

ISSN 2175-0769

**O MOSAICO**

**QUANDO A DANÇA É  
PERFORMANCE OU TEXTO DA  
CULTURA DE UM LUGAR:  
*JEQUITINHONHA: ORIGEM E  
GESTO E ENCANTADO***

**Renata Campos Fernandes<sup>1</sup>**  
Universidade do Estado de Minas Gerais


 DOI: [doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11977](https://doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11977)

---

<sup>1</sup> Renata Campos Fernandes é Bacharela em Dança pela Universidade Estadual do Paraná e Mestra em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

 [visaomovimento@gmail.com](mailto:visaomovimento@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0009-0033-1209>

 <http://lattes.cnpq.br/7085910516751351>

### **Quando a dança é performance ou texto da cultura de um lugar: *Jequitinhonha: origem e gesto e Encantado***

**Resumo:** Neste artigo, é desenvolvido o conceito de performatividade em termos antropológicos e artísticos. A performatividade é concebida como um uso linguístico de relevância a partir da segunda metade do século XX, no advento da pós-modernidade, tanto em etnografias como em poéticas artísticas. O uso linguístico performativo é discursivo, ou seja, explicita a relatividade dos sentidos conforme as situações de emissão e recepção. Por isso, se difere do uso linguístico da textualização, que fixa sentidos independente das relações de interlocução. Uma poética de dança se dá pela configuração do movimento, pelas ações dos artistas que realizam, pela relação dos artistas com os demais elementos/objetos que estão em cena. A depender de como a poética é feita, ela pode ser textualizante ou performativa. Após desenvolver teoricamente a diferença entre esses dois tipos de poéticas, e suas implicações éticas, comento acerca da obra *Jequitinhonha: origem e gesto*, para demonstrar que o modo como sua poética é construída, afim às poéticas da dança clássica, faz com que a dança textualize a cultura do Jequitinhonha. E para vislumbrar uma poética performativa, comento brevemente a obra *Encantado*, que também tem como temática a cultura de um lugar, mas não produz uma representação dessa cultura.

**Palavras-chave:** Performatividade; Representação; Dança.

### **When dance is performance or text of the culture of a place: *Jequitinhonha: origem e gesto and Encantado***

**Abstract:** In this article, the concept of performativity is developed in anthropological and artistic terms. Performativity is understood as a linguistic use of relevance from the second half of the 20th century, with the advent of postmodernity, both in ethnographies and in artistic poetics. Performative linguistic use is discursive, that is, it makes explicit the relativity of meanings according to the situations of emission and reception. Therefore, it differs from the linguistic use of textualization, which fixes meanings regardless of interlocutional relationships. A dance poetics occurs through the configuration of movement, through the actions of the artists who perform, and through the relationship of the artists with the other elements/objects on stage. Depending on how the poetics is made, it can be textualizing or performative. After theoretically developing the difference between these two types of poetics, and their ethical implications, I comment on the work *Jequitinhonha: origem e gesto*, to demonstrate that the way its poetics is constructed, akin to the poetics of classical dance, makes the dance textualize the culture of Jequitinhonha. And to glimpse a performative poetics, I briefly comment on the work *Encantado*, which also has the culture of a place as its theme, but does not produce a representation of that culture.

**Keywords:** Performativity; Representation; Dance.

### **Cuando la danza es performance o texto de la cultura de um lugar: *Jequitinhonha: origem e gesto y Encantado***

**Resumen:** En este artículo, se desarrolla el concepto de performatividad en términos antropológicos y artísticos. La performatividad se concibe como un uso lingüístico de relevancia a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el advenimiento de la posmodernidad, tanto en etnografías como en poéticas artísticas. El uso lingüístico performativo es discursivo, es decir, explicita la relatividad de los sentidos según las situaciones de emisión y recepción. Por eso, se diferencia del uso lingüístico de la textualización, que fija sentidos independientemente de las relaciones de interlocución. Una poética de danza se da por la configuración del movimiento, por las acciones de los artistas que realizan, por la relación de los artistas con los demás elementos/objetos que están en escena. Dependiendo de cómo se haga la poética, esta puede ser textualizante o performativa. Después de desarrollar teóricamente la diferencia entre estos dos tipos de poéticas, y sus implicaciones éticas, comento acerca de la obra *Jequitinhonha: origem y gesto*, para demostrar que la manera en que su poética está construída, afín a las poéticas de la danza clásica, hace que la danza textualice la cultura del Jequitinhonha. Y para vislumbrar una poética performativa, comento brevemente la obra *Encantado*, que también tiene como temática la cultura de un lugar, pero no produce una representación de esa cultura.

**Palabras clave:** Performatividad; Representación; Danza.

## Introdução

Neste artigo me proponho a desenvolver uma compreensão de performatividade que é tanto uma poética pós-moderna de uma linguagem artística - um modo de fazer a criação numa linguagem artística -, quanto um fazer antropológico, uma etnografia.

O artista e autor conceitual de performance Richard Schechner, que trabalhou em parceria com o antropólogo Victor Turner, define performance como um conceito pertinente tanto à arte quanto à antropologia, como ação ou comportamento desempenhado tanto no âmbito da arte como da vida cotidiana inserida em um contexto cultural.

Em seu artigo *O que é performance?* (2006), Schechner demonstra que não é possível delimitar atividades que são inerentemente performances, mas sim enquadrar atividades como performances devido às relações que estabelecem entre quem as pratica e quem as observa. É o modo de ler e de se referir às atividades humanas com uma consciência linguística atenta a problematizações da representação, que constitui a performatividade, como uma ótica, tanto na arte como na antropologia.

Primeiramente, irei desenvolver a concepção de performatividade no âmbito da antropologia, apresentando a trajetória do uso linguístico na etnografia ao longo do século XX, contada por James Clifford (1994), que menciona as teorias levantadas por relevantes autores do século. Ficarão evidentes a implicação ética de cada uso linguístico. A etnografia performativa vai se diferenciar de uma etnografia textualizante, como uma possibilidade de produção de conhecimento entre culturas que não implique uma representação colonialista de uma autoridade em relação a um nativo interpretado.

Depois, será desenvolvida a concepção de performatividade especificamente no que concerne a uma poética artística. Para isso, serão articuladas autoras que conceitualizam a estética performativa em artes da cena, podendo fazer menção ao teatro ou à dança. Assim como na etnografia, a poética artística performativa se diferencia da textualização. Então, explico como se dá o uso

linguístico performativo com elementos próprios à linguagem da cena, como as ações corporais e a presença de objetos.

Traçada toda essa concepção de performatividade, vou analisar uma obra de dança, *Jequitinhonha: origem e gesto*, apontando de que forma sua poética é textualizante. Apesar de se tratar de uma produção contemporânea, sua poética está mais afim a uma poética clássica, que a uma poética pós-moderna, performativa.

Para vislumbrar uma poética performativa, analiso brevemente outra obra de dança contemporânea: *Encantado*, que também fala da cultura de um lugar, mas não através da textualização.

## **A etnografia performativa**

4

---

A partir da trajetória da Etnografia ao longo do século XX traçada por James Clifford (1994), podemos acompanhar o processo de crise da representação dando lugar à concepção de performatividade a partir do campo da antropologia. Nesta trajetória vão sendo levantadas sucessivas problematizações da empreitada do etnógrafo de representar uma cultura. Torna-se imprescindível que a autoridade do etnógrafo para interpretar o nativo através do texto deve dar lugar a discursos de interlocução entre etnógrafo e nativo.

A primeira metade do século XX é marcada pela autoridade conferida pela universidade para a textualização de outras culturas. Coube ao etnógrafo, formado pela universidade, validado pela ciência - algo mais qualificado que um viajante, produzir a escrita que contém conhecimento sobre uma outra cultura diferente da sua. Nas duas primeiras décadas, este etnógrafo cientista realizava um trabalho de documentação que buscava uma objetividade como a da ciência natural. Não era necessário viver com a cultura pesquisada por mais de alguns meses, aprender o idioma nativo, participar da convivência.

Malinowski, com sua etnografia *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922, *apud* Clifford, 2002), é um marco do início do método da observação participante, na terceira década do século. Após um período intensivo de convivência com trobriandeses, escreveu com o intuito de demonstrar que o produto deste trabalho de campo era um conhecimento objetivo, alternando narrativas documentais de narrativas autorreferenciais de seu método de observação.

A observação participante, método que consagra a etnografia como um exercício científico, concilia a experiência com a interpretação. As teorias formuladas na academia capacitam o exercício de interpretar o outro. Dilthey (1976, *apud* Clifford, 2002) será um dos primeiros teóricos da etnografia a chamar de textos as formas de vida das culturas estudadas através da experiência e interpretação. Ginzburg (1990, *apud* Clifford, 2002) endossará o papel da experiência do etnógrafo como meio de deciframento dos significados das formas de vida manifestadas pelos nativos. Assim, o trabalho do etnógrafo trata-se de uma hermenêutica: deciframento de significado de textos.

5

A “textualização” é entendida como um pré-requisito para a interpretação, a constituição das “expressões fixadas” de Dilthey. Trata-se do processo através do qual o comportamento, a fala, as crenças, a tradição oral e o ritual não escritos vêm a ser marcados como um corpus, um conjunto potencialmente significativo, separado de uma situação discursiva ou “performativa” imediata. (Clifford, 1994, p. 39)

Ricoeur (1971, *apud* Clifford, 2002) criticará a textualização por se tratar de um processo que transtorna o discurso. Isento do processo de textualização, o discurso explicita a situação imediata em que a comunicação acontece, explicita o sujeito que fala, tem sentido indissociável ao sujeito que fala e ao contexto da fala, e não transcende a situação específica em que ocorre para gerar outros sentidos. Enquanto o texto tem autonomia em relação ao autor, tem um sentido por si só. A escrita etnográfica discursiva - performativa - representa não a realidade do outro, mas o contexto de pesquisa e as situações de interlocução. Ou seja, constrói-se uma representação que evidencia a perspectiva pela qual ela é construída. Para tal empreitada, apresenta-se o que Bakhtin (1981, *apud* Clifford, 2002) chama de polifonia, uma diversidade de vozes compondo a escritura.

Se antes do século XX, um retrato da etnografia poderia ser uma imagem que representasse o outro, esse retrato foi se transformando ao longo do século, deixando ver que esse outro representado também estava vendo alguém, até que sobrasse apenas a imagem do etnógrafo diante do espelho.

Os críticos da textualização como exercício etnográfico, que deram voz a partir da segunda metade do século XX, compreendem como representações coloniais estas elaborações da realidade cultural do outro que não coloca, ao mesmo tempo, a sua própria realidade em questão.

Após a reversão do olhar europeu em decorrência do movimento da “negritude”, após a crise de *conscience* da antropologia em relação a seu status liberal no contexto da ordem imperialista, e agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tomou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. (Clifford, 1994, p. 18.)

Clifford (1994) situa a crise da prática da representação na área da Etnografia a partir da década de 1950, em que as teorias convergem em denunciar o movimento colonial e imperialista que consiste em ter o Ocidente, mais especificamente a Europa, como a voz dominante em ser provedora de conhecimento sobre as outras culturas. Torna-se urgente, então, não conceber representações como verdades, mas explicitar as especificidades da relação de quem representa e quem é representado, que justificam a representação. Chegamos ao momento em que a história cujo ponto de referência é a Europa, já não é acreditada como verdade, mas apenas como uma das perspectivas de onde se pode contar uma história. As distintas histórias com distintos pontos de referência também estão sendo contadas.

A trajetória de transformações do uso linguístico na prática da etnografia apresentada por Clifford (1994) corresponde às transformações do uso linguístico atuante-texto-público na poética de criações artísticas. Tanto na trajetória da prática etnográfica quanto na trajetória das criações artísticas, de poéticas dramáticas para performativas, o texto perde lugar e emerge uma dinâmica de movimento do sentido, explicitando que ele se dá sempre de forma situada, contextualizada, relacional, e por isso, temporária, condicional, em vez de fixa.

## A poética performativa

Fischer-Lichte (2019) explica que a origem da poética performativa no teatro está em priorizar a ação como propriedade do teatro em lugar do texto, visto que a teoria do teatro se dedicava às obras literárias que o teatro encenava, mas não especificamente às ações dos atores. Assim o teatro era definido como dramático: drama fazendo referência ao texto. Já o teatro pós-dramático, que também pode ser chamado de teatro performativo, prioriza a ação em relação ao texto.

Assim como o teatro, a dança também desenvolve sua poética performativa, diferenciando-se de uma poética baseada no texto. Paralelamente ao teatro dramático, na dança, o texto predominava enquanto enredo. Os *ballets* eram constituídos de um libreto, um enredo escrito. A sucessão de coreografias e cenas deveria corresponder a esse libreto. As cenas deveriam contar esse mesmo enredo que o libreto contava através das palavras.

7

Mas não só como definição de obra literária que norteia a cena, o texto passa a ser secundário na poética da performatividade. Também o texto como definição de mensagem, de significado, de semiotividade.

Mesmo na dança realizada sem texto - como uma fala ou como o libreto dos ballets de repertório - mas somente com ação - movimento, o texto como definição de significado sempre está presente, então é ele que fica colocado num papel secundário sob a abordagem performativa.

A referência da obra não é o texto, o significado, a mensagem, a semiotividade. A referência da obra é o meio pelo qual a mensagem se dá, a mídia, a materialidade. A performatividade propõe uma valorização da materialidade em detrimento da semiotividade. A poética performativa intenciona que tudo o que esteja em cena compondo a obra - artistas, cenário, iluminação, figurino, sonoridade, ação - tenha a chance de ser visto como materialidade sem significado.

No entanto, não é possível que isso ocorra o tempo todo em uma obra. Há momentos em que este efeito se dá, em que a materialidade escapa ao significado, em que algo se destoa da totalidade da composição e pode ser visto

sem relação com nada mais que está junto no mesmo enquadramento. A performatividade alcança alternar momentos em que o significado é formado com momentos em que a materialidade se sobrepõe.

Na performatividade, há menos hierarquia entre o atuante e os elementos cênicos que há de hierarquia no teatro dramático entre o ator e os elementos cênicos. Numa cena performativa, um objeto pode ter tanto protagonismo quanto o atuante. Os elementos cênicos (iluminação, figurino, cenários, entre outros) não são objetos da cena, que em composição formam o ambiente onde a ação acontece. Os elementos cênicos passam a ser sujeitos de ações na cena. E o texto, por sua vez, tem mais a função de materialidade que de significado. Ao valorizar a ação verbal mais como paisagem sonora que como texto propriamente dito, o texto ganha uma função mais equivalente aos demais elementos cênicos.

Setenta (2008) explica essa posição dos elementos cênicos na dança performativa ao descrever um trabalho de Wagner Schwartz, *Transobjeto 1*. Essa posição que os elementos cênicos ganham na performatividade, de sujeitos, tanto quanto o artista, Jussara Setenta chama de corpo:

A movimentação expõe ações simples e de fácil reconhecimento, porém, elas não se expõem desvinculadas de outros elementos em cena que se organizam como outros corpos: corpo-música, corpo-texto, corpo-copo, corpo-vinho, corpo-frutas, corpo-banco, corpo-cigarro, corpo-vestido, corpo-laço, corpo-metrônomo, corpo-microfone. Na maneira de organizar a fala, os elementos que se diferem da matéria corpo são aproveitados e digeridos, transformados em corpo. (Setenta, 2008, p. 47)

Eles representam, emitem significados, mas também se mostram como materialidade que são a priori de qualquer emissão. É o que Féral (2015) chama de *mise-en-situation*:

Assiste-se aí ao recurso a certos elementos cênicos, ali importados como objetos e não como signos, e cujo deslocamento já é portador de sentido. Esses objetos são postos em relação uns com os outros de maneira a interagir primeiro entre si, depois com o performer e, enfim, com o espectador. Dessa interação nasce a dinâmica da performance. Tais objetos estão raramente em representação e não é seu valor simbólico que constitui sua importância, mas antes a ação que os integra, pois esses objetos são tomados por um fazer que lhes dá sentido, do mesmo modo como dá sentido à performatividade toda. (Féral, 2015, p. 140)

Para Féral (2015), o sentido não é fixo, é deslizante. É possível ver as ações despidas de sentido. Ao performer, cabe apresentar possibilidades de sentido sem a prevalência de nenhuma delas. “O performer desfaz o sentido unívoco - de uma imagem ou de um texto -, a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido - talvez dos sentidos - na cena.” (Féral, 2015, p. 123)

A performatividade enquanto poética representa, mas se difere na forma de representar vigente na arte dramática, através da noção de perspectiva. No seguinte trecho, Bleeker (2019) relaciona a representação dramática com a noção de perspectiva:

Para explicar a lógica que subjaz ao teatro dramático, Lehmann o compara com a perspectiva pictórica. O drama atua como a moldura de uma imagem que se abre a outro mundo. A moldura ajuda o espectador a entender tudo o que aparece na cena como parte de uma totalidade significativa. A visão apresentada pela moldura dramática implica uma perspectiva particular. (Bleeker, 2019, p. 70)

9

A perspectiva que a moldura dramática apresenta é única. Por isso, não se dá a ver o artifício da perspectiva. Então não é explicitado ao espectador que o que ele vê depende de um ponto de vista particular, de estar situado no espaço físico e simbólico em uma posição particular. Esse ocultamento da relação entre a visão e a posição de onde se vê, é chamado de objetividade, mas trata-se de uma perspectiva tão relativa ao sujeito quanto qualquer outra perspectiva, explicitada ou não. Em contraposição a essa forma de representar, a poética pós-dramática, ou performativa, atua com uma moldura que apresenta múltiplas perspectivas.

Partindo dessa genealogia do conceito de performatividade, que concerne tanto à arte quanto à antropologia, e se define pela relação de discurso contextualizado e não mera textualização, pretendo agora refletir sobre criações em dança que partem de uma intenção comparável a um fazer antropológico, por se incumbir de falar de manifestações culturais pertinentes a um determinado

espaço geográfico. Vou analisar a possibilidade de serem considerados performativos no sentido de se configurarem como um discurso contextualizado atento às problemáticas de representação.

### **Poética textualizante da dança clássica à contemporaneidade: *Jequitinhonha: origem e gesto***

Assisti *Jequitinhonha: origem e gesto*, espetáculo apresentado pela Companhia de Dança Palácio das Artes, dirigido por Marco Paulo Rolla, em setembro de 2023. O espetáculo apresenta uma variedade de cenas que representam a cultura do Jequitinhonha, ou Vale do Jequitinhonha, uma região localizada no nordeste de Minas Gerais, que agrupa dezenas de municípios banhados pelo rio Jequitinhonha e seus afluentes, e que compartilham semelhanças socioeconômicas e culturais. Se por um lado, o Vale do Jequitinhonha se caracteriza pela pobreza e pelos mais baixos índices de desenvolvimento do estado, por outro lado, o Vale do Jequitinhonha é cada vez mais visibilizado pelo seu patrimônio cultural.

A festa de casamento, a boneca, o vento, as xícaras de café, o pendurar das roupas no varal, são atividades humanas, objetos, fenômenos, vistos no Jequitinhonha que são tratados pelos artistas da Companhia de Dança Palácio das Artes como símbolos da cultura de um povo, são textualizados no sentido etnográfico de Dilthey (1976, *apud* Clifford, 2002). Estes são alguns textos - corpus de significados fixos - da cultura do Jequitinhonha encenados pela companhia de dança. São imitados para serem encenados como se os significados do seu contexto cultural pudessem ser preservados na cena, como se a autoralidade de quem encena não impregnasse as atividades, os fenômenos, os objetos, de outros significados. A materialidade não se sobressai aos signos. Os objetos e as ações estão constantemente servindo a um mesmo sentido, a uma caracterização dos personagens.

Quando se representa a boneca do Jequitinhonha, é para mim um momento em que a autoralidade dos bailarinos se sobrepõe à caracterização do que pretende representar, de forma não intencional - como quem assume a sua

própria voz, mas de forma que se manifesta por escape. A cena, inadvertidamente, faz referência ao próprio repertório da dança clássica. A representação da boneca do Jequitinhonha feita pela companhia remete à boneca Coppélia, do *ballet* de mesmo nome. A bailarina que representa Coppélia, na peça de repertório da dança clássica, realiza movimentos de fluxo descontínuo, demonstrando uma forma mecânica de se mover, de um objeto que é articulado, porém rígido. Assim também se representava a boneca que no Jequitinhonha é feita de pano. É, portanto, uma imitação equivocada.

No trabalho apresentado pela Companhia de Dança Palácio das Artes, os dançarinos representam o povo do Jequitinhonha. Mas não vejo apenas os personagens representados. Observo os dançarinos: altamente treinados na técnica clássica, com um tônus muscular sempre pronto para executar movimentos exigentes em flexibilidade e força, com a forma corporal desenhada por movimentos de técnica clássica. Quanto mais executam uma gestualidade do outro, mais eu vejo como não podem deixar de ter essa forma corporal apolínea, tão própria da vivência dos bailarinos.

11

Setenta (2008) denomina danças representativas, em oposição a danças performativas, aquelas que usam uma mesma técnica para qualquer narrativa. O mais justo exemplo é a dança clássica, ao usar sua mesma técnica para criar diferentes *ballets*. Mas neste caso da Companhia de Dança Palácio das Artes, em que os passos da técnica clássica não são executados em *Jequitinhonha: origem e gesto*, ainda assim a dança clássica aparece como um pano de fundo sobre o qual se pode montar qualquer narrativa.

A concepção de dança performativa por Jussara Setenta (2008) centra-se no material de movimento que é formado para a obra. É imprescindível que este material seja gerado especificamente para cada obra. E não só o material, mas o próprio corpo é gerado especificamente para cada obra. Não existe uma superfície neutra no corpo, para que sobre ela seja dito o que se quer dizer. Tudo o que configura o corpo, está dizendo na obra. Para cada assunto a ser falado, é preciso inventar o modo de falar. Não há um corpo pronto antecedendo a fala, o discurso. O corpo não é veículo, é discurso sendo dito. A dança performativa também é chamada por Jussara Setenta de o *fazer-dizer do corpo*.

Na sua investigação, parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer. (Setenta, 2015, p. 16)

Os bailarinos da Companhia de Dança Palácio das Artes têm a prática da técnica clássica em sua formação e em seu treinamento regular, embora suas produções não se destinem a apresentar *ballets* de repertório. Para a montagem de uma obra como *Jequitinhonha: origem e gesto*, certamente eles criam um material de movimento específico para essa obra - um material que funde a corporalidade da técnica clássica com gestualidades observadas em uma cultura específica de uma geografia. A criação deste material, portanto, não é muito diferente da criação do material de cada *ballet* de repertório.

Os *ballets* de repertório são peças formadas por um conjunto de coreografias e pantomimas, às quais correspondem composições musicais, figurinos e cenários, e que seguem uma ordem de apresentação, com o objetivo de transmitir um enredo. Os *ballets* de repertório foram criados entre o final do século XVIII e o início do XX e são rerepresentados continuamente desde a sua criação, até os dias atuais, por diversas escolas e companhias em muitos países. O enredo dos *ballets* se origina no libreto: um texto escrito, geralmente baseado em alguma história da literatura ou criado especificamente para a *ballet*. O enredo dos *ballets* tem bailarinos que representam cada personagem do libreto, e coreografias e pantomimas que representam os acontecimentos do libreto.

Na prática, a representação dos personagens e de todo o enredo se dá pela combinação de movimentos da técnica clássica com movimentos pertinentes ao cotidiano daquilo que se quer representar. Exponho a seguir alguns exemplos de como *ballets* de repertório realizam essa combinação de movimentos a fim de representar.

O enredo de *Paqueta* se passa na Espanha, entre membros da nobreza espanhola e um grupo de ciganos. A coreografia que representa as personagens

ciganas, além de ser composta por passos codificados da técnica clássica, como *temps levé*, *glissade*, *cabriole*, também é composta por gestos próprios de suas personagens. A posição de mãos no quadril; o movimento de retirar a mão do quadril estendendo o braço à frente virando a palma da mão para cima; o movimento de levar um ombro mais à frente que o outro, presentes em coreografias deste *ballet* são características de personagem cigana, por serem semelhantes a movimentos realizados em danças espanholas ciganas. Coreografias do *ballet* com esses movimentos representam danças espanholas ciganas. É uma ocorrência comum aos *ballets* de repertório: coreografias construídas a partir da técnica clássica que representam danças características de uma cultura de algum país europeu.

No enredo do segundo ato do *ballet O Quebra Nozes*, a personagem principal, uma menina chamada Clara, sonha que viaja ao reino dos doces. Neste reino, ela encontra doces oriundos de diversos países. Então, há coreografias representando essas origens geográficas dos doces, combinando movimentos da técnica clássica com movimentos característicos de danças tradicionais de alguns países, por exemplo Rússia e algum país árabe. Entre essas coreografias, há uma que se chama *Mirlitons*. Diferente das demais coreografias deste ato, não considero ser possível identificar de imediato de que país essa coreografia faz uma representação.

O nome *mirliton* significa um tipo de flauta pequena, com referência a eunuco (*the eunuch flute*), usada como brinquedo para crianças, de origem francesa. Em algumas descrições sobre o *ballet*, esta coreografia é chamada de dança das flautas. Na música dessa coreografia predomina o som da flauta. Como se pode ver nas gravações audiovisuais disponibilizadas no *You Tube*, há diferentes versões coreográficas de *Mirlitons*. As versões inglesa e estadunidense de *O Quebra-Nozes*, realizadas pelo *New York City Ballet* e pelo *Royal Ballet*, apresentam a coreografia de *Mirlitons* composta por cinco bailarinas, que seguram flautas nas mãos e realizam movimentos gestuais que representam o tocar da flauta. A versão russa do Bolshoi, de Moscou, apresenta a coreografia de *Mirlitons* como um *pas de trois* entre um bailarino, uma bailarina e um objeto na forma de ovelha, que representa uma ovelha. Os bailarinos dançam guiando essa ovelha.

Na versão do *Kirov Ballet*, a companhia russa do Teatro Mariinsky, de São Petersburgo, a coreografia não apresenta movimentos relacionados à gestualidade de tocar flauta. O figurino que o *Kirov Ballet* utiliza para essa coreografia é composto por perucas de penteados volumosos e cabelos cacheados e brancos e roupas com características semelhantes às das vestimentas usadas pela nobreza da monarquia francesa.

O nome *mirliton* pode remeter ao doce *mirliton de Pont-Audemer*, um doce tradicional da confeitaria francesa, mais especificamente de Pont-Audemer, uma localidade da Normandia. O doce tem a forma cilíndrica, como a de uma pequena flauta. Neste sentido, a coreografia de *Mirlitons* no enredo do segundo ato de *O Quebra-Nozes*, representa um doce francês no Reino dos Doces, aonde Clara chega em sonho.

No entanto, não identifico movimentos que estariam servindo especificamente para representar a França, nenhuma gestualidade combinada à técnica da dança clássica, como nas demais coreografias desse ato, representando doces de outros países. Talvez porque a própria técnica da dança clássica em si já seja considerada representativa da França. E é a partir dela que se representa outras danças, de outras geografias, através de determinadas gestualidades imitadas.

Embora os repertórios mais clássicos, tenham sido criados na Rússia, muitos deles foram coreografados por franceses, principalmente por Marius Petipa. Mesmo quando coreografados por russos, conservavam a referência da técnica desenvolvida na França. No século XX, no entanto, a Rússia se aproxima de maior autoralidade em relação à dança, movimento este que se relaciona com a passagem da dança clássica para a dança neoclássica, em transição para a dança moderna.

*Marinheiros* trata-se de uma coreografia de repertório, do *ballet Yablochko*, ou *The red poppy*, criado na Rússia, no início do século XX, ou seja, no período de transição entre a dança clássica para a moderna. *Marinheiros* tem um estilo bastante diferente dos demais repertórios, com muitos movimentos diferentes da técnica clássica. A coreografia foi elaborada a partir de referências

da cultura russa nos movimentos que compõem a coreografia, mesclando a técnica clássica com movimentos oriundos de danças populares históricas russas, além de movimentos da gestualidade comum a um marinheiro, personagem que os bailarinos representam ao dançar essa coreografia.

Exponho esse recorrido aos *ballets* de repertório a fim de demonstrar uma proximidade no modo de operar a criação de *Jequitinhonha: origem e gesto*, e de demonstrar a relação entre a escolha do material de movimento da técnica clássica e uma posição etnográfica.

Para representar personagens, que ocasionalmente se trata de pessoas de outra cultura, nos *ballets* de repertório, há uma certa fusão entre movimentos codificados da técnica clássica e/ou a corporalidade de quem pratica essa técnica, com movimentos da gestualidade que se vê na cultura que é representada. Então, argumento que se trata de um processo um pouco diferente do que afirma Setenta (2008): não é apenas a técnica clássica se recombina de outra forma para criar outra narrativa através do mesmo vocabulário. Mas, sim, a criação dos *ballets* envolve uma criação de novos elementos no vocabulário, que servem como imitação daquilo que se quer representar. E o que se mantém sempre é a corporalidade de quem pratica a técnica clássica.

No caso de *Jequitinhonha: origem e gesto*, não faz falta haver na composição os passos codificados da técnica clássica, para ser também uma dança representativa através da imitação de uma gestualidade. A corporalidade da dança clássica está sempre presente.

O material de movimento próprio da técnica clássica, seja na forma de passos ou de corporalidade, remete a um lugar de fala. Com o exemplo de *Mirlitons*, explanado anteriormente, encontramos pistas para identificar a França como esse lugar de fala. Com o exemplo de *Marinheiros*, podemos perceber como a maior incorporação de material de movimento de danças populares históricas russas desconfigura a estética de dança clássica, e passa a ser classificada como neoclássica. Assim, reforça a hipótese de que a técnica clássica remete a um lugar específico, a França. E a partir dessa técnica, representa-se

outros lugares. Se a corporalidade de outro lugar predomina, já não se trata mais de dança clássica.

Então, com esse recorrido à poética dos *ballets* de repertório argumento que o uso de um material de movimento próprio da dança clássica, seja na forma de passos ou de sua corporalidade, revela um determinado lugar de fala historicamente autorizado a representar o outro sem explicitar a sua própria posição, como se se tratasse de uma voz universal.

A obra da Companhia de Dança Palácio das Artes diz do Jequitinhonha, de seus personagens. Não há uma situação de discurso, em que os próprios dançarinos explicitam a si mesmos como dançarinos que observam pessoas do Jequitinhonha, não há uma explicitação da diferença de quem representa e quem é representado, não há a explicitação da perspectiva de quem representa. Assim, a atuação dos dançarinos trata-se de uma interpretação, de um ato de fingir. Os dançarinos fingem que são o povo do Jequitinhonha, oferecem um retrato deste povo ao público. Faz-se uma textualização do Jequitinhonha, não há em cena uma interlocução entre Companhia de Dança Palácio das Artes e Jequitinhonha. Certamente essa interlocução aconteceu no processo de criação da obra, mas não é intencionalmente explicitada para o público, no produto do processo de criação.

A poética é uma ética. Ao criar uma poética que não é performativa, para trazer à tona a cultura de um lugar, reproduz-se um mecanismo colonialista, de textualização de fenômenos que só têm seu sentido situado, e de autorização para reproduzir o outro. Ainda que a obra seja contemporânea, a poética faz um uso da linguagem que a trajetória etnográfica no século XX entende importante superar para não perpetuar produção de conhecimento colonial.

### **Um lampejo da dança como performance de um lugar: *Encantado***

*Encantado*, obra da Lia Rodrigues Companhia de Danças, que assisti no Inhotim, em agosto de 2023, me parece um contraponto à poética de *Jequitinho-*

*nha: origem e gesto. Encantado* é um espetáculo de dança sobre a cultura popular brasileira em uma poética performativa. Trabalham com uma grande extensão de tecidos estampados. Muitos destes tecidos são mantas com estampas de pele de animais. Ao vê-los, reconheci como um objeto comum principalmente em casas de baixa condição econômica, em cidades do interior, como a casa da minha avó. Mas apesar de comum, também foi surpreendente ver essas mantas em cena, porque não são objetos mercantilizados como simbólicos da cultura de um lugar, não são um “*souvenir*”, não estão saturados de visibilidade.

Os dançarinos de Lia Rodrigues começam desenrolando este grande remendo de tecidos pelo chão até cobrir todo o palco. O uso dos tecidos vai variando durante todo o espetáculo. Servem para cobrir o chão, para vestir os dançarinos das mais variadas formas, para levantar uma parede, para serem movidos de muitas maneiras. A variação de seus usos faz com que os tecidos não se fixem como representação de outra coisa, mas que sejam sobretudo uma coisa em si. Podem representar a roupa que as mulheres lavam no ribeirão, porque essa imagem é mesmo evocada quando os dançarinos se sentam e batem estes tecidos. Mas a dança não segue uma narrativa onde o significado do tecido como roupa lavada no ribeirão permaneça. É um significado efêmero, que se transforma em outros. O que permanece ao longo de toda a trajetória da dança é a materialidade do tecido se apresentando e a sucessão de ações dos dançarinos.

Ao desenrolar este grande remendo de tecidos pelo chão até cobrir todo o palco, os dançarinos fazem isso eles mesmos, o que parece ser uma tarefa a ser realizada por técnicos de montagem de palco, um trabalho de produção que prepararia para o espetáculo começar. Os dançarinos fazem no espetáculo uma ação que não é convencionalmente para ser vista, que não é convencionalmente espetacular. Isso é um modo de colocar em perspectiva o que é esperado como cena espetacular, o que se segue à montagem. É um modo de dizer: isso é uma cena, é uma situação criada aqui agora, não é uma realidade outra.

As ações desempenhadas pelos dançarinos de Lia Rodrigues não pretendem ser uma *mimese* de ações praticadas em outro lugar. Os dançarinos não

fingem ser outras pessoas, escaladas ao status de personagens. Criam seu próprio ritual, que não é verossímil a nenhum outro. Mas de repente despertam lampejos, rastros de uma paisagem que temos na memória do que vemos e já vimos no nosso país, sem deixar de nos parecer inédito.

## Conclusão

Parece-me importante recapitular as razões sociais pelas quais uma fala performativa se tornou necessária a partir da segunda metade do século XX, na época pós-moderna. A trajetória do modo de se fazer etnografia evidencia a dimensão ética de uma representação e aponta caminhos para que a linguagem não reproduza posições colonialistas.

Assim, uma poética artística que se propõe a representar o outro sem evidenciar a situação de discurso, perpetua representações colonialistas.

Considero que *Jequitinhonha: origem e gesto* configura uma poética mais afim à poética da dança clássica que uma poética pós-moderna. As cenas recortam atividades comuns ao povo do Jequitinhonha e fazem delas, textos, com significados fixos, que podem se deslocar do seu contexto original e passar ao contexto da cena, sem sofrer alteração de sentido. A subjetividade dos corpos dos bailarinos é omissa. Tal omissão faz parte da textualização, que ignora os sujeitos envolvidos na interlocução.

*Encantado*, por sua vez, configura uma poética performativa. O seu modo de tratar da temática da cultura popular brasileira não passa por reproduzir com verossimilhança outros sujeitos e ações de outro contexto que não a cena. O modo como os objetos cênicos são colocados e movidos configuram o que Féral (2015) denomina de *mise-en-situation*. Não são determinados por um significado fixo, mas veiculam uma dinâmica de sentido. O enunciado da dança é a criação de uma nova situação ali na cena mesmo, onde os artistas não interpretam ninguém, mas ao desenvolver seu fazer-dizer, evocam um imaginário comum.

## REFERENCIAS

BLEEKER, Maaike. Mostrar lo que no puede ser visto: la perspectiva en la puesta en escena posdramática. in HANG, Bárbara; MUÑOZ, Agustina (org). **El tiempo es lo único que tenemos - actualidades de las artes performativas**. Tradução: BRUNO, F. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DANCELINE BALLET. **The Nutcracker - Mirlitons Dance (NYC Ballet, Bolshoi, Royal Ballet)**. Youtube, 19 dez. de 2021. Disponível em: [The Nutcracker - Mirlitons Dance \(NYC Ballet, Bolshoi, Royal Ballet\) \(youtube.com\)](#) Acesso em: 04 jun. 2024.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KEES DE JONG. **Tchaikovsky - Nutcracker Ballet**: Dance of the Mirlitons - Kirov Ballet. Youtube, 29 abr. 2019. Disponível em: [\(169\) Tchaikowsky - Nutcracker Ballet: Dance of the Mirlitons - Kirov Ballet - YouTube](#). Acesso em: 04 jun. 2024.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: **Performance studies**: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo** - dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2018.

Recebido: 15/03/2026  
Aceito:12/05/2026