

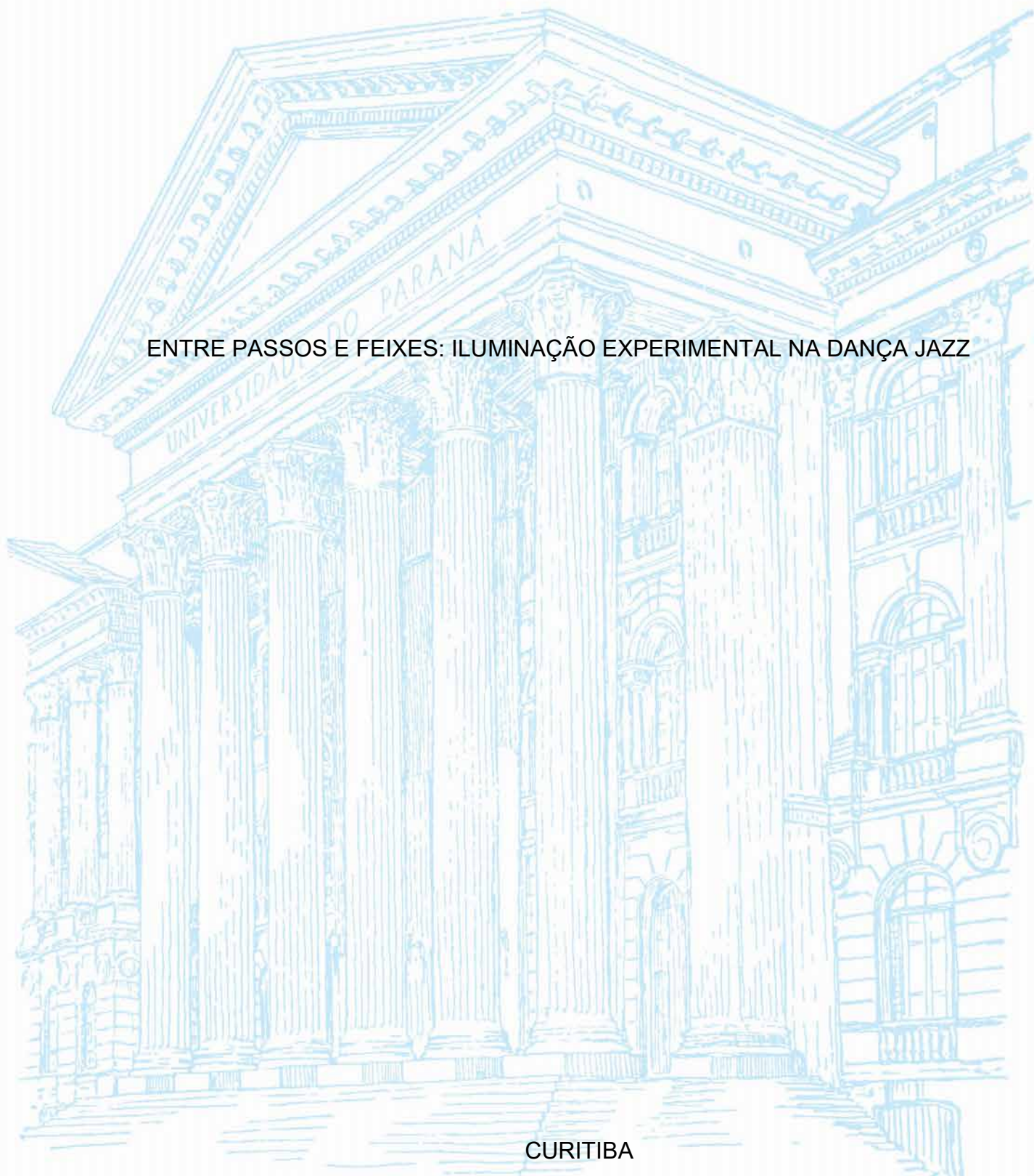
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOYCE MIRANDA HESPANHA

ENTRE PASSOS E FEIXES: ILUMINAÇÃO EXPERIMENTAL NA DANÇA JAZZ

CURITIBA

2025



JOYCE MIRANDA HESPANHA

ENTRE PASSOS E FEIXES: ILUMINAÇÃO EXPERIMENTAL NA DANÇA JAZZ

Trabalho Conclusão de Curso, apresentado ao Bacharelado de Produção Cultural, da Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção de título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientação: Prof.^a Soraya Sugayama

Curitiba
2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Coordenação do Curso de
Bacharelado em Produção Cultural

ATA DA BANCA

Título:

“ENTRE PASSOS E FEIXES: ILUMINAÇÃO EXPERIMENTAL NA DANÇA JAZZ”

Nome: JOYCE MIRANDA HESPANHA

Matrícula: GRR20223785

Data/Hora da apresentação oral: 01/12/2025 _ 14:00 hs.

Local: ONLINE

https://teams.microsoft.com/l/message/19:3NyamCch_qcHRnc8ZmLMM8OkmAcBhosEScxrrrNd6E1@thread.tacv2/1763754196438?tenantId=c37b37a3-e9e2-42f9-bc67-4b9b738e1df0&groupId=d3c35360-3f5a-46c1-8f2a-562c1e4ad207&parentMessageId=1763754196438&teamName=TCC%20JOYCE%20MIRANDA%20HESPANHA&channelName=General&createdTime=1763754196438

Notas da Banca:

| Nome: | Nota: |
|-------------------------------|-------|
| Soraya Sugayama (Orientadora) | 100 |
| Cristiane do Rocio Wosniak | 100 |
| Camille Laurent | 100 |
| MÉDIA FINAL DA APRESENTAÇÃO: | 100 |

Assinaturas:



Documento assinado digitalmente

SORAYA SUGAYAMA

Data: 01/12/2025 15:55:46-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK

Data: 01/12/2025 16:29:13-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

CAMILLE LAURENT

Data: 01/12/2025 16:40:20-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

RESUMO

Este trabalho investiga como a iluminação cênica experimental pode atuar como camada expressiva e dramaturgicamente ativa em performances de *jazz dance* realizadas em espaços expositivos, articulando pesquisa histórica, experimentação tecnológica e criação artística. Trata-se de um estudo de caráter analítico-prático, que combina revisão bibliográfica sobre as origens afro-diaspóricas do *jazz dance*, sua transformação ao longo do século XX e sua chegada ao Brasil, com uma reflexão sobre a evolução da iluminação cênica desde a Antiguidade até seus usos contemporâneos. Metodologicamente, o trabalho integra pesquisa teórica, registros pessoais de formação artística e experimentações realizadas durante um curso de Arduino voltado à criação de instalações de luz. Os resultados dessas investigações convergem na concepção de uma instalação performativa composta por três salas, cada uma dedicada a uma vertente distinta do jazz (jazz autêntico, jazz musical e jazz moderno), nas quais o corpo da performer responde à luz em vez de ser por ela apenas iluminado. A obra propõe, assim, a inversão da lógica tradicional do espetáculo, explorando a luz como agente coreográfico, elemento estruturante do espaço e provocadora de movimento. Conclui-se que a integração entre *jazz dance* e iluminação experimental possibilita não apenas a criação de novas estéticas corporais, mas também uma reinterpretação crítica das raízes do *jazz* e de seus processos de institucionalização, afirmando a luz como linguagem sensível e capaz de expandir a percepção do público e reconfigurar a experiência da dança em ambientes não convencionais.

Palavras-chave: *jazz dance*; iluminação cênica; instalação performativa.

ABSTRACT

This work investigates how experimental stage lighting can function as an expressive and dramaturgically active layer in jazz dance performances presented within exhibition spaces, articulating historical research, technological experimentation, and artistic creation. It is an analytical-practical study that combines a literature review on the Afro-diasporic origins of jazz dance, its transformations throughout the twentieth century, and its arrival in Brazil, with a reflection on the evolution of stage lighting from Antiquity to its contemporary applications. Methodologically, the work integrates theoretical research, personal records of artistic training, and experiments conducted during an Arduino course focused on the creation of light installations. The results of these investigations converge in the conception of a performative installation composed of three rooms, each dedicated to a different branch of jazz (authentic jazz, theatrical jazz, and modern jazz), in which the performer's body responds to light rather than merely being illuminated by it. The piece thus proposes an inversion of the traditional logic of the stage, exploring light as a choreographic agent, a structuring element of space, and a catalyst for movement. The study concludes that integrating jazz dance with experimental lighting enables not only the creation of new bodily aesthetics but also a critical reinterpretation of the roots of jazz and its processes of institutionalization, affirming light as a sensitive language capable of expanding audience perception and reshaping the experience of dance in non-conventional environments.

Keywords: jazz dance; stage lighting; performative installation.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 6 |
| 2 AS ORIGENS DO JAZZ DANCE E SUA CONTEMPORANEIDADE..... | 8 |
| 2.1 NASCIMENTO DO JAZZ DANCE..... | 9 |
| 2.2 JAZZ DANCE ENTRA NA BROADWAY..... | 13 |
| 2.3 DECLÍNIO DO JAZZ AUTÊNTICO..... | 15 |
| 2.4 JAZZ NO BRASIL: CIRCULAÇÃO, ADAPTAÇÃO E REINVENÇÃO..... | 17 |
| 3 LUZ CÊNICA..... | 20 |
| 3.1 PÂNORAMA HISTÓRICO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA..... | 20 |
| 3.2 EXPERIMENTOS COM TECNOLOGIA E ILUMINAÇÃO: O CURSO DE ARDUINO COM CAMILLE LAURENT..... | 23 |
| 4 A INSTALAÇÃO PERFORMATIVA E SEUS TRÊS ESPAÇOS DE LUZ..... | 27 |
| 4.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO..... | 28 |
| 4.2 SALA 1 - JAZZ AUTÊNTICO: CORPO-LUZ EM FRAGMENTOS..... | 29 |
| 4.3 SALA 2 - JAZZ MUSICAL: A TRANSIÇÃO ENTRE LINGUAGENS E O CORPO REFLETIDO..... | 32 |
| 4.4 SALA 3 - JAZZ MODERNO: TEXTURAS LUMINOSAS, IMPROVISO E RUPTURA..... | 34 |
| 5 CONCLUSÃO..... | 40 |
| REFERÊNCIAS..... | 42 |

1 INTRODUÇÃO

Minha jornada com a dança jazz começou aos oito anos, e essa forma de arte rapidamente se estabeleceu como um pilar fundamental em minha vida. O que iniciou como uma paixão, se expandiu para o âmbito profissional em 2019, quando comecei a ministrar aulas de *jazz dance*, atividade que sigo desempenhando até hoje. Paralelamente à minha prática como dançarina e educadora, desenvolvi um profundo interesse pelos aspectos técnicos e de produção cultural do espetáculo. Aos quinze anos, iniciei meu envolvimento prático, auxiliando na montagem de cenários e luzes dos espetáculos nos quais dançava.

A partir de 2019, essa paixão se formalizou com minha atuação no house mix, prestando assistência na direção e operação de luz para diversas performances. Essa vivência me fez compreender que meu olhar artístico não se limitava ao movimento dançado, mas também abrangia a construção da cena como um todo.

Contudo, essa trajetória foi atravessada por uma insatisfação crescente com o modo como o *jazz dance* era ensinado e praticado em muitos espaços, frequentemente distanciado de sua profundidade histórica e de suas raízes afro-diaspóricas. Esse descompasso quase me fez abandonar a dança. No entanto, foi justamente a inquietação diante dessa lacuna que me impulsionou a mergulhar na pesquisa sobre a história e a teoria do *jazz dance*. Ao acessar esse passado, compreendi melhor o abismo entre o que eu experimentava e as origens vernaculares dessa dança - forjada em comunidades negras nos Estados Unidos e profundamente ligada à polirritmia (sobreposição simultânea de dois ou mais ritmos diferentes), à improvisação e à expressividade corporal.

Esses estudos foram reveladores: reavivei e reconheci os aspectos originais do *jazz dance* que haviam me encantado desde a infância, mas que se encontravam diluídos nas práticas que me foram ensinadas. Compreender a história me permitiu nomear o que antes era apenas intuição. Esse processo me impulsionou a buscar novas referências, mestres e práticas que pudessem enriquecer tanto a minha dança quanto minha atuação como professora, reconhecendo a diversidade de vertentes que compõem essa linguagem.

A partir dessa redescoberta, surgiu o desejo de expor o *jazz dance* em suas múltiplas faces e vertentes, demonstrando como elas se interligam e evidenciando os aspectos que se perderam com o processo de eurocentrização da linguagem ao

longo dos anos. À essa missão, busco associar minha paixão pela iluminação cênica, um interesse mais recente, mas igualmente central em minha trajetória. Minha proposta é levar essa dança para fora do palco tradicional dos teatros, rompendo com o uso convencional da luz cênica no palco italiano. A ideia é explorar a iluminação de modo experimental como linguagem expressiva e simbólica, capaz de dialogar com a corporeidade histórica dessas danças em espaços alternativos - como os espaços expositivos utilizados para as exposições comumente ligadas ao campo das artes visuais (e não, da dança).

Entendo "experimental" como a busca por explorar ideias não convencionais, assim como técnicas e materiais alternativos aos usualmente empregados em apresentações de jazz em palcos italianos rompendo, assim, com as convenções tradicionais e nesse sentido, com aquilo que já é esperado quando vamos assistir à uma apresentação de jazz.

Dessa articulação entre a investigação histórica da dança e a experimentação cênica, emerge a questão central deste trabalho: como a iluminação cênica experimental pode ser explorada para criar novos significados e estéticas de movimento em performances de *jazz dance* quando apresentadas em espaços não convencionais, rompendo com padrões tradicionais de luz e de palco?

Parte da presente pesquisa se deu de modo prático, em um curso de Arduino, que pode ser visto como um pequeno coração eletrônico que dá vida às ideias. Mais do que uma placa ou um microcontrolador, ele é um meio de traduzir conceitos em experiências sensoriais, conectando luzes, sensores e motores de forma que o gesto humano ou o movimento da dança possa interagir com a tecnologia. Em performances e instalações, o Arduino permite que a luz responda ao corpo, que sombras se movimentem ao ritmo da música ou que cada feixe se transforme em narrativa viva. Ele transforma o abstrato em tangível, o código em poesia visual, tornando-se uma ferramenta que expande os limites da criação artística e aproxima o público da materialidade da luz e do movimento.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso busca desenvolver um projeto de instalação artística, investigando de que maneira a iluminação cênica experimental pode ser utilizada como camada expressiva e simbólica em performances de *jazz dance* realizadas em espaços alternativos, articulando minha experiência pessoal como dançarina e produtora à uma reflexão crítica, estética e histórica sobre essa linguagem.

2 AS ORIGENS DO JAZZ DANCE E SUA CONTEMPORANEIDADE

A escrita deste capítulo parte de uma motivação tanto pessoal quanto metodológica: compreender de forma aprofundada o percurso histórico do *jazz dance* para, a partir dele, refletir sobre seu papel contemporâneo e sobre as transformações que moldaram essa linguagem ao longo do tempo. Para isso, optei por recorrer a duas obras fundamentais para o campo dos estudos em *jazz dance*: *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, de Marshall e Jean Stearns (1994), e *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*, organizado por Lindsay Guarino e Wendy Oliver (2014). Esses livros são amplamente reconhecidos e utilizados por pesquisadores da área como referências centrais para o entendimento das raízes afro-diaspóricas e da trajetória histórica dessa dança, constituindo-se como marcos teóricos essenciais para quem busca compreender sua complexidade e diversidade de vertentes.

Dentro dessas obras, escolhi concentrar a análise nos aspectos históricos e em alguns elementos estéticos do *jazz dance*. Essa decisão se deve ao fato de que o foco desta pesquisa não está nos elementos técnicos da dança ou na análise musical, mas no papel que o *jazz dance* ocupa em diferentes períodos históricos, nas mudanças pelas quais passou e na maneira como essas transformações influenciam o modo como a dança é compreendida, ensinada e praticada hoje. Assim, o capítulo busca retomar suas origens, em especial suas bases afro-americanas e vernaculares, e compreender em que momento e de que forma sua natureza foi se modificando, principalmente, diante de processos de apropriação, estilização e institucionalização.

Essa retomada histórica é fundamental para contextualizar a proposta artística que desenvolvo neste trabalho. Ao entender as camadas históricas e culturais que compõem o *jazz dance*, busco propor um olhar mais consciente sobre a linguagem que utilizarei em minha instalação artística, explorando diferentes aspectos da dança jazz e sua interação com a luz. Assim, a investigação não se limita a um levantamento histórico, mas se desdobra em um diálogo entre passado e presente, entre a memória da dança e sua recriação em um novo contexto cênico.

2.1 NASCIMENTO DO JAZZ DANCE

O *jazz dance* surgiu em conjunto com a música jazz, compartilhando das mesmas raízes culturais e históricas. Como afirmam Marshall e Jean Stearns (1994), a dança e a música jazz evoluíram paralelamente, tendo como base a fusão de tradições africanas e europeias em território norte-americano. O que se vê hoje em dia em muitas escolas e competições de dança, frequentemente identificado como *modem jazz dance*, está distante dessas raízes, apresentando uma mistura de estilos euro-americanos que deve pouco ao jazz em sua forma original.

Ao contrário de linguagens como o balé, cuja história é amplamente documentada e cuja técnica apresenta bases rígidas, o *jazz dance* nasceu como prática vernacular, o que significa que foi desenvolvida em ambientes informais, como festas, clubes e espaços comunitários.

Com essa característica fica mais difícil encontrar registros consistentes sobre sua história, sobretudo no Brasil, onde são escassas as publicações em português sobre suas origens. Mesmo entre profissionais da área, professores, pesquisadores e dançarinos, muitas vezes há discordância sobre como o jazz deve ser ensinado, praticado ou entendido. Essa diversidade de visões se deve, em grande parte, à desconexão criada pelo apagamento e pela fragmentação da narrativa histórica de suas raízes afro-diaspóricas.

O *jazz dance* é, antes de tudo, uma dança americana com raízes profundas nas danças africanas, trazidas para os Estados Unidos pelas populações que foram escravizadas, oriundas principalmente das regiões oeste e central do continente africano. Cada uma dessas comunidades carregava consigo suas próprias práticas culturais, crenças e rituais, nos quais a dança ocupava papel central. De acordo com Takiyah Nur Amin, "os diversos grupos culturais se misturaram, criando uma rica coleção de movimentos de origem africana que mais tarde foram adotados, emprestados, e/ou apropriados por grupos dominantes culturalmente."¹ (AMIN, 2014 apud GUARINO; OLIVER, 2014, p. 39, tradução nossa).

Nas plantações onde essas pessoas eram forçadas a trabalhar, essas tradições diversas começaram a se misturar, interagindo com o passar do tempo, com elementos de danças européias trazidas pelos senhores de escravos e sendo

¹ Texto original: The presence of these dance traditions in plantation settings is evidence that dance was a communal expression that became the basis of popular black dances in the U.S. post-enslavement.

acompanhadas por músicas cantadas em inglês. A dança, entendida como prática comunal, constituiu-se como forma de resistência e celebração nas comunidades negras nos Estados Unidos durante e após a escravidão, tornando-se a base para o desenvolvimento de diversas danças populares afro-americanas. Esses movimentos carregavam consigo não apenas traços culturais e espirituais, mas também modos de socialização que se mantiveram vivos mesmo em contextos de opressão, como atos de resistência.

Apesar das diferenças regionais, com rituais, ritmos e modos distintos de dançar ou produzir música, essas práticas compartilhavam raízes continentais comuns, como a ênfase em bater partes do corpo ou bater os pés, a imitação de seres vivos, a centralidade de danças competitivas e o uso da dança como forma de comemoração ou ato religioso. Em minha pesquisa, duas danças, em especial, chamaram a atenção: o *buck dance* e o *cakewalk*, pois cada uma revela, à sua maneira, aspectos fundamentais da formação do que mais tarde se tornaria o *jazz dance*.

A *buck dance* é tipicamente descrita como uma dança solo e extrovertida, frequentemente executada por homens em competições, e possui um forte caráter rítmico. Ela enfatiza o uso do corpo e o bater dos pés para estabelecer um ritmo consistente, funcionando como uma forma de percussão corporal. O que mais me marcou ao estudá-la foi compreender como, em um momento de forte repressão, quando instrumentos musicais passaram a ser proibidos pelos proprietários das plantações por medo de rebeliões, os dançarinos encontraram no próprio corpo um instrumento sonoro. O *buck dance* emerge, assim, como gesto de resistência: diante da tentativa de silenciar sua música, os corpos produziram novos sons, preservando a musicalidade africana em formas reinventadas e profundamente expressivas.

Já o *cakewalk* revela outro aspecto decisivo para o desenvolvimento do jazz: o hibridismo coreográfico. Criado por pessoas escravizadas como paródia das maneiras aristocráticas dos proprietários de terras, o *cakewalk* exagerava e distorcia passos elegantes dos bailes europeus, ao mesmo tempo em que incorporava a expressividade e a energia das tradições afro-diaspóricas. Esse jogo satírico, ao simular e ridicularizar os gestos da elite branca, expôs a fusão entre códigos corporais distintos, um antecedente da mistura estética que mais tarde caracterizaria o *jazz dance*.

FIGURA 1 - Gravura de *Cakewalk*, 1892

FONTE: Britannica (1892)²

A partir da década de 1830, essas práticas começaram a ser apropriadas e apresentadas a públicos brancos por meio dos *minstrel shows*, uma forma de entretenimento teatral marcada por caricaturas racistas de pessoas negras. Nesses espetáculos, danças de origem africana eram distorcidas e ridicularizadas por artistas brancos que, com o rosto pintado de preto (*blackface*), encenavam versões satirizadas das danças praticadas nas plantações. Desde este momento já se observam evidências de como elementos da cultura negra eram ao mesmo tempo consumidos e estigmatizados.

Com o tempo, outro gênero teatral de entretenimento, o *vaudeville*, tornou-se espaço de circulação dessas danças, reunindo artistas brancos e negros em performances variadas que incluíam acrobacias, malabarismo e números musicais. Nesses espaços passou a aparecer com força o uso de estilos musicais predecessores ao surgimento da música jazz, como o *ragtime*. Originado em Nova Orleans, o *ragtime* era baseado em princípios africanos como a síncope (deslocamento rítmico que acentua tempos fracos), a polirritmia e o uso percussivo do piano, abrindo caminho para a emergência futura da música jazz.

A evolução da música que sustentava essas danças também passou por transformações significativas, sobretudo entre meados e o final do século **XIX**. Para além do *ragtime*, outro gênero musical tornou-se fundamental para o surgimento do jazz: o blues, considerados por Crosby e Moss no livro de Guarino (2014) como um dos precursores diretos da linguagem jazzística. O blues introduziu características

² Disponível em: <https://www.britannica.com/art/cakewalk>

expressivas marcantes, como o uso das blue notes, notas que "caem entre as frestas do piano", escapando da afinação temperada, os padrões de chamada e resposta e uma maior flexibilidade rítmica, que desvinculava a melodia da rigidez do tempo forte. Esses elementos, a expressividade emocional e melódica do blues e a complexidade rítmica do *ragtime*, formaram a base estrutural que permitiu o desenvolvimento da música jazz no início do século XX, influenciando diretamente as estéticas e dinâmicas corporais que se tornariam características essenciais do *jazz dance*.

À medida que essas práticas musicais e dançantes se desenvolviam, as danças da época passaram a ser estilizadas e adaptadas conforme os espaços de circulação, adquirindo contornos específicos nos palcos de entretenimento e no ambiente teatral. Essa capacidade de adaptação é, de fato, uma das essências do jazz. Ao longo de sua trajetória, ele absorveu influências de diferentes comunidades e contextos culturais, expandindo-se em múltiplos caminhos. Como lembram Jill Flanders Crosby e Michèle Moss no livro de Guarino (2014), mesmo ao incorporar elementos externos, o jazz mantém como princípio a valorização da liberdade criativa e da expressão individual. Por isso, há diversas interpretações sobre o que é *jazz dance*: ele se reinventa a cada época e espaço, preservando seu caráter vernacular e experimental.

Nas primeiras décadas do século XX, danças que antes eram praticadas em espaços comunitários afro-americanos, como os *after-hour joints* e *jook houses*, clubes informais frequentados após o expediente, passaram a ocupar ambientes mais institucionalizados, como os *ballrooms*, salões de dança social onde pessoas se reuniam para dançar ao som de bandas ao vivo.

O *Charleston* é exemplo marcante dessa transição: uma dança ao mesmo tempo social e teatral, altamente sincopada e repleta de elementos das tradições vernaculares que formaram as bases do jazz. Nos palcos, shows teatrais começavam a incluir movimentos já conhecidos, como o *cakewalk*, que mais tarde serviriam de inspiração para os musicais e para a consolidação de uma estética de jazz voltada ao espetáculo.

2.2 JAZZ DANCE ENTRA NA BROADWAY

À medida que as danças vernaculares afro-americanas se tornavam populares nos clubes e ballrooms, elas começaram a chamar a atenção de públicos mais amplos e de produtores do entretenimento. O sucesso e a energia dessas danças sociais, especialmente no contexto do *swing* e do *lindy hop*, começaram a despertar o interesse do teatro musical norte-americano, que buscava renovar suas formas de expressão e incorporar linguagens corporais mais vibrantes e contemporâneas aos seus palcos.

O *swing* não foi apenas uma era musical, mas o princípio rítmico que estruturou o jazz vernacular, distinguindo-o de outras danças sociais do início do século XX. Embora seja possível ouvi-lo e senti-lo no corpo que dança, o *swing* é difícil de definir tecnicamente. Ele nasce da combinação de polirritmia, com dois ritmos coexistindo simultaneamente, e da síncope, marcada pelo acento em tempos fracos ou fora dos tempos fortes da música. Billy Siegenfeld (2014) descreve essa qualidade pulsante como o elemento que faz o corpo "soar como as síncopas" do jazz, formando a base das danças sociais da época.

FIGURA 2 - Whitey's Lindy Hoppers em 'Hellzapoppin' (1941)



FONTE: The Kid Should See This (1941)³

Nesse ambiente de efervescência cultural e musical surgiu o *Lindy Hop*, frequentemente reconhecido como a maior dança social de jazz e a expressão mais

³ Disponível em: <https://thekidshouldseethis.com/posUhellzapoppin-whiteys-lindy-hoppers-video>

completa dos princípios afro-diaspóricos do *swing*. Desenvolvido no Savoy Ballroom, no Harlem, o *Lindy* nasceu da interação direta entre músicos de *swing* e dançarinos afro-americanos. Twistmouth George é creditado como o criador do movimento que permitia ao casal se separar e recombinar livremente, o *swing-out*, algo inédito na época, abrindo espaço para improvisos expansivos.

Combinando um passo básico sincopado a momentos de separação e incorporando elementos acrobáticos que mais tarde seriam levados aos palcos e ao cinema por grupos como os Whitey's Lindy Hoppers, o *Lindy Hop* tornou-se uma revolução na dança popular americana.

Foi nesse cenário de crescente visibilidade das danças sociais afro-americanas que, em 1921, *Shuffle Along* marcou uma virada decisiva, levando o jazz, musical e dançado, ao centro da Broadway. A partir desse espetáculo, o teatro musical passou a reconhecer o potencial estético dessas linguagens. Suas coreografias derivaram diretamente das danças sociais do jazz vernacular, evidenciando como práticas nascidas em contextos comunitários se transformaram em fonte criativa para a cena institucionalizada. Durante os anos 1930, tanto a música quanto a dança jazz atingiram seu auge, circulando intensamente entre clubes, *ballrooms* e teatros.

Enquanto a Broadway buscava inspiração na energia dessas danças sociais, o cinema norte-americano desenvolvia um estilo próprio de *jazz tap*, uma forma de sapateado que combinava a musicalidade do jazz com a precisão rítmica dos pés, marcado por artistas singulares. Figuras como Fred Astaire e os Nicholas Brothers exploravam novas possibilidades de ritmo e teatralidade no sapateado, criando sequências que uniam virtuosismo técnico e expressividade cênica. Paralelamente, artistas como Suster Brown colaboravam com grandes *big bands*, orquestras de jazz compostas por seções de metais, saxofones e ritmo, típicas da era do *swing*, como a de Duke Ellington, levando o sapateado para palcos de *vaudeville* e clubes noturnos. Esses intérpretes não apenas difundiram o *jazz tap*, mas também desenvolveram estilos pessoais de movimento e musicalidade, contribuindo para a consolidação dos aspectos performáticos, rítmicos e virtuosos que marcariam a presença do *jazz dance* no cinema e no entretenimento norte-americano.

No mesmo período, outras artistas desempenharam papel fundamental na transposição do *jazz dance* para o espaço institucional e acadêmico. Entre elas,

destaca-se Mura Dehn, dançarina e pesquisadora que chegou aos Estados Unidos em 1930 para estudar e documentar a dança jazz. Fascinada pela vitalidade das danças afro-americanas, Dehn fundou a Academia de Jazz e dedicou-se ao registro dessas práticas. Seu documentário *The Spirit Moves* (1950) tornou-se uma das obras mais importantes sobre a história do jazz dance, preservando registros das danças sociais desde suas raízes até o início das transformações estéticas do pós-guerra.

2.3 DECLÍNIO DO JAZZ AUTÊNTICO

A partir dos anos 1940, o declínio do *swing* e o surgimento do *bebop* marcaram uma virada na história da música e da dança. O *bebop*, caracterizado por ritmos acelerados e harmonias dissonantes, conferiu à música jazz um status mais artístico e menos voltado à dança social. Essa mudança provocou um afastamento entre músicos e dançarinos, rompendo a relação orgânica que existia nos espaços de baile. Como apontam Guarino e Oliver (2014), esse período gerou um "vazio" na continuidade das danças sociais, uma suspensão entre o passado coletivo e o futuro individualizado do *jazz dance*.

Entre 1945 e 1954, o impacto da Segunda Guerra Mundial intensificou esse declínio. A redução das grandes orquestras e a imposição de um imposto de 20% sobre as pistas de dança desestimulou a manutenção de salões. Músicos e dançarinos migraram para clubes menores, onde o foco passou a ser mais a música do que a dança. Nesse contexto, o *swing* foi gradualmente substituído por novas expressões sonoras, música latina, *rhythm and blues*, *rock and roll* e *funk*, que apresentavam estruturas rítmicas distintas e inspiraram outras formas de movimento. As danças sociais passaram, então, a se adaptar a essas transformações musicais e culturais, inaugurando caminhos que moldariam a dança popular e o jazz contemporâneo.

A partir das décadas de 1950 e 1960, a Broadway atravessou um processo de transformação estética e estrutural. O tipo de dança presente nos espetáculos passou a incorporar não apenas o jazz, mas também elementos do balé clássico e da dança moderna. Embora o jazz não tenha sido abandonado, ele se tornou um campo híbrido, no qual o vocabulário vernacular era reinterpretado a partir dessas outras linguagens.

Surge, então, o *Theatrical Jazz Dance*, marcado pela fusão entre as bases rítmicas e expressivas do jazz e a técnica de modalidades cênicas euro-americanas. Essa mescla representou uma mudança profunda na identidade do *jazz dance*. A dança que havia nascido de práticas comunitárias improvisadas passou a ser coreografada e estilizada para os palcos, transformando-se em espetáculo. Os movimentos vernaculares foram adaptados para coreografias de conjunto, exigindo precisão visual e dramaticidade.

Nesse contexto, coreógrafos como Jack Cole e Bob Fosse redefiniram o jazz dentro do teatro musical. Jack Cole, frequentemente chamado de "pai do jazz teatral", desenvolveu um método que unia o rigor técnico do balé, a expressividade da dança moderna e a fluidez rítmica do jazz vernacular, incorporando também referências de danças orientais. Um exemplo emblemático é sua coreografia para *Sing, Sing, Sing* (1947), que combina passos de *lindy hop* com gestos da dança clássica indiana. Bob Fosse, por sua vez, levou o jazz teatral a um estilo marcadamente autoral, anguloso, contido, sensual, que se tornou assinatura de musicais como *Chicago* (1975), *Cabaret* (1972) e *Sweet Charity* (1969), mas que não diretamente remeteram ao jazz vernacular.

FIGURA 3 - Jack Cole



FONTE: BBC (2019)⁴

Esse processo de estilização provocou tensões dentro do campo da dança. Muitos coreógrafos e professores questionaram até que ponto essas novas formas

⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47814968>

ainda poderiam ser chamadas de jazz. À medida que o termo se expandia para abarcar múltiplas influências, como balé, dança moderna, danças étnicas e linguagens de espetáculo, também se distanciava das raízes afro-diaspóricas e comunitárias do jazz vernacular. Como observam Guarino e Oliver (2014), o *jazz dance* passou a habitar uma zona liminar entre tradição e inovação.

Nas décadas seguintes, sobretudo entre 1950 e 1980, o *jazz dance* passou a se disseminar em escolas e companhias de dança no mundo inteiro. Contudo, essa expansão trouxe consigo debates sobre autenticidade e pertencimento. Para artistas ligados ao jazz autêntico, a relação entre dançarino e música, o *swing*, o *flow*, a improvisação, continuava sendo um elemento não negociável. Outros profissionais, porém, ampliaram o termo, incorporando influências do balé, da dança moderna e dos estilos populares contemporâneos. O *modern jazz dance* tornou-se uma nova linguagem, frequentemente desvinculada da música jazz e mais orientada pelo virtuosismo técnico e pela estética visual.

Assim, o *jazz dance* chegou ao final do século XX como uma linguagem plural, marcada por tensões, reinvenções e diálogos contínuos entre corpo, história e música. A multiplicidade de estilos, *lyrical jazz*, *modern jazz*, *street jazz*, *jazz funk*, evidencia não um afastamento definitivo, mas uma constante transformação da linguagem do jazz.

2.4 JAZZ NO BRASIL: CIRCULAÇÃO, ADAPTAÇÃO E REINVENÇÃO

A história do jazz no Brasil não acompanha de forma linear os desdobramentos do jazz norte-americano, mas se constitui a partir de encontros, traduções culturais e apropriações que moldaram um modo brasileiro de dançar jazz. Como aponta Ana Carolina da Rocha Mundim (2005), embora haja registros isolados desde as décadas de 1930 e 1940, é sobretudo a partir dos anos 1950 e, de forma decisiva, na década de 1960, que o *jazz dance* passa a se instalar no país, criando raízes próprias e movimentos estéticos que impactariam gerações de bailarinos.

Os primeiros ecos do jazz chegaram ao Brasil principalmente por meio do sapateado e dos espetáculos de Teatro de Revista, que já incorporavam números inspirados em ritmos afro-americanos como o *charleston*, considerado por bailarinas como Débora Bastos um dos primeiros gestos "jazzísticos" vistos no país. Com a

expansão da televisão e dos programas de auditório no rádio, esse repertório se disseminou ainda mais, abrindo um campo fértil para a emergência de uma linguagem híbrida que dialogava com humor, música popular e dança teatral.

A circulação de musicais hollywoodianos também desempenhou papel central nesse processo. Filmes como *The Jazz Singer* (1927), *42nd Street* (1933), *Oklahoma!* (1943) e *West Side Story* (1954) tornaram acessíveis estéticas e técnicas que inspiraram o público brasileiro, ao mesmo tempo em que coreógrafos norte-americanos começaram a ser convidados para trabalhar em produções nacionais. Os espetáculos de Carlos Machado, figura fundamental do Teatro de Revista, tornaram-se um dos principais vetores para essa incorporação, formando bailarinas que mais tarde se tornariam as primeiras professoras de jazz no Brasil, como Marly Tavares e Vilma Vernon.

A década de 1960 consolidou definitivamente esse movimento. Foi nesse período que Lennie Dale, ex-aluno e assistente de Jerome Robbins, um dos coreógrafos mais influentes da Broadway, conhecido por obras como *West Side Story* (1954), chegou ao Brasil, inicialmente contratado para coreografar espetáculos de grande repercussão. Sua presença inaugurou um marco técnico e artístico ao introduzir métodos estruturados de jazz americano, entre eles a técnica de Luigi, Jo Jo Smith e Ron Forella, grandes referências do jazz americano. Essas referências influenciaram diretamente a formação das primeiras gerações de bailarinos brasileiros. Vilma Vernon, por exemplo, abriu em 1968 a academia Modem Jazz Dance, considerada pioneira no país, trazendo de forma sistematizada a técnica de Luigi, cuja base dialogava com o balé clássico e a expressividade característica do jazz.

Nesse mesmo período, observa-se também a influência recíproca entre o jazz e a música brasileira. O movimento da bossa nova, ao ganhar projeção internacional, estimulou um intercâmbio estético em que elementos jazzísticos encontraram ritmos brasileiros, e vice-versa. Mundim (2005) destaca que Lennie Dale incorporou um "tempero latino" às técnicas americanas, o que contribuiu para a formação de um estilo singular, ao mesmo tempo atravessado pelas tradições do jazz norte-americano e alinhado à musicalidade e à corporalidade brasileiras.

Nos anos 1970, o impacto do jazz se ampliou com grupos como os Dzi Croquettes, que levaram às cenas brasileiras uma mescla irreverente de dança, teatro, humor e crítica social. Profissionalmente, artistas formados nesse período se

tornaram professores, coreógrafos e multiplicadores, contribuindo para uma difusão nacional da linguagem.

Já nos anos 1980, o jazz viveu seu auge no Brasil, impulsionado por uma combinação de fatores: a chegada de musicais internacionais, o impacto dos videoclipes, e a forte presença do jazz em telenovelas e na Rede Globo por meio de nomes como Vilma Vernon. Academias de jazz proliferaram, e o estilo tornou-se uma febre entre jovens, embora essa popularização tenha trazido também confusões conceituais e estéticas.

Apesar dos desafios, entre eles a falta de sistematização técnica e de registros históricos formais, Mundim (2005) argumenta que ainda se preserva um "espírito" do jazz que se instaurou no país nos anos 1960. Mesmo com as transformações trazidas pelas danças moderna e contemporânea, e pela crescente hibridização das linguagens corporais no século XXI, é possível identificar linhas de continuidade entre as práticas atuais e os fundamentos introduzidos por nomes como Vernon, Dale, Marly Tavares, Carlota Portella e Roseli Rodrigues.

Assim, o jazz no Brasil emerge como uma linguagem construída a partir de traduções estéticas, atravessamentos midiáticos e diálogos interculturais. Sua história revela não apenas a recepção de modelos estrangeiros, mas também a invenção de uma forma própria de dançar, plural, mutável e profundamente marcada pelo contexto cultural brasileiro.

3 LUZ CÊNICA

O presente capítulo trata de (1) traçar um breve panorama acerca da trajetória da iluminação cênica que acompanha a própria história do teatro. Assim como as danças vernaculares se transformaram conforme seus espaços de circulação, a luz também atravessou mudanças profundas, de fenômeno natural a ferramenta dramatúrgica, à medida que as necessidades estéticas, técnicas e simbólicas do teatro se expandiram. Como aponta Margot Berthold (2001), o drama europeu nasceu a céu aberto e, somente séculos depois, passou a depender de aparatos artificiais e técnicas específicas de manipulação da luz. Essa evolução não é apenas tecnológica: ela revela como a relação entre cena, público e narrativa se sofisticou com o tempo. (2) Relatar minha experiência no Curso de Arduino, ministrado pela artista multimídia, *lighting designer* e arquiteta Camille Laurent - francesa, radicada em São Paulo desde 2010 - que faz instalações imersivas de luz, por meio de sistemas analógicos e digitais (como Arduino) para criar seus projetos.

3.1 PANORAMA HISTÓRICO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA

Na Grécia Antiga, a luz não era algo que se "pensava": era simplesmente parte do ambiente. As apresentações aconteciam exclusivamente durante o dia, e o público chegava "às primeiras horas da manhã" para ocupar as fileiras semicirculares do Teatro de Dioniso, inteiramente iluminado pela luz natural. A própria arquitetura dos teatros, amplas arenas ao ar livre, como lembra Gianni Ratto (1999), já demonstrava que os gregos possuíam uma profunda intuição sobre o sentido dramático da luz, mesmo sem a possibilidade de manipulá-la. O pôr-do-sol, por exemplo, funcionava como um efeito teatral tão poderoso quanto hoje poderia ser uma transição luminosa programada. A iluminação, portanto, não era manipulada: ela determinava a cena.

No período romano e na Idade Média, ainda que o teatro permanecesse dependente da luminosidade externa, surgiram as primeiras tentativas de iluminar a cena artificialmente. Tochas, velas e lamparinas eram amplamente utilizadas para prolongar apresentações ou criar atmosferas específicas, produzindo jogos de sombra extremamente eficazes, um recurso que, segundo Ratto, dramatizava as ações com uma simplicidade engenhosa. Com o drama litúrgico medieval, o teatro

voltou-se ao interior das igrejas, e a luz adquiriu caráter simbólico. Os vitrais filtravam a luz solar e criavam cores que contribuíam para o sentido espiritual das cenas. As festas cristãs, utilizavam essa iluminação natural como metáfora religiosa, especialmente nas celebrações pascais, retomando o contraste simbólico entre luz e trevas como mencionado por Berthold (2001).

Com o Renascimento e as apresentações noturnas em praças e salões, a luz de velas tornou-se a principal fonte de iluminação. Cenas internas eram brilhantemente iluminadas por candelabros, como relata Berthold ao descrever salas como o Residenztheater e o Louvre, que "fulgiam em ouro" sob a luz das velas. Já os teatros elizabetanos, mesmo nesse período, continuaram a utilizar majoritariamente a luz natural. As apresentações no Globe, por exemplo, aconteciam à tarde, aproveitando o dia, e apenas no século XVIII essa lógica começaria a mudar.

Quando o teatro finalmente migra para a caixa cênica, surge uma transformação crucial: a necessidade de controlar a luz. É no Barroco que a iluminação se torna um elemento pensável, manipulável e desejado artisticamente. O palco, emoldurado pelo arco do proscênio, ou boca de cena, passa a funcionar como uma espécie de "lanterna mágica", e arquitetos como Joseph Furttentbach introduzem luzes que "podiam ser diminuídas": início da ideia de graduação de intensidade, o que chamamos de *dimmer*. Vidros com águas coloridas ou até vinho foram precursores das gelatinas modernas, que alteram a cor da luz. Aqui se consolida o que Berthold (2001) chama de "magia da maquinaria barroca", e que Ratto (1999) descreve como a passagem da luz de uma função meramente expositiva para uma função interpretativa: não apenas mostrar, mas significar.

Com o passar do tempo, a instabilidade da vela exigiu alternativas. As luzes de cebo, apesar de seu odor forte, eram mais potentes; as lamparinas, equivalentes a cerca de doze velas, usavam óleo de baleia, mas enegreciam cortinas e tetos com a fumaça. É nesse momento que a luz artificial adentra o palco, marco que inaugura, segundo Ratto (1999), a iluminação teatral como linguagem expressiva. Surge, então, a preocupação com os ângulos: lateral, frontal, superior, contra-luz, entendidos como formas de modelar o volume e revelar espaços silenciosamente presentes na cena.

Durante o século XVIII, surgem inovações fundamentais. A ribalta, como no Teatro Grrzmnegade, em Copenhague, distribuía luz a partir do chão, criando um

brilho ascendente característico. Enquanto isso, no Drury Lane Theatre, David Garrick eliminou candelabros que atrapalhavam a visão e introduziu refletores embutidos nos bastidores, criando uma iluminação "brilhante e graduável". É também nesse contexto que surge a iluminação a gás. Ratto(1999) destaca que o gás permitia "uma gradação de intensidade realmente mágica", tornando possível transições poéticas, como a passagem do dia para a noite - algo impossível com velas.

A virada seguinte ocorre com a luz elétrica, por volta de 1870, que reduziu riscos de incêndio, ampliou a segurança e tornou a iluminação muito mais estável. É nesse contexto que surge a figura do diretor moderno, que passa a imaginar diferentes posições, atmosferas e usos expressivos da luz. Também nesse período são inventados os refletores PC (plano convexo) e Fresnel, que permitiram um controle inédito sobre abertura de feixe e foco. As gelatinas começam a substituir os potes de vidro colorido usados anteriormente, embora, no Brasil, seu uso só se torne comum na década de 1980.

Ao longo do século XX, a iluminação se torna definitivamente uma linguagem artística. Berthold (2001) descreve como o diretor Max Reinhardt dominou o aparato tecnológico de sua época: cicloramas, horizontes semicilíndricos, projetores de efeitos e iluminação multicolorida. No Simbolismo, autores tratavam a luz como material poético, criando "iluminação mágica" por meio de feixes cruzados. No Expressionismo, ela passou a sinalizar estados emocionais e crises subjetivas, como nos pedidos de Oskar Kokoschka para formar halos de luz ao redor de figuras em cena.

Ratto, refletindo sobre seu próprio ofício, descreve a iluminação como uma orquestra invisível: trabalhar com refletores, gelatinas, lâmpadas e projeções é como dispor instrumentos antes de um concerto. O primeiro foco aceso "tange" a cena como o som inicial do violino, se estiver desafinado, tudo desmorona. Daí a insistência do autor em considerar a luz não apenas técnica, mas intuitiva, sensível, humana. Para ele, iluminar é revelar o que já está latente no espaço, convocar atmosferas, esculpir o invisível.

Com o advento das lâmpadas de filamento (quentes e amareladas), seguido pelo surgimento do LED (luz emitida por diodo) em 1960, a iluminação passa a oferecer ainda mais possibilidades. O LED, com suas primeiras cores (branco, vermelho, verde, amarelo e, mais tarde, azul), oferece praticidade e economia, mas,

como observa Ratto(1999), não possui a mesma profundidade das lâmpadas quentes. Enquanto estas criam sombras densas e texturas íntimas, o LED tende a preencher o espaço de forma mais chapada, porém permite uma paleta viva e imediata.

Ao percorrer esse caminho da luz natural às tecnologias contemporâneas, percebemos que a iluminação deixou de ser apenas um meio de visibilidade e tornou-se linguagem. Hoje, ela é camada expressiva fundamental em espetáculos cênicos, instalações e performances. É a partir dessa compreensão histórica e simbólica que este trabalho de conclusão de curso utiliza a luz como ferramenta poética e conceitual, expandindo suas possibilidades para além do palco tradicional e incorporando-a como parte ativa da experiência sensorial do público.

3.2 EXPERIMENTOS COM TECNOLOGIA E ILUMINAÇÃO: O CURSO DE ARDUINO COM CAMILLE LAURENT

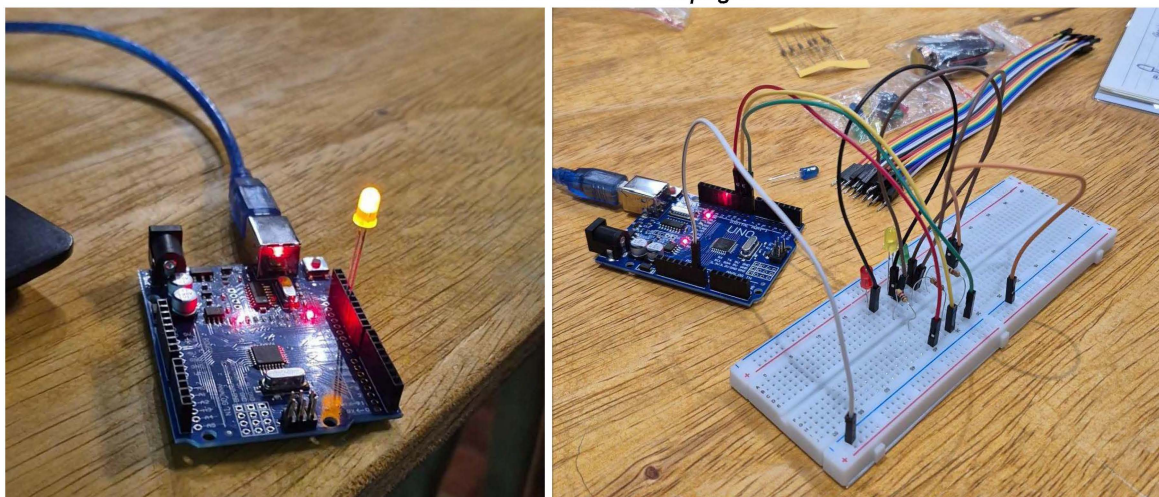
Durante o mês de outubro de 2025, vivi uma experiência que modificou profundamente minha relação com a luz. Participei, em São Paulo, da oficina de Criação de instalações de luz com Camille Laurent, arquiteta, artista e iluminadora com mais de quinze anos de atuação em projetos cênicos e instalações. O curso, realizado em cinco encontros, tinha como foco o uso do Arduino, uma placa-microcontrolador de código aberto que permite programar e controlar componentes eletrônicos diversos. Embora simples em aparência, o Arduino opera como um pequeno cérebro: recebe informações, processa comandos e aciona luzes, motores e sensores, abrindo um campo fértil para experimentações poéticas.

Durante os encontros fomos apresentados a esse universo. Conhecemos os principais componentes:

- a placa Arduino Uno, responsável pelo processamento;
- os jumpers, pequenos cabos que estabelecem as conexões entre dispositivos;
- a protoboard, onde montamos os circuitos;
- LEDs de diferentes cores;
- resistores, que controlam a carga elétrica;
- e o potenciômetro, que regula intensidade.

Essa introdução, ao mesmo tempo técnica e sensível, ampliou minha percepção sobre a luz como matéria manipulável, mas também como algo finalmente tangível. Na iluminação cênica tradicional, estamos acostumados a trabalhar com refletores grandes, pesados e caros, equipamentos que exigem um teatro, uma estrutura robusta e toda uma logística para que possamos experimentá-los. Com o Arduino, porém, tudo se aproximou de mim: uma pequena placa, alguns jumpers e meia dúzia de lâmpadas já eram suficientes para dar forma às ideias, testar hipóteses e visualizar possibilidades de luz que, antes, pareciam depender apenas de grandes estruturas. Essa acessibilidade, tanto econômica quanto física, abriu um campo de criação muito mais imediato, íntimo e exploratório, permitindo que eu percebesse a luz de maneira mais próxima do gesto criativo.

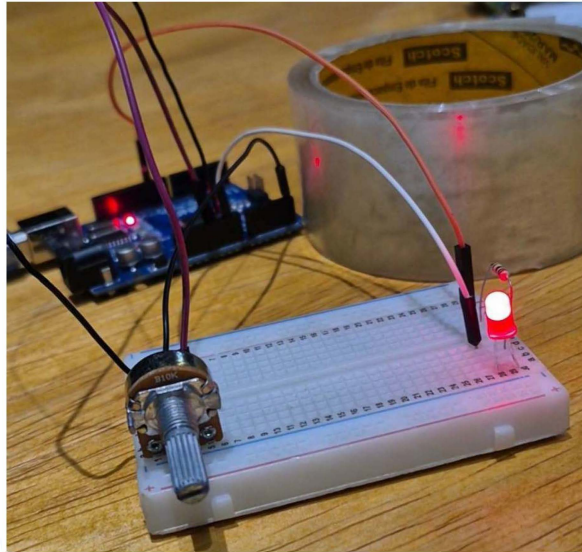
FIGURA 4 - *Blink e stoplight*



FONTE: A autora (2025)

Nos encontros seguintes, o processo se tornou mais prático. Primeiro, trabalhamos com comandos básicos de luminosidade: o clássico *blink*, que faz o LED piscar, e depois a programação do *stoplight*, uma simulação de semáforo com as luzes verde, amarela e vermelha alternando conforme o código. No encontro seguinte, a entrada do potenciômetro transformou o exercício em algo mais expressivo: percebi como a luz pode responder de forma sensível ao toque, ao giro, ao corpo que modifica sua intensidade. Era como se uma pequena coreografia luminosa começasse a emergir dentro dos circuitos.

FIGURA 5 - Potenciômetro



FONTE: A autora (2025)

Na quarta aula saímos do campo técnico para entrar na criação poética. Em grupo analisamos uma imagem cedida pela professora e através de um brainstorming cada participante contribuiu com palavras soltas que vinham a mente assim que viam a imagem. A partir delas, formamos frases, associações e pequenos grupos de sentido. O processo nos levou à palavra que guiaria o projeto coletivo: fluir. Esta palavra surgiu a partir de uma frase escolhida coletivamente: "Na trilha do inverno, a base racha a janela da morte costurada pela água." Um jogo de contrastes que logo se traduziria em luz.

O último encontro, no sábado, foi dedicado à montagem da instalação final. Criamos uma estrutura com oito lâmpadas tubulares brancas, conectadas por extensões fornecidas pela professora, formando uma espécie de espinha central: uma linha que ora deslizava suavemente, ora se quebrava em interrupções, conforme a programação do Arduino. Uma lâmpada âmbar representava o calor que atravessa uma janela, como se o sol insistisse em invadir o ambiente. Também utilizamos pequenos spots, posicionados próximos a duas tubulares azuis, criando o efeito de uma água que escorre e pinga, em certos momentos juntas, em outros separadas, em diálogo com o ritmo da programação.

FIGURA 6 - Instalação



FONTE: A autora (2025)

Para intensificar as sombras e o desenho dos feixes, usamos uma máquina de fumaça, criando um leve *haze* que deu corpo ao ar e tornou visíveis os caminhos da luz. Mais do que montar uma instalação, vivenciamos um processo em que técnica, imaginação e ritmo se entrelaçaram.

Essa experiência foi transformadora porque me fez entender a luz como gesto, como movimento. A programação se aproximava da dança: repetição, variação, pausa, aceleração. E a instalação final revelou como a luz pode construir atmosferas tão narrativas quanto um corpo em cena. O curso de Arduino não apenas ampliou meu repertório técnico, mas alimentou diretamente a pesquisa deste TCC, oferecendo ferramentas para pensar a iluminação como linguagem expressiva em espaços alternativos ao palco, uma luz que flui, que respira, que dança.

4 A INSTALAÇÃO PERFORMATIVA E SEUS TRÊS ESPAÇOS DE LUZ

Ao conceber esta instalação como um espaço onde corpo, luz e ambiente dialogam, tornou-se essencial compreender o que significa inscrever esse trabalho no campo da performance. A performance é uma forma de arte híbrida, experimental e expandida, que mistura diversas linguagens e rompe com as convenções do teatro, especialmente no que diz respeito ao espaço de apresentação. Segundo Patrice Pavis, "a performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema, sendo apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte" (PAVIS, 1999, p. 284). Essa definição ressoa diretamente com a minha proposta: retirar o *jazz dance* do palco tradicional e recriá-lo em um território expositivo, híbrido, onde o corpo não representa um personagem, mas se afirma como presença, acontecimento e relação.

A performance, como linguagem artística, consolida-se como aquilo que Fernando do Nascimento Gonçalves descreve como um "fenômeno de arte-corpo-comunicação", que embora se apoie em formas oriundas do teatro, da música e da dança, "as retoma para desarticular seus elementos e criar outra coisa que não é teatro, nem música, nem dança" (GONÇALVES, 2005, p. 66). Essa ideia é profundamente alinhada ao próprio espírito do jazz vernacular, cuja história é marcada por reinvenções, apropriações e transformações contínuas. Assim como o jazz não se fixou em uma única forma, a performance também opera deslocamentos: desfaz fronteiras e reorganiza materiais expressivos para produzir novos sentidos.

Nesse campo expandido, o corpo passa a ser compreendido como obra. Como afirma Biancalana (2020), a performance arte começou a receber este nome a partir dos anos 1960 e tem como pressuposto o entendimento do corpo como obra de arte. A autora destaca que seu caráter experimental deriva das vanguardas do início do século XX e que, a partir da década de 1970, consolidou-se como meio de expressão em que o artista-corpo "repensa a si mesmo e se apresenta como obra". Biancalana reforça que, na performance, "a figura do artista é [...] a própria arte". Ou seja, não há separação entre sujeito e criação: o corpo que age no espaço constitui o próprio acontecimento sensível.

Esse deslocamento também se traduz na relação com o público. A performance não se apoia na contemplação distante, mas na fricção entre

presenças humanas, espaciais, técnicas. Tal perspectiva dialoga com minha proposta de aproximar o público do *performer*, retirando a mediação da plateia frontal e instaurando uma experiência compartilhada de espaço e percepção. A instalação se torna, então, um campo de relações, uma prática interartística que convoca o olhar antropológico e o método da pesquisa de campo como ferramentas estruturantes ao discutir a natureza transdisciplinar da performance.

Nesse sentido, situar o *jazz dance* dentro de uma instalação performativa é também reconhecer sua potência como linguagem híbrida. Uma dança que nasceu da mistura de códigos culturais distintos e que continua, hoje, a se expandir em novas formas de experimentação. Ao trazer o jazz para dentro de um espaço expositivo, iluminado por tecnologias reprogramáveis e sensíveis como o Arduino, reafirmo essa vocação híbrida, intervindo nas percepções e convocando o público a experimentar o jazz não como espetáculo coreografado, mas como encontro performativo entre luz, corpo e história.

4.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO

Após a trajetória de pesquisa que realizei, percorrendo as origens do jazz vernacular e suas múltiplas vertentes, e considerando também meu histórico de fascínio pela luz, tanto no campo da iluminação cênica quanto nas possibilidades plásticas e de uso em instalações, surgiu o desejo de criar uma obra que rompesse com os estereótipos e expectativas tradicionais associados ao *jazz dance* e à luz de espetáculo. Essa inquietação nasce da percepção de que o jazz, em sua essência, nunca pertenceu exclusivamente ao palco, mas aos corpos, às ruas e aos encontros. Aos espaços vivos em que a dança acontece como expressão coletiva e espontânea.

A proposta desta instalação parte, portanto, de um gesto de retorno e reinvenção: retornar às raízes dessa dança, compreendendo sua história e suas transformações, e reinventar o modo como ela pode ser vista, experienciada e sentida no presente. Busco deslocar o *jazz dance* do ambiente convencional dos palcos e levá-lo para um espaço expositivo, onde corpo e luz dialoguem sem as fronteiras rígidas entre artista e espectador, aquelas estabelecidas, por exemplo, em um teatro de palco italiano. Assim como nas danças sociais que originaram o jazz, desejo criar um espaço onde a proximidade substitua a distância, e onde o público

possa estar perto do gesto, da respiração e da energia do movimento, sendo partícipe da obra.

A instalação é concebida como um trabalho não fixo e não *site-specific*, ou seja, sua estrutura espacial é imaginada de forma adaptável, podendo ser recriada em diferentes locais desde que mantenha princípios gerais de composição, espacialização e comportamento luminoso. Cada sala representa uma linguagem do jazz (jazz autêntico, jazz musical e *modern jazz*) e utiliza estruturas distintas de iluminação, tanto em termos técnicos quanto conceituais. A obra articula improvisação, resposta sensorial aos estímulos luminosos e reflexão sobre o estatuto do corpo dançante na contemporaneidade.

O princípio-chave que atravessa as três salas é a inversão da lógica convencional da cena: não é a luz que acompanha a coreografia, é o corpo que responde à luz. As performers improvisam a partir dos estímulos luminosos, sonoros e espaciais, criando um campo sensível de coexistência entre dança e iluminação.

4.2 SALA 1 - JAZZ AUTÊNTICO: CORPO-LUZ EM FRAGMENTOS

A primeira sala propõe uma imersão nas raízes do jazz vernacular, evocando os ambientes íntimos, comunitários e rítmicos que marcaram o início dessa linguagem. O objetivo é recriar uma atmosfera que remete às casas de dança, aos clubes pequenos e às experiências coletivas de musicalidade e improviso que definiram o jazz em seus primórdios.

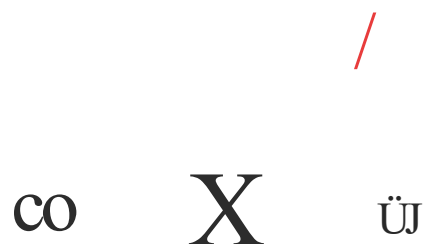
A sala é pequena, controlada, de paredes brancas, permitindo que a luz seja o principal agente transformador. A iluminação base consiste em tubos LED com gelatinas vermelhas, criando uma camada contínua de cor quente que preenche todo o espaço. Esse vermelho constante produz uma ambiência pulsante, intensa e intimista - uma referência tanto estética quanto histórica.

FIGURA 7 - *Sweet Charity*

FONTE: Pinterest de Alleanna Harris (2025)⁵

Quatro refletores pin-bin com lâmpadas de filamento quente, programados via Arduino, acendem em momentos alternados. Cada acionamento recorta e destaca partes específicas do corpo da performer: pés, quadril, tronco. Essa variação orienta o movimento da bailarina, que improvisa de acordo com a luz, e não por uma coreografia pré-estabelecida.

FIGURA 8 - Concepção da luz da Sala 1



CO X ÜJ

FONTE: A autora (2025)

⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/363525001189626164/>

A performer usa figurino preto para reforçar o contraste com a luz e permanece na área central, explorando mínimos deslocamentos, sincopações e polirritmias, em diálogo com a tradição do jazz autêntico.

A trilha sonora utiliza jazz das primeiras décadas, reforçando o caráter histórico e a atmosfera das danças vernaculares. O movimento emerge da escuta e da resposta à luz, a performer não dança "para ser vista" pela luz, mas com a luz, criando uma dramaturgia visual e corporal fragmentada e guiada por estímulos externos.

A escolha de iniciar a instalação pelo jazz autêntico parte de um posicionamento conceitual consciente. Optei por começar com o jazz vernacular justamente para provocar uma espécie de dissonância em relação às expectativas mais comuns do público sobre o que é "dança jazz" hoje. Ao remeter a estes espaços de encontro onde essa linguagem se desenvolveu, busco criar um contato direto com uma forma de jazz que, ao longo do tempo, foi sendo progressivamente apagada ou diluída pelas versões mais institucionalizadas e modernas da dança. Considero fundamental que o público tenha uma referência visual e sensorial de onde o jazz surgiu, sobretudo porque essas raízes raramente aparecem nas práticas contemporâneas de jazz dance. Essa sala funciona, portanto, como um gesto de retomada histórica: não no sentido de reconstruir fielmente o passado, mas de reinscrevê-lo no presente, oferecendo ao espectador a possibilidade de reconhecer a origem dessa linguagem antes de atravessar suas transformações posteriores.

A escolha da luz vermelha também nasce de uma associação pessoal e simbólica. Para mim, o jazz carrega uma energia quente, pulsante e sensual, qualidades que encontro diretamente na cor vermelha. Essa tonalidade reforça a ideia de intensidade corporal, proximidade e calor humano, elementos centrais das danças sociais que deram origem ao jazz. O vermelho constante cria uma ambiência quase física, que envolve o corpo da performer e o espaço, evocando não apenas um clima estético, mas uma sensação de presença viva, carnal e rítmica. Assim, a luz deixa de ser apenas um recurso visual e passa a atuar como camada sensorial que sustenta a experiência do jazz autêntico como algo visceral e energético.

4.3 SALA 2 - JAZZ MUSICAL: A TRANSIÇÃO ENTRE LINGUAGENS E O CORPO REFLETIDO

A segunda sala da instalação marca o momento histórico em que o jazz se torna amplamente difundido pelos musicais norte-americanos e pelo cinema, inaugurando uma nova fase na qual coreógrafos passaram a mesclar o jazz vernacular com outras técnicas, como o balé e a dança moderna. Esse período introduz uma estética híbrida, espetacular e altamente imagética, e a instalação busca traduzir essa atmosfera por meio de um ambiente que remete aos filmes em preto e branco que popularizaram o jazz.

O espaço é uma sala de paredes brancas, porém totalmente isolada de luz externa, de modo a permanecer quase completamente escura. No chão, uma lona prateada refletiva, semelhante a alumínio, ocupa toda a área central. Esse material é fundamental para a proposta, pois funciona como a superfície sobre a qual a luz projetada se deforma, se move e retorna ao corpo da performer.

FIGURA 9 - Luz na lona refletiva



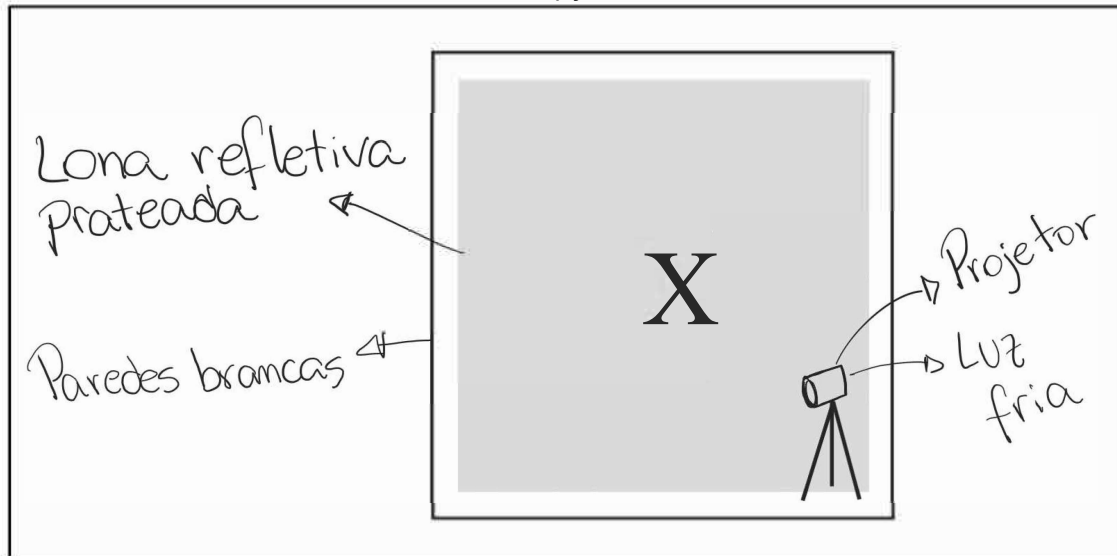
FONTE: Pinterest (2025)⁶

A iluminação dessa sala não é feita por refletores, mas por um projetor, que exhibe continuamente trechos de filmes de musicais em preto e branco. Importante

⁶ Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/836895543289806321/>

ressaltar: não se trata de uma exibição narrativa, mas de um fluxo de imagens cuja função é gerar luz e movimento visual sobre a lona.

FIGURA 10- Concepção da luz da Sala 2



FONTE: A autora (2025)

A bailarina não vê o filme; ela vê as luzes refletidas, as distorções e o brilho fragmentado que emergem do contato entre a projeção e o material prateado. É essa luz retornada, e não a projeção original, que ilumina sua pele, seu figurino preto e branco e o espaço em torno dela. Assim, o corpo não dança "para o filme", mas dentro da luz refletida do filme, incorporando a estética do preto e branco não como referência nostálgica, mas como matéria visual.

Nesse ambiente, a performer transita mais livremente pelo espaço, ainda controlado, porém mais amplo que o da sala 1, explorando vocabulários característicos do jazz musical: linhas alongadas, giros influenciados pelo balé, dinamismo teatral, expansões e expressividade.

A trilha sonora não utiliza a música original dos filmes, nem diálogos. Em vez disso, cria-se um som híbrido, composto por um ruído mecânico que remete ao de um projetor analógico funcionando e camadas sutis de música ou texturas sonoras que apenas sugerem o universo dos musicais. O foco dessa sala é a interação entre luz refletida, corpo e memória audiovisual.

A escolha de dedicar a segunda sala ao jazz musical parte do reconhecimento de um momento-chave de transição na história dessa linguagem. Foi nesse período que o jazz começou a se afastar progressivamente de suas raízes vernaculares, passando a ser apropriado e reelaborado por coreógrafos inseridos

nos circuitos do teatro musical e do cinema. Ao mesmo tempo em que novas técnicas e estéticas eram incorporadas, como elementos do balé e da dança moderna, ainda era possível reconhecer vestígios do jazz autêntico, especialmente nas referências ao lindy hop, ao swing e às dinâmicas rítmicas herdadas das danças sociais. Essa ambiguidade entre permanência e transformação é o que me interessa nessa fase: trata-se de um ponto de virada em que o jazz se amplia, se populariza e, simultaneamente, começa a se distanciar de parte de suas origens.

Essa etapa também foi fundamental para a disseminação do jazz dance em diferentes contextos geográficos, inclusive no Brasil. Para muitas pessoas, o primeiro contato com o jazz não se deu em espaços de dança social, mas por meio de filmes, musicais e registros audiovisuais. A sala 2 procura, portanto, ativar essa memória coletiva mediada pela imagem, criando uma atmosfera que remete aos filmes da época não como reprodução narrativa, mas como experiência sensorial. A opção pelo preto e branco, pela projeção e pelo uso da imagem como fonte luminosa busca evocar esse imaginário cinematográfico, ressaltando o papel do audiovisual como vetor de circulação e transformação do jazz.

4.4 SALA 3 - JAZZ MODERNO: TEXTURAS LUMINOSAS, IMPROVISO E RUPTURA

A terceira sala representa o ápice da instalação, tanto espacial quanto conceitualmente. Aqui, o jazz moderno aparece como linguagem contemporânea, múltipla, híbrida e em constante mutação. Essa sala amplia o espaço, os deslocamentos e a complexidade da iluminação, funcionando como um grande final em que o corpo improvisa a partir de estímulos sonoros e, sobretudo, luminosos.

Trata-se de uma sala maior, onde a performer pode circular livremente. Não há música. O único som presente é o dos relés acionando as luzes, produzindo estalos mecânicos que fazem parte da composição sonora e guiam a escuta e a presença corporal.

A iluminação é inteiramente programada via Arduino, criando sequências, ciclos, rupturas e texturas luminosas complexas. A sala utiliza 6 refletores PAR 38 distribuídos nos quatro cantos e dois pontos centrais da sala, 3 refletores pin-bin com gelatinas vermelha, verde e azul (RGB), em tripé, apontados para a área

central, 1 refletor elipsoidal a pino, com gelatina de PVC holográfico para criar distorções, reflexos espiralados e um círculo de foco no chão.

FIGURA 11 - Concepção da luz da Sala 3

(\.,ip otckJ_ eovn
 "7\VC noLogvO:: ;,co
 /1/

FONTE: A autora (2025)

A composição desta sala se baseia na criação de texturas luminosas, sombras coloridas e focos distorcidos, rompendo com padrões tradicionais da luz quente e direcional da cena teatral. A dramaturgia visual desta sala consiste em ciclos organizados que estruturam a improvisação da bailarina, alternando entre vertentes do jazz como lyrical, contemporâneo e jazz funk de acordo com a iluminação.

As luzes seguem uma sequência conforme abaixo:

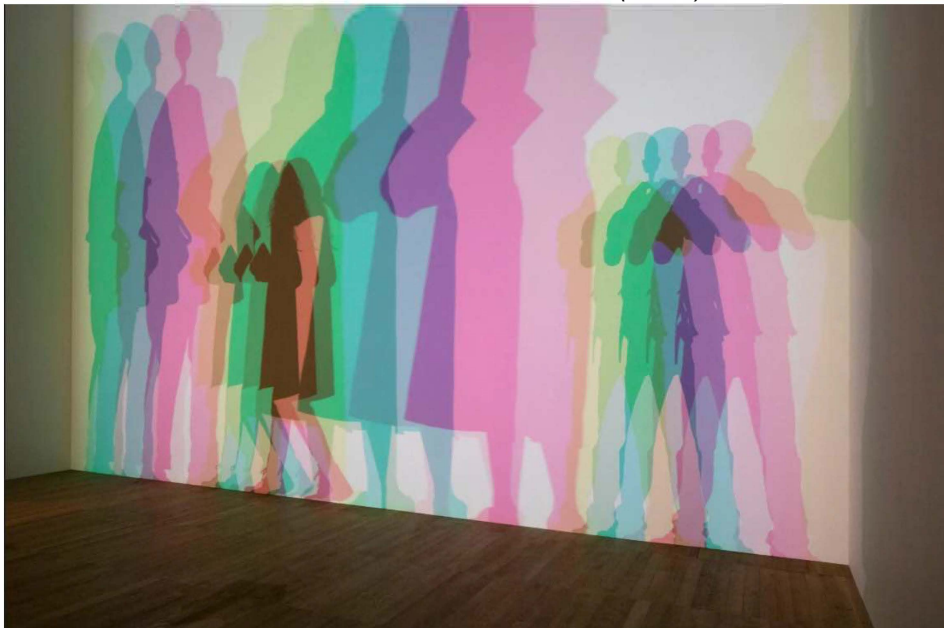
(1) Ciclo inicial - PAR 38 em movimento circular: Os PAR 38 acendem um por vez, criando um movimento circular anti-horário. Cada vez que um acende, o anterior apaga, produzindo um giro luminoso ao redor da performer. Quando o ciclo completa uma volta todos acendem ao mesmo tempo (flash), e se apagam abruptamente. Esse flash produz o efeito de persistência de visão, marcando na retina do público a silhueta momentânea da bailarina. No breu imediato, ela se desloca, de modo que ao reacender da luz o corpo surge em outro ponto, alterando a percepção tempo-espacial da cena.

FIGURA 12 - BalletBoyz: Deluxe



FONTE: Youtube (2020)⁷

(2) Ciclo RGB - sombras coloridas: Após o ciclo dos PAR 38, iniciam-se os pin-bin: primeiro o vermelho, depois o verde, depois o azul. Essas luzes, ao baterem no corpo e nas paredes brancas, geram sombras coloridas aditivas, rompendo com o padrão do "sombra preta" da luz de contra tradicional. A performer improvisa explorando os contornos e as interseções cromáticas.

FIGURA 13 - *Your uncertain shadow (co/our)*, 2010

FONTE: Olafur Eliasson (2019)⁸

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2_hVu7SDmTQ

⁸ Disponível em: <https://olafureliasson.net/artwork/your-uncertain-shadow-colour-2010/>

(3) Retomada dos PAR 38: Outro ciclo circular ocorre, preparando a entrada do último elemento.

(4) O momento do elipsoidal holográfico: O refletor elipsoidal acende, a gelatina de PVC holográfico distorce a luz, espalha fragmentos coloridos, mas mantém um círculo de foco nítido no chão. Em um primeiro momento, a performer não entra no círculo, explorando apenas a zona distorcida ao redor. Em seguida, ela entra no foco, criando um contraste entre o corpo dentro e fora da luz definida.

FIGURA 14 - Refletor com PVC holográfico



FONTE: Pinterest (2025) ⁹

Essa sala sintetiza: multiplicidade das técnicas do jazz moderno, complexificação da relação corpo-luz, presença da tecnologia como parceira da criação, improvisação total guiada por estímulos externos, estética contemporânea da fragmentação e dos contrastes. É a sala onde o princípio central do projeto, o corpo se adapta à luz, não o contrário, atinge seu ápice.

A instalação nasce do encontro entre minhas duas áreas de paixão e pesquisa: o jazz e a iluminação cênica. O projeto busca propor uma reflexão estética, histórica e política sobre o jazz enquanto linguagem dançada e percebida

⁹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/363525001191345508/>

no presente. Para isso, parto da ideia de contínuo do jazz, entendendo-o como um fluxo histórico que atravessa tempos, espaços e transformações, desde suas raízes vernaculares até as formas contemporâneas mediadas pela indústria cultural.

Em vez de apresentar o jazz como uma linha evolutiva progressiva, a instalação organiza três salas que funcionam como camadas simultâneas, que podem ser atravessadas pelo público em qualquer ordem. Esse deslocamento temporal permite considerar a riqueza das danças sociais afro-americanas, suas transformações e seus apagamentos, bem como questionar a forma como o jazz e seus artistas, especialmente no Brasil, são reconhecidos (ou não) na atualidade.

A iluminação cênica funciona como metáfora e como ferramenta estética. Ao inverter a lógica tradicional da cena, fazendo com que a luz guie o corpo, proponho uma crítica à hierarquia corpo-luz presente nas convenções do espetáculo. Aqui, a luz não é suporte; ela é dramaturgia. Não ilumina o que já está decidido: ela provoca, instaura e demanda resposta.

A improvisação é central. Assim como o jazz nasce da improvisação musical e corporal, a cena aqui também se constrói no presente, no encontro entre performer, luz e ambiente. Não há coreografia fixa, mas sim uma abertura ao acaso, ao risco e à escuta, princípios centrais do jazz.

Por fim, a instalação não busca apenas entretenimento ou espetáculo, mas um espaço de reflexão sobre o corpo dançante, sobre a história do jazz e sobre a potência expressiva da iluminação enquanto camada artística e política.

A terceira sala foi pensada como um espaço de maior liberdade experimental, tanto no que diz respeito ao movimento quanto à iluminação. Essa escolha dialoga diretamente com a forma como percebo o jazz na contemporaneidade: uma linguagem múltipla, fragmentada e em constante reinvenção, distante de definições rígidas e cada vez mais aberta a cruzamentos estéticos. Assim como o jazz moderno incorpora influências diversas e se afasta de uma matriz única, essa sala também se permite explorar a luz de maneira mais radical, assumindo a experimentação como princípio central. Para mim, é nesse ponto que a dança jazz se aproxima mais claramente de um campo de pesquisa estética, e não apenas de uma técnica codificada - o que também se reflete na forma como penso a iluminação enquanto linguagem.

Optei por intensificar o uso de diferentes efeitos luminosos e múltiplos ângulos justamente para romper com o padrão da caixa cênica e da frontalidade do

palco italiano, ainda muito presente na formação de bailarinos ligados a linguagens mais clássicas ou institucionalizadas. Essa lógica frontal, herdada de tradições teatrais europeias, não corresponde às origens do jazz, nem ao modo como essa dança se constituiu historicamente em espaços informais e sociais. Ao distribuir as fontes de luz em diferentes posições - laterais, superiores, periféricas e centrais - busco quebrar a expectativa de um único ponto de visão privilegiado, convidando o público a perceber o corpo em constante transformação espacial.

A escolha pelo uso de sombras coloridas também nasce desse desejo de ruptura. Ao invés da sombra preta produzida pelo contraluz tradicional, as sobreposições cromáticas geram múltiplas imagens do corpo, fragmentadas e instáveis, que dialogam com a ideia de um jazz contemporâneo plural e não homogêneo. O uso do foco circular com distorções reforça essa lógica experimental: ao brincar com a noção de foco e desfoco, dentro e fora da luz definida, a cena questiona a centralidade do corpo no espaço cênico e desloca o olhar do espectador, que passa a acompanhar não apenas o gesto, mas também sua dissolução e reaparição no campo luminoso.

Dessa forma, a Sala 3 se afirma como um território de ruptura consciente com expectativas tradicionais de dança e iluminação. É o espaço em que a relação entre jazz e luz se torna mais instável, mais aberta ao risco e à improvisação, refletindo tanto o estado atual do jazz dance quanto minha própria pesquisa artística, que encontra na experimentação tecnológica e na fragmentação visual um campo fértil para pensar o corpo dançante no presente.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho investigou de que maneira a iluminação cênica experimental pode atuar como camada expressiva e dramaturgicamente ativa em uma performance de *jazz dance* realizada em espaços expositivos, articulando pesquisa histórica, experimentação tecnológica e criação artística. Ao longo dessa trajetória, tornou-se evidente que tanto o *jazz dance* quanto a iluminação compartilham histórias marcadas por transformações técnicas, estéticas e simbólicas, histórias que não são lineares, tampouco imunes aos processos de mistura cultural, apropriação e reinvenção que permeiam todos os fenômenos sociais.

A revisão histórica do *jazz dance* partiu de um incômodo pessoal: o apagamento das raízes afro-diaspóricas dessa linguagem, frequentemente silenciadas ou diluídas em narrativas hegemônicas. No entanto, ao mergulhar nessas contradições, tornou-se necessário reconhecer também que esse apagamento não é exclusivo do jazz. Ele integra processos amplos ligados à colonização, à circulação global de práticas culturais e às transformações inevitáveis que ocorrem quando diferentes comunidades se encontram, se chocam e se reinventam. Se o jazz é um fenômeno social e cultural, como demonstrado ao longo deste trabalho, ele também está sujeito às mudanças do tempo, aos deslocamentos históricos e às novas camadas de significado que surgem a cada contexto.

Por isso, ainda que a investigação tenha buscado compreender as origens vernaculares do jazz, isso não significa afirmar que apenas o jazz vernacular em suas raízes é legítimo. Ao contrário: reconhecer a história é justamente o que permite compreender como a linguagem se expandiu, quem a moldou e quais negociações foram feitas ao longo do século XX. O objetivo não é demonizar transformações, mas entender seus caminhos, dar nome às raízes e criar com consciência, sabendo que o jazz de hoje não é o mesmo do passado, mas que ainda assim carrega em seu corpo vestígios e memórias que merecem ser lembrados e respeitados.

Nesse sentido, o estudo da iluminação cênica ofereceu um contraponto importante. Assim como o jazz, a luz percorreu uma longa trajetória: da dependência absoluta do sol nos teatros gregos até as possibilidades infinitas do LED e da programação. Também ela deixou de ser apenas função técnica para se tornar linguagem, dramaturgia, gesto. Meu contato com experimentação com Arduino,

prática acessível, manual e profundamente criativa, abriu uma nova percepção sobre o potencial da luz como matéria tangível, capaz de dialogar com o movimento e propor instabilidades coreográficas.

A culminação dessa pesquisa prática e teórica resultou na criação de uma instalação performativa composta por três salas, cada uma dedicada a uma vertente do jazz: o jazz autêntico, o jazz musical e o jazz moderno. Ao inverter a lógica tradicional de que a luz ilumina o corpo, propondo que o corpo responda à luz, a obra reafirma a luz como agente coreográfico e expande a presença do jazz para além da cena frontal do palco italiano. O encontro entre performer, ambiente e iluminação cria uma dramaturgia sensorial que ressignifica o espaço expositivo como lugar de movimento, escuta e afeto.

No entanto, é importante dizer que, neste momento, o projeto existe no papel. Ele constitui um ponto de partida, uma intenção poética e conceitual que pretendo desenvolver, ampliar e transformar enquanto busco meios para viabilizá-lo. Meu objetivo é utilizar este TCC como base para inscrição em editais culturais e, assim, executar o projeto em condições reais. Sei, porém, que sua concretização exigirá adaptações: aos espaços disponíveis, às vozes e percepções dos bailarinos que integrarão o processo, às possibilidades técnicas para aquisição de materiais e às inevitáveis transformações que minha própria visão sofrerá até o momento em que a instalação finalmente existir no mundo.

Toda obra muda quando encontra um corpo, quando ocupa um espaço, quando se confronta com limitações e quando descobre novas possibilidades. Assim como o jazz, esta instalação será resultado de encontros: entre luz e movimento, entre técnica e sensibilidade, entre memória e invenção. O próximo passo, portanto, não é concluir, mas começar: transformar a pesquisa em prática, a ideia em experiência, o conceito em presença.

Concluo, assim, reafirmando que a integração entre *jazz dance* e iluminação experimental não apenas expande o campo estético da dança, mas também convida a uma reflexão crítica sobre história, herança e criação. Revisitar o passado não é retornar a ele, mas abrir caminhos para criar no presente com responsabilidade. A luz e o jazz, ambos fenômenos vivos, continuam improvisando. E é nessa improvisação contínua que este trabalho se inscreve.

REFERÊNCIAS

- BBC NEWS. **Entertainment & Arts (2019)**. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47814968> Acesso em: 21 nov. 2025.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIANCALANA, Gisela Reis. Performance arte: multidisciplinariedade colaborativa como experiência sensível. **ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 5, n. 1, p. 01-15, 2019. DOI: 10.36025/arj.v5i1.1251 O. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/1251> O. Acesso em: 21 nov. 2025.
- BRITANNICA. **Cakewalk**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/cakewalk> Acesso em: 21 nov. 2025.
- ELIASSON, Olafur. **Your uncertain shadow (colour), 2010**. Disponível em: <https://olafureliasson.net/artwork/your-uncertain-shadow-colour-2010/> Acesso em: 21 nov. 2025.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 76-95, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14676>. Acesso em: 21 nov. 2025.
- GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (Org.). **Jazz dance: a history of the roots and branches**. Gainesville: University Press of Florida, 2014.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. In: **ANAIS - FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**, 3. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.
- PAVIS, PATRICE. **Dicionário de teatro**. 3ª ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.
- PINTEREST. **Imagem (sem título)**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/363525001191345508/> Acesso em: 19 nov. 2025.
- PINTEREST. **Imagem (sem título)**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/363525001189626164/> Acesso em: 21 nov. 2025.
- STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz dance: the story of American vernacular dance**. New York: Macmillan, 1968.
- THE KID SHOULD SEE THIS. **Hellzapoppin' - Whitey's Lindy Hoppers**. Disponível em: <https://thekidshouldseethis.com/post/hellzapoppin-whiteys-lindy-hoppers-video> Acesso em: 21 nov. 2025.
- YOUTUBE. **BalletBoyz: Deluxe (2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2_hVu7SDmTQ Acesso em: 21 nov. 2025.