



<https://doi.org/10.51880/ho.v28i2.1616>



## Dança, corporalidade e práticas político-culturais na História: Uma conversa com Elizabeth Schwall

Juniele Rabêlo de Almeida\*

ORCID iD 0000-0001-9468-9192

Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, Brasil

Igor Lemos Moreira\*

ORCID iD 0000-0001-6353-7540

Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de História, Florianópolis, Brasil

Apresentamos uma conversa transdisciplinar e transnacional com a historiadora Elizabeth B. Schwall, cuja trajetória se destaca pela articulação entre história, política, estudos de performance e danças latino-americanas. Professora no Departamento de História da *Northern Arizona University*, nos EUA, Schwall pesquisa temas como corporalidade, poder político e práticas culturais no Caribe e América Latina.

Doutora em História pela Columbia University, Elizabeth Schwall obteve o título de Mestrado na mesma instituição, após concluir sua graduação em História pela Princeton University (2009), com certificados em Dança, Teatro e Estudos Latino-Americanos. Sua tese de doutorado deu origem ao premiado livro *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba* (University of North Carolina Press, 2021), no qual examina as transformações das práticas da dança em Cuba entre as décadas de 1930 e 1990, destacando os embates entre artistas, Estado e sociedade civil no contexto revolucionário. A relevância de sua obra foi reconhecida com importantes premiações, como o *Thomas McGann Book Prize in Latin American Studies* (2022) e o *Oscar G. Brockett Book Prize for Dance Research* (2023).

\* Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: junielerabelo@id.uff.br

\* Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). E-mail: igorlemoreira@gmail.com

Ao longo de sua trajetória acadêmica, Elizabeth Schwall foi bolsista de pós-doutorado pela Mellon Foundation, atuando como pesquisadora em Estudos da Dança (Dance Studies) na Northwestern University entre 2016 e 2018. Nessa posição, desenvolveu investigações sobre a história da dança em contextos latino-americanos e caribenhos, participando de seminários interdisciplinares. Em seguida, entre 2018 e 2019, foi selecionada como *Resident Fellow* no Center for Ballet and the Arts, da New York University (NYU) — um centro de excelência internacional que reúne artistas e pesquisadores dedicados a explorar as conexões entre dança, política e cultura. Nesse ambiente, Schwall aprofundou suas pesquisas sobre corporeidade, performance e engajamento social em experiências históricas latino-americanas. Além disso, atuou como professora visitante (*Visiting Lecturer*) na University of California, Berkeley, onde ministrou disciplinas na área de História da América Latina e do Caribe.

Suas pesquisas mais recentes exploram o papel das performances ambientais em protestos durante a Rio-92, no Brasil, e as experiências de dança na diáspora cubana nos Estados Unidos, especialmente nas cidades de Miami e Chicago. Ao conversar com Elizabeth Schwall, buscamos aprofundar os diálogos entre história, corpo e performance, compreendendo a dança não apenas como expressão estética, mas como forma de ação política, memória social e construção de pertencimentos.

No dia 16 de junho de 2025, a historiadora Elizabeth Schwall iniciou uma instigante conversa na Universidade Federal Fluminense (UFF), dialogando com estudantes de pós-graduação em História vinculados à disciplina *História Pública*, ministrada por Juniele Rabêlo de Almeida. A presença de Schwall marcou o aprofundamento dos vínculos com o Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF), onde ela já havia estado anteriormente, em 2023, para apresentar sua obra *Dancing with the Revolution*. A atividade de 2025 deu continuidade a esse intercâmbio acadêmico, ampliado por meio de uma entrevista pública — que seguiu de forma virtual e contou com a participação do pesquisador Igor Lemos, parceiro de Schwall em textos já publicados no Brasil. A conversa permitiu aprofundar reflexões sobre história, performance, oralidades, corpo e política nas Américas.

**Igor Lemos (IL) e Juniele Rabêlo (JR):** Antes de começarmos, queremos dizer o quanto estamos felizes com esta conversa. Nos últimos anos você vem tensionando as fronteiras mais convencionais da pesquisa acadêmica, desafiando as formas cristalizadas de pensar o passado e, ao mesmo tempo, abrindo caminhos para uma escuta comprometida com as experiências, as presenças e, sobretudo, com os corpos que frequentemente seguem deslocados dos discursos oficiais. Porque falar de memória é também falar do corpo — do corpo que lembra, que performa, que reivindica, que denuncia.

É justamente por isso que pensamos nesta conversa não apenas como uma entrevista formal, mas como uma oportunidade de aprendizagem e troca, de provocar reflexões que, para nós, têm sido urgentes, tanto no espaço da universidade quanto nas nossas inquietações mais íntimas e políticas. O seu percurso nos ensina que pensar memória,

história e direitos humanos exige que olhemos para os corpos: seus desaparecimentos, suas ausências forçadas, mas também suas (re)existências.

Gostaríamos de começar ouvindo um pouco sobre a sua trajetória. Sabemos que temas como escuta, presença, corpo e narrativas não surgiram de forma isolada, mas foram se construindo a partir de encontros, inquietações e experiências. Como sua vivência acadêmica, política e pessoal se entrelaçou com esse caminho que a levou a atuar nesse campo em que corpo, memória e direitos humanos se cruzam de forma tão intensa, em especial no seu livro *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba?*

**Elizabeth Schwall (ES):** Obrigada. Meu livro *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba* (University of North Carolina Press, 2021) discute o ballet, a dança contemporânea e a dança folclórica em Cuba dos anos 1940 até 1990. Nessa pesquisa, fruto do meu doutorado, eu estava muito interessada em como os dançarinos, que se apresentavam nos palcos de diferentes formas, participaram (ou não) no projeto revolucionário.

É importante destacar um ponto que foi, para mim, o ponto de partida: já temos muitos estudos sobre como os artistas interagiram com o Estado no contexto da Revolução Cubana. Essas pesquisas se concentram em analisar as mudanças sociais e a política daquele período, tendo o Estado como centro das atenções. Ao me debruçar sobre essas leituras, comecei a perceber que os textos conferiam um protagonismo excessivo ao Estado, deixando em segundo plano figuras como os bailarinos e dançarinos. Foi aí que surgiu uma segunda questão fundamental: embora já houvesse muitos trabalhos sobre literatura, teatro e música, havia pouco espaço dedicado à dança — ao corpo em movimento. Eu dancei a vida inteira, e a dança sempre teve um papel importante na minha trajetória. Acredito que iniciei meus estudos de pós-graduação com o desejo de mostrar aos historiadores que a dança também é uma dimensão fundamental para compreender a história.

Foi a partir desses dois pontos e desse meu desejo de trazer a dança e o corpo para a historiografia, que surgiu a pesquisa que resultou no meu primeiro livro, discutindo os dançarinos profissionais e sua arte, e como eles estavam, metaforicamente, “dirigindo o carro” da Revolução (ou seja, não apenas participando do processo, mas assumindo papéis de influência nos rumos culturais e políticos do período).

Meu objetivo não era simplesmente mostrar que o Estado determinava como os artistas deveriam agir, dizendo: “você precisa fazer assim, e sua arte deve ser desse modo”. O que me interessava era observar e escutar mais atentamente os próprios artistas, os dançarinos que já atuavam desde os anos 1940, antes mesmo da Revolução de 1959, e que diziam coisas como: “quero criar uma dança que possa incorporar (corporificar) movimentos da *Santería*”, ou “quero desenvolver uma estética específica para minha dança”. Ao longo da pesquisa, pude demonstrar justamente que não foi o Estado (não foi Fidel Castro, nem Che Guevara) quem impulsionou a dança nesse contexto. Foram os próprios artistas que a movimentaram, com suas escolhas criativas e trajetórias individuais.

Para tentar demonstrar isso, eu escolhi começar o livro falando sobre os anos 1940, 1950 e pensar esses dançarinos que continuaram a ser importantes na época revolucionária. Para mim, isso mostra que eles estavam “dirigindo o carro”, influenciando a Revolução. A partir daí, passei a me interessar pela relação entre os artistas e o Estado, e por como eles participam desse projeto político e social.

Foi muito interessante perceber, ao longo da pesquisa, que esses dançarinos, ao se mobilizarem, passaram a defender a dança como um espaço público, acessível a todas as pessoas. Era como se dissessem: “Queremos que todos os cubanos gostem de ir ao teatro e assistir às nossas obras. Que uma pessoa comum — um taxista que gosta de beisebol, mas não tem muito interesse por dança — também possa conhecer a minha forma de fazer arte”. Para atrair esse público, esses artistas começaram a criar projetos que viabilizassem suas propostas. Foi nesse processo que surgiram iniciativas como: “Vamos montar um projeto em que dancemos em escolas, fábricas, fazendas, porque queremos que todos os cubanos tenham algum contato com a dança”.

Essa não era, necessariamente, a utopia projetada por Castro, Che Guevara ou pelos políticos oficiais daquele contexto. É importante lembrar que existiam muitos pontos de tensão entre os artistas e o Estado revolucionário, como procuro demonstrar ao longo da pesquisa. Um exemplo marcante foi a violência sistemática contra pessoas chamadas homossexuais (corpos e sexualidades dissidentes), especialmente evidente em Cuba nas décadas de 1960 e 1970. Os bailarinos, em particular, foram duramente afetados, sobretudo com a criação das Unidades Militares de Ajuda à Produção<sup>1</sup> e com a imposição do ideal do “homem novo” revolucionário. No livro, aprofundo essa discussão, mas é importante destacar que esse foi apenas um dos muitos pontos de conflito entre os dançarinos/artistas e o projeto político do Estado.

É curioso também perceber que esse projeto ou idealização por parte dos dançarinos nem sempre significava, de fato, apoio irrestrito. É importante lembrar que, nesse contexto, muitos dançarinos podiam dizer: “Quero que essa pessoa goste de balé clássico”, e então elaborar todo um projeto para tornar isso possível. No entanto, era inevitável que muitos dormissem durante a apresentação. Ou seja, não existia uma aceitação idealizada do que eles propunham — uma utopia, como alguns sugerem. Mas isso fez com que eu me interessasse cada vez mais por esses sujeitos e por como eles usaram seus corpos e sua arte para contribuir com um projeto social mais amplo.

**IL e JR:** Uma das escolhas mais marcantes do seu livro é pensar a Revolução Cubana a partir de uma prática corporal concreta: a dança. Ao falar em “dançar à revolução”, você revela as camadas e ambivalências desse processo — entre o oficial e o não oficial, a utopia e o que foi possível, os desejos e o que se realizou. A dança não está apenas nas

1 As Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAPs) foram campos de trabalho forçado instituídos em Cuba entre 1965 e 1968, destinados a empregar mão de obra em atividades agrícolas. Voltadas em especial ao isolamento e confinamento de opositores políticos, religiosos, artistas, homossexuais e outros considerados “desviantes” pelo governo cubano, as UMAPs caracterizavam-se como espaços voltados a promoção do ideal do “homem novo revolucionário” sob vigilância militar e trabalho compulsório.

ideias ou instituições, mas nos corpos — o que mostra como a cultura política é vivida corporalmente.

Corpos, gestos e movimentos também produzem sentidos políticos. A presença da Santería nas danças cubanas, por exemplo, dialoga com nossas experiências no Brasil, nas conexões entre umbanda, candomblé e cultura popular. E há também o trânsito com outras influências, como as danças norte-americanas, criando algo profundamente cubano e ao mesmo tempo atravessado por histórias transnacionais. Esse cruzamento de ritmos e tradições é, por si só, uma imagem potente para entender a revolução. A dança se torna, assim, uma forma concreta de viver e narrar a política. Como você vê hoje o corpo e a dança como espaços de produção histórica e disputa política?

**ES:** É muito interessante refletir sobre essas dimensões. No livro, abordo três tipos de dança: balé clássico, dança moderna (ou contemporânea) e dança folclórica. Meu objetivo é entrecruzar e, em alguns momentos, comparar os percursos dessas modalidades. Nesse processo, comecei a perceber que o balé clássico foi o que recebeu mais recursos entre todas. Em segundo lugar estava a dança moderna, naquela época, e em terceiro, a dança folclórica. Compreender essa hierarquia me levou a refletir mais profundamente sobre o lugar ocupado por certos dançarinos e suas atuações em cada um desses segmentos específicos.

Um caso bastante interessante é o de uma bailarina famosa, Alicia Alonso<sup>2</sup> — não sei se vocês já ouviram falar, mas acho que ela faleceu em 2019. Alicia era muito conhecida e respeitada; inclusive, a bailarina brasileira Ana Botafogo chegou a treinar com ela. Entre seus projetos mais notáveis, destaca-se o fato de ter sido fundadora e integrante do American Ballet Theatre, em Nova York. Ou seja, nos Estados Unidos, na América Latina e no mundo, ela era uma figura de grande renome.

Alicia Alonso já tinha uma carreira consolidada antes de Fidel Castro chegar ao poder, e sua trajetória mostra que ela já lutava por mais reconhecimento e recursos junto ao governo cubano mesmo antes da Revolução. Ainda assim, quando Castro assume, ele reconhece que os governos anteriores haviam investido no balé clássico e decide ampliar ainda mais esse apoio.

Ao longo da minha pesquisa, percebi que a trajetória de Alicia Alonso revela algo muito interessante: ela fez um esforço contínuo para afirmar o balé como parte da identidade cultural cubana. A ideia era dizer: “O balé clássico é tão cubano quanto a rumba; o balé clássico também é dança cubana.” No entanto, ao longo desse processo, surgem questões importantes, especialmente relacionadas ao racismo. A maneira como o balé foi representado — sobretudo a partir da visão construída por Alonso — acabou projetando uma imagem de Cuba como um país branco, e não apenas como a terra

2 Alicia Ernestina de la Caridad Martínez del Hoyo (1920-2019), artisticamente conhecida como Alicia Alonso, nasceu em Havana, e é considerada uma das maiores bailarinas do século XX. Uma das Fundadoras do Ballet Nacional de Cuba, figurou como uma das principais líderes de movimentos artísticos e de políticas culturais no campo da dança cubana, tanto na ilha, como também no exílio, além de coreógrafa e diretora artística.

da rumba ou das expressões afrodescendentes. O balé passou, assim, a ocupar um papel central num processo de embranquecimento simbólico do país, por meio da representação artística. No entanto, é importante reconhecer que um público mundial ajudou com esse projeto: os países nas Américas e Europa especialmente deram muito importância ao balé clássico como símbolo de “cultura” (branca) que merecia patrocínio (e olhando a dança folclórica como algo popular somente para lazer).

No meu livro, discuto essa questão, mostrando como o Estado acabou fortalecendo justamente essa forma artística, o balé, investindo mais recursos e poder nela. Isso também se conecta com o fato de o balé ser, historicamente, vinculado à tradição europeia. Por outro lado, a dança moderna em Cuba traz outras camadas: tem influência direta das danças de *Santería*, por exemplo, mas também incorpora elementos técnicos oriundos de Nova York, da Alemanha e da Europa em geral.

Um dado que ilustra bem essas tensões é o elenco da primeira companhia de dança moderna de Cuba, em 1959. O próprio diretor afirmou que havia montado o grupo com “10 pessoas brancas, 10 mulatas e 10 negras” — segundo a lógica racial da época —, como uma forma de tentar “misturar” e, nas palavras dele, “mostrar o corpo de Cuba”. Essa tentativa de representar a diversidade revela, ao mesmo tempo, as contradições e os limites desse projeto cultural. A companhia de dança moderna tinha menos recursos do que o balé clássico e Alicia Alonso, claro! Mas, ainda assim, contava com mais apoio do que as companhias de dança folclórica, que precisavam lutar muito para conquistar reconhecimento e financiamento.

Durante a pesquisa, encontrei, por exemplo, uma tabela com os salários mensais dos bailarinos. Os dançarinos de balé clássico recebiam 900 pesos cubanos, enquanto os de dança folclórica ganhavam apenas 14 pesos por mês. Isso porque prevalecia a ideia de que quem dançava folclore fazia isso como passatempo — como se fosse pescador durante o dia, ou professor, ou cuidasse dos filhos, e só dançasse por gosto, por diversão. Nesse contexto, a dança folclórica era formada majoritariamente por pessoas afro-cubanas e levava ao palco elementos das danças de *Santería*, entre outras expressões religiosas. Para quem quiser se aprofundar nesse tema, recomendo muito o livro *Defending Rumba in Havana*, da antropóloga Maya Berry. Ela discute justamente como a rumba e outras práticas associadas à fé e às tradições afro-cubanas enfrentam uma luta constante contra os estigmas dirigidos à dança folclórica e à religiosidade de matriz africana.

Além disso, muitas pessoas que participavam dessas companhias folclóricas eram também líderes em suas comunidades religiosas. Mas é importante lembrar que, ao mesmo tempo, o Estado vigiava e controlava essas comunidades. Por isso, para as bailarinas e os bailarinos cubanos, era fundamental incorporar sua arte ao projeto revolucionário, para que pudessem falar de nacionalismo e afirmar que aquela era, sim, uma arte verdadeiramente cubana. Esse debate sempre esteve no centro dos projetos artísticos — e, paralelamente, o Estado também se mantinha muito atento e presente nessas discussões.

**IL e JR:** Elizabeth, o seu livro nos convida a pensar sobre cultura política, expressões de racismo e as tensões que atravessam as relações entre arte, Estado e corpo em Cuba. Mas sabemos que outros caminhos têm se aberto nas suas pesquisas. Como tem sido articular, nas suas pesquisas mais recentes, corpo, performance e ativismo em contextos de disputa ambiental, como na Eco-92, escapando das narrativas institucionais e colocando em cena os movimentos sociais e os gestos insurgentes de resistência?

**ES:** Sim, eu sei que, à primeira vista, pode parecer um salto grande: sair de uma pesquisa sobre dançarinos profissionais em Cuba e chegar à Eco-92, no Brasil. Mas, na verdade, esse caminho foi se construindo de maneira bastante orgânica. Lembro bem que estava sentada na Universidade de Berkeley, um lugar fortemente marcado por protestos, e, da minha janela, via as manifestações do movimento *Fridays for the Future*<sup>3</sup>. Foi em 2019, com toda aquela mobilização em torno da crise climática, liderada por Greta Thunberg e por tantos outros jovens. Enquanto eu assistia àquilo, pensava: “Nossa, esses protestos são extremamente performativos.” Achei muito interessante e fiquei apenas observando, refletindo sobre isso.

Ao mesmo tempo, eu já vinha com uma inquietação em relação ao campo dos *Dance Studies* e ao que ele pode oferecer para além da análise da dança propriamente dita. Queria mostrar que, mesmo quem não pesquisa dança, ou não tem interesse direto por ela, pode se beneficiar ao pensar o corpo e o movimento como parte das dinâmicas sociais e políticas. Na minha pesquisa sobre os bailarinos profissionais cubanos, eu já havia trabalhado essa ideia: como eles usavam o corpo e o movimento para fazer política, para comunicar mensagens. E então comecei a me perguntar: e as pessoas que não são dançarinas profissionais? Como elas também usam o corpo de forma política? Foi assim que cheguei ao tema dos ambientalistas. Porque eles fazem isso o tempo todo. Usam o corpo, o gesto, o movimento como forma de protesto e intervenção. Pensei imediatamente no *Fridays for the Future*, no Greenpeace, aquele grupo famoso do Canadá e dos Estados Unidos que, nos anos 1970, por exemplo, colocava barcos no mar para tentar impedir a caça às baleias. Mas também pensei: esse uso do corpo para resistir e reivindicar não é exclusivo do Norte Global, é claro. No Brasil, há inúmeros exemplos históricos disso, como as quebradeiras de coco no Maranhão, tema sobre o qual acabei de escrever, ou os seringueiros liderados por Chico Mendes na Amazônia. Essas pessoas também fazem do corpo um instrumento de luta política, quando ocupam terras, quando enfrentam o desmatamento.

Foi assim que cheguei à Eco-92, ou à Rio-92. Porque, além dos protestos de rua, essas grandes conferências internacionais também têm uma dimensão altamente performativa. Você tem um público (jornalistas, lideranças mundiais) e os ativistas

---

3 *Fridays for Future* é um movimento ambientalista global iniciado em 2018 pela ativista sueca Greta Thunberg, que começou a fazer greves escolares às sextas-feiras para exigir ações governamentais contra as mudanças climáticas. A iniciativa inspirou milhões de jovens ao redor do mundo a realizar protestos pacíficos pelo cumprimento do Acordo de Paris e por políticas de mitigação da crise climática.

precisam pensar estrategicamente em como vão se apresentar, como vão comunicar suas demandas, exatamente como um bailarino pensa sua entrada no palco. E me veio à mente outro exemplo muito forte: Ailton Krenak, na Assembleia Constituinte de 1988. Aquela fala dele foi uma performance poderosa, com um impacto simbólico enorme. Então, esse é o fio que estou seguindo: como o corpo e o movimento aparecem nessas performances políticas, tanto nos espaços oficiais quanto nas ruas.

Essa preocupação me leva a outra reflexão: como, dentro da própria escrita da História, o corpo muitas vezes aparece apenas no início — em uma cena inicial, um breve movimento introdutório — e depois desaparece ao longo da análise. Isso acontece com frequência, especialmente nos Estados Unidos. Por isso, estou tentando pensar em formas de trazer o corpo para a pesquisa histórica de maneira mais consistente, mais integrada à análise.

Foi com esse objetivo que escrevi um artigo recente sobre os sentidos. A primeira parte é um ensaio em que discuto o que já foi produzido sobre a relação entre história oral, história ambiental e história dos sentidos.

**IL e JR:** É fundamental você trazer a perspectiva da *história dos sentidos* e discutir como, em diferentes contextos históricos, as percepções sensoriais foram experimentadas e interpretadas. Mais do que descrever o que se sentia no passado, buscar compreender o papel dos sentidos na construção da experiência histórica, analisando como foram regulados por instituições e normas sociais, e como se articulam a memórias, rituais e formas de pertencimento.

**ES:** Um exemplo que gosto de usar são os trabalhos realizados nos Estados Unidos sobre áreas contaminadas, nos quais o silêncio, a ausência do canto dos pássaros, se torna um marcador sensorial da crise ambiental. O artigo que escrevi recentemente é uma análise de uma entrevista realizada em 2004 pelo Museu da Pessoa com uma quebradeira de coco, Diocina Lopes dos Reis (Schwall, 2025). O que me chamou a atenção ali foi justamente a presença dos sentidos: ela fala do cheiro do sabão feito com o coco babaçu, das texturas, dos sons — é uma memória profundamente corporal. Tudo isso se conecta. O que me interessa é entender como o corpo participa ativamente dos projetos políticos, das resistências e também das formas como contamos essas histórias.

**IL e JR:** Quando você comenta que, à primeira vista, pode parecer um salto sair da pesquisa sobre a dança na Revolução Cubana para estudar performances de ativistas em contextos ambientais, fica evidente a continuidade, que se desdobra na direção dos sentidos, da presença, daquilo que escapa à escrita tradicional da história, mas que permanece vivo nos gestos, nos movimentos, nas práticas.

Essa dimensão dos sentidos (que já tem uma trajetória importante em alguns campos, como a história da memória, e os estudos sensoriais na história oral) ainda nos

desafia quando tentamos trazê-la para o centro da narrativa histórica. Nesse sentido, gostaríamos de te ouvir mais sobre essa presença do corpo no seu trabalho: como você tem pensado os sentidos e a corporificação na escrita e na pesquisa histórica — tanto no livro quanto nas investigações mais recentes com movimentos sociais e ambientais? E, para quem está começando a explorar essa relação entre corpo e história, que caminhos metodológicos você tem experimentado ou sugeriria? Como tem observado essa relação entre arte, natureza e resistência nos movimentos ambientais com os quais têm dialogado (relacionando corpo e oralidade)?

**ES:** Muito boas as provocações. Acho que, do ponto de vista metodológico, estou sempre tentando aprimorar meu trabalho — não necessariamente em um sentido linear, mas buscando outros caminhos. Uma coisa que sempre me acompanha é esse lugar híbrido em que me encontro: com um pé na História e outro nos chamados *Dance Studies*.

Quem trabalha exclusivamente com dança lida com um desafio muito particular: como lembrar, fazer lembrar ou mesmo analisar algo tão efêmero quanto o movimento? Você realiza um gesto, uma sequência de passos, e aquilo desaparece no mesmo instante. Então, o que permanece? Como registrar isso? Como traduzir em palavras algo que, por natureza, é visual e transitório? Nesse sentido, há uma aproximação interessante com a história oral, que também lida com o fugaz: a fala, o encontro, a memória — experiências que acontecem num momento e, em seguida, se transformam ou se perdem.

Uma das ferramentas muito utilizadas por pesquisadores da dança é a chamada *thick description*, ou descrição densa. É um conceito vindo da antropologia, mas que aplicamos também à dança. Trata-se, basicamente, de tentar construir, por meio da linguagem, uma imagem mental rica e detalhada da performance. Por exemplo, em vez de apenas dizer “dois homens dançaram”, você constrói uma narrativa que permita ao leitor visualizar o gesto, o espaço, a energia daquela cena. Essa capacidade de gerar imagem através do texto é algo que busco trabalhar com muito cuidado nas minhas pesquisas.

Por isso, estou sempre me perguntando: como traduzir, para a escrita, aquilo que o corpo expressa — e que, normalmente, desaparece tão rapidamente? É um exercício constante, e esse diálogo entre História e *Dance Studies* tem me ajudado muito nesse processo. Recentemente, estive analisando uma cena que provavelmente muitas pessoas já viram, ou pelo menos conhecem: uma manifestação do Chico Mendes. É um vídeo curtinho, com cerca de um minuto e meio, disponível no YouTube<sup>4</sup>, extraído de um documentário feito por uma cineasta inglesa. Ao que tudo indica, só esse trecho está disponível.

---

4 *Chico Mendes – Cartas Da Floresta*. Direção: Dulce Queiroz; Pedro Henrique Sassi; Rita Andrade. Brasil: Câmara dos Deputados, 2009. Documentário (43:32min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hmDsCSbUtE>. Acesso em: 5 ago. 2025.

Mas, mesmo em tão pouco tempo, quando observamos com atenção, percebemos muita coisa. É possível ver como as pessoas tocam as árvores, como caminham pelas trilhas da floresta, os corpos suando, o cansaço... porque é muito quente. É muito interessante observar como a paisagem afeta o corpo humano, como há uma relação direta e física entre o ambiente e o movimento das pessoas.

Acho que há, dentro da história ambiental e de outras disciplinas, um movimento muito importante de tentar escapar de uma análise centrada exclusivamente nos seres humanos — e eu reconheço plenamente o valor disso. No entanto, no momento, meu foco continua muito voltado para os humanos, especialmente para essa dimensão corporal, política e sensorial da experiência. Sei que isso também tem seus limites, é um recorte, mas é onde estou concentrando meu trabalho agora.

É justamente por isso que estou pensando em como os sentidos nos ajudam a compreender a interface entre corpo e ambiente. Quando você está na rua, ouve sons, sente cheiros — agradáveis ou desagradáveis —, percebe texturas, a temperatura... Tudo isso é forma de o corpo interagir com o espaço e com a natureza ao redor. Os sentidos nos ajudam a captar essas camadas que, muitas vezes, passam despercebidas em uma análise histórica mais tradicional.

Aliás, agradeço muito pela provocação sobre a arte nos movimentos sociais, porque esse também é um ponto que sempre me interessa. Mesmo que, neste projeto específico, eu não esteja trabalhando diretamente com bailarinos ou dançarinos profissionais, a dança aparece — de uma forma ou de outra, ela sempre aparece. Acredito que o artista, em um sentido mais amplo, está sempre presente nesses processos, tanto na pesquisa quanto na vida social. E, por isso, considero fundamental manter um olhar atento para o papel da arte nas mobilizações e nas formas de resistência.

**IL e JR:** Sabemos que a história pública nasce dos movimentos da história oral, mas também se nutre da história ambiental, especialmente nos Estados Unidos. Essa aproximação faz sentido quando pensamos na relação entre corpo e natureza, tão presente nas artes, nas performances e nas práticas políticas. Falar de história pública, nesse sentido, é também falar de uma história viva, sensível, encarnada — expressa em falas, gestos, corpos em movimento e ocupações do espaço público.

Diante disso, queríamos te ouvir mais sobre sua experiência com entrevistas — tanto no livro quanto nas pesquisas mais recentes. Ao conduzir esses encontros, especialmente em contextos em que o corpo tem protagonismo, você percebe se os interlocutores têm consciência da própria corporalidade? E se, ao longo da escuta, esse processo de diálogo também provoca um autorreconhecimento ou mudança na forma como se veem? Como foi esse processo com os bailarinos cubanos, em um contexto politicamente sensível? E como o corpo apareceu nas entrevistas — nos gestos, nas falas, nas pausas, nos olhares?

**ES:** Agradeço as perguntas — achei ótima essa possibilidade de pensar sobre esse ponto. Tenho mais experiência com entrevistas realizadas durante a pesquisa que culminou no *Dancing with the Revolution*. Foi um processo muito interessante, porque, sendo dos Estados Unidos — o que costumo brincar dizendo que é o “estômago do imperialismo” —, fazer pesquisa em Cuba sempre carrega uma certa complexidade. Mas, apesar disso, as entrevistas aconteceram de forma muito generosa, especialmente porque eu estava em diálogo com bailarinos profissionais. O que me chamou muito a atenção foi que essas pessoas têm um domínio do corpo muito grande, e isso se reflete também na maneira como se expressam verbalmente.

Durante as entrevistas, percebi que eles usavam o corpo o tempo todo enquanto falavam — não apenas por meio das palavras, mas através de gestos, posturas, movimentos que, de certa forma, também comunicavam significados. E isso não se deve apenas ao fato de serem bailarinos. Acredito que isso possa acontecer com qualquer pessoa — pescadores, trabalhadores rurais, em qualquer contexto. Mas, no caso dos bailarinos, isso se torna especialmente evidente.

Também tive a oportunidade de entrevistar a própria Alicia Alonso. Foi uma conversa muito interessante: ela falou sobre uma peça específica que havia interpretado. Ela levantou seus braços como se estivesse fazendo uma parte da coreografia familiar e bem ensaiada. Um gesto diferente mas marcante foi como ela usou suas unhas durante a nossa conversa. Ela tinha unhas longas e elegantes e na gravação pode-se ouvir como ela estava batendo as unhas na mesa, para enfatizar um ponto que queria comentar durante a entrevista. E, mesmo que talvez não estivesse refletindo conscientemente sobre o corpo naquele momento, ele estava presente o tempo todo. Para ela, o corpo é o principal instrumento de comunicação — é inseparável. Então, mesmo quando falava de maneira aparentemente “intelectual” ou descritiva, o corpo entrava na conversa; ele estava ali como parte da história.

Pensando bem agora, não me lembro de um exemplo muito direto em que alguém tenha dito explicitamente: “Estou usando o meu corpo para dizer tal coisa”. Mas isso está implícito o tempo todo. É algo sobre o qual talvez eu ainda precise refletir mais, para encontrar casos assim de forma mais explícita.

**IL e JR:** É muito interessante o que você trouxe, especialmente pensando no seu artigo sobre as quebradeiras de coco. Mesmo sem ter feito a entrevista, você mostra como o corpo da entrevistada está presente: nos gestos, nos cheiros, no modo de pegar o coco. É uma memória vivida no corpo. Isso nos leva a pensar em como o corpo pode (e deve) aparecer na história oral — seja em entrevistas com trabalhadoras ou bailarinas. O corpo fala nos gestos, pausas e silêncios. Seu exemplo mostra como incluir essa dimensão é essencial, mesmo quando usamos acervos já existentes. É um passo importante para ampliar nossos modos de pensar a memória e a história.

## Referências

*Chico Mendes – Cartas Da Floresta*. Direção: Dulce Queiroz; Pedro Henrique Sassi; Rita Andrade. Brasil: Câmara dos Deputados, 2009. Documentário (43:32min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hmDsCSbUtE>. Acesso em: 5 ago. 2025.

Schwall, Elizabeth. The sensory in the oral history of Diocina Lopes dos Reis: an invitation to environmental historians. *Outros Tempos: Pesquisa Em Foco - História*, 22(40), 13–44, 2025.

Schwall, Elizabeth. *Dancing with the revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2020.

Recebido em 16/07/2025

Versão final reapresentada em 05/08/2025

Aprovado em 08/08/2025