de vida de determinada pessoa. A palavra biografia tem origem grega e significa literalmente "escrita da vida" (*bios*, 'vida' e *graphia*, 'escrita'). As biografias têm sido usadas como ferramentas historiográficas e guardam uma vantagem importante: a de enfatizar a contribuição particular, a vivência de seres humanos e a importância dos mesmos enquanto sujeitos no processo histórico. Arnaldo Alvarenga (2018) nos lembra que o século XIX marcou a passagem de uma história plural para uma história única, totalizante:

Nesse sentido, a história plural enfatizava a contribuição particular, a experiência dos seres humanos e a importância dos mesmos enquanto sujeitos no processo histórico, tendo depois, abandonado as motivações pessoais em favor de uma história única marcada pela uniformização dos eventos e eliminação das idiossincrasias, num esforço em consolidar, com bases científicas, a história como disciplina. Disso resultou o ocultamento do indivíduo nas narrativas, levando ao aparecimento de relatos sem sujeitos em livros de história. (ALVARENGA, 2018, p.129)

Alvarenga (2018), ainda nos lembra da importância do recurso biográfico para uma possível historiografia da dança brasileira tendo em vista o vasto território nacional, a pluralidade de manifestações em dança no país e a escassez de pesquisadores para cobrir toda essa diversidade. Além disso, enfatiza que cada indivíduo representa a reapropriação singular do universo social e histórico que o circunda e por isso, as suas histórias de vida são um recurso privilegiado na compreensão mais profunda e específica da relação comportamental de indivíduos e grupos sociais. Por fim, Alvarenga (2018) confere valor a história oral que consegue resolver junto a parte dos historiadores a

questão do que resulta do tratamento das narrativas, constituindo em apenas uma versão do fato observado e não em uma verdade absoluta.

No artigo "Os nomes próprios da dança brasileira", Roberto Pereira (2007) argumenta pensar a partir dos nomes próprios, o modo como a biografia se oferece como campo de pesquisa de história da dança. Neste texto o autor dialoga com o entendimento de nome próprio e a possibilidade de história de vida de alguém proposto por Pierre Bourdieu em "A ilusão biográfica". Em Bourdieu a história de vida é uma noção construída no mundo social "que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, a maneira de uma história bem construída" (BOURDIEU, 2001, p187) e que o nome próprio é uma das

instituições de totalização e de unificação do eu". Para Bourdieu, o nome próprio não poderia descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente construída, a custo de uma formidável abstração. (BOURDIEU, 2001, p187).

Todavia, para Pereira:

o nome próprio que aqui se coloca como lugar de observação nomeia não apenas uma identidade da personalidade, mas é multiplamente esgarçado em suas potencialidades para nomear também uma possibilidade de dança. E é essa possibilidade que parece driblar a noção de instituição proposta por Bourdieu, em todos os níveis: daquele que é de dança e escreve essa história, daquele cuja história é escrita e também daquele que a dança. (PEREIRA, 2008, p40)

Portanto o nome designa aquilo que faz com que o trabalho de um dançarino seja reconhecido como o trabalho dele, quase como uma instituição. Biografar o sujeito de dança (o dançarino) é dar nome a dança e dança ao nome. Dito isso, é possível afirmar então, que biografar um dançarino é levantar fontes documentais sobre certa dança. Através da biografia podemos estabelecer os processos estéticos, éticos e sensíveis de certo período e/ou território na criação e/ou práticas de determinadas danças.

## 2.2 Quem biografar? Os dançarinos e o ofício de dançar

A dança se mantém no corpo, na relação de espaço e tempo em que o corpo está submetido. É no corpo que em cada momento a existência se expressa. O corpo não é um acompanhamento exterior, mas é no corpo em que a existência se realiza. Todos os rastros deixados pelo corpo que dança são vestígios daquela existência. A história da dança pode ser contada pelos olhos dos que a viram, pelas decisões tomadas por suas diretoras, pelas fotos e filmes que a registraram, mas também e sobretudo por aquelas que a dançaram. Uma obra de dança cênica é realizada por muitas mãos, ou melhor, por muitos corpos. Numa experiência de/em dança está posta a articulação de toda a existência daqueles que a fizeram. Processos de vida que se encontram em tal momento do tempo e espaço para produzirem uma dança única em toda sua especificidade. Ao longo dos ensaios, teorias e práticas são postas a prova, desdobradas, manipuladas à exaustão e no fim, o que sobra é o acordo estabelecido entre os corpos/existências. A dança apresentada em cena é o resultado de muitas decisões e concessões. Entretanto, ao fim e ao cabo, a dança acontece no corpo de quem dança.

Além disso, a dança deve ser compreendida como uma ação que ocorre em um contexto político, cultural e econômico. A maneira pela qual um dançarino articula sua dança, ou seja, articula seus desejos estéticos e afetivos através do gesto dançado, estabelece a sua corporeidade e ela está vinculada ao contexto que o circunda: “De mudanças estéticas e técnicas, passando por diferentes posicionamentos políticos e artísticos, mas sempre ligada aos movimentos e desejos daqueles que a elaboram, a dança evidencia as relações espaço-temporais em que é criada” (BRAGA; CERBINO, 2018, p217).

São muitos os sujeitos que agenciam suas práticas para estabelecer uma dança. Se olharmos para as danças cênicas, ou seja, as danças que encontram no palco do teatro, do museu e que concebe suas práticas dentro de uma estrutura dita como companhia de dança veremos que de uma maneira mais ou menos estabelecida, cada sujeito desempenha uma função. As funções são as mais variadas: coreografia, dramaturgia, direção, encenação, iluminação, sonorização. Das funções citadas anteriormente, nenhuma delas, salvo algumas obras específicas, se dá no espaço cênico. É na função de bailarino, ou dançarino, ou intérprete que a dança acontece como *práxis*.

Não cabe aqui hierarquizar (mesmo que o exemplo em questão seja de uma estrutura hierarquizada) as funções. Entretanto, o critério de escolha para a presente pesquisa é biografar sujeitos que encenam, encarnam a dança. Hubert Godard (2001) em *Gesto e Percepção*, faz uma análise sobre gestualidade e nos ajuda a olhar para dança com toda sua carga expressiva, tônus, atitude que são inseparáveis do sujeito que a executa:

A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro. Desse modo, o gesto e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda a esperança de reprodução idêntica. (...) Assim, a figura ou a forma de um gesto pouco nos ajuda a compreender sua execução e ainda menos a compreender sua percepção pelo bailarino e pelo espectador. Diante dessa dificuldade, nossa maior tentação é de nos contentarmos em classificar as danças por épocas históricas, por origens geográficas, por categorias sociais, por escolhas musicais, pela estética do figurino, da cenografia, ou ainda pela forma dos diferentes segmentos corporais colocados em ação. Todos esses parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas pouco se aproximam das riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ele dão sentido. (GODARD. 2001. P11-12)

A prática biográfica desses sujeitos que encarnam a dança e que em certos contextos são invisibilizados, são uma boa lente metodológica para olhar processos historiográficos em/na/para a dança. Suas trajetórias técnicas e afetivas dão o tônus que sustentam as práticas que estabelecem a dança como ela está. Nas minúcias dos hábitos e escolhas artísticas dos sujeitos que têm na *práxis* seu lugar de prática na dança podemos contextualizar condições políticas, sociais e econômicas para o campo. Através do relato/memória destes agentes é possível debruçar-se nos contextos que compõem certas práticas de dança, ou melhor, notar em detalhes a estrutura onde esses sujeitos agem - identificar as técnicas, éticas e aparatos estéticos e afetivos que condicionam e são condicionados por esses dançarinos.

Paola Scchin Braga e Beatriz Cerbino (2018) nos apresentam questões sobre a autoria na dança, mas especificamente na dança contemporânea. No processo de construção da argumentação as autoras buscam através do pensamento de filósofos como Phillipe Guisgand e José Gil sobre o corpo como criador e articulador de sentido, questionar que corpo é esse, que muitas vezes, é ele mesmo o sensível do movimento?

Compreendemos o sentido do gesto dançado enquanto resultado de ficções criadas pelo corpo do performer envolvido no trabalho, e a interação deste corpo com o do espectador. É no corpo do performer, corpo poroso e expressivo, que o conhecimento se aloja, que mudanças são produzidas, e é nesse terreno fértil que pode aflorar o sentido do gesto dançado. (BRAGA; CERBINO. 2018. P 225)

A discussões de autoria propostas por Braga e Cerbino (2018) ajudam a perceber que se o sentido do movimento se estabelece pelo corpo, mas também no corpo e o corpo é estabelecido pelos agenciamentos praticados, vividos e submetidos conscientemente ou não, então dessa maneira escutar esses sujeitos que encenam, de muitas maneiras, a dança, seja o caminho primeiro para entender como se cria e articula sentido no corpo.

### 2.3 Como biografar? Metodologias para o encontro e oralidade como proposta

A metodologia desta pesquisa se utilizou de revisão bibliográfica, da pesquisa social qualitativa e do método cartográfico. A primeira serviu de base para a estruturação do escopo teórico da pesquisa. A segunda para dar suporte à realização das entrevistas. O método cartográfico foi utilizado para a construção das narrativas biográficas.

A metodologia experimental qualitativa foi usada como método auxiliar para a realização das entrevistas. Com isso, foi possível coletar informações para uma escrita de si, no sentido dado por Rago (2018), que mantém a abertura e o caráter processual da subjetividade, do ser como devir. No caso desta pesquisa, um conjunto de pressupostos, de crenças e de valores que determina o ponto de vista destes artistas em relação a dança encarnada por eles durante o período citado focando nos aspectos do mundo experiencial, individual, subjetivo ou intersubjetivo.

A metodologia experimental qualitativa tem como base principal os apontamentos de Minayo (1994), respeitando as características de um observador consciente de sua condição pertencedora do meio, provocadora e influenciadora de questões e perspectivas.

As entrevistas foram estruturadas de forma semi-aberta e abordaram aspectos da história de vida dos entrevistados, feitas sob a forma de conversas informais norteadas

por algumas perguntas e temas que mobilizaram o diálogo da pessoa artista-pesquisadora que entrevista com as pessoas artistas-entrevistadas. A partir destas entrevistas/conversas foi proposto ao personagem abordado uma visita às suas memórias de formação em práticas artísticas.

As entrevistas/conversas foram realizadas ao longo de dois meses com as três intérpretes/dançarinas escolhidas através de um recorte geracional, sócio-econômico, de território, de gênero e de cor de maneira remota através da plataforma *google meet*. Nos encontros, além de perguntas feitas para/com os entrevistados, assistimos a trechos das peças que eles encenaram no período estudado a fim de suscitar lembranças e reflexões. Foi sugerido que o dançarino analisado levantasse lembranças materiais e imateriais como: técnicas apreendidas, contexto familiar, fotografias, vídeos, detalhar o convívio nos ambientes de prática de dança, relações de pertencimento e território, motivos que levaram a escolha pela dança e outras informações que o entrevistado considere relevante na sua própria trajetória.

As escolhas metodológicas pelas diretrizes de uma pesquisa social qualitativa se deram por este tipo de abordagem partir do pressuposto de que não é apenas o investigador que dá sentido ao seu trabalho intelectual, mas de que os indivíduos dão significado e intencionalidade a suas ações e suas construções. O nível de consciência histórica das ciências sociais está referente ao nível de consciência histórico social. A pesquisa social lida com o substrato da identidade do investigador, tornando-os, investigador e investigados, solidariamente imbricados e comprometidos, sendo da mesma natureza que o objeto, colocando o observador como parte de sua observação. Sua natureza é intrínseca e extrinsecamente ideológica, por isso é comprometida e essencialmente qualitativa.

A pesquisa qualitativa trata da realidade que não pode ser quantificada. Trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes. Diz respeito aos aspectos mais profundos das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operação de variáveis, a um lado não perceptível e não captável das equações, médias e estatísticas.

Partindo desta ideia apresentada, o conceito e entendimento da metodologia escolhida foram estabelecidos no sentido de criar um percurso capaz de gerar a

articulação entre conteúdos, pensamento e existência. "Nada pode ser intelectualmente um problema, se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema da vida prática. As questões de investigação estão, portanto, relacionadas a interesses e circunstâncias socialmente condicionadas" (MINAYO et. al., 1994, p. 17 e 18).

Recriar conjuntamente ao entrevistado essas práticas e partilhar reflexões e coletar e catalogar o material gerado através de um método cartográfico que tem como definição:

A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método ad hoc. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo. (KASTRUP, 2009. p32)

Como proposta estética as biografias são apresentadas em formato áudio-narrado. Dessa maneira, privilegia-se a oralidade como via de transmissão das memórias e lembranças das trajetórias dos sujeitos ouvidos.

A visão ao longo da história ocidental tem sido o sinônimo de articulação com o mundo. O ato de ver é diretamente relacionado com a razão. Seja a ciência ou a filosofia do ocidente ambas reconhecem a visão como o sentido pelo qual se busca compreender e explicar o mundo. Não obstante, palavras como *perspectiva*, *observação*, *evidência*, *ponto de vista* são usados com frequência durante processos de aprendizado, pesquisa ou fruição (CESPEDES, 2019).

Não se pretende, entretanto, argumentar que para uma melhor, ou mais completa, fruição da biografia de sujeitos em dança se faz necessária a apreensão através do áudio narrado. A escolha de apresentá-la desta forma é uma maneira estética de aproximar o ouvinte de uma experiência ancestral de se escutar histórias através de lembranças. Aguçar o sentido da escuta como prática de aprendizado como os acusmáticos, alunos de Pitágoras, que sem vê-lo, ouviam seus ensinamentos por trás de um véu. Na escola acusmática, o silêncio era uma prática encorajada e a memória uma característica valorizada. Ou mesmo, como nossos ancestrais mais antigos que, em redor

do fogo, contavam mitos, lendas, histórias cotidianas, anedotas, enfim, histórias de vida. Por isso as biografias dos sujeitos em suas práticas formativas são apresentadas como quem *ouviu dizer*, do que quem *viu com os próprios olhos*.

### 3. Biografias Encarnadas

Biografias Encarnadas se debruça nos relatos dos dançarinos com atenção a maneira como esses sujeitos percebem seus próprios percursos formativos e seus fazeres artísticos. Tal qual um dançarino “encarna” ou “dá corpo” à certa dança, essa pesquisa procurou fazê-lo em relação ao encontro com os sujeitos biografados e suas próprias histórias. Para a coleta das informações além do convívio durante os meses de criação da peça “Dança”, foram realizadas entrevistas através de vídeo conferências e gravadas para posterior análise. A presença do pesquisador foi encarada tal qual Pereira (2001) à percebe; como uma vantagem, pois no diálogo certos elementos são melhores investigados. Em geral, as narrativas biográficas são apresentadas com certos hiatos: vida cotidiana, certas tomadas de decisão, aspectos de intimidade. Conduzindo a conversa, o pesquisador pode estimular o entrevistado a lembrar-se, ao passo que, quando recebe um relato, deve aceitar as experiências e eventos descritos como autênticos, a menos que se oponham veementemente com fontes históricas já estabelecidas. Ser “alguém de dança”, para Pereira (2001) é um préstimo valioso no colhimento dos relatos biográficos de um dançarino. Sobretudo, como nesta pesquisa, quando o investigador participou dos mesmos eventos ou experienciou vivências muito similares que os indivíduos analisados. Certo de que a nulidade do investigador não é possível na realização de narrativas biográficas é proposto uma auto descrição, ou uma apresentação profissional dos três artistas entrevistados e biografados:

### 3.1 Bernardo Stumpf



Bernardo Stumpf. Foto: Arquivo Pessoal

Nascido em Petrópolis-RJ em 1983, tem mantido interesses em se reconhecer como uma pessoa indisciplinar, autodidata e desejosa de articular distintas formas e condições de construção de material e experiência sensíveis. Suas realizações, conectadas de maneira aberta e atravessada com a produção/agito cultural, a educação e as artes performativas, sonoras, textuais, gráfico-visuais e digitais, visitaram 24 estados brasileiros e 15 países (das Américas do Sul e do Norte, Europa e Ásia).

### 3.2 Luana Bezerra



Luana Bezerra. Foto: Arquivo Pessoal

Nascida na Nova Holanda/Maré, Rio de Janeiro-RJ no ano de 1985. Licenciada em Dança pela UniverCidade. Artista dedicada à dança, performance e às questões de gênero, raça, território, decolonialidade e coletividade. Colaborou com Andrea Jabor, Mareu Machado e Coletivo em Fluxo, Renan Martins, Lia Rodrigues Cia de Danças, Tunga, Christiane Jatahy, Clarice Lima, Rafi Sahyon e Dora Selva. De suas últimas obras autorais, destacam-se o espetáculo “Um corpo foi achado”, a vídeo-performance “Sobrevivente(s)” / Festival Wow Mulheres do mundo e a performance virtual “Cheia”. Em 2021 participou do Cine Coletivona do Museu da Maré e foi facilitadora e curadora da Coletiva Maré de Nós, projeto da Casa das Mulheres da Maré e Redes de Desenvolvimento da Maré.

### 3.3 Luciana Monnerat



Luciana Monnerat. Foto: Arquivo Pessoal

Nascida em Niterói-RJ em 1988. Bailarina profissional e professora de danças urbanas desde 2007, graduada em fisioterapia e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Dança, ambos pela UFRJ. Vivencia as danças urbanas desde 2002. Produtora e fundadora da *Groove Party*, principal festa dedicada a dançarines de danças urbanas do Rio de Janeiro, desde 2009 reconhecida por sua importância sócio-cultural pela *Universal Zulu Nation*. Faz parte da Cia Híbrida desde 2014, com a qual já se apresentou pelo Brasil, alguns países da América latina e Europa. Também fez parte da primeira *crew* oficial do palco street dance no Brasil pelo *Rock in Rio* em 2013, clipe promocional *Rock in Rio street dance 2011*, *Nike* elementos 2010 entre outros trabalhos comerciais. Especializada nos estilos waacking e hip hop dance, também estuda *dancehall*, *locking*, *house*, *popping*, *breaking* e dança contemporânea, com pesquisa de improviso desde 2012.

### 3.4 Biografias Audio-Narradas

Para a apreciação das biografias é sugerido o uso de fones de ouvido.

Acesso pelo link ou QR Code:

[https://drive.google.com/file/d/1mKPI\\_JnnI2k4BLt1E1MKRM04EZ4sew59/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1mKPI_JnnI2k4BLt1E1MKRM04EZ4sew59/view?usp=sharing)



#### 4. Considerações Finais

A elaboração desta pesquisa e as escolhas metodológicas foram sendo maturadas através do desejo de fazê-lo com a atenção e disponibilidade como quando se conversa com intimidade. Ao longo da minha trajetória na dança, enquanto dançarino e/ou interprete fui percebendo e amadurecendo a importância de valorizar o encontro com outro. Certo de que a ideia de “outro” cabe muitas explicações e elocubrações filosóficas, me refiro aqui a “outro” como tudo aquilo que não sou eu e que posso me relacionar dialogicamente.

Na dança contemporânea que pratiquei e, em certa medida ainda pratico, somos conduzidos a nos relacionar com aquilo que nos cerca e usá-lo para criar gestos dançados ancorados por atitudes verdadeiras – algumas vezes chamadas de fé cênica ou até de estado de presença. Novamente, não cabe aqui, entrar na seara filosófica sobre presença, quando esse termo carrega séculos de discussão. A questão que me ateno, é que na sala de ensaio, sempre que estava em processo de criação ou simplesmente improvisando, minha ferramenta de troca dialógica mais usada era com o “outro” pessoa. Meus colegas de cena. Na minha criação e articulação de gestos dançados, criava imagens super fantásticas com a forma, cheiro, textura e sabores do corpo alheio. Suas histórias, compartilhadas comigo pela confiança do convívio diário eram o arcabouço que me sustentava para me manter honesto e crível cenicamente.

Certas cumplicidades criadas pela intensidade do encontro, pela vertigem do movimento, pela permissão do toque na dança são experiências que pautaram minha maneira de ver o mundo e conseqüentemente de me enveredar num processo criativo artístico, e com essa monografia, de pesquisa. Certo de que essa aventura não termina aqui, proponho uma retrospectiva de como essa pesquisa chegou até esse texto e que caminhos se mostram possíveis neste momento. Como dito na introdução, a presente pesquisa é um desdobramento, ou parte de uma trajetória de experiências artísticas e teóricas.

Em 2021 quando realizei o projeto de contação de danças, “Dança e Imagem Sonora”, além de ter sido um alento financeiro e emocional, depois de um ano de confinamento pandêmico, foi a epifania que precisava para encontrar um objeto de

pesquisa dentro da academia e a maneira que gostaria de fazê-lo, a saber, de maneira responsável teoricamente e esteticamente capaz de lidar de maneira sensível. Entretanto, os personagens narrados em cada episódio de “Dança e Imagem Sonora”, apesar de serem inspirados em pessoas reais, que atravessaram minha vida, não caberiam como objeto. Sabia que contar histórias de dança era uma possibilidade, mas que histórias e de quem?

Busquei no meu próprio caminho na dança a temática que precisava. Sempre que precisava enviar um currículo para uma audição, projeto ou coisa que o valha, começava o texto com: “tenho formação técnica afetiva em bailes funk e charme cariocas, dança de rua e balé clássico”. Pensei que esse recorte pudesse ser possível e comecei a elaborar um projeto que poderia contar histórias de pessoas que tiveram sua formação técnica e afetiva parecidas com a minha. Dançarinos que iniciaram suas práticas artísticas porque foram arrebatados pela pista de dança e encontraram na dança de rua um lugar para elaborar cenicamente aquilo que experimentavam na festa. No segundo semestre de 2021, estávamos ainda com restrições sanitárias, em aulas remotas, quando assisti a disciplina de História da Dança no Brasil com a Profa. Dra. Ligia Tourinho, minha orientadora nessa empreitada, e durante o curso trouxe minhas inquietações e proposições para essa pesquisa. Ligia me motivou a inscrever um projeto de pesquisa para FAPERJ (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) orientado por ela. Fui aprovado e foi com uma pequena ajuda de custo amparado por esta instituição que pude elaborar possíveis métodos para a feitura das entrevistas e para a construção narrativa das biografias. Durante a revisão bibliográfica da pesquisa, onde as ideias ainda pareciam fugidias e o chão movediço, tive a oportunidade de ser contemplado no Prêmio Funarj de Dança 2021 (Fundação Anita Mantuano de Apoio as Artes do Estado do Rio de Janeiro). O edital contemplava a criação de um espetáculo de dança e a feitura desta peça foi o laboratório onde foram concebidos a metodologia para as entrevistas (apresentada na primeira parte), escolhidos os dançarinos a serem biografados e o recortes específicos.

Como recortes para a pesquisa foram adotados os seguintes temas: os biografados teriam suas formações técnicas e afetivas na dança de rua em fins dos anos 90 e início dos anos 2000. A princípio, foi aplicado um caráter etário como parâmetro para

estabelecer o período de formação. Diferentes instituições e diferentes culturas apresentam variações nos parâmetros de definição da adolescência. A ONU (Organização das Nações Unidas) coloca a juventude entre os 15 e os 24 anos de idade, mas deixa também em aberto a possibilidade de diferentes nações definirem o termo de acordo com seus próprios padrões. A princípio, foi utilizado este marcador temporal para melhor análise das experiências em dança dos entrevistados. Ligadas aos discursos que definem a juventude estão também as noções de formação de identidades e de relação com o consumo. Ao mesmo tempo em que o consumo funciona como ferramenta de estruturação das identidades juvenis, percebe-se que os elementos que norteiam a construção das identidades transformam o modo como os jovens se relacionam com o consumo de dança.

Entretanto, os processos de formação em dança de rua no período abordado não mantinham vínculos institucionais com escolas de dança. O período de formação de um dançarino não era estabelecido por formalidades prévias. A idade não seria, por tanto, um fator de recorte possível. Para solucionar esse impasse, foi dado ao sujeito biografado a autonomia para estabelecer dentro desse processo subjetivo qual foi o momento em que ele ou ela decidiu ser um dançarino(a) como profissão. Cada um dos entrevistados trouxe eventos distintos que definiram essa auto percepção e estes eventos revelam os contextos sociais e de identidade a que as biografias foram submetidas.

Característica marcante presente em todas as entrevistas, foram relatos dos entrevistados narrando suas primeiras experiências em dança vinculadas a suas primeiras idas em festas (festas caseiras e/ou boates). A dança servia de alicerce para a construção da identidade de si. Em um dos relatos, o dançarino Bernardo Stumpf diz: "quando eu percebi que sabia dançar eu entendi o meu papel naquele ambiente (festa)"; em outro relato, Luciana Monnerat afirma: "Se não fosse a festinha eu não teria começado a dançar"; e Luana Bezerra diz que "a festa era a possibilidade de experimentar aquilo que eu assistia nos programas de tv, era onde eu podia usar roupas, pentear o cabelo e dançar tal qual eu assisti na tv". O ambiente festivo é o lugar por excelência onde surgiu a dança analisada, bem como suas influências antecessoras. As músicas, as roupas, a dança e toda a experiência estética em si, fizeram parte da construção de identidade dos sujeitos analisados.

A maneira como eram consumidos estes bens culturais variam a cada indivíduo devido a fatores como gênero, classe social, cor e organização familiar. E esta maneira constitui a base de apreensão da dança pelos sujeitos entrevistados. Por exemplo, foram observadas as maneiras de troca de conhecimento e referências estéticas. Na virada do século XX para o XXI a internet no Brasil ainda não estava totalmente estabelecida, muitos lares não tinham acesso à rede mundial de computadores ou, quando tinham, sua capacidade de transmissão não era satisfatória. Os três relatos trazem a importância do videocassete para o estudo da dança e os encontros presenciais como fundamentais para as práticas. Acesso a canais de cultura e entretenimento, como a *MTV*, foram grandes impulsionadores para a elaboração das danças desenvolvidas. As performances em premiações como a *MTV Video Music Awards* eram gravadas em vídeo cassetes que eram trocadas entre os praticantes de dança do período, regravadas e estudadas exaustivamente.

Os entrevistados tiveram suas primeiras práticas com dança em ambientes caseiros, comunitários e festivos em fins dos anos 90 e início dos anos 2000. Logo passaram a integrar grupos e organizações que tinham suas práticas voltadas ao desenvolvimento e pesquisa em dança de rua. Uma característica desses grupos é que diferentemente das academias de dança - locais e ambientes consagrados para o aprendizado de outros estilos de dança como balé, jazz e sapateado. A maneira como se organizaram, criou uma dinâmica de proximidade, de "bando/ tribo". Em sua maioria tinham uma relação de troca mais aberta do que a relação professor/aluno das academias. Muitas vezes a(s) liderança(s) do grupo tinha(m) a mesma idade (ou um pouco mais velhos) que o restante dos integrantes. O ambiente de competição onde parte das práticas eram desenvolvidas ajudou a criar laços afetivos entre os integrantes. Dançar, numa batalha de break, por exemplo, é em certa medida defender o grupo que se representa. Estar em cena, numa mostra competitiva com os integrantes de um grupo de dança de rua é parte de uma prática afetiva que poderia estabelecer os limites técnicos e estéticos desta dança.

Ao fim desta pesquisa a única certeza que se avizinha é de que perguntas cabem mais do que afirmações. As biografias parecem uma boa lente metodológica para conhecer e reconhecer práticas de dança, mas quais *grafias* se fazem mais adequadas

para contar histórias de dança quando os corpos/sujeitos que dançam são em si a dança a ser historicizada? Na tentativa de responder a essa questão a pesquisa se aproxima do conceito de *Orality* de Leda Martins (2001) que se refere a maneira como a performance de procedimentos culturais indicam a presença de um traço estilístico, significativo e constitutivo, inscrito por exemplo no corpo que dança. A *Orality*, parece ser um caminho possível de continuidade desta pesquisa, pois ainda insipiente, tateia certas palavras que se repetem como “contação” e “oralidade” para performar histórias de danças. Ainda que o campo da dança, em suas diversas linhas de pesquisa, aponte caminhos já traçados para historiografias, me parece que é através da experiência sensível da contação, dos relatos, das descrições orais que certos aspectos da dança difíceis de nominar encontram sua melhor forma de compreensão. Tal qual na dança dançada, que se encontra o equilíbrio de uma paragem, por exemplo, quando o toque firme aponta onde colocar certa tensão. Nem sempre, basta saber através do livro de anatomia que a partir do chão a planta do pé, sustenta o calcanhar, que se conecta com os joelhos através da tibia que encontra a articulação coxo-femural através do fêmur tudo encapsulado por uma trama de músculos, veias e nervos. Às vezes, é preciso sentir esse empilhamento, ouvir sobre estas conexões imaginando relevos geográficos, perceber o peso que um osso incide sobre o outro e para isso, fechar os olhos e dar ouvidos aos relatos daqueles que dançam pode ser um modo mais apropriado de historiografar dança.

## 5. REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo. “Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança” in: GUARATO, Rafael (org.). "Historiografia da Dança: teorias e métodos". São Paulo: Annablume, 2018.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” in: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). "Usos e abusos da história oral", Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

BRAGA, Paola Scchin; CERBINO, Beatriz. “A autoria como dramaturgia no corpo” in: GUARATO, Rafael (org.). "Historiografia da Dança: teorias e métodos". São Paulo: Annablume, 2018.

CERBINO, Beatriz. “O plié da história e o dobrar da memória na dança cênica: algumas inquietações e considerações de um percurso de pesquisa” in: LAUNAY, Isabelle; NAVAS, Cássia; ROCHELLE, Henrique (orgs). "Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil-França, ida e volta”. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

CESPEDES, Fernando Garbini. “Ser Sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares”. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu; NETO, Otávio Cruz. "Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade". MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Petrópolis: Vozes, 1994.

GUARATO, Rafael – “Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)”. Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

KASTRUP, Virginia. "O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo" in: ESCOSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo (orgs.) "Pistas do método da cartografia". Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARTINS, Leda. "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória" In: Letras (26), 2003. p. 63-81. Disponível em <https://doi.org/10.5902/2176148511881>

MINAYO, Maria Cecília de Souza. "Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade". Petrópolis: Vozes, 1994.

PEREIRA, Roberto. "Os nomes próprios da dança brasileira" in: PEREIRA, Roberto (org.) "História em movimento: biografias e registros em dança". Joinville. Instituto Festival de Dança de Joinville, 2007

RAGO, Margareth. "A Aventura de contar-se - feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade". Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

RANCIERE, Jacques. "A partilha do sensível: estética e política", tradução Monica Costa Netto. São Paulo; EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

### **Referencias Artísticas**

DANÇA. BEZERRA, Luana; MONNERAT, Luciana; OLIVEIRA, Hugo; SOUZA, Thiago de; STUMPF, Bernardo. Rio de Janeiro, 2022.

DANÇA e Imagem Sonora. MELO, Caique; SOUZA, Thiago de. Rio de Janeiro, 2021.

### **Referencias Sonoras Incidentais:**

BARBOSA, Beto. Adocica. In: BARBOSA, Beto. Beto Barbosa, Vol. 2. Warner Music Brazil, 1988. Faixa 11 (3min 26s).

CEINHA; DITO; GUERREIRO, Cid. Ilariê. Intérprete: Xuxa. In: XUXA. Xou da Xuxa 3. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. Faixa 1 (5min 41s).

FURUHOLMEN, Magne; WAAKTAAR, Paul. You are the one, Intérprete: A Ha. In: A Ha. Stay on these roads. WarnerBros Records, 1988. Faixa 9 (3min 51s)

LITTRELL, Brian T.; LUNDIN, Kristian; MARTIN, Max. Larger than life. Intérprete: Backstreet Boys. In: Backstreet Boys. Millennium. Jive, 1999. Faixa 1 (3min 52s)

Glass Stopper por Blue Dot Sessions ([www.sessions.blue](http://www.sessions.blue)). Creative Commons

Matamoscas por Blue Dot Sessions ([www.sessions.blue](http://www.sessions.blue)). Creative Commons

Sylvestor por Blue Dot Sessions ([www.sessions.blue](http://www.sessions.blue)). Creative Commons

Tall Journey por Blue Dot Sessions ([www.sessions.blue](http://www.sessions.blue)). Creative Commons

Tiled Chamber por Blue Dot Sessions ([www.sessions.blue](http://www.sessions.blue)). Creative Commons

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS  
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL**

O Trabalho de Conclusão do Curso: *Biografias Encarnadas*

elaborado por: Thiago Gomes Barboza de Souza.

e aprovado pelo(a) professor(a) orientador(a) e professor(a) convidado(a), foi  
aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à  
obtenção do grau de: **Bacharel em teoria da dança**

100  
(grau)

**PROFESSORES(AS):**

Orientador(a): Lúcia Losada Tourinho. *Lúcia Losada Tourinho*

Convidado(a): Sérgio Andrade. *Sérgio Andrade*

Convidado(a):

