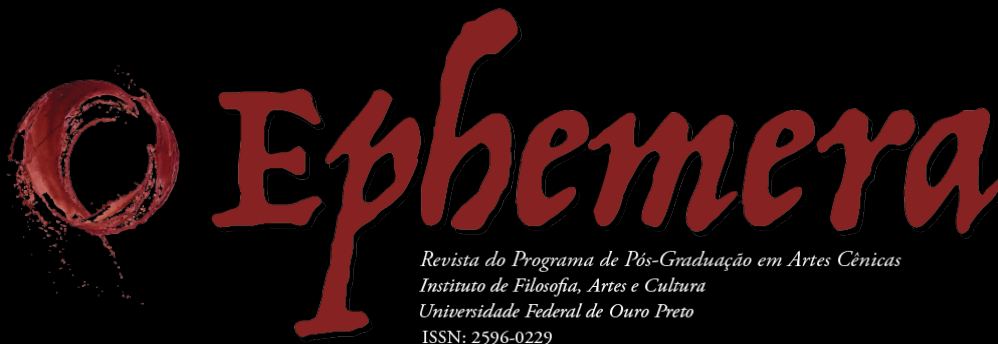




**ENTREVISTA COM ALEXANDRE AMÉRICO:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo**

INTERVIEW WITH ALEXANDRE AMÉRICO:
on the visualities of dance as temporal compositions

Heloísa Sousa

 <https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>

Alexandre Américo

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8142

**Entrevista com Alexandre Américo:
sobre as visualidades da dança como composições no tempo**

Resumo: Nesta entrevista, o artista potiguar Alexandre Américo discorre sobre seus processos de criação em dança contemporânea, tratando das composições de imagens através da relação entre o corpo e as outras materialidades da cena, a partir das obras do seu projeto poético intitulado *Manifestações da Terra*. Com ênfase em referências artísticas e filosóficas afrocentradas, a dança de Américo redefine alguns conceitos das visualidades da cena, principalmente no que concerne à elaboração dos figurinos como matérias sobre o corpo, desenvolvendo uma prática processual, deshierarquizada e de uma escuta atenta às coisas, às paisagens e suas presenças. Desse modo, a prática do artista atesta a relação intrínseca entre o tempo e o ritmo nas composições cenográficas como essencial para elaborar essas matérias também como acontecimento cênico.

Palavras-chave: Alexandre Américo; dança contemporânea; visualidades da cena; figurino; afroreferencialidade.

**Interview with Alexandre Américo:
on the visualities of dance as temporal compositions**

Abstract: In this interview, Brazilian artist from the state of Rio Grande do Norte Alexandre Américo discusses his creative processes in contemporary dance, addressing the composition of images through the relationship between the body and other scenic materialities, based on the works of his poetic project titled *Manifestações da Terra*. Américo's dance redefines certain concepts of scenic visualities with an emphasis on Afro-centered artistic and philosophical references, particularly regarding the development of costumes as matter on the body. Through a processual practice without hierarchy and grounded in attentive listening to things, landscapes, and their presences, the artist's work attests to the intrinsic relationship between time and rhythm in scenographic compositions, understanding these materials themselves as scenic events.

Keywords: Alexandre Américo; contemporary dance; visibility of scenes; costume design; temporality.



1 Introdução

Alexandre Américo¹ é artista e pesquisador da dança, preto, caçara, neurodivergente e LGBT+, investiga a arte contemporânea com enfoque na “diferença” e a partir de pesquisas performativas, improvisação e seus desdobramentos dramáticos contracoloniais, assumindo uma perspectiva racializada e acessível. Desde 2015, Américo transita entre a dança solística e as composições em comunidade, entre 2018 e 2023 foi diretor artístico da Cia GiraDança e, atualmente, tem seus trabalhos vinculados à TORTA Plataforma de Arte Expandida, da qual é fundador. Suas pesquisas e práticas relacionam teorias psicanalíticas e estudos da Cripstemologia² (teoria aleijada), juntamente com artistas DEFs da periferia da cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Em suas obras coreográficas, é notável como os tecidos, as tramas, os óleos, os pós, as roupas, os mascaramentos e outras materialidades por vir são curados da paisagem ribeirinha e litorânea potiguar para serem reperformados em sua dança. Ao invés da mimesis e das convencionais representações, temos aqui uma investigação artística que compreende quais são os procedimentos éticos e estéticos de determinadas manifestações da arte, a fim de reativá-las para compor outras imagens que remetem a si mesmas.

Nesta entrevista, realizada no dia 30 de maio de 2025, durante um café na cidade de Natal, o artista compartilhou narrativas sobre seus processos de criação, conceitualização e pesquisa. Sendo conduzida a partir de uma relação notada pela entrevistadora entre as obras artísticas de Alexandre Américo e a sua própria pesquisa de doutorado em torno de uma possível filosofia do figurino que compreende este elemento cênico a partir de sua relação com o tempo, o ritmo e o movimento (Sousa, 2024), percebe-se como as noções das ditas visualidades da cena são tomadas radicalmente a partir de seus movimentos e estados de presença, deslocando suas funcionalidades convencionais. O artista falou, então, a partir das obras *Bípede sem Pelo* (2022-2023), *Chão* (2023, com a Cia. de Dança do Teatro Alberto Maranhão) e *Zambê de Contra-Ataque* (2024, com o Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Nelas, os objetos ou coisas (Lepecki, 2012) tornam-se matérias fundamentais para articular danças contemporâneas e danças da tradição de forma radical e implicada, ao invés de investir na elaboração de uma trama de signos que servirão às identificações de suas origens. A cena de Américo é um marco histórico na dança potiguar, redesenhando potencialmente as demais cenas que a tangenciam na capital nordestina, além de confirmar na prática as hipóteses de pesquisa da entrevistadora sobre a indissociabilidade da composição rítmica e outras formas de notação na criação dos figurinos para a cena contemporânea.

A transcrição deste diálogo preserva o frescor do café e da oralidade, mantendo a rigorosidade e seriedade da elaboração do pensamento em arte e da articulação de referências. Nesse sentido,

1 O portfólio virtual deste artista está disponível em: <https://www.alexandreamerico.com/>. Acesso em: 07 jul. de 2025.

2 Campo epistemológico da Teoria Crip (McRuer, 2024) opera em um contrarregime às estruturas normatizantes dos corpos, realocando a experiência das pessoas com deficiência que, historicamente, foram jogadas à invisibilização para uma relação orgulhosa de si. E que outorga a estas experiências corpóreas a condição de produção de conhecimento.



optamos por sinalizar as referências que baseiam o pensamento de Américo utilizando as notas de rodapé. Esse formato segue a estrutura de escrita do próprio artista em outros textos de sua autoria e aqui corresponde menos a uma citação de trechos das referências apontadas, e mais a um pensamento artístico articulado oralmente a partir dessa mesma referência e reconhecido pelo artista entrevistado durante a revisão desta transcrição.

Expondo conceitos e procedimentos do próprio Américo, as palavras aqui pontuam outros fluxos e espaços históricos para a cena contemporânea brasileira, defendendo a relação entre teoria e prática a partir do trajeto deste artista.

2 Entrevista

HS (Heloísa Sousa): Você poderia falar brevemente sobre as obras *Bípede sem Pelo*, *Chão e Zambê de Contra-Ataque*?

AA (Alexandre Américo): Primeiramente, esses três trabalhos não compõem uma trilogia, de algo que eu pense como numérico. É mais um projeto poético³ que eu nomeio como *Manifestações da Terra*. Esse projeto consiste em realizar elaborações a partir de uma trama cultural, das negruras e das caboclagens que fazem as culturas da terra. Então, é como se eu estivesse dando movimento à cultura. Eu sinto que estou dando movimento a essa cultura que é conectada e que tem princípios eco-orientados⁴. Tem uma ética orientada à terra e a todas essas manifestações, assim como se conformou o Boi Bumbá, por exemplo. E assim como foi se conformando cada festividade, eu tenho um compromisso de ir elaborando pequenas outras festividade, pequenos outros sambas. Samba como esse lugar de festa. Com essas obras, eu não tenho nenhuma pretensão de ser religioso. Eu estou mais a fim de deformar a religião, ou, na verdade, de citá-la. Eu sinto que eu referencio essas culturas. Então, é afroreferente e é pessoal. E aqui eu sinto o meu corpo cada vez mais cruzado entre o corpo preto e indígena, o que me remete ao que João Nñn falou, certa vez, de que os indígenas são considerados os pretos da terra. Então, isso é uma retomada pessoal que eu tenho feito intimamente. É o mesmo projeto, com temáticas que vão aparecendo sempre ligadas às elaborações pessoais e a uma ética pessoal. No *Bípede sem Pelo* é quando eu começo a compreender essa coisa. Eu digo que o *Bípede* é o segundo movimento solístico dessa pesquisa que, na verdade, vem do *Cinzas ao Solo* - e eu gosto de pensar que essa é a minha obra preliminar. O *Cinzas*, eu não sei nem nomear. Eu nem tenho coragem de dizer que estou tratando de ancestralidade, eu digo, então, que é uma sensação. Mas no *Bípede*, eu já sinto que é um mergulho a mais. Inclusive, entre a pré-estreia e a estreia deste trabalho, eu faço o santo. Então, também, pessoalmente, é meu jeito de chegar ao santo. Eu mergulho e compreendo esteticamente o mundo a partir dessa outra cosmovisão e isso modifica radicalmente as minhas peças, né? O modo como eu escolho. Então, o *Bípede* finda por

3 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

4 MAFFESOLI, Michel. *Ecosofia*: uma ecologia para o nosso tempo. São Paulo: SESC Edições, 2021.



fabular um rito de passagem e recriá-lo. Eu uso muito essa noção de fabulação porque ela atua como um operador de falsidade⁵. Eu falseio algo e esse falso mobiliza todo um aparato cognitivo. O Bípede é fabulatório e referenciado na negritude, mas é também uma autobiografia, ou seja, tem um traço autorreferente e autobiográfico. Mas eu não tenho nenhuma pretensão de passar nenhuma mensagem, eu estou mais interessado em compartilhar estética. O que eu faço nas minhas peças é abrir uma circunstância estética. Eu acho que eu sou meio um macumbeiro, um feiticeiro, que media essa situação, essa circunstância⁶, né? Então, o *Bípede* reflete sobre esses nódulos, que são essas etapas, esses momentos desse caminhar solitário e que em alguma hora encontra-se no terreiro e fabula com outras mitologias. É um passeio longo, do Egito à Grécia. Eu viajo nas imagens que eu quero fabular e profanar. E então, eu vou profanando uma a uma, misturando e deformando. O que eu faço é aglutinar imagens por meio de nódulos. Então, cada imagem que eu proponho é um nódulo imagético, que é sempre uma confluência⁷ porque tem muitas raízes. Quando você assiste, ele quase é um caboclo, mas também não é, porque tem outra imagem que o contradiz e que o faz parecer como um sonho. Tem uma operação onírica no meu trabalho. E isso tem a ver com um modo de operação e de elaboração estética. Eles seguem as mesmas prerrogativas da elaboração dos sonhos, que é uma elaboração do inconsciente⁸. Então, você pode substituir o sonho pelo inconsciente. Ou o onírico pelo inconsciente (ou pelos inconscientes). Eu tenho trabalhado com essa noção. O *Bípede* é esse lugar, enquanto o *Chão* é como se eu estivesse tentando continuar a mesma pesquisa, mas de maneira compartilhada. No *Bípede*, a imagem é desse ser solitário. No caso, eu sou filho de Omolú, que é também essa figura que morre e volta, que renasce sozinha, que é abandonada. O *Chão* é um momento mais de xirê. Tem a ver com a experiência estética da roda ritual - é como um delírio da roda ritual. Mas é deformado e profanado. Tem pessoas que odeiam isso que eu estou falando aqui, porque é questionável eticamente. Mas eu estou fazendo arte. E não sou eu que me autorizo, não. Cada candomblé é um, cada terreiro é um, e eu tenho minhas autorizações, né? Tudo bem, você pode contestar, mas eu estou fazendo isso no campo da arte, meu interesse é esse. O mundo é terreiro e o terreiro é o mundo. Tá tudo junto, mas eu estou a fim de ver como que essa manifestação do terreiro se expressa fora do terreiro. E aí eu acho que ela tem que sofrer algumas modificações mesmo, precisa ser profanada e é isso que eu faço. A minha coreografia é como um santo que toma o corpo. Ela não está na ordem do raciocínio ou do pensamento racional. Então, eu preciso treinar todo mundo pra se sensibilizar a essa coisa que é um acordo e que vai entranhar desde outro lugar inconsciente mesmo, um lugar do não pensamento. No processo de criação, todo mundo envolvido está comigo, trabalhando todo dia, vivendo essa coisa e eu estou apostando que em algum momento essa coisa vai ser assentada nesse corpo. E o

5 GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

6 ABEL, Thiago. Arriar o butô na encruzilhada: quando macumbeiros encontram Tatsumi Hijikata. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco; FARO, Paula (org.). *Novos orientalismos e micropolíticas anticoloniais*. São Paulo: Annablume, 2022.

7 SANTOS, Antônio Bispo dos. *A Terra Dá, A Terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

8 FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Obra Completa. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



meu trabalho é assentar. É como fazer uma cabeça. Eu assento nessas pessoas a coreografia. E é uma ética que rege isso, não tem a ver com histórias sendo contadas e coisas ali. No *Chão*, por exemplo, tenho um desejo de fazer isso em oposição à própria história daqueles corpos [da CDTAM], que é uma história extremamente tecnicista, colonizada, porque são pessoas que desejam dançar danças baléticas. E que possuem esse desejo porque estão dentro de um determinado contexto, então, pra mim não dá pra fazer *Chão* com qualquer pessoa. Eu tinha que fazer *Chão* dentro dessa oposição. Eu precisava implodir a colônia, né? É com esses corpos que eu preciso revelar alguma tentativa, porque também me interessa a tentativa, não o êxito. O *Chão* tem esse confronto e ali começa a vir essa noção contracolonial que eu vou me aproximando desde o Nego Bispo, que é se aproximar também da linguagem para contra-atacar com ela. Por isso que eu gosto de pensar que eu sou contracolonial. Desde o primeiro movimento é um jeito de contra-atacar. Porque eu preciso, eu quero. Porque a minha ética aponta para esse lugar. E aí no *Zambê de Contra-Ataque* eu vou tentar dar um terceiro movimento e entender até que ponto ou como esses corpos conseguem gestar em comunidade. E isso tem a ver com o contexto que eles [o GDUFRN] estavam vivendo. Quando eu cheguei lá estava todo mundo enfraquecido, triste, sem conexão. Então fomos gestar uma experiência de comunidade. Apostando, né? Sempre uma aposta. Porque a comunidade é um dos modos da gente operar, a partir desse campo negro-indígena, daqueles que são casados com a terra - um termo do Fanon⁹. A gente tem outra relação com a natureza, nós a simbolizamos de maneira diferente. Então eu tento reconectar e gestar uma comunidade. E esse é o assunto. Depois vieram outras imagens, como a da comunidade campesina. Pessoalmente veio muito uma imagem que minha mãe me contava. Minha mãe trabalhou no campo. Minha avó. E pra mim... Eu desmembrei minha avó todinha ali. Desculpa, minha bisavó. Eu desmembrei minha bisavó preta trabalhando no campo de algodão e tornei ela um monte de imagens e dança. Esse é o *Zambê*. Para contra-atacar a estrutura, a superestrutura.

HS: Você disse que o *Chão* tenta criar esse lugar compartilhado. E depois vem o *Zambê de Contra-Ataque* também como uma dança de coletividade. Então, o que diferencia a pesquisa do *Chão* para a pesquisa do *Zambê*?

AA: No *Chão* a experiência não era comum. A experiência era individual. Era um mergulho pessoal, só que multiplicado. Então, não precisava ser seis [pessoas]. Já o *Zambê* tem a ver com uma inclinação lateral. No *Chão* tem um mergulho pessoal pra tentar reconhecer e destruir os impulsos colonialistas. Enquanto o *Zambê* é uma inclinação no comum, uma dança apoiada no outro, na alteridade, onde nada existe sozinho. Nenhum figurino, sobretudo. É dar a ver, inclusive, esse movimento. Então, é um meio visível desse comum, dessa ligação, dessa força de alteridade. Também tem um mergulho em si, um reconhecimento próprio, mas é preciso elaborar junto um reconhecimento do outro - de si e do outro.

9 FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



HS: Queria fazer uma reflexão que se relaciona com a ideia de figurino. É que quando saímos da ideia de figurino como puro objeto visual, ele, inevitavelmente, vai se transmutar para outros elementos de cena. E isso começa a gerar, inclusive, uma instabilidade conceitual. Então, penso que o figurino começa a virar um dispositivo que se transforma em várias coisas. Então, por exemplo, quando você fala que o *Bípede* foi também um rito de passagem, de que tem um mergulho solístico ali, a materialidade que você coloca sobre o seu corpo constrói muito a dramaturgia. É o desenvolvimento da sua relação com ela que faz com que a obra vá acontecendo. Já no *Chão*, eu acho muito interessante que o figurino produz som. Isso eu acho muito marcante. Eu não sei ainda como conectar, mas quando você faz esse mergulho pessoal multiplicado, isso produz sonoridade com esses figurinos. Enquanto que, no *Zambê*, eu acho que você produz espaço, que seria, tecnicamente, cenário. Então, quando você vai para essa sugestão da comunidade, o que surge é espacialidade mesmo. Ou seja, é notável a transmutação do figurino nas suas obras a partir dos enfoques das suas pesquisas performativas.

AA: É isso mesmo. E não é só som. A obra ecoa em matérias distintas. Inclusive, eu acho que o *Bípede* cria tempo, é uma experiência de tempo. Eu tento entrar no tempo no *Bípede*. Numa ideia de ancestralidade mesmo. É muito legal pensar que *Bípede* é isso e que no outro eu opero outra camada, que é o som. Realmente, eu espacializo o som. Eu componho pensando no efeito desses materiais no chão. E o efeito, naquele caso, é sonoro mesmo; arrastado, chicoteado, batido. Ele tem uma coisa ali, desde um tremor sonoro, porque não é um som que é tipo, sei lá, cordas. Não, não. É tremido mesmo, tem percussão. E também, sonoramente, quando o TINOC [compositor musical] entra, a pesquisa está em catar as manifestações também da terra, para fazer transmutações, deformações e abafá-las. Então ele abafa enquanto esses sons são rasgados ou soltos de forma crua. Eles são crus nas materialidades. Batendo na madeira que é o aplanador, aquilo que separa do chão. Então, tem uma ação. Na verdade, não é nem uma ação, porque o que rolou foi uma consequência mesmo. A gente foi compondo com o que vinha surgindo e esse som foi chamando a atenção. Vislumbramos quando eu pensei nas miçangas. Mas, as coisas não são só miçangas, isso também é bem deformado com a adereçagem de João Marcelino. São coisas pessoais dos artistas que dançam, é subjetivo também.



Imagem 01 – Cena de *Chão*

Fonte: JAN, 2023

HS: É notável como a presença de materialidades sobre o corpo se tornou mais marcante em suas obras a partir dessa tríade. Você percebe isso? Poderia comentar sobre essa aparição? Isso muda a maneira como você cria ou compreende a cena hoje?

AA: Bom, no *Cinzas ao Solo* eu olho a relação com o meio e tento recriar isso com o barro, as cinzas e os mascaramentos, além desse movimento de transmutação da pele. Então, essa é a primeira vez que eu lido com o material. Porque antes eu estava concentrado numa outra lógica de dança, com o movimento sendo a coisa mais importante. Mas aí, é desde *Cinzas* que eu entendo que o movimento e a relação com o meio são as coisas mais importantes. Mas, eu não tinha condições de elaborar mais do que aquilo. Porque era o que eu tinha em 2016. Em seguida, meu próximo passo foi o *Goldfish* que também está num outro registro, é outro projeto poético. Os registros do *Goldfish* e do *Myoclonus* são mais parecidos. Tem ali negrura, corte social, uma relação de movimento, ou seja, de composição de imagem. E de texto. Então, eu sinto que tenho pelo menos dois projetos poéticos. Esse das *Manifestações da Terra* e outro que eu não sei nomear ainda, das negruras. Depois do *Cinzas*, eu sinto que o *Bípede* é um aprofundamento nessa relação com o meio. Nesse caso, o meio começou a ser materialidade, porque não era figurino. Primeiro que eu achava que ia dançar nu, porque eu não conseguia encontrar algo para vestir de jeito nenhum. Daí, comecei a imaginar e ir atrás das materialidades que me chamavam. Então, eu fiz uma imersão fotocoreográfica com Brunno Martins e foi a primeira vez que eu me cobri com as coisas no ateliê de um amigo, Jô Bonfim - eu e Ana [Vieira], na época. Eu só precisava entrar num estado de transe. Eu estava tentando investigar essa noção de improvisação emersiológica¹⁰. De algo que não tinha

10 ANDRIEU, Bernard. *No corpo de minha mãe: método imersivo*. Natal: IFRN, 2015.



um programa, mas que viria. Eu estava interessado em entender esse estado que eu só alcançava pela improvisação. Porque, nessa época, eu ainda não tinha entrado no Candomblé e não entendia que o caminho era semelhante. Daí, o Jô me trouxe um material, uns panos, mostrou para Ana e eles foram me compondo. E ele me trouxe uma ráfia, que é essa palha seca, e eu entendi que isso ia ficar. Não sabia como. Não entendia nada. Mas começou ali. Passaram uns meses e teve uma interferência da Elisabete [Finger] que foi muito importante. Porque ela também trabalha com essa noção da escuta das materialidades, de certa alteridade dos materiais. É distinto de como eu faço, mas tem suas semelhanças também. Ela me fez elaborar outros caminhos para entender que a dança, inclusive, era menos essa experiência imersiva. Então senti que eu precisava refletir, discutir e escolher diferente. Porque quando você está lá no terreiro, tem uma ética que conduz as coisas, você tem que colocar a ráfia aqui, aquilo ali. É uma experiência estética distinta. Mas, quando eu me relaciono com a arte, eu tenho que olhar para o estado da arte. Eu tenho que olhar com as estratégias que já existiram. É outra coisa. Então, hoje eu crio fazendo isso. Eu estou olhando sempre como se faz inclusive quando sou espectador. Isso eu aprendi com Marcos Bragato, fazendo análise de peças durante quatro anos em iniciação científica na minha formação em Licenciatura em Dança na UFRN. Foi quando eu comecei a entender que a luz era um material, por exemplo, e que o espaço não era prévio, que ele também era uma materialidade. Tanto que eu não piso num solo andando ordinariamente. Quando eu estou dentro de um quadro de cena, é toda uma estrutura integrada, psíquica e espiritual. O que eu tenho aprendido cada vez mais com a maturidade é esperar o que as coisas podem requerer de mim. Eu estou interessado em dismantelar a energia das coisas. Então, eticamente, estou sempre farejando para inaugurar pequenos rearranjos. Pra isso eu vou ter que destruir as ontologias - a ideia de figurino, a ideia de religião, a ideia de... Foda-se tudo. Com todo respeito. Ou tendo que desrespeitar mesmo, porque eu não tenho nenhum pudor. Fui entendendo que eu precisava usar uma palha diferente daquela que se espera ou de como se vê habitualmente. Usar a luz de outra forma também. Usar a luz pra esconder e o figurino para desvestir. A verdade é que antes de qualquer coisa, aquilo é uma matéria, não é um objeto e nem é um figurino, nem é um negócio e nem um pensamento formado. Todas as coisas estão ali para serem pensadas. Porque eu acredito que o lugar de arte é da produção de pensamento sensível e eu acredito que a consolidação da arte, sobretudo a contemporânea, precisa promover deslocamentos. Então eu só vou promover deslocamentos. E de alguma maneira, eu também consolido as coisas intelectualmente¹¹, porque a arte requer elaboração. Porque, por exemplo, quando eu vou ver um pôr do sol, isso é estético e é lindo. Eu gozo. E fica na memória como um dado. Mas não é arte. Pra mim arte é trabalho, é cultura deslocadora e inconformada. Por isso que eu acho que ter um treinamento não é arte. Podem existir práticas que pegam todas as técnicas artísticas e as usam muito bem, todos os modos de fazer. Mas com outra finalidade. Eu estou aqui aberto pra me abalarem e essa proposição não é pra agradar, não serve para nada. Para isso eu uso a linguagem do mundo e vou colocar tudo em vibração, todos esses campos composicionais sobrepostos e indissociáveis. Eu acho que as coisas

11 DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



são campos e são operadoras de pensamento. E é como eu faço. Se você pegar o meu plano de composição¹², eu vou estar dizendo: crie um pensamento de figurino, crie um pensamento de luz, crie um pensamento que lhe norteie, crie um pensamento de dramaturgia para mobilizarmos isso no espaço-tempo. E cada obra exige coisas específicas. Não são todas as obras que vão exigir um pensamento de figurino ou luz. Então eu tenho trabalhado assim. Eu tenho colocado as coisas como zonas. Tem uma imagem menos contornada. E nessa operação de zona tem um componente de subjetivação, como se as coisas tivessem impulsões próprias. E como diz o Donald Winnicott: “o bebê não existe”. A gente vai precisar se relacionar com essa alteridade para a coisa acontecer. É sempre pensamento, a coisa não existe. Ela não existe. Tem algo meio fenomenológico¹³ nisso. É da ordem da operação. Me parece que o material só é nomeado como figurino se você for tocar nele. Laura [Figueiredo, iluminadora] falou assim uma vez: “nunca mostre esse figurino sem a luz”, ou seja, nunca mostre o objeto, o treco. Porque o treco não quer dizer nada e ele ainda atrapalha. É sobre isso que eu passei a me debruçar. Mas, percebe que não é só o figurino que eu passei a olhar? Eu passei a olhar para várias coisas para além do corpo. E eu acho que é esse pensamento mesmo. Uma coisa não existe *a priori*.

HS: Como surgem as ideias dessas materialidades? O manto [de *Bípede sem Pelo*], as cabeças [de *Chão*], as roupas [de *Zambê de Contra-Ataque*]. Você poderia me descrever o percurso criativo que te faz chegar nelas? Como você as escolhe, as experimenta e as compõe?

AA: Eu sinto que, em primeiro lugar, toda a minha elaboração é da ordem do desejo, de um buraco em mim que é devorador de tudo e que vai buscar satisfação a todo custo. Algo que eu não tenho consciência e que vai sendo elaborado enquanto durmo e durante a vigília. Esse negócio não para de criar. Quando um campo de força ou zona de criação é ativada, aí começa. Então, o que eu quero dizer é que tudo pode ser. O que eu preciso fazer agora com essa emergência? Eu preciso conceituar, nomear – estruturar o que chamo de zona conceitual do processo. E esse é o momento mais difícil. Enquanto eu não nomear, eu vou devorando tudo. E você me conhece, você sabe que eu leio de tudo. Fenomenologia, Darwinismo, psicanálise. E as coisas são antitéticas. Tem coisas que não cabem no mesmo mundo. Mas, eu preciso buscar algum tipo de coerência, uma encruzilhada¹⁴. Então, no *Bípede*, eu só tinha um sentimento, um estado alterado. Mas, não entendia qual era a orientação, se eu ia escolher os estados de trânsito dos anjos, da Santa Tereza, ou se eu ia escolher um rodante. Quem que ia me dar a vida? E eu fiquei nisso, catando onde tinha relação com essa coisa invisível que nos rodeava. Fui percebendo que também tinha uma vontade de lidar com as fabulações, as mitologias. Então, eu comprei livros sobre mitologias do mundo todo, China, Japão,

12 LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia (org). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 13-20, 2010.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

14 RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Morula Editorial, 2019.



Coréia, África. Então, imagina, são imagens arquetípicas, gigantes e guardadas. Fui sentindo também uma vontade de mascaramento. Compreender o céu que nos compreendeu. Fui tentando sentir as coisas. E aí, eu começo a sentir vontade de testar uma imagem ou outra que tinha a ver com essas mitologias que me inspiravam, como Iansã e Omolú. E o que vinha era um material. Coincidentemente, esse material veio porque Jô [Bonfim] foi lá e disse, eu tenho uma ráfia aqui. Aí, botou em mim. Daí eu dizia, eita! A ráfia é de um dos Itãs, né? Quando Omolú vai no xirê, ele encontra com Iansã que lhe dá o vento e voa tudo. Também me interessava uma imagem de mascaramento que eu vi em 2010 ou 2012. A primeira vez que eu entrei em contato com o Egungum, que é essa figura que é uma manifestação da terra, que são ancestrais que eram encarnados na comunidade. Primeira vez que eu vi aquilo, eu conectei aos papangús e a um milhão de outras coisas. Depois, chegaram os panos e eu não sabia o que fazer com isso, mas sabia que queria testá-los. E esses panos eram quaisquer panos. Eram panos que eu encontrei lá no Jô. A gente não sabia que gesto compor, então eu fiz de tudo. Eu rolei em cima deles, joguei na areia, bati, torci, coloquei na cabeça, caí por cima deles. Eu fiz de tudo com esses materiais todos. Materiais horrorosos. Todos reciclados de estofados antigos. Pelúcia velha, uma palha da costa que eu tinha guardado, que era a coisa mais cara, mais chique, mas que não aparenta essa chiqueza toda. E tava tudo muito... terrroso. Daí eu comecei a sentir que tinha coisa demais, sendo que eu estava mais interessado em propor danças de uma imagem só. Que toda dança fosse pra chegar ou ir embora dessa imagem, ou passar por ela. Toda mobilização se organizaria para isso. Então, eu precisava colocar tudo na cabeça. Mas aí, como? Quais gestos eu tenho para fazer isso? Eu precisava de princípios e então decidi obedecer a princípios afrorreferentes. Ou princípios que dessem a ver o que eu estou fazendo, literalmente. Porque eu me interessei pela literalidade da coisa. Eu não trabalho com metáfora. Como diz André Lepecki¹⁵, eu trabalho com a matéria da coisa. Então, eu vou torcer. Não sabia por que eu estava fazendo isso. Eu estava tentando discutir essa ideia de homem e do pensamento da razão. Que é o bípede sem pelo, né? Um termo cunhado pelo Marcos Bragato em um artigo acadêmico¹⁶. E eu ataco o título. E para isso eu decido torcer as coisas. Mas, como que eu torço o corpo? Como eu torço a coisa e coloco na cabeça? Isso é possível, ou não é? Tentei, tentei, tentei e consegui. Depois de quase meia hora torcendo as coisas, eu consegui. Quase dez quilos de materiais. Minha prática é essa: pensar uma coisa, fazer a coisa, testar, dar errado, avaliar e fazer de novo. Então, isso vai me posicionando e me dando o tempo das coisas, a duração. E aí, eu chego lá em cima e quando eu estou lá em cima, eu só quero que as coisas se desmanchem. E girar era outro gesto importante, mas eu não queria girar nessa peça. Eu me defendi dessa ideia de girar, porque eu senti que tinha girado muito no *Cinzas* e alguma coisa me deu de que eu não podia girar nessa. Por isso que essa peça ficou travada durante muito tempo. Foi a Bete [Elisabete Finger] quem me inspirou e me disse, pô, por que você não gira, né? Tipo, você gira tanto. E ela estava pesquisando história dos gestos e eu tinha

15 LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2017.

16 BRAGATO, Marcos. Bípedes sem pelo: o caso das emoções. *Cadernos do LINCC*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 50–79, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14845>. Acesso em: 10 mar. 2026.



entrado no filme dela justo no gesto de girar. Mas, estranhamente, eu me neguei a girar. Fiz a cabeça e me neguei a girar. Mas, depois eu assumi a gira e girei e fui aprendendo como fazer. Eu também senti que eu precisava virar alguma coisa nessa peça, porque estava tudo muito terrroso. Eu precisava de um brilho. E aí eu estava um dia andando de carro, depois de um carnaval e eu olhei uma árvore em Petrópolis¹⁷, que estava deformada e toda enrolada com uns pompons. Eu pensei, que loucura!, algo meio orgânico, meio sintético. Então eu fui catar as coisas da terra que tinham a ver com brilho e encontro nas manifestações populares, os caboclos de lança, os caboclos de pena. Daí eu achei pouco e fui atrás de pena colorida. Meti pena lá dentro. Ah! Ainda está faltando mais. Tem que vir mais brilho. Eu precisava comer esse brilho. E eu comi brilho. São lantejoulas. Foi assim que foram chegando os materiais. E tudo isso tem a ver com fundamentos do Candomblé também, que eu vou deformando. Com fabulações feitas no cinema brasileiro das peles brilhosas e sugeridas por meu dramaturgista e diretor, Pedro Vitu. Então esse é o caminho do *Bípede*. Daí, a Ana foi costurando tudo com palha da costa, não é com linha normal, ela fez a costura de um manto menor e Jô fez o manto maior. E eu passo a colocar os pompons e as coisas lá embaixo. No *Chão...* eu não sabia de nada. Eu pensava que tinha que ser uma coisa mais chique. Mas depois comecei a entender que eu estava também querendo citar umas imagens que me foram muito fortes. Nunca vou esquecer os meninos saltando de um trem pro outro em Fortaleza, vestindo um short azul cintilante. Paralelo a isso, Vitu e eu íamos para Ribeira¹⁸ todo dia e víamos calções cintilantes. Esses calções entram no *Bípede* também. Percebemos que é o mesmo calção azul que usa o meu Baba e que os jogadores usam dentro dos presídios. Então faz um sentido ético e político. Tudo é referenciado. Daí eu fui pro Candomblé, fiz a feitura de santo e me veio uma imagem lá que eu desenhei. Percebi que eu precisava cobrir todo mundo de conta. Chamei João Marcelino [figurinista, cenógrafo e aderecista] para trabalhar e disse que precisava deformar as manifestações da terra com essas cabeças. Disse que eu queria uma máscara. E ele usa coisas de muitas territorialidades distintas, espaços e manifestações para criar uma base. Eu gostaria que fosse com o peito nu. Mas é uma batalha. Esse foi o caminho em *Chão* e foi mais rápido. A escolha da cabeça vem de onde mesmo? Ah, de um sonho que eu desenhei. É uma deformação entre o Omolú e as imagens das miçangas, dos fios de contas. É tipo um Omolú de contas, só de contas. Não tem ráfia. Na feitura foi transformado em máscara, mas podia ser do corpo inteiro. Em *Zambê*, eu tô inconformado com as vestes, eu acho que devia ser sem veste nenhuma. Como sugere a dramaturgia de Pedro Vitu, tudo o que ocorre com aqueles panos e tecidos deve ter muito movimento e ser como uma passagem. Os tecidos são frutos do trabalho, então eles vão precisar trabalhar com os seus tecidos. Também tem uma imagem do campo, das trouxas, da minha avó, da minha mãe. A trouxa de roupa que tudo contém - trânsitos, deslocamentos, diásporas. Eu fui trazendo alguns disparadores para que as pessoas pudessem fazer as coisas vibrarem e se pôr em movimento também, porque as coisas precisavam se trocar. Esta é uma peça de trocas, nada se estabiliza. O zambê, em si, é um pau furado que é meio estático, meio duro. E eu só quero

17 Bairro da cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

18 Bairro da cidade de Natal, Rio Grande do Norte.



que eles carreguem aquilo de um lado para o outro, que a gente assista à peça inteira de um lado e depois vá para o outro, que aconteça esse tipo de migração. E os tecidos vão juntos como uma materialidade para dar a ver o movimento. Tem uma coisa meio *Serpentine Dance* da Loïe Fuller. Ela dá a ver a chinesa, por exemplo. Ela não quer mostrar o pano, ela quer mostrar o movimento. E é isso que eu vou fazer. Eu não quero nada parado, eles precisam pipocar. É pipoca. É axé. Precisa ebulir. Então tem muitos traçados. Porque não importa os corpos e o que eles fazem, mas os seus efeitos. E parece que o espaço é todo cheio, que tem muita coisa, que tem muita gente e cada um está com uma veste. Mas essas vestes se trocam. E tem algumas materialidades improváveis também. É isso. É trabalhar com o improvável e tentar tecer alguma paleta mínima. Acho que esse trabalho pode ser feito em muitos lugares diferentes porque *Zambê* é uma invasão, tem que ser uma passagem e modificar a relação com o espaço, criar uma memória. Enquanto que o *Bípede* precisa de um “ao redor”, de um espaço controlado. E o *Chão* deve ser dentro de salas de ensino.

Imagem 02 – Cena de *Bípede sem Pelo*



Fonte: Ewerton Rangel, 2023

HS: Você percebe uma lógica coreográfica nesses materiais que operam como figurinos? Você também dirige o movimento dessas matérias?

AA: Eu tenho me esforçado para esperar as coisas me dizerem o que eu devo fazer. E eu tenho feito isso de modo muito radical. No *Bípede*, a primeira coisa que eu faço é me deitar sobre as palhas. Isso é um gesto e há uma alteração de consciência quando eu faço isso. Depois eu levanto e caminho com essas palhas em torno da minha cabeça e dentro da minha boca, isso serve para me provocar um estado alterado. Em seguida eu observo o que fica, dentro daquilo que se repete nas improvisações. Inclusive os trajetos. Então, por exemplo, esse material das palhas já correu, já saltou, já foi muitas coisas. Mas, no fim, as palhas agora caminham dentro de um determinado ritmo, quaternário, etc. Ninguém nem percebe isso, mas eu caminho ao som de Omolú, de Opanijé, e isso faz algum sentido e eu referencio porque eu preciso referenciar. E eu entendi que o caminho



era esse... até que as coisas caíssem, que eu colapsasse, que eu cansasse, e que aquilo caísse em cima dos outros mantos - porque isso já aconteceu uma vez e eu achei interessante, não foi que eu projetei que isso ia acontecer. As coisas foram acontecendo. Quando eu fui fazer o enrolar na cabeça, também. Eu não sabia o como ou a velocidade. A gente vai realmente testando e tentando sentir a transmutação das coisas. E essa transmutação é o grande operador do meu trabalho. E isso eu faço desde *Cinzas*. Mesmo que tenham cortes, vai ter também uma estranha ordem¹⁹ que faz com que esse mundo não se congele, sustenta a desestabilização. Está tudo, o tempo inteiro, movendo muito, não tem descanso - a cena não tem descanso, então eu não vou cortar, sair, entrar na coxa e depois voltar. Eu não descanso, eu não faço isso, e quando eu faço isso, falta. Então, dentro dessas três peças não há esse espaço. São experiências radicais de transmutação e de espera, e para isso eu uso um ritmo. O ritmo, essa tecnologia ancestral, que repete, volta e fica, é o que vai me pedindo os trajetos²⁰. Os trajetos fazem parte de um assentamento que é encontrado a partir da improvisação. Não é algo dado *a priori*. Então os trajetos e as coisas ocorrem a partir desse assentamento, do que se repete e do que fica; e eles vão se consolidando para satisfazer uma lógica interna da peça. Porque esses trajetos e essas repetições vão gestando um conceito. Quem gesta o conceito é o processo²¹, é a metodologia. Então as ideias de torcer, da espiral, tudo isso foi sendo encontrado. No *Zambê* não tem essas torções e espirais, por exemplo, ali é de um lado para o outro, é outra coisa. No *Chão* não tem corpo ereto como no *Bípede*, é tudo curvo, com cabeças pendidas. No *Zambê* também não tem linha reta, tudo é curvo. E esses são fundamentos que me interessam a partir desse lugar da afroreferência. Então eu referencio minhas peças e seus fundamentos a partir da negrura que me constitui. Se somos seres da estética, a minha estética é essa. E, às vezes, a elaboração se distancia da coisa original da qual eu vim, porque eu quero que se distancie mesmo. E aí, muitos vão dizer que o que eu faço não é arte preta. Essas coisas ocorrem. No *Chão* os trajetos foram surgindo do mesmo jeito - eles iam acontecendo, então não era prévio. Em alguns momentos há sim manipulação, mas uma manipulação que foi descoberta e que tem a ver com vontade. Não sei se minha, se das coisas, ou entre nós. Mas surge de uma vontade. Então, no *Zambê* quando as roupas estão todas nas mãos, elas precisam correr e ganhar vento, depois elas se condensam, se expandem. Esses movimentos de expansão e condensação do *Zambê* foram coisas que ocorreram, foram desejos e vontades testadas e assentadas. No *Chão* também, a gente foi achando um caminho, já que as cabeças são acopladas. Inclusive, antes das pessoas assistirem, tem um rito de entrada nas cabeças, elas são colocadas em determinados lugares escolhidos de forma inconsciente. Então, todos os desenhos são sem a fixação em um ponto do espaço, porque nessa peça os pés se movem sempre e quando eles caem é o único momento de estabilidade que é onde se assentará a cabeça, onde eles vão retirar a máscara e deixar ali. Então, o desenho é: eles partem do chão, se deslocam na cabeça e no mundo inteiro para assentar em outro lugar. Então, tem um desenho que, obviamente, depois do assentamento

19 DAMÁSIO, Antônio. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

20 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

21 HÉRCOLES, Rosa. Corpo e dramaturgia. In: NORA, S. (org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul: Editora Lorigraf, 2004.



a gente pode fazer alguma alteração; mas essas são escolhas da ordem da intervenção coreográfica, que só ocorre no último momento que eu chamo de formatação que é quando eu conformo a peça, até isso eu não tô nem aí, eu não posso inferir coreograficamente, só lá no futuro que eu vou fazer isso. Então, primeiro é: levanta material. Levanta, levanta, levanta, testa, testa, testa, não fica, não fica, daí beleza, ficou. Agora eu vou colocando outros campos de composição como luz e tal e vou colocando mais e mais para testar outros campos dentro dessa instabilidade. E aí as coisas se conformam. Então o desenho, ao fim, vai ter algumas intervenções coreográficas, no sentido de tentar dar a ver melhor, gerenciar melhor a peça que ocorre sempre a partir de uma metodologia de improvisação. Tudo sempre vem da intensa experimentação.

Imagem 03 – Cena de *Zambê de Contra-Ataque*



Fonte: Luã Fernandes, 2024

HS: Você acha que é possível ou necessário fazer uma notação ou arquivamento específico desses figurinos? Do mesmo modo que você faz o plano coreográfico da obra toda, faz sentido elaborar um plano coreográfico só da matéria?

AA: Sim, absolutamente. Quando você encontra um ponto em que as coisas realmente são integradas, é muito necessário que você dê conta da história, da narrativa dessas coisas. Quando você for ver o plano coreográfico do *Bípede* é basicamente eu descrevendo o que faço com as coisas²². Mas, no processo criativo, antes de chegar na conformação, eu faço gráficos e os exponho para os artistas que trabalham comigo, todo esse trajeto das coisas sem a pessoa. Eu desenho quadro a quadro, onde estariam as coisas, depois passo para eles terem uma noção do que precisam fazer com essas coisas. Cada vez me importa menos o que faz o corpo isoladamente. Assim como o figurino não existe, o corpo também não existe. As coisas têm uma história e isso tem a ver com o tempo, então elas têm um percurso e eu vou desenhar esse itinerário. Eu fiz muito isso com o *Zambê* que

22 AMÉRICO, A. *Bípede sem pelo: plano coreográfico*. 4ª Parede. Territórios em Trânsito. Dossiê 20. 23 de dezembro de 2024. Disponível em: <https://4parede.com/20-territorios-em-transito-bipede-sem-pelo-plano-coreografico/>. Acesso em: 07 jul. 2025.



ficou mais nítido na obra, no *Bípede* também fica muito nítido, porque é muito bem organizado, não foge do controle. O *Bípede* é isso, eu separo tudo, eu espalho todos os materiais, depois eu junto, giro, derruba tudo, eu caio por baixo das coisas. Eu saio e abandono as coisas onde elas caíram que é mais ou menos no centro. E eu tenho que direcionar essa pequena queda, eu faço um pequeno direcionamento, aí já é uma ação mais racional, coreográfica. Então eu achei muito importante começar a desenhar, desde *Bípede*. Eu acho que nos ajuda muito como processo. Pode ser com outras coisas também, eu pensei também que quem usa fotografia ou filme pode fazer *print*, pode rascunhar. As pessoas precisam entender que essas metodologias que a gente desenvolve são para que elas criem as suas próprias, a partir de uma compreensão de como usamos. Então, se você não gosta de desenhar, não tem pra quê. Agora eu passei a usar cor, por exemplo, e eu estou tentando sentir a relação das cores e o que elas provocam, para além dos materiais. Comprei uma grande coleção de lápis de cor aquarelável. É bom que eu sinta, se eu precisar, também, me misturar na percepção. Então, eu faço testagens em casa. Tem sido bom. Eu desenho os quadros, sem nenhuma pretensão de ser um grande desenho. É só para que eu possa me organizar. A gente precisa aprender isso, a usar esses procedimentos, e que o que importa é a gente compreender a lógica, o porquê que a gente está fazendo isso, para poder dobrar. Então, por isso que eu gosto desses sistemas de notação para a figura. Acho importante. Não o meu modo específico, mas o porquê que isso é importante.

HS: Como você acha que essas matérias ou figurinos operam no tempo?

AA: Eu tenho entendido, e isso é uma percepção filosófica, que somos seres do tempo²³, e as matérias são o modo que a gente tem de tocar o tempo, de mexer com ele, é o modo que a gente tem de instigar as coisas no tempo, então temos que trabalhar sobre elas. E dar a vê-las nessa testemunha²⁴, na cumplicidade. Para mim, as materialidades operam num tempo que é espiralar, porque esse é o tempo que a gente tá trabalhando e eu trabalho nas recorrências, então eu vou ficando com as coisas que se repetem e se escolhem, a cada ensaio uma coisa vai ficando, essa coisa que vai ficando, que eu vou dando a ver, escolhendo e dando a ver a partir da metodologia que eu trabalho. Eu só sinto o tempo por meio das materialidades, na verdade, o único modo que eu tenho de sentir o tempo é através do movimento das coisas. Então, é preciso muita atenção porque isso desloca totalmente essa coreografia, a composição se torna muito mais profunda e complexa do que apenas organizar, ordenar, se vai colocar um corte aqui, se vai seguir adiante; para mim o compromisso é com uma proposição muito bem fundamentada. Pensar sobre o tempo é algo muito importante e eu gosto de pensar que eu trabalho no tempo mesmo, que ele é uma matéria em si, uma matéria ancestral. Eu imagino muitas ancestralidades e esse é um grande tema da vida para mim. Então é isso, as materialidades que dão a ver o tempo e é por meio do movimento que a gente compõe essa percepção, é por meio da cena e da organização dessas coisas que a gente vai realmente elaborar o tempo, esticando, matando, alterando a natureza do tempo. Porque a gente

23 LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições. 2013.

24 LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições, 2017.



pode trabalhar com uma natureza mais cronológica, por exemplo. Essa é uma questão: que tempo é esse que você está trabalhando? É um tempo de etapas? De transmutação? Do infinito? E quanto dura? Quanto tempo tarda para algo acontecer? Ou se desfazer? Essas são perguntas que as peças devem responder e as coisas precisam servir a isso. Você precisa estar com essas perguntas para auxiliar na criação - ou a criatura que está ali - e ir farejando. É assim que eu tenho sentido, para além da ideia de uma duração.

3 Considerações Finais

A articulação verbal de Alexandre Américo acerca de seu próprio trabalho de investigação artística, com maior expressividade no campo da dança, mas também com expansões consideráveis às outras artes da cena, se apresenta como material fundamental e complementar de seu pensamento. Neste diálogo entre um artista e uma crítica de arte, as palavras não indicam uma tradução da prática artística, ao invés disso, apontam para os procedimentos experimentados em sala de ensaio e expõem o avesso da cena de Américo. O que notamos, a partir de sua fala, é como seu trabalho traz ênfase à dimensão temporal da cena e como isso estrutura a composição das visualidades de sua dança. Tais visualidades, expressas pelo movimento de materialidades diversas que compõem também o que nomeamos como figurino, não se apresentam mais como objetos inertes, puramente simbólicos ou ilustrativos; ao invés disso, trazem performatividade à matéria e reorganizam os conceitos e processos sobre esse elemento. Nesse sentido, vemos que a dança, em si, é criada a partir da matéria; utilizando a improvisação e a imersão como metodologias, Américo se coloca diante das materialidades que se convertem em figurinos e se transmutam durante a cena. É o encontro com a matéria, em sua dimensão física e filosófica, que estrutura um concreto diálogo cênico com o figurino e sugere, inclusive, formas atualizadas de notação, como a possibilidade de criação de planos coreográficos para este elemento. Pois na espectação, muitas vezes, o que se observa não é mais o corpo biológico como unidade central da cena, mas sim o movimento das cores, das formas, das texturas como sistemas em ebulição. Dito isso, torna-se fundamental associar a composição visual com a composição rítmica, o que permite que possamos ver o objeto tornando-se figurino diante de nós, ou seja, sendo um acontecimento cênico em si.

Destaco aqui, a partir da fala de Américo, como sua arte confirma minha hipótese de que os figurinos, enquanto elemento cênico, se definem primordialmente pela sua articulação no tempo e não pela sua condição de objeto. Mesmo diante da crise reincidente em torno da nomenclatura, esse elemento possui percurso histórico e sua afirmação também pode reafirmar sua expansão conceitual e prática. Como afirmo em minha tese:

A paisagem cênica completa que podemos chamar de figurino em si é o pensamento estruturado para se materializar nesses objetos. Entretanto, essa materialização se expressa em um acontecimento cênico, que se estabelece *no tempo* e onde o *movimento* é imprescindível. O que significa dizer que esse pensamento-figurino



é um pensamento que gera movimento e se desloca no tempo; ou seja, ele não se define da inércia dos objeto (Sousa, 2024, p. 94).

Importante também notar o caráter experimental e investigativo do trabalho artístico e autoral de Américo e que se apresenta ao longo de sucessivas obras, numa trajetória de anos, e, por vezes, de forma serial. Isso nos permite analisar melhor o percurso de exploração dessas visualidades que apoiam sua performatividade na dimensão rítmica e temporal. A partir disso, podemos considerar inviável que continuemos a lidar com as visualidades da cena como escolhas escultóricas ou pictóricas dentro do quadro cênico, para que possamos colocar nossa atenção em práticas e investigações artísticas que já vêm elaborando a cena a partir da própria visualidade e através de procedimentos que agem diretamente sobre o tempo para elaborar a composição das imagens. Essas imagens, com especificidade cênica, se estruturam como acontecimentos e irrompem a realidade do espectador diante da experiência estética. É nesse campo que as materialidades cênicas alcançam maior complexidade, radicalidade e distinção.



Referências

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisa e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.

MCRUER, Robert. *Teoria Crip*: signos culturais entre o queer e a deficiência. Papeis Selvagens Edições: Rio de Janeiro, 2024.

SOUSA, Heloísa. *Ensaio sobre o figurino*: filosofia e teatralidade. 2024. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-13052024-145409/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2026.



Biografia acadêmica

Heloísa Sousa – Universidade de São Paulo (USP)

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: heloisa_pds@hotmail.com

Alexandre Américo - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.

E-mail: alexandreamico2010@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Heloísa Sousa e Alexandre Américo

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**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 10 mar. 2026