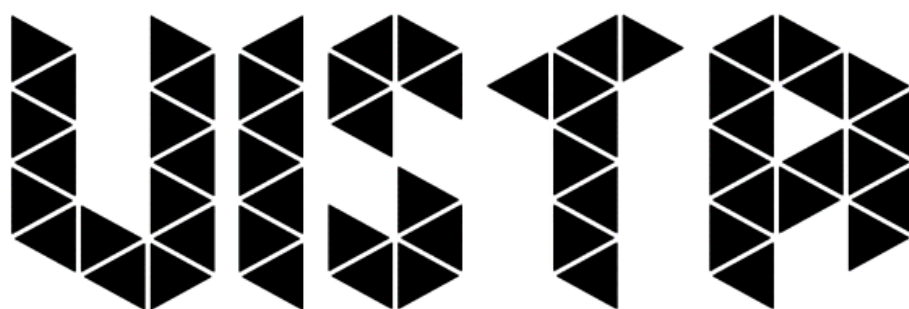




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

O Corpo Se Inquieta, a Imagem Aparece: Coreografia e Visualidade Política na Dança

The Body Becomes Restless, the Image Appears:
Choreography and Political Visuality in Dance

<https://doi.org/10.21814/vista.7102>

e026012

Carlos de Moura Veloso Junior



© Autores

O CORPO SE INQUIETA, A IMAGEM APARECE: COREOGRAFIA E VISUALIDADE POLÍTICA NA DANÇA

Carlos de Moura Veloso Junior

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes,
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo comparativo qualitativo sobre a produção de imagens coreográficas na dança brasileira, compreendendo a imagem não como ilustração formal, mas como acontecimento perceptivo fabricado pelo corpo em movimento. A análise concentra-se em duas obras criadas em contextos históricos distintos, porém atravessados por regimes autoritários de direita: *Kuarup* (1977), do Ballet Stagium, concebida durante a ditadura civil-militar brasileira, e *Objeto Abjeto Ambulante* (2018), do Coletivo Corpos Falantes, criada no contexto do avanço da extrema direita no Brasil contemporâneo. O estudo investiga como essas obras produzem imagens que se organizam entre dois regimes perceptivos: o fluxo contínuo do movimento e a suspensão do gesto, compreendidos como estratégias estéticas e políticas de elaboração crítica do tempo histórico. Metodologicamente, a pesquisa articula a análise de registros audiovisuais, fotografias de cena, entrevistas e materiais de circulação pública, tratando a coreografia como um dispositivo de fabricação do sensível. Em *Kuarup*, as imagens coreográficas operam por meio da alegoria, do mito e da coralidade, produzindo experiências perceptivas capazes de atravessar a censura estatal sem recorrer à nomeação direta da violência política. Já em *Objeto Abjeto Ambulante*, a imagem emerge da exposição explícita do corpo coletivo periférico, que articula memória histórica, vivências territoriais e enunciação direta da violência no tempo presente. A comparação evidencia que as imagens coreográficas são inseparáveis dos regimes históricos, institucionais e sensíveis que as produzem, revelando a dança como prática crítica capaz de reorganizar modos de ver e partilhar a política por meio da experiência coreográfica.

PALAVRAS-CHAVE

arte, dança, coreografia, imagem, política

THE BODY BECOMES RESTLESS, THE IMAGE APPEARS: CHOREOGRAPHY AND POLITICAL VISUALITY IN DANCE

ABSTRACT

This article presents a qualitative comparative study of how choreographic images are produced in Brazilian dance, understanding the image not as a formal illustration but as a perceptual event produced by the body in movement. The analysis focuses on two works created in distinct historical contexts, yet both shaped by right-wing authoritarian regimes: *Kuarup* (1977), by Ballet Stagium, conceived during the Brazilian civil-military dictatorship, and *Objeto Abjeto Ambulante* (Wandering Abject Object; 2018), by Coletivo Corpos Falantes, created in the context of the rise of the far right in contemporary Brazil. The study examines how these works produce images organised between two perceptual regimes: the continuous flow of movement and the

suspension of gesture, understood as aesthetic and political strategies for critically elaborating historical time. Methodologically, the research combines analysis of audiovisual records, stage photographs, interviews, and publicly circulated materials, treating choreography as a device for producing the sensible. In *Kuarup*, the choreographic images operate through allegory, myth, and collectivity, producing perceptual experiences that circumvent State censorship without directly naming political violence. In *Objeto Abjeto Ambulante*, by contrast, the image emerges from the explicit exposure of the peripheral collective body, which articulates historical memory, territorial experiences and the direct enunciation of violence in the present. The comparison shows that choreographic images are inseparable from the historical, institutional, and sensory regimes that produce them, revealing dance as a critical practice that can reorganise ways of seeing and sharing politics through choreographic experience.

KEYWORDS

art, dance, choreography, image, politics

INTRODUÇÃO

Partimos de uma constatação simples, mas profunda: na dança, a coreografia já começa quando o corpo se inquieta. Um fato histórico não importa apenas porque ocorreu, mas porque nos atravessa. Quando esse atravessamento acontece no campo da coreografia, ele se transforma em movimento, gesto, espaço, luz, ritmo, trilha e encontro, isto é, torna-se dança em suas diversas camadas.

É nesse horizonte que o presente artigo analisa duas obras da dança brasileira: *Kuarup* (1977), criada por Décio Otero para o Ballet Stagium, companhia fundada em 1971 por Marika Gidali e Décio Otero; e *Objeto Abjeto Ambulante* (2018), criada pelo Coletivo Corpos Falantes, coletivo independente surgido na periferia da zona leste de São Paulo em 2016, cuja criação da obra foi viabilizada pelo Programa VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais). Embora separadas por mais de quatro décadas e produzidas em contextos históricos, institucionais e territoriais distintos, ambas olham para a ditadura militar brasileira e seus desdobramentos como temática social e política para a criação coreográfica.

A escolha desse recorte se dá porque as duas obras investigam os efeitos da ditadura não apenas como acontecimento histórico, mas como experiência que continua produzindo marcas nos corpos e nos modos de perceber o mundo. Interessa-nos compreender como cada uma delas mobiliza criticamente a memória desse período por meio de imagens que elaboram diferentes formas de relação com suas permanências no presente. Nessa perspectiva, a coreografia é entendida não apenas como prática de representação, mas como um processo de produção sensível capaz de deslocar percepções e disputar sentidos sobre a experiência histórica.

Para pensar esse processo coreográfico de produção imagética, partimos do conceito de “aisthesis”, proposto por Walter Dignolo (2008), compreendendo a sensibilidade como uma experiência situada, inscrita nos corpos, nas memórias e nas relações

de poder que organizam o ver e o sentir. Nessa perspectiva, as imagens produzidas pela dança não são entendidas como formas neutras de representação, mas como modos de elaboração sensível da experiência histórica.

Essa compreensão aproxima-se da noção de “partilha do sensível”, entendida como o conjunto de condições que define aquilo que pode ser visto, sentido e reconhecido em determinado contexto. Interessa-nos observar como diferentes coreografias produzem distintas formas de visibilidade para experiências marcadas pela violência, pela memória e pela resistência.

Ao aproximar obras produzidas em tempos históricos distintos, dialogamos ainda com a noção de “ch’ixi”, formulada por Silvia Rivera Cusicanqui (2010/2021), que permite pensar a coexistência de diferenças sem reduzi-las a sínteses conciliatórias. Em vez de buscar continuidades lineares entre *Kuarup* e *Objeto Abjeto Ambulante*, interessa-nos compreender como ambas abordam uma temática comum a partir de condições históricas, políticas e estéticas específicas. Essa perspectiva encontra ressonância nas reflexões de Gloria Anzaldúa (2012) sobre experiências fronteiriças e formas híbridas de produção cultural, bem como na noção de “temporalidades espiralares” proposta por Leda Martins (2002), para quem o corpo atualiza memórias por meio de relações não lineares entre passado e presente. Tais contribuições permitem compreender as imagens coreográficas analisadas não apenas como representações de acontecimentos históricos, mas como modos de reativação e reelaboração de memórias no presente.

Metodologicamente, o artigo se constitui como um estudo comparativo qualitativo que articula registros audiovisuais, fotografias de cena, entrevistas e materiais de arquivo e circulação pública relacionados às duas obras analisadas. A comparação busca compreender como diferentes contextos históricos e condições de criação produzem estratégias distintas de elaboração visual e sensível da crítica política.

A seleção das imagens analisadas foi orientada por dois critérios complementares. O primeiro diz respeito à forma de constituição da composição visual coreográfica. Foram escolhidos, em cada obra, um momento de suspensão e um momento de fluxo. Entendemos por “imagens de suspensão” aquelas em que o movimento desacelera ou se interrompe temporariamente, configurando composições corporais que convidam à contemplação. Já as imagens de fluxo correspondem a situações em que a visualidade emerge do próprio deslocamento contínuo dos corpos, produzindo sentido por meio da repetição, da transformação e da duração do gesto.

O segundo critério refere-se à relevância dramática e política das cenas no interior de cada obra. Em *Kuarup*, são analisadas duas situações coreográficas centrais: uma sequência marcada pela repetição gestual em que os intérpretes golpeiam o chão com as mãos, configurando uma composição visual de fluxo associada à manifestação coletiva, e a composição final dos corpos caídos em cena, tomada como imagem de suspensão. A escolha dessas cenas dialoga também com os resultados de uma pesquisa anterior desenvolvida pelo autor sobre o espetáculo, na qual elas se destacaram como núcleos significativos da elaboração coreográfica da crítica ao autoritarismo (Veloso, 2020).

Em *Objeto Abjeto Ambulante*, a análise recai sobre o momento em que um dos intérpretes suspende a ação, para sustentar um olhar direto e prolongado em direção

ao público, configurando uma imagem de suspensão; e outro momento sobre a coreografia final, construída a partir da canção “Construção”, de Chico Buarque, entendida como imagem de fluxo por desenvolver sua visualidade no movimento contínuo dos corpos. No caso desta obra, a análise mobiliza também a posição do autor como artista e coreógrafo do trabalho, articulando a observação dos materiais documentais à experiência direta dos processos de criação.

Mais do que selecionar cenas representativas da narrativa de cada espetáculo, buscamos momentos em que a produção de composições visuais se torna uma estratégia explícita de elaboração sensível da crítica, permitindo observar como diferentes coreografias organizam modos de refletir sobre a experiência histórica.

A comparação entre *Kuarup* e *Objeto Abjeto Ambulante* não busca estabelecer continuidades lineares nem identificar uma evolução histórica das formas de crítica na dança brasileira. Interessa-nos compreender como diferentes contextos de criação, distintas posições de enunciação e modos específicos de organização coreográfica produzem imagens capazes de mobilizar a memória da ditadura militar e seus desdobramentos no presente.

Mais do que observar o que cada obra diz sobre a violência e o autoritarismo, buscamos analisar como essas questões se tornam visíveis e sensíveis por meio da dança. Perguntamos, portanto, que imagens críticas se tornam possíveis quando um corpo se inquieta a ponto de dançar o seu tempo?

Para responder a essa questão, o artigo analisa inicialmente as imagens de suspensão e de fluxo presentes em *Kuarup*, observando como a obra constrói sua crítica por meio da alegoria, do rito e da metáfora corporal. Em seguida, volta-se para *Objeto Abjeto Ambulante*, investigando como a experiência periférica contemporânea mobiliza arquivos, memórias e vivências coletivas para produzir outras formas de visualidade crítica. Ao colocar essas obras em relação, buscamos compreender como a coreografia opera como espaço de produção de imagens, sensibilidades e disputas de memória.

KUARUP: IMAGENS COREOGRÁFICAS DE RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE CENSURA

O BALLET STAGIUM ENTRE CENA, CIRCULAÇÃO E CENSURA

A ditadura civil-militar brasileira, instaurada em 1964 e vigente até 1985, estruturou um complexo aparelho de vigilância e controle simbólico, que regulava aquilo que podia ser visto, dito e experimentado na esfera pública. Se campos como o teatro, o cinema e a música eram diretamente monitorados por órgãos oficiais de censura como o Serviço de Censura de Diversões Públicas¹, a dança ocupava uma posição ambígua nesse sistema: frequentemente percebida como linguagem abstrata e despolitizada, era considerada

¹ O Serviço de Censura de Diversões Públicas foi criado em 1945 para controlar as diversões públicas, mas foi durante a ditadura militar que assumiu uma característica ainda mais rígida e se expandiu pelo território brasileiro, por meio da criação das Turmas de Censura de Diversões Públicas, instituições distribuídas em diversos estados. Tornou-se, em 1972, a Divisão de Censura de Diversões Públicas e as Turmas de Censura de Diversões Públicas tornaram-se os Serviços de Censura de Diversões Públicas. Sobre o Serviço de Censura de Diversões, ler Garcia (2008).

menos “perigosa”, embora não estivesse fora do campo de observação do Estado. Como relata Décio Otero (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015), persistia à época uma visão preconceituosa de que a dança tratava apenas de temas etéreos, “coisa de cisne, de borboleta”, o que acabava por abrir brechas sensíveis para a elaboração de discursos críticos que não podiam ser nomeados frontalmente.

A formação do Ballet Stagium acontece justamente dessas brechas e de um encontro marcado tanto pelo acaso quanto por afinidades artísticas. Marika Gidali e Décio Otero, antigos colegas de profissão, reencontram-se em 1970 durante cursos de dança: ela ministrando aulas de expressão corporal e ele de balé clássico. Desse reencontro surge uma parceria criativa, que se consolida, inicialmente, na televisão, quando passam a produzir a série *Convite à Dança*, exibida pela TV Cultura. Segundo Marika Gidali (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015), a experiência televisiva foi decisiva não apenas para a visibilidade do trabalho, mas para a compreensão de que era possível pensar a dança como meio de comunicação com públicos mais amplos, para além dos circuitos especializados.

Ao término da série, diante da incerteza sobre os próximos passos da parceria, a dupla recebe de Paulo Autran uma orientação que se tornaria decisiva: criar um grupo de dança e viajar pelo Brasil, nos moldes do que já faziam os grupos de teatro. Essa sugestão inaugura uma trajetória singular no cenário da dança brasileira, marcada pela circulação constante e pelo contato direto com diferentes realidades do país, percurso que, como destaca Décio Otero (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015), diferenciaria o Stagium de outras companhias da época, mais concentradas nos grandes centros urbanos.

Embora oficialmente criada em 1971, é a partir de 1972 que a companhia vivencia uma experiência decisiva para a construção de sua identidade estética e política: uma viagem de 22 dias de ônibus até São Luís do Maranhão, custeada pelos próprios diretores do grupo, que à época também mantinham uma escola de dança como forma de sustentar financeiramente a companhia. Nessa travessia, os bailarinos entraram em contato com expressões culturais populares, manifestações folclóricas, modos de vida e desigualdades sociais até então distantes de suas vivências e do repertório construído nos palcos centrais de São Paulo. Segundo Marika Gidali (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015), essa experiência desloca profundamente o olhar do grupo sobre o Brasil, fazendo com que a dança deixasse de ser apenas uma prática formal, para se tornar um campo de escuta, observação e elaboração crítica da realidade social.

A obra *Kuarup* é um dos maiores exemplos dessa mudança estética e sensível do Stagium. Criada por Décio Otero em 1977, este espetáculo nasceu em um ambiente político ainda mais tensionado pela repressão e pela censura. A obra se apropria do *kuarup*, rito indígena de morte e renascimento, como visualidade-matriz capaz de converter mito e ritual em estratégia estética e política. Essa camada simbólica não descreve frontalmente a ditadura, mas a instala no plano sensorial da cena, operando por meio da metáfora e da alegoria. Décio Otero (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015) ressalta que a escolha pelo rito indígena não visava uma representação etnográfica, mas a criação de uma visualidade potente de resistência e permanência, capaz de dialogar com a violência

histórica sofrida pelos povos originários e, simultaneamente, com a opressão política que os trabalhadores vivenciaram nos anos 70.

Essa operação simbólica se articula, em cena, à visibilidade do trabalhador industrial, por meio dos macacões concebidos por Clodovil Hernandez², combinados com adereços indígenas dispostos nas laterais do palco. A justaposição dessas referências produz uma imagem dupla de corpos submetidos à violência do Estado tanto no contexto colonial quanto no industrial e autoritário. Sendo assim, percebe-se que mais do que ilustrar uma denúncia, *Kuarup* fez ver um país estruturado por hierarquias históricas que autorizam alguns corpos a decidir e outros a obedecer, atravessando diferentes temporalidades da dominação.

Somada à gestualidade, aos procedimentos de improvisação e aos movimentos inspirados em ritmos e danças de povos originários, a obra mobiliza procedimentos que podem ser aproximados de estratégias posteriormente presentes em diferentes vertentes da dança contemporânea brasileira. Ao articular política, sensibilidade e múltiplas linguagens cênicas de forma indissociável, *Kuarup* constrói uma poética que não separa forma e conteúdo, mas faz do corpo o lugar de inscrição das tensões sociais.

A circulação do espetáculo foi igualmente decisiva para sua potência política. *Kuarup* ocupou palcos centrais, festivais e veículos de imprensa, ampliando sua força imagética em diálogo com políticas culturais institucionais, secretarias de cultura e a crítica especializada. A presença recorrente do Ballet Stagium em jornais como *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* inscreveu a obra em um circuito formalizado, que, em diálogo com a intelectualidade artística da época, construiu um vocabulário público de resistência. Como observa Décio Otero (comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015), esse reconhecimento institucional foi fundamental para que a obra pudesse circular amplamente sem sofrer interdições diretas, permitindo que suas imagens coreográficas operassem como narrativa sensível de contestação, mesmo sem nomear explicitamente seus termos proibidos.

A partir dessa compreensão, interessa-nos observar como *Kuarup* organiza imagens coreográficas capazes de produzir experiências sensíveis específicas no espectador, alternando momentos de fluxo contínuo e momentos de suspensão do movimento, nos quais o movimento se interrompe para instaurar quadros sensíveis, quase estáticos, visto que as respirações, o suor dos bailarinos e os órgãos vitais não param de se mover.

IMAGENS COREOGRÁFICAS EM *KUARUP*

A análise aqui apresentada apoia-se primordialmente na remontagem de *Kuarup*, gravada pelo SescTV, em 2008, peça integrante do acervo do Ballet Stagium/Sesc. Embora a estreia original date de 1977, a ausência de registros da época em condições técnicas adequadas torna essa versão o principal documento de consulta. Trata-se, contudo, de

² Segundo Vagner Carvalheiro (2014), o figurino criado por Clodovil para o espetáculo, em 1977, “pode ser caracterizado como macacões de diferentes modelos que estavam na moda no período, constituindo-se também como roupa de trabalho de operários de diferentes funções e atribuições (mecânicos, metalúrgicos, frentistas, etc.)” (p. 200).

mais do que um registro tardio: a gravação preserva a estrutura coreográfica reconhecida pelos diretores da companhia como patrimônio estético do grupo, permitindo observar a permanência de seus princípios formais e políticos ao longo do tempo.

Para a análise imagética, selecionamos quadros extraídos desse registro, que possibilitam examinar dois modos distintos de produção de sentido na obra: momentos de movimento contínuo, nos quais a imagem emerge do próprio deslocamento dos corpos; e momentos de suspensão, em que a interrupção do movimento instaura quadros sensíveis de forte impacto perceptivo. Ao longo dos aproximadamente 42 minutos de espetáculo, marcados pela permanência ininterrupta dos intérpretes em cena, esses regimes de imagens se alternam e se tensionam.

É importante mencionar que a leitura das imagens coreográficas de *Kuarup* e, posteriormente, da obra *Objeto Abjeto Ambulante* parte da compreensão de que a política da arte não se organiza apenas no campo da representação, mas na forma como os regimes do visível e do sensível são distribuídos e experimentados. Nesse sentido, as análises dialogam com perspectivas que compreendem a *aisthesis* como percepção situada e encarnada de Walter Mignolo (2008) e a cena como espaço de reconfiguração do sensível, como propõe Jacques Rancière (2000/2009), entendendo a coreografia como dispositivo de produção de imagens políticas.

Nesse processo analítico de *Kuarup*, as materialidades da cena, figurino, trilha sonora e iluminação não são tratadas como elementos acessórios, mas como componentes técnicos fundamentais na produção de imagens político-sensíveis em um período em que se buscavam brechas para protestar. Os macacões idealizados por Clodovil Hernandes, os adereços indígenas de Cláudio Tapeceiro e a trilha sonora gravada pelos irmãos Villas-Bôas no Alto e Baixo Xingu articulam-se a uma iluminação marcada por luzes frontais e contraluzes intensas, configurando um campo visual e sonoro que desloca os limites do que pode ser visto e ouvido na cena. Ao trazer sons, ritmos e referências indígenas para o centro do palco, a obra reorganiza o espaço perceptivo do espectador e tensiona hierarquias culturais historicamente naturalizadas.

Um momento exemplar dessa operação ocorre na sequência das batidas no chão (Cena 9)³. Alinhados em formação diagonal, os intérpretes golpeiam o piso em ações rítmicas e cumulativas, compostas por passos curtos, impulsos repetidos e crescente aceleração do gesto. A repetição insistente organiza o grupo como um corpo coletivo pulsante, no qual o ritmo não atua apenas como estrutura formal, mas como força que mobiliza a atenção e o corpo de quem assiste. A vibração produzida pelas batidas gera tensão e expectativa, instaurando um estado de alerta compartilhado. Não se sabe o que está chegando, ou para quem estão olhando, existe apenas o ímpeto de sobrevivência. Como público, desejamos apenas que as batidas sejam o suficiente para afastar o que quer que seja.

Nesse contexto, a batida no chão opera simultaneamente em diferentes camadas: como gesto mínimo e contínuo; como simulação da pressão constante imposta por contextos autoritários, nos quais a ameaça se faz presente mesmo quando não é nomeada. Ao mesmo tempo, a associação visual aos macacões, referência direta ao corpo operário, vincula o ritmo à disciplina do trabalho industrial, convertendo o impacto sonoro em forma

³ Disponível em https://www.youtube.com/live/_fyPibOZ2RE?si=cWY8azN2neNjN2Up (00:22:33).

de controle, vigilância e exaustão. A coreografia não enuncia a palavra “ditadura”, mas faz sentir o regime de tensão que a sustenta, deslocando a crítica do campo discursivo para o campo da percepção.

Essa cena evidencia como *Kuarup* transforma inquietação histórica em sinal sensível. Uma ação coletiva aparentemente simples, bater no chão, converte-se em imagem política porque produz sensação de alerta. O gesto torna-se uma forma de voz coreográfica: fala pelo corpo quando a fala direta é interdita.

A culminância dessa trajetória política e estética ocorre no quadro final do espetáculo, caracterizado pela imagem em suspensão do grupo caído (Cena 12)⁴. Após uma caminhada frontal de forte impacto visual, os bailarinos desabam e permanecem imóveis sob uma luz avermelhada e densa. A interrupção abrupta do movimento converte a cena em imagem-quadro, prolongando o tempo perceptivo do espectador e impondo uma convivência desconfortável com os corpos prostrados.

A imobilidade coletiva não se organiza como representação ilustrativa da violência, mas como presença insistente. O tempo dilatado da cena impede a resolução rápida do olhar e transforma o corpo caído em arquivo sensível de processos históricos de silenciamento, apagamento e repressão. Ao manter os intérpretes caídos e imóveis até o blecaute final, a coreografia desestabiliza a organização habitual do tempo cênico e do espaço social, exigindo atenção contínua e recusando qualquer forma de alívio perceptivo. O público é motivado a não se desligar do espetáculo quando ele termina, visto que o fim parece não acontecer, já que os corpos não voltam para agradecer e comemorar a apresentação.

Entre o movimento contínuo das batidas e a suspensão radical do corpo abatido, *Kuarup* constrói um regime de imagens que desloca a política para o campo do sensível. As imagens coreográficas da obra não operam pela denúncia explícita, mas pela fabricação de experiências perceptivas capazes de tornar visível o que não podia ser dito. Essa estratégia permitiu que o espetáculo circulasse amplamente pelos circuitos institucionais da época sem sofrer interdições diretas, justamente porque sua crítica se apresentava como experiência corporal compartilhada, e não como discurso nomeável.

Ao articular gesto, materialidade e percepção, *Kuarup* afirma a coreografia como dispositivo de produção de imagens políticas em um contexto de censura e vigilância. Mais do que propor uma *forma* de resistência através da arte da dança, a obra consolida e radicaliza procedimentos pelos quais a crítica política se desloca da palavra para a experiência sensível do corpo, contribuindo para a constituição de uma poética que marcaria significativamente parte da produção da dança brasileira nas décadas seguintes.

As imagens analisadas em *Kuarup* evidenciam um modo de elaboração da crítica política marcado pela metáfora, pela alegoria e pela necessidade de produzir sentidos em um contexto de censura. A imagem emerge como estratégia de deslocamento, fazendo ver e sentir aquilo que não podia ser explicitamente nomeado. Se, na obra do Ballet Stagium, a política das composições visuais se organiza por meio da sugestão e da condensação simbólica, em *Objeto Abjeto Ambulante* observaremos outra configuração: produzida em um contexto histórico distinto e a partir de uma experiência periférica contemporânea, a obra desloca a crítica para o campo da exposição direta dos corpos, das memórias e das violências que os atravessam.

⁴ Disponível em https://www.youtube.com/live/_fyPibOZ2RE?si=cWY8azN2neNjN2Up (00:39:50).

OBJETO ABJETO AMBULANTE: IMAGENS INSURGENTES NO TEMPO PRESENTE

O COLETIVO CORPOS FALANTES E A PRODUÇÃO DO SENSÍVEL NAS BORDAS

O Coletivo Corpos Falantes surgiu na zona leste de São Paulo, em 2016, no bairro Parque Savoy City, como resposta à escassez de espaços onde artistas da dança oriundos das periferias pudessem desenvolver processos continuados de criação, profissionalização e circulação. Sua constituição esteve diretamente ligada ao desejo do diretor artístico Carlos Veloso em criar condições para que jovens bailarinos, muitos deles provenientes de projetos socioculturais, pudessem aprofundar suas pesquisas corporais e acessar experiências de criação artística para além de iniciativas pontuais de formação.

A trajetória de formação de Carlos Veloso contribui para compreender algumas das questões que atravessam a constituição do coletivo. Oriundo da zona leste de São Paulo, sua experiência foi marcada pela necessidade de deslocar-se cotidianamente para regiões centrais da cidade em busca de formação e oportunidades profissionais, evidenciando desigualdades históricas na distribuição de recursos, equipamentos culturais e possibilidades de inserção artística. A sua participação em políticas públicas de formação, como o Programa Vocacional, e, posteriormente, em programas de fomento, como o Programa VAI, contribuiu para consolidar uma compreensão da cultura como campo de disputa política e de afirmação de direitos.

Nesse contexto, Corpos Falantes emerge no cruzamento entre experiência artística, território e política cultural. Mais do que um espaço de criação, o coletivo constitui-se como uma tentativa de produzir condições de permanência para artistas periféricos e de elaborar, por meio da dança, questões relacionadas à memória, à desigualdade social e às formas de violência que atravessam seus corpos e territórios. São essas questões que, posteriormente, se materializam em *Objeto Abjeto Ambulante*, obra que investiga as relações entre ditadura, memória e experiências contemporâneas de exclusão, violência e resistência.

Durante a leitura do projeto cultural *Objeto Abjeto Ambulante*, submetido pelo Coletivo Corpos Falantes ao Programa VAI, em 2018, e disponibilizado pelo grupo para elaboração deste artigo, percebeu-se que, desde sua constituição, o coletivo organizou-se como um território de colaboração, no qual laboratórios de criação, improvisações, jogos cênicos, escuta de relatos e construção coletiva de imaginários corporais nunca se separaram das experiências de vida dos integrantes. A produção de presença, nesse contexto, não se orientou por modelos hierárquicos de autoria, mas por processos relacionais, nos quais o corpo se constrói em diálogo constante com o outro, com o território e com as condições materiais de existência. A criação não partiu de um tema previamente imposto, mas de inquietações que atravessaram os corpos e se elaboraram coletivamente durante o percurso criativo.

Diferentemente de uma compreensão meramente burocrática do edital, o próprio texto do projeto já operava como gesto criativo e político, explicitando a temática da ditadura civil-militar brasileira e suas reverberações no presente. Ainda assim, a inquietação

que atravessou a obra não teve início na escrita, nem no ensaio: ela emergiu das experiências vividas na pele, nos limites cotidianos enfrentados pelos integrantes do coletivo, em sua maioria residentes de territórios periféricos marcados por desigualdades estruturais.

A escrita, nesse sentido, não inaugurava a criação, mas a traduzia, tornando pública uma urgência já inscrita nos corpos. O fomento cultural, por sua vez, não se reduziu a uma condição financeira, mas afirmou-se como condição política de possibilidade para que o coletivo pudesse fabricar imagens críticas em cena, com acesso gratuito, circulação descentralizada e endereçamento direto a públicos historicamente afastados dos equipamentos culturais.

Em *Objeto Abjeto Ambulante*, o gatilho criativo foi duplo: por um lado, o encontro com relatos históricos e arquivos da repressão durante a ditadura; por outro, o confronto com as próprias histórias dos intérpretes-criadores, atravessadas por marcadores de raça, classe, gênero e território. Se, nos anos 1970, o Stagium precisou recorrer à alegoria para escapar à literalidade censurável, na segunda década dos anos 2000, a estratégia se desloca: o protesto é inscrito explicitamente no projeto e na sinopse da obra, assumindo o risco da nomeação direta.

Nesse espetáculo, o corpo não se expressa de forma isolada, mas sempre com e a partir do outro, produzindo uma coreografia que não se limita a rememorar um passado autoritário, mas estabelece analogias diretas com um presente saturado, aturdido e marcado pelo avanço da direita no Brasil, intensificado no período da candidatura e do mandato de Jair Bolsonaro. A imagem, em *Objeto Abjeto Ambulante*, não se organiza como representação simbólica distanciada, mas como consequência de um corpo coletivo, que, ao investigar a ditadura, reconhece continuidades de violência no tempo presente e se afeta junto.

Essa forma de organização evidencia que, em *Objeto Abjeto Ambulante*, a produção coreográfica não se separa das experiências sociais, territoriais e afetivas de seus intérpretes. As imagens construídas em cena emergem de memórias compartilhadas, trajetórias de vida e inquietações coletivas que atravessam o processo de criação. Nesse sentido, a obra produz formas de percepção enraizadas nas experiências concretas dos artistas envolvidos, sem buscar neutralidade ou universalidade abstrata. Ao contrário, assume como potência criativa justamente as marcas e tensões presentes nos corpos que a compõem. As imagens resultantes desse processo não apenas tornam visíveis determinadas experiências, mas afirmam modos específicos de sentir, lembrar e elaborar criticamente o presente. Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Walter Mignolo (2008), Suely Rolnik (2018) e Silvia Rivera Cusicanqui (2010/2021), ao compreender a produção artística como experiência situada, atravessada por memória, território e relações de poder.

Ao circular por teatros distritais, Centros Educacionais Unificados, centros culturais e outros equipamentos públicos, a obra amplia espaços de visibilidade para corpos, narrativas e experiências frequentemente marginalizados nos circuitos artísticos tradicionais. Nesse contexto, as imagens produzidas pela obra não apenas reorganizam aquilo que é visto, mas também tensionam quem pode ocupar o lugar de produtor e destinatário dessas visualidades.

É a partir desse campo de forças, territorial, político e afetivo, que a obra *Objeto Abjeto Ambulante* produz suas imagens coreográficas. As questões que atravessam o coletivo não permanecem como contexto externo à cena, mas se condensam em escolhas de gesto, composição e endereçamento ao público. Assim, interessa-nos agora observar como essa produção situada do sensível se materializa na cena, analisando as composições imagéticas que estruturam a obra.

IMAGENS COREOGRÁFICAS EM *OBJETO ABJETO AMBULANTE*

As imagens selecionadas para análise em *Objeto Abjeto Ambulante* organizam-se, assim como em *Kuarup*, a partir de dois regimes perceptivos distintos e complementares: o movimento contínuo, no qual o sentido emerge da persistência do deslocamento coletivo; e a suspensão, instaurada pela interrupção radical da ação e pela permanência prolongada de um corpo imóvel no espaço. A análise dessas imagens permite observar como a obra transforma inquietações históricas e políticas em experiência sensível direta, operando sobre a percepção do espectador sem recorrer à mediação alegórica.

Para este segundo momento de análise, foram selecionadas duas imagens registradas pela fotógrafa Dayana Andrade, no ano de 2018, articuladas à observação do material audiovisual da primeira versão do espetáculo, com duração aproximada de 1 hora e 20 minutos. Mais do que ilustrações do discurso da obra, essas imagens constituem dispositivos coreográficos que condensam escolhas de gesto, composição, materialidade e endereçamento ao público.

Antes de avançar para a leitura das imagens, é importante destacar que, em *Objeto Abjeto Ambulante*, as materialidades da cena operam de modo a intensificar a presença e a urgência da ação. O figurino cotidiano, desprovido de caracterização simbólica específica, contribui para o apagamento da noção de “personagem” e reforça a cena como espaço de testemunho. A iluminação privilegia a frontalidade e a exposição direta dos corpos, evitando atmosferas que distanciem o espectador da ação. A trilha sonora — especialmente a canção “Construção”, de Chico Buarque — atua como força motriz do movimento, fazendo da palavra cantada um impulso físico que atravessa os corpos. O espaço cênico, frequentemente aberto e desprovido de delimitações rígidas, acentua a relação direta com o público, aproximando a coreografia de um gesto de interpelação. Esses elementos não funcionam como suporte secundário da coreografia, mas participam ativamente da construção das imagens analisadas a seguir, reforçando seus efeitos de presença e urgência.

A primeira imagem (Figura 1) situa-se no final do espetáculo e apresenta o grupo em deslocamento frontal contínuo, avançando em direção ao público. Os corpos caminham com dinamismo e determinação, organizados em uma composição horizontal que ocupa o espaço de maneira afirmativa. Não se trata de uma marcha coreografada no sentido estrito, mas de uma caminhada tensionada, na qual o gesto cotidiano é investido de densidade política.



Figura 1. *Cena final — composição coreográfica Objeto Abjeto Ambulante*

Créditos. Dayana Andrade, 2018

Esse trecho integra uma sequência construída sobre “Construção”. Os intérpretes não assumem personagens definidos; estão em cena como corpos presentes, que gritam e clamam cada frase da canção. A palavra não opera como trilha ilustrativa, mas como impulso, que atravessa o corpo e sustenta o movimento. A caminhada adiante, sem pausas ou freios, fabrica a composição imagética de um coletivo em estado de enfrentamento. O gesto não aponta para um destino claro, mas afirma a decisão de avançar, mesmo diante da ameaça iminente.

Nesse regime de movimento contínuo, o sentido emerge da duração e do acúmulo. O espectador não é convidado à contemplação distanciada, mas à partilha de um estado de pressão e aceleração. A coreografia produz uma imagem de presente saturado, no qual o avanço coletivo se configura como estratégia de resistência e afirmação. O corpo em deslocamento torna-se, assim, um corpo em alerta, disponível para o confronto, cuja política se manifesta como experiência sensível compartilhada.

Em contraste com a intensidade do fluxo coletivo, a segunda imagem se organiza a partir da interrupção radical do movimento. Após o término de uma cena, um integrante do grupo entra em cena portando um cartaz com a frase “perdemos mais um” (Figura 2). Em determinado momento, enuncia: “hoje pela manhã, nós perdemos mais um. Por isso, eu peço um minuto de silêncio”. A partir dessa fala, a ação é suspensa.

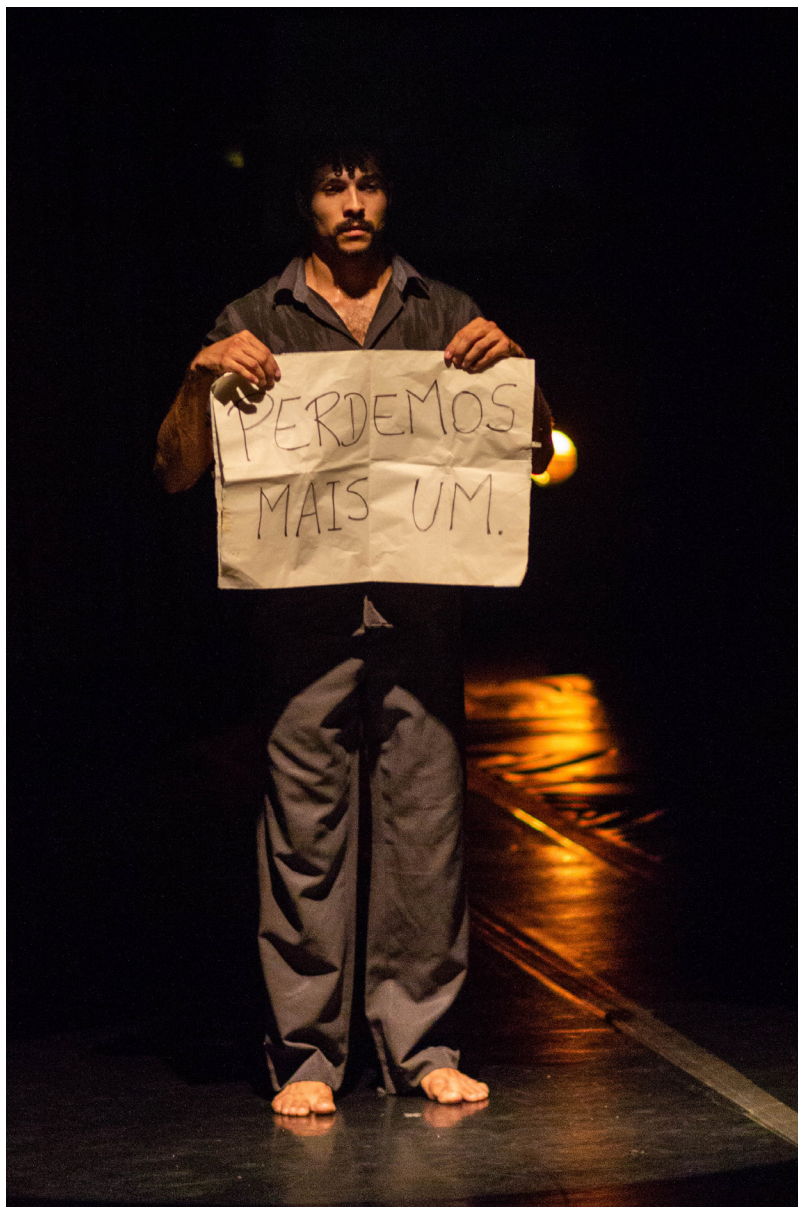


Figura 2. *Cena inicial — composição coreográfica Objeto Abjeto Ambulante*

Créditos. Dayana Andrade, 2018

O intérprete permanece imóvel, segurando o cartaz, enquanto a cena se mantém congelada por exatamente um minuto. A imobilidade converte o corpo em imagem-quadro e dilata o tempo perceptivo do espetáculo. Não há gesto, deslocamento ou variação expressiva: há permanência. A suspensão não funciona como pausa neutra, mas como imposição de convivência.

A clareza da frase escrita elimina qualquer mediação simbólica. A imagem não sugere nem metaforiza; ela afirma. “Perdemos mais um” aciona imediatamente o campo do luto coletivo e reinscreve a violência como experiência recorrente no tempo presente. O corpo que sustenta o cartaz torna-se suporte de uma memória insistente, funcionando como arquivo sensível de perdas que se repetem e se acumulam.

O minuto de silêncio, longe de produzir recolhimento apaziguador, gera desconforto perceptivo. O espectador é forçado a permanecer diante da composição visual, sem possibilidade de desvio ou alívio. A suspensão reorganiza o tempo da cena e desloca o olhar para um regime de atenção forçada, no qual a coreografia opera como gesto ético de interpelação direta.

Entre o avanço contínuo do corpo coletivo e a interrupção radical do corpo imóvel, a obra constrói um regime de imagens que não se organiza pela representação simbólica, mas pela experiência. As imagens coreográficas da obra não ilustram a violência histórica, mas a atualizam como presença sensível no aqui e agora. Ao tensionar o tempo, o gesto e o espaço, *Objeto Abjeto Ambulante* afirma a coreografia, como campo de produção de imagens críticas do presente, no qual o corpo se torna lugar de memória, enfrentamento e responsabilização.

NOTAS COMPARATIVAS SOBRE A PRODUÇÃO DO SENSÍVEL EM DOIS TEMPOS DA DANÇA

A comparação entre *Kuarup* (1977) e *Objeto Abjeto Ambulante* (2018) evidencia que a produção de imagens coreográficas não pode ser compreendida apenas como resultado de escolhas formais ou temáticas. As imagens analisadas emergem de contextos históricos, modos de organização artística e experiências corporais distintas, que atravessam diretamente a maneira como cada obra elabora a crítica política por meio da dança.

Embora ambas mobilizem a ditadura militar brasileira como matéria de criação, os caminhos percorridos por cada grupo revelam diferenças significativas. Em *Kuarup*, a crítica se constrói em um contexto marcado pela censura e pela vigilância, no qual a imagem opera por deslocamento simbólico, alegoria e metáfora. Já em *Objeto Abjeto Ambulante*, criado mais de quatro décadas depois, a crítica emerge em um contexto em que a violência pode ser nomeada diretamente, permitindo que a imagem se organize pela exposição, pelo testemunho e pela afirmação explícita de determinadas experiências.

Essas diferenças não dizem respeito apenas ao resultado visual das obras, mas também aos modos pelos quais cada grupo construiu seus processos de criação. No Ballet Stagium, as imagens analisadas emergem de uma elaboração coreográfica vinculada a um circuito institucionalizado da dança brasileira dos anos 1970 e às limitações impostas pelo contexto político da época. No Coletivo Corpos Falantes, por sua vez, as imagens nascem de processos colaborativos atravessados por experiências territoriais, políticas públicas de fomento, memórias pessoais e relatos compartilhados pelos próprios intérpretes. Nesse sentido, as formas de criação reverberam diretamente nas formas de produzir crítica e de organizar a relação entre corpo, imagem e política.

Ao mesmo tempo, a comparação revela aproximações importantes entre as duas obras. Apesar das diferenças históricas e estéticas, ambas organizam suas imagens a partir de dois regimes perceptivos semelhantes: o fluxo e a suspensão. Em *Kuarup*, a repetição insistente das batidas no chão produz uma imagem que se constrói na duração do movimento, enquanto a composição final dos corpos caídos instaura uma imagem de suspensão. Em *Objeto Abjeto Ambulante*, a caminhada coletiva realizada sobre a canção “Construção” também produz sentido por meio da permanência e da insistência do gesto, enquanto o minuto de silêncio diante do cartaz “perdemos mais um” interrompe radicalmente o fluxo da ação para instaurar outra temporalidade.

Nas duas obras, as imagens de fluxo exigem continuidade, repetição e desgaste corporal. Já as imagens de suspensão dependem da permanência dos corpos em uma determinada configuração visual, convidando o espectador a permanecer diante daquilo que se apresenta. O que muda não é a existência desses procedimentos, mas os sentidos políticos produzidos a partir deles. Em um caso, a imagem desloca a crítica para o campo da metáfora; no outro, a aproxima da experiência direta e da nomeação explícita da violência.

A comparação permite observar também diferentes formas de relação com o espectador. Em *Kuarup*, a imagem solicita interpretação, exigindo que o público construa conexões entre os gestos apresentados e a realidade histórica evocada pela obra. Em *Objeto Abjeto Ambulante*, a imagem opera de maneira mais direta, convocando o espectador a confrontar-se com situações e experiências explicitamente apresentadas em cena. Ainda assim, em ambos os casos, a potência da composição imagética depende da participação sensível de quem assiste. É no encontro entre a imagem produzida pelos intérpretes e a experiência de quem a recebe que a crítica se realiza plenamente.

Outro aspecto que aproxima as obras é a maneira como a ditadura militar aparece menos como um acontecimento encerrado no passado e mais como uma experiência cujos efeitos continuam reverberando no presente. Em *Kuarup*, essa elaboração ocorre a partir da vivência imediata da repressão e de suas restrições. Em *Objeto Abjeto Ambulante*, ela surge por meio das permanências da violência, das desigualdades e das formas contemporâneas de exclusão que atravessam os corpos dos intérpretes e os territórios dos quais fazem parte. Em ambos os casos, a memória não aparece como reconstrução histórica, mas como matéria viva que continua produzindo inquietações e exigindo elaboração sensível.

Mais do que identificar diferenças e aproximações entre duas obras da dança brasileira, esta comparação permite compreender como as imagens coreográficas são produzidas por corpos situados historicamente e por modos específicos de criação coletiva. As imagens analisadas não apenas representam acontecimentos políticos, mas produzem maneiras de percebê-los, senti-los e compartilhá-los. É nesse movimento que a coreografia se afirma como espaço de elaboração da experiência histórica e de disputa dos modos pelos quais a memória se torna visível no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu da seguinte questão: que imagens críticas se tornam possíveis quando um corpo se inquieta a ponto de dançar o seu tempo? A análise comparativa de *Kuarup* (1977) e *Objeto Abjeto Ambulante* (2018) permitiu observar que as imagens coreográficas não são produzidas apenas por escolhas estéticas ou composicionais, mas também pelas condições históricas, institucionais e políticas que atravessam os processos de criação. Embora ambas as obras abordem a ditadura civil militar brasileira, elas produzem imagens distintas porque também emergem de contextos distintos.

Em *Kuarup*, a censura e o contexto autoritário levaram a elaboração de imagens alegóricas e metafóricas. Em *Objeto Abjeto Ambulante*, a crítica se constrói por meio da exposição direta, da nomeação da violência e da incorporação das experiências vividas pelos próprios intérpretes. A pesquisa indica, portanto, que os modos de criação e o contexto influenciam diretamente as formas pelas quais a crítica política se torna visível em cena.

A comparação revelou também que, apesar das diferenças históricas e estéticas entre as obras, ambas puderam ser analisadas a partir de dois regimes perceptivos recorrentes: o fluxo e a suspensão. Nas duas coreografias, as imagens de fluxo são construídas pela repetição, pela duração e pela insistência do movimento, enquanto as imagens de suspensão dependem da permanência dos corpos em determinadas configurações visuais. Essa aproximação sugere que diferentes contextos podem produzir soluções imagéticas semelhantes, ainda que os sentidos políticos atribuídos a elas sejam distintos.

Uma das contribuições deste estudo para o campo da dança consiste na proposição de um olhar analítico centrado nas imagens produzidas pela coreografia. Frequentemente, a análise em dança privilegia aspectos técnicos, estilísticos, dramáticos ou composicionais. Ao tratar a imagem coreográfica como uma unidade possível de análise, esta pesquisa sugere que determinados momentos da obra podem condensar relações entre movimento, espaço, figurino, iluminação, sonoridade e presença dos intérpretes de maneira particularmente significativa.

A observação dessas imagens permite acessar dimensões da experiência da dança que nem sempre se tornam visíveis quando o olhar permanece voltado apenas para o movimento ou para a dramaturgia em sentido amplo. Nesse sentido, as imagens não são compreendidas como elementos secundários da criação, mas como componentes estruturantes da produção de sentido em dança.

A pesquisa contribui também para os estudos da imagem ao deslocar a discussão para um campo em que as imagens não se apresentam como objetos fixos e permanentes. Diferentemente de uma fotografia ou de uma pintura, a imagem coreográfica surge em um espetáculo a partir do encontro de corpos em movimento. Sua materialidade é efêmera, relacional e temporal. Ainda assim, as análises realizadas demonstram que essas imagens possuem capacidade de elaborar experiências históricas e produzir memória mesmo quando não deixam um objeto visual permanente.

Por fim, o estudo permitiu compreender que as imagens coreográficas analisadas não operam apenas como representação de acontecimentos políticos. Elas constituem modos de organizar a percepção e de produzir relações específicas entre artistas, espectadores e experiências históricas. Ao comparar *Kuarup* e *Objeto Abjeto Ambulante*, foi possível observar que diferentes tempos históricos produzem diferentes estratégias de construção imagética. Mais do que representar acontecimentos políticos, as imagens coreográficas organizam formas específicas de perceber, lembrar e compartilhar experiências históricas. Nesse sentido, a análise das imagens permitiu compreender a coreografia não apenas como organização do movimento, mas como prática de produção de visualidades, memórias e modos de relação com o mundo.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa de doutorado que fundamenta este artigo conta com financiamento (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). O autor agradece ao Coletivo Corpos Falantes e ao Ballet Stagium pelo suporte institucional, pela disponibilidade de materiais de pesquisa e pelo acesso aos acervos e registros que tornaram possível a realização deste estudo.

REFERÊNCIAS

- Anzaldúa, G. (2012). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Carvalho, V. D. G. (2014). A atuação de Clodovil Hernandes como figurinista. In *Anais do Congresso Internacional de Memória, Design e moda* (pp. 195–204). Moda Documenta.
- Cusicanqui, S. R. (2021). *Ch'ixinakax utxiwa: Uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores* (A. L. Braga & L. Z. Zalis, Trans.). N-1 Edições. (Trabalho original publicado em 2010)
- Garcia, M. (2008). “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *Teatro e censura na ditadura* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Martins, L. M. (2002). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo, da cena e da memória*. Mazza Edições.
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política (Â. L. Norte, Trad.). *Cadernos de Letras da UFF*, (34), 287–324.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. C. Netto, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2000)
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.
- Veloso, C. (2020). *Dança contemporânea no Ballet Stagium e no Teatro de Dança de São Paulo: Experiências artístico-políticas no Brasil (1971–1978)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Paulo].

NOTA BIOGRÁFICA

Carlos de Moura Veloso Junior é multiartista, historiador e professor de dança. Atua como bailarino, intérprete-criador, coreógrafo e diretor artístico do Coletivo Corpos Falantes, coletivo independente sediado na zona leste de São Paulo. É doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, mestre e bacharel em História pela Universidade Federal de São Paulo. Sua pesquisa articula dança, imagem, memória e política, com ênfase nos regimes autoritários, na produção do sensível e nas relações entre corpo e história na cena brasileira. Desenvolve também estudos sobre políticas públicas culturais para a dança e atua na elaboração de projetos culturais voltados à criação, formação e circulação artística.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8023-1027>

Email: carlosveloso1204@gmail.com

Morada: Avenida Albert Einstein, 901, Código postal: 13083-852, Cidade: Campinas – SP, Brasil

Submetido: 02/01/2026 | Revisto: 15/04/2026 | Aceite: 26/06/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.