

ISSN 2237-2938

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#11

Inverno 2025

# O ato perpétuo de Marilena Ansaldi

*Andréia Nhur*

No segundo *ato* de seu livro autobiográfico, intitulado *Atos: Movimento na Vida e no Palco*, Marilena Ansaldi relembra:

Minhas memórias da primeira infância estão encharcadas por sensações de teatro: o cheiro da cola e das tintas, o perfume da maquiagem, as cores dos cenários, as luzes, o toque do veludo e da seda e a música que envolvia tudo isso [...]. Recordo-me disso com uma intensidade muito maior do que da luz natural, do mundo fora do teatro. (Ansaldi, 1994, p. 26-27)

Assim como Ansaldi, sou cria do teatro, filha de artistas da cena<sup>1</sup>, alimentada desde muito pequena pelas sensações do teatro, os cheiros, as luzes irrompendo a escuridão, o brincar de teatro no teatro. Não à toa, a biografia de Ansaldi me toca profundamente no ponto nodal de sua imensa e rica trajetória: quando não havia arte, sua vida ficava pálida. Ao se referir às intermitências entre vida artística e cotidiana dos pais que, a todo tempo, entravam e saíam de cartaz, assevera: “[...] quando a temporada terminava e eu me via só com a versão doméstica do drama, era como se estivesse morta” (Ansaldi, 1994, p. 30).

**1.** Minha mãe, Janice Vieira, é coreógrafa, bailarina e musicista; meu pai, Roberto Gill Camargo, é dramaturgo, diretor de teatro, professor, pesquisador e iluminador. Ambos, entre outras aventuras, participaram, junto ao Grupo Pró-Posição, da história do Teatro de Dança Galpão, sobre o qual discorrerei brevemente a seguir.

Dotada de uma escrita de memórias, em que presente e passado se atravessam, sua autobiografia, dividida em oito atos, trança um romance áspero entre arte e vida. Porque viver parecia ser uma tarefa densa para quem via o palco como espaço sagrado. Entre narrativas emocionadas sobre sua infância e adolescência e relatos sóbrios que descrevem detalhadamente momentos e personagens históricas, as palavras de Ansaldi constituem um mapa de acesso não somente à sua carreira e história de vida, mas um certo testemunho sobre os caminhos das artes cênicas no Brasil, especialmente, entre os anos 1960 e 1990.

## QUEM FOI MARILENA ANSALDI?

Essa foi a pergunta que fiz a meus pais quando, em 2006, ao estudar a história do Teatro de Dança Galpão – em minha pesquisa de mestrado sobre Denilto Gomes<sup>2</sup> –, deparei-me com o nome de Ansaldi, que, massivamente invocado, figurava em muitas das narrativas sobre a história da dança em São Paulo, entre os anos 1970 e 1990. A resposta deles foi algo como: “Marilena é uma atriz e bailarina muito forte, uma explosão em cena, fez o inesquecível *Escuta Zé!*, esteve à frente do Teatro Galpão e foi casada com Sábato Magaldi”.

Apesar do relevo dado à imensa destreza e presença de Ansaldi como atriz-bailarina, fui investigar, na literatura sobre história da dança no Brasil, os detalhes do que foi o movimento do Teatro de Dança Galpão na década de 1970. Sob esse restrito contorno, o que emergiu foi Ansaldi como força política para a dança, casada com um crítico teatral importante da época.

Em tempos de reconhecimento e afirmação das lutas feministas, começamos corrigindo a gafe: Sábato Magaldi é que foi esposo de Marilena Ansaldi, uma atriz-bailarina de presença monumental e agente cultural que transformou o cenário da dança e do teatro no Brasil do século XX. A partir daqui, podemos responder, desde nossa lente, quem foi Marilena Ansaldi.

De acordo com algumas fontes consultadas, como a Enciclopédia Itaú Cultural Teatro ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)), o *site* do Balé da Cidade de São Paulo ([www.baledacidade.com.br](http://www.baledacidade.com.br)), o caderno *Memória da Dança em São Paulo* (organizado por Renata Xavier e Maria Cristina Barbosa Lopes Coelho, em 2007), os livros *Dança Moderna* (de Linneu Dias e Cássia Navas, 1992),

**2.** Denilto Gomes (1951-1994) foi um dos maiores bailarinos da história da dança no Brasil. Foi casado com minha mãe, com quem fundou o Pró-Posição Ballet Teatro em 1973. Trabalhou com inúmeros coreógrafos e diretores teatrais e foi o principal intérprete de Takao Kusuno (1945-2001).

*Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981* (de Inês Bogéa), o documentário *Figuras da Dança-Marilena Ansaldi* (dirigido por Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco em 2008) e a própria biografia escrita por Ansaldi, é possível traçar uma espécie de mapa de navegação<sup>3</sup>.

Filha do barítono italiano Paulo Ansaldi e da corista Maria Nazareth da Silva, Marilena Ansaldi entra para a Escola Municipal de Bailado de São Paulo em 1951, tornando-se, mais tarde, primeira bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Em 1962, após participar do Festival da Juventude realizado em Helsinque, na Finlândia, segue viagem à Rússia (antiga União Soviética) e obtém bolsa de estudos no Balé Bolshoi, interpretando a protagonista Zarema no balé *A Fonte*, de Baychisaray. Ao voltar ao Brasil, em 1965, casa-se com Sábato Magaldi e inicia carreira como coreógrafa, além de participar de espetáculos dirigidos por Renée Gumiel. Em 1966, em parceria com outros bailarinos, cria o Balé de Câmara, para o qual elabora uma coreografia inspirada na peça *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Em 1968, torna-se uma das diretoras da Sociedade Ballet de São Paulo. Em 1973, convidada a assumir a direção do Corpo de Baile do Teatro Municipal, nega o convite e sugere Antônio Carlos Cardoso para o cargo. Contratado pelo Corpo de Baile, Cardoso mobiliza uma equipe de trabalho formada por ele, Ansaldi, Iracity Cardoso e Victor Navarro.

FILHA DO BARÍTONO ITALIANO PAULO ANSALDI E DA CORISTA MARIA NAZARETH DA SILVA, MARILENA ANSALDI ENTRA PARA A ESCOLA MUNICIPAL DE BAILADO DE SÃO PAULO EM 1951, TORNANDO-SE, MAIS TARDE, PRIMEIRA BAILARINA DO CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL.

Em 1974, descontente com o cenário da dança paulista, Ansaldi funda o Teatro de Dança Galpão, resultante de sua iniciativa e militância frente à Secretaria de Estado da Cultura, Esporte e Turismo daquele período.

A partir de 1975, inicia o que se pode chamar de seu projeto poético<sup>4</sup> maior, criando obras inaugurais no campo da integração entre a dança e o teatro. Em 1975, estreia o solo *Isso ou Aquilo*, com concepção própria e direção de Iacov Hillel, recebendo os prêmios APCA, Molière e Governador do Estado. Em seguida, coreógrafa e interpreta *Por Dentro/Por fora*, dividindo a

**3.** Em minha tese de doutorado, intitulada *Cartografias Midiáticas: O Corpomídia na Construção da Memória da Dança* (2012), proponho uma leitura historiográfica da dança a partir da metáfora das cartas de navegação, conceituadas pelo antropólogo Edwin Hutchins como tentativas de fixação de pontos em territórios móveis. Em diálogo com outras discussões historiográficas em dança, almejei a criação de uma cartografia de arquivos, testemunhos e repertórios dos artistas da dança, ressaltando que tal linguagem não deixa somente rastros documentais, mas, sobretudo, informações em fluxo nos corpos em movimento.

**4.** Em seu livro *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*, a pesquisadora Cecília Almeida Salles define projeto poético como o conjunto de “[...] fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo” (Salles, 2004, p. 37).

cena com o ator Rodrigo Santiago, com roteiro de Emilie Chamie e direção de Hillel. Em 1977, é a vez de *Escuta, Zé!*, espetáculo aclamado pelo público e pela crítica, com concepção e dramaturgia de Ansaldi, sob a direção de Celso Nunes. Essas, entre outras obras ulteriores, marcaram a posição de Ansaldi como uma das pioneiras de uma dança teatral brasileira e no enfrentamento das limitações políticas e estéticas impostas pela ditadura militar no Brasil. Nas palavras de Inês Bogéa – a partir de seu estudo sobre a produção do Teatro de Dança Galpão:

Tanto pelas qualidades artísticas quanto pelo teor inequívoco de resistência política e cultural, *Escuta, Zé!* marcou época de modo incomum para um espetáculo dançado. Esse foi um dos primeiros, se não o primeiro trabalho no país a romper de tal modo os limites da audiência específica da dança. De modo análogo à peça *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa em 1968 (e alvo de repressão policial), *Escuta Zé!* foi visto por um público variado e amplo, em São Paulo e muitas outras cidades, e teve grande impacto sobre toda uma geração. (Bogéa, 2014, p. 48-49).

Em 1979, encena *Um Sopro de Vida*, dirigido por José Possi Neto, a partir da obra homônima de Clarice Lispector – autora que voltaria a inspirá-la em 1989, com *A Paixão Segundo G.H.*, sob a direção de Cibele Forjaz.

EM 1979, ENCENA *UM SOPRO DE VIDA*, DIRIGIDO POR JOSÉ POSSI NETO, A PARTIR DA OBRA HOMÔNIMA DE CLARICE LISPECTOR – AUTORA QUE VOLTARIA A INSPIRÁ-LA EM 1989, COM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, SOB A DIREÇÃO DE CIBELE FORJAZ.

Em 1982, produz o solo autobiográfico *Jogo de Cintura*, e, em 1983, estreia *Se* (1983), espetáculo dirigido por Roberto Galizia. Em 1987, interpreta *Hamletmachine*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, sob a direção de Marcio Aurelio. Em 1991, assume o papel-título em *Clitemnestra*, peça da escritora belga Marguerite Yourcenar, dirigida por Antônio Araújo.

Além da atuação em espetáculos de teatro e dança teatral, também contribui como coreógrafa para montagens teatrais e participa de algumas telenovelas da TV Globo, como *Rabo de Saia* (1985) e *Selva de Pedra* (1986), entre outras.

## O TEATRO DE DANÇA GALPÃO

Quando fiz minha graduação em dança na Unicamp (entre 2001 e 2004), aprendi sobre Rudolf Laban, Pina Bausch, Judson Dance Theater, dança moderna europeia, dança pós-moderna norte-americana, mas em momento algum soube que, por aqui, havia uma história própria, de danças borbulhan-

tes e criações ainda mais inovadoras do que aquelas que nos foram imputadas como pontos matriciais de influência moderna e pós-moderna. E qual foi a minha surpresa ao saber que, nesse gesto de apagamento histórico, havia o silenciamento do trabalho de inúmeros artistas – entre os quais meus pais – que compuseram o fogaréu criativo do Teatro de Dança Galpão.

Inaugurada em 1975 por iniciativa de Marilena Ansaldi e com o apoio de Sábato Magaldi, a Sala Galpão se instalou dentro do Teatro Ruth Escobar. Diante do florescente movimento de grupos independentes de dança na cidade de São Paulo, Ansaldi batalhou pela fundação de um espaço para a apresentação de espetáculos experimentais de dança e a realização de cursos gratuitos que fossem subsidiados pelo governo (Dias; Navas, 1992, p. 120-121). Segundo a bailarina e pesquisadora Júlia Ziviani, Ansaldi teria fundado o Galpão para abarcar o que estava fora do “guarda-chuva” abraçado pelas companhias Stagium e Balé da Cidade de São Paulo, antigo Corpo de Baile Municipal<sup>5</sup>.

A Sala Galpão já havia abrigado José Celso Martinez Corrêa, com o espetáculo *Roda Viva* (1968), mas, no período em que Ansaldi buscava um lugar para escoar a produção da dança independente em São Paulo, o Galpão passava por uma fase de abandono e inexpressividade (Dias; Navas, 1992, p. 123). O Teatro de Dança foi fundado lá, em 1975, e durou até 1981, mas as apresentações de espetáculos, conferências, mostras de filmes e aulas, ou seja, as atividades que deram consistência ao movimento que o distinguiu, duraram até 1978 (Camargo, 2012):

Era exatamente como tínhamos imaginado: um teatro que durante o dia era ocupado por aulas e, à noite, por espetáculos experimentais. Todos os professores ganhavam um cachê pelas aulas e podiam se dedicar aos espetáculos com uma certa tranquilidade. Tudo podia ser experimentado, sobretudo as formas de expressão que mesclavam dança e teatro e provocavam tanta antipatia nos bailarinos “puros”. (Ansaldi, 1994, p. 151-152)

Naquele momento, o balé clássico ainda era dominante e impregnava a produção em dança no Brasil com ideais de beleza, pureza e isomorfismo entre dança e movimento. Em pleno regime militar, tal prerrogativa estética rígida se distanciava da efervescência cultural e dos movimentos politicamente

SEGUNDO A BAILARINA E PESQUISADORA JÚLIA ZIVIANI, ANSALDI TERIA FUNDADO O GALPÃO PARA ABRACAR O QUE ESTAVA FORA DO “GUARDA-CHUVA” ABRAÇADO PELAS COMPANHIAS STAGIUM E BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO, ANTIGO CORPO DE BAILE MUNICIPAL.

5. Entrevista realizada com Júlia Ziviani para a minha pesquisa de doutorado, defendida em 2012.

te engajados das outras artes. Assim, na contramão de uma certa dança hegemônica calcada no balé, o Teatro da Dança se tornou um foco de produção, troca, criação e aglutinação de arte engajada, sediando obras que transformariam os preceitos estéticos da época. Por lá passaram inúmeros artistas, grupos e professores, como Marilena Ansaldi, Sônia Mota, Maurice Vaneau, Célia Gouvêa, Iracity Cardoso, Antônio Carlos Cardoso, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, João Maurício, Thales Pan Chacon, Renée Gumiel, Yetta Hansen, Zina Filler, George Otto, Mara Borba, Klauss Vianna, Angel Vianna, Júlio Villán,IVALDO Bertazzo, Vivian Mamberti, Clarisse Abujamra, Mariana Muniz, J.C. Violla, Selma Egrei, Marcos Verzani, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Ismael Ivo, Felícia Ogawa, Juliana Carneiro da Cunha, Graziela Rodrigues, Penha de Souza, Grupo Pró-Posição, Denilto Gomes, Janice Vieira, Grupo Andança, Grupo Ex, Grupo Coringa, Grupo Cisne Negro (hoje Cisne Negro Companhia de Dança), Grupo Marzipan, Ana Maria Mondini e Umberto da Silva, entre outros.

Gosto de pensar que esses *mais velhos* pavimentaram a dança contemporânea que fazemos hoje no Brasil, desde suas invenções estéticas, pesquisas e práticas poéticas, até as políticas culturais para a dança. Na proa dessa embarcação, Ansaldi criou uma forma de fazer política para a dança que até hoje se replica.

## UMA DANÇA TEATRAL

No Brasil, o termo *dança-teatro* passou a ser empregado por volta da década de 1980, impulsionado pela divulgação do *Tanztheater* alemão, promovida pelo Instituto Goethe. A partir desse período, o Goethe viabilizou a vinda de artistas como Pina Bausch, Susanne Linke e Johann Kresnik, além de organizar palestras e lançamentos de livros que contribuíram para a difusão e o reconhecimento desse movimento artístico alemão (Petreca, 2008, p. 24-41).

No entanto, as experiências do Galpão e, marcadamente, os espetáculos criados por Ansaldi são provas concretas de que essa conversa entre as linguagens já tinha sido inaugurada por aqui, com contextos e contornos próprios.

Minha colega Sayonara Pereira, também professora no Departamento de Artes Cênicas da USP e pesquisadora das *thanzteatralidades*, entende que a tradução do termo *Tanztheater* para o português pode remontar a uma ideia de método ou técnica transposta e desprovida de memórias e linhagens (Pereira *apud* Nhur, 2016).

Chamar de *dança-teatro* o que Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa, Janice Vieira, Denilto Gomes, entre outros, produziam no Teatro Galpão seria uma

tentativa de fazê-los caber na linha do tempo de uma história da dança hegemônica e europeia. Pois que, aqui, a coisa era outra.

Parece preciosismo discutir nomes, mas já aprendemos com Nego Bispo que “[...] a arte de dominar é a arte de nomear” (Martins et al., 2020, p. 78). Assim, reconhecer a autoria dos traçados e as identidades em fluxo dessa dança teatral ou desse teatro dançado, emergente no Brasil dos anos 1970, é uma forma de romper com os ciclos colonizatórios que se replicam sem fim nas histórias de nossas artes brasileiras.

Segundo os relatos de Ansaldi, a criação de seu primeiro trabalho mais relevante nessa clave de combinações entre teatro e dança, *Isso ou Aquilo*, envolveu um exercício de dramaturgia – a que ela nomeou roteiro –, além de uma série de inovações, como o uso da palavra falada e movimentações fundadas em outras gramáticas além do balé clássico, ao qual estava tão habituada. Nas obras que se seguiram, essa prática de escrita de roteiro – que poderíamos qualificar como uma espécie de dramaturgia autoral e atoral – combinava-se com a consolidação de uma linguagem cênica singular que, mesmo sob a batuta de diferentes diretores e diretoras, calcava-se na presença simultaneamente visceral, expressiva, técnica e precisa de Ansaldi. E, nessa esteira, a teatralidade foi se instaurando de maneira definitiva, a ponto de dissolver os contornos entre as linguagens. Em *Um Sopro de Vida* (1979), por exemplo, Ansaldi intercalava movimentos improvisados, coreografias de Víctor Navarro e texto falado, num abraço entre gesto e palavra. O trabalho, que era dança e era teatro, rendeu a Ansaldi o prêmio de melhor atriz pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Abrindo um flanco definitivo nas searas da dança e do teatro, a artista, em companhia de outros pioneiros dessa dança teatral ou teatro dançado, não parece ter recebido o devido reconhecimento por parte das narrativas históricas no Brasil:

Noto, por exemplo, que nas abordagens históricas ou críticas que se fazem sobre o teatro brasileiro meu nome nunca é mencionado [...]. Por mais diferente que seja o meu trabalho, porque lida com dança e movimento, gostaria que ele se integrasse a uma visão geral do teatro brasileiro [...] o pensamento crítico tem ainda uma dificuldade muito grande para assimilar propostas que, por exemplo, não sejam fundadas no texto. (Ansaldi, 1994, p. 55-56)

SEGUNDO OS RELATOS DE ANSALDI, A CRIAÇÃO DE SEU PRIMEIRO TRABALHO MAIS RELEVANTE NESTA CLAVE DE COMBINAÇÕES ENTRE TEATRO E DANÇA, *ISSO OU AQUILO*, ENVOLVEU UM EXERCÍCIO DE DRAMATURGIA – A QUE ELA NOMEOU ROTEIRO –, ALÉM DE UMA SÉRIE DE INOVAÇÕES, COMO O USO DA PALAVRA FALADA E MOVIMENTAÇÕES FUNDADAS EM OUTRAS GRAMÁTICAS ALÉM DO BALÉ CLÁSSICO, AO QUAL ESTAVA TÃO HABITUADA.

Ademais, podemos acrescentar a esse apagamento um silenciamento característico da escrita histórica em relação às memórias e à oralidade. Corpos, testemunhos e presenças, marcadores da oralidade, tendem a desaparecer diante da força dos arquivos e dos discursos validados pelos historiadores. Embora alvo de um amplo debate – e da crescente valorização dos meios de memória em detrimento dos documentos –, as disputas entre história e memória ainda são vencidas pelo assentamento arquivístico. Assim, arrisco dizer que quanto mais documentados são os artistas, mais validade histórica tem sua passagem pelo mundo, não porque foram mais importantes, mas porque todo arquivo é mediável e político. Escolhe-se o que vai ou não permanecer num certo discurso oficial da história.

## PRESENÇA, RESISTÊNCIA, (DES)CONTINUIDADES E REVERBERAÇÕES

Nos últimos atos de sua autobiografia, Ansaldi revela uma série de ciclos de produção artística, quase todos autorais, com alguns apoios sazonais, em que assumia múltiplas funções de idealizadora, dramaturga, produtora, atriz-bailarina, figurinista e até iluminadora. Entre dívidas, temporadas e turnês voltadas para financiar os investimentos empreendidos, a artista cravou sua linguagem própria de criação no território moveidico das produções ditas independentes.

Entre dívidas, temporadas e turnês voltadas para financiar os investimentos empreendidos, a artista cravou sua linguagem própria de criação no território moveidico das produções ditas independentes.

NOS ÚLTIMOS ATOS DE SUA  
AUTOBIOGRAFIA, ANSALDI REVELA  
UMA SÉRIE DE CICLOS DE PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA, QUASE TODOS AUTORAIS,  
COM ALGUNS APOIOS SAZONAIS, EM  
QUE ASSUMIA MÚLTIPLAS FUNÇÕES  
DE IDEALIZADORA, DRAMATURGA,  
PRODUTORA, ATRIZ-BAILARINA,  
FIGURINISTA E ATÉ ILUMINADORA.

Num campo de incertezas, perseverava criando obras singulares, sem concessões para atrair público ou investidores interessados na geração de lucro. Produzia quase sempre sem recursos e sem retorno financeiro.

Essa insistência, característica presente no modo de trabalho de uma legião de artistas da cena contemporânea brasileira atual, é um traço que se atualiza e se adapta às políticas culturais como hoje se apresentam.

Se, com Ansaldi, o tipo de financiamento possível era o mecenato ou o investimento próprio com aposta em bilheteria, então o jogo entre público e privado ocupa a editalização das criações fomentadas por verbas públicas e o incentivo fiscal aplicado a produções que, majoritariamente, alcançam grandes públicos e publicizam as marcas patrocinadoras. Por isso, assim como muitos de nós, Ansaldi complementava a renda como professora, vinculada à Escola Municipal de Bailado.

Como afirmou em diversas passagens de seu livro, mesmo com tantas dificuldades, estar em cena era sinônimo de estar viva. Os períodos de entressafra

das criações e apresentações, para ela, eram tristes como a morte. Quem a viu atuando é unânime em constatar que sua presença cênica era vulcânica, como atestou Consuelo de Castro: “Ela explodia no palco. Se estilhava em emoção selvagem, expunha sua ira santa e sua paixão, seu desejo de estar no mundo como uma consciência empunhada” (Castro, 1994, quarta capa).

Tal energia concentrada na atuação lembra aquela dos mestres artesãos.

Em *O Artífice*, o sociólogo Richard Sennet defende a habilidade prática e o *saber fazer* do trabalho como detentor de um valor intrínseco e social fundamental. Cita a história de Antonio Stradivari, criador do Stradivarius, violino com excepcional qualidade de som. A maestria na construção do instrumento era domínio exclusivo de seu criador, que conhecia todas as etapas da confecção daquele violino magistral. Por isso, apesar de continuar existindo enquanto marca, tal qualidade jamais foi reconstituída após a morte de Stradivari. Não à toa, Fernanda Montenegro, ao comentar sobre o trabalho de Marilena Ansaldi, comparou-a a um Stradivarius. Única, singular e magistral, a artista levou consigo sua qualidade maior: a presença.

As narrativas históricas da dança e do teatro, quando conseguem dialogar com os corpos da história, em detrimento da prevalência dos discursos e dos arquivos, evitam apagamentos indevidos.

Entre teatro, dança, texto falado, cantado, coreografado e teatralizado, sinto-me parte do movimento multiartístico que Ansaldi e outros artistas começaram. Independente, autoral e sem território fixo, esse tipo de arte não nasceu agora, mas veio caminhando entre continuidades e descontinuidades por meio dos corpos-artistas que a perpetuaram mnemonicamente no tempo.

Assim, só posso terminar este texto agradecendo aos atos de existência e resistência de Marilena Ansaldi. Pode parecer piegas, mas aplaudir (e convidar os leitores ao aplauso) parece ser um gesto de comunhão à essa história-memória: “Não é a mim, Marilena Ansaldi, que aplaudem, mas a alguma força, alguma energia, algum acontecimento que se completa através da minha presença” (Ansaldi, 1994, p. 13).

AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DA DANÇA E DO TEATRO, QUANDO CONSEGUEM DIALOGAR COM OS CORPOS DA HISTÓRIA, EM DETRIMENTO DA PREVALÊNCIA DOS DISCURSOS E DOS ARQUIVOS, EVITAM APAGAMENTOS INDEVIDOS.

## REFERÊNCIAS

- ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.
- BOGÉA, Inês. *Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981*. São Paulo: Sesc-SP, 2014.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Cartografias Midiáticas: O Corpomídia na Construção da Memória da Dança*. Tese de doutorado, Comunicação e Semiótica, Programa

- de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CASTRO, Consuelo de. Quarta Capa. In: ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.
- COELHO, Maria C. B. L.; XAVIER, Renata (orgs.). *Memória da Dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2023/09/memoria-de-danca-em-Sao-Paulo-Centro-Cultural-Sao-Paulo.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- MARTINS, Greice; FELIPE, Henrique Junio; SIMEI LEAL, Natacha; LIMA DA SILVA, Suz Evany. “Das Confluências, Cosmologias e Contra-colonizações. Uma Conversa com Nego Bispo”. *Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 73-84, 2020. v2i1.10481. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/5236>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- NHUR, Andréia. “O Vírus Moderno: Olhares Sobre a Experiência do LAPETT”. In: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia (orgs.). *Trajetórias em Construção: Escritos Cênicos dos Pesquisadores do LAPETT – ECA/USP*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- PETRECA, Paula Carolina. *O Papel do Jornalismo Cultural no Percorso da Dançateatro no Brasil: A Replacação do Meme Pina Baush*. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

**ANDRÉIA NHUR** é multiartista e professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.