

Universidade Federal de Goiás

# DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E PROCESSOS COREOGRÁFICOS NO TEMPO PRESENTE

---

Vanessa Duarte Voskelis De Carvalho Barbosa

GOIÂNIA  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)**

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **VANESSA DUARTE VOSKELIS DE CARVALHO BARBOSA**

Título do trabalho: **Danças Contemporâneas e processos coreográficos no tempo presente**

**2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>**

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

**Casos de embargo:**

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Donizete Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2021, às 13:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **VANESSA DUARTE VOSKELIS DE CARVALHO BARBOSA, Discente**, em 12/06/2021, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2126060** e o código CRC **F38FC900**.

Universidade Federal de Goiás

# DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E PROCESSOS COREOGRÁFICOS NO TEMPO PRESENTE

Vanessa Duarte Voskelis De Carvalho Barbosa

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
APRESENTADO À FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
FÍSICA E DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS COMO REQUISITO PARA FINALIZAÇÃO DO  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA.  
ORIENTADOR: PROF. DR. ALEXANDRE  
DONIZETE FERREIRA

---

PROF. DR. ALEXANDRE DONIZETE FERREIRA, UFG/GO

---

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> VALÉRIA MARIA CHAVES FIGUEIREDO, UFG/GO

---

PROF. MS. VANILTO ALVES DE FREITAS, UFU/MG

GOIÂNIA  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Duarte Voskelis , Vanessa  
Danças Contemporâneas e processos coreográficos no tempo presente [manuscrito] / Vanessa Duarte Voskelis . - 2021.  
122 f.

Orientador: Prof. Alexandre Donizete Ferreira.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, , Dança, Goiânia, 2021.

1. Dança Contemporânea. 2. Danças Urbanas. 3. Dança de Rua. 4. Dramaturgia da Dança. 5. Ensino de Dança. I. Donizete Ferreira, Alexandre, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

### ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às **dezenove horas do dia oito do mês de junho do ano de 2021**, iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de **VANESSA DUARTE VOSKELIS DE CARVALHO BARBOSA**, intitulado “**Danças Contemporâneas e processos coreográficos no tempo presente**”, do curso de **Dança - Licenciatura, da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG**. Os trabalhos foram instalados pelo presidente da banca **Professor Doutor Alexandre Donizete Ferreira - orientador FEFD/UFG**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Mestre Vanilto Alves de Freitas - Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Professora Doutora Valéria Maria Chaves de Figueiredo - FEFD/UFG**. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição e posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora considerou o TCC APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Donizete Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 08/06/2021, às 20:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 08/06/2021, às 20:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanilto Alves de Freitas, Usuário Externo**, em 09/06/2021, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2103758** e o código CRC **3C48A732**.

## AGRADECIMENTOS

2021. Segundo ano de pandemia. O corpo é só saudades. Agradecer a existência de pessoas que completam a minha, é um ato político no meio de um governo comprovadamente genocida. A pessoa que sou se preenche de tanto afeto e respeito de quem me cerca.

Meu amor Adriel Vinícius: seu olhar, carinho e cuidado são as potências que me tiram sorrisos ao acordar do seu lado. Apoio esse que nos faz uma super dupla na Arte! Você acolhe meus sonhos como se lançou prontamente a filmar, editar e tocar com sua Arte cada aula desta pesquisa. Um brinde a nós por sobrevivermos mantendo o amor no coração. Te amo muito!

Meus pais amados: sinto todo o amor de vocês em cada palavra, cada preocupação e conselho. Paizin Alberto, tão organizadamente cuidadoso, rala todos os dias pra que quem ele ama tenha uma vida tranquila. Mãezinha Inês, meu maior exemplo da aguerrida lida de ser professora no Brasil. Sua entrega e dedicação a Educação, que vai além da sala de aula, me inspira a ser excelente e afetiva com todes. Viverei minha vida pra que a de vocês seja só alegria e satisfação. Os amo profunda e eternamente.

Minha irmã Gabriela, meu exemplo sorridente, você me ensina e torce muito por mim. Minha amiga linda! Jônatas, meu irmão lindo, que eu amo prorear e que sempre se alegra com minhas conquistas: amo vocês para sempre!

Minha amada família Dos4Cantos: amo muito cada um de

vocês. Ô saudade!

Meu querido orientador e amigo Alexandre Ferreira: que bom que você existe! Todos os estímulos, conselhos e "papo reto" me motivam a ser uma pesquisadora da vida.

A querida co-orientadora Valéria Figueiredo, tão elegante e excelente profissional que sabe usar as palavras certas para despertar o melhor das pessoas. Agradecida por sua acolhida e apoio! Ao querido Vanilton Lakka, muito agradecida por aceitar ser da minha banca. Aprendo com a sua existência e aguerrida.

Meu querido amigo, professor e artista Bruno Linhares, que aguentou meus surtos da escrita acadêmica e me deu toques tão preciosos: que bom que você existe!

Meu querido Rafael Guarato que refrescou parte do projeto com questões políticas que me fizeram compreender como o mercado da Arte funciona. E ao corpo docente do curso de Licenciatura em Dança da UFG que me ensina, me acolheu e luta pela permanência do curso mesmo em meio a tantos cortes.

O grupo LAPIAC/UFG, que acolheu esta pesquisa e a potencializou: vida longa!

Querides amigos, amigas e amigues que me entenderam nesse momento de reclusão: minhe companheiro Ju, presente da vida acadêmica, pelo amor e amizade. Sophie Ramone, pelo apoio incondicional; Carlos Brandão, Everton Nenê, Rafaela Teixeira e Mylla, Polly Leão e o grupo "as meninas superpoderosas": que delícia ter a amizade e o respeito de vocês!

Agradeço a Matheus Lara Precious Muniz e Rodrag Mother da House ir Witch, que foram muito importantes no processo de contextualizar pra turma nos conceitos e corporeidades da Cultura Ballroom.

## RESUMO

O presente estudo propõe a discussão acerca das metodologias, estéticas e técnicas das Danças Contemporâneas e das danças afrodiaspóricas estadunidenses além do diálogo com o Instagram e dramaturgias do tempo presente. Afim de ampliar as possibilidades quanto ao ensino de danças possíveis a corpos diversos bem como apresentar alternativas contemporâneas para a compreensão corporal através do processo antropofágico cultural que permeia tanto a minha trajetória em Danças quanto a elaboração e realização desta pesquisa.

O campo de estudo foi as aulas que lecionei de Danças Contemporâneas Urbanas no ano de 2019, pelo Laboratório Interdisciplinar em Artes da Cena, LAPIAC/CNPq no Centro de Práticas Corporais da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás.

A partir da confluência interartística utilizo como viés as dramaturgias do corpo que servem de apoio metodológico na inserção de saberes convencionais e informais aos estudos em Dança.

**Palavras-chave:** Dança Contemporânea. Danças Urbanas. Dança de Rua. Dramaturgia da Dança. Ensino de Dança.

## ABSTRACT

The present study proposes a discussion about the methodologies, aesthetics and techniques of Contemporary Dances and Afro-diasporic American dances, as well as a dialogue with Instagram and dramaturgies of the present time. In order to expand the possibilities of teaching dances that are possible for diverse bodies as well as to present contemporary alternatives for the comprehension of the body through the cultural anthropophagic process that permeates my trajectory in dance as well as the elaboration and realization of this research. The field of study was the classes I taught of Contemporary Urban Dances in the year 2019, by the Interdisciplinary Laboratory in Performing Arts, LAPIAC/CNPq in the Center of Body Practices of the Faculty of Physical Education and Dance of the Federal University of Goiás.

From the interartistic confluence I use as a bias the dramaturgies of the body that serve as methodological support in the insertion of conventional and informal knowledge to studies in Dance.

**Keywords:** Contemporary Dance. Urban Dances. Street Dance. Dance Dramaturgy. Dance education.

# 01

INTRODUÇÃO.....	11
1. O QUE SERIA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	18
1.1 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS URBANAS: PROCESSOS ANTROFÁGICOS DE INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA.....	30
1.1.2 MUDANÇA DE NOMENCLATURA: DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E PROCESSOS COREÓGRAFICOS DO TEMPO PRESENTE.....	37
1.1.3 DANÇA DE RUA OU DANÇAS URBANAS?.....	40

# 02

2. DRAMATURGIAS CORPORAIS - SENTIR E FAZER COMO MODOS DE INTER(AÇÕES) DO ARTISTA DA CENA.....	54
---	----

# 03

3.1 METODOLOGIAS EM DANÇAS, O AUDIOVISUAL E O INSTAGRAM.....	74
ENTREVISTA COM ADRIEL VINÍCIUS.....	83
AULAS COMO PULSÕES DRAMATÚRGICAS.....	89
CONSIDERAÇÕES.....	128
REFERÊNCIAS.....	130

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

Pensar a Dança. Essa do D maiúscula mesmo. Por ora. Um poder cíclico entre teoria e prática que repercute nos modos de fazer. E nesses apontamentos dos próprios fazeres, ruminando duas décadas e uns quebrados de Dança, que iniciou a materialização em palavras da antropofagia subjetiva dançante, docemente apimentada, que é as Danças Contemporâneas Urbanas.

O gerundiar dançante. Criança paulistana criada na zona leste de São Paulo, conhecida popularmente como zona lost, periferia de São Paulo. Com inúmeros artifícios pedagógicos sociais dos anos 90 para ser uma criança problema na escola, iniciei aos dez anos de idade o Jazz Dance. Um pequeno estúdio na rua de trás da minha casa, com aquela clássica professora vestindo roupa da Capézio, brava e com uma régua na mão para alinhar nossos membros. Estes estudos iniciais em Dança se deram porque minha mãe achava que me faltava a malemolência típica do axé music quando me via dançar empenhadamente tudo o que era coreografia de bandas famosas nos anos 90. Rodeada de familiares malemolentes, pais dançantes de samba rock e bolero, samba, cerveja e uma câmera da JVC para flmar os encontros familiares, a dança esteve sempre presente na minha existência.

Através da tentativa de “dançar bem” as danças que eram veiculadas na mídia, como o axé, pop music e o pagode dos anos 90, a dança de rua foi o próximo caminho a me desafiar no início dos anos 2000, quando fui morar em Porto Alegre, ca-

pital do Rio Grande do Sul. Como as possibilidades de participação e de acesso aos festivais de dança não eram a mim tão acessíveis financeiramente, eram comuns os treinos de locking, popping e break em espaços de evento na cidade, comumente atrelados a shows de artistas do cenário do rap local e em salas improvisadas para as práticas de “pegar coreografia” de filmes de dança e videoclips de artistas veiculados na MTV Brasil. Assim, inicio minha trajetória à dança de rua em 2003, em Porto Alegre.

Nesse entretanto artístico, a Dança Contemporânea se apresentou a mim, em 2005, como potência cênica, expressiva e de escuta consciente do corpo quando visitei Goiânia para um congresso religioso para buscar aulas de danças, visto que era o meu provisório contexto social desta época.

Workshops, aulas e mais aulas, ir à lanhouses para buscar informações profundas sobre a Danças (dança de rua, dança contemporânea, vídeodança, jazz dance e várias outras danças midiáticas), participar de eventos políticos sobre as discussões deliberativas sobre a dança no fazer público, acompanhar a elaboração da Semana e dia do Hip Hop, em Porto Alegre, na Assembléia Legislativa, workshops e mais workshops. O que me tornou professora de Dança muito cedo: com apenas 16 anos. Em uma época em que a Dança, em um Estado onde a difusão da mesma ainda era muito elitista, me foi oferecido lecionar em workshops em bairros da periferia das cidades de Porto Alegre, Viamão e Alvorada. De início eram para crianças e adolescentes. A boa resultância da paixão, recém descoberta, por lecionar Dança, me fez ampliar rapidamente o ensino de Dança de Rua à adultos. Tão logo o contato no ensino me

colocaria em conexão com pessoas com deficiência de diversas faixas etárias, em sala de aula de Dança de Rua. Com 16 anos, eu já havia escolhido minha profissão: artista da Dança.

Fui integrante do grupo Batida de Rua Company, do coreógrafo e diretor Carlos Nunes entre os anos 2010 e 2011. Anterior a isso, minhas pesquisas com a Dança de Rua iniciaram quando criei o grupo SMA Crew, para treinarmos e criarmos coreografias do que aprendíamos, dos expoentes da dança de rua do Rio Grande do Sul (Carlos Nunes, Jet Vianna, Vovô Uantpi, Michel Tinho, Evandir Ferraz Mike, etc.) e em busca de vídeos de expoentes nacionalistas como Marcelo Cirino, Frank Ejara, André Rockmaster, etc. Uma outra maneira de aprender mais e se tornar parte desta cultura artística era nas battles de free style além de reproduzir coreografias de filmes e vídeo clips de dança, gravado na fita cassete, de celebridades internacionais, a partir do ano 2005 à 2012.

Quando o contato com a Dança Contemporânea já havia aprofundado meu olhar à composição cênica e as organicidades nas técnicas corporais adquiridas, entrei na graduação em Dança na Universidade Luterana do Brasil, ULBRA/RS, em 2009. O olhar etnográfico, historiografias, nomenclaturas de dança, a colonização eurocêntrica insistente, também, na Dança, as oralidades das culturas populares, sistematizações das técnicas improvisação pelo viés da Dança Contemporânea (a Dança de Rua sempre teve suas práticas fortemente aliadas às *battles* e,

**1** *Battles*, da tradução do inglês: batalhas. É uma estrutura competitiva e comunitária, em formato de roda, comuns ao Movimento Hip Hop e das danças afrodiáspóricas estadunidenses. A estrutura conta com pessoas que competem entre si, em duplas, trios ou solos e se colocam ao centro da roda, formada por pessoas em volta, para disputarem quem é a melhor pessoa dançante de cada técnica escolhida das battles.

com isso, o improviso com atenção à musicalidade, como prática decisiva de legitimação) e como a Dança de Rua, híbrida, contemporânea e bem temperada com corporeidades e brasilidades e como se organiza enquanto arte. São pontuações que falarei com maior amplitude de discussão no decorrer do trabalho onde tais considerações foram e são questões que aprofundam o olhar à antropofagia nos fazeres dançantes desta trajetória.

Com a inserção do meio acadêmico da Dança, fiz a formação intensiva de Dança Moderna, na Técnica Graham, com Andrea Iracema Raw, no ano de 2009, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O olhar às linearidades, contrações, expansões e releases, me trouxeram uma maior percepção ao corpo no fazer artístico nos meus estudos para além dos bounces, gestuais e códigos da Dança de Rua. É de tamanha importância na minha formação como artista da dança pois a Técnica Graham me acompanha, também, nas metodologias que compartilho em sala de aula, enquanto professora por acessar hibridamente as metodologias desta dança moderna com as outras danças que fazem parte da minha caminhada enquanto artista da dança.

Ainda nesta época, as literaturas para ampliar a discussão (Rafael Guarato, Vanilton Lakka e entre outras pessoas artistas e autoras da área) já apontavam pesquisas acadêmicas e artísticas nas direções desta Dança; porém, ainda poucos no Brasil, quando iniciei pesquisa de Dança de Rua, ainda pontuais (Grupo de Rua, meus estudos em Danças, me fizeram intensificar o olhar científico e acadêmico para as práticas do ensino da dança e suas celebrações enquanto manifestações

artísticas-culturais em seus espaços de veiculação.

Com o passar do tempo, nas práticas de fazer a Dança de Rua no Brasil, a inserção de artísticas nacionais à estudos no exterior e, também, com a potência explosiva desta dança na mídia, o artista Frank Ejara, importante exponencial das Danças Urbanas, acreditou que devia-se mudar o nome de Dança de Rua para Danças Urbanas,<sup>2</sup> para melhor aceitação do público e dos festivais. Sendo assim, a partir do ano de 2009 é possível perceber com intensidade essa variação de nomenclatura. Falaremos mais desta terminologia e seu impacto na história da Dança no Brasil, mais para adiante na conversa. Sendo assim, a partir daqui, passarei a utilizar o termo Danças Urbanas.

Residindo em Goiânia desde 2012, além de participar de diversos workshops de Danças Urbanas, com expoentes locais e nacionais, passei a estudar as Danças Urbanas através dos códigos dançantes do *hip hop dance*, *jazz funk* e *weeking* com o coreógrafo Ben-Hur Melo, no ITEGO em Artes Basileu França, entre os anos de 2013 e 2015.<sup>3</sup>

A partir do ano de 2014, eu e o artista visual e da música, Adriel Vinícius, demos a partida no projeto “Esse Tal”, onde o diálogo interartístico se faz presente pela confluência entre Dança, Música ao vivo, Artes Visuais e Performance. Toda essa bagagem antropofágica de um campo constantemente em expansão, das sonoridades, das corporeidades, das battles e dos estudos sociológicos e históricos da Dança, impulsionaram a

<sup>2</sup> EJARA, Frank. **O novo termo "Danças Urbanas"**, 2011. Disponível em: < <http://frankejara.blogspot.com/> > Acesso em 18/05/2021

<sup>3</sup> São técnicas específicas das danças afrodiaspóricas estadunidenses (GUARATO, 2020) difundida e agregada ao longo dos anos, dentro deste termo guarda-chuva.

prática artística para um momento muito especial de minha formação: meu próprio projeto-cia-fuleiragem. Nos primeiros anos, aprofundamos nossas apresentações em teatros e espaços culturais da cidade de Goiânia, Brasília e entorno. No ano de 2016, através do Esse Tal, levamos esta arte para as ruas de Goiânia em formato de *Jam Sessions*,<sup>4</sup> sempre convidando artistas locais para a imersão no chamado Esse Tal Convida. Com jogos de improvisação, narrativas, vocalidades, música ao vivo, a pessoa artista convidada se jogava nas propostas desta jam e gravávamos um vídeo arte sobre o processo.

Em 2017 apresentamos o espetáculo de rua “Cale-se” na frente do histórico Grande Hotel, no horário de maior fluxo no centro da cidade de Goiânia, no Festival Internacional em Artes Cênicas Goiânia em Cena. De 2018 à 2019 os trabalhos do Esse Tal se aprofundaram nas pesquisas em vídeo arte e vídeodança. Os vídeos destes trabalhos podem ser acessados nas plataformas do Youtube, Facebook e Instagram.

Fui integrante do grupo de danças urbanas Composição Urbana, que imerge nos steps de dancehall, voguing,<sup>5</sup> jazz funk e hip hop dance com os coreógrafos Mare Relá e Thiago Spósito nos anos de 2018 e 2019. Além de integrante, comodiretora e intérprete-criadora com o Grupo Três em Cena (GO), onde abordamos questões de gênero ligadas às Danças Urbanas, Dança Contemporânea e a relação com as danças mi-

<sup>4</sup> Originalmente um termo utilizado por músicos do Jazz como uma reunião informal para os músicos e musicistas tocarem e cantarem. Futuramente o termo foi apropriado, no meio artístico, para reuniões informais em geral

<sup>5</sup> Disponível em < <https://www.instagram.com/essetalcia/> > e < <https://www.facebook.com/projetoessetal> > Acessado em: 18/05/2021

<sup>6</sup> No decorrer desta pesquisa, a pessoa leitora encontrará diferentes modos em que eu uso artigos que podem definir o gênero ou não. Quando não é possível refinar a língua sem o uso de gênero, flexiono o artigo de gênero para o uso do "e" e "ies".

diáticas. Os elementos da dança Vogue já me permeiam através de estudos com colegas da profissão da dança, fui da House of Witch (GO) e, hoje, sou 007 na Cultura Ballroom.

Como parte da minha formação em Dança, ao longo destes 23 anos de estudos e trabalhos, me fiz parte de práticas comuns a quem estuda danças tais como residências artísticas, aulas em academias, em escolas do ensino básico, coreógrafa de espetáculos infantis, a formação no curso Técnico de Dança Contemporânea e Moderna pelo ITEGO em Artes Basileu França no ano de 2016, workshops, Butoh MA, diversas formações no Sistema Laban/Bartenieff, residência de Produção e Gestão Cultural, Técnica Graham, William Forsythe: Improvisation Technologies, Ginástica Olímpica para Dança Contemporânea, Técnica Horton, Tambor de Crioula, Dança Contemporânea, Maracatu, Jongo, Dancehall, Voguing, Dança dos Orixás, Ideokinesses, Contato Improvisação, Viewpoints, Educação Somática, Jazz Dance, Afro Jazz, Jazz Funk, Danças Urbanas, Balé Clássico técnica Royal, Balé Clássico nas técnicas Vaganova e Royal, trabalhos com grupos de teatro locais (Pinheiro Produções Artísticas, Grupo de Teatro Guará PUC Goiáse Grupo Solo), como atriz e preparadora cênica, além dos estudos do campo artístico já como graduanda em Dança, me fizeram chegar ao momento de ser professora monitora, na Extensão da Faculdade de Educação Física e Dança, FEFD, do curso de Danças Contemporâneas Urbanas, em 2019, com coordenação do Dr. Prof. Alexandre Donizete Ferreira.

01

O QUE SERIA  
DANÇA  
CONTEMPORÂNEA?



Eu danço inquietação. Para onde as pessoas estão indo? Como explicamos a Dança Contemporânea para quem não é profissional e/ou estudante da Dança Contemporânea? Imaginemos aqui uma conversa com um amigo, jovem e que tem acesso às redes sociais. Quando ele passa a saber que sou dançarina e professora de Dança Contemporânea a expressão facial dele, hipoteticamente pode ser a da surpresa juntamente com uma afirmação de que entende, mesmo que brevemente, o que faço. Se esta conversa se dá, por exemplo, com meu tio, que tem cinquenta e seis anos de idade, a expressão já muda, embora ele já tenha ouvido falar do nome Dança Contemporânea. Afinal, qual dança seria essa? Se o questionamento ou a assertividade na expressão facial de tais pessoas pressupõe que a Dança Contemporânea não é uma técnica específica como quando falamos a alguém que dançamos ou lecionamos Balé, porque a visualidade atemporal do Balé já está dada há séculos pelos livros, revistas, jornais, cinema e televisão. A Dança Contemporânea é uma dança curiosidade. A dança-não-dança. O lugar do questionamento e não definição é o lugar político da Dança Contemporânea, como aponta Rocha (2011; p.128). O termo Dança Contemporânea aponta uma preferência metodológica de ferramentas codificadas ou não que se utiliza enquanto não definição das várias possibilidades não fronteiriças da Arte.

A Dança Contemporânea encontra dificuldade de conceituação, pois está em um processo de construção de pensamento que se dobra sobre si mesmo, na tentativa de explicar o próprio fenômeno. O que não deveria ser, porque não é o lugar da Dança Contemporânea o definir, pois a sua

própria indefinição já pode sugerir um lugar que define por si só, mesmo que borrado. Mas evidentemente o está. Percebe-se uma tentativa de definição do que é Dança Contemporânea pelos pesquisadores acadêmicos para manutenção enquanto ferramenta de trabalho no mercado do trabalho e para provar epistemologicamente dentro das universidades. Existem pessoas lutando para ter uma base prerrogativa do que é esta Dança e outras pessoas lutando pela não-prerrogativa sistemática de uma dança na contemporaneidade.

Ambientarei as pessoas leitoras desta pesquisa em três momentos históricos da dança no ocidente, partindo da narrativa enquanto país colonizado e que tem a história artística cultural européia fortemente arraigada nos nossos modos de fazer. Para isto utilizarei da autora Suzana Tambutti (2008), uma artista argentina e teórica da Dança, que divide o texto em três momentos historiográficos em que pensa a dança não de forma separada em série das outras artes, mas em pensá-la como um campo a ser crítico para a sociedade. (TAMBUTTI, 2008; p.13). Tendo estes três momentos na história da Dança ocidental sido alcançados, aliado ao pensamento do fim da história da arte de Arthur Danto (2006) por Ana Rita Nicoliello Lara Leite (2018), assim como Susana Tambutti (2008), a dança já teria alcançado esta meta quando encontrou seu sentido histórico.

Cumplidos estos tres momentos, estaríamos ante el fin del estadio histórico de la danza porque se habría alcanzado la meta que otorgaba a esta historia un «sentido»: el pleno conocimiento del médium específico de la danza. Por lo tanto, la danza puede ser enten-

dida como sujeto histórico orientado hacia una finalidad que, en este caso, es labúsqueda de respuesta a la pregunta que podría traducirse como ¿cuáles son las posibilidades y límites representacionales de la danza? (TABUTTI, 2008; pg. 14)

O primeiro momento da dança seria o modo de representação racionalista e neoclassicista, com peso de lei e pela regulamentação acadêmica, que a dança como arte teve a influência estética da arte grega e seus filósofos e quando o rei Luiz XVI criou a Academia Royal de Dança. Os libretos e cartas com regras rígidas sobre coreografia e encenação e na separação da dança popular e dança erudita agiram por muitos séculos nos modos de fazer dança no ocidente. Para tal, a dança considerada como arte nesta época era o Balé Clássico. A palavra, a literatura, a pantomima e a visualização da música através da dança, eram fortes narrativas e meios do que considerava-se dança neste período.

Los problemas centrales de esta primera etapa que abarcó casi dos siglos, se manifestaron de diversas formas, según sea el momento al que nos estemos refiriendo. Tomando el arte perfecto de la Antigüedad como guía y adoptando como modo de representación la teoría de la mimesis, los ejes problemáticos podríamos circunscribirlos al conflicto generado por la contraposición entre la «doctrina de las ideas» y la «teoría de la imitación» (Panofsky, 1995: 111).<sup>3</sup> Mientras que el sistema de movimientos generado parecía tener un origen apriorístico, es decir, era independiente de la experiencia, el modo

representación adoptado debía «representar» historias y personajes obedeciendo a la teoría de la imitación, la cual en la danza ofrecía una complejidad particular. La «representación» en la danza se fundó en la ilustración de la palabra, ya fueran historias provenientes de la literatura o narraciones inspiradas por la pintura. El progreso se manifestó en la posibilidad de evolución de esta forma de imitación que no era una mimesis de la naturaleza sino que buscaba equivalencias entre la experiencia visual de la danza y la suministrada por la palabra. (TAMBUTTI, 2008; pg.16)

A arte ilusionista com uma perfeição a ser alcançada, que luta contra a gravidade com movimentações sempre para cima, num tocante eterno entre criatura e criador, a representação pela ilustração da palavra pelas histórias provenientes das pinturas, a pantomima, o público como espectador, a sofisticação dos movimentos (coreografia) eram saberes comuns às práticas de dança deste momento da história da dança no ocidente.

O segundo momento ocorre com o advento da modernidade no final do século XIX até meados do século XX. As guerras, o advento das máquinas e a necessidade de romper com a imitação e representação estética na dança como arte, foram os princípios mediadores deste momento em que as pessoas praticantes dança e seus chanceladores (coreógrafos, diretores de companhias e início da crítica de dança) determinaram a necessidade de expressão da pessoa artista como pulsante neste momento na história da dança ocidental.

No lugar de representar uma história, as pessoas dançantes intentavam expressar algo. O progresso técnico do movimento

não era a prerrogativa primária da sua expressão e reverter certos aspectos da dança clássica. A dança, então, passava a não precisar mais das outras artes para se manifestar e nem traduzir um significado da palavra-movimento. Coreógrafos e diretores de óperas passaram a utilizar em suas criações a inspiração e não mais a codificação encaixotada à representação estética neoclassicista, que esvaziavam a expressividade humana. Chama-se este momento histórico da dança ocidental de Dança Moderna, Balé Moderno e Dança Expressionista Alemã, nos quais dentro de suas singularidades se respigaram entre si durante todo o período moderno. Apesar de compor em diferenças entre si, se agrupou a nível de nomenclatura como Dança Moderna. Esta dança teve como momento histórico estar atenta aos programas artísticos da época numa forma de subversão estética até então tida como arte dicotômica que separava forma de expressão.

De todas maneras, a pesar de las orientaciones conceptuales divergentes, de la bifurcación de los programas artísticos y de las heterogéneas percepciones del mundo moderno asumidas por estas tendencias, la amenaza de interrupción de la historia progresiva no se cumplió, por el contrario, ésta continuó y se expresó en nuevas sistematizaciones construidas sobre las bases acuñadas en los siglos anteriores por las teorías artísticas del racionalismo estético, del neoclasicismo y del romanticismo. En este segundo momento se profundizaron dichas teorías extendiendo el vocabulario de movimiento y desarrollando las viejas estructuras coreográficas, ampliando sus posibilidades, contribuyendo al desarrollo de la danza posterior. Producto de estas indaga-

ciones se produjo la organización de nuevas escuelas y la sistematización de las nuevas propuestas. Las nuevas academias creadas, a pesar de su intento de sustituir a las antiguas, y de la renovación que introdujeron en las técnicas de formación, devinieron en nuevas corporaciones, aún cuando existiera la conciencia de lo arcaico de las prácticas academicistas. Hacia mediados de siglo, la reformulación del academicismo en las escuelas del ballet moderno y de la «danza moderna» había cristalizado en un conjunto de fórmulas convencionales, aunque no fueran reconocidas como tales. (TAMBUTTI, 2008; p.21)

Como por exemplo às formações em Dança Moderna estão: Técnica Graham, Técnica Horton, José Limón, Merce Cunningham etc. Técnicas estas que são muito comuns à formação da pessoa dançarina na sua trajetória em espaços de dança como sendo prerrogativas do que se deve saber e estudar para, muitas, compor também os saberes em Dança Contemporânea. Sendo que muitas vezes em salas e centros de ensino de Dança, a Dança Moderna e o Balé são tidos como formadores para a base da Dança Contemporânea. O questionamento sobre a Dança Moderna não ter rompido com as estruturas neoclássicas e representacionais da dança clássica cênica é por, ainda, manter as estruturas dos modos de fazer coreográfico e de ensino da dança.

Tanto el ballet moderno como la modern dance y la Ausdruckstanz, sólo respondieron tangencialmente a la pregunta por la autonomía. Es más, podría decirse que esta-

tamos frente a una primera manifestación inconclusa de la modernidad estética si aceptáramos como sus preámbulos el cuestionamiento al poder que había ejercido la palabra sobre el lenguaje corporal, el interés en repensar la metodología coreográfica, la revisión de las técnicas de enseñanza, la reconducción de la mirada hacia el cuerpo del bailarín y la profunda reflexión sobre la concepción, el estudio y la revisión de las posibilidades del movimiento en función de lo representado o expresado. La pregunta a la que había que dar respuesta acerca de cuál era la capacidad de evocación simbólica de este lenguaje artístico, no había sido aún formulada. Si utilizáramos el término «moderno» para designar lo reciente, lo nuevo, o para señalar la aparición de una actitud experimental, entonces cada una de estas emblemáticas corrientes fueron «modernas», pero si la modernidad estética exigía el desplazamiento del paradigma de la imitación y de la expresión, el uso del término es conflictivo. (TAMBUTTI, 2008; p.21)

7 Expressar algo; filosofia e teoria romântica; a dança verdadeira era aquela que precisava mostrar os sentimentos; a não ruptura com o neoclassicismo racionalista estético que a dança clássica se fundamentou por tantos séculos; estados emocionais; peculiaridades dos artista em como expressava seus sentimentos através da dança; o abandono do ilusionismo na dança como arte; o abandono de outras artes para se expressar ou traduzir significados da palavra através do corpo; não se in-

7 Todas as vezes que este texto aparecer com palavras multicoloridas é quando falo sobre as pulsões dramaturgicas, históricas, sociais, de gênero e raça que me impulsionaram enquanto exercício filosófico de composição textual e metodológica para as aulas.

teressar pelo progresso técnico do movimento; atos de inspiração; tais artistas eram vistos, pela crítica da época, como o “fracasso” do balé; revisitar as metodologias do fazer coreográfico; a revisão do poder da palavra sobre o corpo; das técnicas de encenação e das possibilidades de movimento em função do representado e do expressado.

A modernidade estética na Dança se deu até final dos anos 50, no século XX. Nos EUA essa dança era chamada de dança espetacular. Enquanto a Alemanha se preocupava com a ruptura total com o balé e o conteúdo, os EUA fundamentavam suas práticas artísticas sobre a modernidade das máquinas, a partir relacionado ao corpo ou ao cenário os espetaculares musicais e uma dança mais voltada para a forma. É neste momento que a busca por uma dança pura acontece, como aponta Suzana Tambutti (2008). De buscar uma experiência estética contemplativa e aconceitual. Suzana Tambutti afirma que o modernista é aquele que reivindica a pureza e autonomia das linguagens artísticas (2008; p.22).

O movimento moderno estético reivindicou para si a autonomia das outras linguagens artísticas. A Dança não ser a visualidade da música, não ser a narrativa de uma literatura ou um conto. Mas puxar para si um aconceitual, dissolvendo o dualismo forma-conteúdo. Neste momento a Dança começa seu fim histórico quando puxa para si um campo autônomo de linguagem artística estética:

“sólo cuando se hicieron explícitas las contradicciones provocadas por la dicotomía entre una danza contenidista y un lenguaje formal sin posibilidades de traducir historias o emociones, pudo darse el último paso: la identidad entre contenido y forma, es decir, el contenido pasaba a ser un «contenido formal» (TAMBUTTI, 2008; p.22)

Pensar a dança, uma teoria que repercute nos modos de fazer. Ou seja, nas práticas. Confluências entre Teoria e Prática  
-----P r á x i c a s.

A obra de dança tem seu próprio valor estético ao assumir-se enquanto campo autônomo e criador de conhecimento. Os librettos e cartas de quatro séculos e meio atrás passam a ser questionados quanto a: como as coreografias e espetáculos herdados da dança clássica tem valor sobre a dança como arte na modernidade. Buscar os próprios meios teóricos, planos e sem copiar outras metodologias. Mas como foi dito anteriormente aqui, não foi uma ruptura completa. Mas a partir destes questionamentos, caminhamos para o que, hoje, chamamos de Dança Contemporânea, que tem seu início dos anos 50 ou pós Segunda Guerra Mundial.

É na década de 50 que jovens artistas se juntam para iniciar um novo momento da história da Dança no ocidente. Em Nova York uma igreja chamada Judson Church, através de experimentações dos artistas John Cage e Robert Dunn, faz de suas paredes o local para as experimentações dançantes de artistas que ali se residiram artisticamente nessa proposta de, quem sabe agora, romper com as representações, formas e conteúdos dos períodos anteriores. O Contato Improvisação, a improvisação de movimentos dançados, a não-cena, a não-arte,

não-técnica e outras manifestações são contemporâneas ao momento em que um manifesto escrito, como um certo tipo de divisorde águas da Dança Moderna para a Dança Contemporânea através do trabalho de diversos artistas como Steve Paxton, Lisa Nelson, Alito Alessi e entre outros. A artista da dança Yvonne Rainer publicou a seguinte carta, para elucidar o caminho que dança ocidental tomou a partir deste momento:

No to spectacle  
 No to virtuosity  
 No to transformations and magic anda make-believe  
 No to glamour anda transcendence of the image  
 No to the heroic  
 No to the anti-heroic  
 No to trash imagery  
 No to involvement of performer or spectator  
 No to style  
 No to camp  
 No to seduction os spectator by the wiles of the performer  
 No to eccentricity  
 No to moving or being moved. (Yvonne Rainer's Manifesto, 1965)

Liberdade democrática nos modos de fazer dança; coreografia foi para o segundo plano; processos coreográficos se tornam mais importantes do que a obra pronta; o improviso; o Contato Improvisação; work in progress; nem a representação nem a expressão eram bem-vindos. (TAMBUTTI, 2008; p.25). O público demandava uma mudança sobre si; sobre os paradigmas anteriores da separação artista e público; o que requer como "participação" do entender o que não era mais

bem aceito em cena; o fim dos paradigmas da Dança com D maiúsculo; a anulação de todos os precedentes do que era Dança; já não aceitava-se mais uma única forma de produção e recepção.

Quais são, então, os novos alcances do termo Dança? Uma des-definição do termo Dança questiona as hierarquias e instituições de Dança, as coreografias e passam a criticar o crítico em Arte/Dança. Essa ordem livre, não-única e nem unificadora. Teorias e não mais Teoria.

Eu danço uma dança que está em construção em mim. A minha dança é a curiosidade. A Dança Contemporânea é o dançar da inquietude. O percorrer no corpo a inquietude da alma.

E dentro dessa inquietude, temos a Antropofagia Subjetiva e Cultural. Dentro desse processo antropofágico, que é uma concepção do modernismo no Brasil, percebe-se que a Dança Contemporânea não rompeu com a Dança Moderna, Balé Moderno e nem com a Dança Expressionista. Mas de estar sendo. Gerundiando os modos de fazer em Dança. Isto prepara o terreno para as idéias da antropofagia e legitima a crítica à imitação bacharelesca da cultura francesa.” (Rolnik, 1999; p.05)

# 1.2

## DANÇAS CONTEMPORÂNEAS URBANAS: PROCESSOS ANTROPOFÁGICOS DE INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA

---

Mundo globalizado. Rolnik (1999) aponta as possibilidades de reflexão sobre a liquidez das fronteiras, em constante movimentação, como um segundo dilúvio que nunca baixara suas águas. Um dilúvio que se encontra frente a diversos barcos, volumes de águas e imensidões irreversíveis. Com isso, a autora questiona o sentimento de *homeless* que rodeia a subjetividade da sociedade atual. Um sensação de não-pertencimento-único, mas um pertencimento de tudo. Um estar em todos os lugares e não estar nunca mais em um único.

É no terreno da cultura, não da literalidade do ato antropofágico. Do melhor que se adere à alma. As formatações sociais que permeiam os fazeres do cotidiano, Rolnik aponta alguns caminhos sobre a elite burguesa como um “corpo é como que separado da experiência, anestesiado aos efeitos do convívio de heterogêneos” (p.3), que se recusa a entender as necessidades de um país colonizado e que os saberes “são consumidas acriticamente sem levar em conta as necessidades de sentido que se colocam no novo contexto” (p.3). Uma eterna atitude de negação do que é “de casa”, “daqui” e sempre numa atitude chancelar somente o que tem tais-autores-tais-conhecidos-tais-citações, como Rolnik ironiza.

Já a cultura popular, para se reinventar desse ser-não-sendo, se torna “de casa”, é não-fugitiva de subjetividade. É vívida para lidar com as intempéries genocidas de ser uma nação colonizada e desrespeitada por quem a governa. O entre-caminho dessas fusões, não é qualquer mistura. Rolnik continua apontando que:

“não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmulaética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singularde suas inquietações.” (Rolnik, 1999; p.5)

A forma de olhar o Brasil não é mais buscando como referência a Europa. Mas buscando as referências daqui de dentro da nossa nação, das nossas dores, dos nossos anseios e sentimentos de lidar com as desigualdades, com as políticas e conflitos territoriais e culturais. A própria Europa passa a olhar para os nossos fazeres-dançantes como quem busca beber água corrente depois de séculos bebendo água turva dos barris das navegações, como relembra a autora.

A referência é alienígena, como provoca Rolnik (1999), quanto às estruturas que são, irreversivelmente, redefinidas o tempo todo. É nessa agonia de mundo, essa alteridade que afeta os sentidos, que Rolnik cita o que pessoas artistas ponderam sobre o estado-criativo como sendo:

“segunda característica do modo antropofágico de subjetivação atualizado em seu vetor mais ativo: um certo estado do corpo, em que suas cordas nervosas vibram a música dos universos conectados pelo desejo; uma certa sintonia com as modulações afetivas provocadas por esta vibração; uma tolerância à pressão que tais fetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne, recriando-se, tornando-se outra. É provavelmente isto que Lygia Clark chamava de “estado de arte sem arte” e Hélio Oiticica de “estado de invenção”. (ROLNIK, 1999; p.8)

Então quando eu coloco a nomenclatura Danças Contemporâneas Urbanas falo sobre esta inquietude que tento descobrir por vários meios mas, principalmente, através das Danças Urbanas.

Relembrando aqui que a Dança de Rua era essa hibridez que bebia das estruturas coreográficas das danças cênicas, das danças populares afrodiáspóricas estadunidenses assimiladas através de filmes e videoclips de artistas famosos. Movimentações que se assemelhavam ao Jazz Dance, na estrutura de palco e de formação coreográfica e que, em cada grupo que se chamava de Dança de Rua, era uma proposta coreográfica diferente de outro mas que tinham algo em comum como as colagens musicais, alguns passos (estes que eram comuns em audiovisuais) e as trocas de formações cênicas de palco que, na época, eram comuns aos festivais de dança, danceterias e eventos das periferias dos grandes centros urbanos no Brasil. E que, com o advento da internet e o maior acesso às lanhouses e/ou internet em casa, passamos a ter mais contado com o que era feito, em termos de streetdance e suas técnicas codificadas e distintas umas das outras, chamando, através de artistas como Frank Ejara e Storm (dançarino alemão) de Danças Urbanas.

O que a Dança de Rua estava para a hibridez e a busca de uma própria linguagem de dança, as Danças Urbanas codificaram suas técnicas, separaram em terminologias específicas (isto é Jazz Funk, isto é Hip Hop Dance, isto é House, isto é Popping, isto é Locking, isto é Wecking e etc) em sistemáticas de muita “limpeza de movimento” e com pouco espaço para a hibridez de movimentações dançantes outras.

Sendo assim, as composições cênicas e coreográficas das aulas de Danças Contemporâneas Urbanas tinham muito a ver com esta hibridez da Dança de Rua. Este não-lugar. Seria um termo guarda-chuva pois as Danças Contemporâneas Urbanas se utiliza dos mesmos meios que a Dança Moderna utilizou para se conceituar dentro da academia e no mercado de trabalho da Dança. E isto não é um problema.

Então porque mudei a nomenclatura de Dança Contemporânea para Danças Contemporâneas Urbanas? Por conta, também do imaginário popular sobre o que é Dança Contemporânea. Frizando aqui que o termo popular não é na utilização elitista de separação de classe, raça e gênero. Mas de alcance em meios de comunicação atuais como celulares, redes sociais, aplicativos de mensagens, televisão e cinema e não numa tentativa de criar um estilo, técnica ou estética de Dança. Mas sim de criar meios metodológicas para aproximar saberes.

A sensação que eu tenho, conversando com diversas pessoas ao longo de mais de vinte e três anos de estudos em Dança fora e dentro do meio acadêmico é de o que as pessoas acreditam ser Dança Contemporânea é: algo muito maluco onde as pessoas rolam no chão e passam a mão na cara (e a Dança Moderna também fez dentro das sistematizações de movimento das pessoas expoentes e cias de dança na modernidade) e ao mesmo tempo ela não assume essa antropofagia que falamos pois se mantém dentro das estruturas representativas e expressivas das danças cênicas de quatro séculos e meio atrás desse palco italiano como prerrogativa cênica e dramática. Sendo as grandes cias de dança (cias profissionais de dança que mantém logísticas adequadas para as pessoas bailarinas inte-)

grantes) aquelas que “definirão” por aclamação popular e pelos meios de comunicação em massa como se faz Dança Contemporânea à luz do espaço de tempo decorrido atual: cronológico. Sem a intenção de definir o que é, mas aceitando a terminologia para si.

A grande questão aqui é: não lecionei aula de Dança Contemporânea, de Dança Moderna nem de Danças Urbanas para a turma matriculada na Coordenação de Extensão da FEFD. Talvez eu me aproxime mais ainda do termo Dança de Rua, se fosse nos anos 90, provavelmente esta aula se chamaria de aula de Dança de Rua. Mas não é mais esta a nomenclatura e nem se faz mais esta dança pois as Danças Urbanas se codificou fortemente com nomes de passos, com chancelas, com aclamação do meio, questões georeferenciais, com quem você precisa aprender e etc.

Será que a Dança Contemporânea necessariamente se dispõe a se colocar dentro de bases pré-definidas e representativas da expressão corporal? A Dança que danço é a dança da inquietude. Eu danço curiosidades. É andar pra frente. Andando. Gerundiando.

“a força da Antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural a priori, já que para este modo de produção de cultura todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido, e é só isto o que conta (...) o critério de seleção para o ritual antropofágico na cultura não é o conteúdo de um sistema de valor tomado em si, mas o quan-

to funciona, com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido. E isto nunca vale para um sistema como um todo, mas para alguns de seus elementos, que se articulam com elementos de outros sistemas, perdendo assim qualquer conotação identitária.” (Rolnik, 1999; p.6)

As Danças Urbanas como objeto de pesquisa. A Dança Contemporânea como processo de pesquisa. É ter mais ferramentas para processar as metodologias. Seria até mesmo redundante Danças Contemporâneas Urbanas caso a minha intenção não fosse identificar nas Danças Urbanas, que são codificadas, uma forma de ensinar. Meu lugar não é da dicotomia entre Dança Contemporânea e Danças Urbanas. Mas o do novo, do descortinar, da magia. É descobrir em aula, no corpo e não necessariamente presa a processos acadêmicos que me são colocados como parte do processo da pesquisa em Dança como Arte.

Ao tecer das Danças Urbanas nesse jogo, nessa salada de frutas tropicais antropofágicas dentro da sala de aula e colocarem questionamento as Danças Urbanas. Tecer o pensamento crítico em sala de aula é a prerrogativa desta tessitura dançante dentro do meio acadêmico. É, no mínimo, um paradoxo.

“Esta estratégia do desejo definida pela justaposição irreverente que cria uma tensão entre mundos que não se roçam no mapa oficial da existência, que desmistifica todo e qualquer valor a priori, que descentraliza e torna tudo igualmente bastardo – esta estratégia do desejo põe em funcionamento um modo de subjetivação que chamarei de “antropofágico”. (Rolnik, 1999; p.7)

# 1.3

## MUDANÇA DE NOMENCLATURA: DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E PROCESSOS COREOGRÁFICOS DO TEMPO PRESENTE

---

Desde agosto de 2019, quando lecionei Danças Contemporâneas Urbanas pelo Laboratório Interdisciplinar em Artes da Cena, LAPIAC/UFG, utilizo o termo "Urbanas" pra tentar descrever os processos antropofágicos e de investigação coreográfica contidos nas aulas que também acolhem técnicas e fazeres da Dança Contemporânea. Embora o termo "Danças Urbanas" seja utilizado há cerca de mais ou menos quinze anos, sendo defendido e difundido tanto por festivais de Dança no Brasil quanto por nomes chanceladores da dança no país novas questões e acusações relacionadas ao termo, exigem um posicionamento de quem busca uma dança justa.

Em 2020, após a morte de George Floyd, homem negro assassinado por policiais brancos dos EUA, o movimento *Black Lives Matter* se posicionou contra a violência direcionada às pessoas negras, reivindicando o fim de uma desigualdade racial intitucionalizada. Isso reverberou na percepção de que a palavra "urban" negava o protagonismo às pessoas que realmente construíram essa cultura, provocando um deslocamento de hegemonia e contribuindo com a desigualdade racial. O termo danças urbanas não é um termo que caracteriza um modo geral de fazer. O termo "danças urbanas" é um termo guarda-chuva pra agrupar uma série de subdivisões de dança.

O uso da palavra “urban” carrega um apagamento das origens, como explicou Hugo Oliveira, artista da dança, pesquisador, gestor cultural e doutorando em Comunicação

8 Rafael Guarato em "Dança de Rua X Danças urbanas - Abrindo o debate" - YouTube - minutagem 41:45. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uW0bZKb3jzE> > Acessado em: 07/05/2021

Social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, na Revista Rolling Stones.<sup>9</sup>

O termo 'urban' foi estrategicamente utilizado para escamotear as culturas negras. A problemática dele, ao meu ver, se dá porque esse grande guarda-chuva não dá conta da origem de quem são os personagens que construíram essa dança ou aquela música." (reportagem na edição digital da Revista RollingStones de 29/06/2020)

Por isso, a partir de agora, abandono esse termo das minhas práticas e estudos em dança. Acredito na importância desse debate para que se pense no mundo da dança à luz do tempo presente. Optei por abraçar a minha responsabilidade como professora que também é a de aplicar uma dança acessível, possível, justa e distante do racismo estrutural. A partir do momento que essa consciência me toca, decidi descrever processos de mais de onze anos de pesquisa, onde vivenciei a rua e a academia, denomino a partir de agora, "danças contemporâneas no tempo presente", o processo que inicia essa pesquisa. Tendo em vista, também, o recente enraizamento da minha pesquisa nos saberes dramaturgicos que serão contemplados no capítulo 2 desta pesquisa.

<sup>9</sup> Revista Rolling Stones: **Como categorias "urbanas" criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo** < <https://rollingstone.uol.com.br/amp/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/> > Acessado em: 18/05/2021

# 1.1.4

**DANÇA DE RUA OU  
DANÇAS  
URBANAS?**



Como parte primordial das minhas formações em Danças, tratarei aqui, juntamente com Guarato (2008 e 2020), sobre as diferenciações dos termos Dança de Rua e Danças Urbanas e como estas nomenclaturas não são sinônimas e que, no contexto brasileiro destas danças, se divergem histórica e artisticamente dos Estados Unidos. Para tal, torna-se inevitável analisarmos à luz das “configurações históricas, estéticas, georeferenciais e da experiência de integrantes desses fazeres dançantes no Brasil (...) e as tensões e conflitos que envolvem o processo de feitura da cultura de danças não desvencilhada das pessoas que dança, seus valores, comportamentos e conhecimentos.” (Guarato,2020, pg. 115).

Por muito tempo os registros escritos sobre as práticas corporais destas danças afrodiáspóricas estadunidenses da atualidade foram de difícil acesso e muito permeadas na oralidade para a propagação de suas práticas através de vídeos de coreografias em eventos, danceterias e filmes estadunidenses. O acesso, nos anos 80 e 90 era extremamente escasso dada à realidade socioeconômica e tecnológica no Brasil. Então quem tinha, afinal, o poder de dizer o que era e o que não Dança de Rua ou Danças Urbanas? Irei contextualizar brevemente o surgimento da cultura hip hop e suas danças nos Estados Unidos. Reforçarei mais uma vez que é um cultura artística permeada de oralidades e que sua salvaguardagem se dá entre seus fazedores.

Ao traçar caminhos mercadológicos, sendo as Danças Urbanas uma manifestação de grande adesão social, porém, recente no cenário da dança brasileiro, é um grande desafio dado aos poucos e escassos registros de pesquisas sobre sua lo-

gística de existência, quando até mesmo a origem e utilização da nomenclatura Dança de Rua ou Danças Urbanas, ainda é discutida dentro do próprio setor, demonstrando a fragilidade de estudos sobre esse assunto no meio acadêmico brasileiro na atualidade. Sendo assim, o autor e artista Rafael Guarato será de forte influência para as discussões aqui abordadas.

Como considerável parte dos registros históricos sobre a dança no Brasil são carregados de apontamentos de uma escrita sem epistemologias de cunho acadêmico, como afirma Guarato (2017. p.8), e que quando são registradas é elevando artistas ao relato heróico, as Danças Urbanas se apresentam mais à mercê da historiografia, pois registram historicamente de modo insuficientemente a sua história e técnicas.

O discurso hegemônico sobre o surgimento da cultura hip hop aponta para década de 1970, localizado nas periferias de Nova York, no Estados Unidos, mais precisamente no bairro do Bronx, uma região amplamente habitada pelas comunidades negras e latinas. Como a marginalização através da segregação racial, de classe e de gênero, as periferias eram demarcadas pela violência urbana e ter acesso à arte e a cultura era algo restrito aos grandes centros das cidades. Acesso esse que era restrito de acordo com a sua classe, raça e gênero. Uma contracultura de resistência comum as pessoas negras e latinas, nos EUA daquela época, a eminente efervescência de se criar as suas próprias manifestações expressivas, artísticas e subjetivas. Nesta tentativa de mapear tais acontecimentos, mesmo que as divulgações de matérias escritas e publicadas sobre este momento histórico sejam escasas, mesmo entre os

membros ainda vivos, se torna muito restrita à História Oral sobre o seu surgimento e os primeiros praticantes de tal cultura.<sup>10</sup>

É comum perceber em diversos relatos orais e alguns registros, inclusive entrevistas, que a cultura hip hop está vinculada a alguns nomes importantes como Afrika Bambaata e DJ Kool Herc, jovens negros que saíram de gangues, insatisfeitos com as possibilidades de existência estarem fadadas a tentarnão morrer, eles formam cada um seu grupo, grandemente influenciados por Martin Luther King, Panteras Negras e Malcon X, a buscar um novo estilo de vida para os jovens das suas comunidades. Com isso, Afrika Bambaata cria a Zulu Nation, onde ele passa lições para os integrantes como matemática, línguas, arte e cultura, etc., como uma nova forma de encarar a vida, não fadados ao fracasso imposto pelo sistema político. A ancestralidade desses jovens era permeada pela cultura familiar de seus pais, retirados de seus países por causa da escravidão e das más condições de políticas sociais de países latinos, torna conhecida as referências sonoras e corporais advindas de países da América Central e do Sul e do continente africano, para o start cultural que é o advento da cultura hip hop norte-americana e que, até hoje, tentamos, mapear as veracidades, na tentativa de explicitar aqui as narrativas em comuns sobre o “surgimento” da cultura hip hop estadunidense e como, no Brasil, confluimos transnacionalmente tais práticas artísticas.

<sup>10</sup> A artista e pesquisadora Vanessa Garcia dos Santos fala mais sobre as histórias das danças urbanas, dança de rua e do Movimento Hip Hop, inclusive entrevistas diversas figuras importantes para este cenário, na sua monografia. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/download/66882/36063/304565> > Acessado em: 18/05/2021

As festas, que aconteciam majoritariamente em clubes/boates e locais fechados dentro dos prédios dos bairros das periferias de Nova York e Los Angeles, fomentava o desejo de se criar algo desconhecido até então, dado a impossibilidade de acesso às festas e culturas da elite local, por causa da segregação racial e socioeconômica. Nestes eventos, propaga-se a cultura de competição de dança, de rimas, de vestimentas, de criação de novos passos, tornando, assim, tais festas famosas na cidade, chamando a atenção da mídia e outros artistas.

A mídia divulga então, que os elementos essenciais para se manter a cultura hip hop vem dos quatro elementos DJ, MC, Break e Grafitti, apesar de não ser um consenso no discurso nas narrativas sobre a história entre todas as pessoas, boa parte ainda vivas hoje, que pra se fazer a cultura, necessariamente deva acontecer os 4 elementos simultaneamente no mesmo evento, no mesmo dia ou que tenham confluências significativas enquanto cada manifestação ocorre.

No Brasil, o surgimento dessa cultura, parte da divulgação da mídia em filmes, em discos de vinil ou propagandas que chegam aos olhos e aos corpos, mesmo tão distante de nós geograficamente. Parte da juventude interessada, pelo acesso aos meios de comunicação de massa, também recria as manifestações culturais e sociais que aconteciam nas periferias brasileiras, tocadas pela influência de certos elementos midiáticos.

Não é possível mapear que só aconteceram em São Paulo, Rio de Janeiro ou Minas Gerais como primeiros locais da manifestação. Como o Brasil tem uma dimensão continental, é

comum que se chancele o que acontece no sudeste como o pioneirismo do que ocorre no restante do país. Mas, sim, como é um advento das grandes mídias, provavelmente, estava acontecendo em outras partes do país o hibridismo que o brasileiro recebia dessas manifestações que aconteciam nos EUA com o que acontecia aqui, de arte e cultura no Brasil, das nossas próprias mediações nas periferias e também nos grandes centros, com o que se via na grande mídia.

De todo modo, com o advento da Internet e a velocidade de comunicação por ela propiciada, a ideia hegemônica de cultura hip hop que já havia se edificado nos anos anteriores, fez-se poderoso para quem morava no Brasil já nos anos finais do século passado.

No entanto, durante as décadas de 1980 e 1990, muitos elementos técnicos e estéticos identificados ao break, estavam presentes em uma forma mais híbrida porque não tinha a codificação e a sistematização de cada nome e movimento dessas danças, como se tem do balé por exemplo, como aponta GUARATO (2020). Esse outro arranjo de dança que mistura elementos de outras danças com as danças do break ficou conhecida como Dança de Rua. Por ser muito híbrida, não era possível, nos anos 1980 e 90, narrar essas movimentações e sequer houve iniciativa de codificação desse fazer pelas pessoas fazedoras desta dança. Cada grupo tinha sua identidade, mas visivelmente, percebia-se a existência de uma visualidade em comum. Com a grande adesão no Brasil surgem eventos competitivos, como o Festival de Dança do Triângulo e o Festival Internacional de Dança de Joinville, dançarines de

Dança de Rua se inserem nesses festivais que, até então, não tinham a categoria de Dança de Rua.

Inclusive a nomenclatura Dança de Rua foi instaurada não por seus praticantes, mas por ‘especialistas’: curadores, jurados e toda ‘rapa’ que se fazia sempre presente e notável naqueles festivais. (SANTOS apud GUARATO, 2009; p.81)

Continuando a falar sobre o que seria a Dança de Rua, termo utilizado somente no Brasil, como aponta Guarato (2020):

“E é justamente nos meandros dessas ausências de referências, que encontramos as criações que caracterizam a dança de rua. De acordo com o coreógrafo Marcelo Cirino da cidade de Santos-SP: “Na época não tínhamos referências como hoje em dia com redes sociais e Youtube. Tudo o que a mente registrava servia de inspiração.” De todo modo, enquanto dançarinos(as) populares inventam suas formas de dançar em suas localidades durante a década de 1980, iniciou-se um processo de busca pelo reconhecimento de suas danças em outros espaços e locais de suas cidades. Durante esse processo, os festivais de dança se tornaram alvo daqueles dançarinos que realizavam danças que ainda não possuíam um nome espe-


cífico. E foi no encontro entre esses fazeres populares periféricos em dança e o campo artístico da dança no Brasil - que no início da década de 1990 ainda fazia uso dos festivais competitivos como espaço de existência - que as novas formas de dançar e de reinventar danças como popping, locking, jazz cênico, breaking e funk receberam a definição como dança de rua.” (Guarato, 2020. p.121)

Seria então a Dança de Rua um rearranjo híbrido de várias danças que incorporou em suas práticas objetivações cênicas, para além do improvisado em rodas de batalhas, que a aproximasse cada vez mais dos formatos das danças apresentadas em festivais de dança no Brasil pelas confluências de diversas outras danças que ao mesmo tempo que demonstravam uma organização, continham aspectos de desorganização, como fala Guarato (2020; p.122).


## **O QUE SERIA, ENTÃO, DANÇAS URBANAS?**

Frank Ejara é um grande expoente das danças urbanas no Brasil, até os dias de hoje. Foi ele que começou a divulgação dessa mudança de nomenclatura já nos primeiros anos do presente século, que futuramente levou as danças urbanas para outras especificidades e organizações estéticas:

Eu sempre achei, e por experiência própria, que o termo “dança de rua” era pejorativo. A tradução literal de "Street Dance" nunca foi bem vinda pra quem não faz parte dela. Eu, co-

mo como diretor de uma Cia. profissional de dança, sei bem o que já ouvi de produtores e programadores sobre o termo “dança de rua” para definir as danças que fazemos. Muitos acham de imediato que somos mendigos, crianças abandonadas, sem teto e todo tipo de preconceito embutido que vem de brinde com a palavra “rua”, pois é cultural e é assim que o povo encara a palavra. Por outro lado, “Street Dance” em inglês não quer dizer exatamente “Dança de rua” quer dizer sim que é popular, que veio do povo, é uma expressão. É como o termo “Street Wear” para moda, a roupa não é feita na rua, mas inspirada por quem vive nela. Além da própria histórias das danças onde Don Campbell não criou o Locking na rua, nem Boogaloo Sam, o House Dance veio dos clubes e mesmo o Bboying desenvolveu-se nas batalhas da igreja San Martin no bairro do Bronx onde os padres eram os jurados. Claro que temos a imagem dos anos 80 de garotos com boomBox e sua pista de dança nas costas, popularizada pela mídia. Que acontecia sim nos bairros dos Estados Unidos mas não define por esse motivo as origens das danças como sendo o ambiente RUA. Enfim, a tradução literal  falha e gera preconceito. (EJARA, 2011)

Com os novos acessos e as possibilidades de ampliação do conhecimento, que já haviam alcançado as mídias e os festivais, elevando os grupos vencedores das grandes competições, tanto em Festivais quanto em batalhas de dança em eventos da cultura hip hop, para o patamar de chanceleres da “verdadeira cultura hip hop”, “da verdadeira dança de rua”, tais expoentes passaram a ocupar as academias de dança no país para lecionar e programas de televisão. E Guarato (2020),

 EJARA, Frank. O novo termo “danças urbanas”. 25 out. 2011. Disponível em: <<http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>> Acessado em: 07/05/2021

aponta que em meados dos anos 90 as diferenças foram, aos poucos, deixando de aparecer e a cada ano, a dança de rua e suas estruturas coreográficas mais singulares do que plurais ao se assemelham com as estruturas coreográficas das danças cênicas como o Balé Clássico e o Jazz. O grupo Dança de Rua do Brasil, que tem como coreógrafo Marcelo Cirino, enquanto Dança de Rua, é a maior influência de montagem de coreografias para palco italiano, nos moldes de festival (com coreografias curtas) e montagem/colagem de músicas que, ao mudar a música dentro da mesma faixa sonora, mudava-se, também, a técnica e estética dançada.

“Com as coreografias “A Lenda” (1995), “Deuses” (1996), “Os bárbaros” (1997) e “Homens de Preto” (1998), o grupo Dança de Rua do Brasil confeccionou um modo de organizar o conhecimento em dança de rua, que se tornou uma espécie de fórmula do sucesso no país, tendo sido percebido nos festivais como um “receita ideal” de como fazer dança de rua. E os aspectos que confirmam esse modo de dançar se caracteriza pelo uso de colagens musicais diversas, operando edições musicais que se aproxima da lógica de edição de uma imagem dos vídeos, acompanhado de efeitos sonoros como som de palmas, explosões e ruídos. Assim como, a cada alternância de trilha sonora implicava a alternância de desenhos coreográficos cartesianamente geometrizados e de técnicas de movimentos” (GUARATO, 2020; p. 130)

E essas conexões históricas desses fazeres em Dança de Rua permearam em muito a minha trajetória enquanto coreógrafa em trabalhos artísticos e, também, como professora

de dança quando aplicava às metodologias em sala de aula tais estruturas do fazer musicale coreográfico herdados pelas pessoas expoentes da Dança de Rua em que eu fui estudante e aprendiz. Os figurinos se assemelham ao que víamos nos videoclipes, filmes internacionais e apresentações em festivais ou batalhas de dança nos eventos públicos que participava com meu grupo de dança, o SMA CREW. Por exemplo, ao vermos como referência o Grupo de Rua, do diretor Bruno Beltrão, nos inspiramos a beber de outras fontes dançantes: inclusive a capoeira Angola, com um dos integrantes do meu grupo.

É no início da primeira década do século XXI que a mudança de Dança de Rua para Danças Urbanas começou a tomar força entre as pessoas fazedoras-dançarinas- artistas para além da nomenclatura. Saberes técnicos, estéticos, mercadológicos e colonizadores fazem parte desta mudança de Dança de Rua para Danças Urbanas.

E passou a figurar como um dos procedimentos de legitimação para ser um legitimador de danças urbanas no Brasil, visitar os EUA para estudar com os “pioneiros” do movimento hip hop, as possibilidades de ampliação dos conhecimentos sobre a cultura hip hop aumentou, como cita Rafael Guarato:

Desde modo, para a operacionalização do conceitos de danças urbanas, foi de grande importância o uso de uma categoria de pensamento que inexistia ou que tinha pouca importância na dança de rua, a noção de "fun-

damento". E de acordo com Frank Ejara (2007, p.27) "Fundamentos se aprende com alguém que saiba". A partir de então, seguindo o pensamento de Ejara, não é qualquer um e nem em qualquer lugar que se aprende a dançar danças urbanas. A ideia de que se existe um alicerce para a dança, reivindica a existência de algo que seria imprescindível saber, ter ou fazer, para poder requerer seu pertencimento a uma tradição em dança. Com a noção de fundamento, Ejara não desloca apenas os critérios técnicos para se dançar, mas também, as pessoas onde a autoridade se localiza a quem são os chamados "fundadores" dessas danças, estabelecendo cronologia e descentência lastreável." GUARATO, 2020; p,139)

A quem está possibilitado ser uma pessoa fazedora de Danças Urbanas, sendo esta, desde a sua chegada na nomenclatura atual como um divisor de classe e, logo, mercadológico? Quais pessoas são habilitadas para chancelarem as nomenclaturas, técnicas e estéticas de uma dança importada e que outrora híbrida, local, impressionante e desorganizadamente.

Voltamos a falar de Frank Ejara. Se a Dança de Rua teve força pela sua confluência com outras técnicas e estéticas de fazer dança, as Danças Urbanas, não de uma hora pra outra, mas ao decorrer dos anos 2000, passou a configurar suas danças em recortes específicos de danças populares afrodiáspóricas estadunidenses da atualidade. Frank Ejara, que é coreógrafo e diretor da Cia Discípulos do Ritmos, tem práticas dançantes específicas como o popping e locking,

“ou seja, na dinâmica técnica e estética da dança realizada por Frank Ejara, a hibridização

não é reconhecida, sendo valorizado a qualidade técnica e de movimentode cada dançarino, segundo a especialização numa tradição específica de movimento.” (Guarato, 2020; p.135)

Dentro de uma grande gama de técnicas incluídas por aclamação das pessoas fazedoras das Danças Urbanas estão algumas como Jazz Funk, Wecking, Dancehall, Hip Hop Dance, Popping, Locking, Break, Krump, Heels, Videodance, House, etc). Essas práticas corporais tem recortes muito específicos de movimentação que caracterizam ser uma estética ou outra. Um sim ou um não. Um certo e errado. O nome dos *steps* (passos de dança) contam, e muito, no fazer dançante técnica a técnica, estética a estética.

Agora podemos perceber que a Dança de Rua não é sinônimo das Danças Urbanas. Seus fazeres não se assemelham. Nem tecnicamente nem historicamente. Se a Dança de Rua era híbrida e decolonial, as Danças Urbanas passam pelo chancelamento, geometria, regionalidade (sudeste e sul do Brasil como locais “capacitadores” de quem busca estudar as Danças Urbanas e a possibilidade de estudar nos EUA ou com quem estudou diretamente lá, as Danças Urbanas “assume a postura em nomear, segmentar e separar as técnicas e estéticas distintas (...) promove uma espécie de racionalização e sistematização dessas danças, resultando na separação entre elas.” (GUARATO, 2020; p.138)

É nessa busca pela confluência, hibridização dos saberes da dança no ocidente, num Brasil colonizado e em muito, ainda, apartado culturalmente da América do Sul e que ainda

alimenta um preconceito colonizador, dentro do campo da Arte, das danças afrodiáspóricas, que o nome Danças Contemporâneas Urbanas surge, não como uma nova técnica de Dança, mas buscando um elo contemporâneo e decolonial sobre o fazer artístico em sala de aula entre a Dança de Rua, Danças Afrodiáspóricas Estadunidenses e a Dança Contemporânea trazendo a dramaturgia antropofágica nas metodologias possíveis e vibráteis.

Primeiramente, reconheço o quão extensa e complexa é essa discussão sobre Danças urbanas, danças afrodiáspóricas estadunidenses e Dança de Rua e o quanto é delicado tratar essas ideias/conceitos sem um aprofundamento adequado.

O projeto visou não negar determinadas especificidades mas utilizar indiscriminadamente todas as especificidades e ideias possíveis dentro de um sala de aula a partir de contextualizações e conceitos dramático. Acredito que a dramaturgia pode ser utilizada como um elo entre esses elementos citados. Embora pareça irônico, vejo como tomar pra si um termo como antropofagia e recontextualizá-lo à realidade no tempo presente como uma ferramenta pedagógica com potencial de confluência. E essa confluência não ocorre em detrimento da anulação de conceitos ou formas pré existentes de organização.

02

**DRAMATURGIAS  
CORPORAIS -  
SENTIR E FAZER  
COMO MODOS DE  
INTER(AÇÕES) DE  
ARTISTA DA CENA**

---

“Tem mais presença em mim o que me falta.  
Melhor jeito que achei pra me conhecer foi  
fazendo o contrário. Sou muito preparado de  
conflitos “. Manoel de Barros

Dramaturgias do corpo como modo de existência que seja exigente com o próprio assunto da dança em sala de aula. Uma dramaturgia para cada modo de criar, por isso dramaturgias. Quando falamos de dramaturgia, contextualizarei de forma etimológica e historicamente breve sobre o termo dramaturgia. Segundo Caldas e Gadelha (2016; p.12) a palavra dramaturgia tem sua origem na língua alemã e com distinção entre dois termos-chave: *dramatiker* (autor de textos dramáticos teatrais) e *dramaturg* (a pessoa dramaturga dessas tessituras entre matérias e sentidos). Sendo que na língua portuguesa utilizamos somente um termo guarda-chuva nas práxis dos fazeres artísticos: dramaturgia e/ou dramaturgista. Sendo o sentido de dramaturgia para o corpo a proposta das aulas em dança e dos processos de criação de tal, tendo a limitação da nossa língua; a palavra que mais abraçaria o sentido seria *dramaturg*.

Há também dois sentidos que os autores propõem a partir do livro *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?* de Pierre Bourdieu (2014), onde o autor fala dessa relação com a obra de Joseph Danan (2010). No primeiro sentido (Caldas e Gadelha, 2016; p.11) da dramaturgia pode-se traçar pelo viés histórico do teatro como uma abordagem através e pelo texto/textualidades. No segundo traça-se fazeres menos ligados ao texto e mais a tessituras cheias de matérias e sentidos próprios da encenação.

A pergunta “o que é dramaturgia?” não busca uma resposta. Busca problematizar os fazeres de criação(ões) artística(s). É no fazer paradoxal, no exercício filosófico entre ter a figurada pessoa dramaturga que instiga processos enquanto questiona o ter a pessoa dramaturga nestes mesmos processos de criação(ões).

Está, claramente, na base de toda criação artística, quer se trate de montar uma peça ou de dar um concerto. Nós lidamos o tempo todo com dramaturgia, até quando nós não lidamos com ela. Desde que se saiba no que consiste a dramaturgia, pode-se vê-la e encontrá-la em todos os lugares (LAMERS, apud KERKHOVEN, 1997; p. 19).

Aprende-se a fazer dramaturgia; desenvolve-se em si mesmo. a.o fazer dramaturgias e não como um comboio de regras; rastro; resíduo; território da arte é território da fabulação; repensar; rever; escavar; cavar; processos de criação; modo de criação em dança que bebe de outros suportes como o audiovisual, a música, a literatura, o trajeto do transporte coletivo até a sala de ensaio e aula; etc-e-tal.

A autora LEITE (2018), com referências em Arthur Danto e Hans Belting, fala sobre o porquê acredita que a História da Arte deu seu fim. Um dos sentidos é o analítico-filosófico, no campo estético onde os objetos artísticos já não se diferenciavam dos usos cotidianos, os objetos do cotidiano

como possibilidade de artística. Momento este que se deu com as vanguardas modernistas e se radicalizou com a Arte Contemporânea. Neste entendimento a Arte chegou ao fim, pois já não haviam materialidades para delimitar o que são os objetos de Arte; sendo assim, a impossibilidade de definir o que é e o que não é Arte.

O segundo sentido que a autora aponta é o fim da fruição da Arte; a ideia de platéia-público no modos de fruição; o público como espectador; experiência estética em seu fim, pois este sentido prova que a Arte busca o distanciamento dos conceitos pré determinados da Arte como apreciação elevada. Neste entendimento, o autor aponta o fim da Arte como o fim da estética. Estes dois sentidos como o fim da delimitação da arte com a vida cotidiana: a esfumada e ilimitada fluidez da arte com a vida.

E o terceiro é o fim no sentido de finalidade. Uma busca de relação mais fluida entre as perguntas: por que fazemos arte, pra quem fazemos arte, qual a finalidade da arte, enquanto produção de sentidos e etc.

Estes questionamentos podem ser de grandiosa importância para as aulas de Danças Contemporâneas Urbanas, pois corrobora com a não-fronteira dos escoamentos cotidianos sobre o corpo como materialidade em conjunto com as dramaturgias que não se resolvem somente na técnica e estética de Danças para encontrar provocações interartísticas e transversais nos modos de fazer.

O modo como a gente aprende dança, que se apresenta ao longo dos anos, tão habitual ao ponto de ser naturalizada como uma regra da aula, no modo de aprender e correlatamente o

modo de ensinar. E, talvez, o principal empecilho de aprender dramaturgia. Visto que os entendimentos tecnicistas, como aprendizagem de passos, passos na coreografia segundo uma frontalidade do palco italiano, a barra de balé como premissa para se conseguir dançar ou não no centro da sala, as roupas que definem a intimidade do corpo com o tátil do tecido e muito mais do que isso: é um empecilho epistemológico e inimigo número um da dança: saberes coloniais que permeiamos fazeres em dança em que estruturam o corpo para a coreografia sem levar em consideração a interseccionalidade da pessoa (raça, gênero e classe) e que, muitas vezes, são julgadoras quanto ao corpo de quem dança com falas gordofóbicas e que diminuem a individualidade que se constrói coletivamente para além do ocidentalismo do pensamento. Dramaturgia é modo de existência por quê? Porque estamos investigando a nós mesmas. <sup>12</sup> ~~as.os~~ o tempo todo sem distanciar o olhar e, ao estudá-la, ela volta sobre mim:

Talvez seja próprio dizer da dança que ela fabula composições da comunidade por vir. Precipitada nos interstícios da composição, há, uma noção de povo implicada/fabulada e as correspondentes hipóteses espaço-temporais dos modos como este povo vive junto, melhor dizendo, faz junto.

Cabe dizer que a dança em suas fabulações não simplesmente reflete os caminhos descaminhos da comunidade por vir, mas cria

**12** modo de existir fenomenológico X modos cartesianos de ensino e aprendizagem; táticas dos fazeres sem se distanciar do corpo, do corpo dançante e o tema. Pensar a dramaturgia enquanto processos fenomenológicos, não cartesianos.

uma via de mão dupla uma vez que, vindo a público, age também neste porvir. Fabular, no caso, não é representar, tampouco produzir, é suportar. E é também compor. E, assim, é de uma reciprocidade dança e história que estamos falando. É o próprio corpo que pergunta à sua época: por que e para queponho-me a dançar? Neste sentido, poderíamos dizer que, ao longo da história, o povo vai ao teatro para fabular seus possíveis, no caso da dança, seus possíveis espaço-temporais. A questão que se coloca é o quanto de colonização do futuro está implicada na noção de porvir que ali se fabula/exerce. Do mesmo modo, cabe perguntar à noção de possível ali implicada acerca de seus limites. (Rocha, 2016; p.272-273)

Sala de Dança 1. Prédio da FEFD. Aulas gratuitas, à noite, que atendem a toda a comunidade dentro e fora da Universidade Federal de Goiás. Há uma desconstrução no meio do caminho. Processamos no processo. E é o que queremos por estarmos atentos.es.os a quem são essas pessoas que entram em sala de aula de dança. São pessoas distintas, que têm trajetórias distintas, que vivem outrasculturas.

Se dramaturgia é um modo de sentir da pessoa artista, que serve para pessoa artista e para quem está entrando em contato com a Arte, é pq é uma construção de modos de sentir singular e ali essas pessoas estão, . Sendo assim, não há uma resposta sobre o que é dramaturgia. Há mediações deste caminho. Um fazer eterno. A diferença tem estreita relação com a singularidade, porque estimula a diferença e isto não é estimar a desigualdade. Muito pelo contrário. Tem uma palavra que engloba melhor do que igualdade, é a equidade. A equidade é um sentido que respeita as diferenças em equilíbrio. E não de maneira falsamente facilitada como a igualdade, que é exclu-

dente. Tendo isso em mente, das diversidades de 'corposhistórias' ali presentes nas minhas aulas, podendo a cada dia entrar estudantes novos porque as mesmas são ofertadas de forma gratuita. Gera um certo tipo de desconforto necessário a quem se diz professora de dança pois, lidar com a dramaturgia enquanto modos de existência em sala de aula de Danças. É lidar com o acontecimento que questiona, em nossa mente, como aprendemos Danças, logo como ensinamos ali, neste território de instabilidade que é: não deculpar a aula em passos, barra, centro, diagonal somente. É lidar com o desconforto que se faz dentro da sala de aula quando algo sai do planejamento feito anteriormente e com os saberes que foram passados nas nossas formações em Danças antes e durante a trajetória de artista dançante. Fazer da aula um lugar de experimentação não encaixotada no racionalismo positivista ocidental. Mas acessar o espírito e a cultura das pessoas ali presentes o quanto for possível dentro da estrutura de uma sala de aula. Equidade, justiça social. Nunca esquecer que estes pontos também são tessituras para abraçar modos de existências.

Dramaturgia é como um tipo de crítica avançada porque está chegando antes da hora, pois está em processo. É como se chamássemos o crítico (as habilidades da crítica) para dentro da sala de aula. Mas, diferente do crítico de dança, que trabalhacom a obra acabada, a dramaturgia trabalha com a obra sendo gestada. Se estamos aqui questionando que a forma que aprendemos e ensinamos dança como inimiga da dança que pode anular ela mesma (enquanto lugares de ensino, de fazer artístico...), e muito o corpo como materialidade presente, é re-

pensar o ensino da dança como ponto forte a própria dramaturgia que antecede a crítica da dança “perfeita”, sem erros, limpa coreograficamente. Aqui o exercício filosófico se torna forte para pensar a existência de matérias e sentidos dentro da sala de aula enquanto questiona-se, também, a ideia aristotélica de belo e feio na arte enquanto estética. Paradoxalmente, questionamos a Arte como ela se apresenta a nós: branca, colonizadora e eurocentrada. Alguns pontos importantes para problematizar:

- **Representação:** existe entronizada em nós uma formação estética, sem que nos demos conta que tudo o que precisa representar diferente do daquilo que realmente é. A isso chamamos rigorosamente de representação. É como se a gente achasse, digamos assim, que fazer dança é representar um tema. A curiosidade em questionar isso e escolher o modo que mais reproduz o que criticamos: é um tipo de cilada?! Será que esse vocabulário de uma técnica de dança específica combina com a linguagem cênica que está sendo abordada? Performar algo no qual não se acredita nem que se quer muito acreditar, é um meio de fazer dança? O laço com o público se fragiliza na gênese da coisa, que é o compromisso de representar. Fazer dança é representar uma temática?
- **Dramaturgia como abordagem:** no sentido fluvial, de um barco a outro como contato: tira o sentido do assalto e do ataque e retém somente a imagem de tocar duas superfícies que são o corpo da artista e o tema. Sempre tem um território de pergunta, de instabilidade Não é o corpo en-

contrar o tema e ser feliz para sempre. O corpo trai porque o corpo fala sempre da sua própria experimentação sem certezas de representação.

- Quais são os modos de investigar que são pertinentes ao que eu estou pesquisando?
- Em dança, procurar as temáticas corporais que presentifica o que estamos procurando enquanto tema.
- Dançar é se equilibrar entre os entres.
- Dramaturgia é procurar o modo de sentido da sua criação.

Como a sala de aula pode então nos instigar, nos desconcertar, trazer o nu da alma enquanto sabe o que é dança e assim o faz? Os ímpetos do dia a dia e/ou que acontecem no momento, é dramaturgia. É inevitável lidar com o que aconteceu e isso é dramaturgia

Na Dança somos tão adestrados a uma linha de fluxo tão ininterrupta aprendida na aula a partir de passos de Dança, se deculpa o fazer em passos para depois pedir à pessoa que ela reproduza em movimentos. Isso gera muitos problemas se não tiver uma mediação que potencialize e aclame o processo como meio: processos de ensino castradores, que se atentam somente ao apresentar a coreografia como ponto final, limpo e homogêneo nos adentra a não prestar atenção ao que está acontecendo para além da coreografia. O corpo é da ordem do acontecimento, cabe a gente, na dramaturgia, trabalhar o que já está ali. Criamos a partir disso. Parte da questão de aprendermos a viver corporalmente, a dramaturgia que surge da questão corporal, a partir da dita dança contemporânea, é surgir expedientes e procedimentos para interditar o controle que se

atenta fazer sobre o corpo maquinal. Será que temos controle sobre o nosso corpo? Não somos a mente/cérebro. Pegar essa biodiversidade, cheia de reentrâncias, que somos: eu só controlo o corpo se eu não sou o meu corpo. Eu (o eu no exercício filosófico) sendo eu, não tenho controle sobre mim.

Um importante apontamento sobre o corpo é como a dramaturgia tem afinidade com os métodos somáticos, porque lidam com o sentir. É pela experimentação de cada um que tais saberes foram desenvolvidos ao longo do século XX por pessoas diferentes que tomaram suas próprias experimentações como mapas possíveis de serem vividos por outras pessoas, a partir do próprio corpo, de forma singular. Mas não serem vividos como um saber tecnicista, mas como de um novo mapa. Não está dado que somos um corpo.

Quando estudante entra na aula de dança, ensina-se SIM que a pessoa TEM um corpo. Noção de soma: dentro de si, em si. O corpo é muito utilizado para objetos diferentes, mas o ‘corposoma’ é, didaticamente, mais interessante pelo distanciamento da nomenclatura utilizada para objetos alheios. Merleau-ponty (1999; p.198) fala que não somos corpo mas corporeidade e que, no dançar enquanto movimento treinado, carregado de sentidos enquanto “apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora”.

corpo+subjetividade = corporeidade

É ‘corposubjetividade’.

Na dramaturgia é muito importante que a pessoa artista tenha muito contato com sua qualidade de atenção do acontecimento e das linguagens técnicas que existem e se desenvolvem no seu corpo e trabalhar a partir delas as qualidades da atenção na experiência corporal. Saber o que é dança e seguir a partir daí, desta dança que existe e que ela varia muito a partir disto e a partir disso que ela é. A única variação que ela não comporta é a do não ser dança.

O corpo é traidor do planejamento. Ou estamos melancólicos ou estamos ansiosos. Temos ataque de futuro ou ataque de passado: o corpo não sabe disso, ele não conhece isso, o corpo é inteligente demais e não maneja isto. Ele trai o planejamento e a gente só consegue repetir igual debaixo de certos tipos de processos que, dependendo de como este se dão, de forma muito violenta. O acontecimento não é uma sabotagem. O acontecimento é. A dramaturgia lida com jogo de cinturado acontecimento, do acaso e a contribui para lidarmos com isso e passamos a criar sentido a partir disso: prestar atenção na criação de sentido que vai se dando na medida que lida com os acontecimentos.

A dança não nasce de outro lugar que não seja do inconsciente do corpo, a dança deixa isso muito claro e, dependendo de como aprendemos e ensinamos dança, ela desvela como desenvolvemos o corpo. É traidor desse eu-consciente que se confunde com o eu.

Instabilidade é uma condição para investigação em dança, que a gente sempre vai estar falando dessa nossa experiência com o corpo que fala a partir da sua experiência no coletivo. Quase nunca tomamos um tempo pra entender o sentido do que

é abordar como se rapidamente já quisermos demonstrar, apresentar.

Estamos habituados, até por noção do histórico escolar, organizando de maneira cartesiana classificando as coisas quando podemos pensar em dança como um dança entre os meios.

O eu sou. Eu sou o intérprete: eu sou o meio e a mensagem. E esse é o mistério e a delícia de interpretar. O meio é um condutor da mensagem e achamos que o corpo é um condutor da temática, conceito, história, de uma mensagem que está ali por trás quando o corpo não é condutor de mensagem. Nenhum meio é condutor de mensagem. O corpo já é condutor de mensagem na sua própria existência.

Tais questionamentos são importantes para o ensino da dança. Ao ignorarmos esses questionamentos de visão do corpo enquanto materialidade da existência continuaremos a lidar com inúmeras frustrações que acontecem dentro da sala de aula e as salas de aula de danças continuaram a perder as pessoas curiosas e ávidas. Quando não nos perdemos, enquanto pessoas educadoras da dança, a nós mesmas.as.os

No ato de “interpretar e expressar”, temos que ter noção muito refinada do que é, senão nos tornamos as pessoas que usam as palavras mostrar, passar, transmitir e etc (palavras que tem suas problemáticas verbais com escasso exercício filosófico e dramaturgico pois, elas em si mesmas, já apontam a solução: algo que a dramaturgia não busca. Usar a palavra 'expressar' parece que estamos usando “de dentro pra fora”, como uma comum do Romantismo dentro da história euro referenciada da Arte que modelou esse modo de entender a Arte como sendo uma operação que escava dentro e traz para

fora. Então seria a operação do artista mostrar o que vai dentro de si bem colonial, particularmente dentro do Romantismo. Hoje, vivemos isso como um clichê. Porque o corpo, enquanto dança, não é da ordem do passar, do mostrar muito embora a palavra expressão e intérprete sejam vocábulos comuns ao fazer artístico. Se a gente compreende intérprete não como um condutor neutro que codifica uma mensagem de forma neutra de um meio ao outro. de uma ideia para um espetáculo, de uma sensação para uma coreografia, o intérprete não é neste condutor neutro. Ele é um condutor ávido. A pessoa intérprete é o meio. E aí o público, a pessoa estudante da sala de aula passam a ser quem aguarda a grandíssima mensagem da grandíssima pessoasartista. Sendo que a platéia é, também, intérprete ávido que faz, sim, conexões inimagináveis. **A dança não é artista: é o meio.**

Conceito é uma terminologia muito comum à Arte e que abrange diversas compreensões sobre tal. O que deveras pode confundir a compreensão de estudantes quando não há preocupação de contextualizar. Pergunte a pessoas que você conhece “o que é conceito?” e aguarde a reação. Muitas pessoas podem saber explicar com grandeza. Mas, devemos ser realistas quanto as formas que aprendemos dança em sala de aula para lembrar que isso raramente acontece. Serei breve: o termo conceito, como um sentido mais específico que cria todo um contexto em torno de si, é muito singular. Não é um significado da palavra, isso o dicionário já faz. É um sentido muito singular que aquela palavra tem que só é passível de ser entendida dentro daquele contexto.

As palavras clichês fazem parte da nossa criaçãoem dança,

a literatura, quando habita a gente, ainda nos torna capazes de deixar de trabalhar no nível raso das palavras. Em trabalhos de criação em dança, isso pode se tornar mais complexo ainda. Como se utilizar das palavras escritas e/ou faladas para instigar estudantes e/ou bailarines nas composições cênicas? Esta pergunta deve habitar nosso entendimento quando vamos planejar uma aula e lidar com o acontecimento de alguém não entender a proposta sugerida.

É importante desenvolvermos a habilidade de crítica para que nossos trabalhos não habitem territórios rasos e clichês das palavras tornando a movimentação do corpo rasa e clichê. Muitas coisas dançam em cena além do corpo dançante e constroem entre si uma sensibilidade em dança pois, o corpo sozinho não carrega todos os elementos cênicos. Não deve haver todas as coisas possíveis do mundo no corpo que dança. Há um tudo à nossa volta, além do corpo que dança as danças.

Na tessitura da obra, tem inúmeras coisas que passam pelo corpo para além da dança. Abrir o olhar para quais são essas inúmeras coisas que habitam a nossa volta potencial o corpo dançante.

Muito embora a etimologia da palavra drama, em grego, seja ação, ao longo da história das artes cênicas, drama tornou-se sinônimo de um gênero literário específico comportando uma tipologia de texto em diálogo que se destina à representação cênica. O drama constitui, entre seus acontecimentos, a consecução de uma ação (uma história) através da imitação de ações de indivíduos. Consecução, no caso, liga-se inevitavelmente ao verbo conseguir e também a uma espécie de linha imaginária e consequente que conecta os acontecimentos da história entre si através de uma lógica causal e

crônico-temporal. É uma espécie de fio de sentido que é sentido quando os acontecimentos consecutivos (sucessivos), me perdoem o neologismo, consecutem, quero dizer, dão uns nos outros, como se o que ocorre, o que vai ocorrendo, fosse inevitável. O fio de sentido é sentido quando os acontecimentos fazem sentido, e vice-versa. E na reiteração aí concernida, a palavra seria mais adequadamente grafada como “S” maiúsculo: um sentido que faz Sentido – um sentido maior. Neste contexto dramático, a ação é uma inferência, uma dedução; algo que se sente e que não estando presente se presentifica no entanto. A ação age mas nem por isso aparece agindo como tal. Claro que no drama estamos falando da ação como um logos organizacional, extrínseco, que a comanda de fora e cuja presença tanto assediou o pensamento de Jacques Derrida acerca da escrita. Mesmo assim, façamos um exercício de extrair do drama toda a parte textual – tanto as palavras dos diálogos quanto o compromisso com a constituição de uma história no palco – e nesta espécie de teatro mudo restarão tão somente as ações, os acontecimentos. Não tardará para que vejamos nesta mimesis corporal uma cinesis corporal: a potência de uma dramaturgia do corpo tomada como linguagem autônoma em relação ao logos discursivo, capaz de organizar-se por si, “compondo uma espécie de narrativa cinética, e menos mimética, diferenciada daquela dada pelo plano dramatúrgico da linguagem verbal ou escrita”. (meyer, 2006, p. 46). Nesta suposição, os acontecimentos permanecem em estado de não acontecidos e o sentido, grafado corretamente com “s” minúsculo, um sentido ainda e sempre em estado sensível. Acontecimentos não efetivados e sentido sensível permanecem ainda e sempre em estado (ou condição) de composição, sempre disponíveis a novas ou outras composições. Um sentido menor. (Rocha, 2016; p. 276-277)

No tocante a utilizarmos somente o termo composição coreográfica pode não resumir o que o trabalho quer. O traba-

lho quer. O trabalho pode não se resumir a composição coreográfica, mas a tessitura da narrativa que está sendo desenvolvida, posta em ação para que a gente possa compactuar do que é realizado em cena. E isso tudo aconteceu pelas escolhas detalhadas do conjunto da obra, das escolhas de tessituras da materialidade à nossa volta.

E são escolhas que vão formando o tecido dramático, espaço e tempo naquela hora que entra tal atividade proposta em sala. E para que a obra constitua essa mensagem, é necessário que o corpo faça aquilo que lhe é próprio fazer. E não é uma mensagem, porque se ele está preocupado em passar uma mensagem, ficará raso como um prato. A presença da pessoa dramaturgista interfere diretamente na obra. Há que se pensar, em dança contemporânea sobretudo, a propriedade dos intérpretes sobre a obra. Porque a pessoa dramaturgista tem como dialogar não dirigir o trabalho.

Mas sendo o ensino de dança, numa universidade pública federal à noite, no projeto de extensão do curso de Licenciatura em Dança, como ensinar dança, esta que é da materialidade do corpo, com saberes que me foram ensinados na minha formação tão narrados no início dessa pesquisa, como se dão as compreensões sobre aprender dança? As técnicas e estéticas que me foram apontadas na minha trajetória são caminhos mediadores para instigação antropofágica subjetiva e cultural às realidades presentes de pessoas nascidas no Brasil, moradoras da cidade de Goiânia e o quanto cada saber as instigaram a dançar, propriamente dito o que é dança. As técnicas e estéticas devem ser mediadoras, prontas para dialogarem as realidades distintas e assim, sim, trazer contextualização do porquê é bom

do porquê é bom dançar e preparar esta turma, caso alguém assim deseje, ser uma pessoa profissional na Dança.

A dramaturga e artista Marianne Van Kerkhoven é uma das primeiras e mais relevantes dramaturgas da Dança no ocidente. Uma fala que define muito bem este caminho da dramaturgia que se atenta para além da coreografia e do corpo como única materialidade em ação é:

O tipo de dramaturgia a que me refiro, e que tento aplicar tanto no teatro quanto na dança, segue um certo 'processo': escolhemos conscientemente material de várias origens (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, ...); o 'material humano' (atores / bailarinos) prevalece claramente sobre o resto; as personalidades dos artistas e não suas capacidades técnicas são a base da criação. O diretor ou coreógrafo começa com esses materiais: no decorrer do processo de ensaio, ele/ela observa como os materiais se comportam e se desenvolvem; somente no final de todo esse processo é que gradualmente distinguimos um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos claramente delineada; essa estrutura não é de forma alguma conhecida no início. (KERKHOVEN, 1997, p. 20-21).

São três pontos de extrema importância que Kerkhoven (1997) nos aponta como primordial na criação em Dança: materialidades das mais diversas, bailarines e a personalidade de cada artista envolve na criação. Isso de é um ineditismo que devemos, sim, considerar nas hierarquias que, enquanto artistas da Dança, não vemos comumente. Como aprendemos dança, em sala de aula, durante décadas corta, principalmente, a parte da personalidade de artistas como sendo, somente a pessoa a frente da sala (professoras.ies.es; coreógrafas.os.es e

diretores.as.ies) de gênio criador da obra. Quando muito vemos e aprendemos que é importante percebemos a iluminação cênica como além de “põe uma luzinha ali, um foco pino”. Até mesmo como lidamos com as roupas que estudantes devem usar ou não em sala de aula como um problema de se aprender dança quando, na verdade, nos falta criticidade pra entender as realidades socioeconômicas de cada estudante ali e (por que não?) de escolha estética para assim o ser.

Colocar critérios para se estar em sala de aula auxilia, quando ausente de criticidade, para a manutenção de privilégios das pessoas já privilegiadas socioeconomicamente. A arte nasceu burguesa e se mantém em processos burgueses. Enquanto essas discussões atentas não estiverem no planejamento da da aula enquanto processo artístico, enquanto a educação não for libertadora o sonho da pessoa oprimida é se tornar quem oprime (Freire, 1970). Não é observação de fora, do planejamento, apenas, de ser professora e artista da Dança: é devir junto, tecer junto.

O pensamento ocidental vai ser profundamente criticado dos meados século XIX aos dias de hoje. A noção de indivíduo é uma noção da modernidade, atravessa o iluminismo e atravessa os dias de hoje. e começa o pensar de elaborar o mundo a partir de si, independente de deus, dotado do que é a razão, e a partir dela consegue elaborar a razão. O problema está em encapsular a pessoa na noção de indivíduo. A noção do eu vem párea com a colonização e vem a ser criticada mais tarde e sustenta o eu como superior e o outro como o outro. O outro é uma invenção do ocidente, na grécia, mas vem ser escravocrata e colonizadora na modernidade. A consciência

não se sustenta ao ponto de autorizar a essência que foi sempre a mesma desde o começo ao ponto de não se modificar: nós nos modificamos.

Eu e o tempo: s i n g u l a r i d a d e

A noção de diversidade dá conta de explicar que nós somos todos diferentes entre nós, que não compomos um só povo, que somos como somos. A singularidade tem a noção de que somos diferentes de nós mesmos (dentro da noção aristotélica). Não somos essência. Estamos nos modificando o tempo todo. Singularidade abre o fato de que ninguém dança igual a ninguém.

Se eu, enquanto eterna pesquisadora em dança, enquanto estudante não questionar os tensionamentos desses devires, serei uma péssima professora! Não está no gênero de dança a solução de todos os problemas, inclusive a dança contemporânea. Porque reproduzimos uma série de coisas que são criticáveis que vieram dos modos que eu tive que aprender Danças. Porque dramaturgia é tecer sentidos.

E a dramaturgia é como um círculo, um colar: o meio de comunica com o fim, que se comunica com o início, que se comunica com o meio. Não tem começo, meio e fim como linha de ação mas, sim, como um abrangente sistema de relações e, por que não, com o senso de comunidade, já que estamos aqui questionando as colonizações nos modos de fazer danças, em como olhamos para os objetos e como os objetos retribuem memórias em nós.

Quando a dança foi ganhar seu estatuto de arte, no período

barroco com o nascimento do balé, a dança conseguiu alçar seu estatuto de arte no processo que acontece ao mesmo tempo, no processo de cenificação da dança. E isto não se deu noite para o dia. Foi um processo longo. Da dança de corte até a dança espetáculo. Historicamente, a dança foi sendo considerada arte à medida que vai se cenificando. Se tornando cênica. Se tornando espetáculo. É nesse momento que a dança via se certificar, se distancia das danças sociais, e se torna de “valor maior” para a aristocracia da época. O que reverbera, e muito, até hoje nos saberes em Dança.

E, contextualizando para os dias de hoje, as danças sociais são as danças de técnicas de sociabilidade, como o funk, twerk, hip hop dance e etc. A dança artística se descola desses dois conceitos ao mesmo tempo que ela se torna cênica. Um evento cênico que se dá no modo espetáculo. Por isso, desde então, até agora, a dança Arte é sinônimo de dança cênica. E nos últimos 30, 40 anos a dança começa a se deslocar também da arte, como Arte mas não cênica. E outros suportes aparecem na dança a partir daí.

Estamos nos perguntando se a natureza artística da dança é sinônimo de dança cênica. Mas hoje em dia é algo que está em questão: seriam as expressões artísticas da Dança, todas elas, cabendo embaixo do guarda-chuva das Artes Cênicas? Não! Temos por exemplo a vídeo dança. E é só um exemplo de outros suportes que podem aparecer e já estão aparecendo e nos desafiando enquanto artistas do tempo presente.

**03**

**METODOLOGIAS EM  
DANÇAS E O  
AUDIOVISUAL:  
PARCEIRA COM O  
INSTAGRAM**


---

Se é possível percebermos um certo tipo de fenômeno que acontece de mais ou menos 50, 40 anos pra cá, percebermos esse deslocar da Dança como Arte, mas não necessariamente cênica, voltada para o palco italiano, frontal e uma visualidade da música. Percebemos outras materialidades como suportes nas Danças.

Por termos a videodança como um desses suportes que não cabem dentro do termo guarda-chuva Artes Cênicas, em todas e a cada aula que lecionei de Danças Contemporâneas Urbanas na UFG, a materialidade, para além das Danças, que já afetava em como eu planejava minhas aulas, era o audiovisual pela câmera do celular. Toda semana eu e o artista Adriel Vinícius que captava e editava os vídeos, postava<sup>1</sup> um vídeo sobre as dramaturgias das aulas no IGTV da rede social Instagram<sup>2</sup>.

No mês anterior à primeira aula, durante a minha elaboração dos planejamentos das mesmas, decidi que filmaria todas para registros próprios, a nível de comprovação acadêmica e também para que cada estudante desfrutasse o sabor apreciativo de cada aula. Conversando com o Adriel Vinícius sobre minha busca por diversas materialidades que potencialissem as aulas, ele propôs que filmássemos cada aula e postássemos no Instagram para ampliar o acesso às metodologias que eu abordaria no curso.


Se é possível percebermos um certo tipo de fenômeno que acontece de mais ou menos 50, 40 anos pra cá, percebermos esse deslocar da Dança como Arte, mas não necessariamente cênica, voltada para o palco italiano, frontal e uma visualidade da música. Percebemos outras materialidades como suportes nas Danças.

Por termos a videodança como um desses suportes que não cabem dentro do termo guarda-chuva Artes Cênicas, em todas e a cada aula que lecionei de Danças Contemporâneas Urbanas na UFG, a materialidade, para além das Danças, que já afetava em como eu planejava minhas aulas, era o audiovisual pela câmera do celular. Toda semana eu e o artista Adriel Vinícius que captava e editava os vídeos, postava um vídeo sobre as dramaturgias das aulas no IGTV da rede social Instagram. 

### **3.1. METODOLOGIAS EM DANÇAS E O AUDIOVISUAL: PARCEIRA COM O INSTAGRAM**

No mês anterior à primeira aula, durante a minha elaboração dos planejamentos das mesmas, decidi que filmaria todas para registros próprios, a nível de comprovação acadêmica e também para que cada estudante desfrutasse o sabor apreciativo de cada aula. Conversando com o Adriel Vinícius sobre minha busca por diversas materialidades que potencialissem as aulas, ele propôs que filmássemos cada aula e postássemos no Instagram para ampliar o acesso às metodologias que eu abordaria no curso.

A sala de aula é parte da minha existência desde a minha infância indo com a minha mãe no curso de Magistério que ela se formou no início dos anos 90, na capital de São Paulo. Sou filha de professora. Sala de aula sempre fez parte do meu processo formativo. Quando não era eu como estudante, era eu

 Postar é uma variação linguística para o português da palavra em inglês post, popularizada nas redes sociais quando se vai colocar algum arquivo de mídia para público).

O Instagram é uma rede social, criada em 2010, para usuários online visando o compartilhamento de fotos e vídeos via smartphones. Hoje é a rede social mais acessada do mundo e com diversas extensões de aplicabilidades dentro de sua plataforma que potencializam o marketing digital de seus usuários. Disponível em: <https://sensorialbr.com/novas-funcoes-do-instagram-para-2021/> Acessado em: 26/04/2021

visitando as salas de aula da minha mãe. Aos 16 anos eu já era professora de Dança de Rua. Mesmo me sentindo desafiada, parecia que eu me entendia bem com aquele espaço e como manter uma organização possível para a aula acontecer. Nesta época formei um grupo de Dança de Rua, SMA CREW, com um grupo de amigos adolescentes e que fui coreógrafa, diretora e dançarina até meus 24 anos de idade. E nunca mais me afastei da sala-de-aula-sala-de-dança-ensaio. Buscar diversos processos formativos fez parte de uma sede insaciável de aprender e ser uma professora, dançarina, bailarina e coreógrafa o mais realizada possível dentro dos meus fazeres artísticos.

Cartografias do sentimental: corpo vibrátil. Uma cartografia que mapeia não os territórios estáticos, mas as subjetividades psicossociais dos modos de existir. Perder e formar novos sentidos: novos "mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos." (ROLNIK, 1989; p.1). Ser uma pessoa cartógrafa, não da área da geografia e mapeamentos estáticos, mas essa pessoa que devora todos os elementos que forem possíveis para retornar em subjetividades tamanhas e diversas que se assemelhe à uma antropofagia subjetiva e cultural.

A autora ROLNIK (1989) fala que essa pessoa cartógrafa se cerca de formações de desejos no campo social: independente de instituições formais ou não, mutações, memórias, religiosidades, culturas, formação teórica ou empírica e etc. A cartografia deste corpo vibrátil pode se alimentar de todas as entradas, pois para (Rolnik, 1989; p.2) "todas as entradas são

boas, desde que as saídas sejam múltiplas."

Entradas de danças diversas, de relações de mundo, apreendizagens para que as saídas sejam políticas. Aliás, a neutralidade é um discurso da hegemonia de poderes.

Abrir a porteira para que as saídas sejam de Danças múltiplas, afetivas e críticas é o que me estimulou a lecionar estas aulas no formato gratuito, em uma universidade federal, num curso de Dança e com apoio de um grupo de estudos registrado no CNPq, Laboratório Interdisciplinar em Artes da Cena, para que o retorno à sociedade seja maior do que as palavras de uma monografia ou uma postagem no Instagram: Educação e Arte acessíveis e gratuitos com respaldo científico e de qualidade.

Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, "entender", para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens e salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos (...) Isso nos permite fazer mais duas observações: o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reactivo. (...) Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. (ROLNIK, 1989; p.2)

Os processos de pesquisa em dança se agregam em formatos históricos, culturais, artísticos e, pelo advento da internet, inevitavelmente globais. Agora, acrescentamos a esta lista mais um adjetivo: ciberconectados. Para efetivamente inserirmos o corpo como prática de pesquisa na sociedade, devemos pluralizar os conceitos, validar e amplificar a significância da nomenclatura. Portanto, diremos “Danças Contemporâneas e processos coreográficos do tempo presente”.

Sendo assim, me percebo transitando entre tantos meios que seria injusto me ater em um fazer artístico, a uma nomenclatura temporal e singularizada de uma única técnica e estética em Dança para mediar as aulas deste curso e em minhas pesquisas enquanto 'artistaprofessora'. No decorrer de duas décadas, como artista da cena, notei que existe uma dificultosa curiosidade em nomear uma dança, a fins metodológicos, que alterne sua visualidade entre os saberes das danças midiáticas e a Dança Contemporânea.

O curso visa desmistificar processos, servir de auxílio para curiosos, docentes, estudantes e pessoas pesquisadoras que buscam confluir em seus projetos as Danças Urbanas (processos coreográficos), a Dança Contemporânea (processos cênicos) e o bem-estar. A gravação dos vídeos para o IGTV no Instagram, além de fazer a turma ter acesso às cartografias pulsantes e dramáticas de cada aula, é tornar o acesso aos vídeos como a possibilidade de um grande acervo e democratizar o conhecimento.

É premissa das formações em Danças que passei no decorrer da minha trajetória elaborar uma aula de dança sob alguns aspectos que aprendi enquanto artista da dança e durante a

formação enquanto docente. Porém, questionando determinados fazeres como enjauladores dos saberes amplos que se atentam para suportes outros que o corpo frontal ao espelho ou a diagonal da sala utilizei, também, estes formatos desde que eles não me enrijecessem enquanto docente durante a aula. Permitindo assim, que as pulsões de cada pessoa presente alterassem meu fluxo de planejamento anterior para que eu fosse contagiada em perceber como estavam aqueles corpos na minha aula, vindos dos seus dia a dia cotidiano.

Há de se considerar que as formações em Dança seguem caminhos metodológicos, muitas vezes, excludentes. O totalitarismo quanto a como se portar dentro de sala de aula pode se tornar muito cartesiano e preconceituoso. A vida cotidiana de uma pessoa discente, que chega direto das aulas acadêmicas para este curso, a vida cotidiana de uma pessoa que chega direto do trabalho, sem tempo muitas vezes nem para trocar de roupa são questões que não pertencem enquanto questionadora dos por quês. Mas, sim, de ser sensível a alterar minha aula e/ou auxiliar estudantes a encontrar a melhor movimentação para si mesmas.

Assim, abrindo as pulsões dramatúrgicas, juntamente com o planejamento das aulas e, também, sob as metodologias comuns as práticas de Dança, herdadas do formato de aula do Balé Clássico: aquecimento-alongamento, exercícios de deslocamento pela sala, uso da barra fixada na parede da sala e coreografia são premissas nas formações em Danças que passei no decorrer da minha trajetória.

Bell Hooks (2013) nos lembra, e relaciona com a pedagogia libertadora e de autonomia de Paulo Freire, que devemos confrontar a educação bancária, quando nos fala de uma Pedagogia Engajada que se afasta da "abordagem baseada na noção de que tudo o que os alunos precisam é consumir a informação dada por um professor e ser capazes de memorizá-la e armazená-la." (p.26) e propõe uma educação coletiva onde todos são participantes ativos e conscientes da práxis (teoria e prática) como seres humanos integrais. Veja se na Dança não temos exatamente este modelo de aprendizado deficitário? Não estou criticando a especificidade e treinamentos de saberes em Danças. O treinamento é parte do processo de apreensão de recortes específicos de determinadas danças. O que procuro problematizar é como conduzimos nossas aulas e ensaios de dança. Até que ponto não estamos depositando conteúdos e vocabulários nas nossas aulas sem sabermos se está "funcionando" para aquela turma? Muitas vezes o questionamento vem, mas não seguido de uma autocrítica. Mas, sim, de criticar a turma de estudantes como uma "turma difícil". Claro que diversas formações em Danças serem tão autoritárias, elitistas, gordofóbicas, racistas e LGBTQIA+fóbicas formam pessoas cidadãs que reproduzem estes preconceitos tornando, muitas vezes, a sala de aula e de ensaio em um local inóspito. Não é sobre procurarmos culpados. Mas sobre repensarmos nossas práticas, no presente, para que o futuro aconteça.

Os questionamentos devem reverberar em cada ação e reação dentro dos espaços de ensino e ensaio de Dança. Muitas vezes, simultaneamente ao momento da aula. A proposta de

apresentar neste capítulo como compus minhas aulas não é para trazer fórmulas copiáveis de como se dá uma boa aula de dança. Mas de abrir a conversa através dos vídeos linkados aqui e redirecioná-les a assistir cada vídeo para que esta pesquisa seja complementada pelas visualidades.

Ao elaborar uma aula de Dança, sob alguns aspectos que aprendi enquanto artista da cena e durante a formação enquanto docente, sem deixar de questionar determinados fazeres, dos saberes amplos mas que permite, assim, que as pulsões de cada pessoa presente alterassem meu fluxo de planejamento anterior para que eu fosse contagiada em perceber como estavam aqueles corpos na minha aula, vindos dos seus dia a dia cotidianos: abrir a escuta corporal para escutar cada estudante em seu corpo vibrátil.

Mas não fica somente no papel do planejamento da aula. Como cada estudante chega, quais são suas queixas do dia, como estão sentindo o corpo naquele dia, se estão com alguma patologia, se alguém está com cólicas, etc. Procuo perceber até mesmo quais são os sorrisos ou viradas de olho para cada proposta sugerida de exercício cênico. Todas essas questões me ocorrem em todas as aulas e, assim, devolvo essas mesmas perguntas à turma. Dependendo de como me respondem, no mesmo momento já readapto a aula às demandas que não sejam invasivas à realidade de cada pessoa presente.

O planejamento das aulas como pulsões cartográficas e dramatúrgicas de corpos vibráteis são a forma que planejo minhas aulas e permito as instabilidades da ordem do acontecimento serem o impulso para o ser docente: aliar os conteúdos de Danças com as pulsões que desordenam o planejamento dos conteúdos.

# ENTREVISTA COM ADRIEL VINÍCIUS



Artista da Música, film maker- editor e discente das Artes Visuais, multiartista e coração apoiador para que as pulsões de cada aula acontecessem. Com vocês, Adriel:

## Você é?

Meu nome é Adriel Vinícius, sou estudante de Artes Visuais na UFG e há mais de 10 anos profissional da música. Além de admirador e apreciador da dança.

## Como você chegou aqui, nas aulas de Danças Contemporâneas?

Por intermédio da Vanessa, minha companheira e através da percepção do quanto os processos eram minuciosos em sua forma de lecionar. O que gerou em mim a necessidade de registrar o momento através de vídeos que aproximassem as pessoas que os veriam da Arte. Mais precisamente a Dança.

## O que você quer dizer com processos minuciosos?

Foi perceptível pra mim, que assisti todas as aulas, um cuidado da professora com a integridade física e mental dos estudantes. É uma sensibilidade muito delicada que eu vejo como respeito. Eu acho que isso é um processo minucioso.

## Como foi pra você a experiência de captar em vídeo as aulas?

Foi uma experiência que resume o interartístico porque no processo eu me propus a me ver como parte do corpo cênico pra presumir as imagens que valorizassem cada corpo

Quais foram os critérios para escolha das imagens ?

Se tratando de uma aula, e compreendendo a intenção da aula de abrir um pouco o processo da dança para o público, eu busquei principalmente usar as imagens que fossem a manifestação do melhor de cada pessoa. E pra isso, eu contei com a ajuda da professora Vanessa, que me direcionada em determinados momentos a serem captados.

Todas as aulas foram realizadas numa sala de aula. Como foi explorar as imagens desse espaço?

Me dispôs a percorrer a arquitetura do local mas enfatizando os momentos onde os corpos eram protagonistas da cena.

Você usou algum tipo de técnica ou enquadramento específico pra isso ?

Sim. Utilizei muitos close ups na intenção de aproximar o espectador que ia ver os vídeos no Instagram, alternando entre imagens panorâmicas que poderiam trazer uma dimensão maior do espaço e dos estudantes em conjunto.

### Qual formato desses vídeos?

Embora o vídeo seja processo de um estudo interartístico complexo e delicado, eu no decorrer das aulas me permiti a edição sem música pra, posteriormente, encaixá-las a fim de aproximar o vídeo do formato videoclipe. Tornando assim deglutível aos espectadores habituados com esse linguagem no Instagram.

Você é artista da música por formação e profissão. Fale mais sobre como você interpelou tais conhecimentos com os conhecimentos no conjunto das aulas e do seu trabalho como filmmaker.

Em alguns momentos eu me senti dançando junto pra acompanhar determinadas movimentações simulando com um braço a mo-

vimentação de uma steadcam. E me movendo em consonância com os planos alto-médio-baixo de determinadas partes da aula. Entre ouvir, executar um som, ver e uma movimentação e imaginar visualizadas que valorizem essa movimentação, eu segui como um papel em branco: absorvendo tanto as movimentações que eu via quanto as musicas que eram executadas nas aulas pra verter em takes longos posteriormente selecionados a fim de valorizar as aulas. Foi assim.

Há 7 anos eu e a Vanessa nos propusemos, através da criação do Esse Tal, expressar arte de uma forma que fosse uma mescla de várias expressões. Possibilitando o interartístico.

Na aula 5, você e eu fizemos uma colaboração interartística baseada nas nossas pesquisas pelo Esse Tal. Ficou meio de lado sua participação enquanto filmmaker e assumindo outro protagonismo. Como foi pra você está aula em geral?

Foi desafiadora! Porque a proposta era pedir

para cada estudante, a partir da coreografia da aula anterior, desenvolver movimentações enquanto eu, como músico, tentava traduzir cada movimentação para o som.

Para apreciar melhor o trabalho do artista Adriel Vinícius, assista todas as aulas mas, principalmente a aula 5. >

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 1

## PULSÕES DRAMATÚRGICAS



Printscreen do vídeo da aula na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B1eYDqxndEB/>

## COMO VOCÊS ESTÃO SE SENTINDO?

Escolha sonora e por quê ela? O artista da música Johnny Hocker foi o tema sonoro desta primeira aula. A escolha dessa música, "Flutua", foi para falarmos sobre amor e respeito. Amor que não se mede por orientação sexual ou identidade de gênero. Em tempos em que “meninas vestem rosa e meninos veste azul”, o que define a existência de quem diverge da cisgeneridadeheteronormativa e branca?

Eu não sabia quem seriam as pessoas estudantes da primeira aula nem o que as motivava a existir e estarem ali. Tais perguntas são para o apimentamento da reflexão de quem lê esse texto-legenda e assiste os videos das aulas. E foram, também, as perguntas que me percebo fazendo ao pensar o desenvolvimento da aula com os saberes-conteúdos de Dança que me formaram ao logo da vida dançante. Como mediadora do movimento, o mapeamento de corpos presente, o preenchimento das fichas de inscrição, e a autonomia de cada estudante de querer falar em sala de aula, move as sinergias de cada exercício que é realizado. Mas não fica somente no papel do planejamento da aula. Como cada estudante chega, como estão sentindo o corpo naquele dia?

Enquanto artistas do corpo, é importante acessar, no primeiro momento da aula, aquecimentos comumente apreendidos nas salas de aula de Dança, como alongamento das musculaturas posteriores com deslocamento pela sala;

Transferências de peso laterais, transferências de peso para os 4 apoio, fortalecimento do abdome etc. Chão. Apoio. Transferência de peso.

Ao longo de meus muitos anos como aluna e professora, fui inspirada sobretudo por aqueles professores que tiveram coragem de transgredir as fronteiras que fecham cada aluno numa abordagem do aprendizado como uma rotina de linha de produção. Esses professores se aproximam dos alunos com a vontade e o desejo de responder ao ser único de cada um, mesmo que a situação não permita o pleno surgimento de uma relação baseada no reconhecimento mútuo. Por outro lado, a possibilidade desse reconhecimento está sempre presente.

O uso da coreografia enquanto vocabulário para a consciência corporal, para o entendimento “movimento a movimento” dos pontos de inserções musculares, articulares, memória tátil (com o chão e com o coletivo) são pesquisas comuns na Dança Contemporânea. As noções de musicalidade e desafio de improvisação a partir do som, são premissas comuns, pontos-chave dentro das pesquisas em Danças Afrodiaspóricas Estadunidenses. Como exemplo, temos as batalhas de dança. Esses tão estudados “clichês da dança contemporânea” são muito importantes para que se perceba suas potencialidades e limitações nas transições de um movimento a outro, principalmente quando falamos no retorno às descobertas de mundo como quando éramos crianças. A perda medo de ficar de joelhos, de pôr as mãos no chão, de se jogar em direção a outro obstáculo pertencente a alguma brincadeira de infância. Como pessoas adultas, tememos as (re)descobertas do movimento e nos afastamos dessas brincâncias. Em Dança Contemporânea, essa busca é premissa para a compreensão da mesma.

Quadril. Flexão dos joelhos. Extensão da coluna. Desparafusar o quadril. Ondulações corporais.

Para isso, utilizarei conceitos do fazer coreográfico do Jazz Funk e do Dancehall e de composição cênica da Dança Moderna e da Dança Contemporânea. O Jazz Funk se desenvolve muito pela linearidade e a sensualidade, enquanto leitura corporal. A movimentação wave muito comum a esta dança e potencializa a construção corporal desta técnica. A barra-fixa (objeto comum ao Balé Clássico) também é uma premissa importante para o Jazz Funk, visto que este conteúdo de Dança fez suas releituras históricas e de ensino de técnica, a partir do Jazz Dance, gestual, bounce e feeling das Danças Urbanas. Ressignificando, assim, a criação de bem-estar e de uma construção pessoal em dança que relembra um estado-sensação de fisicalidade saudável, afetiva e possível.

As propostas corporais passaram pelo reconhecimento corporal de cada pessoa presente como flexibilidade, potência muscular, força, transferência de peso, processos coreográficos e de composição coletiva quanto às percepções sonoras e de comando dadas por mim, como mediadora cênica e coreográfica.

Os recortes de dança utilizados na composição da aula foram o Jazz Funk norte-americano, passando pela transnacionalização de saberes do norte global para o sul global, mais precisamente Brasil-Goiânia, presentes em aula na composição coreográfica coletiva de uma cena conjunta com auxílio da cartografia cênica. As possibilidades de aquecimento e alongamentos confluíram em técnicas advindas do Dancehall jamaicano e também de técnicas somáticas quanto às percepções de possibilidades do próprio corpo de cada estudante ali presente, além de experimentarmos o wave nos membros superiores e no tronco enquanto nos deslocávamos no espaço da sala. Trabalhos de transferência de peso no solo, comuns à Dança Contemporânea também foram explorados em nível baixo.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 2



Printscreen do vídeo da aula 2 na Sala de Dança 1 da FEFD UFG

*Vídeos referências sobre James Turrel:*

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=XEN_mkuV0sU&feature=youtu.be)

[v=XEN\\_mkuV0sU&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=XEN_mkuV0sU&feature=youtu.be)

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=MVoMJHSNyI0&feature=youtu.be)

[v=MVoMJHSNyI0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=MVoMJHSNyI0&feature=youtu.be)

*A CARNE QUEIMA / A PELE SUA / OS  
OSSOS SE SENTEM PRESENTES / O  
OLHA ATENTO A TUDO AO REDOR / A  
RESPIRAÇÃO ESTÁ CONSCIENTE /  
LOCOMOVER / ANDAR / PASSAR /  
PASSO / MOVIMENTO / PENSAR O  
MOVIMENTO / PENSAR A  
LOCOMOÇÃO / MAS EU NÃO ANDO SÓ,  
ANDO AGORA QUE OS SENTIDOS  
FORAM PRESENTIFICADOS / EU  
EXISTO/*



<https://www.instagram.com/tv/B1wysjYnUqT/>

Nessa aula trabalhamos com conceitos de Jazz Funk norte-americano, workflor de técnica Graham (dança moderna), enquanto tateámos a percepção corporal individual, potencialidades de movimentação proposta e coletiva enquanto grupo que apreende os saberes juntos. Através da integração visual com luzes (JAMES TURREL, 1980), artista visual, damos seguimento no processo coreográfico e cênico ao som da artista da música Nina Simone.

VISUALIDADES / CENÁRIO / SOMBRAS / DIAGONALIDADES / FÊMUR / QUADRIL / BACIA / CENOGRAFIAS / ILUMINAÇÃO / DANÇAR COM A LUZ

Ao preparar os corpos, com exercícios que se atentem as diagonalidades, torções e alinhamentos articulares que visem a liberação de espaços dentro do proprio corpo. Quando percebo a possibilidade de alinhar meu corpo, ativo a percepção interna do tamanhos dos meus membros, as suas fragilidades em sustentar o peso do meu corpo contra a gravidade, as potencias musculares e de força para que eu sustente o mesmo...se eu espiralizo meu corpo “avanço” no deslocamento à frente e às laterais da sala: eu busco ativar um potencia de aguentar-eu-mesma enquanto vida dançante.



Printscreen do vídeo da aula 2 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

“É importante frisar o ímpeto não metafórico. Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política – função essa que Hewitt (2005, p. 11) define como “a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros”. Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.” (LEPECK, 2011; p.46

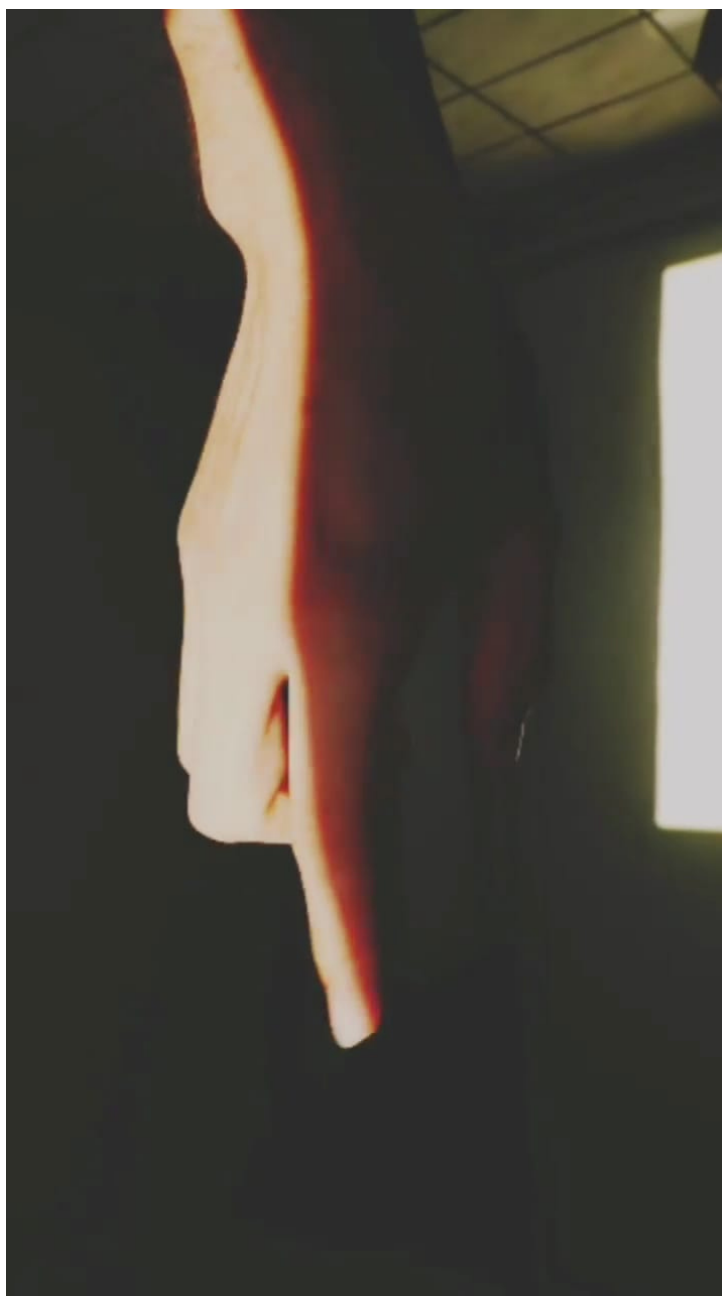
Ao se encontrar com a luz artificial como sendo a proponente do movimento, a criatividade é potencialmente acionada. Há um incômodo. O que fazer com um fio de luz de natal? A sala escura dá segurança ou traz insegurança quanto a onde se mover sem se machucar?

As instalações de James Turrel dialogam o espaço urbano, pólis, como potencia do dissenso (Lepeck, 2018) e como o corpo se move nessa possibilidade coreográfica.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 3

## VIDEODANÇA E VÍDEOS DE DANÇA EM CASA



Printscreen do vídeodança da aula 3



<https://www.instagram.com/tv/B2C5qUyHfK8/>

## WHATSAPP COMO FERRAMENTA DE COMPOSIÇÃO

Faltou energia no prédio da FEFD (Faculdade de Educação Física e Dança da UFG) no meio da tarde. Fiquei sabendo pelo grupo do whatsapp de discente do curso de Dança. Confesso que me bateu uma tristeza imensa por ser a terceira aula, quando a segunda aula estava cheia de estudantes e mais pessoas haviam entrado em contato comigo que iriam na aula deste dia. Porém, refletindo sobre entendi que seria uma ótima oportunidade, visto que não havia em mim a intenção de preparar uma apresentação ou um espetáculo de dança de final de semestre com a turma, de iniciar a investigação da dança para o vídeo e o vídeo para dança e os dois para com a casa de cada estudante, um como suporte do outro. Para isto, enviei um áudio no grupo do whatsapp criado para as aulas que não tínhamos aula devido a falta de energia na UFG e propondo, para quem se sentisse a vontade, um videodança ou um vídeo de dança, dependendo do resultados dos vídeos que estudantes enviariam a mim. Imediatamente e com muito alegria a turma aceitou de prontidão.

Nesse vídeo temos a movimentação proposta da seguinte forma: foi dada a opção a cada corpo pensante em relação a movimentação desenvolvida individualmente em casa, a partir de três eixos de pesquisa:

- cabeçapescoço
- tronco
- membros superiores e inferiores (braços e pernas)

O vídeo será usado como ferramenta na elaboração dos processos de percepção corporal e coreográfica da próxima aula.

Os vídeos enviados ficaram belos! Modernos, minimalistas e potentes. **Pés, dedos, costas, cabeça, mãos...corpo**. Essa possibilidade de perceber o quanto o corpo dialoga com a expressividade nos pequenos gestos, aguça a criatividade e sensibilidade de mundo. Uma fenomenologia que alcança até mesmo estudantes que não acessam autores que conversem sobre a filosofia do movimento.

**DESCRIÇÃO DO ÁUDIO ENVIADO NO WHATSAPP:** “como a gente esta desenvolvendo q questao do corpo quanto coreografia, saúde pessoal, saude no espaço da sala e com colegas, com os objetos cênicos que toda aula eu trago: a gente vai fazer uma tarefa de videodança, video arte. não se desespere. é muito simples. vocês tem visto que toda a semana temos jogado um video nas redes sociais, um vídeo arte um vídeo das nossas aulas e de todo o processo. essa aula ead não vai ser diferente mesmo a gente não se encontrando pessoalmente. a proposta é: vocês tem partes do corpo para escolher, pra fazer esse vídeo arte de alguns segundos ou como vcs se sentirem à vontade. a gente vai dividir o corpo em 3 pedaços: cabeça, tronco e membros (pernas ou braços) ou as duas. vocês vão escolher uma parte dessa divisão e fazer um vídeo de expressão com a dança, com a visualidade que vocês quiserem, mostrando essa parte deste corpo. não precisa ser longa, pode ser bem breve. a movimentação vai ser da escolha de vocês. depois a gente vai fazer um videoarte, eu vou juntar todos esses vídeos que vocês me enviarem ainda hoje, que a gente vai contar a aula de hoje como presente. e a gente vai montar um videoarte e na aula seguinte a gente vai montar uma coreografia com a movimentação de cada um de voces. nao se preocupem quanto a estética que vocês vão escolher. qual é a dança, se é jazz se é ballet se é dança contemporânea, dança moderna, danças urbanas... é a movimentação que vcs quiserem fazer. se vocês quiserem filmar só a mão, só a cabeça, só o pé ou o tronco, vocês estão livres. se quiser fazer dos três também pode. se quiser fazer só um pedaço dessa divisão do corpo, fica à vontade, tá bom?

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 4

## QUANDO VIDEODANÇA VIRA COREOGRAFIA



Printscreen do vídeo da aula 4 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B2UvgeWn5yV/>

## QUANDO O VÍDEODANÇA VIRA COREOGRAFIA

Nessa aula percorremos o processo de "reprodução" através de jazz funk, elementos do vogue e steps de dancehall a partir dos movimentos enviados, através do gestual dos próprios estudantes, no processo de videoarte proposto na aula passada. Posteriormente esse modelo de aula, bastante comum (mímese na música), será questionado e utilizado como ferramenta a garantir autonomia aos corpos pensantes. Os três eixos de pesquisa enviados à turma eram:

- cabeçapescoço
- tronco
- membros superiores e inferiores (braços e pernas)

A partir destes eixos, trouxe vocabulários de movimentos dançantes para a turma para compormos a coreografia da aula. Além de ter explicado para a turma quando estes eixos passam pelos vocabulários dançantes que eu trouxe, eu mesma me senti direcionada a uma dramaturgia da instabilidade quando fui desafiada pelas movimentações dos estudantes que comporam o videoarte a compor movimentações, também, pelas três eixos propostos.

Alinhamento articular do ombro. Dos braços. Consciência Corporal. Partir dos princípios da Técnica *Horton*. Tendo como princípio histórico do seu movimento e propagação das Danças Afrodiaspóricas Estadunidenses, o *Hip Hop Dance* é importante para estas técnicas pois se acreditam no conceito de base para aprioramento dos conceitos estéticos e técnicos de recortes bem específicos destas danças. Mais precisamente o *Boogaloo* (nome da técnica desta dança).

As técnicas do *Funk*, “a quicada”, fortalece a musculatura dos membros inferiores, aciona e potencializa a musculatura pélvica.

O Voguing (Cultura *Ballroom*) tem como um dos elementos básicos o *duckwalk* e *hands performance*. Estes movimentos-elementos são muito importantes para o deslocamento em nível médio-baixo pelo espaço cênico e, também, comumente utilizado nas Balls em suas várias categorias.

**TRONCO EM 'SUSPENSÃO' NA HORIZONTAL. BRAÇOS ACIMA DA LINDA DOS OMBROS. QUADRIL. BACIA. SUSPENSÃO DOS BRAÇOS. MALEMOLÊNCIA. WAVES. ONDULATÓRIAS COM O TRONCO. FLEXÃO. EXPANSÃO DA POTENCIALIDADE QUE TEMOS NO CORPO.**

## O GESTUAL COMO POTÊNCIA

O gestual na dança é tão potente e contemporâneo quanto o virtuosismo. Virtuosismo, em tempos de escassez da lucidez na sociedade e seus governantes, acontece, também no mover dos dedos, na carne se contraindo e se expandindo enquanto expressão dos desafetos. A coreografia é premissa para a aquisição de vocabulário em dança nas atividades desta aula. Como o processo é antropofágico cultural e subjetivo (Rolnik, 1999), a ideia é trazer elementos do Voguing Femme e aliar ao fazer coreográfico do Jazz Funk.

A intenção do vocabulário é ver como as palavras saem da "boca do vivente". Ou seja, a coreografia como mapeamento para mim, como professora, ver a corporeidade de cada estudante dessa turma. O que devemos assumir, enquanto artistas dançantes, é que há prazer na coreografia, no "vem e me segue". Não a toa temos o neurônio espelho que nos faz, quando mediado por comandos respeitosos, encontrar prazer na reprodução do movimento. A turma se divertiu muito na aula de hoje. Houveram sorrisos, atenção no olhar e "jogação"!

Como o Voguing dialoga com o Jazz Funk? São práticas dançantes que desagiam os papéis de gênero e o purismo tecnicista e excludente de que se deve passar pelo Balé para compreensão da movimentação, de quem se é e de que corpo ter. Tanto o Jazz Funk quando o Voguing questionam performatividade e celebram as diversas identidades de gênero ao desprezarem os encaixotamentos cishétronormativos e cristãos.



Printscreen do vídeo da aula 4 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 4 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Meu compromisso com a pedagogia engajada é uma expressão de ativismo político. Pelo fato de nossas instituições educacionais investirem tanto no sistema de educação bancária, os professores são mais recompensados quando seu ensino não vai contra a corrente. A opção por nadar contra a corrente, por desafiar o *status quo*, muitas vezes tem consequências negativas. E é por isso, entre outras coisas, que essa opção não é politicamente neutra. (HOOKS, 2013; p. 267)

## DESLOCAMENTOS E ELEMENTOS

A linearidade do movimento trabalha a criação de espaçamentos/distanciamento entre as articulações para ampliar a movimentação preterida. A sensualidade é uma válvula de escape potente aos encaixotamentos sociais de vigília do corpo. Somos um país colonizado por uma Europa cristã. O Vogue, dentro dos seus cinco elementos estéticos e técnicos (*catwalk*, *hands performance-arms control*, *duckwalk*, *floor performance* e *spin-dip*), propõe um direcionamento ao improviso, enquanto rompe decolonialmente com as práticas cishéteronormativas, brancas e eurocêntricas. O *arms control*, um destes elementos do Vogue, vem na similaridade, enquanto dança, da linearidade do Jazz Funk. Enquanto a *hands performance* é o lirismo poético da performatividade de gênero.

A *Ballroom* é uma cultura oralizada, comunitária e que estabelece uma comunidade de acolhimento subdivida em *Houses* (casas) e celebrada enquanto manifestação cultural nas *Balls* (bailes). Sua oralização e aprendizagem, enquanto cultura, se dão dentro das *houses* e *balls*, primordialmente. Pôr isso o fortalecimento da terminologia Cultura *Ballroom*.

Eu, Vanessa, sou 007 (quem não é de House ou saiu de alguma mas está inserida na cultura) na Cultura Ballroom.



Printscreen do vídeo da aula 4 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

**Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003; p.25)**

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

## AULA 5

**MÚSICA AO VIVO E DANÇA. ESCUTA. COMPOSIÇÃO COLETIVA**



Printscreen do vídeo da aula 5 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B2m82yonWUV/>

## QUANDO A MÚSICA SE TORNA A VISUALIDADE DA DANÇA

Esta aula, através de processos definidos e mediados previamente, as propostas de improvisação e composição coreográfica, a partir da coreografia gestada na aula passada, passaram pelos pressupostos e conhecidos níveis alto-médio-baixo.

Na ocasião tivemos a participação do músico Adriel Vinícius.

A aula 5 escancarou as possibilidades interartísticas de dramaturgia. Música ao vivo e dança e circularidades. A preparação corporal foi voltada pra o fortalecimento dos músculos dos membros inferiores enquanto o core (tronco) está ativo: estado de presença. O alongamento é um exercício para despertar a consciência corporal de cada. Consciencia essa que amplia espaços no corpo, que traz á tona potencialidades.

Ao retomar a coreografia da aula 4, que vinha de uma composição de três estudantes na aula-vídeodança, que foi assíncrona e em formato de pesquisa de vídeodança, dividimos a sala em duplas, trios e quartetos para que cada divisão planeje uma coreografia que dialogue com a música, num primeiro momento. No segundo momento da aula, a música ao vivo composta de guitarra e flata indígena, dialoga com o ritmo corporal da dança orquestrado pelo grupo. Essa escolha se baseou na coreografia da aula 4 e, a partir dela, um exercício laboratorial de improviso e composição coreográfica regido pelas próprias pessoas estudantes de cada divisão. A cada grupo, uma proposta enumerada de 1 a 5, com desafios tais como: uma dupla pesquisa a coreografia-passada deitadas no chão; um trio pesquisa no nível médio de corpo no espaço da sala; um quarteto se dispoe a tentar juntas desafiar o músico Adriel Vinícius quanto ao compasso da música tocada, ao vivo, na guitarra elétrica. Por vezes, de forma alternada, Adriel Vinícius tocava a música que es corpos davam como compasso para os acordes e harmonia do som. Se o corpo acelerava em um compasso específico, os acordes e harmonia acompanhavam es corpos e assim alternadamente nesse jogo.

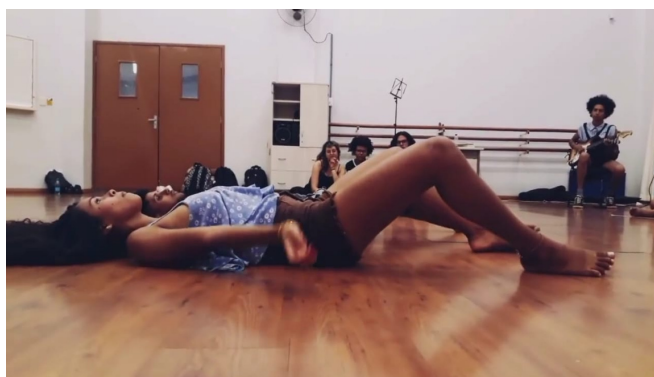
**MÚSICA AO VIVO. DANÇA. ESCUTA. COREOGRAFIA.  
COMPOSIÇÃO COLETIVA. ESCUTA / ESPERA /  
FRUIÇÃO / APRECIÇÃO PELA CORAGEM ALHEIA  
DE ESTAR AL A FRENTE / SOLO / ENCONTRAR APOIO  
NOS OLAHRES E OVACIONAMENTOS POSITIVOS /  
SORRISOS / APREENSÃO / MAIS SORRISOS /  
DESAFIOS DE SABER QUE É POSSÍVEL UM PROCESSO  
DANÇANTE QUE BROTA DA COLETIVIDADE /**

## QUANDO A MÚSICA SE TORNA A VISUALIDADE DA DANÇA

A escuta na espera “da sua vez” no centro da sala, essa ansiedade de desconhecer as inseguranças quanto à perfeição, faz parte de todo processo coreográfico. Acredito ser necessário a pessoa docente à frente da turma, lembrá-les que a competição não é o cerne do fazer artístico, embora movimente parte do setor artístico. A competição deve ser para vencer a si mesma quanto às barreiras impostas na sociedade e a forma desta de lidar com as culturas. O apoio de cada estudante presente à cada colega, que acreditou na aula e colocou presença no centro da sala, fez com que a potência dramatúrgica individual, reverberasse numa sinergia antropofágica-coreopolítica-afetiva, com toda a contradição que isto possa ser. Em tempos de individualismo pós-moderno, afeto em uma sala de aula de dança, é coreopolítico.



Printscreen do vídeo da aula 5 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 5 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

**Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos - sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero - e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem um consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de "política do chão". (LEPECKI, 2012; p.47)**

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

## AULA 6

### DANÇA CONTEMPORÂNEA: ABRAÇANDO NOSSOS CLICHÊS E REFERÊNCIAS



Printscreen do vídeo da aula 6 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B247tqmn87P/>

## A DANÇA CONTEMPORÂNEA GEOREFERENCIADA

Introduzir a turma com a História da Dança Contemporânea Ocidental. Exemplificar referências locais, nacionais e internacionais que depois foram enviadas para o grupo do whatsapp para que a turma visse quem e como dançam. E não tratando a turma como uma página em branco, como disse Peter Burke (2010). Que as pessoas que não sabem o que é Dança Contemporânea ou que nunca viram uma apresentação desta dança, não é ser mediadora dos saberes. É oprimi-los (FREIRE, 1970), com superioridades epistemológicas de não-práxis (teoria, prática empírica).

Sabe aquele tão clichê e necessário clichê nas aulas de dança contemporânea, tão 2009? Hoje foi o dia de passar pelas bases que compõem, historicamente, o fazer dança contemporânea no Brasil: transferências de peso e clichês para elevação de nível baixo-médio-alto). Além daquela boa introdução teórica sobre o cenário da dança mundial. É importante conhecermos o que constitui o fazer dança, mesmo que hegemonicamente, para que possamos refutar. A coreografia como pressuposto neoclássico e moderno, mas muito difundido até os dias de hoje em aulas e cias de Dança Contemporânea.

Perguntas que direcionei a turma: Como a gente vê a Dança Contemporânea no Brasil? Qual dança constitui a Dança Contemporânea, em Goiânia? Quais são as bases técnicas utilizadas e aprendidas para quem estuda Dança Contemporânea?

Fazer cada estudante lembrar das cias existentes em Goiânia e quais movimentações cancelam tais cias como são: que movimentos são comuns a quase todos os espetáculos? O movimento de aceno de "sim" com as cabeças da maioria da turma, seguido de um sorriso ponderante é importante para o decorrer da aula e como lidarei com a dramaturgia dos corpos presentes.

O uso da coreografia enquanto vocabulário, para o entendimento “passo-a-passo” dos caminhos que levam à compreensão dos pontos de inserções musculares, articulares, memória tátil (com o chão e com o coletivo) e às noções musicais que passam pelo corpo, são pontos-chave dentro das pesquisas em Dança Contemporânea.

Minha preocupação quanto a eles terem acesso a uma aula neste formato, com estas referências, é porque muito dela constitui a História em Dança no nosso país e nas maiores cias de dança. Que a turma tenha acesso a estes conhecimentos e, quando e se desejarem, fazer aula em outros lugares e entrar em cias, tenham estudado estes saberes.

## LIDAR COM AS RELAÇÕES DE MUNDO DE CADA PESSOA

Houve um momento em que, durante as atividades de clóshes e linearidades com as pernas, no nível médio (mãos no chão, pé apoiando a transferência aérea de um das pernas do nível alto para o nível médio) um estudante teve um cãimbra fortíssima. A aula parou. Deitei ele no chão, pedi para tentar relaxar a musculatura da região e solicitei o auxílio de uma estudante minha que é professora do SESC e formada em Educação Física. Ela prontamente aceitou e ajudou o estudante a aliviar a região.

Mesmo assim, ele continuou com a região sensibilizada por não ter o costume de fazer determinada movimentação, que mexe precisamente nas musculaturas pélvicas em inserção com o quadril (osso fêmur). Sugeri que ele, se ele sentisse a vontade para tal, continuar a fazer a aula sentado, adaptando as movimentações dos exercícios com as suas pernas imobilizadas, ele sentado no chão da sala e explorando movimentações outras com os braços e tronco, por exemplo.

Prontamente ele aceitou e fez a aula inteira, se divertindo e depois comentou sobre como isto o desafio enquanto artista da cena (é discente de Teatro na EMAC UFG). Segue a foto.



Printscreen do vídeo da aula 6 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

## CONTEXTUALIZAR PARA PREPARAR

Esses tão estudados “clichês da dança contemporânea” são muito importantes para que se perceba suas potencialidades e limitações nas transições de um movimento a outro, principalmente quando falamos no retorno às descobertas de mundo como quando éramos crianças. A ausência de medo de ficar de joelhos, de pôr as mãos no chão, de se jogar em direção à outro obstáculo pertencente a alguma brincadeira. Como pessoas adultas, tememos as (re)descobertas do movimento. Em Dança Contemporânea, essa busca é premissa para a sua importância e magnitude.

Importantes figuras da Dança do ocidente, do norte global e da Europa, que passaram pela Terra nos acrescentaram conhecimentos que reverberam no momento que vivemos, ainda, da Dança na contemporaneidade. Tais como Jean-Jacques-Noverre, com suas (re)descobertas sobre a natureza e o movimento coreográfico no Balé Clássico; LoïFuller com suas possibilidades cênica de enxergar cor no movimento; Nijynski com a presença cênica e narrativas temperadas para o palco e vida artísticas; Martha Graham com as novas linearidades na sua releitura sobre o Balé Clássico e as danças do povos originários da América do Norte.

**O que nos parece indiscutível é que, se pretendemos a libertação dos homens, não podemos começar por aliená-los ou mantê-los alienados. A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica na ação e na reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo. (FREIRE, 1970; p.43)**



Printscreen do vídeo da aula 6 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

É importante fazer estudantes contextualizarem em seus corpos o que é "premissa" comum a muitos locais que praticam Dança Contemporânea. Esta herda, em muito, dos saberes técnicos da Dança Moderna como dito acima.

As linearidades do Balé são presentes na Dança Contemporânea e Moderna. E se alternam, enquanto dançância, nas transferências de peso no nível baixo e médio, por exemplo.

Como o ocidente colonizou diversos países, assim como o Brasil, é previsto que a referência em Dança herde a linearidade do Balé. Mas mais importante ainda é agirmos decolonialmente nos nossos fazeres em Danças e como docentes ao problematizarmos nossas práticas.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 7

## ANTROPOFAGIA SUBJETIVA E A COREOGRAFIA: É POSSÍVEL?



Printscreen do vídeo da aula 7 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B3KtHc5HKjk/>



<https://www.instagram.com/tv/B3UjbbVH7B4/>

## PRESENÇA CÊNICA NA DANÇA

O que é presença cênica? Como se constrói presença cênica em quem estuda as artes do corpo? Após seis aulas percebi a importância de estimular uma dramaturgia que fosse além de repetir movimentos ou que estivesse mais preocupada com "do pescoço pra baixo" nas movimentações dançantes.

É possível percebermos que um repertório de expressões faciais, ou do pescoço pra cima, é pouco incentivado no rosto de artistas da Dança. Há. Mas não é tão comum. Principalmente quando saímos da literalidade de palavra-movimento herdados do Balé em que as expressões faciais alternavam entre tristeza e amor ou em algumas Danças Afrodiáspóricas Estadunidenses em que a sensualidade, braveza ou língua pra fora é a expressão mais comum. Na Dança Contemporânea e nas Danças Modernas norte-americanas percebe-se a expressão fácil *blasé* (feição neutra). E no Brasil não somos diferentes. É da ordem do Teatro investigar tais variantes. O que ainda precisamos avançar muito em Dança, visto que nos preocupamos, na maioria da vezes, com o virtuosismo dos movimentos. As Danças Populares Brasileiras, de matrizes afro e indígenas, em seus folguedos de manifestação cultural e/ou tradicional se atentam as expressões multifacetadas. (OLIVEIRA, 2011). Muito mais que as Danças ocidentais.

São questões. Não tenho a pretensão de respondê-las definitivamente ao encaixotá-las em modelos pré-determinantes. Mas, sim, problematizá-las ao instigar processos de composição em sala de aula.

O que é presença cênica? Como se constrói presença cênica em quem estuda as artes do corpo?



Printscreen do vídeo da aula 7 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Qual será a relação do estudante com a coreografia ensinada, nem sempre apreendida, em sala de aula? Seria a sala de aula um processo viciado em fazer, decorar e apresentar uma coreografia?

Pensando nesses jogos, utilizei-me do jazz funk (estética que me forma há 10 anos em decorrência do o Jazz, que me forma há 23 anos).

Quais são as funções de dançar? Quais são as referências que nos inspiram? E é o mestre-mandou? E quem disse que mandou?

Arte, quem não sabe ensinar?

A artista da música utilizada para compor a dramaturgia desta aula foi a MC Thaa.

## PULSÕES NO PLANEJAMENTOS

Alongamento no centro, de frente pro espelho. Deslocamento em diagonal pela sala. Pressão no chão. Sentir o chão. Deslizar pelo chão. Barra de Balé: potência de deslocamento como centro de apoio para as transferências de peso em deslocamento pela barra.

Espelho. Quem se vê? Só eu vejo? Uma pessoa do lado da outra, de frente para o espelho. Olho para movimentos que saem do meu corpo. De mim para mim. O que vejo? E as mãos, vão para onde? E a minha relação espacial, de menos de um metro? Milímetro entre peles. Uma musicalidade que brota do meu olhar sobre mim.

Volto para o centro da sala.

Coreografia.

Centro da sala, em roda. Mestre-mandou. Sigo a ritmo da música. Voz melodiosa. Mestre-mandou.

Me solto e improviso.



Printscreen do vídeo da aula 7 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 7 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 7 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

## AULA 8

### TRANSIÇÕES PELO ESPAÇO E COMPOSIÇÃO CÊNICAS



Printscreen do vídeo da aula 8 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B3czL51Hso1/>

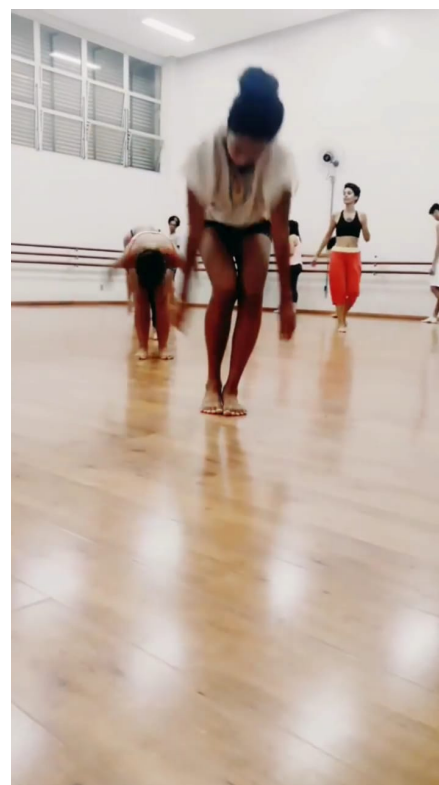
## DESLOCAMENTOS PELA SALA E A COMPOSIÇÃO

As possibilidades de transição e composição cênica são essências para as transposições poéticas das estéticas da contemporaneidade.

Preparar a musculatura e as articulações para receber impactos de transição pelo espaço da sala, exercitar a mobilidade e a flexibilidade ao retomar movimentações anatômicas perdidas com o enrijecimento fabril do sistema atual, que não valoriza a individualidade corporal, é prerrogativa para a composição das aulas.

Exercícios frente ao espelho e deslocamento pela sala, na diagonal, o *Jazzfunk* e o *Hip Hop Dance*, são os dispositivos de investigação, em danças, desta aula.

O jogo do improviso nunca é desprovido de regras. É preciso estar atenta às subversões que acontecem durante a aula para potenciar processos artísticos potentes. Como a assimilação de cada atividade é expressada no corpo de cada estudante ali me dá novas ideias de exercícios ou me faz retirar outros: mantendo alguns vocabulários coreográfico e partir disto improvisar quando necessário.



Printscreen do vídeo da aula 8 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

ALONGAMENTOS / ESPELHO / RODA / ESPELHO /  
DIAGONAIS / PULSÕES DE SORRISOS /

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

## AULA 9

### TRANSIÇÕES PELO ESPAÇO E COMPOSIÇÃO CÊNICAS



Printscreen do vídeo da aula 9 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B4BN5mznj2m/>

## REAPROXIMANDO CONCEITOS DANÇANTES

Sobre quais consensos falamos quando sentenciamos o que é dança contemporânea e danças urbanas?

A aula de hoje foi dentro da programação do Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da UFG (CONPEEX). Abordar historicamente quais conceitos permeiam a construção dos diálogos sobre a confluência das danças afrodiáspóricas estadunidenses e da Dança Contemporânea, foi o estímulo necessário pra que houvessem diálogos coporais em experimentação.

Revisitar os embasamentos da pesquisa que permeia a aula para que outras pessoas, visitantes por causa do CONPEEX UFG (Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão) evento anual e primordial da universidade para abertura de todas as pesquisas realizadas por docentes e discentes, pudessem se sentir parte da fazer-dançante e saíssem dali com apontamentos que ampliassem o olhar de cada sobre fazer uma aula de dança e que tem a antropofagia cultural entre as duas estéticas e técnicas.

Quem entra ali vai saber dizer, mesmo que brevemente, o que é Dança Contemporânea? Essa foi a atenção da aula de hoje: ampliar o acesso sobre a corporeidade do cotidiano com a corporeidade de técnicas específicas na construção dramatúrgica em sala de aula.



Printscreen do vídeo da aula 9 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Mapear as potencias corporais de cada pessoa, enquanto exercício coletivo, utilizando-se de aquecimentos comumente apreendidos nas salas de aulas anteriores, para aprimorar as técnicas corporais dançantes, tais como: alongamentos das musculaturas posteriores com deslocamento pela sala, transferencias de peso para os 4 apoio, coreografia e formações espaciais diversas que dialogam com jogos de improviso em duplas, no coletivo e em roda.

## TROCA DE OLHARES DANÇANTES

A barra-fixa é um exercício para desenvolver possibilidades de deslocamento pela sala, transferências de peso, equilíbrio, improvisação em dança, alongamentos e aquecimentos corporais além de, também, cutucar o desembaraço de mover o corpo e estimular uma audácia em cada estudante enquanto acontece um Contato Improvisação com a barra de dança na parede da sala

Deslocar a turma para a formação em duplas para que, juntas, se crie um contexto próprio da dupla de composição em cima das movimentações apreendidas durante a aula: estimula a criação de laços e de uma construção pessoal em dança de incentivo saudável, afetivo e possível. Desestimulando a competição e o embaraço.



Printscreen do vídeo da aula 9 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 9 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Para isso, utilizei conceitos do fazer coreográfico do Jazz Funk e de composição cênica da Dança Contemporânea. O Jazz Funk se desenvolve muito pela linearidade e a sensualidade, enquanto leitura corporal. A movimentação waveé muito comum à esta dança e potencializa a construção corporal desta técnica.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 10

## EXERCÍCIOS DE IMPROVISO NA COMPOSIÇÃO COLETIVA



Printscreen do vídeo da aula 10 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B4IPLtznp8r/>

## JORNAL COMO PONTO DRAMATÚRGICO

Confabulando corpos entre jornais, resignificados no jogo da vida, o processo é amparado pelas propostas com objetos cênicos, alongamentos e exercícios de improvisação.

Abordamos nessa aula, possibilidades cênicas para os jornais impressos. As notícias eram do dia da aula. As notícias foram escolhidas pelos grupos e resignificadas pelos mesmos e que traduzem as manchetes de jornal.

Como o seu dia reverbera em você?

Separei 4 músicas e distribuí entre os grupos tais opções: se queriam seguir a letra da música ou não, a melodia e harmonia ou simplesmente fazer da música um pano de fundo da cena sem compor cena sobre ela.

JOGOS DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA COMO PARTE DO AQUECIMENTO E ALONGAMENTO / CONSCIÊNCIA CORPORAL / VELOCIDADE / INTENSIDADE / FORMA / MOVIMENTO /

Compartilhei três possibilidades de entendimento sobre profundidade e altura para a movimentação em dança: nível Alto, Médio e Baixo. A quais vontades meu corpo têm de se entrega para dançar?

Sustentação do próprio corpo nas pontas dos pés. Sustentação do próprio corpo em um pé só. Sustentação do próprio corpo com giro/piruetas ao se deslocar pela barra-fia e pela sala de aula. Princípios anatômicos são extremamente importante para a autonomia de cada estudante sobre o próprio corpo enquanto vida e como estudante das artes do corpo. Consciência Corporal se alia à Expressão. Compreensão dos alinhamentos articulares, inserções musculares e força para experimentar giros-piruetas com apoio e sem apoio ao deslocar pelo espaço da aula.



Printscreen do vídeo da aula 10 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

## DANÇA E TEMPORALIDADES

Jornal. Uso cotidiano, atemporal de saber notícias locais, nacionais e mundiais. Como o corpo se relaciona com tantas palavras vistas e lidas? Jornal tem cheiro. Qual arrepio o jornal causa? O de pele? De ler notícias boas, notícias ruins? De lembranças? Qual movimentação acontece enquanto construção cênica coletiva? Quais movimentações o corpo reutilizará, ou não, do despertamento-aquecimento-alongamento realizado no início da aula?

Páginas de jornal foram distribuídas entre os grupos e trios. Cada parte destas divisões escolheriam, em concordância, 1 ou 2 reportagens da página de jornal.



Printscreen do vídeo da aula 10 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Mapear as potencias corporais de cada pessoa, enquanto exercício coletivo, utilizando-se de aquecimentos comumente apreendidos nas salas de aulas anteriores, para aprimorar as técnicas corporais dançantes, tais como: alongamentos das musculaturas posteriores com deslocamento pela sala, transferencias de peso para os 4 apoio, coreografia e formações espaciais diversas que dialogam com jogos de improviso em duplas, no coletivo e em roda.



Printscreen do vídeo da aula 10 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Com base nesta escolha, uma movimentação-coreográfica coletiva seria composta. Cada grupo apresentará após 30min de composição-montagem sob a reportagem escolhida no jornal. Cada grupo recebe uma música para a apresentação. Depois de cada apresentação, as músicas são trocadas entre os grupos e trios, sem a opção de escolha. E, sim, na base do improviso sonoro com a composição cênica. Como reverbera a decisão e não decisão sob a sua construção coletiva?

Ao final da aula, cada grupo explica a escolha da reportagem e das movimentações.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 11

**DANÇAR DESLOCANDO, ANDO, ANDO...**



Printscreen do vídeo da aula 11 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B43Zjhhncjn/>

## CONTATO IMPROVISAÇÃO COM A BARRA E IMPROVISAÇÃO COM A PROFESSORA

Viabilizar processos decoloniais na dança, onde a dança existe e pode passar por saberes técnicos artísticos às vivências individuais-sociais, tem sido a permanência das últimas aulas: hidridismos dançantes.

Como acessar procedimentos técnicos de recortes específicos de danças ao mesmo tempo que tais procedimentos respeitam o processos de assimilação dos movimentos de cada pessoa?

Reciclar metodologias e danças, que possibilitam a dramaturgia contemporânea, faz parte da antropofagia cultural e subjetiva (Rolnik, 1999) que nos incorpora aula a aula.

Tais perguntas são para o apimentamento da reflexão de quem lê o texto-legenda no vídeo desta aula no Instagram e assiste os vídeos das aulas. São as perguntas que me percebo fazendo ao pensar o desenvolvimento da aula com os saberes-conteúdos de Dança que me formaram ao longo da minha vida dançante.

Como mediadora do movimento, o mapeamento de corpos presente, o preenchimento das fichas de inscrição, e a autonomia de cada estudante de querer falar em sala de aula sobre suas vivências, move as sinergias de cada exercício que é realizado enquanto busco me distanciar a cada dia de uma educação bancária (FREIRE, 1970).



Printscreen do vídeo da aula 11 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Assim é que, enquanto a prática bancária, como enfatizamos, implica numa espécie de anestesia, inibindo o poder criador dos educandos, a educação problematizadora, de caráter autenticamente reflexivo, implica num constante ato de desvelamento da realidade. A primeira pretende manter a imersão; a segunda, pelo contrário, busca a emersão das consciências, de que resulte sua inserção crítica na realidade. (FREIRE, 1970; p.45)

## ESTADO DE ATENÇÃO E O DESLOCAR

O chão como alavanca de deslocamento no espaço-cênico-sala-de-práxis. O chão nessa alavanca para subir o corpo ao nível médio e alto de altura em relação do chão ao corpo ereto bípede.

Estudar princípios de relaxamento do corpo no chão à torções que tragam percepções de encurtamentos, nós e amplitudes, prepara para a noção de deslocar-se pelo espaço-cênico-sala-de-práxis.

Observar. Atenção. Compreensão. Ter o apoio visual e de espera de cada colegas durante os exercícios, aguça a gentileza e o respeito pelo tempo de si e o tempo do próximo. Essa espera, torna possível conversas-dançantes ao formar duplas, trios, grupos, etc.



Printscreen do vídeo da aula 11 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 11 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

Ao fechar o espaço-cênico-sala-de-praxis com as duas barra-móveis, redicionadas para a diagonal da sala, limitando o espaço em uma grande diagonal do fundo para a frente do espelho, amplia-se (pensando nesse espaço físico) o tamanho da sala e ainda assim coloca as barras-móveis como ponto de apoio para experimentação de transferências de peso e ponto de apoio cênico.

A proposta era se deslocar nessa diagonal, experimentando os níveis baixo, médio e alto sendo impulsionado pela sonoridade colocada e trocada aleatoriamente. Após uma inicial experimentação, forma-se duplas. Uma pessoa da dupla experimenta dialogar no nível baixo e médio, dançando com a outra pessoa colega que estará somente no nível alto.

E para finalizar, o diálogo é formado em uma conversa-dançante comigo com cada estudante da aula. Quem faz a troca aleatória das músicas para o exercício, é outra pessoa estudante da sala.

Ao final da aula, cada grupo explica a escolha da reportagem e das movimentações.

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 12

## IMPROVISAÇÃO



Printscreen do vídeo da aula 12 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



[https://www.instagram.com/tv/B5JSJz\\_n5fc/](https://www.instagram.com/tv/B5JSJz_n5fc/)

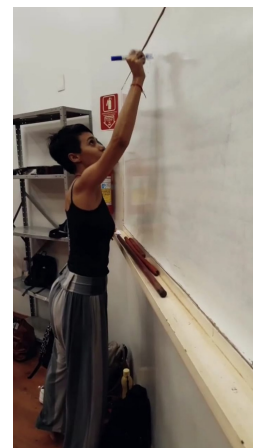
## CONTATO IMPROVISAÇÃO COM A BARRA E IMPROVISAÇÃO COM A PROFESSORA

Eu nunca aprendi a improvisar lendo livros sobre jogos de improvisação ou sobre teorias que respaldar o improvisar em dança. Na verdade improvisar em dança sempre existiu. Desde o bebê que se embala a um ritmo interno alegremente ou ao som de alguma música à manifestações de culturas populares brasileiras de matrizes afro e indígenas. O conceito de conceituar a impositão é um exercício belíssimo e cheio de preciosidades. Quando me percebi buscando referências bibliográficas para esta aula me vi cheia de memórias afetivas das aulas e residências artísticas que participei ao longo dessas duas décadas de danças. O Jazz dance me ensinou a improvisar entre um estrofe e outro da música coreógrafa em aula. O Hip Hop Dance me ensinou que a partir do bounce do gestual e dos passos sociais desta estética e técnica a jogar meu vocabulário aprendido nas batalhas de dança. A Dança de Rua me ensinou a híbridas de técnicas das danças Afrodiaspóricas estadunidenses com diversas e infinitas outras danças possíveis, que confluíssem, para que eu me destacasse numa batalha de free style ou numa apresentação coreográfica do meu grupo SMA CREW.

Com tantas pessoas docentes especiais na minha vida, que me formaram em diversos processos, os improvisos em Danças são o grande elo da compreensão de autonomia na educação e na Arte: os ensinamentos sobre as espontaneidades das danças, que em mim encontram terreno fértil, até hoje, enquanto ainda me coloco como pesquisadora em danças.

Quais são as possibilidades de instruir e vivenciar um corpo que lida com regras e ao mesmo tempo joga com elas?

Quais são os limites? Eles existem?



Printscreen do vídeo da aula 12 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

“O estranhamento toma conta da cena, impossível domesticá-lo: desestabilizados, desacomodados, desaconchegados, desorientados, perdidos no tempo e no espaço – é como se fôssemos todos homeless, “sem casa”. Não sem a casa concreta (grau zero da sobrevivência em que se encontra um contingente cada vez maior de humanos), mas sem o “em casa” de um sentimento de si, ou seja sem uma consistência subjetiva palpável – familiaridade de certas relações com o mundo, certos modos de ser, certos sentidos compartilhados, uma certa crença. Desta casa invisível, mas não menos real, carece toda a humanidade globalizada.” (ROLNIK, 1998. p.1)

## ACESSAR CONHECIMENTOS EM DANÇA PARA IMPROVISAR

Em 2017, fiz uma residência artística de *Improvise Technique* William Forsythe com Roberto Oliveira Jr, diretor e ex-bailarino, que atuou diretamente com o William Forsythe. Foi meu primeiro contato com as técnicas de Forsythe para a improvisação em Danças. Como o processo formativo destas técnicas é extenso, introduzi para a turma quem era o William Forsythe e qual das técnicas iríamos iniciar a investigação.

Forsythe tem um sistema muito amplo de tecnologias de improvisação. Dentre estas tecnologias, iniciel com a *Escrita > Inscrição de Rotação > Arco e Eixo*.

Ao abordar tais práticas com a turma, percebi que a vontade de improvisar e dançar juntas era tamanha que as atividades foram para um caminho que, se destrinchada a técnica de Forsythe com tempo amplo de experimentações entre estas, a turma "pulou" algumas etapas e subverteu outras.

Passando pelas tarefas de improviso e composição de *Improvise Technique* William Forsythe (FERREIRA, 2017), fomentamos processos de vivenciar como as articulações, juntamente com a potência cênica, se jogam no espaço de dança e se as interações distintas acontecem.

Improviso não se baseia no acaso.

Afinal, o que é o acaso?



Printscreen do vídeo da aula 12 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 12 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

È importante trazer o conhecimento teórico para que se entenda a práxis como parte do fazer artístico. O estudo da aula 12 foi, majoritariamente, sob os estudos de improvisação na *Improvise Technique* William Forsythe.

A escolha desta aula ser sobre a técnica de Forsythe se fundamentou sobre a ótica de trazer vocabulário coreográfico de Danças Urbanas, Consciência e Expressão Corporal e estruturas de composição cênica pelo viés da Dança Contemporânea para que, ao utilizar os fundamentos de Forsythe, as dinâmicas da aula se tornassem mais fluidas.

Quais são os caminhos percorridos nessa conversa-dançante que inicia em duplas à um grande conjunto?

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULA 13

## REAFIRMANDO IDENTIDADES NAS MOVIMENTAÇÕES DANÇANTES



Printscreen do vídeo da aula 13 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B5bRkhmnXRA/>

## ACESSANDO PROCESSOS DE IDENTIDADE NA SOCIEDADE

Os princípios de aquecimento e alongamento da aula de hoje seguiram as técnicas de wave (ondas) das Danças Urbanas. Precisamente a pesquisa corporal das waves que permeia as pessoas praticantes do Boogaloo do Hip Hop Dance.

Mas como iniciar uma aula para que um corpo que ainda não tem contato e prática constante com essa movimentação, possa entender a ponta de experimentar um processo coreográfico?

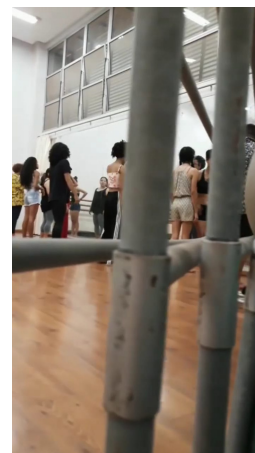
Aquecer e alongar os membros superiores do corpo. Perceber quais são as possibilidades de movimentação de cada estudante ao entender as articulações enquanto ponto de regências de uma movimentação ondulatória em Dança. Cuidados com as articulações ao entender os limites delas.

### TRONCO / COLUNA / TRONCO-CORE-ABDOME / QUAL A MAGNITUDE DESSA REGIÃO DO CORPO PARA A MOVIMENTAÇÃO EM DANÇA?

Se deslocar pela diagonalidade da sala de dança, aquecendo a coluna, com flexões e extensões da coluna enquanto alonga, também, a musculatura posterior do corpo. Deslocar ativa a percepção dos pés, da caminhada, do equilíbrio e do desequilíbrio.

Canon. Deslocamento. Formação em fila. Rotação do braço todo. Um grande círculo da sala. Quem sou eu? Que movimentação eu utilizaria para me identificar no mundo?

Cada estudante, em um roda única, se apresentou com alguma movimentação que a identificasse no mundo. Qual o seu nome? A fulana, e fulane, o fulano sou eu. Dialogar com a música. Conversar com a turma. Esperar a minha vez de falar. Local de fala. Hora de falar. Hora de calar.



Duplas. Coreografar com cada movimentação (re)descoberta hoje. Conversar com a música. Ondular o corpo, contralateralmente, junto com colega de dupla. Olhares de frente ao espelho gigante da sala. Quem somos?



Printscreen do vídeo da aula 13 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



Printscreen do vídeo da aula 13 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

IGTV - <https://www.instagram.com/vanessavoskelis/channel/>

# AULAS 14 E 15

**IMERSÃO DE VOGUE**



Printscreens do vídeo da aula 14 e 15 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG



<https://www.instagram.com/tv/B5bRkHmnXRA/>



[https://www.instagram.com/tv/B5\\_ZDoIHIKr/](https://www.instagram.com/tv/B5_ZDoIHIKr/)

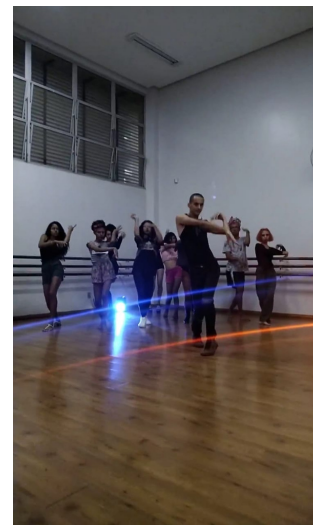
## CULTURA BALLROOM - VOGUING

Iniciando os conceitos de práxis na primeira aula, juntamente com a minha irmã da ballroom Matheus Lara Precious Muniz para que, na segunda aula com a mini ball, e Rodreg, mother da House of Witch apresentasse a turma a experiência de uma ball. História, Ballroom Culture, Transnacionalização, voguing. Escolhi as duas últimas aulas do semestre letivo para fazer uma imersão na Cultura Ballroom com uma mini Ball na última aula para que todes da turma vivenciassem o que é o Vogue.

RUNWAY / OLDWAY / FACE / NEWWAY / VOGUE FEMME / FEMME QUEEN / VOGUE PERFORMANCE

Nesta primeira aula, eu e Matheus Lara Precious lecionamos os 5 principais elementos dentro do Voguing (que é a dançância da cultura ballroom): *catwall*, *duckwalk*, *hands performance*, *flor performance* e *spin-dip*. Eu estudo profundamente o Oldway, mesmo que as outras categorias do Voguing também façam parte de meus estudos pessoais dentro da ballroom) e a Lara lecionou Runway e Vogue Performance. Aplicando, assim, a turma aos saberes específicos do Vogue e iniciando uma leitura estética e técnicas de cada categoria lecionada. A cultura ballroom é inseparável da práxis. Não se dança vogue sem ser inserido no contexto histórico de Nova York, onde surgiu entre os anos de 1940 com as Balls e se consolidando enquanto Vogue nos anos 70, que consiste em uma comunidade performática e competitiva (SANTOS, 2018), trazendo a discussão para o contexto local, de Goiânia e as Houses que aqui existem e como a cultura acontece por aqui.

Para o último dia de aula propomos uma Vogue Ball com o tema de VOGUEBALL CONCEITUALIS - Vogue Performance e Runway. Somente estas duas categorias foram formadas para esta mini ball: uma categoria dançada, onde todas as categorias que são de dança dentro da cultura ballroom se inserem em Vogue Performance (não Oldway ou Newway ou Vogue Femme e Femme Queen) e a categoria Runway que é uma categoria de desfile, onde a dança é proibida enquanto a "entrada" acontece. Entrada é o momento da performance para que as pessoas juradas possam julgar sua "caminhada".



Printscreens do vídeo da aula 14 e 15 na Sala de Dança 1 na FEFD UFG

A cultura Ballroom teve seu início em Goiânia, no ano de 2016 com as pioneiras (pionners) Gleyde Lopes, Flavys Guimarães, Rodrag e Lucas Syuga: estudaram no RJ, BH e SP sobre a ballroom e trouxeram para Goiânia o movimento tático, transnacional e estrutural das Houses (casas de acolhimento afetivo para pessoas LGBTQIA+) e das Balls. Há relatos e vídeos caseiros de que a categoria Oldway já transitava, enquanto dança, nos anos 90 na cidade de Goiânia. Porém, não em aterei a falar historicamente sobre a Cultura Ballroom nesta monografia.

# CONSIDER(AÇÕES)

Os processos antropofágicos, as confluências de técnicas e estéticas dos saberes da(s) Dança(s) e as dramaturgias do e no corpo foram os processos metodológicos utilizados como ferramentas pedagógicas a fim de gerar autonomia corporal a cada estudante e garantir elementos de contextualização histórica para, não somente uma compreensão contextualizada da dança como linguagem, mas também como caminho de compreensão de mundo.

Ao tentar garantir elementos diversos que enriqueçam essa linguagem em sala de aula, por meio de jogos coreográficos e interartísticos que vão desde as reportagens de jornais do dia à percepção da iluminação do ambiente como parte do processo, apaziguo dentro de mim uma antropofagia cultural e subjetiva, como aponta Rolnik (1999) para que a arte não seja somente uma busca incessante por uma cultura bacharelesca que imita a europa em seus fazeres do campo artístico. Foi muito além disto. Foi perceber no mundo a nossa volta, georeferencialmente, como a Arte se comporta na sua perpetuação enquanto ensino e cena e quais elementos devem ser questionados para que a reprodução não seja o único meio de dialogar com os modos de existir outros.

A busca por permitir o acesso através da abordagem e divulgação dessa pesquisa, pela redes social Instagram, em vídeos postados semanalmente garantiram uma adesão e divulgação orgânica por parte do público em geral, da comunidade acadêmica e no entorno desta, dada a importância desse tipo de pesquisa realizada no Laboratório Interdisciplinar em Artes da Cena, LAPIAC/UFG - CNPq. É permitir que as discussões textuais de excelência acadêmica, as aulas enquanto discente do curso de Licenciatura em Dança da UFG, workshops, residências artísticas, aulas regulares no ensino informal e não-formal fossem como um combustível incansável de uma dialética materialista e histórica enquanto dialoga com a subjetividade e a Arte presente na sociedade.

Muitas das dúvidas sobre a Dança/Arte que surgiram durante as aulas foram sanadas à luz da interpretação individual de cada estudante juntamente com uma contextualização histórica, no experimentar artístico e na apreciação coletiva que geraram outras dúvidas na tentativa de alcançar a existência, enquanto ela questiona hegemonias, na possibilidade em buscar caminhos pessoais para a adaptação dos exercícios, considerando a multiplicidade de corpos.

Cultivei discussões que medie a relação fenomenológica sobre a origem da Dança de Rua à transformação para Danças Urbanas e quais recortes específicos de dança dentro desse termo guarda-chuva utilizaríamos nas aulas para potencializar metodologias (metodologias estas que me formaram enquanto artista da dança), quais foram os procedimentos históricos que transitaram do Balé para a Dança Moderna, da Dança pós-moderna para a Dança Contemporânea e relacionar tudo isso aos adventos da contemporaneidade com as redes sociais e suas ferramentas de acessibilidade global e de acervo em Dança.

O significado disso é a autonomia de poder caminhar e transitar entre saberes acadêmicos e midiáticos proporcionando um mergulho sensivelmente pessoal, tanto nas minhas próprias potencialidades e des estudantes, sem necessariamente recorrer a apenas uma estética e técnica de Dança. A dança é um meio. Ser artista é um meio. Meio este que lida dialogicamente com a existência humana e meios de suportes outros que mediam, também, como potencialidades para as dramaturgias do corpo.

A partir de vários caminhos metodológicos, de uma cartografia do sensível e vibrátil (ROLNIK, 1989) construímos uma dança acessível e referenciada também na vivência des estudante, abrindo a minha escuta enquanto docente para caminhos de interpretações de mundos no presente viabilizando um futuro em que a expressão corporal dançante alimente uma criticidade (de obra artística pronta) e dramáturgica (de obra artística sendo gestada).

Por essa vereda cheia de bifurcações, sem a intenção de encaixotar o conhecimento em respostas prontas para a turma de Danças Contemporâneas Urbanas, percorri interações relevantes na construção de autonomia e consciência corporal que servissem a mim como um 'sininho da memória' de pessoas tão relevantes na construção da Educação no Brasil e no Mundo como Paulo Freire, Bell Hooks e Susana Tambutti como ponto de confluência entre os saberes metodológicos da Educação com o saberes da Arte.

Reviver em cada uma das vozes de docentes na minha formação que ecoam na minha mente, em cada movimento dançante, em cada exercício realizado em sala, o dançar junto, o olhar atento à saúde para que a dança não seja um meio de lesão corporal, a efervecente Cultura Ballroom na sua oralidade afetiva e questionadora são construções, em mim, que manifestam em traços eternizados de uma memória viva na temporalidade que não é só cronos: é pulsante.

De que objetivo estamos falando quando pensamos em planejar e dar uma aula de Dança? O objetivo se apresenta no desenrolar do curso quando eu me distancio de metodologias eurocêntricas e meritocráticas, quando estas já se mostram inacessíveis, excludentes e coloniais. O objetivo sempre foi a construção mútua, entre erros e acertos, entre olhares e sorrisos, enquanto há viver e dizer através das Danças.

Os fazeres se dão em relações de multiplicidades que se expandem das histórias individuais às coletivas, das mesclas que produzem tecidos híbridos que se colocam em movimentos (críticos, reflexivos, existenciais, afirmativos, de empoderamentos etc etc) durante as aulas, mas que contém reverberações dançantes do antes e que se continua no depois como possibilidades de (auto)entendimentos sobre os vários fenômenos que se apresentam nos corpos de quem faz.

# REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade/** Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História/** Arthur C. Danto: trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

COOLS, Guy. **Sobre dramaturgia da dança.** Trad. RESENDE, Felipe. // **On Dance Dramaturgy** Revista Cena, Porto Alegre, nº 29, p. 53-63 set./dez. 2019 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

EJARA, Frank. **O novo termo “danças urbanas”.** 25 out. 2011. Disponível em: <http://frankejara.blogspot.com.br/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html> Acesso em: 18/05/2021

FERREIRA, Rousejanny. **Balé sobre outros eixos: traçados de William Forsythe para a criação de tecnologias de improvisação./** Rousejanny Ferreira. - Curitiba: CRV, 2017.124 p.

FREIRE, Paulo, **Pedagogia do oprimido**, 17a ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987

KERKHOVEN, Marianne Van (1997). **Le processus dramaturgique, in: Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Dramaturgie**, nr. 31. Brussels: Contredanse. pp. 18–25.

LEITE, Aline Rita Niconiello L. **Yvonne Rainer e os fins da dança: corpo, consciência e educação somática.** Dois pontos:, Curitiba, São Carlos, v.15, n. 2, p. 125-133, setembro de 2018.

GADELHA, E.; CALDAS, P. **Dança e Dramaturgias (s)** / organizado por Paulo Caldas, Ernesto Gadelha ; traduzido por Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot - Fortaleza; São Paulo : Nexus, 2016.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade/** bell hool; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

GUARATO, Rafael. **Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I)**. Revista Arte da Cena, Goiânia v.6, n.2, p. 114-154, ago-dez/2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

\_\_\_\_\_. **Dança de rua: corpos para além do movimento (Uberlândia – 1970-2007)**. Uberlândia: EDUFU, 2008. 238 p.

\_\_\_\_\_. **História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana**. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em história) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. ILHA: Revista de Antropologia, 13(1), 41-60.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**; tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. **Módulo 26: Arte e cultura popular**. Brasília, 2011. 81p.

SANTOS, Vanessa Garcia dos. **Danças Urbanas no Brasil: nomenclatura, Profissionalização e Festivais**. 2016. 142. trabalho de conclusão de curso, (Graduação) - Licenciatura em Dança, UFU, Uberlândia 2016.

ROCHA, Tereza. **Derivas de um plano de composição em dança: o todo é menos que do a soma de suas partes**. In por Paulo Caldas, Ernesto Gadelha (org). Dramaturgias em DançaFortaleza; São Paulo : Nexus, 2016. p. 269-302

ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**./ Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity**. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIVª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição bilíngüe (português/inglês);

\_\_\_\_\_. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. Conferência proferida nos simpósios: **Corpo, Arte e Clínica** (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03); **A vida nos tempos de cólera** (ONG Atua, Rede de Acompanhamento Terapêutico. Itaú Cultural, São Paulo, 17/05/03) e **A clínica em questão: conversações sobre clínica, política e criação** (DA de Psicologia UFF e Universidade Nômade, Niterói, 05/12/03).