



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANCE A LETRA:
operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

DANCE THE LYRICS:
scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

Diego Machado

 <https://orcid.org/0009-0000-3264-2145>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8021

Dance a letra:

operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão fundamentada na prática artística como pesquisa, tendo como objeto a proposta coreográfica *Dance a Letra*, que investiga a relação entre gesto, letra de música e humor. A partir da perspectiva dos escritos de artista, o autor sistematiza procedimentos criativos desenvolvidos ao longo de uma trajetória marcada pela interseção entre dança e humor, com ênfase na produção de sentido por meio do atrito entre texto musical, gesto e composição coreográfica. Articulam-se referências conceituais como o Terceiro Sentido de Roland Barthes, o Pré-Movimento de Hubert Godard e a Teoria da Incoerência do humor. Os resultados do processo são observados na construção de uma linguagem coreográfica que aborda a literalidade gestual para instaurar camadas de subtexto críticas e políticas. O trabalho corrobora o riso como estratégia e discurso e reafirma a dança como campo de pensamento e invenção.

Palavras-chave: dança; humor; gesto; palavra; *dance a letra*.

Dance the lyrics:

scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

Abstract: This article offers a reflection grounded in artistic practice as research, focusing on the choreographic proposal *Dance a letra* (Dance the lyrics), which investigates the relationship between gesture, song lyrics, and humor. From the perspective of artist writings, the author systematizes creative procedures developed over a trajectory marked by the intersection of dance and humor, with an emphasis on meaning-making through the friction among musical text, gesture, and choreographic composition. Conceptual references such as Roland Barthes's Third Meaning, Hubert Godard's Pre-Movement, and the Theory of Incoherence in humor are brought into dialogue. The results of the process can be observed in the construction of a choreographic language that employs gestural literalness to generate critical and political layers of subtext. The work reinforces laughter as both strategy and discourse and reaffirms dance as a field of thought and invention.

Keywords: dance; humor; gesture; word; *dance a letra*.



1 Introdução

Este artigo é um relato-reflexão de artista sobre a linha de trabalho que venho desenvolvendo nos últimos anos como diretor de dança, denominada Dance a Letra. Trata-se de uma proposta coreográfica que investiga as relações entre dança e humor, com ênfase nos modos como a literalidade gestual pode gerar humor e crítica quando articulada com letras de músicas de canções populares. Nesse percurso, o artigo se inscreve também na tríade política–coletividade–riso, ao refletir sobre os atravessamentos estéticos e formativos que perpassam o trabalho com dança e humor.

O artigo foi construído a partir da perspectiva metodológica da Prática Artística como Pesquisa (PaR), em que a reflexão teórica é implícita à experiência prática e à elaboração poética na criação em dança:

Trata-se de uma reflexão epistemológica realizada a partir da prática (fazer técnico, artístico e criativo) ou o que chamamos de pesquisa empírica. Essa reflexão identifica a prática como domínio de conhecimento (Nelson, 2006) cujos métodos e temas (de trabalho) atuam como objeto de pesquisa. [...] Para navegar por tal conhecimento, é preciso olhar para o conceito de prática, como nos sugere Robin Nelson (2022). O autor prevê que prática, num contexto de PaR, está relacionada à práxis, ou seja, a uma investigação pelo “imbricamento da teoria dentro da prática” (Fernandes *et al.*, 2024, p. 15-16).

Ciane Fernandes (2014) completa a ideia:

As artes hoje têm meios de estabelecer seus próprios métodos e abordagens, atualizando contextos e desmontando preconceitos ultrapassados de pesquisa que nos usam como objeto para discutir mudanças dentro de formatos engessados, portanto sem condições efetivas para realizá-las. Assumindo nossos próprios métodos, nos tornamos sujeitos de nossa própria história, e podemos inverter essa lógica colonizadora e hegemônica e passar a influenciar os demais campos em meios e modos bem mais flexíveis e coerentes com uma (nova) realidade contemporânea (Fernandes, 2014, p. 78).

O texto filia-se também à perspectiva dos escritos de artistas:

[...] os escritos de artistas apresentam-se como a sistematização das ideias que circunscrevem o projeto artístico, orientam a instauração da obra, e revelam a posição reflexiva e crítica do artista perante sua própria arte e, por extensão, sobre a arte em geral. Constituindo-se não exatamente como textos explicativos; investigam o processo de criação através dos elementos geradores da obra, dos procedimentos adotados, e dos conceitos que a sustentam. Os escritos de artistas são um elemento meta-artístico, estreitamente articulados à obra. [...] O que denominamos como escritos de artista é o registro da elaboração de um pensamento ancorado no processo criativo. Levam em conta os elementos constituintes do trabalho de arte e as subjetividades que ocorrem no ato de criação. Enfim, aproximam as motivações e balizam os parâmetros do processo de criação (Rey, 2018, p. 2-7).



A escrita aqui apresentada busca revelar as operações conceituais e reflexivas implicadas nos processos de criação coreográfica, afirmando a prática artística como produção de conhecimento.

É somente através do artista que novas ideias sobre o conhecimento de outra maneira tácito e implícito podem ser adquiridas, e somente enquanto o artista/pesquisador permanecer um artista ele ou ela será capaz de enriquecer as pesquisas existentes realizadas por cientistas (Coessens, 2014, p. 2).

O artigo está estruturado em quatro momentos. No primeiro, apresento os fundamentos de Dance a Letra, situando-o como procedimento e como poética coreográfica. Em seguida, descrevo e analiso uma das cenas criadas a partir dessa linha de trabalho, com foco nos aspectos compositivos e dramatúrgicos da relação entre gesto e riso. No terceiro momento, desenvolvo algumas reflexões sobre operações e procedimentos envolvidos no trabalho com dança e humor. Por fim, teço apontamentos sobre o caráter político-formativo que Dance a Letra possui.

2 Dance a Letra

Desde 2015 desenvolvo um procedimento de criação e de composição coreográfica chamado Dance a Letra, em que gestos literais são atribuídos a letras de músicas brasileiras. Antes de ter esse nome, eu já havia me relacionado com essa ideia em várias ocasiões. Em 2005, quando iniciei o trabalho junto à Muovere Cia de Dança, no espetáculo *Beterrabas Caprichosas* (2005), dirigido e coreografado por Jussara Miranda, em que a coreografia de uma das cenas foi composta a partir da música “Por isso eu corro demais”, de Roberto Carlos, resultando em uma bem-humorada versão gestual para a letra da canção, dançada por Luciana Dariano. Em 2007, quando junto ao Grupo Gaia, dirigido por mim e por Alessandra Chemello, criamos o espetáculo *Alice (adulto)* (2008), cuja coreografia final, intitulada Coreografia para uma Bobagem, foi criada com gestos literais para a letra da música “Sinceramente”, da banda Cachorro Grande. Em 2009, também junto ao Grupo Gaia, no contexto do espetáculo *Abobrinhas Recheadas* (2009), uma obra que misturava coreografias previamente compostas e também procedimentos de improviso e composição em tempo real. Na verdade, foi com *Abobrinhas Recheadas* (2009) que assumi meu interesse pela relação entre dança e humor e tracei contornos, formas e profundidade de pesquisa sobre o tema. É verdade que antes disso eu já flertava com essa relação, ainda que de modo tangenciado, não como temática e linguagem de pesquisa de interesse direto. Lembro da videodança Pas de Corn¹ (2006) que criei, uma coreografia videográfica cujo corpo de baile são pipocas. Meu interesse à época era questionar a padronização dos corpos que dançam. É uma peça que sempre rouba o riso de um ou outro que a assiste por conta da ironia presente na sátira de substituir corpos de carne e osso por um alimento. Contudo, foi com *Abobrinhas Recheadas* (2009) que reconheci que a relação dança-riso-humor tem

1 Ver: PAS de Corn. Produção de Diego Mac. [S. l: s. n], 6 jan. 2007. 1 vídeo (1:41 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l573mRwt_Cw. Acesso em: 26 nov. 2025.



uma presença importante no meu contexto de trabalho e que passei a fazer parte da poética que desenvolvo como coreógrafo e diretor em diferentes práticas e reflexões artísticas.

Abobrinhas foi criado a partir da exploração prática do conceito de pós-produção (Bourriaud, 2009). Foram trabalhados no processo criativo e no resultado formal a apropriação e a manipulação de matérias e materiais de dança já feitos e informados que circulam no ambiente da cultura *pop*: marcas da mobilidade do corpo já impregnadas na cultura. Nesse contexto, a coreografia Macarena foi o emblema máximo, utilizada como material coreográfico de diversas cenas, desde as compostas previamente até as cenas que eram estruturadas em tempo real por meio de tarefas de improvisação. O espetáculo acabou se tornando um contêiner de premissas e materiais que fizeram crescer o corpo do meu trabalho como diretor de dança e ampliaram a exploração do humor na dança: temáticas da mídia, da cultura *pop* e da cultura de massa, procedimentos de reprocessamento, apropriação e citação coreográfica. Foi nele que a Macarena apareceu pela primeira vez no meu trabalho: a abordagem do gesto como dado coreográfico, a lógica do jogo, a improvisação, a interação com o público e o humor. Também a presença do corpo e da performance do diretor em cena, explorando a direção de dança como elemento da composição coreográfica em tempo real. As referências nesse período foram: o coreógrafo Jérôme Bel, *ready-made*, Marcel Duchamp, *pop art*, Andy Warhol, humor físico, Roberto Bolaños, sátira, Mamonas Assassinas, arte e mídia (Machado, 2008), e Bourriaud, (2009), pós-produção. Desde a estreia em 2009, *Abobrinhas Recheadas* vem sendo desdobrado em diferentes versões e formatos.

Em 2013, ainda seguindo as flechas lançadas em *Abobrinhas Recheadas* (2009), fundei a Macarenando Dance Concept, junto com Gui Malgarizi.

Trata-se de uma iniciativa cultural que investe na mistura da dança, do humor e da cultura pop para criação de projetos artísticos. A Macarenando construiu forte presença no setor cultural ao apresentar diferentes nichos e abordagens para a dança como linguagem criativa. Inserida na perspectiva do desenvolvimento cultural e econômico junto à indústria criativa, opera na simplicidade, no bom humor, na proposição da experiência sensível e no desejo de mudar o mundo, mobilizar pessoas e provocar transformações. Na Macarenando, nos empenhamos arduamente para celebrar a cultura, arte e a dança por meio do nosso trabalho, com a vivacidade mais contundente que podemos ter, num esforço diário para responder à pergunta: O que se faz com o que já se tem? Essa pergunta nunca foi inédita: tem suas raízes em *Abobrinhas Recheadas* (2009) e no trabalho com reprocessamento, citação e apropriação. Não à toa, a *Macarena* dá nome à iniciativa, que insiste em resgatar, valorizar e reprocessar o que está a nossa volta e também aquilo que nós mesmos criamos e largamos no mundo. Para nós, pensar no que já se tem, e apontar caminhos para valorização e o reaproveitamento das nossas conquistas é, sim, também, uma atitude ética, poética, política e sustentável frente aos possíveis desabamentos trágicos que podem aparecer na vida humana em sociedade. Com o olho vivo, com a piada da ponta da língua ao dedo do pé, com o braço firme para o golpe, e com a cabeça bem feita para os giros, seguimos em frente (Mac; Malgarizi, 2019, texto de apresentação da Macarenando Dance Concept).

Com a Macarenando, criamos algumas versões do espetáculo *Abobrinhas Recheadas* (2009). Em 2013, montamos a versão *Abobrinhas Recheadas: o jogo*. Nessa proposta, todo o espetáculo



era realizado a partir do improviso coreográfico em tempo real pelos bailarinos a partir de jogos comandados por mim e da interação com o público. Um desses jogos era o tradicional Qual é a música?² em formato gestual. O jogo é assim: o jogador A coloca um fone de ouvido que toca uma música qualquer em volume alto; no ambiente está tocando uma outra música; o jogador B tem o objetivo de fazer com que o jogador A adivinhe qual é a música que está tocando na sala, e deve fazer isso apenas com gestos que mimetizam a letra da canção. Sempre foi o jogo mais desejado e gargalhado pelo público. E por nós também. Em nossos treinamentos, ficávamos por horas brincando de qual é a música, porque era divertido, engraçado e infinitamente rico gestualmente. Eu gostava muito de realizar esse procedimento e ficava especialmente fascinado e atraído pelo resultado gestual e potencial coreográfico que emergia no jogador B. Não sabia exatamente o que era, mas havia ali um misto de velocidade corporal, atrapalhação, gestos borrados, animação e ludicidade muito interessantes. Também parecia se instaurar uma espécie de dispositivo coreográfico, um algoritmo coreográfico, um mecanismo de geração de gestos muito eficaz.

Enfim, intuía que ali havia uma potência artística, algo a ser desvelado e explorado na pesquisa da relação entre dança, corpo e riso. Movido por essa intuição, em 2015 propus que criássemos uma versão de *Abobrinhas Recheadas* somente com esse procedimento. Mas não queria levar o jogo ao palco mais uma vez, minha atenção estava concentrada na relação entre a letra da música que tocava e os gestos que o bailarino B executava e não mais tanto para as tentativas de acerto do jogador A. A ideia era utilizar o jogo Qual é a Música? como um procedimento para atribuir gestos literais para letras de músicas brasileiras e a partir disso compor a coreografia do espetáculo. Assim nasce a versão *Abobrinhas Recheadas: dance a letra* (2013).

O projeto coreográfico do espetáculo foi baseado na investigação poética e uso cênico do procedimento Dance a Letra, aprofundando a pesquisa de movimento baseada na busca de literalidades gestuais para letras de músicas brasileiras e na composição cênico-coreográfica com as gestualidades descobertas. Nesse processo, nos deparamos com diversas possibilidades de geração e execução gestual, de arranjos coreográficos e de relação com a palavra e com a letra das músicas: gestos gerados pela letra; gestos sobrepostos à letra; gestos individuais; gestos em duplas; gestos coletivos; gestos para cada estrofe; gestos para cada frase/verso; gestos para termos ou expressões da frase; gestos para cada palavra, etc.

O espetáculo estreou no Porto Verão Alegre de 2015, um evento emblemático que ocorre na cidade no verão, em janeiro e fevereiro, recheado de peças e eventos artísticos para quem não vai para o litoral gaúcho tomar picolé ou banho de mar. Foi um enorme sucesso de público, em termos de quantidade de ingressos e lotação, e também na provocação do riso. Ainda que estivéssemos confiantes e animados com a nossa ideia, não sabíamos como seria a reação das pessoas frente a uma

2 Qual é a Música? foi um programa de televisão apresentado por Silvio Santos, na emissora SBT, baseado na versão americana Name That Tune. A estrutura do programa era baseada em uma gincana com artistas. Divididos em times, os participantes realizavam provas baseadas em conhecimentos e habilidades musicais, como acertar o nome da música pela melodia ou pelo intérprete, identificar o texto de uma canção ou cantar uma música sem errar a letra.

proposta tão específica de misturar dança e humor a partir da composição coreográfica de gestos para letras de músicas brasileiras. A recepção foi a melhor possível. Terminamos o espetáculo um pouco assustados, inclusive, com o tanto de gargalhadas e interações da plateia. Era o início de uma longa jornada dançando a letra por aí.

3 “Porto Alegre é Demais”

Era um final de tarde chuvoso quando encontrei com Gui Malgarizi no térreo da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Sentamos numa cadeira aleatória e pedimos um café antes de subirmos para a sala de ensaio. Estávamos no meio do processo de criação do espetáculo. Não tínhamos muito tempo para criar a peça, pois desde a proposta e a tomada de decisão por fazer até a data de estreia da obra no Porto Verão Alegre teríamos apenas 10 ou 15 ensaios. A ansiedade estava ali, presente, com toda sua imponente, misturada com a animação de estar criando algo novo pra nós e com a diversão gerada pela linguagem que estávamos operando. Gui tomou o café com a cara fechada e logo percebi que havia algo fora do lugar. Ele me relatou que o dia tinha sido horrível, com uma série de tropeços e frustrações, especialmente uma: a fornecedora de *internet* não comparecera no horário marcado para fazer a instalação de equipamentos no apartamento dele. Na verdade, fui entendendo: o Gui estava uma fera.

Naquele dia, nossa meta para o ensaio era criar a coreografia para a música “Porto Alegre é Demais” (José Fogaça). Trata-se de uma canção já tradicional da cidade, conhecida por quase todos que a habitam, especialmente por ser muito utilizada por uma grande rede de supermercados da região em seus comerciais publicitários no horário nobre de televisão. A música é uma exaltação à Porto Alegre, com rima, melodia, harmonia e arranjo doces, em versos como:

Porto Alegre é que tem um jeito legal
é lá que as gurias etc. e tal
nas manhãs de domingo esperando o Grenal
passear pelo brique num alto astral
Porto Alegre me faz tão sentimental
Porto Alegre me dói, não diga a ninguém
Porto Alegre me tem, não leve a mal
a saudade é demais
é lá que eu vivo em paz
(Porto Alegre é Demais, José Fogaça/Isabela Fogaça, 2000).

O Gui, preocupado, me perguntava como iria para a sala para criar em cima de uma música dessas naquele estado de fúria, raiva, irritação e ansiedade (Gui dirigiu a obra junto comigo e também concebeu a dramaturgia e a iluminação, além de operar a luz da peça). Ainda não tínhamos exatamente a direção que tomaríamos para a criação dos gestos e da composição da cena como um todo. E a fúria de Gui nos deu uma pista. Propus a ele que usássemos todos esses sentimentos e emoções a nosso favor, afinal, trabalhamos com o corpo e com tudo o que vem nele, trabalhamos



com a vida, e resultamos poeticamente a partir da soma³ do que somos, sentimos, imaginamos e fazemos no mundo. Ao que ele me respondeu com o dedo médio em riste: “o único gesto que eu tenho vontade de fazer agora é esse”. Depois de algumas boas risadas, ele complementou, como um bom dramaturgista: “e se subvertêssemos nossa própria ordem e em vez de buscarmos gestos literais fossemos em busca de gestos antônimos para a letra da música?”. Genial. Pagamos o café, corremos para a sala e começamos o ensaio.

Iniciamos de uma maneira diferente: em vez de partirmos da letra da música como impulsionadora para a geração de gestos, primeiro levantamos com o elenco uma coleção de gestos com sentido ruim, negativo, imorais e grotescos. Ou melhor: gestos que não participam do campo semântico do texto da música. A partir disso, operamos a conexão e a sobreposição dos gestos à letra. Imediatamente nos deparamos com os acidentes de sentido provocados pela mistura dos materiais opostos. Ficou nítida a potência daqueles gestos “fora do lugar” como detonadores de comicidade e, numa segunda camada, mais profunda e tensionadora, dos gestos antônimos como dispositivo crítico.

Optamos pela execução em uníssono, com os quatro bailarinos do elenco um ao lado do outro, em uma configuração de grupo que remete às figuras clássicas da dança, como o padrão de grupo visto no famoso Pas de Quatre de *O Lago dos Cisnes*. A movimentação da cintura para baixo, durante a execução dos gestos na parte de cima do corpo, foi um balanço pendular muito simples: passo para frente, passo para trás, repetidamente. Intitulamos a cena de As Coristas, numa alusão ao coro de bailarinas, aos corpos de baile e à dança, somando outra camada crítica àquele contexto semântico e político-geográfico em que a música vai para um lugar e a dança para outro.

4 Dance a Letra: procedimento x Dance a Letra: coreografia

O processo de criação do espetáculo evidenciou muito nitidamente um aspecto importante sobre o trabalho com Dance a Letra, de que operávamos sempre com dois tipos: em um momento, o *procedimento* Dance a Letra; em outro, a *coreografia* Dance a Letra. Vamos diferenciá-los.

Dance a Letra como procedimento trata da relação direta e mais primária entre gesto e palavra, em que o gesto literal atua como uma espécie de pré-texto, como uma camada inicial,

3 O termo *soma* aqui conecta-se diretamente à Somática e sua relação com a dança e com a Prática Artística como Pesquisa. Conforme Ciane Fernandes (2024), “conteúdos somáticos fazem parte da formação de dançarinos, atores, performers e futuros professor, que multiplicarão modos integrados de perceber e lidar com a corporeidade no/com o mundo e, principalmente, de reorganizar padrões de percepção e relação a partir da corporeidade integrada. Isto é, Somática não é apenas um conjunto de técnicas, métodos e abordagens a serem ensinadas, praticadas e desenvolvidas como conteúdos integrativos, mas modos de transformar nossa visão, percepção e interações com/no mundo. Somática não se restringe a objeto de estudo ou conteúdo programático, pois engloba o próprio modo de ser e estar no mundo, e principalmente, perceber e seguir os fluxos contrastantes e ritmos ondulatórios da própria vida (Fernandes *et al.* 2024, p. 102-103).



concreta e objetiva de levantamento de material de movimento. Esse pré-texto sublinha a letra da música, representando seus significados de forma direta e denotativa. Ele é quase sempre óbvio, funcionando como uma mimetização gestual de palavras em movimento.

Contudo, o pré-texto não deve ser confundido com o texto coreográfico propriamente dito. Para que *Dance a Letra* opere como coreografia, e não apenas como jogo ou procedimento de levantamento de gestos, é necessário que surja algo mais: um subtexto. O texto da coreografia não deve se limitar à ilustração da letra por meio de gestos literais. É preciso que ele diga algo outro, algo que vá além tanto da música quanto do gesto isolado.

Esse subtexto é uma camada de sentido que não está formal, literal ou concretamente presente nem no gesto (pré-texto), nem na letra da música (texto musical). Ele emerge do atrito, da sobreposição e da justaposição entre ambos. Trata-se de um sentido terceiro, nascido do acidente entre música, palavra e gesto, e da forma como esses elementos se organizam em cena.

Nesse momento, cabe uma conexão com Roland Barthes e a sua teoria dos sentidos. No artigo “O Terceiro Sentido” (1970), publicado na coletânea *O óbvio e o obtuso* (2009), Roland Barthes propõe uma categoria de sentido que rompe com as formas usuais de significação. A partir da análise de fotogramas do filme *Ivan, o Terrível* (1944), de Sergei Eisenstein, ele distingue três camadas de leitura: o sentido informativo, ligado à comunicação direta; o simbólico, associado a significados culturais e universais; e, por fim, o obtuso, que não comunica nem simboliza. Ele provoca uma perturbação no campo da leitura, atuando fora dos códigos convencionais. Barthes o define como um significante sem significado: algo que escapa à compreensão imediata, mas que insiste em afetar, como um suplemento sensível que desafia a lógica e a decodificação. A metáfora do ângulo obtuso ajuda a explicar: assim como esse ângulo excede o reto, o terceiro sentido extrapola a linha reta da narrativa clássica, produzindo rupturas, deslocamentos e sequências que contradizem o esperado e, justamente por isso, abrem outras possibilidades de sentido. Trata-se de uma força de desordem que desvia do caminho óbvio e se afirma na ambiguidade.

É precisamente nesse terceiro sentido que se manifesta o potencial coreográfico de *Dance a Letra*. Humor, piada e subversão aparecem como efeitos possíveis desse subtexto, revelando leituras inesperadas da canção e da coreografia. A graça e a potência não estão no gesto literal em si, quando gerados inicialmente ao realizarmos o *Dance a Letra* em sua forma de procedimento (no sentido informativo, segundo Barthes), mas na maneira como esse gesto, organizado segundo uma lógica coreográfica (sentido simbólico), entra em relação antagônica, irônica ou crítica com a música, produzindo sentidos que extrapolam tanto a canção quanto os movimentos isolados.

Sem esse subtexto, sem esse sentido terceiro, os gestos se esvaziam. Tornam-se somente uma sequência de movimentos literais, um *Dance a Letra* como procedimento, e não como coreografia. Nessa forma reduzida, temos tão somente uma técnica para criar movimentos a partir de palavras. Um exercício útil de criação, mas que reduz o gesto a ponto de chegada e não privilegia sua potência como ponto de partida mobilizador para a composição coreográfica.



É verdade que o jogo-procedimento é parte importante do processo. Dominar o pré-texto é fundamental: desenvolver, qualificar e dominar a técnica permite criar um vocabulário gestual múltiplo, consistente, expressivo. Na verdade, mais que isso, é essencial para recrutar e ativar tudo que vem antes da composição e da execução coreográficas. E o que vem antes? Tudo. Não começamos do zero, começamos do meio, “O meio como ponto zero” (2002), como nos propõem Blanca Brites e Elida Tessler. Entendido dessa maneira, o procedimento Dance a Letra funciona como um exercício da memória, da poética, da postura, da visão de mundo, das preparações físicas, mecânicas e dinâmicas de cada artista envolvido no processo. Não se trata apenas de inventariar gestos, mas de abrir as gavetas de uma coleção montada durante toda uma vida impregnada de ideias, ações, lembranças, mobilidades, afetos e raciocínios. Nesse sentido, esse pré-texto se relaciona com aquilo que Hubert Godard chama de pré-movimento:

O pré-movimento é entendido por Godard como uma atitude que já existe antes de qualquer movimento, na forma como o sujeito organiza sua postura em resposta à gravidade e ao espaço no qual está inserido. Esse pré-movimento, em grande parte inconsciente, é atravessado por hábitos perceptivos, sensoriais, motores, afetivos, culturais e sociais, conferindo colorido e assinatura pessoal à organização postural e a qualquer gesto que venha a ser feito. A noção de gesto tem, portanto, segundo Godard, esta dimensão dinâmica e expressiva, ligada a uma atitude, a uma postura (no sentido literal e simbólico da palavra), que é sempre singular e própria a cada sujeito. “A forma como estamos de pé já contém um humor, um projeto sobre o mundo” (Lima, 2018, p. 13).

Após esse exercício relevante de pré-texto(movimento), Dance a Letra como coreografia exige ir além: é preciso compor sentidos, tensionar significados e provocar deslocamentos perceptivos. A coreografia acontece justamente naquilo que passa e ultrapassa a literalidade, em suas brechas e fendas, em suas costuras e conexões, na criação de camadas simbólicas que emergem do encontro entre letra e gesto.

Um exemplo elucidativo é a coreografia criada para a música “Porto Alegre é Demais”. A composição não se sustenta apenas pela gestualidade atribuída à letra, mas pelo modo como subverte o conteúdo exaltativo da canção. A graça da cena está na escolha e no arranjo de gestos contraditórios às palavras que celebram a cidade, provocando deslocamento de sentido. O humor e a ironia não estão nem na música, nem nos gestos isolados, mas na fricção entre eles e na maneira como são mobilizados, dançados e postos em cena. Podemos mobilizar aqui a Teoria da Incoerência⁴, trabalhada por diversos pensadores, como Platão, Cícero (106-43 a.C.), Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Søren Kierkegaard (1813- 1855), Arhut Koestler (1905-1983) e Victor Raskin (1944 -). A tese da incoerência é de que o humor aparece pela colisão entre o que se espera e o que se apresenta, da quebra brusca de uma expectativa, quando algo inicialmente promissor se desfaz de maneira repentina e surpreendente. Essa frustração súbita de uma expectativa emocional seria o motor do riso. A partir dessa lógica, o cômico se estrutura

⁴ Dependendo do autor, também chamada de Teoria da Inconsistência, da Contradição, da Ambivalência ou da Bissociação.



na colisão entre ideias contraditórias, que ao se encontrarem produzem surpresa, desconforto ou inversão de sentido. O impacto da piada depende tanto da distância entre os elementos quanto da maneira como são articulados.

É o que ocorre na coreografia para “Porto Alegre é Demais”, em que a letra da música exalta a cidade, mas os gestos que a acompanham são irônicos, descritivos de problemas urbanos e interpessoais, contrários à idealização da canção. O riso não é apenas reação, mas consequência de uma construção estética complexa, que envolve antítese, ironia e paradoxo. É aí que o subtexto aparece, como algo que emerge do confronto entre exaltação e crítica, literalidade e desvio. É nessa zona de atrito, nesse campo de ruído entre música, letra e gesto, que Dance a Letra encontra sua potência como coreografia.

5 Dança e riso

Para que tudo isso ocorra, para que o gesto literal se torne um elemento mobilizador de viagens e não um destino encerrado em si mesmo, é fundamental compreender a importância da dança enquanto linguagem nesse processo. É ela quem organiza, articula e transforma a relação entre gesto e palavra em uma lógica coreográfica capaz de produzir o riso e esse *terceiro sentido de que Roland Barthes (1970) fala*. É a lógica coreográfica envolvida no processo de criação e composição, e não apenas os gestos escolhidos e a técnica gestual de execução, que transforma *Dance a Letra* em coreografia. E isso muda tudo. Quando organizamos os gestos não apenas em função da mecânica corporal, da palavra isolada ou da canção em si, mas em função de um pensamento coreográfico, abrimos espaço para novos sentidos emergirem. Essa lógica é o que permite ultrapassar o riso imediato e alcançar zonas mais complexas de expressão: crítica, poesia, estranhamento, deslocamento. Caso contrário, há sempre o risco de ficarmos presos à técnica, fazendo com que o gesto literal se esgote apenas como efeito, sem provocar subversão alguma. Pelo contrário, o riso primeiro, a partir do gesto literal, deve ser interpretado e manejado como abertura de uma possibilidade: como *com e a partir* disso fazer *dança*? Como atravessar a técnica e manejá-la como trampolim para prolongar camadas de sentido? Portanto, *Dance a Letra* exige escuta, pensamento coreográfico, articulação gestual e sensibilidade compositiva para subverter, rir, provocar e, sobretudo, compor sentidos que não estavam dados nem na letra, nem no gesto, nem na música, mas que emergem do modo como essas camadas se encontram, se friccionam e se reinventam em cena coreográfica.

Um exemplo pontual da importância da linguagem da dança nesse processo aparece ao analisarmos a característica assíndeta do *Dance a Letra*, ou seja, um texto coreográfico construído sem coesão. Ou melhor, um texto *imagético*, de composição fragmentada, que se aproxima da lógica dos ideogramas estudados por Sergei Eisenstein: imagens autônomas, justapostas, sem nexos sintáticos evidentes, mas que, ao se encontrarem, produzem colisões de sentido.



Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Serguei Eisenstein: uma montagem que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à ideia abstrata e “invisível”. [...] Esse exemplo eloquente mostra como uma ideia nasce com base na pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes (Machado, 1997, p. 302-303).

Nessa perspectiva, *Dance a Letra* se aproxima do assíndeto, uma figura de linguagem (sintaxe) em que a supressão de conjunções e conectivos em uma construção frasal é utilizada para dar foco à ideia central da frase. A omissão deliberada de conectivos entre termos ou ideias resulta em um discurso marcado por cortes abruptos, ritmo descontínuo e saltos de significação. A coreografia se compõe, assim, de gestos colocados lado a lado como imagens independentes, quase sem costura, sem transições suaves, sem condução narrativa entre eles. No entanto, o corpo que executa essa lógica fragmentária é um corpo vivo, coeso, articulado. E aqui reside um dos grandes desafios técnicos de *Dance a Letra*: é impossível para o corpo dançante operar uma verdadeira não coesão. O movimento corporal é, por natureza, encadeado: um gesto sucede o outro numa cadeia muscular, óssea e cognitiva contínua. É o próprio corpo em rede integrada que conecta sistematicamente, mesmo quando a intenção compositiva busca o contrário.

Para isso, o bailarino precisa desenvolver instrumentos e ferramentas técnicas capazes de dar a ver essa *não coesão*. Como interromper o fluxo do movimento? Como trazer vírgulas, pontos finais, pontos de exclamação para dentro da coreografia? Como dividir os gestos, separar as imagens, evitar o resíduo de movimento que naturalmente liga um gesto ao outro? Algumas estratégias de dança são essenciais para isso: o contraste entre as qualidades de movimento, por exemplo, evidencia a diferença entre os gestos justapostos. Começar um gesto de forma súbita, com acento *staccato* ou explosivo, pode colaborar para apagar o rastro do movimento anterior, evitando o que se poderia chamar de eco gestual. Trata-se de encontrar modos técnicos de quebrar a fluência, de tornar o gesto abrupto, isolado, quase gráfico.

Nesse processo, é importante a disciplina do fazer artístico. Fazer rir exige rigor. Há um paradoxo curioso, quase poético, entre a leveza do riso provocado e a densidade do trabalho necessário para que ele aconteça. O que aparece em cena como graça, espontaneidade e leveza é, na verdade, resultado de uma prática corporal altamente técnica, de uma atenção minuciosa ao tempo, ao espaço, à precisão e ao refinamento dos gestos. Existe, aqui, uma **disciplina do humor**. Essa disciplina não tem nada a ver com domesticação do corpo nem com padronizações coreográficas. Não se trata dos corpos dóceis de Michel Foucault (1975), moldados por técnicas disciplinares sociais para se tornarem úteis, produtivos e obedientes, mas de corpos *presentes*, disponíveis, éticos e comprometidos com o fazer artístico. Trata-se da disciplina que nasce do desejo, da escuta e da integridade da atuação. Uma disciplina radicalmente poética, que exige constância, entrega e inteligência coreográfica.



É nesse engajamento com a linguagem da dança que o gesto literal ganha potência e o humor pode se tornar mais eloquente e apurado. É no investimento na pesquisa corporal, no treinamento técnico e na composição coreográfica da literalidade gestual que se torna possível trazer o riso à cena não apenas como efeito, mas como discurso. Como uma escápula faz rir? Como uma torção de punho pode ironizar uma palavra? Como o olhar ou a postura do tronco pode carregar crítica, paródia ou absurdo? Assim, *Dance a Letra*, seja enquanto procedimento ou enquanto coreografia, encontra na dança a sua força expressiva. É a partir da dança, de suas formas, velocidades, tempos, espaços, focos, qualidades de movimento, conexões e discursos gestuais que o jogo entre gesto e riso se estabelece. É a lógica da dança aplicada ao procedimento que transforma *Dance a Letra* em coreografia, ultrapassando o riso primeiro para acessar outras camadas de leitura e impedindo que a técnica se encerre em si mesma num exercício mecânico de mímica e representação musical. Quando dança e gesto literal se encontram em composição crítica, nasce o texto coreográfico e com ele o risco, o pensamento e a possibilidade de outros sentidos.

Afinal, dançar com humor não tem a ver, necessariamente, com ser engraçado. É ter tempo, precisão e consciência para saber o momento exato de acentuar um gesto, cortar uma sequência, usar uma pausa, compor um olhar, um deslocamento, um giro, um colapso, uma hesitação; tudo isso com clareza, coerência e ritmo. Fazer rir com dança exige escolhas finas, observações detalhadas, atenção ao que se move dentro e fora do gesto. É por isso que *Dance a Letra*, quando levado a sério, se transforma em um dos trabalhos mais exigentes que se pode fazer como artista. Fazer *Dance a Letra* é, no fundo, mexer com a própria dança. Reescrevê-la a partir do gesto literal, com precisão técnica, intenção estética e presença cênica. E isso dá trabalho. Muito trabalho. Exige disciplina para provocar um pequeno riso. E demanda ainda mais para que esse riso seja contundente, poético e performático. Mexer com humor na dança é uma das tarefas mais sérias e difíceis de criação. E, não raro, uma das mais potentes. Porque escolher o riso como tema, como procedimento, como caminho de cena, implica pagar o alto preço de ser mal compreendido e rotulado como superficial. No entanto, o riso bem feito, no tempo certo, com gesto exato, com pausa cirúrgica, provoca pensamento, corpo, fricção. E a dança, nesse contexto, se torna tanto meio quanto fim; técnica e pensamento; disciplina e delírio; corpo e linguagem. É nesse terreno de complexidade que busco operar *Dance a Letra* como coreografia de densidade poética e política, capaz de rir e fazer rir, de tensionar e de compor, de expor fragilidades com precisão coreográfica.

6 Considerações finais: a política formativa do humor

É nesse cruzamento entre dança e riso que a política do humor aparece. Uma política que se desdobra em duas frentes interligadas: de um lado, a crítica que o riso é capaz de promover, de outro, a potência formativa que ele carrega, especialmente no que diz respeito à geração de público e à democratização do acesso às artes cênicas.



A política do humor está entranhada na própria disciplina do humor: fazer uma *bobagem* bem feita exige rigor técnico, criação crítica e insistência no fazer artístico. Não se trata de qualquer gesto engraçado, mas de uma coreografia construída com precisão, com intenção e com consciência do lugar que ocupa. A *bobagem*, nesse contexto, não é fuga, é estratégia. É gesto elaborado que se infiltra nos discursos normativos, desmontando expectativas e abrindo brechas para o pensamento. Uma *bobagem* bem feita é um ato político. Um gesto disfarçado de riso que desloca, que desarma, que critica. A composição de uma cena como *Porto Alegre é Demais*, por exemplo, é também um exercício de infiltração poética: uma música exaltativa, de tom institucional, é desmontada por gestos de sentidos deslocados que, ao invés de atacar frontalmente, ironizam com precisão. O que parece banal e aleatório é, na verdade, uma operação estética e política arquitetada.

E o público sente isso. Não raro, ouvimos relatos após as apresentações com frases como: “*é engraçado, mas é inteligente*”, “*é engraçado, mas tem algo a mais*”, “*é engraçado, mas...*”. Esse *mas* diz muito. Carrega a ideia de que há ali uma dobra no discurso. Há algo que atravessa o riso primeiro e aponta para outra camada, talvez mais crítica, talvez mais sensível, talvez mais política. A coreografia para *Porto Alegre é Demais* continua sendo um bom exemplo. Ao final da cena, o público aplaude, grita, urra. Mas não é apenas entusiasmo estético. Há nessa reação uma energia de compartilhamento, quase um pacto silencioso entre cena e plateia. Parece que o público nos diz: “*Sim, nós também achamos que Porto Alegre não é tudo isso*”. O riso funciona como sintoma de um entendimento mútuo, um acordo subliminar que se estabelece entre quem apresenta e quem assiste. E não só sobre o conteúdo da cena, mas sobre o modo como aquele conteúdo é composto e publicado. Essa relação com o público é essencial para o funcionamento de *Dance a Letra* como coreografia crítica, uma vez que o subtexto não se realiza apenas na sobreposição entre gesto e letra: ele se completa na recepção. O riso que emerge da cena é, muitas vezes, catalisado pela plateia, em um efeito coletivo de escuta ativa, de leitura cúmplice e de afetação política.

Dance a Letra foi um dos caminhos que encontrei para atingir um objetivo que persigo há anos: colocar minha dança na prateleira das Lojas Americanas. Para além da ironia da imagem, essa metáfora nunca foi apenas uma meta comercial. Trata-se, especialmente, de um desejo antigo e permanente de popularizar a dança cênica, de democratizar o acesso, de formar público, de inserir a linguagem da dança na vida cotidiana das pessoas. Quero que a dança esteja onde as pessoas estão, que possa ser consumida, sem deixar de ser crítica, experimental e poética. Meu trabalho sempre esteve atravessado por essa dualidade: o desejo de comunicar com o grande público, de ser acessível, de estar nas prateleiras e, ao mesmo tempo, a insistência em expandir os limites da linguagem, em questionar os próprios formatos da dança, inclusive essa dança de massa com a qual também me relaciono. Trata-se de explorar os dois polos dessa oração, como diria Adriana Calcanhotto: “*fazer poesia no rádio*” (Weinschelbaum, 2006). Tornar popular o que é experimental e manter o experimental sem abdicar da comunicação. Uma tensão constante. Uma encruzilhada criativa. Essa ambição comunicacional sempre me acompanhou como criador.



Apresentamos muitas sessões de *Abobrinhas Recheadas: Dance a Letra*, e também de outros que se desdobraram a partir dele: *Ensaio Sobre Ausência e Doçura* (2016), *Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano* (2017), *Abobrinhas Recheadas: Rei Roberto* (2018), *Qual é a Música Dessa Cena?* (2018) e *Balbúrdia* (2019). Em todos, o riso operava uma espécie de portal de entrada. Um atrativo. Uma isca que aproximava. E funcionava: muitas pessoas assistiram dança pela primeira vez por causa do humor que atravessava essas obras. O riso operava como ferramenta de acesso, como ponte entre o público e a dança contemporânea, em uma cumplicidade cênica profundamente formativa.

Falo aqui de formação de plateia, mas não apenas no sentido das ações de divulgação ou de mediação cultural. A formação de plateia em *Dance a Letra* está impregnada no próprio processo de criação, encharcada na composição cênico-coreográfica. Está na forma como o espetáculo propõe uma leitura do gesto, na forma como o riso é agenciado para abrir caminhos de compreensão, na forma como o público é convidado a ler, rir, pensar e sentir. Rir, nesse contexto, não é alienação barata: é aproximação. É linguagem de acesso. Um código que permite que mais pessoas se encontrem com a dança, sem que isso signifique empobrecimento estético ou diluição da proposta artística. Ao contrário: quanto mais rigorosa é a estrutura para o humor, maior sua potência de atravessamento.

Por isso, defendo que *Dance a Letra* é também um dispositivo artístico-pedagógico com potência formativa. Ele forma artistas, porque demanda atenção ao gesto, à composição e ao discurso coreográfico. Não raro, *Dance a Letra* tem sido estudado e replicado em diferentes âmbitos, em trabalhos de graduação⁵ e pós-graduação⁶, em oficinas ministradas⁷, em coreografias realizadas por outros artistas inspirados pelo procedimento, entre outras iniciativas. E forma público porque acolhe sem simplificar, aproxima sem banalizar. Ao longo das apresentações, percebemos essa dimensão formativa se expandindo. Pessoas voltavam. Traziam outras. Comentavam. Muitas delas nunca tinham assistido a um espetáculo de dança. Nessa perspectiva, *Dance a Letra* não é só um modo de criar e pensar dança, mas é uma proposta de formas de expandi-la, distribuí-la, de comunicá-la, de vivê-la junto ao público. Penso que essa é uma das maiores contribuições para o campo das artes cênicas em Porto Alegre: a ampliação de acesso aliada à densidade da linguagem. Um equilíbrio entre o popular e o experimental, entre o riso e o discurso, entre a técnica e o afeto. Renato Mendonça, jornalista, curador e crítico de arte, certa vez escreveu:

5 SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança: o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept*. 2020. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas: estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática*. 2018. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

6 VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano: um estudo sobre gesto e mediatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano*. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

7 MAC, Diego. *Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando*. Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.



O motor da Macarenando é o procedimento “dance a letra”. Criado quase como um exercício de interação com o público, que propunha nomes de músicas para que os bailarinos as convertessem em coreografias, “dance a letra” transformou-se em um jogo complexo de significados. Se, no início, o gesto tentava traduzir literalmente o significado da palavra ou do verso, com a sequência de espetáculos, “dance a letra” virou quase um “pense a letra”. Agora as coreografias brincam de representar a mesma palavra de diversas maneiras, de valer-se do contexto, de jogar com o próprio processo, ora terríveis, ora muito românticas. Um desafio de imaginação e de parceria do público com o que está em cena. Acredite que a arte é amiga da vida. E a Macarenando é uma das partes mais divertidas dessa amizade (Mendonça, 2018).

Fazer *Dance a Letra* é brincar com a superfície para cavar o subsolo. É rir do gesto para depois enxergar o discurso. É ensinar a ler o movimento para, logo em seguida, subverter o código. E nisso reside sua força: na capacidade de falar com muitas pessoas, de diferentes lugares, sem abandonar a densidade estética, política e coreográfica no discurso artístico. Dance a Letra é, sem dúvida, a bobagem mais séria, mais trabalhada e das mais politicamente potentes que já pus em cena.



Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423> . Acesso em: 27 maio 2025.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262> . Acesso em: 27 maio 2025.
- FERNANDES, C.; PIZARRO, D.; SCIALOM, M. *Prática artística como Pesquisa, Somática e Ecoperformance*. São Paulo: Giostri, 2024.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- INSTITUO LING. *Catálogo do projeto Ponto de Teatro com texto do curador Renato Mendonça sobre o espetáculo Abobrinhas Recheadas: Rei Roberto*. Porto Alegre: Instituto Ling, 2018.
- LIMA, Dani. Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS - Babel: tradições, traduções e traições, II, 2018, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/simpac/www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/download/1185/1185-Texte%20de%201%27article-3576-1-10-20180426.pdf> . Acesso em: 27 maio 2025.
- MAC, Diego. Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.
- MAC, Diego; MALGARIZI, Gui. Macarenando Dance Concept comemora 05 anos de fundação com programação especial no Theatro São Pedro, *Bruna Paulin*, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://brunapaulin.com/2019/07/18/macarenando-dance-concept-comemora-05-anos-de-fundacao-com-programacao-especial-no-theatro-sao-pedro/> . Acesso em: 26 jun. 2025.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas-Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- PORTO Alegre é demais. Intérprete: Isabela Fogaça. Compositor: José Fogaça. In: Porto Alegre É Demais! Intérprete: Vários intérpretes. Porto Alegre: Sollo Livre, 2000. 2min30.
- REY, Sandra. Os escritos de artistas como elemento meta-artístico. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27º, 2018, São Paulo. Anais [...]. Simpósio 8: escritos de artistas, grafias da arte. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2018. p. 3230. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2018/> . Acesso em: 26 nov. 2025.
- SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança: o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept*. 2020. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- TESSLER, E.; BRITES, B. (org.). *O Meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Visuais*. v. 1. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.



VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas: estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática*. 2018. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano: um estudo sobre gesto e midiatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano*. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil*. São Paulo: 34, 2006.



Biografia acadêmica

Diego Machado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: diegomac2010@gmail.com

Financiamento

CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Diego Machado

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Simple Cego

Editores responsáveis

Rita Gusmão

Mariana Azevedo

Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação

Data de submissão: 29 maio 2025

Data de aprovação: 30 set. 2025