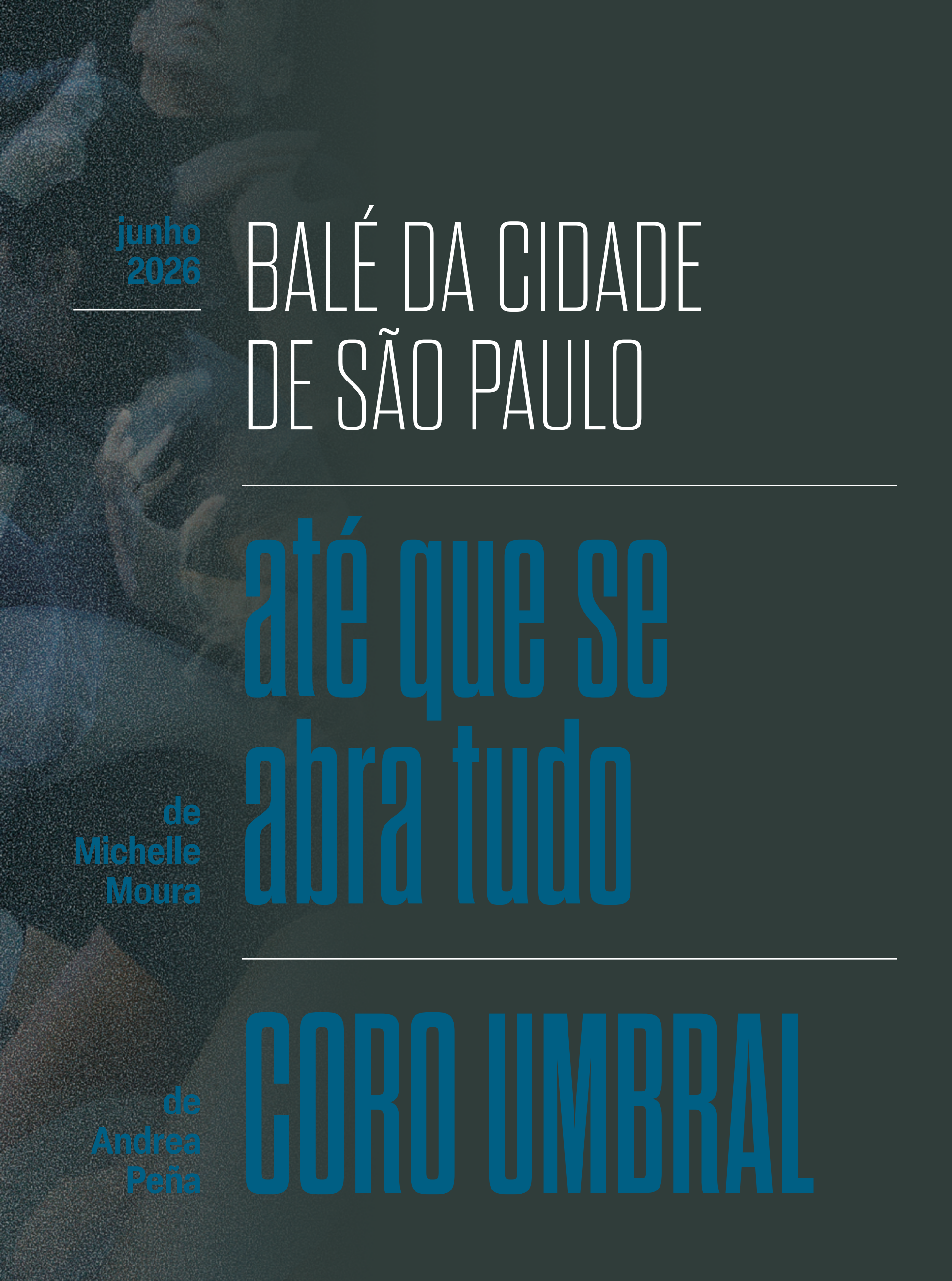




junho
2026

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

até que se
abra tudo

de
Michelle
Moura

CORO UMBRAL

de
Andrea
Peña



Ministério da Cultura, Prefeitura de São Paulo através da Secretaria de Cultura e Economia Criativa,
Fundação Theatro Municipal e Baccarelli apresentam

20 E 21 JUN 17H

25 E 26 JUN 20H

27 E 28 JUN 17H

BALÉ DA CIDADE
DE SÃO PAULO

**até que se
abra tudo**

CORO UMBRAL

Michelle Moura
direção, concepção e coreografia

Andrea Peña
direção e concepção

ENTRE A SUPERFÍCIE E A DISPONIBILIDADE AO MERGULHO

Alejandro Ahmed

EM TEMPOS DE SCROLL¹ e superfícies endógenas², a prática de criar tempo para construirmos perspectivas de aprofundamento é constantemente vencida nas disputas por territórios de rápida adesão.

Pousar o olhar sobre algo familiar, algo que reafirma o quanto e como acreditamos conhecer, torna-se porta de entrada para a manutenção de uma asfixia cognitiva consentida coletivamente, que sustenta um “sim” aos jargões e às argumentações genéricas; um “não” ao pensamento crítico como estrutura de autonomia argumentativa.

Em terrenos amparados pela opinião, a dança se transforma em clichê: um lugar em que a vaidade sequestra o corpo e no qual já não há resgate viável quando a incorporação se torna o próprio pilar da alienação.

Nesta segunda temporada de 2026, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) segue na proposta de tratar a dança como campo do conhecer e, nesse sentido, ampliar as perspectivas da superfície como primeiro contato para um possível aprofundamento. Não se trata de uma curadoria da experimentação, muito menos de escolhas pautadas apenas pela hipótese que a “foto” nos entrega.

As coreografias desta temporada apontam para diferentes argumentações artísticas, dando continuidade a uma proposta de companhia pública que estabelece, em seu elenco, o modo como responde às artistas convidadas.

O retorno de **Michelle Moura** ressalta a continuidade como prática essencial ao aprofundamento iniciado em *tão carne quanto pedra* (2025), concedendo tanto à artista quanto ao elenco a possibilidade de uma evolução ético-estética do trabalho e gerando expertise no modo de pensar ecologia em um contexto técnico-coreográfico. O modo arquetípico com que Michelle trabalha corpo e movimento aciona um olhar profundo sobre aquilo que poderíamos imagi-

nar como um extrativismo digital: corpos que dialogam com uma espécie de “Serra Pelada” de pixels.

Andrea Peña, colombiana radicada no Canadá e coreografando pela primeira vez para o BCSP, engendra, a partir de sua formação em design industrial, corpos que, sendo simultaneamente sujeitos e objetos de si mesmos, constroem relações entre matéria, emoção e argumento muscular, abrindo um panorama de possibilidades para nosso entendimento relacional entre corpo, coisa e sujeito.

No final do dia.

No final das luzes.

No final da frase.

No final da história.

No final do passo.

Existe sempre um antes.

E, quando se trata da superfície, o BCSP tem praticado justamente essa possibilidade concreta de mergulho e aprofundamento crítico. É nesse campo que, depois do final, o futuro permanece possível, não como destino, mas como direito crítico à mudança.

¹ *Scroll*: referência ao gesto contínuo de deslizamento em interfaces digitais, associado ao consumo rápido e sucessivo de informação, imagens e estímulos, frequentemente sem tempo de elaboração crítica ou aprofundamento perceptivo.

² Superfícies endógenas: superfícies de contato que se retroalimentam a partir dos próprios códigos, referências e consensos internos, produzindo ambientes de reconhecimento imediato e baixa fricção crítica.



O corpo é matéria porosa. Somos constantemente atravessados por forças que nos sustentam e as quais não controlamos. Para continuar existindo, precisamos daquilo que vem de fora: ar, luz, alimento, afetos. Essa capacidade de abertura ao mundo pode ser também assustadora, um risco à crença humana de que somos independentes.

Em sua nova criação com o Balé da Cidade de São Paulo, Michelle Moura escolhe a ação de abrir como mobilizadora de gestualidade, estados emocionais e coreografia. Além de um ato físico, abrir é um processo de transformação e metamorfose. O pulsar do coração, o encher dos pulmões, unhas arranhando o chão e a pele. Num tempo em que emoções e desejos são extraídos e capitalizados, servindo de combustível a uma máquina extenuante, o petróleo e o lítio somos nós. O buraco na terra é o buraco no peito. Mas o que mais podemos encontrar no fundo de nós mesmos? Tudo que já sentimos e ainda queremos sentir. Como se até agora não tivéssemos cavado o bastante.

Corpos em bando inclinados na beira de um abismo. O escuro treme e cintila. Abismo que se abre para fora e para dentro. Emoções que se acumulam nos nervos e músculos, erguendo e sugando montanhas, avançando em matilha, engolindo como planta carnívora. Sob constante pressão geológica e atmosférica, bailarinas e bailarinos se lançam em uma trajetória de pulsações, sutis metamorfoses e composições, em que o espelho humano oscila e desconhece suas formas.

Sob a luz artificial de um dia constante, procuramos por descanso. Algo insiste em se manter fechado e vibrante, recusando a transparência. Na medula e no mineral, no avesso dos olhos, um mistério corre pelo sangue.





até que se abra tudo

Michelle Moura
direção, concepção
e coreografia

Maikon K
pesquisa dramática

Clarissa Rêgo
assistência de
coreografia

Kaj Duncan David
trilha sonora

Rodrigo Lemos
gravação e mixagem
de som

Kabé Pinheiro
percussão

Peter Apps
corne inglês

Mirella Brandi
design de luz

Muep Etmo
supervisão de luz

Nicolas Marchi
assistente de luz

Giorgia Tolaini
acompanhamento
de luz

Luiz Parisi
visagismo

Omar Bergea
maquiagem

Geovanna Gabriela
interlocução
de cenografia

Thales Cristovão
figurino

Mauricio Schneider
assistente de figurino

Ana Beatriz Nunes, Ariany Dâmaso, Cleber Fantinatti, Erika Ishimaru, Fabiana Ikehara, Fabio Pinheiro, Gutierre Ribeiro, Harry Gavlar, Jéssica Fadul, Leonardo Muniz, Luiz Crepaldi, Marisa Bucoff, Rebeca Ferreira, Renata Bardazzi e Silvia Kamyla
elenco

DURAÇÃO APROXIMADA 30 MINUTOS



ALUCINAR A REALIDADE DO CORPO E DO ESPAÇO

Elisabete Finger

Coreógrafa, trabalha com pesquisa e criação no campo das artes do corpo. Estudou dança em diferentes contextos como o programa Essais do CNDC d'Angers (França) e o MA SODA – UdK/HZT (Alemanha). Vive entre São Paulo e Berlim.

CURITIBA, PEÇAS SELETAS E COUVE-FLOR

Eu me lembro que a primeira vez que vi um trabalho da Michelle Moura (talvez um de seus primeiros experimentos performáticos) foi na Casa Hoffmann, no início dos anos 2000. Ela desenrolava novelos e novelos de um barbante vermelho, tecendo os fios com a estrutura da própria casa (uma construção antiga no Centro Histórico de Curitiba) traçando longas linhas diagonais e criando padrões geométricos tridimensionais. Lembro de ter me perguntado quanto tempo ela levou para esculpir aquela teia. Horas? Dias, talvez? Essas linhas apareceriam também em outras obras, numa série que ela chamou de *peças seletas* – primeiros estudos sobre a expansão do corpo no espaço, sobre os limites desse corpo e as motivações para movê-lo.

Depois das *peças seletas*, muita coisa aconteceu. Com um grande impulso do Centro de Estudos do Movimento¹ da Casa Hoffmann (2003/2004), um movimento artístico em torno das artes do corpo ganhou força em Curitiba, e a partir dele um coletivo se formou com um nome bastante peculiar: Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial. Foi no contexto do Couve-Flor que eu, Michelle e mais seis artistas² criamos e apresentamos nossas primeiras peças. Com pouco dinheiro, muita energia e uma imensa vontade de fazer arte, alugamos um estúdio num prédio velho no centro da cidade, que chamamos de Cafofo Couve-Flor: no verão chovia dentro e no inverno era tão frio que saía fumaça das nossas bocas enquanto ensaiávamos. Pesquisamos, experimentamos, testamos formatos e limites. Crescemos com o Couve-Flor.

Quando o coletivo acabou e cada um seguiu seu caminho, de alguma forma o meu sempre ficou próximo ao da Michelle. Nos encontramos em cidades e países diferentes, e compartilhamos esses últimos anos vivendo e trabalhando em Berlim. Michelle tem viajado o mundo apresentando seus trabalhos em contextos importantes como a Bienal de Veneza e festivais como ImPulsTanz e Tanz im August, chegando no ano passado ao Balé da Cidade de São Paulo. Ao escrever este texto percebo que assisti a quase todas as suas peças, colaborei com algumas delas, assim como ela colaborou com as minhas, ou estava de alguma forma nos bastidores, às vezes cuidando da filha dela enquanto

ela ensaiava, assim como ela cuidou da minha. É a partir desse lugar muito próximo e bastante pessoal que observo e falo dessas obras acompanhando as longas linhas diagonais que cruzam as pesquisas da Michelle, dos barbantes da Casa Hoffmann até o palco do Theatro Municipal.

FOLE, BLINK, OVERTONGUE E A ALUCINAÇÃO DO REAL NO CORPO

Com a pergunta “o que me move a me mover?”, Michelle inicia uma trajetória marcada pela persistência na pesquisa de movimentos que geram estados corporais e estados corporais que geram movimentos. A partir de *Cavalo* (2010) e principalmente de *Fole* (2013), ela se lança numa busca obstinada por dispositivos físicos capazes de expandir a realidade do corpo e encontrar o que ela chama de “estados modificados de consciência”. Através de proposições corporais precisas e sustentadas ao extremo – como os padrões de respiração alterados em *Fole*, a artificialização do movimento de piscar em *Blink* (2015), a dissociação entre voz e corpo no ventriloquismo de *Overtongue* (2021) –, ela leva o corpo a experiências radicais. Produz consequências psicofísicas que agem como substâncias psicodélicas internas, capazes de abrir – para a performer e para o público – portas que dão acesso a outras realidades. Como numa meditação em que a estrutura (postura, respiração, mantra) abre caminho para a transcendência, mergulhando em padrões físicos repetitivos e espiralados, Michelle excede o corpo permanecendo nele. Insistindo num ritmo artificializado e repetitivo de piscar, respirar ou falar, o corpo deforma percepções habituais, transita entre imaginação e matéria, reorganiza o sensório e alucina a sua própria realidade. Reconfigurando sua presença, ela produz uma dança que encarna na mesma medida em que fabula o real.

COREOGRAFIA E A ALUCINAÇÃO DO REAL NO ESPAÇO

Também em *Coreografia* (2016) a insistência na estrutura aparece como um caminho para excedê-la. Aqui vejo Michelle de alguma forma voltando aos barbantes, traçando linhas que ganham o espaço. Quatro performers caminham em uma combinação quase algorítmica de uníssonos, desenhando padrões geométricos que se repetem e se transformam infinitamente. *Coreografia* usa o espaço, perturba sua ordem e deforma nossas formas habituais de percebê-lo. Numa espécie de transe meditativo ou hipnótico, vejo os corpos se dissol-

vendo no contexto e começo, eu também, a alucinar essa realidade. Entre matéria e imaginação, “vejo coisas”. “Alucinar”, neste sentido, não é “ver o que não existe”, mas criar uma outra organização do visível.

CARNE, PEDRA E ABERTURA PARA ALUCINAR CORPO E ESPAÇO

Nas duas obras recentes, para e com o Balé da Cidade de São Paulo (criadas com a colaboração preciosa de Clarissa Rêgo, Kaj Dunkan David e Maikon K), essas camadas de alucinação parecem se fundir: dentro e fora, corpo e espaço são rigorosamente estruturados e delirantemente transcendidos. Em *tão carne quanto pedra* (2025), a insistência na meia-ponta, e na tensão de corpos torcidos e assimétricos, aparece combinada com arranjos coreográficos e deslocamentos geométricos em grupo que constroem um espaço dentro do espaço. Alucino corpos meio-pedra, meio-gente caminhando num chão molhado ou derretido. Vejo um bando de pássaros na beira da água, tanto quanto gárgulas num mundo em ruínas. Vejo linhas e mandalas matemáticas agruparem paradoxos inconciliáveis de beleza e horror.

Em *até que se abra tudo*, contenção, torção e assimetria são sustentadas à exaustão, e à dissociação das partes do corpo (cabeças, braços e pernas que se movem em direções opostas e com certa autonomia) é dada a difícil tarefa de cavar e escavar, abrindo em si e fora de si um buraco, uma cova, um abismo. As formações do coro em grandes diagonais e linhas paralelas esculpem a sensação de profundidade e abertura do próprio palco. Entre procedimentos físicos insistentes que reorganizam o corpo e o sensório, e estruturas que deformam nossa percepção da arquitetura do espaço e reconfiguram o visível, Michelle propõe um corpo-espaço atravessado por sensações e afetações. Alucinar a realidade não é um convite para fugir do real, mas para intensificá-lo, até o ponto em que ele se torna irreconhecível como aparência e passa a existir como experiência.

Dos barbantes da Casa Hoffmann às grandes linhas de *até que se abra tudo* passaram-se mais de 20 anos. Durante todo este tempo acompanho o rigor e insistência dessa amiga e artista, que dedica horas, dias, anos a desenrolar linhas no espaço, que constrói com uma pinça cada gesto e que tem encontrado caminhos tão singulares e radicais para um corpo movido por um mergulho contínuo: entrar em si para sair de si e voltar a si.

¹ Com direção e curadoria de Rosane Chamecki e Andrea Lerner.

² Faziam parte do Couve-Flor: Cândida Monte, Cristiane Bouger, Gustavo Bittencourt, Neto Machado, Ricardo Marinelli e Stéphany Mattanó.



EM ATÉ QUE SE ABRA TUDO, O ABRIR SIMBOLIZA TUDO, SEJA TRANSFORMAÇÃO, SEJA FORA OU DENTRO, SEJA ABRIR ATÉ UM FIM

RETORNANDO PARA SUA SEGUNDA COREOGRAFIA com o Balé da Cidade, Michelle Moura utiliza do gesto de abrir como mecanismo de transformação, dentro ou fora do corpo. *Até que se abra tudo*, assim como *tão carne quanto pedra*, insiste em expor a relação trágica e simbiótica entre humanos e planeta e até onde podemos chegar.

Confira abaixo a conversa que tivemos com a equipe criativa por trás da coreografia.

Dentro do processo de criação da coreografia, acompanhei a flutuação do título entre *até que se abra tudo* e *até que se abra*, pode parecer banal, mas uma palavra que entra ou que sai muda completamente o que quer ser expressado. Então, porque *até que se abra tudo*?

Michelle Moura

Esse título, *até que se abra tudo*, funciona como um enunciado para a peça. O “abrir” se transforma

em um verbo de ação que gera uma gestualidade, um estado emocional, uma composição coreográfica, então o “abrir” é concreto, é físico, mas também é metafórico, também é subtexto.

Sobre a dúvida com relação ao título, de repente o “tudo” começou a mexer mais comigo durante o processo. Quando comecei a questionar sobre tirar o “tudo”, tudo se tornou importante!

A peça começa com o gesto de cavar e depois um movimento de abrir o coração, ou seja, um abrir em si e um abrir fora. O que se extrai da terra se extrai de si. Esse pensamento partiu de uma reflexão sobre a capitalização das nossas emoções e nossos sentimentos.

Durante esses pensamentos, reflexões e a criação da peça, vão surgindo símbolos, gestualidades como as garras, elas estão bem presentes no trabalho e, através desse gesto, observando a execução dos bailarinos(as), notei um certo tipo de “secura” e me questionei: se abrimos tudo vamos secar?



O programa de sala é um meio que entrelaça bastidores, conceitos, ideias com as coreografias. Gostaria de ouvir mais sobre a peça para além do que o público verá no palco.

Michelle Moura

Durante o processo de criação, as imagens que aparecem nos corpos começam a informar a criação como um todo, uma a dramaturgia, uma narrativa e até a composição das cenas. Voltando ao gesto inicial de abrir, ele demarca essa dualidade entre cavar a terra, algo fora; abrir o coração, algo dentro; e, durante a peça, esse gesto vai para outro lugar no corpo, como o ouvido, abrir ouvido para escutar. Tem alguma coisa bastante dramática também, uma fisicalidade, uma emocionalidade.

Na verdade, pode parecer vago, mas sinto que se trago os meus significados para cada gesto presente na peça, acabo limitando os significados que cada pessoa pode tirar da obra. Então, o que tenho a dizer é que começamos com esses dois gestos e todo resto se desdobra a partir desse início.

Clarissa Rêgo

O gestual que informa essa peça se desdobra de uma linguagem coreográfica que vem sendo desenvolvida e performada por Michelle há vários anos. Tem um certo procedimento que fundamenta essa organização do corpo e, a partir dessa organização, que na verdade é uma desorganização do corpo, que esses gestos vão se desdobrando. Então, existem coisas desse histórico de peças dela que estão presentes nessa peça: o corpo torcido, que os pés estão para um lado, mas o tronco está para o outro, os braços, por exemplo, são assimétricos, o eixo não está centralizado, mas está sempre um pouco desviado, um pouco desequilibrado. Desse gestual nós pensamos em como a cabeça responde a isso. E, nessa forma de trabalho, Michelle é muito intuitiva em articular essa fisicalidade para que ela se transforme em gestos.

Cada peça tem o seu repertório de gestos que informam, em *até que se abra tudo*, por exemplo, tem a mão que segura, mas que também abre, puxa, carrega, cava, que está sempre perto do corpo, mas tem momentos que também se expande para longe do corpo.

Voltando para a peça do ano passado (*tão carne quanto pedra*), o corpo estava sempre muito fechado, muito contido, até mesmo tenso, e nessa nova peça nós pensamos em ver esse corpo se abrindo, o que vem desse corpo após essa tensão prolongada?

Michelle Moura

Também posso falar um pouquinho na abertura como um movimento coreográfico. Nós vamos trabalhando do mínimo para uma escala maior, seja no gesto, seja na composição. Então, tem um pulsar desse grupo, tem uma abertura.

Quando falei em emoção, também falo muito do que eu sinto, o sujeito como centro. Nesse sentido, nós trazemos figuras ao centro, e também pensamos em como tirá-las desse centro; sair do centro também é sair do eixo, deixar de ser ereto. De certa forma, o abrir que trouxe no começo vai se associando a outras palavras e gestos.

E como está sendo para o figurino construir peças que acompanham todas essas camadas e profundidades que Michelle e Clarissa trouxeram?

Thales Cristovão

Pegando um gancho que é muito bom, inconscientemente nós trazemos comparações com a peça do ano passado, *tão carne quanto pedra* era fechado, no figurino nós tínhamos o espartilho, que simboliza um pouco essa ideia de enclausurado. Já em *até que se abra tudo* em até que se abra tudo, nós pensamos em uma abertura para algum lugar.

A primeira coisa que eu falei para Michelle, era que o figurino iria amadurecer, nós trouxemos dezenas de ideias, de ligações, de signos, que nós poderíamos trazer e que poderiam integrar a obra como um todo. Agora nós estamos dando uma “limpada” para ver o que realmente precisa ficar. Estamos trabalhando bastante essa ideia da abertura.

O que podemos esperar para a trilha de até que se abra tudo?

Kaj Duncan David

Na música o “abrir” também é um tema forte. Nós estamos criando um prólogo, algo muito comum na música erudita. A partir desse prólogo, estou trabalhando em uma abertura que não seja somente para “cima”, algo épico, mas que abra para “baixo”, um som mais cavernoso, obscuro.

A trilha terá trechos de outras músicas, de outros compositores. Escolhi partes de alguns minutos de uma peça de Claude Debussy, *Nocturne*, traduzindo seria noturno ou madrugada, por trazer essa temática da noite, algo que, durante o processo de criação, Michelle abordou a ideia de que a coreo-

grafia se passa à noite. Essa música do Debussy é muito importante para o desdobrar da trilha como um todo, a sonoridade dessa música casa muito bem com os instrumentos de sopro de madeira que usarei bastante na trilha. Esses pequenos trechos de Debussy são partes-chaves para que eu possa abrir e expandir a trilha sonora de *até que se abra tudo*.

Mirella Brandi

O processo de criação começa com um estímulo, uma ideia que parte da coreógrafa e da coreografia. Na medida que a Michelle começa a trabalhar com os bailarinos, a música, o figurino, acabo criando elementos dramáticos que conectam com a coreografia para que luz e dança não andem em caminhos diferentes.

Hoje, após alguns alinhamentos, algumas ideias ficaram e muitas outras foram descartadas, mas a luz está caminhando para um lugar que não é um lugar, um espaço de contradição. Então, esse lugar é onírico, mas também tem a secura que Michelle trouxe. Podemos pensar em um sonho, porém um sonho não tão absurdo, ele parte de um lugar comum a nós, reconhecível, palpável.

Mas, para além do pensar para onde irá a luz, gostaria de falar sobre o processo de criação de uma peça coreográfica. A ideia primordial e final da peça parte da coreógrafa, ela estará presente em todas as etapas e participará da costura de todos elementos até chegar na peça final, mas é muito importante o público entender o tanto de pessoas que participam desse processo. São muitos tipos de conhecimentos que andam juntos. Mesmo com uma equipe criativa pequena, o desenvolvimento passa por muitas equipes, cada um com seus conhecimentos.

Pensando na luz, sou responsável pelo projeto de luz, as ideias passam por mim, mas tem o Nicolas, meu assistente, uma peça fundamental que desdobra todas essas ideias e encontra soluções para realizá-las, já que não tenho o conhecimento em programação. Tem coisas que eu imagino que parecem incríveis, mas que são impossíveis de serem realizadas. Já o Moep, meu sócio há 20 anos, juntos fazemos uma investigação da luz e da música como narrativa, ele sempre vem comigo nesses projetos em que a luz propõe uma narrativa e acaba sendo meu conselheiro.

Muep

É legal falar também sobre processos diferentes de criação, o Kaj faz a música durante o processo. Nós, eu e Mirella, nunca fazemos isso, quando nós entramos em um projeto, a música tem que estar

praticamente pronta. O trabalho parte da música. Acho muito arriscado, mas aqui funciona e funciona muito bem!

Kaj Duncan David

Posso falar que trabalho assim há dez anos pelo menos e a minha música sempre acontece espelhando o que a Michelle está trazendo em seu corpo ou nos corpos das pessoas que trabalham com ela e, para mim, como compositor, é muito interessante reagir aos corpos e criar músicas. Não me imagino criando uma trilha que fique pronta e depois vou adaptando ao trabalho. Para mim é muito legal sentar junto da Michelle e dos bailarinos e “meio” que compor a música ao vivo.

Clarissa Rêgo

Falar sobre processos é sempre muito importante, por exemplo, tenho o cargo de assistente

de coreografia, mas, na verdade, minha experiência com Michelle vem como *performer* nas peças dela. De tanto ver ela fazendo e criando e sentir essas criações em meu corpo, é que decidimos experimentar essa forma de trabalho desde do ano passado. A verdade é que me considero uma “guardiã” da linguagem de Michelle e, muitas vezes, tenho que lembrá-la que algumas ideias e gestos que os bailarinos trazem não estão alinhados com a linguagem coreográfica. Os bailarinos do Balé da Cidade trazem muitas coisas sedutoras, extremamente bem executadas, mas que não estão alinhadas com a linguagem característica de Michelle.

É muito interessante entender esses limites, até onde nós podemos deixar escapar o gestual deles, são bailarinos com muita bagagem, então é óbvio que nos afeta, que nos encanta, mas até onde podemos ir com essa troca de repertório?

Há um diálogo, uma relação entre *tão carne quanto pedra* e até que se abra tudo?

Michelle Moura

Sim, acredito que tenha um diálogo. Parte de um interesse meu e principalmente de uma preocupação. Quando minha filha esteve na escola ano passado aqui em São Paulo, toda terça-feira, sem querer expor a escola, mas só contextualizando, eles usavam uma camiseta verde e a temática do dia era a ambiental e um dia ela chegou em casa e disse: “Nós vamos salvar o planeta!”. Na época, já estava trabalhando com *tão carne quanto pedra* e pensei comigo que nós não vamos salvar o planeta, o que fazem com o planeta reverbera em nós. Existe uma questão de pensar que se o planeta aquece nós também aquecemos, é uma questão de ver que não existe uma separação. Ambas as peças tentam trazer esse exercício de espelhamento entre nós e o planeta. O extrativismo ambiental também é feito em nós sem dó.



CORO UMBRAL se desenrola como um encontro coreográfico em que corpos se reúnem à beira da transformação. Com base em imaginários latino-americanos, em arquiteturas ritualísticas e em forças estéticas do sul global, a obra constrói um cenário que se altera, no qual o corpo coletivo se torna tanto individual quanto monumento.

Performado por um grande grupo, bailarinos navegam por estados de acumulação, resistência e ressurgimento. Os corpos fundem, rompem, apoiam e desestabilizam uns aos outros através de sistemas coreográficos fisicamente densos, que distorcem as fronteiras entre o indivíduo e o coro; entre o caos e a cerimônia.

Em seu cerne, *CORO UMBRAL* é uma exploração da coletividade. Ecos de procissões, estética barroca andina e arquiteturas simbólicas de uma pós-colonialidade emergem e se dissolvem, gerando um mundo suspenso sobre o mito, colapso contemporâneo e um futuro especulativo.

A obra imagina a periferia não como marginal, mas como um poderoso local de invenção e resistência, em que corpos historicamente deslocados recuperam sua visibilidade e fazem da sua coletividade um ato de poder. Enraizado em uma prática interdisciplinar interseccionada pela coreografia, design e materialidade, *CORO UMBRAL* imagina o corpo como um arquivo vivo: instável, poroso e em constante mutação.



CORO UMBRAL

Andrea Peña
direção e concepção

**Andrea Peña, em
colaboração com o
elenco do Balé da
Cidade**
coreografia

Rebecca Margolick
assistência de
coreografia

**Coppélia LaRoche-
Francoeur e Rodolfo
Rueda (CIBER1A)**
trilha sonora

Caetano Vilela
iluminação

Nicolas Marchi
assistente de
iluminação

Jonas Soares
cenografia

Victor Ley
adereço de cenografia

Enrique Casas
costura de cenário

Marina Dalgalarroondo
figurino

Gabrielle Gobetti
assistente de figurino

Malonna
perucaria

Bianca Uanga
tranças

**Allana Teixeira de
Souza, Barbara
Luisa de Aquino e
Silva, Evelyn Daniela
Barbosa da Silva,
Ingrid Mariane Cruz
dos Santos, Janaína
Marina Batista Vieira,
Rayane Rodrigues
da Silva, Sara
Cavalcante Galdino
Silva, Thais Bispo dos
Santos e Yuri Tedesco**
equipe de tranças

**Alyne Mach, Bruno Rodrigues, Camila Ribeiro,
Carolina Martinelli, Cléia Santos, Fernanda
Bueno, Isabela Maylart, Leonardo Hoehne
Polato, Leonardo Silveira, Luiz Oliveira, Manuel
Gomes, Marcel Anselmé, Marcio Filho, Marina
Giunti, Odu Ofá, Renée Weinstrof e Victor
Hugo Vila Nova**
elenco

DURAÇÃO APROXIMADA 40 MINUTOS

UM CORPO DE TRABALHO RADICAL

Caroline Ohrt

Produtora executiva da Dance Canada's National Arts Centre

DEIXE-ME COMEÇAR com uma afirmação ousada: Andrea Peña é uma das artistas mais distintas e radicais do nosso tempo. Não digo isso levianamente. Ao testemunhar seu trabalho, vi claramente rigor, inteligência, curiosidade implacável e, acima de tudo, coragem. Há algo inconfundível em seu trabalho. Algo inteiramente próprio e, no entanto, absolutamente universal.

Andrea é uma coreógrafa e artista multidisciplinar colombiana-canadense, radicada em Montreal, mas que viaja e absorve o mundo. Formada como dançarina e designer industrial, Peña traz uma rara expansividade à coreografia – considera o corpo não como um agente expressivo isolado, mas como uma força ativa que dialoga com objetos, espaço, som e sistemas tecnológicos. Suas criações se desenrolam como cenários artísticos imersivos, nos quais a intensidade física se funde com a precisão conceitual.

Nascida em Bogotá (Colômbia) e agora conceituada e celebrada no cenário global das artes contemporâneas, Peña começou sua carreira como artista nas principais companhias de dança, incluindo o Ballet BC, em Vancouver (Canadá). Esses anos formativos fundamentaram sua profunda compreen-

são da corporeidade e do virtuosismo, palpável até hoje em seu trabalho. Ao fundar a Andrea Peña & Artists (AP&A), em 2014, criou uma plataforma da qual a dança poderia interseccionar livremente com a arte visual, o design industrial, a composição sonora e as tecnologias digitais – disciplinas que continuam a moldar sua linguagem coreográfica distinta.

No centro da prática de Peña está o compromisso em sustentar a hibridez, o confronto e o diálogo entre disciplinas, culturas e sistemas de conhecimento. Com um mestrado em design industrial, seu pensamento coreográfico constrói e desconstrói questões tradicionalmente associadas ao design – como os corpos são apoiados, limitados, medidos ou ativados por ambientes. Essas questões ressoam fortemente no palco, onde os artistas frequentemente navegam por estruturas arquitetônicas, lógicas algorítmicas ou cenografias escultóricas que desafiam e amplificam a agência humana.

Entre as principais obras de Andrea Peña está *6.58: O Manifesto*, peça decisiva na consolidação de sua linguagem interdisciplinar. Apresentada internacionalmente e amplamente reconhecida por sua ambição,

6.58 estabeleceu Peña como um artista capaz de fundir rigor intelectual com uma fisicalidade intensa.

BOGOTÁ, sua criação mais renomada, expandiu ainda mais seu perfil internacional. Baseando-se na memória cultural, no deslocamento e nas fricções entre histórias pessoais e coletivas, *BOGOTÁ* ressoou de forma poderosa tanto com o público quanto com os críticos, confirmando a capacidade de Peña em traduzir questões complexas de identidade e pertencimento em uma peça coreográfica impressionante. Juntas, essas duas obras cristalizam a essência de sua prática: a coreografia como um local em que o corpo confronta sistemas, histórias e futuros.

Além do palco, Andrea Peña tem cultivado uma prática de grande alcance como pesquisadora, educadora e curadora. Seu trabalho em galerias e museus frequentemente reimagina como a coreografia habita o espaço, ativando cenários arquitetônicos e industriais através de corpos vivos. Ela desenvolveu obras baseadas em instalações nas quais a performance se torna um catalisador – despertando ambientes esculturais, paisagens sonoras e sistemas visuais. Penso em *States of Transmutation*, uma instalação em que matéria e

som formam um ambiente não comum, onde o público é cooptado a interagir com o mundo criado por Peña.

Tive o privilégio de acompanhar Andrea Peña em momentos-chave dessa evolução. Desde cedo, convidei-a para desenvolver e apresentar trabalhos no Arsenal Contemporary Art (Montreal) e, mais tarde, no Musée d'Art Contemporain de Montréal (Canadá). Em cada caso, fiquei impressionada com sua notável capacidade de investir ambientes atípicos com clareza, força e inteligência poética. Peña não se limita a adaptar seu trabalho a um espaço – ela o ouve, o interroga e o ativa de dentro para fora.

Um dos meus primeiros compromissos no National Arts Center (NAC) foi convidá-la para desviar, de forma ousada, sua carreira e inaugurar sua presença em um grande palco institucionalizado. Com *UAQUE*, ela ocupou o maior salão de espetáculos do NAC com notável autoridade. Concebido para a orquestra completa do NAC, música eletrônica e imagens monumentais feitas pelo célebre fotógrafo Edward Burtynsky, *UAQUE* reuniu dança, força sinfônica e arte visual em uma convergência rara e ambiciosa. O trabalho se desenrolou como uma poderosa meditação sobre futuridade, mitologia e decolonialidade. Testemunhar Peña trabalhando em um alto nível de complexidade, com exatidão e liberdade criativa, reafirmou minha profunda confiança em sua arte. Quer habitando espaços de galeria não convencionais ou comandando um grande palco, ela traz a uma visão clara, transformando consistentemente o espaço em um campo coreográfico vivo.

A criação apresentada nesta noite, *CORO UMBRAL*, marca um novo capítulo significativo na jornada de Andrea Peña: seu retorno à América Latina. Criada para e com o Balé da Cidade de São Paulo, ela continua seu diálogo contínuo com grandes instituições e corpos virtuosos, dentro de edifício histórico, mantendo-se atenta ao contexto, à história e à especificidade. Como todo o seu trabalho, esta nova criação propõe um diálogo entre uma coletividade e uma unicidade. Um lugar onde noções sociais são desafiadas a explorar uma resiliência essencial presente em uma humanidade vulnerável, convidando, assim, tanto os artistas quanto o público a uma experiência compartilhada e transformadora.

Através de sua intrigante visão e profundidade, Andrea Peña continua a redefinir o que a coreografia pode ser hoje. O seu trabalho fala através de áreas geográficas e campos artísticos, oferecendo experiências que são ao mesmo tempo viscerais, críticas e profundamente humanas.

Desejo a você uma experiência transformadora!





VIVENDO ENTRE O NORTE E O SUL GLOBAL, ANDREA PEÑA APRESENTA *CORO UMBRAL*, OBRA QUE ROMPE O SIMBOLISMO DE ESTAR PERIFÉRICO E O MATERIALIZA EM MONUMENTO SAGRADO

ACOMPANHANDO O INTENSO PROCESSO DE CRIAÇÃO de *CORO UMBRAL*, está claro que a primeira peça de Andrea Peña com e para o Balé da Cidade de São Paulo trará através dos corpos dos bailarinos e bailarinas uma potência técnica, e decolonial, em que periferia se torna lugar de resistência e seus corpos tornam-se coro capaz reivindicar sua identidade e presença histórica.

Confira abaixo a conversa que tivemos com a equipe criativa por trás da coreografia.



Antes de *CORO UMBRAL*, o título da peça seria *PERIPHERO*, apesar de ser uma palavra de origem grega, nos remete a algo comum, à periferia. O novo título é mais subjetivo, abstrato e gostaria de saber a razão da troca e o que esse novo nome tem a dizer sobre a peça?

Andrea Peña

Bom, decidi não colocar *periphero* pois existe uma questão em usar uma palavra grega e por ser uma palavra muito fechada, muito direta, que generaliza a ideia de periferia. Na obra, estamos voltados para o sul global, a América Latina, as questões desses corpos e suas identidades socioculturais. Senti que é um privilégio muito grande tratar sobre tudo isso e que o *periphero* não contemplava essa grandeza.

CORO UMBRAL nasce da minha vontade inicial de trabalhar bastante um coletivo, uma questão de corpos se unirem em uma coletividade, um corpo coletivo, um coro que se une através de acordos coletivos, uma coreografia que fuja de algo dado, com marcações certas, mas um coro unido que avança através desses acordos coletivos.

Umbral é uma palavra espanhola que no português podemos traduzir para limiar, em inglês seria algo tipo *threshold*. Então, umbral é esse lugar abstrato, complexo, que existe em nosso mundo, um limiar da periferia e sua realidade cultural e identitária. Na peça, esse coro de corpos navega e explora esse limiar e a transformação que esse lugar pode trazer a eles.

Esses acordos coletivos de que tanto falo estão desassociados de uma ideia “cronos”, ou seja, um tempo cronológico, minha ideia de coro e de

acordos está relacionada à ideia de um tempo “kairós”, um tempo não cronológico, um tempo não guiado, segmentado.

Em questões políticas, trabalho a relação de grupo e unicidade, uma unicidade que mantém sua autonomia e agência, mas que não renuncia sua coletividade, suas relações com o grupo, com o próximo. Penso em uma relação simbiótica, um constante “estar com” e “estar junto”.

Podemos tratar essas relações presentes em *CORO UMBRAL* como empatia?

Andrea Peña

Talvez, meu trabalho é político, contudo não uma política “dura”. Em minha trajetória, busco pensar na vulnerabilidade, em uma cosmologia que aborda um todo, as pessoas, suas relações.

Durante os ensaios, prestei atenção em algumas falas e uma das mais interessantes foi que você busca uma relação não emocional, mas corporal, uma relação “de estar”, participar, uma presença. Poderia falar um pouco mais sobre?

Andrea Peña

Em meu trabalho, busco não trabalhar emoções, sinto que observar a emoção de um bailarino, por exemplo, não me permite conectar ao meu estado emocional em um primeiro momento. É algo difícil de explicar, mas gosto de potencializar essa emoção em algo físico, algo possível de expressar no corpo para

gerar um estado de negociação. Gosto de trabalhar o corpo como uma matéria capaz de gerar no público uma interpretação que não seja dada ou exata.

Rebecca Margolick

Penso que há algo neste trabalho, uma fisicalidade potente que possa lidar com um “afloramento emocional”. Para mim significa trazer de volta a inteligência do corpo e pensar em como meu corpo pode estar presente, firme. Nessa coreografia trabalhamos em muitos momentos a relação que a Andrea aborda muito “*standing with*”, um estar ali, mais que um apoio, um estado de presença, de união, e isso está além de uma conexão emocional.

Os bailarinos(as) são incríveis e nós, tanto eu quanto Andrea, estamos vendo muita força e beleza na construção da coreografia, na relação que estamos criando com eles e nessa interação entre seus corpos e a visão que temos sobre essa fisicalidade e como ela muda a interpretação deles sobre o corpo, como essa fisicalidade, esse corpo presente abre espaço para diversas interpretações.

Andrea Peña

Não me interessa o que está definido, dado. Gosto do que está “entre”, “*in between*”, gosto tanto que até tenho tatuada essa frase em meu corpo. Gosto de pensar a emoção como algo físico, não narrativo. Por exemplo, o corpo explora o êxtase e o colapso ao mesmo tempo, nesse corpo há uma negociação entre esses dois estados e é nessa negociação que gosto de estar, apresentá-la ao público é muito mais interessante do que levar a ideia de êxtase e colapso. Digamos que é uma filosofia de pensar a existência.

Ouvindo sobre a construção da peça, sua conceitualização, como está sendo criar o figurino?

Marina Dalgalarondo

Com o desejo da Andrea de construir um corpo coletivo com a coreografia, o figurino opera justamente a partir da recusa de uma ideia homogênea de grupo. Não há uma narrativa linear ou personagens estabilizados; os figurinos funcionam como campos individuais, corpos que coexistem em estado de deslocamento contínuo.

Tenho a intenção de apresentar um figurino não concluído em sua totalidade. Utilizamos diferentes materiais e técnicas. Couro, algodão e tecidos sintéticos provenientes de processos de *upcycling* são tencionados através de modelagens complexas, compostas por múltiplos recortes, deslocamentos e reorganizações de partes de uma peça para outra.

A ideia de desafio aparece no figurino como uma insistência do corpo em existir fora das estruturas de contenção. Nesse sentido, os fios costurados em múltiplas direções podem ser entendidos como vetores de força, linhas de fuga e tentativas de reorganização. Os tingimentos gastos, os rasgos surgem como procedimentos ligados à ideia de inventividade a partir da sobreposição de elementos, do improviso e da reorganização constante da matéria. Existe um interesse em pensar a beleza que emerge do desgaste, da fricção e da capacidade de recombinar materiais já atravessados pelo uso, pelo tempo e pela permanência.

A cabeça, as mãos e os pés também passam a concentrar uma força narrativa e visual com luvas, toucas, perucas e sapatos. Essas extremidades podem se apresentar como zonas de transbordamento: as periferias do corpo. Isso cria uma espécie de reorganização política da silhueta: aquilo que normalmente é extremidade do corpo torna-se o centro de significado.

Acompanhando o processo criativo, é perceptível o quão colaborativo o cenário será com a coreografia e com os bailarinos durante o desenrolar da peça. Então, o que o público verá no palco do Theatro Municipal?

Jonas Soares

Primeiro, acho importante frisar como o processo criativo de Andrea está sendo fundamental para minha criação. Gosto de entrar vazio e desapegado em um projeto de cenografia para ser tomado pelas ideias de todos e todas que compõem o projeto. Essa relação não emocional abordada por Andrea e Rebecca se encaixa muito com minha filosofia de trabalho. Gosto de ser mais cético, mais técnico. Então, recebo o *input* e amplifico minhas ideias ao máximo, e tento traduzir essas ideias em algo tátil. Gosto muito de criar algo interativo, colaborativo e até mesmo interruptivo. Tenho interesse em colocar uma pedra no caminho para que ela gere um desvio, gosto de pensar em intervenções.

Falando em amplificar as ideias, a Andrea algumas vezes me questionou sobre as proporções, meio que assustada e eu sempre garanti que seria isso mesmo, algo impactante!

Toda cenografia tem que ter um discurso visual, e nós estamos sendo muito competentes em conseguir esse discurso. Acho que isso vai despertar muitas leituras e interpretações. Uma delas é que estar próximo de algo grande desperta em seu corpo a presença desse objeto, trazendo um pouco de *spoiler*, corpos grandes atraem corpos pequenos. A sinestesia te permite sentir quando algo enorme está perto de você e esse objeto gera alteração no espaço. Subjetivamente, esse “ovni” que estamos criando tem o intuito de gerar uma carga de importância artística e política.

Andrea Peña

É um monumento simbólico que em determinado momento se torna materialidade. Esse tipo de materialidade, que pode ser muitas coisas ou não, penso eu, é a essência do sul global, da América Latina, que muitas vezes é inferiorizada e marginalizada. A ideia de monumento existe para confrontar e dizer que nossa estética, nossa existência é sagrada. A ideia de construir um monumento industrial vem de tornar nosso trabalho sagrado.





COMO DOCUMENTAR O MOVIMENTO OU O GESTO?

Bruno Bortoloto do Carmo
Pesquisador do Núcleo de
Acervo e Pesquisa

ESPETÁCULOS SÃO COMPOSTOS de muitos elementos: cenografia, sonorização, iluminação, figurinos... todos esses componentes interagem com o corpo: a bailarina ou o bailarino, que executa movimentos previamente planejados por uma pessoa coreógrafa. Entre todos os elementos listados acima, o(a) coreógrafo(a) talvez seja, historicamente, o mais desafiador de se documentar.¹

É importante dizer que, entre as principais formas de arte contemporânea, a dança manteve e ainda mantém uma contínua relação com a tradição oral. Todavia, conforme nos ensina Laurence Louppe, desde pelo menos o *Quattrocento* que se tenta registrar o movimento ou o gesto no papel. Segundo a autora, foi entre os séculos XVIII e XX que nomes como Raoul-Auger Feuillet (1660-1710) e Rudolf Laban (1879-1958) passaram a organizar sistemas que documentavam,

Mariana Brito Santana
Assistente de pesquisa do Núcleo de
Acervo e Pesquisa

através da escrita em papel, linhas ou traços que representassem a movimentação dos corpos em um espaço predefinido com o intuito de encapsular a ideia geral de uma coreografia de forma sistemática.²

O processo de registrar o movimento ou gesto da dança, então convencionou-se a notação coreográfica, feito por meio de sinais e detalhes gráficos escritos em papel. Também entendido como “escrita da dança”, por vezes pode

¹ Embora seja muito comum o recurso audiovisual para registrar espetáculos de dança, no caso do Balé da Cidade de São Paulo, por exemplo, existe uma preocupação em registrar a concepção coreográfica e todo o seu processo criativo. Essa preocupação rompe com um caráter meramente mimetizador em uma remontagem de espetáculo, por exemplo.

² Para mais sobre o assunto, ver: LOUPPE, Laurence. *Traces of dance*. Paris: Dis Voir, 1994.

ser registrada enquanto movimentos do corpo, assim como os movimentos em uma partitura ou a movimentação de um corpo artístico coletivo dissolvido espacialmente no palco.³

Desde o segundo semestre de 2024, todos os processos criativos das temporadas do Balé da Cidade de São Paulo passaram a ser documentados processualmente do começo ao fim. Esse movimento teve consonância com o processo de arquivamento da massa documental produzida no âmbito da execução dos espetáculos de ópera e balé do Theatro Municipal de São Paulo. Esse arquivamento foi realizado a partir da elaboração de dossiês pela equipe do Núcleo de Acervo e Pesquisa do Complexo Theatro Municipal de São Paulo (CTMSP).

Na documentação da temporada passada, é possível localizar notas de assistência coreográfica. Em *Réquiem SP* (2025), coreografado por Alejandro Ahmed, com uma potente interação entre Coral Paulistano e Orquestra Sinfônica Municipal, executaram o *Requiem*, de György Ligeti, costurando o primeiro ato da peça coreográfica à complexa obra do compositor húngaro. Nessas notas estão uma partitura com anotações de “deixas” que marcaram as transições da coreografia. Informações como “mãos dadas”, no fim do último tempo do compasso 14, ou “9 tempos 145 bpm = diagonal”, no meio do compasso 26, exemplificam o registro do corpo ao passar da música e da coreografia.

Além disso, o dossiê contém um importante instrumento de registro da movimentação do corpo artístico em cena. Em um papel pautado, que esquadrinha o palco em seções, a movimentação de bailarinos e bailarinas é anotada com referências de movimentos a serem executados. Na imagem 1, no canto superior direito lê-se “após 17 batidas dão as mãos para círculo” e “círculo de mãos dadas entrelaçando entre eles” na imagem 2. Com essas referências, é possível ter uma memória detalhada de como a coreografia desenvolveu-se em palco.

³ Ver também: TRINDADE, Ana Lígia. *Coreólogo/Notador – uma profissão?* Revista Nupeart, v. 7, n. 7, set. 2009.

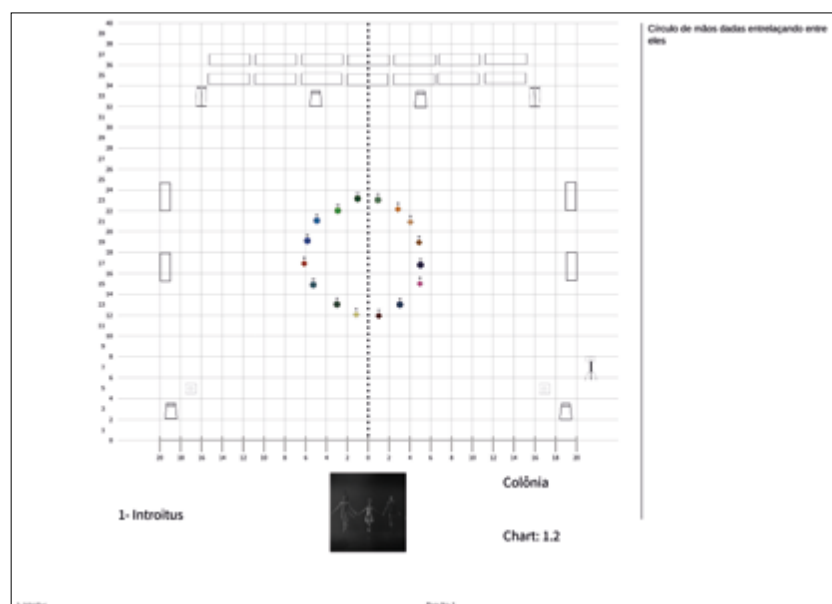
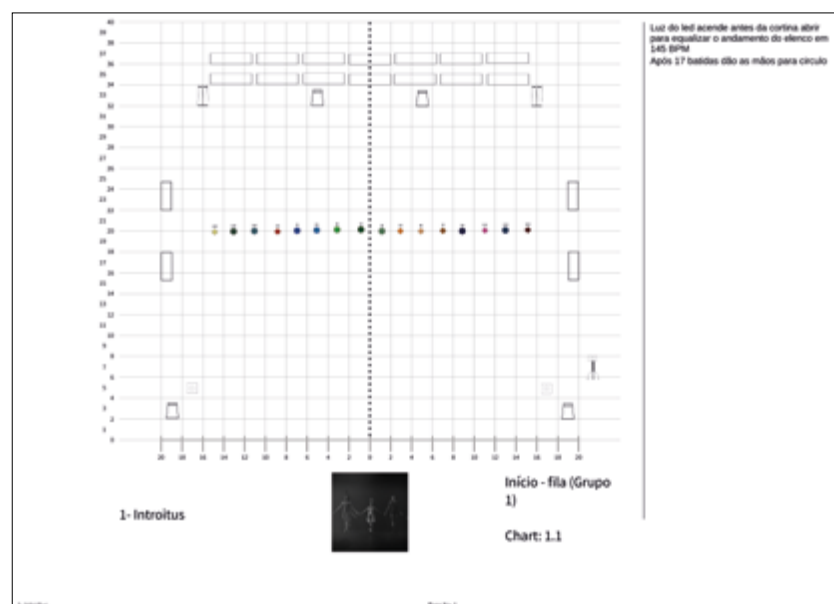
Handwritten notes in pink: "mãos dadas" with an arrow pointing to a measure, and "0:58" in the top right corner. The score includes lyrics in Portuguese and German.

Handwritten notes in pink: "9 tempos / 145 = diagonal BPM" with an arrow pointing to a measure, and "104 Tagaragada" in a yellow box. The score includes lyrics in Portuguese and German.

Partitura de *Requiem*, de György Ligeti, com anotações coreográficas de *Réquiem SP*, 2025. Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

Mapas Coreográficos de *Réquiem SP*, 2025.

Acervo Balé da Cidade de São Paulo.



Em *tão carne quanto pedra* (2025), Michelle Moura trabalha a ideia de corpos provocados pela inflamação do planeta, seja em seu sentido literal (um reflexo do aquecimento do mundo) ou no sentido metafórico (como uma indignação sobre os conflitos ao redor do globo).

O conceito foi desenvolvido anteriormente ao encontro com o elenco. Três meses antes, Michelle Moura já trabalhava os movimentos que comporiam a coreografia. Na *Conversa de Bastidor*⁴, a coreógrafa mostra um pouco do processo criativo que começa no papel. Michelle desenha as cenas iniciais e, a partir disso, passa a montar a coreografia como um todo. Na conversa, ela conta que inicialmente tinha criado dez cenas, mas ao longo do processo reduziu para oito.

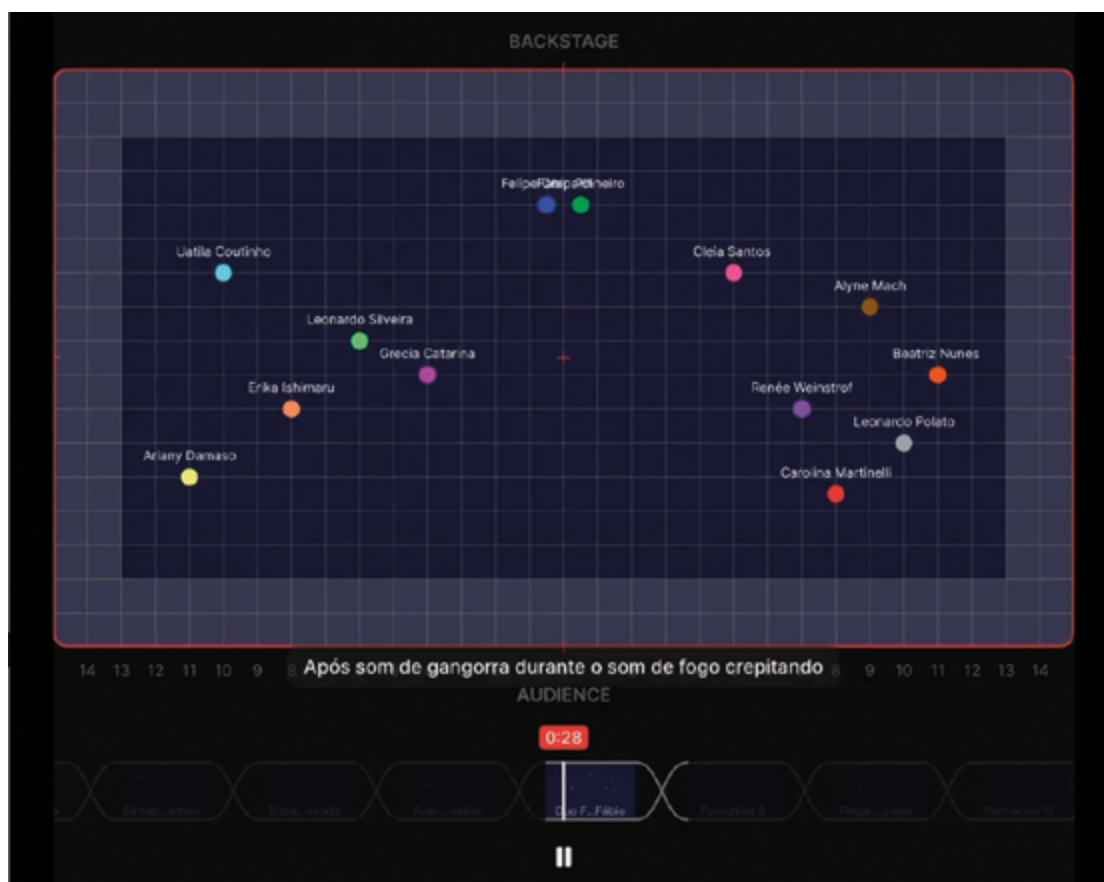
Apesar de o processo ser documentado em papel, esses registros são transportados para o aplicativo Coreographic, que permite mapear toda a coreografia, incluindo as movimentações de cada bailarina, as entradas e saídas, os objetos cênicos que compõem a cena e as marcações da música que servem de referência para os artistas durante a cena.

No entanto, essa tendência de registros de movimentos coreográficos não é atual. O Balé da Cidade de São Paulo possui um acervo riquíssimo desse tipo documental que, apesar de irregular (já que nem sempre os registravam ou guardavam), pode ser encontrado em diversos conjuntos documentais dos anos 1980 e 1990.

As “notas de assistência coreográfica” estão presentes em dossiês de cada uma das coreografias acumuladas ao longo das atividades da companhia desde pelo menos 1980. Em geral, essas notas estão acompanhadas de outros documentos, como textos do processo criativo, mapas de iluminação, croquis de figurinos, fotografias de ensaios e do próprio espetáculo.

A coreografia *Certas Mulheres* (1982), de Mara Borba, que procurou “captar o universo mágico, sensível e sutil das emoções e sensações femininas, da infância à velhice”⁵, foi levada ao palco do Theatro Municipal de São Paulo em de junho de 1982. O processo criativo anterior ao espetáculo foi anotado e registrado em diversas folhas de papéis em branco, organizando fragmentos das cenas da coreografia e a movimentação de palco, que está anotada minuciosamente.

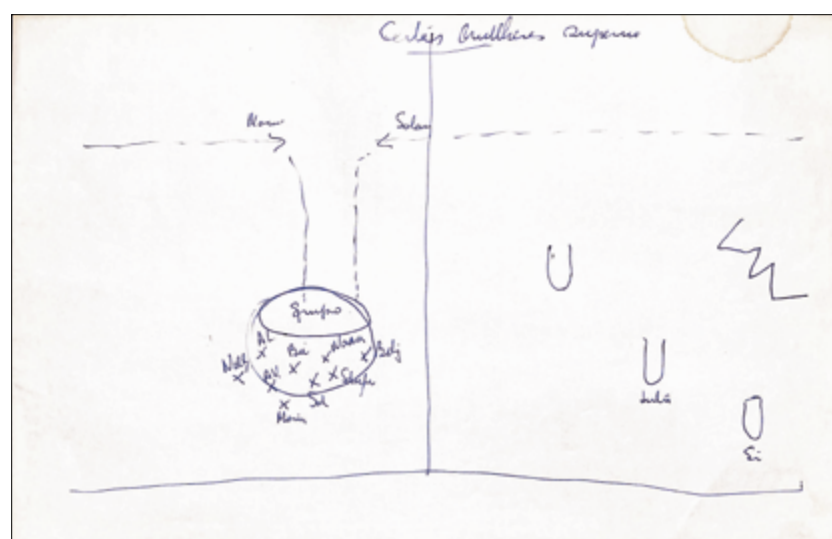
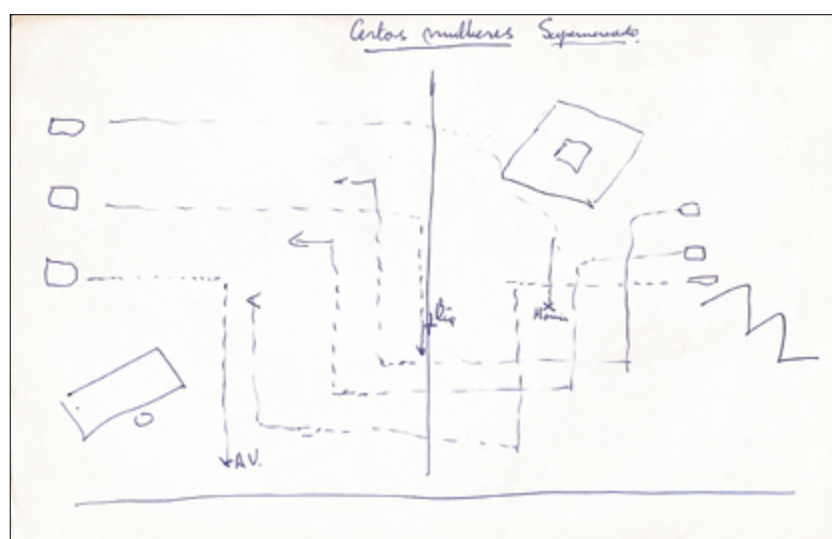
No detalhe das imagens 1 e 2, são vistos dois fragmentos da cena *Supermercado*, em que a movimentação individual de cada bailarino e bailarina foi anotada em formato de “trilha” pelo palco, dividindo-o em dois; objetos cenográficos também eram identificados. Na imagem 3 é possível observar a



Frames extraídos do mapa coreográfico de *tão carne quanto pedra*, 2025. Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

⁴ *Conversa de Bastidor* é um espaço de encontro entre artistas e público, promovendo reflexões sobre processos criativos, escolhas estéticas e contextos das obras. Esse evento possibilita a troca de impressões, ampliando a experiência artística para além do palco. A *Conversa de Bastidor* de *tão carne quanto pedra* aconteceu em maio de 2025 e teve a participação de Michelle Moura e sua equipe criativa, e mediação de Carolina Franco.

⁵ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1982, p. 18.

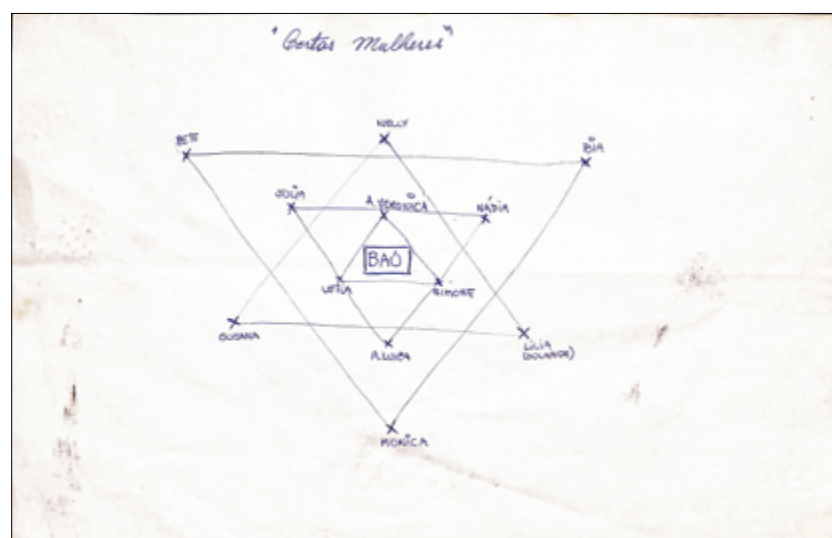


TEATRO MUNICIPAL
BALÉ DA CIDADE SÃO PAULO DE BCSP
CIDADE DE SÃO PAULO BCSP BALÉ DA
SÃO PAULO DE BALÉ DA CIDADE BCSP

PROGRAMA I
 22 a 30/março 82
GADGET
VALSA PARA VINTE VEIAS

PROGRAMA II
 3 a 5/junho 82
APOCALIPSIS
CERTAS MULHERES

PROGRAMA III
 6/junho 82
GADGET
CERTAS MULHERES

Notas de Assistência Coreográfica do espetáculo *Certas Mulheres*, 1982.
 Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

organização do corpo artístico em formato de estrela, em que cada ponto simboliza um dos bailarinos e bailarinas com seus respectivos nomes.

Em *Magnificat* (1986), coreografado por Luis Arrieta, podemos notar uma forma diferente de organização. Produzido em papel pautado quadriculado, o documento foi confeccionado com canetas hidrocor coloridas. Novamente organizado por cenas, o conjunto começa com um sumário e a movimentação das bailarinas e dos bailarinos no palco nas páginas seguintes, como uma apostila sistematizada em folhas de fichário plásticas. As células coreográficas são apresentadas em diferentes cores, conforme a passagem das cenas.

Para além disso, há instruções precisas para cada cena e movimento escritas pelo coreógrafo. Instruções precisas refletem-se na crítica escrita por Helena Katz no jornal *O Estado de S. Paulo* por ocasião da estreia da obra, quando dizia que a coreografia trazia "[...] dificuldades técnicas surpreendentes. A obra parece um verdadeiro dicionário de passos de balé".⁶

⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1986, p. 49.

PROGRAMA II
 3 a 5/junho 82
APOCALIPSIS
CERTAS MULHERES
APOCALIPSIS

coreografia
VICTOR NAVARRO
 assistentes
HUGO TRAVERS
YARA LUDOVICO
 música
JOHN McLAUGHLIN (Orquestra Sinfônica de Londres e Orquestra Maibach)

figurinos
NILSON PENNA
 elenco
 casais:
 dias 3 e 4
 Antonio de Almeida e Nelly Guedes, Alberto Cidra e Solange Caldeira, Jairo Sette e Lilia Shaw, Marcos Verzani e Leila Sanches, Mario Enio Jarry e Ana Luiza Seelaender, Milton Carneiro e Beatriz Cardoso, Sérgio Botelho e Paula do Vale, Paulo Rodrigues e Patricia Galvão, Guilherme Botelho e Suzana Mafra

dia 5
 Patricia Galvão e Paulo Rodrigues

dia 6
 Paula do Vale e Marcio Rongetti

trio
 dias 3 e 4
 Ana Luiza Seelaender, Lilia Shaw, Leila Sanches

dia 5 e 6
 Patricia Galvão, Aurea Ferreira, Ana Veronica

quinteto
 dias 3 e 4
 Julia Ziviani, Suzana Mafra, Monica Mion, Raymundo Costa, Jairo Sette

dia 5 e 6
 Scheyla Silva, Aurea Ferreira, Suzana Mafra, Guilherme Botelho, Tony Calado

solo do quadrado
 Solange Caldeira

1ª variação
 dias 3 e 6
 Paulo Rodrigues

dia 4 e 5
 Marcio Rongetti

2ª variação
 dia 3
 Lilia Shaw e Paulo Rodrigues

dia 4 e 5
 Monica Mion e Marcio Rongetti

dia 6
 Monica Mion e Paulo Rodrigues

bateria
 Marcio Rongetti

4ª variação
 dia 3
 Lilia Shaw e Paulo Rodrigues

dia 4 e 5
 Monica Mion e Marcio Rongetti

dia 6
 Monica Mion e Paulo Rodrigues

final
 dia 3
 Lilia Shaw

dia 4, 5 e 6
 Monica Mion

CERTAS MULHERES

coreografia
MARA BORBA
 assistentes
SUZANA YAMAUCHI/SONIA MOTA
 música
WILSON ROBERTO
SUKORSKY/NINO ROTA
JEAN LUC PONTY/KURT WEILL
 cenário e figurino
SERRONI
 iluminação
IACOV HILLEL
 elenco
 cena I (Dança do Baú)
 velhas
 Leila Sanches, Lilia Shaw, Bete Arendt, Nadia Luz

dams
 Simone Ferro, Suzana Mafra, Julia Ziviani, Beatriz Cardoso

meninas
 Monica Mion, Ana Luiza Seelaender, Ana Veronica, Nelly Guedes

cena II (Dança das Velhas)
 velha I
 Leila Sanches

velha II
 Nadia Luz

cena III (Dança das Gerações)
 Monica Mion ou Suzana Mafra, Leila Sanches

cena IV (Dança da Guarda-Chuva)
 Ana Veronica, Ana Luiza Seelaender

cena V (Dança do Pano)
 Simone Ferro, Leila Sanches, Lilia Shaw, Julia Ziviani, Suzana Mafra, Franco Moran, Paulo Rodrigues, Raymundo Costa, Alberto Cidra, Jairo Sette, Antonio de Almeida

menina
 Ana Veronica ou Ana Luiza Seelaender

Programa de Espetáculo *Certas Mulheres*, 3 a 5 jun. 1982.
 Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo.

Coreografias:
1977 - "Camila" (Mahler)
1978 - "Testemunho" (Mahler)
1978 - "Pessoa" (canções anônimas)
1979 - "Children's Corner" (Debussy)
1979 - "Presenças" (Rachmaninoff)
1980 - "Da Infância" (Mahler)
1980 - "Um Retrato" (Belo)
1980 - "Primeira Oração" (Poulenc)
1980 - "Sanctus" (Jo Segunda Oração) (David Farnshaw)
1980 - "Para um Niño Muerto" (Mahler)
1980 - "Célio e Inferno" (Vangelis) para o curta-metragem "Retrato de Ideão"
1981 - "L'heresia, que sera Tamen" (Gismonti)
1981 - "Eterno Infinito" (Vangelis)
1982 - "Terceira Oração" (Jo Oração das "Mães de la Plaza de Mayo") (Aniel Ramirez)
1982 - "Mistério" (Vangelis)
1982 - "Tempo de Sangue" (Maderos Piazolla)
1982 - "Mistério ou Alguém Profetiza Cotidianas e Eternas" (Vangelis, Barber, Verdi, Mahler, Berio, Orff)
1983 - "Signos" (O Montenegro)
1983 - "Do Homem ao Poeta" (Orff)
1983 - "Paisagem em Azul" (Charlie Haden, Pat Metheny Group)
1984 - "Paisagem com Galuças" (Vangelis)
1985 - "Urniei" (Destino) (composições japonesas)
1985 - "Sanctus" (Jo Segunda Oração) versão 1985
1985 - "Abraxas" (Bach)
1985 - "Cobras" (Keith Jarrett)
1985 - "A Sagração da Primavera" (Stravinsky)
1986 - "Encontro no Espaço" (Gismonti, Haden, Villa-Lobos, M.A. Araujo)
1986 - "Mandala" (Ravel)
1986 - "Magnificat" (Bach)

Palmos:
1977 - A.P.C.A. (Associação Paulista dos Críticos de Arte)
1978 - Governador do Estado de São Paulo
1979 - A.P.C.A.
1979 - Governador do Estado de São Paulo
1980 - A.P.C.A.

Em *Ausência* (1990), também de Luis Arrieta, a coreografia do 2º movimento é desenhada separando o elenco em trios. A partir das notas coreográficas, é possível verificar os passos do primeiro trio, formado pelos bailarinos Raymundo Costa (Ray), Kiko Moreira (Kiko) e Nilson Soares (Nilson). Nesse documento há indicações sobre a entrada de cada um deles, marcada por um momento específico da música. Nesse 2º movimento, Ray é o primeiro a entrar em cena. Sua entrada é marcada pelo “1º acento musical”. Na sequência, o documento indica a quantidade de repetições de cada gesto, por vezes trazendo pequenas ilustrações correspondentes a alguns desses gestos: “A célula coreográfica é iniciada com a entrada do bailarino posicionando os braços em L (com a palma da mão direita para frente e a palma da mão esquerda para baixo). Depois um gesto ondular com os braços é repetido 4 vezes”. Além da descrição textual da cena, o documento traz diversas ilustrações que, juntas, descrevem com maior precisão todas as movimentações dos artistas.

Na imagem abaixo, os trechos dos movimentos podem ser identificados com correspondência às informações das notas coreográficas: O bailarino do meio realiza o movimento ondular com os braços (repetido 4 vezes), ao mesmo tempo o bailarino da esquerda realiza um “giro en dehors no plié coupé p/ esquerda, abre perna e braço esquerdo, 2 vezes braços redondo, sobe elevê com cabeça / de frente”, conforme instrução contida nas notas coreográficas.

①

2.º MOVIMENTO

3.º trio - RAY ↓ X : NO 1º ACENTO MUSICAL - temp. leve $\frac{D}{E}$ PALMA DA MÃO P/ FR. $\frac{E}{E}$ PALMA DA MÃO P/ BAIXO, Braços da 1ª p/ L -

Braços 4 VEZES DIMINUINDO, QDO COMEÇA BN. FECHO 6.ª, CABEÇA DE BAIXO p/ cima ↑ NO NÍVEL

- KIKO, DE COSTAS NO PLIÉ, BRAÇO E PERNA DIREITA →

- NILSON, DE FRENTE NO PLIÉ, BRAÇO E PERNA DIREITA

- RAY, GIRO EN DEHORS NO PLIÉ COUPÉ P/ ESQUERDA, ABRE PERNA E BRAÇO ESQUERDO, 2 VEZES BRAÇOS REDONDO, SOBE NÍVEL COM CABEÇA / DE FRENTE

- KIKO, GIRO IGUAL, BRAÇO E PERNA ESP. / DE COSTAS

- NILSON, GIRO IGUAL, " " " " / DE FRENTE

- RAY, GIRO P/ DIREITA, BRAÇO E PERNA DIR. / DE FRENTE

- KIKO, GIRO P/ ESQ., BRAÇO E PERNA DIR. / DE COSTAS

- NILSON, GIRO P/ ESQ., temp. leve BRAÇO E PERNA DIR. / DE FRENTE

- RAY, GIRO P/ ESQ., BRAÇO E PERNA ESP. / DE FRENTE

- KIKO, GIRO P/ DIREITA E FAI CONTE

- NILSON SÓ CONTE

* ACENTOS TATATA

* ACENTOS TAM

* ACENTOS TAM

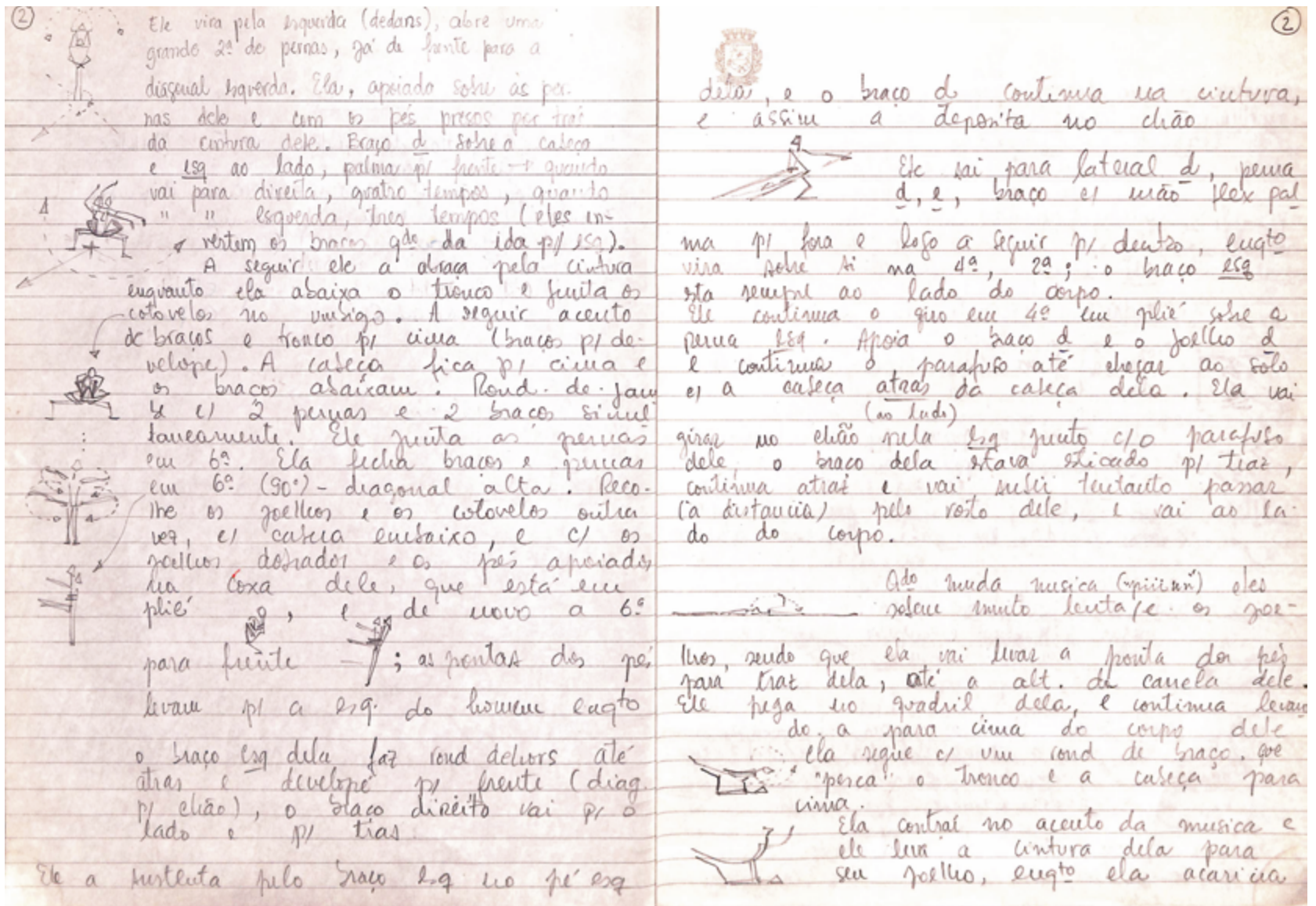
* ACENTO RAY TATATA

DEPOIS ACENTO KIKO, RAY E NILSON CORREM

Notas de Assistência Coreográfica do espetáculo
Ausência, 1990. Acervo Balé da Cidade de São Paulo.



Ausência, 1990. Foto: Sergio Vieira.
Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

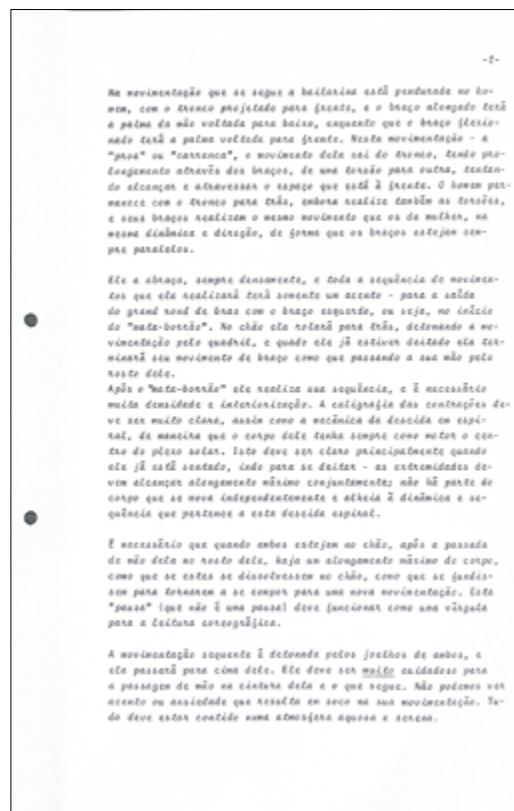
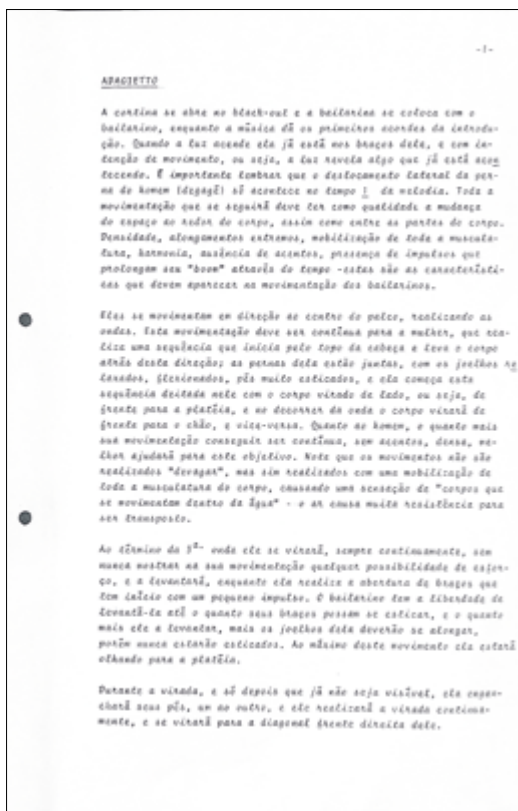


Notas de Assistência Coreográfica do espetáculo
Adagietto, 1990. Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

Notas de Assistência Coreográfica
do espetáculo Adagietto, 1990.
Acervo Balé da Cidade de São Paulo.

Já as notas coreográficas de Oscar Arraiz para Adagietto (1990) são marcadas por um texto mais contínuo e com detalhes sobre a intenção que se pretende imprimir na execução da coreografia. No acervo do Balé da Cidade, as anotações manuscritas sobre a coreografia são majoritariamente textuais, mas há também ilustrações que simulam os movimentos que estão ali descritos.

Um segundo documento (impresso) traz uma espécie de roteiro da apresentação. Ao contrário do manuscrito, que se limita a descrever o gestual, o movimento, esse descritivo narra a cena como um todo, evidenciando marcações de música e luz que servem de referência para o bailarino. Outra característica desse documento é a descrição daquilo que se pretende transmitir ao espectador com certos trechos da coreografia. Em determinado momento, o coreógrafo recomenda que os movimentos sejam realizados "com uma mobilização de toda a musculatura do corpo, causando uma sensação de 'corpos que se movimentam dentro da água' – o ar causa muita resistência para ser transposto". Outro trecho indica: "É necessário que quando ambos



estejam no chão, após a passada de mão dela no rosto dele, haja um alongamento máximo do corpo, como que se estes se dissolvessem no chão, como que se fundissem para tornarem a se compor para uma nova movimentação. Esta 'pausa' (que não é uma pausa) deve funcionar como uma vírgula para a leitura coreográfica”.

Em 2016, quando Stefano Poda criou *Titã* para o Balé da Cidade de São Paulo, diferentemente dos anteriores, os documentos foram localizados no Centro de Documentação e Memória da Praça das Artes, na Coleção Museu Theatro Municipal.

Na documentação de criação do espetáculo, surge um documento unificado para o gesto e a música, propondo que essas duas expressões são interdependentes em sua construção. Assim surge a partitura gráfica, repleta de signos dispostos em uma base quadriculada; cada quadrado correspondendo a um compasso da música e cada imagem representando o gesto e sua poética.

A partitura gráfica é composta de cinco partes, relativas aos cinco trechos da *Sinfonia nº 1*, de Mahler, trilha da coreografia. As imagens abaixo representam o trecho da apresentação que corresponde ao início da parte V – *Dies Irae*, em que uma chuva de areia é derrubada sobre os bailarinos aglomerados na parte central do palco. Na partitura gráfica, o trecho é representado por símbolos que remetem ao fogo; logo no primeiro compasso, a figura de uma bola de fogo em queda livre reflete a queda da areia em cena.



Titã, 2016. Foto: Arthur Costa.
Acervo Balé da Cidade de São Paulo.



Partitura gráfica. Programa de Espetáculo *Titã*, set. 2016. Coleção Museu do Theatro Municipal de São Paulo. Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo



Titã, 2016.

Foto: Willian Aguiar. Acervo Balé da Cidade de São Paulo.



Esses registros mostram um pouco como o Balé da Cidade de São Paulo e o Núcleo de Acervo e Pesquisa do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, em esforço conjunto, vêm preservando elementos imateriais de suas criações artísticas. Um verdadeiro esforço para a preservação de elementos que facilmente poderiam ser perdidos com o passar do tempo e que poderiam ser recuperados apenas em parte pela oralidade ou pelos registros audiovisuais e fotográficos. Documenta-se, desta forma, o gesto, tentando capturar o detalhe do movimento do corpo.

Este texto integra as ações do **Núcleo de Acervo e Pesquisa (NAP)** em colaboração com o Balé da Cidade de São Paulo, apresentando ao público fragmentos históricos ligados às temáticas da atual temporada. A seleção é baseada em itens documentais do acervo do Complexo Theatro Municipal de São Paulo, com destaque para a coleção do BCSP. Essa ação não apenas resgata momentos marcantes da história da companhia, mas também amplia as formas de vivenciar e compreender o presente. O NAP é formado por uma equipe interdisciplinar dedicada ao desenvolvimento de estratégias de documentação, conservação preventiva e pesquisa do acervo, com o propósito de garantir sua preservação e difusão. Saiba mais sobre esse trabalho e acesse o Portal do Acervo por meio do QR Code abaixo.



TEMPORADA 2026

BALÉ DA CIDADE

ago 2026

15 e 16 sábado e domingo 17h
18,19 e 21 terça, quarta e sexta 20h
22 sábado 17h

Réquiem SP

Após sucesso nacional e internacional, *Réquiem SP* está de volta ao palco do Theatro Municipal. Balé da Cidade, Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Paulistano, unem-se novamente nesta coreografia que busca dançar as ficções das nossas perdas, estabelecer em movimento nossos rituais de luto e renascimento.





INSTITUTO BACCARELLI

Com 30 anos de trajetória, o Instituto Baccarelli é hoje uma das principais organizações sociais sem fins lucrativos do Brasil, promovendo educação, cultura e inclusão social. Com sede em Heliópolis, atende gratuitamente cerca de 1.650 alunos por ano, utilizando a música como ferramenta de transformação de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. A instituição também é responsável pela gestão do Theatro Municipal de São Paulo e, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, administra 12 unidades dos CEUs e as atividades do Programa Escola Aberta em 10 EMEFs, ampliando o acesso à cultura e ao ensino em 23 territórios periféricos da cidade.

A educação musical de excelência é o principal pilar do Baccarelli, oferecendo desenvolvimento pessoal e reais oportunidades de profissionalização. Entre os destaques da organização estão a construção do Teatro Baccarelli, a primeira sala de concertos em território de favela no mundo, a Orquestra Sinfônica Heliópolis, sob direção artística do renomado maestro Isaac Karabtchevsky, e o Coral Jovem Heliópolis, todos reconhecidos nacional e internacionalmente.

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

Criado em 7 de fevereiro de 1968 com o nome Corpo de Baile Municipal, inicialmente com a proposta de acompanhar as óperas do Theatro Municipal de São Paulo e apresentar um repertório clássico, o grupo teve Johnny Franklin como seu primeiro diretor artístico. Em 1974, sob a direção de Antônio Carlos Cardoso, assumiu o perfil contemporâneo, que mantém até hoje. Em todos esses anos, o Balé da Cidade de São Paulo se definiu como um celeiro de novos vocábulos de dança, de inovação de movimento e criação de novas expressões artísticas. A carreira internacional da companhia começou com a participação na Bienal de Dança de Lyon, na França, em 1996. A longevidade do grupo, o rigor e o padrão técnico do elenco e da equipe artística atraem os mais importantes coreógrafos nacionais e internacionais interessados em criar obras para a companhia.

**LUIZ FERNANDO
BONGIOVANNI****DIRETOR ARTÍSTICO DO
BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO**

Luiz Fernando Bongiovanni foi bailarino por mais de 20 anos, metade deles passados na Europa: Cullberg Ballet e Ballet da Ópera de Gotemburgo, na Suécia; Scapino Ballet, na Holanda; e Ballet da Ópera de Zurique, na Suíça. Antes disso, atuou no Brasil, no Balé da Cidade de São Paulo. Trabalhou com coreógrafos como Mats Ek, William Forsythe, Jiří Kylián, Ohad Naharin, Nacho Duato, Oscar Araiz, Luis Arrieta, Jacopo Godani, Didi Veldman, entre outros. Desde que retornou ao Brasil, em 2004, trabalha na coordenação de projetos culturais, na execução de oficinas de improvisação e composição, e como coreógrafo em companhias como o Balé da Cidade de São Paulo, São Paulo Companhia de Dança, Balé Municipal do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Balé Teatro Guaíra, Balé Teatro Castro Alves, Balé da Cidade de

Niterói e Corpo de Baile Jovem do Theatro Municipal. Tem também realizado trabalhos fora do país, no Balé Nacional Chileno, em Santiago, e nos balés Hagen e im Revier, na Alemanha. É diretor e coreógrafo do Núcleo de Pesquisas Mercearia de Ideias, grupo dedicado à investigação em dança e artes cênicas. No âmbito da gestão pública, foi mestre de balé (2008) e diretor assistente (2009) do Balé da Cidade de São Paulo, e coordenador artístico da Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo (2019). Em 2021, foi chamado para dirigir o Balé Teatro Guaíra, cargo que ocupa no presente momento. No âmbito acadêmico, é graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduado em Artes da Cena, área de concentração em Teatro, Dança e Performance, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

EQUIPE BALÉ DA CIDADE



CAROLINA FRANCO
COORDENADORA DE ENSAIO

Bailarina formada pela Escola Municipal de Bailado de São Paulo, Carolina Franco também tem formação em moda e pós-graduação em figurino. É ex-bailarina (2004–2013) e atual coordenadora de ensaio e diretora de cena do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). Foi assistente de coreografia da abertura da Copa FIFA 2014, no Brasil. Foi dance captain e atuou no musical *Wicked*. Atua como stage manager de balé, ópera, musical e eventos.



ROBERTA BOTTA
COORDENADORA DE ENSAIO

Bailarina formada pelo London Studio Centre (Londres) e professora de dança clássica e contemporânea, Roberta Botta atuou como bailarina no Balé da Cidade de São Paulo, no Ballet Stagium (São Paulo) e no Images of Dance (Reino Unido). Atualmente, é coordenadora de ensaio do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP).



GABRIEL BARONE
COORDENADOR TÉCNICO

Gabriel Barone é coordenador técnico, stage manager e produtor especializado em dança, ópera, concertos e artes cênicas. Entre 2016 e 2024, integrou a equipe de direção de palco do Teatro Municipal de São Paulo e, em 2017, passou a ser coordenador do setor. Atua como coordenador técnico do Balé da Cidade de São Paulo desde março de 2024.



SUELI MATSUZAKI
COORDENADORA DE ILUMINAÇÃO

Iluminadora cênica formada pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT-Sesc) em 1996, Sueli Matsuzaki trabalhou com diretores teatrais consagrados como Antunes Filho e iluminadores como Davi de Brito. Desenhou luz de espetáculos teatrais, óperas e balés. Está na equipe do Teatro Municipal de São Paulo e na coordenação de iluminação do Balé da Cidade de São Paulo desde 2005, comandando as turnês internacionais.

Graduado em produção cultural e com formação em dança pela ETEC de Artes (Centro Paula Souza), atuou na produção da Conteúdo Teatral, administradora do Teatro Folha, e foi integrante da Companhia Teatral Saga. Desde 2017, passou a integrar a equipe e produção do Theatro Municipal de São Paulo.



FELIPE COSTA
PRODUTOR EXECUTIVO

Liliane Benevento teve sua formação orientada por Halina Biernacka. Ao longo de sua carreira, participou de diversos cursos, entre eles o de técnica de balé clássico para professores na Joffrey Ballet School (Nova York), pelo qual recebeu o Certificate of Achievement. Atua como professora convidada em companhias de destaque no Brasil e no exterior.



LILIANE BENEVENTO
MAÎTRE DE BALLET

Formada em piano pelo Conservatório Marcelo Tupinambá e em arte-educação pela Faculdade Mozarteum, Beatriz Francini estudou com o professor Antônio Bezzan e piano popular na Escola de Música de São Paulo (Emesp). Fez balé nas escolas Maria Olenewa e Halina Biernacka. Atuou como pianista na Escola de Bailados de São Paulo, Escola de Dança de São Paulo (Edasp) e em outras companhias de dança. Em 2024, participou de espetáculos com a Intuição Cia. de Balé.



BEATRIZ FRANCINI
PIANISTA

Técnica multimídia do Balé da Cidade de São Paulo, Michelle Bezerra teve seu primeiro trabalho realizado com a companhia em *Réquiem SP*, de Alejandro Ahmed, em parceria com Clara Caraméz. Formada em iluminação cênica pela SP Escola de Teatro, atualmente faz graduação em midialogia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Trabalha com vídeo projeção desde 2015 e pesquisa a intermedialidade e interdisciplinaridade no trabalho técnico artístico.



MICHELLE BEZERRA
TÉCNICA MULTIMÍDIA



ALESSANDER RODRIGUES
CONTRARREGRA

Alessander Rodrigues atua como apoio técnico em iluminação em shows e espetáculos musicais. Também atuou como maquinista na RecordTV. Formado pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) no curso técnico de marcenaria, passou a exercer a função de contrarregra no Teatro Popular do Sesi de 1994 a 1999. No Theatro Municipal de São Paulo, está na contrarregagem das óperas e do Balé da Cidade de São Paulo.



LETÍCIA MANGINELLI
ASSISTENTE ADMINISTRATIVA

Licenciada em história pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em gestão de documentos, Letícia Manginelli estudou teoria musical, solfejo e técnica vocal na Associação Coral da Cidade de São Paulo. Atuou como revisora de histórias e descrições no Museu da Pessoa.

Acesse o QRCode
e conheça a
equipe completa
do Balé da Cidade:





até que se abra tudo



MICHELLE MOURA
DIREÇÃO, CONCEPÇÃO
E COREOGRAFIA

Michelle Moura é bailarina e coreógrafa brasileira radicada em Berlim. Sua formação em dança começou na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), continuou no Centro Nacional de Dança Contemporânea (CNDC d'Angers) e na Das Choreography (Amsterdã). Nos últimos 15 anos, tem explorado mudanças psicofísicas, propondo experiências particulares para o corpo em seu trabalho como não piscar (*BLINK*), falar sem mover a boca (*Overtongue*) e hiperventilar (*FOLE*). Em *Overtongue* (2021) e *Lessons for Cadavers* (2023), debruçou-se sobre a artificialidade e dissociação de elementos, manipulando movimento, expressão, som e linguagem. Seu trabalho foi apresentado em teatros e festivais de dança como Tanz in August (Alemanha), Sophiensaele (Alemanha), Bienal de Veneza (Itália) e Panorama (Brasil). Juntamente com sete artistas curitibanos, Michelle Moura foi cofundadora e membro da Minicomunidade Artística Mundial Couve-Flor (2005-2012). Seu solo *Overtongue* foi uma das 13 produções convidadas para o Tanzplattform Deutschland 2022. Em 2025, criou, com o Balé da Cidade de São Paulo, a coreografia *tão carne quanto pedra*.



MAIKON K
PESQUISA DRAMATÚRGICA

Maikon K trabalha na fronteira entre dança, teatro e performance. Como artista solo, pesquisa poéticas abjetas e práticas xamânicas há mais de 20 anos. Alguns de seus trabalhos incluem *Máquina Êxtase*, *O Ânus Solar*, *DNA de DAN*. Como dramaturgo, tem se especializado em colaborações com coreógrafos, acompanhando e nutrindo processos criativos. Nessa função, interessa-se pelo hibridismo de linguagens e a tradução de conceitos em práticas e experiências, auxiliando no desenvolvimento de pesquisas, compreendendo contextos e desafiando as formas de comunicação com o público.



CLARISSA RÊGO
ASSISTÊNCIA DE COREOGRAFIA

Clarissa Rêgo nasceu na Holanda e cresceu em diferentes regiões do Brasil, o que lhe permitiu vivenciar a dança em contextos muito diversos. O balé clássico, as técnicas de dança contemporânea e as danças populares lhe trouxeram um amplo repertório de corporeidades que inspiram a maneira como ela faz dança atualmente. Trabalhando principalmente em grupos de dança desde os anos 2000, Clarissa se apresentou em países como Brasil, Portugal, França, Bélgica, Espanha, Bulgária, Alemanha e Áustria. De 2008 a 2011, trabalhou com a coreógrafa Lia Rodrigues no Centro de Artes da Maré (Rio de Janeiro, Brasil), uma experiência que influencia fortemente sua vida e seu trabalho até hoje. Em 2017, Clarissa deu início à sua trajetória como coreógrafa, no contexto da primeira edição do Programa Avançado de Criação em Artes Performativas (PACAP), promovido pelo Fórum Dança (Lisboa) e com curadoria de Patrícia Portela. Atualmente, colabora em projetos dirigidos pelas coreógrafas Zufit Simon e Michelle Moura, ambas baseadas em Berlim.

Kaj Duncan David é compositor de música experimental teatral, música eletrônica e trilhas sonoras para espetáculos de dança. De origem dinamarquesa e britânica, atualmente reside em Berlim. Estudou composição e música eletrônica na Goldsmiths College (Universidade de Londres) e em conservatórios de música em Aarhus (Dinamarca) e Dresden (Alemanha). Lançou dois álbuns, *All Culture Is Dissolving* (2021) e *Only Birds Know How to Call the Sun and They Do It Every Morning* (2025). Suas obras audiovisuais para conjuntos de música contemporânea como ensemble mosaik (Berlim) e Scenatet (Copenhague) foram apresentadas em festivais como Wien Modern (Viena), MaerzMusik (Berlim), MATA (Nova York) e Música Estranha (São Paulo). Em 2025, criou a trilha sonora de *tão carne quanto pedra*, coreografia dirigida por Michelle Moura para o Balé da Cidade de São Paulo.



KAJ DUNCAN DAVID
TRILHA SONORA

Mirella Brandi é italiana, residente em São Paulo e Berlim. Tem formação em artes visuais e artes cênicas. Investiga a iluminação como linguagem autônoma em trabalhos pessoais, peças coreográficas, teatro, ópera e projetos experimentais de arte contemporânea. É cofundadora do espaço DAHAUS, um polo da arte contemporânea experimental em São Paulo. Em 2006, iniciou sua parceria com o músico Muep Etmo, e hoje são conhecidos pela sigla MXM.

A dupla investiga narrativas imersivas através de luz e da música, incluindo concertos e performances de cinema expandido que alteram a percepção da realidade. A MXM exibiu seu trabalho em festivais ao redor do mundo e, desde 2015, é comissionada anualmente pelo Teatro Acker Stadt Palast para estreiar um novo projeto em Berlim. Entre as premiações que conquistaram estão Rumos Itaú Cultural (2006), Rumos Música (2010/2012), Rumos Cinema Expandido (2012-2014), Prêmio HTTP do Instituto Sergio Mota de Arte e Tecnologia (2009), Iniciativa Neue Musik Berlin (2017) e APCA de São Paulo (2019).



MIRELLA BRANDI
DESIGN DE LUZ

Formado em artes cênicas, Thales Cristovão iniciou sua trajetória como ator, onde desenvolveu um olhar sensível para a criação e concepção de figurinos. De forma autodidata, aprofundou seus conhecimentos em modelagem, corte, costura e produção, consolidando uma prática que permeia o domínio técnico e a sensibilidade artística. Atua na criação de figurinos para teatro, dança e circo, além de desenvolver trabalhos no campo da performance e da cultura LGBTQIA+. Trabalhou para artistas de destaque nacional e internacional. Com seu trabalho, investiga o figurino como extensão viva da cena, em que estética, identidade e movimento se encontram e ganham potência narrativa para transformar pensamentos em algo concreto.



THALES CRISTOVÃO
FIGURINO

CORO UMBRAL



ANDREA PEÑA
DIREÇÃO, CONCEPÇÃO
E COREOGRAFIA

Nascida em Bogotá (Colômbia), atualmente Andrea Peña vive entre Paris (França) e Montreal (Canadá). É coreógrafa, pensadora cultural e artista cujas concepções ousadas criam novas formas de narrativa, através da intersecção entre coreografia, design e sistemas espaciais imersivos. Inspirada pela memória ancestral colombiana, constrói universos alternativos nos quais o corpo navega pela tensão entre a materialidade e a transgressão, explorando o movimento como uma força híbrida entre agência e futuridade pós-colonial. Fundou, em 2014, a companhia de dança contemporânea Andrea Peña & Artists (AP&A), com sede em Montreal. A AP&A reúne artistas de diversas origens criativas para orquestrar ecossistemas performativos que distorcem as fronteiras entre dança, arquitetura e instalação. Andrea Peña é vencedora do CHANEL Next Prize (2026), do Ballet BC Choreographer Award (2024) e do New Choreographies Award na Biennale di Venezia (2023). Seu trabalho foi apresentado internacionalmente em instituições de destaque na Europa, nas Américas e na Ásia, contribuindo para o discurso contemporâneo sobre o corpo como um local de imaginação política e radicalização.



REBECCA MARGOLICK
ASSISTÊNCIA DE COREOGRAFIA

Rebecca Margolick é formada pela Universidade de Nova York e pela Arts Umbrella. Depois de 14 anos morando em Nova York, recentemente retornou à sua cidade natal, Vancouver (Canadá). Seu trabalho foi apresentado em 12 países, recebendo reconhecimento internacional. Nomeada uma das “25 melhores para assistir” pela *Dance Magazine*, em 2021, tem sido apoiada por meio de bolsas de estudo e residências, como da New Directions Choreography Lab da Ailey, da Banff Centre e da PS21 Chatham. Rebecca Margolick vem trabalhando em novas obras para o Oregon Ballet Theatre, Universidad Nacional de Costa Rica, Arts Umbrella e NW Dance Project’s MOVE. É freelancer de Jason Martin, da Company 605, e da Andrea Peña & Artists. Foi intérprete da Sidra Bell Dance New York, de 2012 a 2016, e da UNA Productions, de 2015 a 2023. Rebecca atua como artista associada da BC Movement Arts Society, instituição sem fins lucrativos.



RODOLFO RUEDA (CIBERIA)
TRILHA SONORA

Nascido em Lima (Peru), Rodolfo Rueda hoje vive em Montreal (Canadá). Artista multidisciplinar com formação no programa de performance de jazz na Universidade McGill, desenvolve sua arte através da música e da fotografia. Atualmente lança músicas sob o pseudônimo CIBERIA, criando experimentos com música eletrônica, improvisação livre e ritmos afro-peruanos. Seu trabalho mais recente, *B0ZAL*, saiu no final de 2024 pelo selo Humidex Records. No presente, Rodolfo atua como designer de som/compositor para peças de dança contemporânea. Seu trabalho já foi apresentado no Tangente (MTL) com a peça *Festa dos Peixes*, de Camille Huang, e também no Festival Internacional de Jazz de Montreal 2025 ao lado de Karneef. Fez parte da coorte para a residência de arte fusion (2025) no Japão, onde pôde explorar novas formas de arte distintas. Além disso, teve a chance de ser DJ e se apresentar ao lado do dançarino Yu Taniuchi e do artista de som Toshiji Mikawa durante sua estadia em Tóquio. Sua performance mais recente foi ao lado de Yuki L.N, em seu projeto *duo o0yu x rOrU* no PHI Centre, Montreal (2026).

Coppélia LaRoche-Francoeur é uma artista sonora, compositora e tecnóloga canadense, cuja prática conecta síntese sonora, programação e abordagens críticas aos sistemas digitais. Com formação em piano clássico e anos de experiência como DJ, LaRoche-Francoeur desenvolve seu trabalho através de sintetizadores e sistemas composicionais. Sua prática investiga como as frequências se movem através do espaço e como estruturas temporais emergem de texturas em camadas digitalmente informadas.



COPPÉLIA LAROCHE-FRANCOEUR
TRILHA SONORA

O paulistano Caetano Vilela iniciou sua carreira como ator em grupos experimentais de teatro nos anos 1980, seguindo na profissão como diretor e iluminador. Desde 1997, dedica-se às produções de ópera. Seu nome ganhou destaque ao realizar centenas de produções como diretor e iluminador em importantes teatros do Brasil e exterior. Com seu trabalho de iluminação, foi premiado em diversas produções teatrais e musicais. Em 2015, junto com outros artistas brasileiros, foi selecionado para representar o Brasil na Quadrienal de Praga (Performance Design and Space). Em 2025, recebeu o Prêmio APCA na categoria Especial, por sua trajetória na iluminação nas artes cênicas brasileiras.



CAETANO VILELA
ILUMINAÇÃO

Jonas Soares atua há 20 anos na área técnica e cultural. Destacou-se na coordenação e assistência técnica de diferentes projetos no Brasil e no exterior. Entre os projetos nos quais colaborou, estão produções de Cacá Carvalho, Gerald Thomas, Jorge Takla, Jô Soares, John Neschling, Pina Bausch, São Paulo Companhia de Dança e Balé da Cidade de São Paulo. Atualmente ocupa o cargo de coordenador técnico do Theatro Municipal de São Paulo. No momento, cursa o último semestre de arquitetura e urbanismo na Universidade Anhembi Morumbi. Seus trabalhos mais recentes como cenógrafo incluem cenografias para *Rigoletto*, com direção cênica de Jorge Takla (Montevideu, 2019), *Romeu e Julieta* (2022), de Binho Pacheco e Balé Basileu França, *Poder Supremo* (2022), de Bruno Moraes e Ronaldo Zero, a ópera *Os Conspiradores* (2023) e *Devoção* (2024), ambas com direção cênica de Ronaldo Zero.



JONAS SOARES
CENOGRAFIA

Natural de Campinas, São Paulo, Marina Dalgarrondo é estilista, figurinista, artista visual e diretora criativa da ÆO, marca de vestuário fundada em 2017. Marina desenvolve uma prática autoral que investiga a distorção da silhueta tradicional por meio da integração de materiais tecnológicos e esportivos à alfaiataria contemporânea e a referências da indumentária histórica. Sua produção artística envolve performance, objeto e instalação para abordar o vestuário e suas correspondências formais e conceituais manifestadas na sobreposição de materiais diversos, na escrita e na elaboração de uma composição cromática e escultórica do corpo. Paralelamente, realiza exposições, curadorias e figurinos para teatro, dança, vídeo e performance.



MARINA DALGALARRONDO
FIGURINO

ELENCO BALÉ DA CIDADE



ALYNE MACH



CAMILA RIBEIRO



CLEIA SANTOS



ANA BEATRIZ NUNES



CAROLINA MARTINELLI



ERIKA ISHIMARU



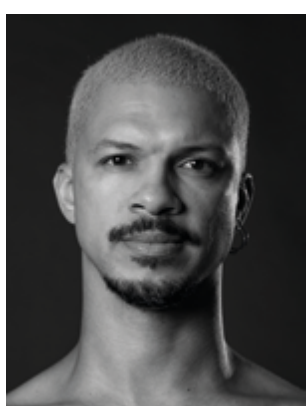
ARIANY DÂMASO



CLEBER FANTINATTI



FABIANA IKEHARA



BRUNO RODRIGUES



FABIO PINHEIRO



FERNANDA BUENO



GRÉCIA CATARINA



GUTIELLE RIBEIRO



HARRY GAVLAR



ISABELA MAYLART



JÉSSICA FADUL



LEONARDO HOEHNE POLATO



LEONARDO MUNIZ



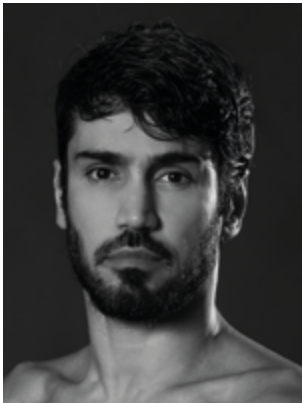
LEONARDO SILVEIRA



LUIZ CREPALDI



LUIZ OLIVEIRA



MARCEL ANSELMÉ



MÁRCIO FILHO



MARINA GIUNTI



MARISA BUCOFF



MANUEL GOMES



ODU OFÁ



RENATA BARDAZZI



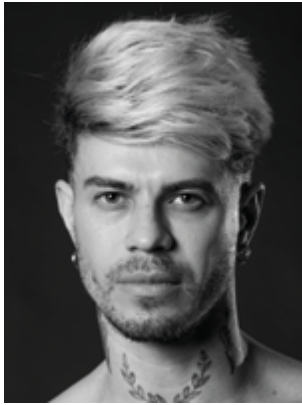
REBECA FERREIRA



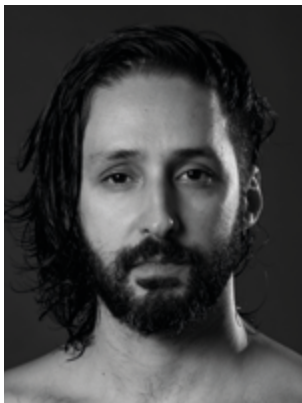
RENEÉ WEINSTROF



SILVIA KAMYLA



UÁTILA COUTINHO



VÍCTOR HUGO



YASSER DÍAZ





Balé da Cidade de São Paulo

Diretor Artístico Luiz Fernando Bongiovanni

Coordenadoras de Ensaios Carolina Franco e Roberta Botta

Coordenador Técnico Gabriel Barone Ramos

Coordenadora de Iluminação Sueli Matsuzaki

Técnica Multimídia Michelle Bezerra da Silva

Produtor Executivo Felipe Costa

Técnico de Palco Alessander Rodrigues

Assistente de Coordenação Técnica** Geovanna Gabriela

Direção de Palco Carolina Franco e Gabriel Barone

Assistente Administrativa Letícia Manginelli

Assistente Administrativo de Produção** Dennys Evangelista

Assistentes de Figurino** Byby Marsan e Nathália Cotrim

Maitre de Ballet Liliane Benevento

Pianista Beatriz Francini

Fisioterapia** Physiolab

Bolsistas Aria Borba (Multimídia) Geovanna Lopes, Júlia Leandro (Figurino) e Nike Krepschi (Técnica de Palco)

Aprendiz Laura Silva

Bailarinos(as) Alyne Mach, Ana Beatriz Nunes, Ariany Dâmaso, Bruno Rodrigues, Camila Ribeiro, Carolina Martinelli, Cleber Fantinatti, Cleia Santos, Erika Ishimaru, Fabiana Ikehara, Fabio Pinheiro, Fernanda Bueno, Grecia Catarina, Gutielle Ribeiro, Harry Gavlar, Isabela Maylart, Jessica Fadul, Leonardo Hoehne Polato, Leonardo Muniz, Leonardo Silveira, Luiz Crepaldi, Luiz Oliveira, Manuel Gomes, Marcel Anselmé, Márcio Filho, Marina Giunti, Marisa Bucoff, Odu Ofá, Rebeca Ferreira, Renata Bardazzi, Reneé Weinstrof, Silvia Kamyla, Uátilla Coutinho, Victor Hugo Vila Nova e Yasser Díaz

** prestadores de serviço

Prefeitura Municipal de São Paulo

Prefeito Ricardo Nunes

Vice-prefeito Coronel Mello Araújo

Secretário Municipal de Cultura e Economia

Criativa José Antônio Silva Parente – Totó Parente

Secretário Adjunto Rodrigo Massi

Chefe de Gabinete Rogério Custódio de Oliveira

Fundação Theatro Municipal de São Paulo

Direção Geral Abraão Mafra

Direção de Gestão Dalmo Defensor

Direção Artística Thiago Tavares

Direção de Formação Leonardo Camargo

Direção de Produção Executiva Enrique Bernardo

Conselho de Administração

Presidente Alexandre Aniz

Vice-Presidente Frank Siciliano

Álvaro Siviero, Amanda Gonçalves, Edson Lourenço Ramos e Renato Acciarto

Conselho Fiscal

Gildo Freire De Araújo, Carlos José De Lima Castro e Edinilson Apolinário

Conselho de Desenvolvimento

Antoninho Marmo Trevisan, Carlos Tramontina, Eduardo Barros, Gabriel Chalita, Gaudêncio Torquato, Guilherme Afif, João Carlos Gioppato, José Pastore, Juliana Bonfá, Maria Cecília Câmara, Marta Dourado, Peter Kaufmann, Priscilla Parodi, Renato Grinberg, Tammy Allersdorfer, William Bertagni e Gilberto Dimenstein – Presidente (*In Memoriam*)

Instituto Baccarelli

(Theatro Municipal de São Paulo)

CEO Edilson Ventureli

Diretor de Marketing João Almeida

Superintendente de Marketing Eliana Vilches

Superintendente de Controladoria e Prestação de Contas Hélio Ferraz

Complexo Theatro Municipal de São Paulo

Diretor Artístico Jorge Takla

Secretária Executiva Valéria Kurji

Gerente de Musicoteca Ruthe Zoboli Pocebon

Coordenador de Musicoteca Jonatas dos Santos Ribeiro **Equipe de Musicoteca** Carolina Aleixo Sobral, Cassio Mendes Antas, Diego Scarpino Pacioni, Felipe Faglioni, João Marcos Lopes de Souza Miranda, Leonardo Serrão Minoci de Oliveira, Martim Butcher Cury e Monik Regina da Silva Freitas **Aprendiz** Yzabelly Nunes Gonçalves **Bolsista** Júlia Monteiro

Pianista Correpetidor Anderson Brenner

Gerente de Produção | Programação Artística

Nathalia Costa **Coordenadora de Produção** Rosana Taketomi de Araujo **Equipe de Produção** Ana Luísa Caroba de Lamare, Carla Luíza Silveira Henriques, Carlos Eduardo Marroco, Eliana Aparecida dos Santos Filinto, Eunice Baía, Felipe Costa, Joana Leonor de Moura Rosa, Karine dos Santos, Laura Cibele Gouvêa Cantero, Luiz Alex Tasso, Marita Cunha Prado, Rodrigo Correa da

Silva, Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva, Rosangela Reis Longhi e Thaís Vieira Gregório **Aprendiz**

Isabelly Souza Santos **Bolsista** Janaina Castro de Assis **Coordenadora de Programação Artística** Camila Honorato Moreira de Almeida **Equipe de Programação** Bruna de Fátima Mattos Teixeira, Eliane da Rocha, Isis Cunha Oliveira Barbosa, Marcelo Augusto Alves de Araújo e Pedro Ferreira Guida **Aprendiz** Amanda Abete Albuquerque **Bolsista** Isabela Brito Santiago

Coordenadora de Figurino Laura de Campos

Françoza **Supervisora de Figurino** Luciana Conte Hadlich Santos **Equipe de Figurino** Alzira Campiolo, Fabiane do Carmo Macedo de Almeida, Geralda Cristina França da Conceição, Isabel Rodrigues Martins, Ivete Dias, Katia Souza, Lindinalva Margarida Celestino Cicero, Maria Auxiliadora de Souza Gonçalves de Oliveira, Maria Gabriel Martins e Regiane Bierrenbach **Aprendiz** Luisa Felix Fleck **Bolsistas** Ana Luíza Correa e Nicolý Lima de Vasconcelos

Gerente Cenotécnico Aníbal Marques (Pelé)

Equipe Central Técnica Carolina Beletatto, Ivaildo Bezerra Lopes, Jalmir Amorim da Conceição, Juliano Bitencourt Mesquita e Walamis Santos

Equipe de Formação, Acervo e Memória Clarice

de Souza Dias Cará e Stig Lavor **Aprendiz** Laura Feitosa dos Santos **Supervisora do Núcleo de Educação** Dayana Correa da Cunha **Equipe do Núcleo de Educação** Caroline Flávia Casimiro Ramos, Diego Diniz Intrieri, Fernanda Keico de Oliveira Sugiyama, Gabriel Gerônimo Alves França, Gabriel Zanetti Pieroni, Joana Oliveira Barros Rodrigues de Rezende, Lucas Pereira Xavier, Luciana de Souza Bernardo, Maria Eduarda Aparecida Pereira Gonçalves, Mateus Masakichi Yamaguchi, Matheus Santos Maciel e Monike Raphaela de Souza Santos **Estagiária** Clara Carolina Augusto Garcia Gois **Coordenador de Acervo e Pesquisa** Rafael Domingos Oliveira da Silva **Equipe de Acervo e Pesquisa** Bruno Bortoloto do Carmo, Edson Silva dos Santos, Rafael de Araujo Oliveira e Shirley Silva **Estagiários** Alessandra Gois da Silva, Ana Clara Azevedo Pereira, Clara Carolina Augusto Garcia, Dam Baruch de Souza, Gabriel Dias de Menezes, Giovanna Rodrigues Reis, Iacê Andrade de Castro e Yasmin Vitoria Barbosa Lima **Bolsistas** Alice Braz Gallina e Larissa Ribeiro Silva **Coordenador de Ações de Articulação e Extensão** Felipe Oliveira Campos **Equipe de**

Ações de Articulação e Extensão Renata Raíssa Pirra Garducci **Aprendiz** Beatriz Rodrigues Neves **Bolsistas** Alex Carneiro Morais, Alice Conde Araújo de Oliveira e Julia Nascimento Pereira **Bolsistas de Dramaturgismo** Emerson Ryan da Silva, Larissa Felipe de Melo Cintra e Matheus Yoshino Russo

Diretor Cenotécnico Sérgio Ferreira **Coordenador Técnico** Jonas Pereira Soares **Coordenador de Palco** Adalberto Alves de Souza **Equipe de Direção de Palco** Amanda Tolentino de Araújo, Diogo de Paula Ribeiro, Matheus Alves Tomé, Olavo Cadorini Cardoso, Sônia Ruberti e Vivian Miranda **Aprendiz** Eduardo Johnny Santana Pimentel **Bolsistas** Ana Carolina da Silva Pereira, Antônio Yudi Pontual de Petrolina Ikeda, Genesis Thais Aquino Flores, João Vítor Camargo do Nascimento, Leticia Camille Rosa da Silva, Marcella Regina Ribeiro de Paula, Renatta Raphaella Alves, Samira Stella da Silva Souza, Thiago Jessé Santana Gomes e Vítor Hugo Martins Santana **Supervisores de Maquinário** Carlos Roberto Ávila, Marcelo Luiz Frosino e Paulo Miguel de Sousa Filho **Equipe de Maquinário** Alex Sandro Nunes Pinheiro, Anderson dos Santos Gasparotto, Ermelindo Terribele Sobrinho, Everton Jorge de Carvalho, Igor Mota Paula, Júlio César Souza de Oliveira, Manuel Lucas de Sousa Conceição, Marcelo Evangelista Barbosa e Odilon dos Santos Motta **Supervisor de Contrarregragem** Edival Dias **Equipe de Contrarregragem** Alessander de Oliveira Rodrigues, José Luiz da Silva Santos Lopes, Luiz Carlos Lemes, Maicon Rodrigues Nagel, Samuel Gonçalves Mendes, Vítor Siqueira Pedro e Wellington de Araújo Benedito **Supervisão de Montagem** Rafael de Sá de Nardi Veloso **Montadores** Alexandre Greganyck, Ivo Barreto de Souza, Marcus Vinícius José de Almeida, Pedro Paulo Barreto e Ronaldo Batista dos Santos **Coordenador de Sonorização** Daniel Botelho **Equipe de Sonorização** André Moro Silva, Edgar Caetano dos Santos, Emiliano Brescacin e Rogerio Galvão Ultramarini Junior **Bolsista** Louis Roberto Severiano da Silva Gomes **Coordenador de Iluminação** Wellington Cardoso Silva **Coordenadora de Iluminação** Sueli Matsuzaki **Equipe de Iluminação** André de Oliveira Mutton, Danilo dos Santos, Fabíola Galvão Fontes, Fernando Miranda Azambuja, Guilherme Furtado Mantelatto, Igor Augusto Ferreira de Oliveira, Ubiratan da Silva Nunes e Yasmin Santos de Souza

Gerente de Comunicação Elisabete Machado Soares dos Santos **Equipe de Comunicação** André Felipe

Costa Santa Rosa Lima, Daniel Quirino dos Santos, Francielli Jonas Perpetuo, Guilherme Dias de Oliveira, Karoline Marques da Conceição, Larissa Lima da Paz, Laureen Cicaroli Dávila, Letícia Silva dos Santos, Maria Luiza Silva Guimarães e Winnie dos Santos Affonso **Aprendiz** Kaiky Soares Lima Nascimento

Gerente de Parcerias e Novos Negócios | Bilheteria Luciana Gabardo dos Santos **Equipe de Parcerias e Novos Negócios** Bianca Elias de Arruda, Daniel Selles, Emily Passos Costa, Mariana Pereira Dias, Thamara Cristine Carvalho Conde e Vitória Terlesqui de Paula **Supervisor de Bilheteria** Jorge Rodrigo dos Santos **Equipe de Bilheteria** Bruna Eduarda Cabral da Silva, Claudiana de Melo Sousa, Flavia dos Santos da Silva e Maria do Socorro Lima da Silva **Aprendizes** Amanda Viana Sena, Júlia Bernardino Araujo e Schelly da Silva Lima

Supervisora de Atendimento ao Público Ana Claudia de Carvalho Lima Faria **Equipe de Atendimento ao Público** Juliana da Silva, Marcella Relli, Rosimeire Pontes Carvalho e Vitória Almeida de Moraes

Coordenador de Planejamento e Monitoramento Douglas Herval Ponso **Equipe de Planejamento e Monitoramento** Amanda Nascimento dos Santos, Milena Lorana da Cruz Santos e Thamella Thais Santana Santos

Coordenadora de Captação de Recursos Heloise Tiemi Silva **Equipe de Captação de Recursos** Yasmin Antunes Rocha **Aprendiz** Ana Clara Santos Alves

Assessora Geral de Operações e Finanças Fernanda do Val Amorim

Gerente de Patrimônio e Arquitetura Eduardo Spinazzola **Equipe de Patrimônio e Arquitetura** Artur Ferreira de Brito, Bráulio Gomes Barbosa da Silva, Eloá Cristine Costa da Silva, Gustavo Madalosso Kerr e Karina Soares Salgado

Coordenador de Operações Mauricio Souza **Equipe de Facilities** Carolina Ricardo **Aprendiz** Emilly Santos Silva

Coordenador de Manutenção Predial Elias Ferreira Leite Junior **Equipe de Manutenção Predial** Gustavo Giusti Gaspar e Pedro Henrique de Campos Lima **Estagiário** Kevin Alberto da Silva Oliveira **Equipe de TI** Carlos Eduardo de Almeida

Ferreira e Romário de Oliveira Santos **Aprendizes** Karina da Silva Sena e Leonardo Silva de Laia Sabino

Supervisora Financeira Jéssica Brito Oliveira **Equipe de Finanças** Christie Fernando de Oliveira Souza, Fernanda Estrela de Souza e Rosilene Costa dos Santos

Equipe de Controladoria Erica Martins dos Anjos

Equipe de Contabilidade Marília Durães Teixeira e Stephanie Cardoso Muniz

Coordenador de Compras e Suprimentos Raphael Teixeira Lemos **Equipe de Compras e Suprimentos** Eliana Moura de Lima, Leandro Ribeiro Cunha e Paulo Henrique Risseri **Aprendiz** Kamilli Vitória Santos Araújo

Supervisora de Logística Aline de Andrade Nepomuceno Barbosa **Equipe de Logística** Arthur Luiz de Andrade Lima, Guilherme Ferreira dos Santos, Isabella Macedo de Sousa, Lucas Lima Vieira e Marcos Aurélio Vieira do Nascimento Samora

Equipe de Contratos e Jurídico Aline Rocha do Carmo, Giovana Cerqueira Patricio Santos e Lucas Serrano Cimatti **Aprendiz** Saulo Sousa de Lira

Gerente de Recursos Humanos Renata Aparecida Barbosa de Sousa **Supervisora de Departamento Pessoal** Priscilla Pereira Gonçalves **Equipe de Recursos Humanos** Janaina Aparecida Gomes Oliveira, Letícia Silva de Oliveira, Natali Francisca Vieira dos Santos e Zenite da Silva Santos **Aprendiz** Mariana de Alcântara Carvalho

Coordenador de Saúde e Segurança do Trabalho Edson Alexandre Moreira **Equipe de Saúde e Segurança do Trabalho** Mateus Costa do Nascimento e Tamires Aparecida de Moraes Lanfranco Pires

Expediente da Publicação

Design e Diagramação Winnie Affonso / Equipe de Comunicação do Theatro Municipal

Edição de Conteúdo e Entrevistas Guilherme Dias / Equipe de Comunicação do Theatro Municipal

Revisão Ciza Corrêa

Produção Gráfica Karoline Marques e Winnie Affonso / Equipe de Comunicação do Theatro Municipal

Fotos Larissa Paz, Rafael Salvador e Stig Lavor



Informações e ingressos:
theatromunicipal.org.br

Acompanhe nossas redes sociais:

Theatro Municipal

f @theatromunicipalsp

@theatromunicipal

@theatromunicipal

Praça das Artes

f @pracadasartes

@pracadasartes

Municipal Online

/theatromunicipalsp

Para uma experiência segura,
confira o Manual do Espectador, disponível em:
theatromunicipal.org.br/manualdoespectador

O Theatro Municipal de São Paulo conta com você para
aperfeiçoar suas atividades.

Envie suas sugestões pelos e-mails:
escuta@theatromunicipal.org.br
e **ouvidoriaftm@prefeitura.sp.gov.br**

Programação sujeita a alteração.

Ingressos
R\$13-100

Classificação indicativa
16 anos

Theatro Municipal
Sala de Espetáculos

Para contratar o Balé da Cidade de São Paulo, entre em
contato através dos e-mails:

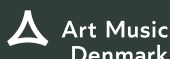
programacao@theatromunicipal.org.br

producao@theatromunicipal.org.br

TEMPORADA 2026
LASTROS E RASTROS



apoio:



realização:



