



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

EYDIELMA DO CARMO FERREIRA E FERREIRA

DAS PERIFERIAS AOS PALCOS:

Um estudo epistemológico sobre corpos negros na companhia de dança
Caminhos.

BELÉM|PA

2026

EYDIELMA DO CARMO FERREIRA E FERREIRA

DAS PERIFERIAS AOS PALCOS:

Um estudo epistemológico sobre corpos negros na companhia de dança
Caminhos.

Monografia apresentada a comissão do curso de Dança
da Universidade Federal do Pará como requisito parcial
para obtenção de título.

Orientação da Prof^a Msc. Roberta Castro.

Coorientação: Prof^a Msc. Mayara Goncalves Lima

BELÉM|PA

2026

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

F383d Ferreira, Eydielma do Carmo Ferreira e
 Das periferias aos palcos: um estudo epistemológico sobre corpos
 negros na companhia de dança Caminhos / Eydielma do Carmo
 Ferreira e Ferreira. 2026.
 59 f.

 Orientadora: Prof^a. Msc. Roberta Castro.
 Coorientação: Prof^a Msc. Mayara Goncalves Lima

 Trabalho de Curso - Artigo (Graduação) – Universidade Federal do
 Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de
 Licenciatura em Dança, Belém, 2026.

 1. Dança contemporânea. 2. Criação (Artística, literária etc.). 3.
 Corpo como suporte da arte. I. Título.

CDD - 23. ed. 792.62

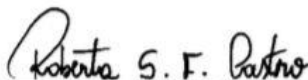
Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



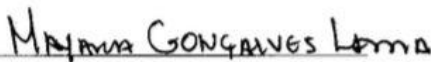
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

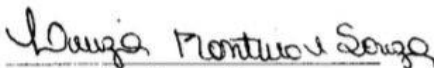
Aos onze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e seis, às dezessete horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profa. MSc. Roberta Suellen Ferreira Castro (Orientadora e Presidente da Sessão), Profª Dra. Luiza Monteiro e Souza (Membro Interno) e Profª Msc. Mayara Gonçalves Lima (Membro Externo), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "**DAS PERIFERIAS AOS PALCOS: UM ESTUDO EPISTEMOLÓGICO SOBRE CORPOS NEGROS EM BELÉM DO PARÁ**" de autoria da aluna: Eydielma do Carmo Ferreira e Ferreira, matrícula: 201706040028, da turma: 2017, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito EXLENTE ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim APROVADA (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.



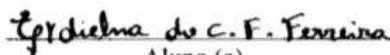
Presidente da Banca



Membro da Banca



Membro da Banca



Aluno (a)

Dedico esta pesquisa a minha família.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, à força divina e ancestral, a Deus e a Nossa Senhora, a quem sou devota. Foi a fé em vós que regeu meus passos, me sustentou nos momentos difíceis e me permitiu ocupar espaços que historicamente nos foram negados.

Aos meus pais e aos meus irmãos, alicerces de tudo o que sou. À memória de minha mãe, Telma Ferreira, e ao meu pai, Manoel de Jesus Ferreira. Hoje, tenho o orgulho imenso de dizer que sou a primeira da nossa casa a entrar em uma universidade. Saibam que todos os esforços e o trabalho árduo de vocês me trouxeram até aqui, mas eu garanto: vou ainda mais longe e muitas coisas boas ainda estão por vir. Este diploma é a materialização da luta de vocês.

Aos meus irmãos, que foram meu suporte físico e emocional, e ao meu padrinho Arley Mesquita. Obrigada por todas as vezes que me levaram até os locais onde eu fazia aula, garantindo que eu não perdesse nenhuma oportunidade. Agradeço a toda a minha família por sonharem junto comigo e por enxergarem a dança não como recreação, mas como a profissão séria sonhada por aquela menininha lá do Guamá.

Esta vitória é por mim e por outras meninas pretas de projetos sociais. Que elas ousem sonhar e saibam que é possível: este lugar também é nosso. Que o mundo saiba que na periferia não há apenas violência, mas há sonhos que florescem, resistem e ganham o mundo.

Ao meu namorado, Luan Veloso, e à sua família, por todo o suporte, acolhimento e paciência durante este processo. Ter vocês como refúgio tornou essa travessia possível.

Aos meus melhores amigos, Myrlla Souza e Renan Barros, por todo o companheirismo que vem desde a época da escola. Obrigada por crescerem comigo e permanecerem ao meu lado.

Agradeço aos amigos que fiz durante a graduação, em especial Joely Pantoja e Rafinha Brito. Obrigada por todas as conversas depois das aulas; vocês me salvaram diversas vezes e tornaram o peso da graduação mais leve. A todos os amigos que me apoiaram incondicionalmente e não me deixaram desistir: minha gratidão eterna.

Um agradecimento muito especial à professora Simeia Andrade, que me pegou pela mão e não me deixou parar quando pensei em desistir da graduação. Sua força e seu incentivo foram o combustível que eu precisava para permanecer e chegar até aqui.

Ao mestre e diretor Diego Jaques, que acreditou em mim desde a minha entrada na companhia e me auxiliou desde a inscrição na universidade até a produção deste Trabalho de Conclusão de Curso. Obrigada por me incentivar a ocupar este espaço e por ser um guia na arte e na vida.

Aos integrantes da Cia de Dança Caminhos, que contribuíram com as entrevistas (Danilo, Aline, Aldair) e aos demais integrantes e companheiros da arte que dividiram comigo os palcos e os momentos importantes da minha vida. A história de vocês é a alma desta pesquisa.

Às minhas orientadoras, Profa. Msc. Roberta Castro e Profa. Msc. Mayara Lima, e à Profa. Dra. Luiza Monteiro. Agradeço imensamente pela escuta sensível e por todo carinho e atenção com meu trabalho. Obrigada por disporem de seu tempo e por acreditarem, verdadeiramente, na minha pesquisa.

À Universidade Federal do Pará, território onde aprendi a defender a minha dança e a minha voz.

Resido nas coisas/corpos, capturadas pelo olhar. Viro devir-coisa. Ocupo temporalidades extracotidianas. Povo as coisas com o que sou, solidão povoada. E danço, porque quando me movo, movo tudo que sou, tudo o que fui e o que gostaria de ser, tudo o que jamais serei. Habitar não é dançar representando a coisa, é dançar devindo coisa (BARDAWIL, 2006, p. 14).

FERREIRA, Eydielma do Carmo Ferreira. **Das Periferias aos Palcos: um estudo epistemológico sobre corpos negros na companhia de dança Caminhos** Ano 2026. Monografia (Curso de Dança) – Universidade Federal do Pará, Belém, p. 59, 2026.

RESUMO

Este estudo é fruto da experiência como intérprete-criadora da Cia de Dança Caminhos, grupo formado por ex-alunos do projeto social Propaz, localizado na periferia de Belém. A pesquisa tem por objetivo analisar as subjetividades do corpo dançante negro e periférico a partir das experiências coreográficas promovidas pela companhia. Entre os objetivos específicos, busca-se: elencar os impactos sociais, políticos e culturais provocados por corpos negros e periféricos em festivais de dança contemporânea; evidenciar a dança como ferramenta de reflexão e inclusão social; e apontar as subjetividades desse corpo dançante através da análise de narrativas conectadas aos trabalhos do grupo. De natureza qualitativa e sob a perspectiva do pesquisador-participante, a metodologia apoia-se na autoetnografia, utilizando memória, fotografias, questionários e entrevistas com integrantes do grupo. A fundamentação teórica dialoga com o pensamento de Bertolino (2024), Castro (2025), Lepecki (2012), Lima (2018), Louppe (2012), Nascimento (2016), Oliveira (2020) e Sodré (2019). O trabalho estrutura-se em três capítulos: o primeiro contextualiza a trajetória artística da pesquisadora e sua relação com projetos sociais; o segundo traça um panorama da dança contemporânea a partir das produções da Cia Caminhos e o terceiro reflete sobre os atravessamentos provocados nos corpos dançantes em festivais, apresentando como a estética da companhia afirma as subjetividades do corpo negro e periférico.

Palavras-Chave: Corpo. Subjetividade. Periferia. Social. Dança Contemporânea.

FERREIRA, Eydielma do Carmo Ferreira. **From the Peripheries to the Stages: An epistemological study of Black bodies in the Caminhos Dance Company**. 2026. 59 f. TCC (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2026.

ABSTRACT

This study is the result of the experience as a performer-creator in the Cia de Dança Caminhos, a dance group formed by former students of the social project Propaz, located in the outskirts of Belém. It aims to analyze the subjectivities of the Black and peripheral dancing body based on choreographic experiences promoted by the company. Among the specific objectives are: to list the social, political, and cultural impacts caused by Black and peripheral dancing bodies in contemporary dance festivals; to highlight contemporary dance as an important tool for reflection and social inclusion; and to point out the subjectivities of the dancing body by analyzing narratives connected to the works presented by the group. Of a qualitative nature and under the perspective of the participant-researcher, the methodology is based on autoethnography, utilizing memory, photographs, questionnaires, and interviews conducted with members of the dance group. The theoretical foundation dialogues with the thoughts of Bertolino (2024), Castro (2025), Lepecki (2012), Lima (2018), Louppe (2012), Nascimento (2016), Oliveira (2020), and Sodré (2019). The text is divided into three chapters: the first contextualizes the object of this research based on the artistic trajectory of the researcher; the second chapter provides an overview of contemporary dance through the choreographic productions of Cia Caminhos; and finally, the third chapter reflects on the crossings experienced by dancing bodies in festivals, presenting how the company's aesthetics affirm the subjectivities of the Black and peripheral body.

Keywords: Body. Subjectivity. Periphery. Social. Contemporary Dance.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Mestre de brinquedo de Miriti de Abaetetuba PA.....	21
IMAGEM 2: Dançando na Escola.....	23
IMAGEM 3: Figurino de brechó usado no espetáculo "Revolução", 2016.....	32
IMAGEM 4: Estética coreográfica, cena do espetáculo "Revolução".....	40
IMAGEM 5: Cena improvisada no espetáculo "Caminhos", 2014.....	43

LISTA DE ABREVIações

UFPA – Universidade Federal do Pará

FADAN – Faculdade de Dança UFPA

CIA – Companhia de Dança

ONGs – Organizações não governamentais

PROPAZ – Programa de Paz

ONU – Organização das Nações Unidas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. RAÍZES DA MENINA QUE DANÇAVA: ENTRE MEMÓRIA, CORPO E IDENTIDADE ARTÍSTICA	20
1.1. Uma trajetória influenciada pela família	20
1.2. A participação em projetos sociais	25
1.3. O encontro com Cia de Dança Caminhos.....	30
2. ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA DA CIA DE DANÇA CAMINHOS	37
2.1. O território de liberdade e a poética do movimento	38
2.2. Rompimentos estéticos e o processo de criação.....	39
2.3. Improvisação, corpo periférico e a política do movimento em cena	43
3. CORPOS NEGROS E PERIFÉRICOS NA DANÇA	45
3.1. Resistência e transformação social	45
3.2. O olhar do Outro	49
3.3. Identidade e representatividade.....	52
3.4. Desconstrução de estereótipos	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

INTRODUÇÃO

A dança é fenômeno que atravessa a cultura e a sociedade brasileira em inúmeras facetas, presente em diversos cenários apresenta distintos significados que variam de acordo com o contexto em que se insere. Durante muito tempo, foi usada para fins de entretenimento, longe de espaços sociais populares. A dança durante certo tempo se deteve a grupos sociais afortunados, só depois passou a ser disseminada em espaços não convencionais através do qual o acesso foi democratizado às classes minoritárias.

No período clássico, a dança era explorada tanto para educar quanto para entreter integrantes da corte. Ao contrário disso, para camponeses a arte do corpo era disseminada como uma forma de expressão e comunicação através da qual práticas sociais eram representadas por movimento que normalmente correspondia a condição de trabalho. Embora essas danças tenham chegado ao Brasil pelos parâmetros da dança de corte e tenha durante algum tempo se limitado a um público elitizado, a popularização dela instituiu novas formas de representação e de ensino em dança.

O ensino da dança no Brasil é definido pela ótica do ensino formal e do informal. Presente em escolas da Educação Básica, o ensino formal visa o desenvolvimento global do sujeito a partir dos aspectos cognitivos, afetivos, sociais e culturais. Embora se aproprie dos mesmos elementos, a dança pela perspectiva do ensino informal valoriza elementos técnicos em diferentes códigos de dança, presente em escolas ou também chamadas de estúdios de dança e em projetos sociais ligados a entidades sem fins lucrativos, as quais normalmente estão articuladas com movimentos sociais.

No Brasil a relação entre movimentos sociais e educação surgiu entre as décadas de 70 e 80. Com intuito de fundir e integrar ações voltadas às necessidades coletivas, projetos sociais foram criados e passaram a representar “forças sociais organizadas, aglutinam as pessoas não como força-tarefa de ordem numérica, mas como campo de atividades e experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais” (GOHN; 2011; p. 336).

Os movimentos sociais segundo Gohn (2011) são impulsionados por três grupos: o dos indígenas, dos funcionários públicos e da Educação/Saúde, os quais criaram

Organização não governamental (ONGs). Considerada uma atividade de terceiro setor,¹ as ONGs desenvolvem atividades exercendo “políticas de parceria entre o poder público e a sociedade, atuando em áreas onde a prestação de serviços sociais é carente ou até mesmo ausente” (GOHN; 2011; p. 342).

Os projetos sociais se caracterizam pelo acolhimento e direcionamento de atividades que contemplam principalmente moradores de áreas periféricas, os quais são excluídos ou oprimidos pela classe dominante. Em busca de justiça social, fraternidade e liberdade, tecem relação com entidades da sociedade civil e da política, propondo ações com o intuito de diminuir os danos provocados pela desigualdade social promovendo por meio de suas atividades sentimento de pertencimento social.

Os projetos sociais são de extrema importância para o público periférico, tornou-se para muitos o único meio de acesso às artes. Distante da realidade do morador de periferia, a dança, ao longo de muito tempo, se limitou a espaços privados, era praticada apenas por integrantes da classe média ou alta. O custo com mensalidade, figurino e/ou até mesmo com condução sempre foram obstáculos para crianças e adolescentes da periferia.

Entretanto, com a disseminação de movimentos sociais, a dança foi democratizada a partir da criação de projetos sociais. Com intuito de promover transformação social, por meio de atividades artísticas e esportivas, chegou à periferia apresentando princípios de cunho educativo e social, juntamente com outras atividades tornou-se uma potente ferramenta que colabora para a conversão da estatística de violência.

A dança pelas diretrizes de projetos sociais não visa resultado nem tampouco o aperfeiçoamento de repertório técnico. Embora estes elementos constituam o processo de ensino-aprendizagem, têm por objetivo agregar valores “princípios, regras, convívio social, busca de superação de limites individuais, superação de desafios, vivências práticas, deba-te em grupo, etc.” (MACHADO; PAES; GALATTI; RIBEIRO; 2011; p. 2).

¹ Terceiro setor: Sociologicamente, a sociedade divide-se em três setores: o Primeiro Setor (o Estado, responsável pelas políticas públicas); o Segundo Setor (o Mercado, composto por empresas privadas com fins lucrativos); e o Terceiro Setor, formado por organizações de caráter privado, mas sem fins lucrativos, que atuam em prol de interesses públicos ou sociais (como as ONGs, fundações e associações), preenchendo lacunas deixadas pelos dois primeiros (cf. GOHN, 2011).

Fundamentado a esses princípios, o projeto (PROPAZ) Programa de Paz lócus desta pesquisa, de Belém do Pará, localizado entre os bairros da Terra Firme e Guamá, funcionou de 2011 ao período de 2018 ofertando atividades diversas das quais a dança ministrada pelo professor Diego Jaques esteve inclusa. Paralelamente, as atividades do projeto foram criadas por este professor a Cia Caminhos, grupo formado por alunos da turma de dança da entidade social.

Ao longo de um extenso período de pesquisas e experimentações, a Cia Caminhos chegou aos palcos de diversos teatros e festivais de dança levando corpos múltiplos formado por mães, homossexuais, pessoas periféricas e em sua maioria negras. Foi pelas experiências promovida pelo grupo de dança que vivenciei situações as quais antes identificava como sutil, mas hoje reconheço como explícita discriminação as quais tentaram ao longo de minhas participações em festivais, limitar, enquadrar e silenciar a existência do corpo negro e periférico. Ainda que fosse inevitável vivenciar esse tipo de situação, foi nesse mesmo contexto que eu e outros corpos periféricos afirmamos nossas latências periféricas, potencializada e ressignificadas pelos trabalhos da Cia Caminhos.

A Cia Caminhos produziu inúmeras composições das quais algumas tornaram-se obras coreográficas e outras produções de curta duração apresentadas em teatros e festivais de dança da cidade, lugar onde corpos periféricos foram apreciados com estranhamentos por pessoas.

Motivada por uma questão ou outra, a Cia de Dança sempre teve seus trabalhos apreciados com estranhamento, composto por olhares de insatisfação e incômodo, sobretudo nos bastidores dos festivais de dança contemporânea em Belém. Isso se deve principalmente ao quantitativo expressivo de corpos negros e periféricos, os quais, pelo trabalho do grupo de dança, passou a participar com frequência de eventos artísticos, lugar mais frequentado por pessoas brancas normalmente pertencentes à classe média ou alta da sociedade paraense.

As subjetividades dos corpos periféricos sempre estiveram evidentes na expressão corporal, figurino, estética coreográfica e até mesmo o modo de se portar nos bastidores de festivais de dança, algo que nós, integrantes da Cia Caminhos, nunca quisemos velar, ao mesmo tempo que não tínhamos a intenção de escancarar o nosso lugar de origem. Não muito diferente do interesse dos demais bailarinos de festivais, nosso desejo

era comum: dançar, o que para nós significava ter a liberdade para se expressar sem nenhuma restrição.

Apesar de nunca ter sido rejeitada em festivais, os olhares, bem como o distanciamento espacial estabelecido por bailarinos de outros grupos de dança, revelavam-se insatisfeitos e incomodados com o corpo periférico. Apesar da presença do corpo periférico ser aceitável nos palcos da contemporaneidade, historicamente o acesso a esses espaços era negado por conta da política vigente normalmente conduzida pela classe dominante, a qual, excludente, sempre tentou limitar e ainda limita os espaços considerados privilegiados.

Diante desse contexto, algumas inquietações me atravessam: como o corpo periférico dançante é percebido quando se apresenta fora de seu território? Que efeitos provoca quando atua em espaços historicamente negados? Como o corpo periférico reage quando se depara com situações constrangedoras? Quais estratégias, memórias e astúcias esse corpo mobiliza para resistir, reinventar-se e atravessar as adversidades sociais?

Partindo da perspectiva do pesquisador-participante, esta pesquisa tem por objetivo investigar as subjetividades do corpo negro e periférico dançante a partir de experiências promovidas pela Cia Caminhos. Entre os objetivos específicos estão: elencar os impactos sociais, políticos e culturais provocados por corpos negros e periféricos dançantes em festivais de dança contemporânea, evidenciar a dança contemporânea como uma importante ferramenta de reflexão e inclusão social, através da qual corpos dissidentes são valorizados por sua singularidade, apresentar subjetividades dos corpos negros e periféricos, analisando narrativas conectadas aos trabalhos apresentados pela Cia de Caminhos.

Para conduzir esta investigação, adoto a perspectiva do pesquisador-participante e a autoetnografia como bússola metodológica. Compreendo, assim como Fortin (2009) e Meyer (2014), que o corpo do artista-pesquisador não é um observador neutro, mas um arquivo vivo onde memórias pessoais e dados culturais se entrelaçam, os quais são extraídos de sujeitos da pesquisa por meio do uso de questionário e entrevistas que foram realizadas via *whatsapp*.

Apropriei-me da metodologia elaborada por Castro (2025) para organizar e acessibilizar. Os materiais infográficos utilizados auxiliam a produção de dados, ao mesmo

tempo que, conduzem a estrutura do texto. Com intuito de provocar interesse no leitor, julguei pertinente não deixar meu objeto de pesquisa apenas para o último capítulo, algo que costumo encontrar em outros trabalhos. Logo, ainda que em caráter de contextualização, o objeto de pesquisa faz aparições nos primeiros capítulos. No trecho que trato sobre a dança contemporânea por exemplo, utilizo imagens de espetáculos da Cia Caminhos para contextualizar essa vertente de dança, ao mesmo tempo que, dou indicativo que irá acontecer no último capítulo.

Sobre essa questão Castro (2025; p. 26) pontua:

A antecipação do objeto desde o primeiro capítulo, faz da imagem um potente recurso estratégico, desperta no leitor, a curiosidade pela pesquisa mantendo-o interessado, atento e familiarizado com objeto da pesquisa. Com intuito de promover a inclusão social, a condução das imagens ao cerne da pesquisa é acompanhada por descrições localizadas abaixo das imagens.

Para a leitura teórica, utilizo conceitos fundamentais que sustentam minha análise. Entendo a Dança Contemporânea Lepecki (2012) como um território de disputa e 'política do movimento', onde a técnica dialoga com a vida. O Corpo Negro e Periférico é visto aqui como 'território de memória' e resistência, tensionando as estruturas do racismo estrutural apontadas por Gomes (2005) e Nascimento (2016). Por fim, diálogo com as reflexões locais de Castro (2025), França (2023) e Oliveira e Pinheiro (2025), que validam a produção artística de Belém como epistemologia própria.

Esta monografia está distribuída em três capítulos. O primeiro intitulado *“Raízes da menina que dançava: entre memória, corpo e identidade artística”* traça a minha trajetória artística. Apresento os indutores da minha escolha pela profissão. Em seguida, apresento os projetos sociais que participei, dos quais enfatizo junto com minha autoetnonarrativa, apresento a trajetória da Cia de Dança Caminhos, apontando as principais obras coreográficas realizadas nos últimos anos. Trago Bertolino (2024) para subsidiar o conceito “transmissão oral”, Gohn (2011) e Machado; Paes; Galatti; Ribeiro; 2011 para fundamentar o papel dos movimentos e projetos sociais.

No capítulo intitulado “Estética Contemporânea da Cia Caminhos”, apresento uma breve história da dança contemporânea a partir dos trabalhos da Cia Caminhos. Para subsidiar este capítulo, utilizo Castro (2025), Silva (2025), Louppe (2012).

No capítulo nomeado de “Corpos negros e periféricos”, aprofundo as questões relacionadas com o racismo estruturado, apresento relatos e afetações vivenciadas nos bastidores de festivais de dança. Na tentativa de demarcar o espaço que é ao mesmo tempo social e político, enfatizo algumas obras coreográficas da Cia Caminhos não apenas para a produção de dados desta pesquisa, mas também para assumir a estética da periferia como mais uma importante vertente dança contemporânea, tendo esta a mesma importância que as demais. As reflexões trazidas neste momento são fundamentadas pelo pensamento de Lepecki (2012) e Oliveira (2024), Gomes (2005), Oliveira e Pinheiro (2024).

1. RAÍZES DA MENINA QUE DANÇAVA: ENTRE MEMÓRIA, CORPO E IDENTIDADE ARTÍSTICA

1.1. Uma trajetória influenciada pela família

“Transmissão oral que contribuem na formação social, psicológica, filosófica, educacional e, sobretudo, cultural. Portanto, é tão importante o entendimento da narrativa e da ancestralidade, visto que elas juntas são mensageiras do ser existente em cada um de modo particular. É identificada através da vivência pessoal do sujeito que, ao assumir sua identidade ou este saber ancestral, consegue explicar a cosmovisão africana que chega ressignificada de várias formas, seja na literatura, na língua, na educação e, sobretudo, na arte” (BERTOLINO; 2024; p.27).

O que Bertolino (2024) conceitua sobre tradição oral se aplica a minha trajetória artística. Apesar da arte ter se apresentado em diferentes frentes, chegou a minha geração por meio de integrantes da família. Meus avós maternos disseminaram na família Ferreira a produção de artesanato, ligados a práticas religiosas, meus tios paternos fomentaram a música. Embora não participasse de nenhum grupo especializado, minha mãe me influenciou apresentando seu interesse pela dança, área de conhecimento que venho me especializando fazendo dela minha profissão.

As lembranças da minha infância se misturam ao ritmo, às descobertas e à leveza de quem dança sem saber que está dançando, não é possível determinar exatamente quando comecei a fazer arte/dança, pois sempre fez parte do meu cotidiano, atravessou diferentes setores da minha vida atravessando inclusive minhas relações pessoais, através das quais membros da minha família se tornaram protagonistas me influenciando a seguir o mesmo caminho, o qual passou a ser transmitido pelo o que Bertolino conceitua de tradição oral, transmissão de saber “concretizada a partir do aprendizado do jovem com o mais velho, momento este que é considerado sagrado, criam-se formas de valorização desta tradição, por meio da oralidade que se tem o momento que pode ocorrer na narrativa” (BERTOLINO; 2024; p.27).

Embora não tenha reproduzido o caminho traçado pela minha família, meus avós maternos influenciaram minhas escolhas ainda que a arte escolhida tenha sido a dança ao invés do artesanato. Meu avô materno era artesão, mestre de brinquedos (IMAGEM 1) de miriti e um dos pioneiros dessa arte em Abaetetuba-PA, enquanto morador desta cidade contribuiu para economia local e sobretudo com o seu Saber deixando um legado, através do qual meus tios e primos reproduziram, tornando-se uma alternativa de sobrevivência para todos que tiveram contato com esta arte.

IMAGEM 1: Mestre de brinquedos de Miriti de Abaetetuba|PA.



Descrição 1: Foto envelhecida e arranhada. Preenchendo cerca de 50 % da imagem posicionada na vertical, homem negro de aproximadamente 50 anos, usando camisa de lista branca e rosa até o cotovelo. e bermuda bege a qual aparece cortada da coxa para cima. O idoso segura um bambu que dá suporte para várias pequenas canoas feitas de miriti.

Fonte: arquivos pessoais.

Foto: Autor desconhecido.

Influenciada pelo vovô, minha vó, apesar de complementar a renda com trabalhos de costura, auxiliou-lhe na confecção de brinquedos de miriti durante muito tempo. Começou reproduzindo, com o passar do tempo, começou a criar seus próprios designs. Mesmo não

seguindo o percurso dos seus pais, minha mãe desenvolveu gosto pela dança, adorava sair para dançar, mesmo sendo muito boa na confecção de artesanatos como bijuterias, biscuit entre outros.

Enquanto minha família materna apresentava inclinação para o artesanato, a paterna mostrava interesse pela música. Meus tios faziam parte de banda da igreja que frequentavam, onde cada um era especializado num instrumento diferente. Meu pai, além de músico, escrevia lindos poemas, chegando a conquistar prêmios na cidade de Abaetetuba/PA, onde residiu até certo tempo.

“No trabalho da cultura negra os conhecimentos circulam de geração para geração, portanto, a forma de transmissão, as crenças, a forma de organização e encontros em que a circularidade se faz presente é também uma característica das várias manifestações de matriz africana onde a troca, a escuta, o respeito ao mais velho que passa a sabedoria, sobretudo a reverência à ancestralidade, são fundamentais. Isto é o que garante que esse pensamento, assim como valores e tradição, alcance a memória coletiva, sendo o tempo todo lembrado e praticado nas relações sociais” (BERTOLINO; 2024; p.32).

A influência da minha família foi crucial para minhas escolhas, em especial os meus pais, os quais incentivaram a mim e meus irmãos a buscarmos atividades artísticas para ocuparmos o tempo ocioso. Preocupados com os rumos que cada poderia tomar, devido à popularidade negativa do Guamá², bairro que resido desde que nasci.

Os meus pais me incentivavam a participar de eventos culturais promovidos pela escola e pela igreja. Mesmo sendo a caçula de 7 filhos, eles sempre foram atenciosos, tinham a proeza de dedicar atenção a cada um de nós de forma individualizada, respeitando nossas escolhas, ao mesmo tempo que nos incentivavam a nos dedicarmos aos estudos.

O ambiente familiar que pertencia era marcado por festas através as quais pessoas se divertiam dançando em dias festivos e comuns. Embora as comemorações em família fossem especiais e tivessem suas particularidades, assimilavam-se a de muitas

² Guamá: A 'popularidade negativa' atribuída ao bairro do Guamá é uma construção histórica e social que remonta aos tempos do isolamento do leprosário do Tucunduba. Na contemporaneidade, esse estigma é continuamente reforçado por narrativas midiáticas que associam o território predominantemente à violência e à criminalidade, invisibilizando as potências culturais, artísticas e comunitárias que ali resistem (cf. COSTA; CARDOSO, 2019).

outras famílias porque as casas eram sempre cheias, traço característico de festas em famílias da periferia.

A atmosfera de festa estimulou o meu interesse pela dança desde cedo, não lembro da minha vida sem a dança, quando não estava presente nas confraternizações familiares, se fazia presente de outras maneiras. Uma delas foi quando passei a frequentar a escola, onde participei ativamente de eventos culturais, participando de todas as datas comemorativas, nas quais me apresentei dançando (IMAGEM 2) quadrilha, carimbó, *country* e até mesmo coreografias do “É o Tchan”, grupo musical baiano que se popularizou na década 90 por conta das coreografias atraentes e fáceis de serem reproduzidas.

IMAGEM 2: Dançando na escola, 2007.



Descrição 2: Com piso de chão batido e várias pessoas ao entorno, usando flor do lado direito da imagem, menina negra de cabelo cacheado até os ombros usando blusa quadriculada de folha e renda branca, saia florida nas cores azul, amarela e renda vermelha, ocupa o centro dançando com as mãos segurando a ponta da saia. Interagindo com ela, um menino pardo de cabelo liso, usa blusa florida de cores diversificadas e calça branca que aparece parcialmente na imagem com a dançarina mirim aparece em primeiro plano.

Fonte: arquivos pessoais.

Foto: Autor desconhecido.

Ao olhar para minha trajetória, reconheço que minha formação artística não começou em uma sala de aula nem em um espaço formal de ensino, mas no convívio cotidiano com minha família, nos sons, nas festas, nos gestos e nas histórias que

atravessaram minha infância. A dança sempre esteve presente, mesmo quando eu ainda não sabia nomeá-la como linguagem ou profissão. Ela habitava meu corpo antes mesmo de se tornar escolha consciente, manifestando-se como brincadeira, como expressão espontânea e como forma de estar no mundo.

Compreendo hoje que esse percurso é sustentado pela tradição oral descrita por Bertolino (2024), que se materializa nas relações de afeto, na escuta atenta aos mais velhos e na transmissão de saberes que não se ensinam formalmente, mas se aprendem na convivência. Ainda que eu não tenha seguido exatamente os caminhos artísticos trilhados por minha família, carrego em mim os rastros desses fazeres, especialmente por meio do artesanato, sobretudo na confecção de acessórios produzidos com diversos materiais como miçangas e correntes entre outros, práticas que aprendi com minha mãe.

A prática do artesanato estabeleceu um vínculo afetivo profundo com os fazeres manuais, pois para mim carregam muitas memórias afetivas. Foi ela quem me ensinou e despertou em mim não apenas a técnica, mas também o cuidado e o apreço por esse tipo de criação. Desde a infância, esse contato com o fazer artístico se manifestava de maneira lúdica. Eu gostava de inventar roupas e penteados, com os tecidos da minha mãe, improvisando combinações e experimentando possibilidades, brincando de montar figurino de dança, fazendo desfile de moda em casa para minha família numa relação espontânea e intuitiva com a criação.

A partir dessas experiências, passei a nutrir um grande interesse pelo universo da moda e por suas múltiplas possibilidades de expressão. Motivada por esse interesse, busquei aprender a costurar como forma de criar minhas próprias roupas e realizar customizações para uso pessoal. Com o tempo, esses saberes extrapolaram o âmbito individual e passaram a configurar também formas de trabalho, funcionando como atividades profissionais paralelas à dança. Em diversas ocasiões, esses conhecimentos me colocaram como referência entre amigas e pessoas próximas, auxiliando na confecção de peças, na criação de figurinos e no compartilhamento de técnicas.

Além disso, desenvolvi a habilidade de trançar meu próprio cabelo, apenas observando o trabalho do meu irmão que é trancista desde a sua adolescência, partir da necessidade de o mesmo não ter vaga na sua agenda quando eu precisava, prática que igualmente se desdobrou em trabalho em alguns momentos da minha trajetória.

Assim, o artesanato, a costura, a customização de roupas e o trançado de cabelos constituíram não apenas expressões estéticas e identitárias, mas também estratégias de autonomia financeira e de sustentação da minha permanência no campo artístico, dialogando diretamente com minha atuação na dança, pois, no lugar de professora que ocupo hoje, em diversas montagens de espetáculo ou criações coreográficas, eu também preciso elaborar figurinos e penteados para meus alunos.

Olhando para trás, percebo que esses saberes da minha casa foram muito mais que ganha-pão: foram a base material da minha arte. O espetáculo *Revolução*, por exemplo, só saiu do papel graças a uma rede de apoio incansável onde cada um dava o que tinha. Meu pai, que na época trabalhava em uma gráfica, foi quem garantiu a impressão dos cartazes e panfletos de divulgação, transformando seu ofício em suporte para o nosso sonho. Essa 'tecnologia de sobrevivência familiar' nos ensinou que, na ausência de grandes verbas, o afeto e o trabalho coletivo são as engrenagens que fazem a cortina abrir.

Ao eleger a dança como profissão, aciono no corpo um conjunto de saberes que me foram transmitidos pela oralidade, pela convivência cotidiana e pela observação atenta dos mais velhos. Cada gesto carrega marcas de um aprendizado que não se deu apenas em espaços formais, mas sobretudo no ambiente familiar e social, nas múltiplas formas de criação que atravessaram minha infância. Meu corpo, nesse sentido, constitui-se como um arquivo vivo dessas memórias, atravessado pela ancestralidade negra, pela experiência periférica e por práticas que sempre articularam arte, trabalho e sobrevivência.

Assim, minha trajetória artística se desenha como um processo contínuo de escuta, elaboração e afirmação de pertencimento, no qual dançar é também reativar lembranças, honrar saberes ancestrais e reinscrever histórias coletivas em novos contextos. A dança, portanto, não se apresenta apenas como escolha profissional, mas como campo de resistência, identidade e permanência, no qual o corpo cria, narra e afirma modos possíveis de existir no mundo.

1.2. A participação em projetos sociais

Conforme afirma Gohn (2011), a inserção de projetos sociais no Brasil ocorreu por volta da década de 70, quando entidades científicas passaram a tensionar reflexões

sobre pautas socioeconômicas e políticas, as quais ganharam força quando os sujeitos dessas instituições passaram a ter contato com movimentos sociais formados por operários.

Ao conceituar movimento Gohn (2011) afirma:

“ações sociais coletivas de caráter socio político e cultural que viabilizam formas distintas de a população se organizar e expressar suas demandas (cf. Gohn, 2008). Na ação concreta, essas formas adotam diferentes estratégias que variam da simples denúncia, passando pela pressão direta (mobilizações, marchas, concentrações, passeatas, distúrbios à ordem constituída, atos de desobediência civil, negociações etc.) até as pressões indiretas” (Gohn; 2011; p.335).

Os movimentos sociais agrupam pessoas que defendem a mesma causa, as quais se organizam de forma democrática propondo atividade de natureza coletiva, “que agem como resistência à exclusão e lutam pela inclusão” (Gohn; 2011; p. 336) fortalecendo a luta. Esses movimentos diagnosticam a realidade e grupos desorganizados pautados em representações simbólicas denotadas através de discursos e práticas, as quais mobilizam o coletivo com intuito de conscientizar sujeitos, ao mesmo tempo que buscam por igualdade social.

Norteados por esses princípios, os projetos sociais no Brasil são frutos da difusão de movimentos sociais e educação. Essas instituições oferecem atividades diversas ofertadas em momentos pontuais e/ou ao longo de um período às comunidades periféricas de forma gratuita. Em Belém do Pará, atividades como: emissão de documento, consultas médicas, corte de cabelo entre outras são geralmente realizadas para o público adulto, enquanto as atividades continuadas como: futebol, karatê, pintura, dança entre outros são disponibilizadas para crianças e adolescentes.

A atividade oferecida por projetos sociais segundo Machado; Paes; Gallati; Ribeiro (2011) se caracteriza por quatro processos: socialização, processo de ensino-aprendizagem e aquisição de habilidades que variam de acordo com a especialidade de cada área de conhecimento em caráter de experimentação, administradas por comunidades, escolas, ONGs, igrejas etc. As atividades mais frequentes nos projetos sociais de Belém são os esportes e a dança.

A dança atravessou todas as práticas sociais que frequentei até escolhê-la como profissão. Paralelamente às atividades educacionais, frequentei diferentes projetos sociais que ofertaram dança, alguns ligados a entidades públicas, outras a instituições religiosas, a movimentos sociais ou a grupos políticos. Dos quais um deles foi o ministério de artes da Comunidade Jesus Libertador, vinculado à Paróquia de Santa Maria Goreti localizada no Guamá, igreja que frequentei com minha família, onde funcionava diversos projetos sociais.

Entre os muitos espaços sociais que permearam minha infância, a presença da minha mãe, Telma Ferreira, sempre se destacou como força silenciosa e transformadora, dedicava-se como voluntária, participando de projetos para os quais colaborava, desde a confecção de lanches para as crianças, até a organização de oficinas educativas. Entre todas as suas atuações, a mais marcante para mim foi quando liderou a Pastoral da Criança³, grupo no qual coordenava ações comunitárias e onde me integrou inicialmente em atividades de apoio. Responsável pela preparação da multimistura⁴, realizava visitas domiciliares às famílias, acompanhando de perto a rotina e a alimentação das crianças da comunidade.

Cresci acompanhando os gestos de cuidado e solidariedade da minha mãe. Palavras de conforto, doações de alimentos retirados de nossa própria mesa, acolhimento de visitantes do interior que buscavam por atendimento médico ou simplesmente o compartilhamento de sua casa e tempo para aqueles que mais precisavam. Tudo isso a mim e a outros os quais a reconheciam como símbolo de generosidade e dedicação a pessoas do bairro.

Mesmo após seu falecimento ocorrido em 2018, depois de oito anos de seu legado, Telma Ferreira continua viva, presente nas lembranças de famílias que ajudou. As pessoas até hoje são gratas pelo trabalho comunitário que ela realizou, o qual ainda serve como inspiração para muita gente, especialmente para mim, fazendo-me lembrar que o cuidado, a empatia e a ação concreta são formas de arte tão significativas quanto qualquer expressão criativa que possa habitar os palcos.

³ Pastoral da Criança: Organismo de ação social da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), fundado em 1983 por Dra. Zilda Arns Neumann, com atuação voltada ao desenvolvimento integral de crianças de zero a seis anos e gestantes, por meio de ações comunitárias de saúde, nutrição, educação e cidadania.

⁴ Multimistura: Preparação alimentar orientada pela Pastoral da Criança, composta por farinhas, cereais, farelos, sementes, folhas verde-escuras e casca de ovo, utilizada como complemento nutricional no combate à desnutrição infantil e materna, especialmente em comunidades em situação de vulnerabilidade social.

Essa herança de solidariedade deixada por minha mãe não apenas moldou meu caráter, mas também hoje fundamenta minha prática profissional. Atualmente, ministro aulas de dança em um projeto social no distrito de Outeiro, uma região que, assim como o Guamá, também enfrenta vulnerabilidades sociais e carência de acesso à arte. Sinto que um ciclo se completa: sou 'cria' de projetos sociais e cresci sendo levada pelos trabalhos voluntários de minha mãe. Estar hoje na posição de educadora, em um território também periférico, é a minha forma de honrar esse legado, devolvendo a outras crianças e jovens as oportunidades e o afeto que um dia recebi.

Embora agora a imagem do bairro do Guamá tenha melhorado, devido a avanços urbanísticos provocados pela reforma de vias e melhora da iluminação pública, bem como a instalação de grandes empresas, bairro ficou durante muito tempo conhecido pelo alto índice de violência. Situação que motiva diferentes grupos sociais a instalarem projetos nessa área, entre eles o Instituto D'água, o qual funcionava na Av. José Bonifácio, ofertou, durante a gestão municipal da época, capoeira, brinquedoteca, roda de leitura, aula de dança e esportes.

O contexto social que pertenco sempre esteve propício a desvios de caminhos por conta do alto índice de violência. Preocupada com os rumos que 7 filhos poderiam ter, minha mãe buscava ocupar nosso tempo com atividades extracurriculares ofertadas pelo instituto D'água, que participávamos no contraturno da escola, o qual ofereceu, durante algum tempo, do primeiro governo de Edmilson Rodrigues, atividades de esporte, capoeira, brinquedoteca, roda de leitura e aula de dança. Inicialmente apenas meus irmãos mais velhos haviam sido matriculados, mas, quando soube que havia dança, pedi que minha mãe me matriculasse.

Embora o desejo de integrar turmas de dança tivesse sido cumprido com a efetivação da matrícula, com o passar do tempo fui percebendo que aquele lugar ainda supria as minhas expectativas, pois tinha o sonho de ser bailarina clássica, mas as aulas ofertadas eram de dança moderna. Ainda que insatisfeita com a modalidade ofertada, permaneci nas aulas até o projeto findar. Entretanto, a vontade de fazer *ballet* clássico nunca sumiu! Então, a manutenção da dança passou a acontecer pelas atividades promovidas pela escola e pela igreja até conhecer o projeto social Riacho Doce.

No ano de 2006, retomei minha trajetória artística ao ingressar no 'Projeto Riacho Doce', iniciativa voltada a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social nos bairros do Guamá e Terra Firme. Esse espaço constituiu-se como um território fundamental de formação, onde vivi meu primeiro contato sistematizado com o *ballet*, o *jazz* e outras práticas corporais. Mais do que o aprendizado técnico, guardo na memória a potência desses momentos inaugurais: a descoberta da barra, o calçar das sapatilhas e o reconhecimento de um corpo que aprendia não apenas a mover-se, mas a sentir-se, perceber-se e existir no mundo.

A permanência nas aulas de dança durou até 2013, quando o projeto Riacho Doce, assim como o primeiro que participei, fechou as portas por falta de investimento. Naquele lugar fiz grandes amigos dos quais alguns que estão na minha vida até hoje e outros que perdi para a violência e para falta de oportunidade que, infelizmente, é a realidade de periferias.

Com o encerramento do Projeto Riacho Doce, atravessei um período de descontinuidade nas práticas formais de dança, marcado pela ausência de aulas regulares e estruturadas. Ainda assim, o movimento não se afastou completamente do meu corpo, mantendo-se presente em espaços não institucionalizados, como as práticas desenvolvidas na igreja e em apresentações escolares. Essas experiências dialogam com uma realidade recorrente nos territórios periféricos, onde a ausência de políticas públicas contínuas interrompe trajetórias formativas e evidencia os limites dos projetos sociais enquanto ações públicas que, muitas vezes, não garantem a permanência dos sujeitos envolvidos.

Em 2015, prestei vestibular para a Universidade Federal do Pará (UFPA) pela primeira vez. Durante o exame de habilidade, vivi um reencontro simbólico: descobri que o grupo de dança funcionava no mesmo espaço onde eu havia iniciado minha trajetória. Mais tarde, compreendi que aquele terreno pertence à universidade e que, futuramente, aquele mesmo local voltaria a integrar minha rotina, agora abrigando minhas aulas práticas da graduação.

Aquela sala guarda marcas profundas da pequena Eydielma que ali descobriu o movimento como linguagem de expressão. Foi naquele chão que vivi os momentos inaugurais que descrevi anteriormente: a descoberta da barra, o calçar das sapatilhas e o reconhecimento de um corpo que aprendia a existir no mundo. Sempre que retorno a esse

espaço, agora como universitária e pesquisadora, sou atravessada por uma mistura intensa de sentimentos que reafirmam a dança como fio condutor da minha história.

Permaneci vinculada a esse novo momento do projeto (agora Pro Paz) até 2018, ano do falecimento de minha mãe. A partir desse acontecimento, novas responsabilidades se impuseram à minha vida e, somadas ao ingresso definitivo na universidade em 2017, tornaram inviável a conciliação entre a rotina da companhia e as demandas acadêmicas. Ainda que afastada dos palcos, mantive-me próxima, preservando o vínculo com cada pessoa que compartilhou comigo aquelas experiências.

1.3. O encontro com Cia de Dança Caminhos

A Cia de Dança Caminhos teve seu início em 2013 a partir de um trabalho desenvolvido pela Fundação Pro Paz desde 2011, voltado para crianças e adolescentes dos bairros do Guamá e da Terra Firme, contextos caracterizados por vulnerabilidade social. A dança configurou-se como ferramenta de expressão, formação e ampliação de repertórios simbólicos, possibilitando aos jovens o compartilhamento de histórias, vivências e sonhos por meio da linguagem corporal. Contudo, ao completarem 17 anos, os participantes eram desligados do projeto, permanecendo sem acesso às atividades que garantissem a continuidade de sua formação artística e sociocultural, o que os deixavam expostos a longos períodos de ociosidade e a contextos de risco social.

Foi a partir dessa necessidade de acolher esses jovens e assegurar sua permanência em processos formativos, que o coreógrafo Diego Jacques, atento a essa realidade e aos talentos que ali estavam, passou a ministrar aulas de dança para estes jovens, criando um espaço de continuidade, cuidado e construção de novos caminhos por meio da arte.

Em 2014, o grupo foi contemplado com a premiação de uma exposição fotográfica, bem como com o suporte estrutural necessário para a estreia do espetáculo inicialmente intitulado *Caminhos*, nome que posteriormente passou a designar oficialmente o coletivo. Na referida obra, os participantes levaram à cena suas trajetórias pessoais e vínculos interpessoais, elaborando coreografias construídas a partir de vivências individuais e sociais.

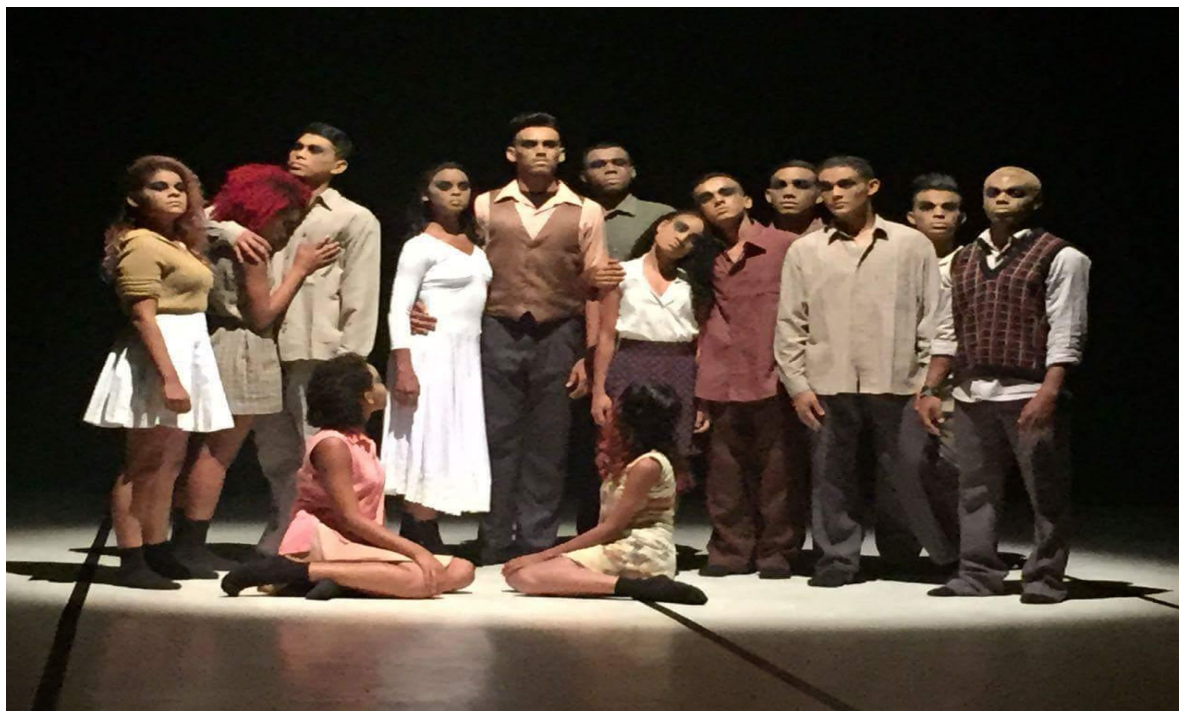
No ano seguinte, em 2015, a Companhia apresentou sua segunda obra, e a primeira que participei, intitulada “Luz”, que convidava o público a entrar em um mundo imaginário, no qual todos os sonhos são possíveis. Essa obra foi especialmente concebida para o público infanto juvenil e aconteceu dentro da própria sala de dança do projetor.

Em 2016, foi desenvolvido o espetáculo “*Revolução para nunca mais adeus*”, trabalho que alcançou significativa repercussão no cenário cultural da cidade de Belém. A obra teve como eixo temático o período da Ditadura civil-militar brasileira, abordando as múltiplas camadas de complexidade histórica, social e simbólica que caracterizam esse contexto.

Para a construção cênica, foram feitos vários laboratórios e foram incorporados relatos de moradores da cidade de Belém que vivenciaram e foram diretamente afetados por esse período histórico, conferindo densidade memorial e política à dramaturgia do espetáculo. A montagem permaneceu em circulação por aproximadamente dois anos, realizando diversas temporadas e alcançando expressivo reconhecimento de público, com apresentações em teatros, festivais, escolas públicas e em diferentes municípios do estado do Pará.

Mas, para que essa obra chegasse aos palcos, travamos uma batalha diária nos bastidores. Sem editais ou grandes patrocínios, a manutenção da companhia dependia da nossa capacidade de inventar saídas. Nossos figurinos (IMAGEM 3) não vinham de lojas caras, mas de garimpos pacientes em brechós e de bazares que organizávamos nas calçadas de Belém com roupas doadas. Lembro de batermos de porta em porta no comércio do bairro, pedindo qualquer apoio para custear as taxas de inscrição nos festivais e para colocar o espetáculo para circular. O que teóricos podem chamar de 'estética da precariedade', nós vivenciamos como uma sofisticada tecnologia de sobrevivência: aprendemos a transformar o pouco em luxo cênico, fazendo da necessidade o motor da nossa poética.

IMAGEM 3: Figurino de brechó no espetáculo “Revolução”, 2016.



Descrição 3: Fotografia colorida em plano médio. No palco, um grupo de 14 intérpretes da Cia Caminhos compõe uma cena do início do espetáculo. Doze bailarinos estão em pé, agrupados e próximos alguns se abraçando, mantendo o olhar fixo para frente, enquanto duas bailarinas sentadas no chão, ao centro, observam o grupo de pé. A composição remete visualmente aos retratos de família da época da ditadura. Os intérpretes apresentam expressões densas, com os olhos marcados por maquiagem preta. A iluminação é recortada por um único foco de luz branca vindo de cima (zenital), destacando os corpos e os figurinos de época em tons terrosos, brancos e cinzas. A cena transmite uma atmosfera de luta, união familiar e resistência.

Fonte: Arquivos da Cia de Dança Caminhos.

Foto: Autor desconhecido.

Ao longo de seu percurso artístico, a Cia de Dança Caminhos passou a ocupar espaços de destaque no cenário cultural de Belém, participando de eventos que extrapolam o campo estritamente artístico e dialogam também com dimensões políticas e sociais. Essas inserções contribuíram para a consolidação do coletivo e para a ampliação de sua visibilidade junto a diferentes públicos. Entre as experiências de maior relevância, destaca-se a apresentação de fragmentos do espetáculo “*Caminhos*” no Fórum Mundial da Organização das Nações Unidas (ONU), contexto marcado por debates de alcance internacional.

O grupo também integrou o maior festival de dança das regiões Norte e Nordeste, ocasião em que foi contemplado com diversas premiações, incluindo o reconhecimento como melhor projeto social, evidenciando a articulação entre criação artística e compromisso social. Ademais, a Cia manteve presença contínua, por dois anos

consecutivos, em eventos de ampla circulação cultural, como a Feira do Livro e o projeto “Belém: Cidade Luz da Amazônia”. Soma-se a esse percurso a participação do coletivo na passagem da Tocha Paralímpica em Belém, evento de grande visibilidade pública e simbólica, que reforçou a inserção da Cia em ações de caráter inclusivo e de alcance social ampliado, reafirmando seu compromisso com a democratização do acesso à cultura e com a ocupação de distintos espaços de fruição artística.

No contexto de suas investigações artísticas voltadas às relações entre corpo, natureza e meio ambiente, a Companhia de Dança Caminhos apresentou, em 2017, o trabalho “*A menina e o pássaro encantado*”, concebido a partir de uma mesma matriz poética, mas desenvolvido em duas versões distintas, direcionadas a públicos específicos.

A primeira montagem foi voltada ao público infantil e teve como referência textos de Rubem Alves, utilizando uma linguagem cênica sensível e acessível, capaz de dialogar com o imaginário da infância. Nessa versão, a obra abordou temas relacionados à preservação ambiental e à responsabilidade social, propondo reflexões sobre o cuidado com a natureza desde os primeiros anos de formação.

A segunda versão, intitulada “*O cemitério dos pássaros*”, destinou-se ao público adulto e aprofundou a abordagem crítica acerca das relações estabelecidas entre o ser humano, os pássaros e o meio ambiente, evidenciando as tensões, contradições e impactos da ação humana sobre a natureza. Em ambas as criações, a pesquisa corporal esteve fundamentada na observação de gestos, movimentos e comportamentos associados ao universo simbólico dos pássaros, articulando essa investigação com referências oriundas de manifestações culturais do estado do Pará. As obras, em suas diferentes configurações estéticas e dramatúrgicas, afirmaram a compreensão da vida como um sistema interdependente e ressaltaram a relevância do cuidado com as questões ambientais, com especial atenção ao contexto amazônico.

Após o término do governo responsável pelo projeto social em 2018 ao qual a Cia de Dança Caminhos fazia parte, nos encontramos sem um espaço físico para realizar nossas atividades. Mediante a tantas respostas negativas, eis que surge uma parceria com

o Estúdio Garcia⁵, pertencente à Diretora Viviane Garcia, o qual se tornou o novo local de ensaios e aulas da companhia.

A parceria estabelecida com o Estúdio Garcia mostrou-se fundamental para a continuidade das atividades da Cia de Dança Caminhos. O espaço disponibilizado pelo estúdio ofereceu condições adequadas para a realização dos ensaios, contando com salas amplas e infraestrutura compatível com as demandas do trabalho artístico. Além disso, essa colaboração possibilitou a manutenção do vínculo coletivo do grupo, favorecendo a continuidade dos processos técnicos e criativos envolvidos na elaboração das produções coreográficas.

Inserido no conjunto de investigações artísticas desenvolvidas pela Cia de Dança Caminhos, o espetáculo “*Memória das Sombras*”, apresentado em 2019, configurou-se como uma obra de dança contemporânea fundamentada nos estudos de Carl Gustav Jung, especialmente nos conceitos de inconsciente coletivo e sombra. A criação partiu da compreensão de que determinados mitos, imagens e símbolos reaparecem em diferentes culturas e períodos históricos, indicando a existência de estruturas simbólicas compartilhadas pela humanidade, independentes das vivências individuais de cada sujeito.

Nessa perspectiva, o espetáculo propôs uma reflexão crítica sobre a constituição do inconsciente humano, articulando elementos simbólicos que atravessam o tempo e se manifestam de forma recorrente nas narrativas míticas. No plano cênico, a obra investigou o encontro entre duas consciências, utilizando o corpo como espaço de manifestação dessas camadas inconscientes.

A relação estabelecida entre essas presenças em cena tensionou questões relacionadas à passagem do tempo, aos ciclos da vida e às múltiplas escolhas e caminhos possíveis ao longo da existência. Por meio dessa abordagem, *Memória das Sombras* reafirmou o potencial da dança contemporânea como linguagem capaz de articular pensamento simbólico, experiência corporal e reflexão existencial. Integrando-se organicamente à dramaturgia do espetáculo.

⁵ Stúdio Garcia: Refiro-me ao Studio de Dança Garcia, escola de dança e centro de formação artística localizada no bairro Batista Campos em Belém. Sob a direção de Viviane Garcia, o espaço estabeleceu uma parceria fundamental de apoio cultural com a Cia Caminhos, cedendo sua infraestrutura para a continuidade dos trabalhos do grupo. Esse vínculo se estreitou artisticamente, culminando na integração da própria diretora e de bailarinas do estúdio ao elenco da companhia.

Os elementos cênicos não se apresentavam como componentes acessórios, mas como extensões do corpo dos intérpretes, sendo manipulados e ressignificados ao longo da cena. Essa fusão entre corpo e materialidade ampliava o campo simbólico da obra e contribuía para a construção de imagens que dialogavam com as noções de inconsciente, memória e sombra.

A presença de apenas dois bailarinos em cena potencializou a densidade das relações estabelecidas, tanto entre os corpos quanto entre corpo, espaço e materialidade cênica. A interação constante entre Danilo Rodrigues e Diego Jaques evidenciava um jogo de espelhamentos, tensões e aproximações, que reforçava a noção de encontro entre consciências distintas, aspecto central da obra.

Ao longo da performance, os corpos se transformavam em suporte simbólico para a emergência de imagens que remetiam aos conflitos internos, às passagens do tempo e aos múltiplos caminhos que atravessam a experiência humana. Reafirmando a dança como campo de investigação poética, filosófica e uma forma de expressar insurgências políticas, esta obra foi apresentada em diversos espaços e cidades pelo Brasil, como São Paulo, Macapá e Rio de Janeiro.

Em 2022, a Companhia de Dança Caminhos criou o espetáculo “*No Entre*”, uma obra que se propõe a investigar os tempos sombrios do presente, compreendendo a arte como um campo de resistência e de produção de realidades que se afastam daquelas estabelecidas no aqui e agora. O trabalho parte da compreensão de que a dança e os processos de criação artística são capazes de revelar outros modos de existência e de relação entre os sujeitos, ao mesmo tempo em que tensionam e informam a realidade social na qual estão inseridos.

O espetáculo aborda as angústias que atravessam os artistas da dança, cujos corpos são frequentemente submetidos a lógicas de exploração no processo de produção artística, problematizando também as tensões que emergem do encontro entre os corpos em cena e o corpo da cidade. Nesse contexto, a dança contemporânea é compreendida como um recurso de insurgência política, capaz de ampliar a imaginação, fomentar a fabulação de outros mundos possíveis e afirmar o corpo como território de resistência, criação e enunciação crítica.

A partir de uma investigação cênica que dialoga com o imaginário mítico da Amazônia, a Companhia de Dança Caminhos apresentou, em 2023, o espetáculo “*Akakor*”, uma criação inserida no campo da dança contemporânea que mobiliza narrativas simbólicas associadas à chamada “cidade dourada”. A obra tem como referência o mito de Akakor, descrito em relatos de pesquisadores e visionários como um território subterrâneo localizado no interior da floresta amazônica, marcado pela presença de pirâmides, túneis e gravuras geométricas, elementos que transitam entre o registro histórico, o lendário e a fabulação.

No plano cênico, esses referenciais são acionados como matéria poética para a construção de uma cena que se funde à natureza, às encantarias e aos mistérios característicos da região amazônica. A criação articula corporeidade, misticismo e imaginação, assumindo a lenda como potência estética e dramática. Nesse sentido, *Akakor* se configura como uma obra que investiga o desconhecido e o encantado, evocando a ideia de um território do qual, simbolicamente, não há retorno e convidando o espectador a uma experiência sensível entre mito, corpo e território.

Em 2024 a Cia leva a sua obra mais recente para os palcos, ao celebrar dez anos de trajetória artística, a Companhia de Dança Caminhos apresentou o espetáculo *Estranha loucura*, obra que se insere no diálogo entre dança contemporânea e cultura popular brasileira, tendo como eixo poético o repertório musical de Alcione. Embalada por mais de vinte canções da artista, cujas narrativas já ocupam lugar consolidado na memória afetiva e cultural do país, a criação assume caráter atemporal ao investigar as múltiplas formas de amor e de amar como experiências coletivas e socialmente construídas.

Ao transpor essas narrativas musicais para a cena, o espetáculo articula corpo, música e emoção, acionando estados expressivos marcados por intensidades afetivas e emoções à flor da pele, características recorrentes na interpretação da cantora conhecida como “Marrom”. Nesse sentido, a obra reafirma a dança como linguagem capaz de dialogar com a cultura popular, ressignificando suas referências e ampliando seus sentidos por meio da corporeidade.

A direção geral foi assinada por Diego Jaques, responsável também pela pesquisa e pelo roteiro em parceria com Kleber DüMerval, contando com preparação vocal de Lenno Ávila, com participação especial de Mariza Black. Apresentado em 16 de maio de 2024, no Teatro Margarida Schivasappa, o espetáculo integrou as ações comemorativas da

década de existência da Companhia, reafirmando sua maturidade artística e sua capacidade de produzir uma dança que dialoga criticamente com a música popular brasileira, a memória coletiva e os afetos que atravessam a experiência social.

2. ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA DA CIA DE DANÇA CAMINHOS

Estudando a dança contemporânea como linha de pesquisa da Cia de Dança Caminhos, é importante reconhecer que não há um único conceito que abarque toda a

complexidade dessa forma de expressão artística. Essa indefinição teórica, longe de ser uma limitação, atua como um terreno fértil e acolhedor para aqueles que operam fora dos eixos hegemônicos clássicos. Não há um único caminho para pensar a dança contemporânea, pois ela engloba uma variedade de construções coreográficas provenientes de diferentes lugares e culturas.

No contexto da nossa companhia, essa multiplicidade cruza-se diretamente com as vivências urbanas, as memórias afro-diaspóricas e as urgências do corpo negro periférico. O tema da dança contemporânea sempre gera discussões, dúvidas, conflitos e questionamentos porque, diferente de outras modalidades da dança, ela fundamenta-se na desconstrução do movimento e na liberdade investigativa. Ao não se prender a uma técnica única, consolida-se como um campo aberto a múltiplas corporeidades, onde o processo de criação se sobrepõe à simples execução de passos demarcados.

Ao trazer para o palco as tensões e desigualdades do nosso tempo histórico, a dança contemporânea transcende o foco puramente performático para atuar como uma ferramenta de reflexão social e um lugar de posicionamento e escuta, onde narrativas historicamente invisibilizadas ganham centralidade e reconfiguram o que se entende por arte.

2.1. O território de liberdade e a poética do movimento

Diferente do balé clássico, que exige que o corpo se molde a formas rígidas, percebo a dança contemporânea como um território de liberdade. É nesse ponto que minha vivência na Cia Caminhos dialoga com Louppe (2012). Para ela, a dança não se define por uma técnica fechada, mas pela emergência de uma 'poética do movimento' que brota das singularidades de cada intérprete.

Essa visão encontra eco nas reflexões locais de Castro (2025, p. 30), que qualifica a dança contemporânea justamente por seu aspecto 'flexível, indeterminado, simultâneo, descontínuo e subjetivo', abrindo 'espaço para liberdade criativa'. Para nós, corpos negros e periféricos, essa compreensão é libertadora, pois nos permitiu entender que não precisávamos apagar nossas marcas ou nossa história para dançar; pelo contrário, nossa própria vivência torna-se a matéria-prima da criação cênica e além dela.

Historicamente, os espaços acadêmicos e canônicos da dança foram construídos sob uma ótica eurocêntrica, onde o padrão de excelência exigia uma corporeidade branca, magra e longilínea. Corpos que fugissem dessa norma eram frequentemente invisibilizados ou atribuídos exclusivamente ao folclore e às danças populares. Essa urgência política se confunde com a própria história de como a Cia Caminhos nasceu. Nós não surgimos de uma pretensão do mercado ou da academia, mas de uma necessidade nossa, muito real e latente: acolher e ocupar o tempo de jovens em vulnerabilidade social que acabavam ficando sem um espaço de continuidade e proteção.

Para nós integrantes da Cia Caminhos, a dança contemporânea nunca foi apenas uma escolha estética; ela chegou como um verdadeiro meio de sobrevivência e um espaço para reivindicarmos o nosso direito de existir. Ao transformarmos as nossas próprias vivências em arte, nós demos um passo importante para desconstruir o estigma de que o corpo negro e periférico possui um único lugar demarcado na dança, fazendo do palco também nosso território de criação e pertencimento.

A dança contemporânea é um campo que acolhe uma infinidade de realizações artísticas, muitas vezes próximas à experimentação e sem formas de existência conceituadas *a priori*. Ela cria tempos-espacos potenciais para manifestações artísticas elaboradas e extremamente heterogêneas, que entrelaçam corpo e ambiente, modificando-os. Esses mundos evidenciam o desejo de explorar radicalmente opostos aparentes, como vazio e cheio, mobilidade veloz e imobilidade, perfeição e erro, interior e exterior, realidade e ilusão.

No entanto, Eliana Rodrigues (2005) ressalta que é inadequado procurar um núcleo duro ou uma definição fixa para a dança contemporânea. A autora descreve este campo de atuação como um mapa movediço em constante movimento e expansão. Em vez de delimitar fronteiras, desenha linhas que apontam para outros caminhos de pesquisa e significação.

2.2. Rompimentos estéticos e o processo de criação

Conforme aponta Castro (2025), a Dança Contemporânea nasce da negação ao pensamento moderno, o qual caracteriza-se pela racionalidade que aplica a métodos pautados em verdades absolutas, inquestionáveis e coordenadas fixas que mecanizam a

expressividade do corpo dançante, sustentada em representação de formas, sequências coreográficas engessadas e um virtuosismo técnico determinado pelo aspecto homogêneo.

Ao contrário disso, a dança pós-moderna, segundo Castro (2025), engloba uma ampla gama de possibilidades criativas, desde apropriação da poética etérea da dança clássica até a qualidade expressionista da dança moderna, passando pelas danças populares, de salão e de rua. Além disso, inclui o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento, como visto na dança pós-moderna americana dos anos 60. A dança contemporânea questiona e desconstrói suas próprias categorias de enunciação e elementos compositivos, desfazendo a si mesma.

A partir do pensamento de Eliana Rodrigues, Castro (2025) aponta algumas correntes de atuação da Dança Contemporânea. Para ela:

A inserção da nova proposta problematizou discussões entre artistas, segmentando a classe em correntes que negam, absorvem parcialmente e os que radicalizam fazendo novas proposições. Sobre essa questão Silva (2005) afirma que o movimento artístico pós-moderno na dança se estrutura entre: os que lutam contra a existência do novo conceito, os que consideram a nova concepção como desdobramento de práticas anteriores, os que “defendem a ideia de que é uma reação à corrente anterior, e outros que o definem como combinação de conceitos de várias épocas” (Silva 2005; p. 61), conceituando-se como intervalo de outro movimento que ainda está por vir (CASTRO; 2025; p. 32).

O trabalho da Cia de Dança Caminhos, segundo a divisão colocada por Castro (2025), está relacionado com a corrente de atuação que radicaliza o modelo vigente reformulando-o, ao mesmo tempo em que, mantém a estrutura coreográfica pelo fato de o diretor optar por organizar sequências de movimentos desconstruídos, os quais são recombinações na composição coreográfica. Assim, o trabalho da Caminhos “está associado à desintegração do padrão narrativo e do virtuosismo coreográfico, bem como ao desejo pelo distanciamento de convenções institucionalizadas” (CASTRO; 2025; p. 32).

Embora a estética coreográfica Cia Caminhos (IMAGEM 4) apresente traços do pensamento moderno por conta da estrutura estabelecida, no processo criativo parte de laboratórios de improvisação, a partir dos quais o corpo dançante experimenta níveis e

planos espaciais, bem como, velocidades e qualidades de movimento que derivam de estímulos diversos como: uma imagem, uma história, um anúncio etc.

IMAGEM 4: Estética coreográfica, cena do espetáculo "Revolução".



Descrição 4: Fotografia colorida em plano aberto contra um fundo preto. A iluminação dramática recorta os bailarinos em cena, criando um forte contraste. No lado esquerdo, em nível alto, uma bailarina de cabelos vermelhos vestida da mesma cor é suspensa e sustentada por dois bailarinos em pé, utilizando faixas elásticas pretas que criam linhas diagonais de tensão no espaço. No nível baixo (chão), quatro bailarinos vestidos de bege presos aos elásticos se arrastam ou se apoiam no solo com expressões de esforço e angústia. A composição visual demonstra a exploração de diferentes planos espaciais e a intensidade física característica da obra.

Fonte: Arquivos da Cia de Dança Caminhos.

Foto: Autor desconhecido, 2016.

Na obra 'Revolução' (IMAGEM 4), essa experimentação estética e corporal fica evidente. O uso das faixas elásticas pretas foi o resultado direto dos nossos laboratórios de investigação motora. O elástico atuou como um objeto indutor a partir do qual cada um de nós desenvolveu a sua própria narrativa física e emocional para levá-la à cena, compondo a imagem coletiva que daria forma ao tema do espetáculo.

Conforme pode ser constatado na imagem acima, a fotografia ilustra a composição, a partir da qual se exigiu uma entrega total do grupo. Na ocasião eu me

encontrava manipulando a tensão dos elásticos sobre o ombro de dois dos bailarinos, enquanto os outros formavam a base no chão. A ação de esticar a faixa, rastejar e manter essa sustentação realizada, um trabalho colaborativo que exigia esforço físico dos bailarinos, o qual pode ser constatado através do tônus muscular e expressão do corpo dançante a partir do qual é visível a exaustão que era física e ao mesmo tempo psicológica, nós “despejávamos” no palco as nossas tensões individuais vividas nos bastidores da dança.

Dessa forma, a coreografia nascia da junção dessas vivências, transformando a nossa resistência física e pessoal em uma poética visual compartilhada. Diante disso, a condução de Diego Jacques não era autoritária, mas de escuta profunda. Ele não nos via apenas como corpos executores de passos, mas como arquivos vivos de histórias; por isso, suas criações partiam sempre do nosso próprio repertório. Diego nos convidava a despejar em cena o que tínhamos de mais íntimo: nossos sentimentos, sensações e as vivências reais de quem habita a periferia. Havia um cuidado genuíno nesse processo: ele conhecia a individualidade de cada um de nós, respeitando nossos limites físicos, mas com a sensibilidade de enxergar potências que, muitas vezes, nem nós mesmos víamos.

A técnica era ajustada para servir à nossa expressão, e não o contrário. Além disso, não era apenas 'mover por mover'; existia um intenso mergulho no tema. Antes de o corpo falar, nós estudávamos, debatíamos e absorvíamos teoricamente o assunto, para só depois deixar que ele ganhasse forma e suor na nossa pele.

O laboratório de improvisação era usado nos processos coreográficos da Cia de Dança Caminho para manutenção do corpo, por vezes, integrou cenas de espetáculos. Numa das cenas do espetáculo “Caminhos” (IMAGEM 5), primeira obra coreográfica do grupo, o bailarino a partir da investigação com o jornal criou uma sequência de movimentos que derivaram de informações contidas no anúncio.

IMAGEM 5: Cena improvisada no espetáculo "Caminhos", 2014.



Descrição 5: Fotografia colorida em plano horizontal. No palco, um grupo de bailarinos da Cia Caminhos em sua maioria de costas para o público, executam movimentos de dança contemporânea. Eles vestem figurinos brancos sob uma iluminação amarela em dois focos posicionados na lateral esquerda do palco criando uma linha de luz horizontal que preenche e dá cor ao palco, que destaca os corpos em cena e as cinco folhas de jornais distribuídas no palco.

Fonte: Arquivos da Cia de Dança Caminhos.

Foto: Roberta Castro (2014).

O jornal, neste cenário, atua como um forte elemento autoetnográfico. Sendo um objeto cotidiano que historicamente estampa nas suas páginas policiais narrativas de violência e marginalização sobre as nossas próprias comunidades, ele é levado para o palco para ser ressignificado. Ao interagir com o jornal sob a luz amarela, o corpo negro manipula, rasga ou reconstrói as notícias que falam sobre ele mesmo, assumindo o controle da sua própria narrativa. A improvisação deixa de ser apenas uma exploração motora para se tornar uma forma de reescrevermos, com o nosso próprio corpo, as narrativas que nos atravessam."

2.3. Improvisação, corpo periférico e a política do movimento em cena

Esse mergulho, no entanto, não seguia uma receita rígida. Os processos de criação da companhia nunca começavam exatamente da mesma maneira, exigindo

pesquisas individuais que variavam conforme a provocação temática. A condução de Diego Jaques era múltipla: ora ele nos guiava por intensos laboratórios de contato e improvisação, ora o estímulo corporal nascia de um objeto indutor ou de uma única palavra. Em outros momentos, a faísca criativa vinha inteiramente da paisagem sonora. Não nos limitávamos a músicas convencionais com letras; muitas vezes, a coreografia nascia a partir de ambiências sonoras que traduziam a nossa realidade urbana, como sons de carros, buzinas, barulho mecânico de fábricas ou da natureza. Diego frequentemente nos pedia para elaborar ou improvisar pequenas sequências e células de movimento a partir desses estímulos. Com todas essas criações individuais em mãos, ele assumia o papel de um artesão: fazia a escuta minuciosa de cada material gerado por nós e realizava a 'costura' coreográfica de tudo, alinhando os corpos e as intenções até chegarmos ao resultado final que ia para o palco.

Essa busca pelo novo, que vivenciamos nos ensaios, encontra eco na própria história da dança. Se o coreógrafo americano Mercer Cunningham foi o responsável por institucionalizar a ruptura radical com o pensamento moderno na estética, nós buscamos uma ruptura ainda mais profunda. Para a Cia Caminhos, a dança contemporânea não é apenas uma forma de expressão artística, mas um território que carrega as questões sociais⁶ e históricas que permeiam a condição do negro na sociedade.

Da mesma forma que o texto aborda a herança da escravização e suas consequências atuais, a dança se torna nosso meio de reflexão e denúncia. É através dela que nossos corpos negros reafirmam sua identidade e ancestralidade, recusando o silenciamento. Sob essa ótica, a linguagem corporal contemporânea nos permite explorar a vivência e as lutas do povo negro, fazendo com que nossas narrativas ultrapassem o espaço limitado das danças populares muitas vezes vistas, equivocadamente, como o único lugar possível para a dança negra. Pelo contrário: a dança pós-moderna abre caminho para novas formas de representação, valorizando corpos periféricos, transgêneros, gordos, magros e qualquer corpo que ouse dançar.

⁶ Questões sociais: Refiro-me às vulnerabilidades que atravessam cotidianamente o corpo periférico: a convivência com a violência urbana, a ausência de políticas públicas efetivas em nossos territórios e o estigma que tenta limitar a circulação e a existência desses corpos na cidade. São essas tensões reais que, acumuladas na memória corporal, tornam-se matéria-prima para a criação artística e política do grupo.

Portanto, o que fazemos transcende os limites do palco. A dança contemporânea se torna nossa ferramenta de resistência e empoderamento, provocando reflexões sobre igualdade racial e diversidade. Nesse sentido, se a história da dança rompeu com padrões de movimento, a Cia Caminhos se apropria dessa liberdade para romper com o silenciamento social. Ao ocuparmos a cena contemporânea, provamos que o corpo periférico é, por excelência, político e capaz de produzir novas epistemologias que não negam a origem, mas a universalizam.

3. CORPOS NEGROS E PERIFÉRICOS NA DANÇA

3.1. Resistência e transformação social

O trabalho desenvolvido pela Cia de Dança Caminhos tem como eixo central a dança contemporânea enquanto prática artística atravessada pelas realidades sociais de seus integrantes. Ao mesmo tempo em que parte dessas vivências, o grupo tensiona reflexões sobre questões sociais mais amplas, conecta pela dança experiências individuais e pautas coletivas. Por meio de suas produções coreográficas, Diego Jacques diretor e coreógrafo do grupo, promove a valorização da diversidade que não está limitada apenas ao grupo, mas em diálogo com as inquietações de uma sociedade marcada pela mestiçagem, pelas desigualdades e pelas assimetrias de acesso à arte.

Ao pensar na dança contemporânea pelo viés social, podemos destacar a marginalização de corpo dançante, sobretudo, o que é apresentado em produções coreográficas derivadas da periferia e nas relações políticas e educacionais que a envolve, esses corpos, frequentemente atravessados por marcadores raciais, territoriais e de classe, sendo também alvo de tentativas de exclusão que acontecem de forma silenciosa em determinados contextos da dança, em razão de preconceitos historicamente enraizados.

Refletindo sobre a cultura de pertencimento a partir desse contexto, Bell Hooks (2022) denuncia as sutilezas do racismo estrutural, apontando o poder absoluto do "sistema patriarcado supremacista branco capitalista imperialista", o qual atravessa de forma velada as corporeidades negras, sobretudo em lugares predominantemente frequentados por pessoas brancas.

Concordo com a autora (2022; p. 32) quando afirma:

“Aprendi a profundidade da subordinação imposta por brancos sobre os negros. Embora não ficássemos restritos a guetos, as pessoas negras eram forçadas a viver em espaços limitados da cidade que não eram formalmente demarcados, mas determinados pela violência da supremacia branca contra negros que ultrapassassem esses limites. Nossos bairros negros segregados eram divididos em zonas, formados separadamente. Às vezes, as casas de pessoas brancas pobres e carentes eram aglomeradas no mesmo lugar. Nenhum desses grupos vivia próximo do real poder e do privilégio branco que governavam nossa vida”.

Diferente da segregação geográfica descrita pela autora, o corpo dançante periférico da Cia Caminhos não se ateve apenas ao território do Guamá/Terra Firme. Ousou atravessar a fronteira do historicamente "proibido" ao colocar corpos negros na cena dos festivais de Dança Contemporânea entre outros lugares. Esse atrevimento, a meu ver, situa-se num estado fronteiriço que trouxe consequências: por um lado, abriu passagem para lugares antes inacessíveis; por outro, potencializou feridas existenciais e o estranhamento diante do olhar do outro. Considero fundamental pensar em possibilidades que permitam que outros jovens se vejam e se reconheçam por meio da arte, valorizando seus corpos, histórias e talentos como potências criativas e políticas.

Em diálogo com Paulo Freire, Oliveira e Pinheiro (2024; p. 98) nos ajudam a entender a dança como uma prática educativa que acontece além da escola, onde as singularidades dos nossos corpos periféricos são vistas como potências e não como falhas. Essa perspectiva ganha corpo e movimento quando observamos nossa atuação nos festivais: ao ocuparmos palcos historicamente negados, estamos fazendo o que Lepecki (2012) chama de 'política do movimento'. Para o autor, a dança tem o poder de reconfigurar o espaço e transformar a cena em um local de disputa. Assim, nossa presença nesses eventos não é apenas estética, mas a materialização dessa potência citada por Oliveira e Pinheiro: um ato de resistência que tensiona as estruturas que tentam nos invisibilizar e afirma, através do gesto, que aquele lugar também é nosso.

Contudo, nos festivais de Dança Contemporânea, os costumes sociais predominantes do racismo denotam, pelo olhar de estranhamento, o incômodo provocado

pela presença negra. Isso promove para o corpo periférico o que Bell Hooks (2022) chama de "cultura do medo", que para nós se institui como constrangimento. Concordo com a autora quando afirma que "os símbolos da branquitude desencadeiam medo" (HOOKS, 2022, p. 35), gerando insegurança e sensação de inferioridade.

Minha corporeidade situa-se, portanto, no que a autora descreve como um estado fronteiriço, no qual duas culturas opostas conflitam: o desejo de ocupar esse lugar novo (a arte hegemônica) e o sujeito que encontra refúgio na própria natureza. O trabalho na Cia Caminhos apazigua esses conflitos, pois ali convivo com pessoas que compartilham a mesma cultura: gente que fala e ri alto, que festeja e mantém vivos os traços identitários da periferia. É nesse reconhecimento mútuo que me sinto acolhida e ouvida. Ainda que seja inevitável a existência desse sentimento de inadequação imposto nos espaços hegemônicos, os corpos periféricos resistem.

Conforme aponta Hooks (2022, p. 36):

“lutam para encontrar um caminho no campo minado do poder branco capitalista, emitem essas ações e reivindicam essa história de poder colonial, eles vão, de fato, gozar do poder colonial, eles nunca não vão gozar do poder e do privilégio da branquitude capitalista. Eles podem até abraçar esse símbolo para se conectar a um mundo e a um passado que lhes negaram humanidade, mas isso nunca vai mudar a realidade da dominação à qual estão submetidos, exercido pela mesma forças da hegemonia supremacista branca” (HOOKS ;2022; p. 36).

A compreensão de Diego Jacques acerca da dança como espaço de expressão, pertencimento e produção de discurso reforça essa perspectiva. Para o coreógrafo, a dança se configura como possibilidade de enunciação para sujeitos historicamente marginalizados, ao afirmar que foi por meio da dança que jovens descobriram outras possibilidades e desenvolveram o desejo de compartilhar histórias, relatos e sonhos, utilizando a linguagem corporal como meio de dar visibilidade a vozes engasgadas e, por vezes, silenciadas (OLIVEIRA; PINHEIRO, 2024, p. 47).

Essa compreensão se materializa nos processos criativos da Cia de Dança Caminhos, cujas obras são construídas a partir das vivências individuais e coletivas de seus

integrantes, transformando experiências periféricas em matéria cênica, através de laboratórios que despertam e trazem de dentro as vivências de cada um dos seus intérpretes para a cena proposta, ou através de pesquisas externas, mas sem perder a essência que cada um traz.

Ao assumir o corpo como território de memória e expressão, a companhia reafirma o corpo negro periférico como produtor de discurso, deslocando-o do lugar de objeto técnico para o de agente criador trazendo as minhas vivências e individualidades pessoais, mas também como bailarina da cia e como pesquisadora. Ao usar a linha de pesquisa da autoetnografia como base para fomentar a pesquisa e fazer essa ligação entre o pesquisador-participante, do ponto de vista autoetnográfico, essa reflexão atravessa minha trajetória enquanto mulher negra e ex-integrante da companhia.

Ao vivenciar esses processos, reconheço meu próprio corpo como espaço de escuta, elaboração e resistência, no qual experiências pessoais e coletivas se entrelaçam e ganham visibilidade em cena. Nesse sentido, a dança contemporânea, no contexto da Cia Caminhos, configura-se para mim não apenas como prática artística, mas como estratégia de permanência simbólica, afirmação identitária e enfrentamento das desigualdades estruturais que atravessam corpos negros oriundos da periferia.

Recordo-me, de maneira muito vívida, da sensação experimentada no primeiro laboratório criativo do qual participei ao ingressar na companhia. Diferente de tudo o que a dança havia me feito sentir até então, a dança contemporânea se apresentou como um território onde minhas individualidades não apenas eram permitidas, mas necessárias. Pela primeira vez, compreendi que minhas dores, silêncios, raivas e também minhas alegrias poderiam existir em cena sem a obrigação de serem suavizadas ou moldadas a um padrão estético pré-determinado. A possibilidade de contextualizar um dia difícil, de traduzir sentimentos acumulados no corpo ou de compartilhar estados afetivos positivos revelou-se como uma forma legítima de criação.

Durante o processo, percebi que a dança contemporânea me oferecia um espaço de liberdade e invenção, no qual a criação não se restringia ao movimento, mas se estendia à construção da cena, à escolha dos figurinos e às múltiplas formas de presença. Pude compreender que era possível chorar, sorrir, falar em cena e estabelecer contato físico com o outro sem que isso fosse interditado. O laboratório de contato e improvisação, que

inicialmente me causou estranhamento e receio, transformou-se à medida que me permiti atravessar a experiência sem racionalizar excessivamente o gesto. Ao me entregar ao processo, descobri um corpo capaz de escutar, responder e criar a partir do encontro.

Nas cenas em que havia liberdade para compor, minha imaginação passou a dialogar com meu repertório técnico, minhas memórias e minha bagagem pessoal, atravessada por outras danças e por experiências de vida marcadas pela condição de ser mulher negra. Nesse contexto, meu corpo historicamente tensionado e pouco acolhido nos espaços do balé clássico finalmente encontrou um lugar onde podia existir sem justificativas. A dança contemporânea, assim, apresentou-se para mim como um campo de possibilidade, no qual meu corpo negro não precisava se adequar, mas podia dançar livremente, afirmando sua presença, sua história e sua potência criadora, colocando em cena minhas dores, alegrias e memórias de um corpo que potente, latente e ancestral.

Quando um corpo negro e periférico individualmente e/ou coletivamente se move na arte contemporânea, sua expressão pode ser considerada uma afronta que luta contra a marginalização. Ao fazer isso enquanto pesquisa, busco capturar a essência da experiência vivida pelos artistas da Companhia de Dança Caminhos, a fim de que este recurso seja uma potente ferramenta investigando os modos pelos quais a dança contemporânea se configura como uma via potente de resistência que nasce de um lugar onde crianças e jovens periféricos, ao contrário do que é disseminado, protagonizam papéis sociais que transformam realidades, passando a ocupar lugares antes limitados.

3.2. O olhar do Outro

A condição do negro na sociedade brasileira ainda hoje é de desigualdade social, econômica e educacionais a qual afeta principalmente a população periférica que é, em sua maioria, negra. A meu ver, isso ainda é consequência de um extenso período de escravidão, a qual embora, oficialmente tenha sido superada, na prática, esta condição é velada, sendo apresentada de outras formas afetando pessoas. O desemprego, a baixa escolaridade, a discriminação entre outros, a meu ver, ainda é herança da escravidão.

Portanto, quando se trata da dança contemporânea, estamos nos referindo a um campo em constante transformação, caracterizado pela diversidade e pela busca por novas

possibilidades de expressão artística que desafiam convenções pré-estabelecidas. É um território em que o corpo e o ambiente se entrelaçam, criando um diálogo dinâmico e exploratório que expande os limites da dança e da própria compreensão da arte.

A herança da escravização dos negros no Brasil se reflete de forma marcante na atual condição do negro na sociedade, desde a ocupação em subempregos até a baixa escolaridade em comparação com outras populações. O racismo assume formas sutis, utilizando estigmas para marcar e significar os corpos negros, restringindo-os a lugares pré-determinados. Após o fim da escravidão, os negros e sua cultura foram relegados a um lugar no folclore, representando uma cultura considerada inferior em relação aos costumes dominantes. A persistência do mito da democracia racial, em que brancos, indígenas e negros convivem harmoniosamente, dificulta a identificação desse lugar reservado aos negros.

O Estado brasileiro, por muito tempo e até hoje, negou a existência do racismo como um problema e elaborou políticas universais que não levam em conta as diferenças raciais. Isso resulta em ocupação de cargos com menor prestígio e remuneração, baixa escolaridade, maior vulnerabilidade econômica e violência decorrente do preconceito racial, que está praticamente naturalizado na sociedade, cuja organização social tem o padrão branco como fundamento" (Gomes, 2005, p. 46).

A Cia de Dança Caminhos trabalha com a temática da dança contemporânea e tem como maioria em seu elenco de corpos negros e periféricos. Ela enfrentou olhares de julgamento e preconceito nos espaços artísticos, mas utiliza a dança como forma de ocupar outros lugares e romper com estereótipos.

Quando a Cia de Dança Caminhos entrou nos teatros e festivais, enfrentamos muitos olhares de julgamento devido aos nossos corpos negros e periféricos nos camarins, onde a maioria das pessoas era branca e de uma classe social mais privilegiada. Sentíamos muitos olhares e ouvíamos sussurros pelos cantos. Essa realidade, no entanto, revelava um abismo silencioso entre o brilho do palco e o retorno para casa.

A experiência do corpo periférico não termina no aplauso; ela continua no trajeto de volta. Não foram poucas as vezes em que, após a glória de dançar em grandes teatros ou festivais que se prolongavam noite adentro, voltamos andando para o bairro, exaustos, simplesmente porque já não passava mais ônibus naquele horário. Esse caminhar de

madrugada, atravessando a cidade a pé depois de termos sido artistas 'de excelência' no palco, nos lembrava fisicamente da nossa condição. O aplauso não apagava a vulnerabilidade de nossos endereços, mas confirmava que nossa insistência em estar ali era, de fato, um ato de resistência.

Apesar das dificuldades a cia obtinha resultados positivos dentro desses ambientes e, com o passar do tempo, isso despertava bastante curiosidade nas pessoas, que queriam saber quem éramos, já que ninguém nos conhecia como uma Companhia de Dança. Apenas destoávamos, existindo da nossa maneira, carregando nossas bagagens sociocultural a que pertencíamos, assim, levando também essa força para o palco, usando figurinos que fugiam do virtuosismo e estética das danças clássicas, ou até mesmo da estética que algumas pessoas entendem como dança contemporânea em festivais, fugindo dos figurinos estereotipados, com camisa social branca, ou top e shorts bege.

Os olhares pioravam quando falávamos que vínhamos de um projeto social que funcionava em um bairro considerado uma área marginalizada. Esse olhar de estranhamento e julgamento também aparece de forma explícita no relato de Danilo Rodrigues, bailarino e integrante da Cia de Dança Caminhos desde sua fundação, ao descrever como a companhia era percebida em festivais e eventos culturais fora de seu território de origem. Segundo o bailarino, a companhia era frequentemente rotulada como “os meninos do projeto social”, classificações que antecedia qualquer apreciação estética e operavam como mecanismos de desvalorização simbólica do trabalho artístico desenvolvido pelo grupo. (DANILO, entrevista concedida à autora, 2026).

Esse olhar não atravessa apenas a minha experiência, mas também a de outros corpos que fizeram parte da Cia de Dança Caminhos. A ex-integrante Aline Abreu, bailarina oriunda de contextos historicamente marginalizados, ao narrar sua trajetória na companhia, evidencia como esses julgamentos se manifestam de maneira sutil e recorrente nos espaços legitimados da dança. Aline relata que, ao perceber os olhares externos direcionados à companhia, seus sentimentos se misturavam entre orgulho e tensão, revelando como a presença de corpos que tencionam os padrões hegemônicos em espaços institucionalizados da arte ainda provoca reações de estranhamento e julgamento, como a própria bailarina afirma: “Em dias de apresentações, principalmente em teatros e eventos

com outras companhias, já percebi olhares, atitudes e situações que me fizeram sentir essa diferença” (ALINE, entrevista concedida à autora, 2026).

Esse mesmo olhar de estranhamento e deslegitimação também se evidencia no relato de Aldair Maciel, bailarino da Cia de Dança Caminhos, ao narrar sua experiência em competições e festivais de dança. Segundo o bailarino, a condição de integrar um projeto social e de carregar em seu corpo marcas raciais e territoriais historicamente estigmatizadas antecedia qualquer apreciação estética do trabalho apresentado.

O bailarino Aldair relata que, nos bastidores desses eventos, os integrantes da companhia eram frequentemente observados com desprezo e desacreditados quanto à possibilidade de crescimento artístico, sendo inclusive alvo de comentários que questionavam sua permanência nesses espaços, como se estivessem ocupando um lugar que não lhes pertencia. Ainda assim, o bailarino destaca que tais olhares não foram capazes de enfraquecer o grupo; ao contrário, tornaram-se combustível para a persistência e para a afirmação de suas trajetórias, ressignificando o julgamento inicial em reconhecimento posterior, quando o trabalho artístico da companhia passou a ser visto com admiração e respeito (ALDAIR, entrevista concedida à autora, 2026).

Os depoimentos reunidos evidenciam, para mim, que o “olhar do outro” não se restringe a vivências isoladas, mas se estrutura como uma lógica social persistente, capaz de atravessar corpos, trajetórias e produções artísticas oriundas de contextos historicamente marginalizados. Esse olhar, muitas vezes, opera antes mesmo da experiência estética, produzindo classificações, expectativas e hierarquizações que condicionam a forma como esses corpos são percebidos e legitimados nos espaços institucionais da dança. Ao insistirmos em ocupar esses territórios, nós, integrantes da Cia de Dança Caminhos, deslocamos tais enquadramentos, transformando o estranhamento em enfrentamento e fazendo do corpo em cena um lugar de questionamento, afirmação e existência.

3.3. Identidade e representatividade

Discutir identidade na dança contemporânea não é apenas um debate teórico, mas uma questão de sobrevivência simbólica para quem vem da periferia. A pesquisa de

Oliveira e Pinheiro (2024, p. 98–99) aponta que as poéticas produzidas por corpos negros e periféricos funcionam como estratégias de resistência contra estruturas coloniais que historicamente ditaram quem podia ou não ser considerado 'bailarino'.

Em colaboração com pensamento de Fortin (2009) e Meyer (2014), França (2023) propõe a ideia de que o corpo periférico na dança está ligado à epistemologia que chama de autor referenciada. Para esse teórico, a presença do corpo negro na cena contemporânea promove uma mudança de paradigma a qual varia entre o aspecto estético e político através dos quais reivindica direitos.

A dança contemporânea, atravessada pela experiência negra, revelou-se para mim como um espaço de reconhecimento, pertencimento e afirmação identitária. Ao refletir sobre esse processo, reconheço no pensamento de França (2023) uma compreensão que atravessa diretamente minha vivência, ao afirmar que a dança possibilita criar “A Dança Contemporânea consolidou-se como gênero que permitiu uma liberdade de expressão, algo que não encontravam na dança clássica” (França; 2023, p.25.)

Assim como o autor, percebo que foi no encontro com outros corpos negros em cena que passei a compreender meu próprio corpo como território legítimo de criação, memória e discurso. A experiência na Cia de Dança Caminhos reafirmou essa percepção, ao transformar vivências periféricas em matéria cênica e ao evidenciar que o corpo negro que dança é, inevitavelmente, um corpo político (França; 2023, p. 57). Nesse sentido, minha pesquisa nasce do corpo que vive, dança e resiste, fazendo da experiência pessoal não apenas um relato, mas um modo de produzir conhecimento em dança.

Ao refletir sobre a experiência do negro na dança contemporânea, França (2023; p. 40) afirma, quando o corpo negro se move, constrói sentido, identidade e pertencimento, “a Dança Contemporânea não era só livre de passos codificados, mas que, através dela, nós poderíamos criar artisticamente baseado em nossas experiências de vida”. Tal percepção evidencia o corpo negro como produtor de discurso, e não apenas como objeto técnico, visto que a presença de outro corpo negro em cena despertou reconhecimento e desejo de permanência: “ver um corpo negro ali fez eu ansiar por aprender mais como bailarino-professor-pesquisador e me identificar na imersão que até então eu me encontrava” (FRANÇA, 2023, p. 39).

Ao dialogar com esses autores e olhar para o que já escrevi neste trabalho sobre o 'corpo negro', percebo na minha própria trajetória que a representatividade foi o combustível que me manteve na arte. Ver outros corpos negros em cena, ocupando o centro do palco com técnica e presença, não somente foi uma referência visual, mas também uma 'permissão' para que eu também pudesse existir naquele espaço. Na Cia Caminhos, a construção da identidade não se dá pelo apagamento das nossas origens, mas pela afirmação delas. Entendi que a melhor maneira de resistir aos olhares de estranhamento que relatei nos capítulos anteriores é sustentar a nossa presença. Assim, nossa identidade não é um acessório cênico, mas a própria espinha dorsal da nossa dança: dançamos o que somos para continuarmos sendo.

3.4. Desconstrução de estereótipos

A dança contemporânea e a atuação da Cia de Dança Caminhos podem desafiar estereótipos e padrões preestabelecidos, proporcionando visibilidade e valorização dos artistas negros e das suas histórias, contribuindo para a construção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária. “Todo corpo tem valor e pode ser trabalhado com seu histórico corporal para comunicar algo” (OLIVEIRA; PINHEIRO, 2024, p. 103).

Conforme afirma Oliveira e Pinheiro (2024; p. 103), os bailarinos da Cia de Dança Caminhos tornaram-se pesquisadores do seu próprio corpo e do alheio. A observação, a experimentação, a reflexão e a expressão passam a constituir os objetivos centrais da pesquisa do coletivo, promovendo a investigação de um corpo experienciado e não idealizado, atravessado pelo contexto social e urbano no qual está inserido.

Para Oliveira e Pinheiro (2024; p. 99), a pesquisa em dança, especialmente no contexto de Belém, ainda se encontra em processo de consolidação, o que torna fundamental a reflexão do artista sobre o próprio fazer, assumindo o corpo como campo legítimo de produção de conhecimento. Eles discutem como os corpos periféricos que emergem na dança contemporânea em Belém do Pará enfrentam processos de invisibilização, preconceito e ausência de reconhecimento institucional, revelando tensões políticas e sociais que atravessam a cena artística local.

As poéticas dissidentes produzidas por corpos negros, periféricos, femininos e LGBTQIA+ são compreendidas por Oliveira e Pinheiro (2024; p. 98–99) como estratégias de resistência frente a estruturas coloniais, patriarcais e racializadas que historicamente regulam os espaços da dança. Os estudos sobre esses corpos negros e periféricos são importantes, pois são invisibilizados de diversas formas na sociedade, e na dança não é diferente, principalmente dentro das danças ditas de origem “Europeia”.

É importante mostrar a pesquisa desenvolvida pela Cia de Dança Caminhos, na cidade de Belém do Pará, para que mais pessoas possam conhecer e se inspirar no trabalho dela. Como professores/pesquisadores/artistas e cidadãos, temos o dever de conhecer mais sobre o assunto para ajudar a combater o preconceito dentro e fora da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao final desta escrita com a certeza de que não sou a mesma artista que começou. Esta pesquisa não foi apenas um cumprimento de protocolo acadêmico, mas a

validação teórica do que vivo diariamente no chão da Cia de Dança Caminhos. Ao colocar minha própria trajetória sob a lupa da autoetnografia, pude provar que o corpo negro da periferia de Belém não é carente de técnica; ele é produtor de uma ciência própria, forjada na necessidade e na invenção.

O meu objetivo de investigar as subjetividades desses corpos se concretizou quando entendi que nossa "falta de estrutura" virou nossa metodologia. Percebi, na prática, que a improvisação e a adaptação, muitas vezes vistas como precariedade são, na verdade, nossa tecnologia de criação. Quando cruzei minha vivência com as ideias de Louppe e Lepecki, vi que o que fazemos nos ensaios tem nome e sobrenome acadêmico, e isso me deu autoridade para afirmar, nossa dança é legítima.

Afirmo também que a presença da Cia Caminhos nos festivais opera uma "política do movimento" real. Eu senti na pele que, quando ocupamos o palco de um grande teatro, não estamos apenas entretendo; estamos disputando espaço não somente em frente aos holofotes, mas também nos bastidores, convivendo com pessoas que, com apenas um olhar, querem nos dizer que aquele lugar não nos pertence. Minha pesquisa mostrou que essa ocupação é nossa estratégia mais concreta de enfrentamento ao racismo e ao preconceito. Cada vez que subimos em cena, estamos forçando a cidade a olhar para a periferia não como lugar de violência, mas de potência estética e artística.

Ao concluir esta pesquisa, percebo que minha visão sobre a dança não mudou, ela se alicerçou. O que antes eu sentia apenas na prática, agora confirmo na teoria: a técnica que desenvolvemos diariamente é, sim, ferramenta de pensamento e combate. A Cia Caminhos se revelou para mim como um potente espaço de agregação, capaz de unir pessoas de trajetórias distintas, mas conectadas pela realidade comum da periferia. Foi a convivência nesse chão diverso que moldou meu 'eu' artístico, profissional e pessoal, provando que nossa vivência não é carência, é a própria substância da nossa arte.

Por fim, encerro este texto ciente de que a teoria precisa virar prática política. Fica evidente a urgência de políticas públicas que parem de nos dar migalhas e comecem a financiar nossa produção com a seriedade que ela merece. Entendo que esta pesquisa abriu caminhos que exigem continuidade, por isso, manifesto meu desejo de aprofundar esta investigação em um futuro mestrado. Minha escrita nesta etapa termina aqui, mas meu

corpo continua na disputa, dançando a nossa história com a técnica da teimosia e a elegância de quem sabe quem é e de onde veio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDAWIL, José. A dança e o inefável. *In: Cadernos de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

BERTOLINO, Júnia. **Performance, ancestralidade e ritualidade: corporeidades negras da Cia Boabá**. Belo Horizonte: Mazza, 2024.

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. **Vestígios na Tela: Dança Floresta, corpo situado em improviso**. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. 2025. p. 30-46.

COSTA, Edimar Marcelo Coelho; CARDOSO, Luis Fernando Cardoso e. Representação social da violência na periferia de Belém: a reconstrução de um olhar. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 22, n. 1, p. 9-28, jan./abr. 2019.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Cena. Porto Alegre, n. 7, p. 79-88, 2009.

FRANÇA, Victor Julio Martins de. **Dança Contemporânea Negra: identidade e expressão no corpo negro**. 2023. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais na contemporaneidade**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 16, n. 47, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão**. *In: Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília: MEC/SECAD, 2005. p. 39-62.

HOOKS, Bell. **Pertencimento: uma cultura de lugar**. Trad: Renata Balbino. Ed: Elefante. São Paulo, 2022.

LEPECKI, André (org.). **Planos de composição: dança, política e movimento**. São Paulo: Annablume, 2012.

LIMA, Cecília M. C. **Corpo e cidade: a dança como experiência estética e política**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 311-333. 2018.

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

MACHADO, Gisele Viola *et al.* **Pedagogia do Esporte e Autonomia: um estudo em projeto social de educação não formal**. Revista Pensar a Prática. Goiânia, v. 14, n. 3, p. 1-21, 2011.

MEYER, Sandra. **A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança**. Curitiba, v. 11, n. 2, p. 13-25, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OLIVEIRA, Antônio; SILVA, Marta. Dança e periferia: práticas artísticas como resistência. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 75-92, 2020.

OLIVEIRA, Diego Jaques de; PINHEIRO, Veridiana Valente. **Corpos periféricos e as abordagens políticas da dança na contemporaneidade: práticas da Cia de Dança Caminhos**. In: Currículo, Educação e Tecnologia: caminhos e perspectivas. Vol. I. Guarujá: Editora Científica Digital, 2024. p. 97-106.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Revista da ADUFBA, Salvador, p. 80-143, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco: corpo e política nas periferias urbanas**. Petrópolis: Vozes, 2019.