



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE DANÇA

MARIA GABRIELA LIMA DE CARVALHO

**OS FREVOS DISSIDENTES DAS RUAS: CORPOS QUE FERVEM SUAS
FABULAÇÕES E RESISTÊNCIAS INTERSECCIONAIS**

RECIFE

2025

MARIA GABRIELA LIMA DE CARVALHO

**OS FREVOS DISSIDENTES DAS RUAS: CORPOS QUE FERVEM SUAS
FABULAÇÕES E RESISTÊNCIAS INTERSECCIONAIS**

Trabalho de conclusão realizado no curso de Dança / Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em dança.

Orientadora: Prof. Drª Roberta Ramos Marques

RECIFE

2025

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE**

Carvalho, Maria Gabriela Lima de .

Os frevos dissidentes das ruas: corpos que fervem suas fabulações e
resistências interseccionais / Maria Gabriela Lima de Carvalho. - Recife, 2025.
40

Orientador(a): Roberta Ramos Marques

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2025.
Inclui referências, anexos.

1. frevo. 2. dissidências. 3. ruas. 4. interseccionalidades. 5. corporalidade.
6. dança. I. Marques, Roberta Ramos. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARIA GABRIELA LIMA DE CARVALHO

**OS FREVOS DISSIDENTES DAS RUAS: CORPOS QUE FERVEM SUAS
FABULAÇÕES E RESISTÊNCIAS INTERSECCIONAIS**

Trabalho de conclusão realizado no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Licenciada em dança.

Aprovado em: 12/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Roberta Ramos Marques (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Francini Barros Pontes (Examinadora Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Anne Isabelle Costa de Andrade (Examinadora Externo)

*À minha irmã, Marina, pelas primeiras danças e
brincadeiras... e a toda comunidade do frevo, que
mantém a festa viva.*

AGRADECIMENTOS

À minha família – minha casa, meu alicerce – que sempre apoiou meus voos e são meu pouso: minha mãe, Socorro; meu pai, Jailson; minha irmã, Marina; meu irmão, João, e meu companheiro, Filipe. A vocês, todo meu amor e toda minha vida.

À minha irmãs da vida, Maya e Yanca, por sonharmos e riscarmos Rasura juntas. Esse encontro é fundamento para o que hoje sou e escrevo aqui.

À minha bencinha, Jeffinho, meu gemini, minha referência, por todo carnaval, instiga e parceria; à Rebeca, por toda dança, força, sensibilidade e “tamo junta, neguinha!”.

À minha banca por aceitarem de peito aberto este convite: à Anne, essa grande inspiração, amiga e por estar comigo em mais uma etapa; à Profa. Dra. Francini pelas trocas e ensinamentos durante todos esses anos de curso; à Profa. Dra. Roberta Ramos por todas as palavras, confiança e orientação; a Luiz, por toda a disponibilidade, amizade e conversas essenciais para essa pesquisa, além de topar ser suplente desta banca.

À Mestra Mônica, Tonho, Duda e Edson pelos encontros e por compartilharem generosamente suas histórias comigo, tornando este trabalho ainda mais coletivo. A Léna, Sindra e Gui que trouxeram o Guadeloupe para Pernambuco, por todo afeto e “bigidi” que me atravessaram profundamente e se fazem presente nesta escrita.

À minha irmã da vida, Isadora, pelas músicas, conversas e parcerias de sempre, e a Sereno, por inventar e brincar mundos comigo; a minhas amizades, Karol e Guilherme, que me acompanharam direta e indiretamente nessa trajetória.

À Orquestra Malassombro, por acreditar em novos frevos; à Cia Artefolia, por inventar terreiros; à Makamo, por fazermos música; à Escola de Frevo, que foi casa; ao Studio Viégas de Dança, onde iniciei profissionalmente; ao Paço do Frevo, pelas portas sempre abertas; aos professores e colegas da universidade e da vida.

Ao frevo e a toda comunidade – quem veio antes e quem virá. Um salve!

*O frevo é de quem faz a vida ferver
Transmutar desafio num passo sem tédio
Encontrar no caminho a pedra, o mangue, o rio,
no meio fio não sei se rio ou se caio
Nesse chão que embaraço a perna e o abraço
No compasso do frevo eu vou
No calor da emoção
Sem saber pronde vou
Mas eu só sei que vou*

*Descamar, refutar, exercer o suor
Dividir, contemplar, cometer a paixão
Que chega em toda massa
Que lava toda praça
De qualquer angústia ou outra ilusão
Enxergar, retomar, resolver nossa dor
Delirar, festejar, encontrar a razão
O frevo é diferente
O frevo é semente
De uma grande revolução*

— Isadora Melo (letra) e Rafael Marques
(música), No compasso do frevo, 2025.

RESUMO:

Este trabalho busca compreender de que maneira diferenças corporais, técnicas e subjetivas se inscrevem no corpo de fazedores do frevo e se expressam em modos distintos de pensar, praticar e transmitir essa dança, reconhecendo a rua como território fundamental de criação, memória e resistência. Investiga-se o frevo sob uma perspectiva decolonial e interseccional, compreendendo-o como manifestação cultural urbana, popular e afro-diaspórica, atravessada por múltiplas corporalidades, epistemologias e modos de existir. Articula-se análise bibliográfica, documental, autoetnográfica e história oral, a partir de entrevistas com referências da cena do frevo de Recife-Olinda, cujas trajetórias são marcadas por dissidências de gênero, raça, classe e sexualidade. Problematiza-se o apagamento histórico colonial, protagonismos invisibilizados e narrativas hegemônicas, analisando como o corpo do frevo estilhaça relações de poder e produz estratégias de vida, ao contrair, expandir, desequilibrar, evidenciando o frevo como campo complexo de saberes. Aqui, corpo, território e frevo são arquivos vivos de luta e celebração.

Palavras-chave: frevo; dissidências; ruas; interseccionalidades; corporalidade.

ABSTRACT:

This study seeks to understand how bodily, technical, and subjective differences are inscribed in the bodies of frevo practitioners and expressed through distinct ways of thinking, practicing, and transmitting this dance, recognizing the street as a fundamental territory of creation, memory, and resistance. The research approaches frevo from a decolonial and intersectional perspective, understanding it as an urban, popular, and Afro-diasporic cultural manifestation shaped by multiple corporalities, epistemologies, and ways of being. It combines bibliographic and documentary analysis, autoethnography, and oral history, drawing on interviews with key figures from the frevo scene in Recife–Olinda, whose trajectories are marked by dissidences of gender, race, class, and sexuality. The study problematizes colonial historical erasure, invisibilized forms of protagonism, and hegemonic narratives, analyzing how the frevo body fractures power relations and produces strategies of life through contraction, expansion, and imbalance, thus revealing frevo as a complex field of knowledge. Here, body, territory, and frevo are living archives of struggle and celebration.

Keywords: frevo; dissidences; streets; intersectionalities; corporality.

Inauguro esta escrita sem saber com exatidão os passos que vou traçar neste caminho. Primeiramente, peço licença para chegar: licença às mestras e mestres, passistas, brincantes, às crianças, às agremiações e às ruas em que a manifestação do frevo se cria e se reinventa. Só estou aqui hoje tendo a possibilidade de escrever sobre o que me move e me sustenta durante esta vida porque houve muita gente que deu pernadas e tesouras nos portões da academia e que, muito antes, também batizaram o chão das nossas cidades: Recife e Olinda, Pernambuco. Foi através do frevo que comecei a olhar o mundo.

Proponho-me a dialogar sobre frevo e as coisas que o atravessam, articulando elementos técnicos, históricos, simbólicos e corporais que permeiam a dança, a rua, as diversidades do povo e da vida de quem o faz. O que me move aqui, não são feridas, mas a criatividade, as estratégias com que seguimos. A alegria que move o frevo não oculta a luta, mas a transforma. As soluções surgem do improviso – dos desequilíbrios, das torções, das reviravoltas que enfrentam a opressão. São corpos que se refazem em movimento. Na tentativa de compreender essa dinâmica entre perguntas e respostas, nas brechas do improviso, é aqui que realizo este trabalho.

Esta pesquisa nasce do desejo de compreender o frevo para além dos estereótipos folclorizantes que, por vezes, tentam enquadrá-lo. Interessa-me observar como ele é vivido e sentido por uma diversidade de corporalidades que o produzem diariamente – corpos negros, periféricos, LGBTQIAPN+ dissidentes, trabalhadores, múltiplos. Corpos que carregam no movimento suas trajetórias, dores, modos de existir, insurgir e celebrar.

Busco compreender quem são essas corporalidades e como marcadores sociais – raça, gênero, classe, sexualidade e território – influenciam seus modos de pensar e, sobretudo, praticar a dança. Procuro entender de que forma essas diferenças produzem saberes, tensionam narrativas hegemônicas e revelam dimensões políticas da manifestação. Considero as ruas como lugares formadores do frevo, capazes de potencializar e transformar essas diversidades, permitindo reconhecer o frevo como um campo complexo que articula técnicas e subjetividades, e que

enfrenta, mas também é constituído por, violências, invisibilidades e protagonismos historicamente silenciados.

Parto das perspectivas propostas por Lélia Gonzalez (2020), especialmente no que diz respeito à interseccionalidade, que constitui referência fundamental para as discussões desenvolvidas neste trabalho. Deste modo, dialogo com autoras e autores que ampliam a compreensão do frevo em suas dimensões históricas, corporais e decoloniais. Entre eles/as, destacam-se: Leda Maria Martins, Rebeca Gondim, Jefferson Figueirêdo, Valéria Vicente, Mayara Ferreira, Léna Blou, Jota Mombaça, Grada Kilomba, Eduardo Oliveira, Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas.

Com o intuito de refletir sobre o frevo a partir de suas múltiplas dimensões socioculturais e políticas – atravessadas pelas experiências e trajetórias de quem o vive –, escolhi como interlocutores/as quatro artistas-passistas de Recife e Olinda, referências na cena do frevo. Suas práticas e reflexões reverberam na pesquisa, possibilitando saídas do meu próprio lugar de observação e proporcionando novas conexões. Ressalto a colaboração de Mestra Mônica Santana, Edson Vogue, Eduarda Lemos e Tonho das Olindas, cujos diálogos foram essenciais ao desenvolvimento deste trabalho.

Para a escrita deste artigo, trabalhei com diferentes perspectivas metodológicas, articulando as falas das pessoas entrevistadas a partir de um enfoque que valoriza a oralidade (Martins, 2021), em diálogo com a pesquisa bibliográfica, documental e com a autoetnografia. Como pesquisadora implicada no campo em que a investigação se desenvolve, a autoetnografia torna-se significativa, visto que “os dados autoetnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito” (Fortain, 2009, p. 84). Assim, minha experiência enquanto passista e pesquisadora – este corpo que vive, aprende e se movimenta com o frevo – contribui diretamente para o processo investigativo da pesquisa.

Convido a quem me lê que sigamos dançando, cantarolando uma melodia e marcando o pulso continuamente, um tempo fraco e um tempo forte: 1, 2, 1, 2, 1, 2...

As ruas

Pretendo, aqui, trazer as ruas como o principal fator que faz o frevo ser quem é. As ruas são lugares de encruzilhadas, encontros, atravessamentos, passagens, brincadeiras, trabalhos, disputas, festejos e encantamentos – um campo infinito de invenções. Compreender o frevo é compreender o ambiente urbano como espaço de criação, memória e expressão.

Luiz Antonio Simas (2019), em *O Corpo Encantado das Ruas*, propõe uma leitura das ruas como arquivos vivos, verdadeiras bibliotecas da história popular. E lembra que:

Malucos, crianças, mulheres, bichas, sambistas, funkeiros, amantes desesperados, fracassados em geral, a vizinha do lado, o fantasma, a iaô, a prostituta, a beata, a minha mãe, a passista da Mangueira, a filha de Deus e o filho do Diabo, o pierrô, a colombina [...] não são objetos da história. São sujeitos dela. (SIMAS, 2019, p. 109).

Ao reconhecer esses/as sujeitos/as como protagonistas, ampliamos a compreensão das ruas como espaços de criação coletiva, catalisadores de diversidades. O frevo emerge, no final do século 19, em meio às transformações sociais e culturais de seu tempo, nas ruas estreitas do centro do Recife. É o povo, em sua pluralidade, que constrói essa manifestação nascida do disfarce, da disputa, da brincadeira, da alegria e da afirmação de modos de vida de quem ocupava o centro da cidade não apenas com trabalho, mas também com moradia:

O surgimento do frevo é diretamente ligado à reorganização social decorrente do fim da escravatura (1888) e da proclamação da República (1889). Só com mudanças políticas e sociais tão relevantes foi possível à população afrodescendente e mestiça ocupar o espaço urbano e inventar tradições brasileiras, como o frevo. (Vicente e Souza, 2015, p. 27).

Como destacam Vicente e Souza, essa manifestação nasce em meio a disputas pela cidade, o frevo desafia normas sociais e se configura como gesto de liberdade,

contra-ataque e afirmação. Sua relação com as maltas de capoeira evidencia ainda mais esse caráter de enfrentamento. Diante dos conflitos entre os grupos e as bandas militares que se desafiavam nas ruas do Recife:

Os capoeiras procuravam apurar-se nos passos do jogo-luta que acabaram por também nomear os da dança: tesoura, voo de andorinha, pernada, dobradiça, corrupio etc. O frevo (de ‘frevé’, forma popular do verbo ‘fervor’) ultrapassou os limites do Carnaval pernambucano (Gonzalez, 1987, p. 52).

Essa relação permite compreender a capoeira como fundamento da criação do frevo, como afirma Vicente:

No entanto, mais do que preparação física para o frevo, a capoeira pode ser vista como o tipo de lógica de organização do corpo que permite a criação do frevo; um corpo forte, flexível, educado na prontidão e na malícia. (Vicente, 2008, p. 70).

A partir da década de 1930, o Brasil passa por um intenso processo de higienização urbana e cultural, que atinge profundamente as manifestações populares, inclusive o frevo (Vicente, 2008). As reformas e o acelerado processo de modernização alargam becos e vielas e deslocam o povo para as margens. Essa reorganização do espaço urbano incide diretamente sobre a prática que, junto a diversos outros projetos das classes dominantes, provoca movimentos de embranquecimento (Barbosa, 2016); além de afastar gradativamente o frevo de seu encantamento original de rua.

Raquel Barreto, no prefácio de *Festas Populares no Brasil*, observa:

Afoxés, cordões, blocos, escolas de samba, frevos, esses baratos todos que antes eram chamados de ‘coisa de negros’ (...) hoje fazem parte de um ‘patrimônio cultural nacional’ do qual, é claro, os beneficiários não são os ‘neguinhas’, mas as secretarias e as empresas de turismo. (Barreto, 2024, p. 33).

Aquilo que foi marginalizado passa a ser exaltado como símbolo nacional, movimentando capital do qual poucos fazedores acessam. Renata Lima (2010) lembra que esse processo se relaciona a fenômenos como a urbanização crescente, o turismo, a apropriação pela classe média e até mesmo as políticas de salvaguarda. Essas políticas são de extrema importância para a valorização e manutenção das manifestações, mas, se não houver um olhar plural, podem

dissociar o frevo de seu território de criação, convertendo-o em apenas um produto que reforce estereótipos vendáveis.

A Mestra Mônica Maria Santana da Silva, olindense, capoeirista, musicista e passista de frevo, lembra, em entrevista concedida para este trabalho:

Passem pra frente que o frevo é revolucionário. Ele nasce de uma reivindicação de uma classe social (...). A gente não pode pegar o frevo - até pode, não é proibido - , tirar ele da rua, botar num palco e dar uma estética eurocêntrica. (...) Cultura afro-diaspórica não é linear. É cheia de cai e não cai, de desequilíbrio, como a capoeira. (Silva, M., 2025).

Sua fala reforça que o frevo não é apenas forma estética; é tecnologia de vida, modo de ser que nasce na rua – e a rua abriga múltiplas maneiras de mover e existir. Para Costa (2022), trata-se de uma “tecnologia ancestral” aplicada aos povos tradicionais, que expande conhecimentos dentro dos processos, diferenciando-se do uso da palavra no sistema capitalista. Compreende formas de tecnologias como estratégias de vida, modos de criação e sobrevivência que se sustentam no corpo, “ampliando os conceitos do que é tecnologia para visões que vão além da ontologia que orienta o pensamento moderno” (Fagim, 2023, p. 1).

As ruas surgem, portanto, como matriz de criação: lugares de saberes e memórias em movimento, “lugar onde não há fixidez” (Simas, 2019, p. 35). O frevo, nascido desse contexto, transforma mazelas e potências em explosões, torções, cruzamentos e desequilíbrios – expressividade do povo que o cria e reinventa continuamente.

Nesse sentido, trago Leda Maria Martins, que, desde 1991, conceitua a “encruzilhada” como espaço de interações. Em sua obra *Performances do tempo espiralar*, ela afirma que o tempo, na perspectiva afro-diaspórica, opera por reversibilidades, não linearidades e simultaneidades, onde o corpo tem como princípio o movimento (Martins, 2021):

O movimento aqui traduz a assimetria, matéria-prima da corporeidade negra. Assim se manifesta a síncopa, mãe da ginga e de todas as giras, o corpo que desafia o vazio, os assimétricos voltejos da rítmica no corpo que parece tomar, atraído pelo chão, salta no espaço e breca a queda, em voleios sobre si mesmo e sobre a espacialidade escandida e expandida. No

jogar da capoeira, o corpo desliza e balança no ar, desenha o espaço. Escorrega, mas não cai. (Martins, 2021, p. 83 e 84).

O frevo carrega essa espiral, eu a percebo quando faço: o “Faz-que-vai-mas-não-vai”, a “Alegria de Salão”, o “Patinho” – passos que com suas curvas, riscos, transferências e giros revelam essas temporalidades e assimetrias. Rebeca Gondim, ao compreender o frevo como dança urbana negra, reforça essa dimensão, o frevo como “moveres/saberes que se constroem no ambiente urbano e que carregam em seus gingados, em seus princípios, a irreverência, a insistência de ocupar espaços (especialmente ruas e praças) disputado com o poder hegemônico” (Gondim, 2022, p. 60).

Em conversa com Edson Flavio Lima – popularmente conhecido como Edson Vogue –, recifense, artista da dança, passista de frevo e pioneiro do vogue em Pernambuco, ele articula essa perspectiva:

Porque o frevo não é considerado uma dança urbana? Porque da mesma maneira que o frevo surge, no final do século 19, início do século 20, o Vogue surge também, o breaking surge, o waacking, porque o frevo é chamado de popular, sabe? E ele é popular porque? É porque é muita gente fazendo? É porque todo mundo conhece? É porque é do povo? É cultura popular, mas quem faz essa cultura? Os populares. Mas quem são os populares, sabe? Acho que é uma coisa bem de apagamento. Você massifica aquilo, entendeu!? pra não ter um criador ali também, porque são pessoas negras. (Lima, 2025).

A corporalidade que se expressa nas ruas estava ligada aos trabalhos urbanos dessas pessoas: quitandeiras, lavadeiras, comerciantes, construtores, carregadores etc. Pensar nesses corpos é imaginar força, agilidade e malandragem, mas não só. São também corpos sensíveis, sinuosos e singulares – corpos que carregam histórias, cansaços, desejos e modos próprios de existir. Uma gente que estava buscando possibilidades de vida. Circular nas ruas é estar propício a diversas conexões, ainda mais neste contexto, é se encontrar e inventar terreiros e se cruzar com outras manifestações nas ruas. “O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem.” (Martins, 2021, p. 50).

O frevo não se finda na rua, mas é nela que se funda. Expande, segue diferentes rumos e ganha espaços, entra em teatros, academias, aeroportos, e viaja o mundo. Mas seu cerne – o motivo do frevo ter tantas asas, tantas pernas, tantas bocas e tantas mãos – nasce dessa tecnologia ancestral de organização e sociabilidade.

Gostaria de trazer aqui também as crianças, essas que brincam, ocupam, criam, observam, que também contribuem para o frevo ser plural e contínuo. Gosto de olhar as fotografias em preto e branco da década de 50¹ e ver as crianças olhando e dançando no meio do povo. Vejo o frevo como uma grande brincadeira e quem mais entende disso, são elas. O frevo carrega na essência a muganga, o jogo, a fabulação de personagens e borra o padrão do que é o feio e o bonito. Arrasta a gente pra entrar no meio do fervo e por alguns instantes de suspensão poder brincar com nossa própria criança é acessar um lugar de sabedoria do estado presente.

No espiral do tempo, o frevo volta e avança. Não como enrijecimento da tradição, mas com respeito às origens – um *Sankofa* que olha para trás para ganhar força e seguir adiante. A história do frevo não cabe numa única narrativa: ela explode, transborda, e por muito tempo o olhar hegemônico tentou enquadrá-la em molduras elitistas e excludentes. Mas, há um tempo, um bonde inteiro vem vasculhando, reafirmando e evidenciando nomes e memórias que não podem cair no esquecimento. Afinal, a romantização do popular flerta com o apagamento:

Não à toa o frevo está em relação com a capoeira, a ginga, o corpo que ataca, defende, esquiva, golpeia, desvia, encontra frestas no próprio corpo, no tempo e no espaço, para (re)existir. O frevo, dança transgressora, também ginga e, aqui, seu campo de possibilidades se expande, na busca por encontrar frestas na sua própria história, indo no contrafluxo de padrões estabelecidos e impostos, se colocando em risco, em desequilíbrio, em contínuo movimento. (Figueirêdo, 2020, p. 86).

O frevo, assim como a capoeira, ginga e se reinventa nos corpos e nas ruas; são esses lugares de encontro, disputa e criação que ampliam seus caminhos, permitindo que a dança encontre brechas na história, desafie padrões impostos e se mantenha em constante movimento – equilíbrio e desequilíbrio.

¹ Exemplo de fotografia mencionada: Marcel Gautherot, *Carnaval*, ca. 1952, Recife. Acervo Instituto Moreira Salles. Direitos reservados. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/39006> Acesso em: 28 nov. 2025.

Entre a festa e a ferida: fabulações contra o apagamento

Pergunto-me se o anonimato é uma característica da dança frevo ou uma condição imposta pela realidade de seus criadores: marginais, biscateiros, prostitutas, todos analfabetos e sem legitimidade social. (Vicente, 2008, p. 67).

A provocação de Valéria Vicente, que está na epígrafe, me instiga a revisitar o lugar do frevo na historiografia, indicando que o anonimato de seus criadores não é acidental, mas consequência das estruturas de exclusão que marcam as expressões culturais afro-indígenas. O frevo se origina nas margens sociais, entre corpos sistematicamente silenciados pelo projeto colonial – negros, indígenas, pobres e dissidentes. Como afirmam Simas e Rufino (2018, p. 11): “A agenda colonial produz descredibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial”.

A invisibilização atravessa tempos e formas. Passistas que nunca foram nomeados sustentaram - e ainda sustentam - a visibilidade e a potência dessa manifestação. Em entrevista, Edson Vogue destaca: “Muitas vezes usam minha foto sem botar meu nome. Porque é o passista” (Lima, 2025). A inquietação de Edson sintetiza uma experiência recorrente: somos fotografados/as sem que pergunttem nosso nome, e nossas imagens acabam circulando ou sendo comercializadas sem crédito ou autorização. É uma forma sutil de apropriação, que retira de nós o controle sobre o contexto em que aparecemos. Ao mesmo tempo em que sabemos que representamos o frevo, caminhamos numa linha tênue entre sermos reduzidos a decoração turística e termos nossas histórias negligenciadas numa dinâmica colonial que ainda se reproduz.

Projetos como *Relicárias* (2024), de Marcela Felipa, Rebeca Gondim e Ailce Moreira, trabalham justamente na contramão: vasculham arquivos, escutam memórias em busca de (re)contar e dançar as histórias de mulheres negras que viveram no Recife no período do surgimento do frevo. A fabulação, como aponta Mayara Ferreira (2022), constitui uma estratégia de reconstrução quando os

registros faltam. Fabular é criar, inventar e intuir a partir de fragmentos com a intenção de produzir continuidade, configurando-se como um caminho fundamental para tornar presentes histórias subalternizadas, silenciadas e apagadas. Trabalhos artísticos como este contribuem para compreensões polissêmicas do frevo, que não se reduz à visão folclórica.

Como reforça Leda Maria Martins, as festas populares se sustentam em dinâmicas culturais responsáveis pelo “estilhaçamento de classificações impostas de cima para baixo” (2024, p. 142); é o povo que foi anonimizado que carrega a vitalidade dessas práticas. Pensar o frevo é, portanto, reconhecer que sua força emerge de uma coletividade historicamente marginalizada.

As narrativas de Eduarda Lemos, Tonho das Olindas, Mestra Mônica e Edson Vogue atravessam esse debate com suas vivências. São depoimentos que revelam as camadas de racismo, cismatividade, transfobia e higienização estética que atravessam o campo do frevo, mesmo dentro de uma manifestação cultural frequentemente celebrada como “popular”, “democrática” e “livre”.

Eduarda Lemos Coutinho, recifense, passista de frevo, dançarina de brega funk e referência na swingueira em Pernambuco, relata que, ao assumir sua identidade de gênero trans em 2015, sua presença no carnaval do Recife, que tinha uma média de 30 apresentações, foi reduzida a um único convite: “No Carnaval de 2016 só fiz uma apresentação e nada mais [...] Isso me deixou muito triste. Eu sei que o preconceito é grande, mas é Carnaval – então a gente pode ser quem a gente quer ser.” (Coutinho, 2025).

Sua fala evidencia como a promessa de liberdade carnavalesca não é distribuída igualmente. A carnavaçalização, como lembra Jota Mombaça (2021), muitas vezes intensifica as normas ao invés de rompê-las. A travessia de Eduarda mostra que corpos trans, mesmo quando indispensáveis ao Carnaval, continuam sendo filtrados pelos mecanismos cismáticos de seleção e visibilidade.

Tonho das Olindas – como gosta de se apresentar –, Antônio José da Silva como nome de batismo, traz no seu nome o lugar onde inicia sua trajetória: olindense, capoeirista, passista de frevo e educador social. Comenta sobre a precarização do reconhecimento econômico: “Eu valorizo vocês... mas quem realmente trabalha com isso não é valorizado. [...] É porque é o povo da favela, é o povo do morro.” (Silva, A., 2025).

Essa fala expõe outra situação recorrente, em que artistas e passistas são frequentemente convidados para eventos que prometem “visibilidade”, mas sem qualquer remuneração. Os contratantes se apoiam nesse discurso de visibilidade para justificar a ausência de pagamento, reproduzindo uma lógica de exploração que se sustenta sobre desigualdades raciais e de classe. O mesmo corpo que produz o frevo não é convidado a lucrar com ele.

A mestra de capoeira, musicista e passista de frevo Mônica Santana relata situações em que foi retirada de viagens para apresentações “sem motivos”: “Automaticamente eu estava cortada e ninguém me disse por quê. [...] Na hora que você vai contar a história, você corta o nome de alguém. Eu fui cortada da história por um tempo, ainda sou...” (Silva, M., 2025) Este apagamento, quando recai sobre mulheres negras, LGBTQIAPN+, carrega uma longa tradição de subalternização – e ressoa a pergunta de Vicente (2008): quem decide quem será lembrado?

Dialoga também com o que o passista de frevo e educador Edson Vogue traz sobre as escolhas estéticas: “Tem que ter um tipo de corpo pra você aparecer na mídia, pra fazer publicidade. [...] Tem esse tipo de corpo e esse tipo de cor [...] As pessoas atrelam o frevo a uma masculinidade hegemônica, e eu sou bicha!” (Lima, 2025) Quando Vogue também conta que gosta de dar uma “bichada” é enquanto gesto político, uma cutucada, insistência para abrir fissuras e afirmar a visibilidade dessas presenças.

Ao aproximar esses relatos, percebo que, embora cada experiência seja singular, elas mostram como marcadores sociais atravessam corpos negros, periféricos, dissidentes e LGBTQIAPN+. Falar de frevo é falar de estruturas de poder. O frevo

explode, gira, cai e não cai – e seus fazedores seguem enfrentando hierarquias. Mas estes corpos insurgentes, desobedientes, insistem em dançar, apesar – e contra – todas as formas de apagamento.

“O território do frevo é o corpo”: vivências, invenções e expansões

Compreender a dança como um território vivido, produzido nas experiências corporais e sustentado por práticas formativas e coletivas, permite situar o frevo como um campo de invenção contínua, no qual o corpo atua como espaço político, pedagógico e relacional, atravessado por memórias, afetos e disputas. É nos processos de ensino, convivência e transmissão que esses corpos constroem repertórios, fortalecem identidades e elaboram estratégias de resistência.

Uma afirmação constante das pessoas entrevistadas é que tudo cabe no frevo e que ele se relaciona com múltiplos contextos. Como aponta Edson Vogue: “O frevo pra sobreviver vai pegando de outras danças” (2025). Os ambientes formativos – escolas, grupos e coletivos – têm forte importância social, criando espaços de sociabilidade, lazer, emancipação e inserção profissional. O frevo amplia potências, forma artistas e desenvolve corpos versáteis e comunicativos.

Cada corpo com suas vivências constrói repertórios individuais que reverberam no coletivo, contribuindo para o frevo em sua totalidade e garantindo sua manutenção. Conexões com o passinho, o bregafunk e outras danças periféricas contemporâneas reforçam a semelhança entre essas expressões que nascem sob o signo da marginalidade social e conquistam a massa.

Existe uma comunidade extensa dedicada ao frevo, que pensa, pratica e produz durante todo o ano. No carnaval, essa prática se expande, tornando-se o momento de maior exaltação e visibilidade. Olinda e Recife, com suas ruas e ladeiras, moldam maneiras próprias de viver o frevo; quem habita esses territórios desenvolve seus trabalhos e metodologias a partir da relação direta com o chão, a cidade, as sonoridades, as danças e seus fazedores. As complexidades musicais, a

afinidade com as orquestras e o ato de dançar nas ladeiras, em ruas planas ou nos palcos guardam memórias que ocupam o corpo e também o diferenciam.

Pensar territorialidade no dançar Frevo passa pelo corpo. Talvez seja por aí um bom caminho para pensarmos esse corpo que dança Frevo, esse corpo presente, que carrega no movimento as trajetórias, subjetividades e particularidades ao dançar, considerando os atravessamentos de seus contextos sociais, políticos, históricos e culturais. (Figueirêdo, 2022, p. 133).

Em cada corpo e em cada lugar criam-se e recriam-se formas de expressar o frevo. Como afirma Oliveira (2005, p. 129), “o corpo é uma anterioridade como condição de pensamento e como condição do existir”. Cada corpo é, assim, um frevo possível, dotado de uma natureza expansiva e relacional que ultrapassa os limites dos espaços físicos. Nessa perspectiva, Jefferson Figueirêdo nos convida a refletir sobre a relação intrínseca entre corpo e território ao afirmar que “o território do Frevo é o corpo” (Figueirêdo, 2022, p. 133).

Isto me remete a figura do Mestre Nascimento do Passo e à forma como o frevo se inscreve na vida de quem se dedica de forma integral a manifestação e se imbrica nela. “Francisco do Nascimento Filho, amazonense que chegou ao Recife de forma clandestina, nos porões de uma embarcação em 1936” (Artefolia, 2021, p. 1), observou os modos de dança das pessoas e, a partir disso, desenvolveu um método de ensino sistemático (Figueirêdo, 2022), tornando-se a principal referência na valorização do frevo como linguagem artística e pedagógica popular.

Sua importância é reforçada pelo fato de que todas as pessoas entrevistadas tiveram suas trajetórias atravessadas por ele, de formas e temporalidades distintas: Eduarda, aluna da Escola Municipal de Frevo do Recife – escola que nasce da luta de Nascimento do Passo; Tonho das Olindas, fundador do grupo *Frevo, Capoeira e Passo* – nome dado pelo mestre – com 40 anos de atuação em Olinda; Edson, integrante dos *Guerreiros do Passo*, grupo formado pelos discípulos de Nascimento, com duas décadas de atividades; e a Mestra Mônica, que foi sua aluna e hoje coordena o grupo *Ubuntu*, dedicado à capoeira angola e ao frevo.

Nesse sentido, os depoimentos dessas pessoas tornam visível como o frevo permeia a vida de quem o pratica e nos espaços formativos que consolidam essa

tradição. Eduarda Lemos, por exemplo, narra o papel do frevo em sua trajetória, vinculada à Escola Municipal de Frevo do Recife – espaço que também integrou minha formação, onde comecei meus estudos em 2009 e permaneci por dez anos.

Conta Eduarda:

As crianças do meu bairro viam o frevo como um lugar de divertimento, de poder ser quem a gente era. Naquela época, éramos pessoas gays, pessoas trans, e ainda não sabíamos o que a gente era. O frevo salvou muitas vidas... Foi no frevo que a gente conseguiu se formar artista. (Coutinho, 2025).

O frevo se configura como um território de expressão e acolhimento, onde corpos dissidentes podem afirmar suas existências. No entanto, as instituições de ensino, de modo geral, ainda não estão preparadas para lidar com essas diversidades corporais. Quando esses corpos se empoderam e se tornam mais visíveis, emergem também formas de regulação e normatização. Eduarda Lemos relata esse tensionamento ao recordar os comentários como: “Vocês vêm com roupas muito curtas!” (Coutinho, 2025) – questões que, por um período, a afastaram da prática do frevo.

A Mestra Mônica expressa seu desejo de interromper as violências que vivenciou ao longo da sua trajetória, buscando praticar um ensino mais dialógico. “Todas as violências que eu passei no frevo, na música e na capoeira, eu digo: eu não vou reproduzir! Porque quero criar um ambiente acolhedor” (Silva, M., 2025) – um espaço onde “possa errar, dizer que tá com cólica e poder só olhar”. Visto que os espaços formativos do frevo carregam o potencial de autonomia, mas também são suscetíveis a reprodução das violências.

Tonho destaca: “O frevo que eu ensino está muito conectado com a capoeira, que é a arma da libertação” (Silva, A., 2025). Ele ressalta a relação entre o ensino e o corpo político, posicionando-o como principal ferramenta de afirmação, comunicação, ataque e defesa, que se manifesta na construção de sua pedagogia social. Rebeca Gondim, por sua vez, afirma: “é reivindicar nosso lugar ao sol aos gritos, sem megafone nas mãos e sem panfleto, o corpo como arma” (Cordeiro, 2018, p. 55).

Assim como a experiência com o frevo é individual e coletiva, o ato de ensinar também o é. Cada educador e educadora desenvolve sua própria articulação entre ensino e oralidade, criando modos singulares de transmissão que refletem suas vivências e visões sobre a manifestação. Esses espaços e práticas produzem modos de existir, de criar vínculos e de afirmar identidades, mostrando possibilidades do frevo se relacionar com cada corpo.

Organizar a raiva e defender a alegria

Resistir ao lado das pessoas que a gente gosta,
deixa a luta mais suave
a gente não quebra, entorta.
As lágrimas ficam filtradas,
O suor mais doce
E o sangue mais quente.
E sem que a gente perceba, percebendo,
as coisas começam a mudar a nossa volta.
E aquele sonho que parecia impossível,
Acaba virando festa
Enquanto a gente revolta.

(Vaz, 2019)

Gosto quando Mãe Beth Oxum, patrimônio vivo de Pernambuco, diz: “Sem festa não tem alegria e sem alegria a gente não se sustenta”, e defende enfaticamente que “esses povos não cabem nessa brasiliade de uma elite medíocre, que não reconhece os valores civilizatórios do índio e negro. O que mais incomoda essa elite é a força que o povo tem” (Oxum, 2020). Afinal, “o que espanta miséria é festa”, e disso a gente entende. Há algo profundamente particular na alegria do nosso dançar – uma alegria que não nega a dor, mas a transmuta em celebração da vida.

Como nos lembra Lena Blou, intelectual e dançarina da Ilha de Guadalupe (Caribe), os desequilíbrios inscritos nos corpos que herdaram a colonização podem se transformar em potências de reinvenção. Grada Kilomba (2019, p. 213) explica que “o passado colonial foi ‘memorizado’, no sentido de que ‘não foi esquecido’. Às vezes preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer.” Esses corpos-territórios, portanto, carregam as marcas do processo colonial – uma ferida profunda.

É nesse contexto que ela propõe o conceito de *Bigidi*, sintetizado na expressão crioula “*Bigidi mè pa tonbé!*”, que significa “desequilibrar-se, mas não cair”. O *Bigidi* expressa justamente a capacidade de resistência e adaptação de corpos atravessados pela colonialidade:

Bigidi me pa tonbé é uma postura mental que nos foi silenciosamente transmitida por nossos ancestrais, construída em torno de bricolagem, desvio, fingimento, esquiva, camuflagem, silêncio, fap-fap, descontinuidade temporal, a arte da complexidade e do silêncio habitado etc., até mesmo a adaptabilidade - mesmo quando ilógica - para simplesmente honrar a vida. (Blou, 2025, p.50).

Segundo Blou, a filosofia do corpo, assim como defende Oliveira (2005, p. 125 e 126) é “uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura”, construída por práticas como inversão, improviso e esquiva, opera como tática de sobrevivência e criação. Ao restituir suas faculdades humanas – sensibilidade, criatividade e astúcia – o corpo historicamente objetificado se fortalece (Blou, 2025). De forma semelhante, Rufino (2019, p. 132) observa que “o colonialismo concentrou seus ataques primeiramente nas dimensões do corpo”, levando a marginalidade a criar seus próprios dispositivos de existência, invisíveis e inacessíveis ao sistema dominante.

Ao trazer Lena Blou para este trabalho, estabeleço uma ponte afro-atlântica, conectando o frevo de Pernambuco ao gwoka do Caribe. Ambos emergem como respostas corporais à violência colonial, reinventando-se no movimento, na agilidade mental e corporal de achar soluções – do mover, do improvisar, do não cair – que sustenta o frevo como dança de transmutação.

A corporeidade atravessada pela luta se revela na fala de Eduarda Lemos:

Quando a gente trava tanta batalha assim, a gente acaba ficando meio que calejada, a gente fica muito ríspida, a gente age com um pouco de superioridade [...] Porque é muito difícil a gente passar por chacota todo dia, ser feita de chacota, ter levado ovada, pedrada na nossa infância, e hoje em dia andar como se fosse uma coitadinha, não! [...] Por isso que a gente anda muitas vezes de cabeça erguida, a gente não baixa a cabeça, a gente anda com uma prepotência, sabe?! [...] A gente sempre anda com esse escudo pra diminuir essas coisas que acontecem conosco. (Coutinho, 2025).

Como constata Eduarda, os corpos que enfrentam violência cotidiana desenvolvem estratégias de proteção. Essa concepção é sustentada por Jota Mombaça, que lembra que “como cada corpo elabora sua capacidade de autodefesa” (2021, p. 70 e 71), ninguém atravessa a violência de forma ilesa, pois ela cria marcas “é sempre complexa, multidimensional, por isso, requer cuidado. Para que processos de redistribuição da violência não se confundam com embrutecimento, é preciso articulá-los com outras formas de cuidado” (Mombaça, 2021, p. 72 e 73).

Essas marcas inscrevem-se nos corpos, moldando modos de andar, mover-se, defender-se e existir. O frevo, enquanto dança urbana, carrega essas inscrições: há relação direta entre corpos que sofreram violências estruturais e a forma como se movem, entre a história de quem dança e o modo como o frevo se cria com “Abre-alas”, “Rojão” e “Pernadas”. “[...] espremendo-se pelas ruas estreitas do centro de Recife, movendo-se de um modo considerado ao mesmo tempo violento e agressivo” (Vicente e Souza, 2009, p. 40). Desde sua origem, o frevo traz uma estética da subversão, desafia normas, escapa ao controle colonial e se reconhece no coletivo.

Corpos dissidentes atravessam violências múltiplas - coloniais, raciais, de gênero e de classe - e andar com um “escudo”, como Eduarda descreve, é mais que uma atitude: é uma tecnologia de sobrevivência, uma política encarnada. O corpo torna-se arma, como defendem Tonho das Olindas (2025) e Rebeca Gondim (2018) gesto de defesa, ferramenta de proteção e estratégia de vida, em razão de que “a opressão forma as condições de resistência” (Kilomba, 2019, p.69). Gondim reforça essa ideia ao afirmar:

Nos movemos como quilombolas, somos filhas e filhos de um povo que soube agir contra a repressão do estado e da polícia. Que na multidão sabe organizar a sua defesa, que recua quando necessário, mas que avança sempre que é possível e nunca desiste. Jamais! (Gondim, 2022, p.58).

Se a violência é interseccional, o frevo se apresenta, assim, como forma de resistência interseccional à violência, articulando memória, corpo e experiência social. A ginga da capoeira encontra o frevo no desequilíbrio, nas transferências de peso, em movimentos que integram ataque e defesa, pergunta e resposta, numa

dinâmica que surge da relação entre musicalidade, corpo e espaço urbano. Como defende Blou (2025), a dança fala da nossa maneira de viver. A adaptação envolve absorver o caos e utilizá-lo como ferramenta vital, adotando uma postura mental que vá além do confronto frontal, da rigidez e do binarismo. A camuflagem e a fluidez são apresentadas como saber-fazer e saber-ser.

“Somos uma multidão incontrolável” (Gondim, 2022, p. 60), e essa multidão se manifesta na prática da rasura (Rufino, 2019, p. 46): “não é compreendida como interdito, mas como cruzo, como a emergência de outras formas.” Uma ação que atravessa brechas, questiona, reinventa existências, organiza a raiva e defende a alegria, criando táticas de sobrevivência e afirmação histórica, das quais nossos corpos são arquivos e lugares de realização. Mayara Ferreira reforça essa perspectiva ao afirmar que a criatividade é a ferramenta usada diariamente “para se manter de pé e adaptar-se às consequências que nos são impostas” (Costa, 2022, p.7):

O riso e a esculhambação, riscados taticamente, orientados por uma máxima rebelde, operam golpes nos limites do enrijecimento das normatizações, arrogâncias e desencantamentos das vias de mão única. O riso não como alegoria, mas como destronamento, tão sacana quanto o sarro, o drible, o “finge que vai, mas não vai!” O riso da visão carnavalesca do mundo, transgressor e destruidor da seriedade unilateral, das certezas e suas pretensas incondicionais e intemporais. O riso é o que desobstrui, desmantela a tensão física, desarranja, fertiliza. (Rufino, 2019, P.112).

Reitero que o foco aqui não são as mazelas que nos condicionam, mas nossa capacidade de invenção e transformação: a potência da alegria de nos mover e mobilizar criações que nos mantêm vivas e vivos, mesmo diante dos estilhaçamentos de nossas memórias e corpos. A agilidade de encontrar soluções vem do mover, das torções, das oposições – ações que explodem contra as opressões. São corpos desobedientes, que aprendem a expandir e contrair, transformando trauma em criação e rir:

É no corpo pulsante, presente e atento que ressignificamos narrativas, potencializamos diferenças e reinventamos modos de ser e fazer Frevo. É na rua que caímos no passo, é nas encruzilhadas que os encontros acontecem e as possibilidades existem. (Figueirêdo, 2022, p. 133)

Marginalizam-nos para que esqueçamos nossas forças, mas o corpo da capoeira inverte o mundo, e o frevo segue como arte da ordem e da desordem, festa e resistência. Os corpos atravessados pela colonização dançam nesse desequilíbrio – entre cair e não cair – encontrando, no improviso, escapes. A dança fala da nossa maneira de existir; dançar é responder aos ancestrais, reescrevendo a história. Essa agilidade do corpo e da mente é faísca e luz desse lugar. Como diz Léna Blou: “Quem nunca viveu um bigidi?”. O improviso é nossa habilidade, nosso modo de seguir.

O “Faz-que-vai-mas-não-vai” é tática que desestabiliza, mira, brinca, ginga na rua – onde tudo inicia. Compreender o frevo como um arquivo vivo é reconhecer sua potência de transformar a dor em criação, prática que o povo negro e indígena ensina. Carregamos no corpo heranças coloniais, mas também carregamos tantas outras heranças ancestrais que nos dão inteligências de recriar caminhos, abrir fissuras e fazer da alegria uma política. O frevo me constata outras possibilidades de estar no mundo, que se expressa no corpo que dança, nas musicalidades, nas manualidades e em tudo o que compõe essa complexa manifestação. “O corpo é um universo e uma singularidade” (Oliveira, 2005, p. 126). Escrevo como quem dança, em uma roda de frevo em que nunca está só.

Cumprimentando: considerações finais

O objetivo deste trabalho foi ampliar e compreender o frevo como um arquivo vivo em constante transformação, reconhecendo as ruas como catalisadoras de diversidades, espaços de construção de saberes e ponto de partida para que o frevo seja a imensidão que é. Ao longo da pesquisa, busquei dialogar com as múltiplas dimensões que intersectam o frevo – técnicas, históricas, simbólicas e corporais. A partir dos encontros e diálogos com Mestra Mônica Santana, Edson Vogue, Eduarda Lemos e Tonho das Olindas, percebi como marcadores sociais de raça, gênero, classe, sexualidade e território influenciam modos de mover, pensar e existir, revelando camadas subjetivas e políticas fundamentais à manifestação.

As narrativas dessas/desses interlocutoras/es mostraram que o frevo é tecido por diversidades e que experiências de corpos negros, periféricos, LGBTQIAPN+ e dissidentes não apenas participam de sua história, mas a constituem. Cruzando essas vivências com autoras e autores que tensionam o campo – Gonzalez, Martins, Figueirêdo, Vicente, Gondim, Ferreira, Blou, Kilomba, Mombaça, Rufino, Simas, entre outros/as – reafirmo que compreender o frevo exige reconhecer as marcas das violências interseccionais que o constituem, mas não o determinam; o frevo é maior, excede, transborda e produz futuros.

Meu corpo também se inscreve nessa história, carrega marcas e se reconhece dançando nesse coletivo. “Entre a ponta do pé e o calcanhar”, transfiro peso e preparam a base para o “Voo da Andorinha”. Que possamos construir olhares, espaços e danças mais sensíveis às singularidades e atravessamentos. O frevo é uma grande luta e festa que desestabiliza os binarismos, revelando que quem vive de frevo exerce um ofício que vai além do brilho carnavalesco, movendo as engrenagens da festa muitas vezes invisíveis. Que encontremos as encruzilhadas onde todos os frevos são possíveis.

Concluo este artigo “Cumprimentando” – passo que aprendi para finalizar a música, mas que também dá base para iniciar outros passos. Finalizo e, ao mesmo tempo, “Abro-alas” para seguir investigando, criando ações artísticas, pedagógicas e políticas que ampliem, aprofundem e continuem os debates aqui desenvolvidos. Reconheço as diversas limitações que permeiam um Trabalho de Conclusão de Curso, mas sigo movida pelo desejo de expandir estas reflexões. O frevo ensina a improvisar na vida: a malandragem e a ginga de encontrar espaços para caminhar entre tensões, desafios e conquistas.

Como ressalta Mayara Ferreira (2022, p. 38): “A escrita não comporta a ousadia de um corpo, por isso escolhemos dançar.” Aqui firmo, mais uma vez, meu compromisso com o frevo – organizando a raiva e defendendo a alegria.

Eu não “paro” pra escrever – o bumbo segue marcando o pulso, e escrevo feito melodia: ora perguntando como os metais, ora respondendo como as palhetas, mas

sempre dialogando. No jogo de perguntas e respostas, as pausas pra respirar, os acentos e as sínopes – que suspendem o tempo – são o que fazem nosso ritmo inscrever-se nesta afro-diáspora. Às vezes penso feito a cama que a harmonia dá, nas tensões dos arranjos que, ao fim, buscam “resolver”, mas que coloca aquela notinha na inversão, expandindo. As platinelas do pandeiro dão o molho, e a caixa – ah, a caixa! – Sempre gostei de ouvir o frevo soar nela: subdividindo o tempo, brincando, rufando e seguindo o ciclo, enquanto o povo discute se é binário ou quaternário. O frevo tem dessa malandragem, dessa brincadeira de erê, que inventa possibilidades de criação, instiga ser maior ou menor – e nem por isso se faz triste, mas também pode ser. É a subversão do riso, do risco e da alegria que nos faz seguir a orquestra, dançar, cantar no vuco-vuco do calor do meio-dia.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Yêda (coord.). *Dossiê Iphan 14 – Frevo*. Brasília, DF: Iphan, 2016.

BARRETO, Raquel. Prefácio. In: GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024. p. 11–35.

BLOU, Léna. *O bigidi*: um saber encarnado no coração do lawonn. In: BIENAL DE SÃO PAULO. Bigidi mè pa tonbé! Balança mas não cai!. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025. p. 44-51. Disponível em:

https://issuu.com/bienal/docs/bigidi_m_pa_tonb_balan_a_mas_n_o_cai_?ff. Acesso em: 17 nov. 2025.

BLOU, Léna. *Le Bigidi: une parole de l'être!* TEDxPointeàPitre, 25 dez. 2015. YouTube, 14:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8Ooj5pJqg>. Acesso em: 17 nov. 2025.

CIA ARTEFOLIA. *Segurando o rojão*: ensino do frevo, metodologias e resistência do litoral ao sertão. Escola de Frevo. Recife: Cia Artefolia, 2021. Disponível em: <https://www.artefolia.com.br/pesquisa-segurando-o-rojao/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

CORDEIRO, Rebeca. *Na malandragem do feminino*: uma investigação sobre as marcas de gênero, sexualidade e raça presentes na minha corporeidade de passista de frevo. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Dança, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

COSTA, Mayara Maria. *Fio invisível da fumaça encantada: narrativas do corpo na construção da autoimagem*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Dança, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

COUTINHO, Eduarda Lemos (Eduarda Lemos). Entrevista concedida a Maria Gabriela Lima de Carvalho, Recife, 28 out. 2025.

ESTEVES, Leonardo Leal; SANTOS, Luiz Henrique. *Frevo, memória e patrimônio*. Recife: IDG, 2018. 104 p.: il. Vários autores.

FAGIM, João Antônio Benz. *O sonho, uma tecnologia ancestral indígena: o conceito de cosmotécnica no pensamento de Ailton Krenak*. In: XVI Simpósio Nacional da ABCiber – Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 27 nov.–1 dez. 2023.

FIGUEIRÊDO, Jefferson. *Faz que vai, mas não vai: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas*. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FIGUEIRÊDO, Jefferson. *Frevo vivo*. In: TELES, José (org.). *Frevo Vivo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2022. p. 130-135.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para pesquisa na prática artística*. Tradução: Helena Maria Melo. In: Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas – Instituto de artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nº 7, p. 77–88, 2009. ISSN: 1519-275X.

GAUTHEROT, Marcel. *Carnaval*. ca. 1952, Recife. Fotografia. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/39006>. Acesso em: 28 nov. 2025.

GONDIM, Rebeca. *Frevo vivo*. In: TELES, José (org.). *Frevo vivo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2022. p. 58-64.

GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2024. (1^a ed. 1987)

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020c.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEÃO, Alessandra. Acesa – Mãe Beth de Oxum – web série #7. YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iBpZOwZLx7M>. Acesso em: 10 nov. 2025.

LIMA, Edson Flavio G. de (Edson Vogue). Entrevista concedida a Maria Gabriela Lima de Carvalho, Recife, 20 out. 2025.

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

MARTINS, Leda Maria. Posfácio. In: GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024. p. 137–143.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

[MOSTRA] RELICÁRIAS. Revista Continente, Recife, 24 mai. 2024. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/indicacoes/mostra-relicarias>. Acesso em: 28 nov. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo D. de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Antônio José da (Tonho das Olindas). Entrevista concedida a Maria Gabriela Lima de Carvalho, Recife, 22 out. 2025.

SILVA, Luiz Vinícius Maciel. *Periodismo folião: jornais carnavalescos dos clubes pedestres recifenses no alvorecer da República*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2023.

SILVA, Mônica Maria Santana da (Mestra Mônica). Entrevista concedida a Maria Gabriela Lima de Carvalho, Olinda, 17 out. 2025.

SILVA, Renata de Lima. *Corpo limiar e encruzilhada: a dança no contexto da cultura negra*. In: Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010, Campinas. Campinas: ABRACE, 2010.

SIMAS, Luiz. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VÁZ, Sergio. Resistência. [Post]. 27 out. 2019. Facebook: @poetasergio.vaz2. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetasergio.vaz2/posts/resist%C3%AAAnciaresistir-ao-lad>

[o-das-pessoas-que-a-gente-gosta-deixa-a-luta-mais-suav/2527207137358688/](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69532013000100001&lng=pt&doi=10.1590/S0102-69532013000100001).
Acesso em: 25 nov. 2025.

VICENTE, Ana Valéria R. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VICENTE, Ana Valéria R.; SOUZA, Giorrdani Gorki Queiroz de. *Frevo para aprender e ensinar*. Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.

ANEXO - Diretrizes para Autores da Revista Brasileira de Estudos em Dança (UFRJ)

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/about/submissions>

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

Revista Brasileira de Estudos em Dança

Início / Submissões

Submissões

O cadastro no sistema e posterior acesso, por meio de login e senha, são obrigatórios para a submissão de trabalhos, bem como para acompanhar o processo editorial em curso. [Acesso](#) em uma conta existente ou [Registrar](#) uma nova conta.

Diretrizes para Autores

A Revista Brasileira de Estudos em Dança aceita para publicação, trabalhos em forma de artigos, ensaios, relato de experiência, crítica de obra de dança, resenha de livro, entrevista, memoriais e traduções de textos originais e inéditos, redigidos em português, inglês, francês ou espanhol que sejam resultantes de estudos acadêmico/artísticos e que promovam o conhecimento nas áreas temáticas relacionadas à Dança.

Todos os trabalhos devem ser enviados por meio do Sistema Eletrônico de Editoração de Revista (SEER), ao endereço: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed>. No momento da submissão, devem ser preenchidos com nome(s) da(s) pessoa(s) autora(s), instituição a que pertence, e-mail, endereço postal, telefone(s) da(s) pessoa(s) autora(s), títulos do artigo, informação sobre resumos na língua original do artigo, em espanhol e em inglês. É necessária, também, uma breve descrição no item biografia, que será incluída no final do artigo e cadastro de ORCID da(s) pessoa(s) autora(s).

É importante ressaltar que as informações gerais sobre a autoria, filiação, titulação e email, devem estar restritas ao cadastro, não devendo haver qualquer tipo de identificação ao longo do trabalho.

Para submeter textos para a Revista Brasileira de Estudos em Dança, é exigido a titulação de mestrado ou doutorado. No entanto, os números terão a distribuição percentual de publicação de **no mínimo 80% para pessoas pesquisadoras com doutorado** e **no máximo 20% para pessoas pesquisadoras com mestrado**.

Submissões de textos por pessoas pesquisadoras graduadas, especialistas ou mestrandas, é exigida coautoria de pessoa doutora (com ou sem vínculo de orientação), a serem avaliados às cegas.

Atendida às condições em relação à submissão de um artigo por pessoa autora, a cada duas publicações, a avaliação será realizada pelo sistema cego para encaminhamento aos pareceristas. Caso haja divergência de opiniões, recorrer-se-á a uma terceira pessoa parecerista.

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

As correções de conteúdo e de normas, incluindo a ABNT, são de inteira responsabilidade da(s) pessoa(s) autora(s). Trabalhos enviados sem as devidas correções e formatações serão devolvidos para que as recomendações sejam atendidas, evitando assim, sobrecarregar a revista.

A Revista Brasileira de Estudos em Dança, aceita prioritariamente submissões de artigos em português, espanhol, inglês e francês. Como periódico bilíngue, todos artigos serão publicados em duas línguas, português e inglês, português e espanhol, português e francês. Outros idiomas serão aceitos exclusivamente por convite ou após consulta aos editores, sendo obrigatória sua publicação em português (além do idioma original).

É de responsabilidade das pessoas autoras providenciar a tradução do texto para o segundo idioma, a ser encaminhado à revista apenas após a aprovação do texto pelas pessoas avaliadoras.

Além de artigos podem ser submetidos textos acadêmicos de diferentes seções - ensaios, entrevistas, relato de experiência, críticas de obras de dança, memoriais e resenhas de livros. As submissões podem ser realizadas em qualquer período, em regime de demanda em fluxo contínuo, salvo as datas específicas de dossiês temáticos.

Pessoa(s) autora(s) deverão informar seu número ORCID.

Caso haja mais de uma autoria, a efetivação da submissão implica conhecimento e anuênciam com a Política Editorial e Diretrizes para publicação no periódico, assumindo a pessoa autora responsável pela submissão, as responsabilidades cabíveis. Em caso de utilização de imagens ou fotos, a autorização do fotógrafo ou do proprietário dos direitos autorais da imagem deve ser inserida no sistema no ato da submissão, pela pessoa autora correspondente, como documento suplementar.

Para as seções de relato de experiência, ensaios, críticas de obras de dança, memoriais (e suas respectivas traduções), os textos podem apresentar formatações singulares, não estando obrigadas a seguirem a normas de formatação da seção de artigos.

Para seção de artigos, resenhas de livros e suas respectivas traduções deve-se seguir:

Títulos (em português e no segundo idioma) devem ser escritos em caixa alta e baixa, ou seja, com letras minúsculas, com maiúsculas apenas na inicial e em nomes próprios (exemplo: O pensamento vivo de Benjamin).

Os **resumos** (em português e no segundo idioma) não devem ultrapassar 150 palavras.

As **palavras-chave** (em português e no segundo idioma) devem figurar logo abaixo do resumo, antecedidas da expressão "Palavras-chave:", separadas entre si por ponto e vírgula e finalizadas também por ponto. Devem ser grafadas com as iniciais em letra minúscula, com exceção dos substantivos próprios e nomes científicos.

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

O **corpo de texto** (em português) das submissões deve possuir entre 30.000 e 80.000 caracteres com espaços (texto principal, notas e legendas; exceto título, resumo, palavras-chave e referências). Necessidades especiais (para convidados) podem ser discutidas com os editores. Não é necessário entregar a versão em inglês do artigo previamente, antes da avaliação e aprovação. A entrega deve ser feita apenas depois da aprovação (exceto para o título em inglês, o *abstract* e as *keywords*, que são informados antecipadamente).

Para uso de **ilustrações**, a autoria obrigatoriamente deverá possuir documentos formais autorizando ou liberando a publicação das imagens utilizadas, quando não em "domínio público" ou com licenças internacionais, como Creative Commons. A autoria das imagens devem estar identificados nas legendas, assim como a pessoas ou instituições que autorizaram o uso.

As notas de rodapé, quando necessário, devem ter caráter explicativo.

Citações com mais de três linhas devem aparecer destacadas do corpo do texto, em espaço simples, em corpo 10, sem aspas e endentadas a quatro centímetros da margem esquerda;

Margens justificadas com parágrafos a 2,54 cm das margens esquerda e direita e a 3,17 cm das margens superior e inferior (padrão *Office 2003 Default*);

Aspas duplas são usadas apenas para citações diretas no corpo do texto;

Usa-se itálico para palavras estrangeiras, neologismos, para usos particulares e títulos de obras.

Tamanho dos textos e arquivos

Artigos – podem ter entre 30.000 e 80.000 caracteres (incluídos espaços), com referências, notas, imagens, tabelas, etc. E o arquivo deve ser limitado a 4 MB.

Resenhas, relatos de experiência, entrevistas e Críticas de Obras devem ter até 20.000 caracteres com espaço.

Ensaios e Memoriais devem ter até 80.000 caracteres com espaço.

Todos os textos devem ser submetidos em editor de texto universal (como Word for Windows ou equivalente), usando a fonte Arial, tamanho 12, espaçamento 1,5.

As normas usadas pela Revista Brasileira de Estudos em Dança são adequadas aos requisitos da **ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas)**: veja abaixo modelos de citação. A norma principal é seguir o critério autor-data-página entre parêntesis após citações diretas ou indiretas,

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

sobrenome do autor em caixa alta e baixa, seguido por ano e página (Oliveira, 2015, p. 132). Na lista de referências deve aparecer:

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. *Repertório*, nº 24, p. 128-136, 2015.

Títulos de obras artísticas (espetáculos, músicas, performances) e obras publicadas:

mentionar, no corpo do texto, os títulos originais destacados em itálico, seguido de data de lançamento (ex.1). Em caso de obra estrangeira, o título traduzido deve ser mencionado entre parênteses, seguido de sua data de lançamento (ex.2). Se houver nova menção ao mesmo trabalho, conservar o título na língua em que está sendo redigido o corpo do texto. Apenas quando o título não puder ser traduzido ou quando o original já for uma palavra estrangeira, o título se manterá na língua original ao longo do texto toda vez que for mencionado. O título da obra artística deve ser grafado em itálico no seu idioma original ou como consagrado no português, exceto quando for sua tradução.

Ex. 1. O coreógrafo Luiz de Abreu em *Samba do crioulo doido* (2004), [...]

Ex. 2. Em *Position Parallèle au Plancher* (Posição Paralela ao Chão), obra de 2008 da diretora e coreógrafa francesa Phia Ménard, [...]

Produtos audiovisuais relacionados podem ser submetidos como documentos complementares (imagens, som e imagem em movimento) nos formatos MP3, MP4 e/ou JPG. Recomenda-se também o depósito dos arquivos de vídeo no portal [Internet Archive](#), ou de sons no portal [Petrucci Music Library](#).

Exemplos para Referências

Livros

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. *Título [itálico]: subtítulo [normal]*. Edição [quando não for a primeira]. Local: Editora, ano de publicação.

SETENTA, Jussara. *O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Teses/ Dissertações/Monografias

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. *Título*: subtítulo. ano. nº total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área). Unidade de Ensino, Instituição, Local, ano.

MONTEIRO, Fábio. *Coreografia da Burocracia: implicações políticas nos processos criativos em dança*. 2014. 121pgs. Dissertação (Mestrado em Dança) Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2014.

Capítulo de livros tipo coletânea

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. In: SOBRENOME, Prenome do (org.) ou (ed.). *Título*: subtítulo. Edição (diferente da primeira). Local: Editora, ano de publicação, página inicial-final.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara (Orgs.). *Tudo isto é Dança*. Salvador: Editora ANDA, 2021, p. 226-239.

Capítulo de livro do mesmo autor

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. In: *Título*: subtítulo. Edição (diferente da primeira). Local: Editora, ano de publicação, página inicial-final.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. Ensino remoto emergencial e metodologias ativas no contexto da Dança. In. *Tudo isto é Dança*. Salvador: Editora ANDA, 2021, p.152-168.

Artigos

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. do artigo. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), ano da publicação do artigo. (Observação: volume, número e página são abreviados por v., n., p.)

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, v. 1, n. 1, p. 3-21, 2019.

Artigos de periódicos na internet

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora.. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Disponível em: <http://www....>. Acesso em: 25 abr. 2012.

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço. *Urdimento*. Florianópolis, v. 2, n. 38, 1-26, agot/set 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17905/11938> Acesso em: 22 fev. 2022.

Textos completos publicados em Anais de eventos

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora.. Título do artigo. *Título dos Anais*. Local: ano. páginas. Disponível em: <http://www....> Acesso em: dia mês. 2012.

LIMA, Bruna Reis. A dança hétero: coreografias sociais da cis-heterossexualidade compulsória. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança - 2ª Edição Virtual*. Salvador: 2021. p. 1205-1213. Disponível em: <https://proceedings.science/anda-2021/papers/-a-danca-hetero--coreografias-sociais-da-cis-heterossexualidade-compulsoria#> Acesso em: 22 fev. 2022.

Documento iconográfico (Pintura, gravura, ilustração, fotografia, desenho, entre outros)

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. Data. Especificação do suporte.

BRUSCKY, Paulo. Ensaio. 2008. Tubos e papel picado.

Documento sonoro (Disco, CD, cassete)

COMPOSITOR (ES) ou INTÉPRETE (S), título, local, gravadora (ou equivalente), data e especificação do suporte.

SIMONE. Face a face. [S.l.]: Emi-Odeon Brasil, 1977. 1 CD (ca. 40 min).

MÁRIO REIS e ORCH. COPACABANA. Mulato Bamba. Noel Rosa. [Odeon 10928/B, p1932]. In: Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis. Curitiba: Revivendo, RVCD-027 Remasterizado em digital. 1 CD (ca 60 min), faixa 1, (2 min 36 s).

Vídeo, Imagem em movimento, DVD, Internet

TÍTULO [apenas primeira palavra em caixa alta]. Direção, produção, local, produtora, data e especificação do suporte em unidades físicas.

PARTIDO Alto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1973. 1 fita de vídeo (11 min), son., color, 35mm.

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home. Baseado na novela "Do androids dream of electric sheep?" de Philip K. Dick.

Alternativa para fragmentos

DALE, Lennie; REGINA, Elis. Elis Regina e Lennnie Dale - Me deixa em paz - 1971. Vídeo de 1 minuto e 25 segundos postado por Ernesto Prohaska em 14 de fevereiro, 2014. Trecho retirado do programa Som Livre Exportação da Rede Globo (1971) e incluído no filme Dzi Croquettes (2010). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TJGStH9nerk. Acesso em: 09 abr. 2016.

As pessoas autoras são responsáveis pelo conteúdo de seus artigos, assim como pelos direitos autorais de imagens, vídeos e quaisquer elementos textuais ou complementares ao seu artigo.

Pessoas autoras que publicam neste periódico concordam com os seguintes termos:

- 1) Pessoas autoras mantêm os direitos autorais e concedem à Revista Brasileira de Estudos em Dança o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution Non Commercial.
- 2) Pessoas autoras têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não-exclusiva da versão do trabalho publicada nesta Revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- 3) Pessoas autoras têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, desde que citada a referência do local de origem de publicação, ou seja, do endereço eletrônico/referência da Revista Brasileira de Estudos em Dança.
- 4) Pessoas autoras dos trabalhos publicados na Revista Brasileira de Estudos em Dança são expressamente responsáveis de direito por seu conteúdo.
- 5) Pessoas autoras não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista Brasileira de Estudos em Dança.

Artigos

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

Podem ter entre 30.000 e 80.000 caracteres (incluindo espaços), com referências, notas, imagens, tabelas, etc. E o tamanho do arquivo deve ser limitado a 2 Mb.

Todos os artigos terão uma versão bilíngüe em português/inglês ou outro idioma/Português.

Os autores devem apresentar um trabalho de cada vez, ou seja, enquanto um trabalho estiver sendo avaliado, outro trabalho não deve ser apresentado, mesmo que seja co-autor.

Relatos de experiência

Relatos de Experiência são textos que descrevem uma dada experiência capaz de contribuir, de forma relevante, para a área da Dança. É a descrição feita de uma vivência que aponta contribuições com a discussão, a troca e a proposição de ideias sobre determinado tema. É feito de modo contextualizado, com objetividade e articulação teórica. Cabe ao relato trazer considerações que sejam significativas para a área de estudos em questão, não ficando apenas no nível de descrever uma situação.

Memorial

Memoriais são textos que resultam de pesquisas em pós-graduação profissional que relatam a trajetória de uma pesquisa, ou textos da trajetória de professor titular ou livre docente com seus resultados ou a trajetória na universidade, de modo a demonstrar a relevância desse percurso em pesquisa, ensino e/ou extensão.

Crítica de Obra de Dança

A crítica de obra de dança é um texto sobre e a partir da fruição de uma obra de dança, entrelaçando o escopo de informações disponíveis sobre ela, o repertório de dados e/ou materiais fornecidos pelas pessoas artistas envolvidas e as perspectivas subjetivas da(s) pessoa(s) autora(s). A crítica deve apresentar informações sobre a criação e seu contexto, exercendo reflexão e/ou teorização da experiência de forma também acessível a pessoas que não assistiram à obra.

Ensaios

O ensaio é um gênero textual opinativo, que se dedica a expor críticas, ideias, analisar e exprimir impressões pessoais sobre determinado assunto, sem a preocupação de seguir procedimentos específicos do campo acadêmico/científico como: metodologia, fontes e referências. Deste modo, o texto ensaístico consiste num "ato de ensaiar" problemas e críticas pessoais a nível aprofundado.

Entrevistas

27/11/2025, 21:09

Submissões | Revista Brasileira de Estudos em Dança

Constitui-se de entrevistas com artistas da área que contribuem para o aprofundamento e para a revisão de temas estabelecidos na área da Dança.

Resenhas de Livros

A resenha de livros é caracterizada pela descrição sintética de um livro onde a pessoa redatora, além de apresentar pontos principais da obra, também emite sua opinião ou considerações sobre seu conteúdo.

Tradução

Textos anteriormente publicados em outros idiomas e que são considerados basilares ou importantes para os debates dos estudos em dança.

Declaração de Direito Autoral

As pessoas autoras que publicarem na Revista Brasileira de Estudos em Dança são os responsáveis pelo conteúdo dos artigos assinados e retém os direitos autorais. Concedem à revista o direito de primeira publicação com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial](#) 4.0 (Open Archives Initiative - OAI). Esse recurso, utilizado para periódicos de acesso aberto, permite o compartilhamento do trabalho para fins não comerciais com reconhecimento da autoria. Caso o texto venha a ser publicado posteriormente em outro veículo, a pessoa autora deverá informar que o mesmo foi originalmente publicado como artigo na Revista Brasileira de Estudos em Dança. Assim sendo, ainda que a revista seja detentora da primeira publicação, é reservado às pessoas autoras o direito de publicar seus trabalhos em repositórios institucionais ou em suas páginas pessoais, mesmo que o processo editorial não tenha sido finalizado.

É reservado à revista o direito de realizar alterações de ordem normativa, ortográfica e gramatical visando manter o padrão de língua, respeitando-se, porém, o estilo autoral.

Política de Privacidade

Com o intuito de garantir a privacidade da pessoa autora, os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades.

Open Journal Systems