



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

RAYANE ELISA MOREIRA BITENCOURT

CENAS DE UM CORPO HÍBRIDO

BELÉM-PA

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

RAYANE ELISA MOREIRA BITENCOURT

CENAS DE UM CORPO HÍBRIDO

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Prof. Ma. Caroline de Cássia Sousa Castelo.

BELÉM- PA

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA**

B624c Bitencourt, Rayane Elisa Moreira

Cenas de um corpo híbrido / Rayane Elisa Moreira Bitencourt --
2019.

Orientadora: Prof^a. Ma. Caroline de Cássia Sousa Castelo.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de
Licenciatura em Dança, Belém, 2019.

1. Dança contemporânea. 2. Dançarinos – Formação
profissional. 3. Dança – Narrativas pessoais. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao décimo dia do mês de Julho do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, reuniu-se na sala 14 desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelas professoras: Prof.^a Msc.^a Caroline de Cássia Sousa Castelo (orientadora e presidente) e Prof.^a Dr.^a Waldete Brito Silva de Freitas (examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria da aluna **RAYANE ELISA MOREIRA BITENCOURT**, intitulado: *Cenas de um Corpo Híbrido*. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi Aprovado com conceito Bom
com as seguintes observações Melhorar a escrita e a apresentação do trabalho

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 10 de julho de 2019.


Prof.^a Msc.^a Caroline de Cássia Sousa Castelo
Orientadora


Prof.^a Dr.^a Waldete Brito Silva de Freitas
Examinador (a)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos de fotocopadoras ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas, neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura:

Rayane Elisa M. Bitencourt

Rayane Elisa Moreira Bitencourt

Local e Data: Belém, 16 de agosto de 2019

**Dedico este trabalho a minha família,
principalmente a meus pais por todo
amor e dedicação.**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pelo dom da vida e da dança e a nossa senhora de Nazaré, pelo amparo durante toda esta caminhada.

À minha mãe, Elda Bitencourt, por toda força e dedicação durante toda a caminhada no curso. Ao meu pai, Raimundo Mores, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos e nunca mediu esforços para que eu chegasse até aqui.

As minhas amigas, Renata Pinheiro, Luciene Lopes e Jéssica Gomes, por toda união durante essa jornada que não foi fácil. As minhas amigas e irmãs, Jéssica de Jesus e Aline Andrade, por toda essa vida de amizade e por cada incentivo durante o trabalho árduo que foi a produção desta tese.

Aos meus professores, que sempre me incentivaram a nunca desistir. A minha orientadora, Caroline Castelo, por ter aceito a missão de me ajudar nos 45 minutos do segundo tempo e sempre se dispor a tudo.

RESUMO

Esta pesquisa fala sobre a formação de um corpo cercado por diversas técnicas de dança, como estas técnicas perpassam por este corpo sem que ele perca sua individualidade e como este corpo híbrido vai para a cena. Tem como metodologia indutora a auto-etnografia, pois a investigação deste corpo se dá, através da minha trajetória na dança. A pesquisa traz a visão da autora Ana Flavia Mendes, a respeito da pluralidade da dança e na concepção de dança na pós-modernidade. Assim, este trabalho traz pensamentos à cerca da contemporaneidade, de tornar visível as diversas possibilidades que um bailarino tem em cena, através na sua individualidade ligada a várias técnicas de dança.

Palavras-chaves: Corpo; Técnica; Híbrido.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Coreografia “Diversidades”, Festival de Dança do Norte.....	21
Foto 2 – Espetáculo “Urbanos”, apresentado pela Companhia Mirai de Dança...	22
Foto 3 – Ballet de Repertório “Amigas de Coppélia”, Festival de Dança do Norte	24
Foto 4 – I Mostra de Dança Karen Kzan.....	28
Foto 5 – Desfile da Escola de Samba Quem São Eles	30
Foto 6 – Show da banda Tropa do Forró	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – A MINHA DANÇA	13
CAPÍTULO 2 – A DESCOBERTA DESSE CORPO	32
CAPÍTULO 3 – A MINHA DANÇA HOJE.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

O ser humano constitui seu corpo através do meio em que vive, através da sociedade e da cultura nela enfatizada. Assim, quando este ser humano se torna um artista, passa a incorporar suas vivências de sociedade e cultura em seu fazer, trazendo então, uma perspectiva de suas experimentações diárias.

Na dança, quando utilizamos a técnica de algum gênero de dança, como o *ballet* clássico, por exemplo, essas experiências que o ser humano traz em seu corpo, influenciam na absorção de tal técnica. Desta forma, nenhum gênero de dança se torna totalmente puro no corpo de um bailarino, sempre haverá influências de tudo o que, este corpo vivenciou.

Se pensarmos que um bailarino se utiliza de várias técnicas de dança e que essas técnicas já veem carregadas de culturas, então, este corpo se torna um corpo de múltiplas possibilidades, e cabe ao bailarino, a investigação e a proposição de todas estas possibilidades em cena. É isto que trago à tona, como diversas técnicas perpassam o corpo de um bailarino, se uma técnica deixa rastro na outra e como se dá a forma de um corpo híbrido.

Atualmente, a dança tem se feito de muitas misturas, dificilmente se ver um bailarino que dance apenas um gênero de dança, ou seja, um bailarino hoje tem em sua formação corporal a interação de várias técnicas. Deste modo:

Híbrido, hibridez, hibridismo, hibridação e hibridização são palavras cada vez mais recorrentes na contemporaneidade. A despeito do termo híbrido ser oriundo da física e da química, esta ideia de mistura, combinações e miscigenação espalhou-se e é utilizado em diversas ciências do conhecimento (SOUZA; ALVES, 2014, p. 5).

O hibridismo na dança é uma experiência nova, que vem junto à contemporaneidade, que traz uma visão mais ampla de tudo o que já conhecemos, e assim, aprendemos a reconhecer o novo. Mas para que isso possa acontecer de maneira eficaz, é necessário um conhecimento das técnicas e gêneros de dança, ser tocadas por elas, e não apenas misturar movimentos superficialmente.

Laurence Louppe (2000) defende a ideia de que “essas misturas são ilusórias”, até que o corpo do bailarino seja “tocado”.

Como se sabe, não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações à la Limón (como, por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. e todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo que constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas [...] (LOUPPE, 2000, p. 26).

Dentro destes conceitos e pensamentos sobre corpo híbrido, trago neste trabalho a minha trajetória dançante e como esse hibridismo se deu em meu corpo. A maneira como investiguei a fundo cada técnica por onde perpasssei e a maneira como uma interage com a outra, foram formulados com intuito de deixar visível este corpo múltiplo, e tornar mais visíveis ainda, as possibilidades que meu corpo adquiriu, que vai muito além de qualquer técnica.

Trago uma maneira de investigação voltada para a individualidade do ser bailarino, e que é possível trazer a técnica para seu corpo e não, o seu corpo para a técnica. É possível e essencial, o bailarino colocar um pouco da vivência que já carrega, seja uma outra técnica de dança ou aprendizados do meio social, o importante é, ser visível na dança o que caracteriza este bailarino, o que faz parte da sua identidade.

Isto se dá, através da experimentação de movimentos de cada técnica de dança, e como o corpo é capaz de executar atendendo as especificidades da técnica, mas sem perder sua particularidade e as experiências que já carrega consigo, seja outros gêneros de dança ou não.

Assim, mostrar e falar sobre o hibridismo é o meu maior intuito. O quão bailarinos contemporâneos são carregados de misturas e como isto torna a dança mais autêntica e mais autônoma. Autonomia é uma marca forte em um corpo pluralístico, a forma como o bailarino é capaz de colocar suas diversas experiências em cena, com segurança e total controle do que se está fazendo, são características imprescindíveis de um corpo híbrido.

O início deste trabalho se mostra através da minha trajetória, como passei por todas as técnicas e gêneros de dança, o que cada experiência me causou e como cada experiência me tornou mais madura. A minha formação como bailarina

é o principal enfoque desta pesquisa, assim como, o desenvolvimento do meu corpo até o que ele é hoje, a pluralidade que nele encontrei e como usei isto a meu favor.

CAPÍTULO 1 - A MINHA DANÇA

A dança sempre foi bastante presente na minha vida. Desde muito pequena dançava nas festas comemorativas das instituições de ensino por onde passei. As danças folclóricas¹ sempre estavam nos repertórios das apresentações, tudo o que surgia envolvendo a dança eu estava participando. No início por uma grande influência de minha mãe, esta que fazia questão de pagar meus figurinos, levar-me aos ensaios, me ver dançar. Posteriormente, todo esse envolvimento se deu por gosto próprio.

Diante disto, identifico minha pesquisa como uma pesquisa auto-etnográfica. Sandra Mayer (2014) ressalta esta, como a relação da dança que se vivenciou, com uma pesquisa direcionada a investigação e prática desta dança. Mayer afirma que “A etnografia e a auto-etnografia permitem ao artista da dança associar a experiência do dançar à pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento de modos de investigação voltados às necessidades das práticas artísticas” e ainda “A auto-etnografia intensifica a perspectivaêmica em direção a construção de conhecimento na passagem entre os fazeres artísticos e os fazeres acadêmicos” (MAYER, 2014, p. 1).

Assim, venho construir esse trabalho, voltado para a investigação do meu corpo e como a dança se configurou no mesmo. Investigar esta trajetória atribuindo todas as experiências vividas e marcadas neste corpo e trazer para dentro de uma pesquisa acadêmica, é um dos pontos principais deste trabalho.

Estudei na escola Instituto Bom Pastor, onde a dança era muito forte. Havia, inclusive, uma sala de dança com piso apropriado, barras para a dança clássica, som, uma sala grande e muito bem estruturada. Todas as datas comemorativas eram festejadas e sempre com muita dança. Nas festas juninas, por exemplo, havia inúmeras apresentações de vários gêneros, eu costumava me envolver em mais de uma apresentação e sempre achei ótimo dançar. A professora de Educação Física desta escola, Edith Marques, era professora de ballet e até

¹ Uma das principais formas de manifestação cultural, que representam também as tradições de determinada região e estão ligadas a aspectos religiosos, festas, lendas, fatos históricos, acontecimentos do cotidiano e brincadeiras.

hoje é proprietária da “Escola de Dança Edith Marques”. Sempre que possível ela levava seu grupo para dançar nos eventos da escola.

Havia muitas estudantes da referida escola que frequentavam aulas de ballet na Escola de Dança Edith Marques. Neste momento, estava fascinada, com as apresentações e queria muito dançar daquela forma, mas infelizmente não tive as condições financeiras que a escola exigia. Um pouco mais tarde, esta professora iniciou um projeto na escola, no qual os alunos da instituição poderiam fazer aula de graça. Eu me animei e achei que enfim iria aprender tudo aquilo que eu via nas apresentações, porém mais uma vez não foi possível, o projeto tinha uma idade limite e eu já tinha ultrapassado esta idade. Fiquei triste, mas continuei a me envolver nos eventos da escola.

O Instituto Bom Pastor, sempre foi uma escola que incentivou a prática da dança aos alunos, principalmente, pela influência da professora Edith Marques. Sobre esta dança na escola, Isabel Marques diz que, é necessário lançar um olhar mais crítico sob esta prática, ou seja, a dança deixar de ser algo apenas para “festinhas de fim de ano” e sim, fazer parte do contexto de ensino dentro da escola.

A escola pode, sim, dar parâmetros para sistematização e apropriação crítica, consciente e transformadora dos conteúdos específicos da dança e, portanto, da sociedade. A escola teria, assim, o papel não de reproduzir, mas de instrumentalizar e de construir conhecimentos em/através da dança com seus alunos(as), pois ela é forma de conhecimento, elemento essencial para a educação do ser social. (MARQUES, 1997, p. 23).

Apesar de todo o incentivo da instituição, a dança ainda não tinha esta visão crítica, ainda era uma forma de relaxamento, de atividade extra, e usada apenas para as apresentações em datas comemorativas.

Por um tempo eu dancei sozinha em casa, comprava Dvds com vídeos de artistas e bandas *pop*², que sempre tinham coreografias. Treinava em casa todas essas coreografias, treinava flexibilidade com a pouca noção que tinha, e consegui desenvolver uma boa flexibilidade. Dancei por um tempo com alguns amigos, nós fazíamos *cover*³ de uma banda pop chamada *N'sync*⁴ que possuía

² Gênero musical.

³ Adaptação de algo ou alguém, que já existe ou existiu. Se apresentam de forma fiel ao original.

⁴ Boy band americana de música pop

várias coreografias. Nos apresentávamos em festividades e eventos culturais de igrejas na maioria das vezes e fomos bastante elogiados, mas logo nos dispersamos e a ideia do grupo não continuou.

No ano de 2008 através de uma amiga conheci o *jazz dance*⁵ na escola de dança Clara Pinto. Fui convidada à assisti uma aula e achei bastante interessante, um gênero de dança que eu ouvia muito falar e me causava curiosidade de saber como era a movimentação e o estilo de música. Uma música animada, movimentações que exigiam flexibilidade, que tinha muitas poses e “carões”⁶. Isto tudo me despertou uma grande vontade de fazer estas aulas. Fiz o concurso de bolsas da escola e consegui bolsa parcial e pude, enfim, ingressar em uma escola de dança e fazer aulas regulares.

No decorrer das aulas fui aprimorando a técnica do *jazz dance* e participei de alguns festivais. Foi quando experimentei a sensação de pisar pela primeira vez em um palco de verdade, no palco de um teatro e viver um pouco disso que é ser bailarina. Passei a observar bastante as meninas que faziam *ballet* naquela escola, tanto nas aulas quanto nas apresentações, e eu gostava muito da postura que elas tinham, do coque, da meia calça, das sapatilhas de ponta e do jeito que elas dançavam. Decidi, então, que no ano seguinte faria *ballet*⁷, mesmo não tendo começado desde criança e sendo um pouco “gordinha”, eu queria tentar, queria experimentar esta técnica que me chamava tanta atenção.

Sempre após as aulas de *jazz* iniciava a dança de salão⁸. Geralmente eu ficava para assistir e adorava. Minha vontade de fazer as aulas era grande. Na verdade, eu queria poder praticar todos os gêneros de dança ao meu alcance. Eu costumava observar e admirar a intensidade com que muitos casais dançavam. Conexão e sintonia incríveis. Perguntava-me como dois corpos diferentes podiam dançar tão ligados e tão parecidos um com o outro? Fiz alguns amigos que eram monitores na dança de salão e assim, frequentei algumas aulas, sem muito

⁵É uma forma de expressão pessoal criada e sustentada pelo improviso. Sua origem tem raiz essencialmente popular. Pode-se afirmar, que nasceu diretamente da cultura negra.

⁶ Expressões faciais que determinam atitude.

⁷Gênero de dança que se originou nas cortes da Itália durante o século XV, e se desenvolveu na Inglaterra, Rússia e França como uma forma de dança de concerto.

⁸ Surgiram entre os nobres da Europa e principalmente com o surgimento das da dança realizada com casais.

sucesso, pois eu tinha um certo problema em dançar a dois e acabei deixando a dança de salão de lado.

No ano seguinte não pude experimentar o *ballet* clássico como pretendia e nem continuar as aulas de jazz. Precisei sair da escola. Voltei a praticar em casa, agora com um pouco mais de conhecimento. Ainda aprendia as coreografias de videoclipe e de filmes de dança que começaram a ser lançados, por um tempo, vivi minha dança assim, mas sempre com o pensamento de voltar para uma academia ou escola de dança.

Os filmes de dança passaram a ser uma grande referência para mim. A cada cena coreografada, eu aprendia e estudava as movimentações, e assim, meu repertório de movimentos aumentava significativamente. Nathan Podestá (2013), fala em seu artigo sobre "O autodidatismo na formação musical" a respeito do aluno autodidata, que ele diz ser "a pessoa que estuda sozinha, sem professor".

Por um tempo, eu fui essa pessoa, criei um repertório corporal através do que eu via e aprendia nos filmes e vídeos. Podestá, faz uma pesquisa com alguns alunos de música que aprenderam a tocar algum tipo de instrumento sozinhos e a respeito disto, ele diz: "Esta noção de que o músico autodidata aprendeu "sozinho" evoca certa autonomia do músico que supostamente teria se constituído a partir de si próprio, sem o auxílio de outras pessoas". (PODESTÁ, 2013, p. 47). Outro ponto que o autor toca a respeito desse tipo de aprendizagem, são os meios pelo qual, os autodidatas que ele entrevistou, utilizaram para aprender a tocar seus instrumentos sozinhos.

As experiências musicais vivenciadas por cada um deles anteriormente ao ingresso no curso divergiam bastante e podem ser sintetizadas por: atividades musicais socializadas com familiares, amigos, grupos de estudos, grupos religiosos, destacando também o papel das tecnologias e mídias neste processo. (PODESTÁ, 2013, p. 40)

Relacionando com a dança, com a maneira como eu iniciei meus estudos e aprendi a dançar, o processo de uma aprendizagem autodidata, ocorre exatamente da mesma maneira. Muitas pessoas, por exemplo, iniciam sua trajetória na dança na igreja, logo, esse aprendizado se dá, por meio de grupos religiosos, como cita o autor. O meio pelo qual eu aprendi e estudei a dança,

segundo Podestá, seria as tecnologias e mídias, pois os filmes de dança na época, tiveram muita repercussão na mídia. Assim, posso dizer que, fui uma autodidata na dança por um bom tempo.

Neste período, também me envolvi com a capoeira. Um grupo chamado Cana Forte capoeira surgiu no Icuí Guajará, bairro em que eu morava. Na verdade, o grupo já existia há um tempo, mas eu não tinha conhecimento. Comecei a treinar e me identificava bastante por ser um estilo de luta/dança diferente do que eu já havia visto. Desenvolvi um pouco a capoeira, gostava muito dos treinos e das rodas de jogo. Eu tinha um grande interesse em crescer na capoeira, como em tudo o que me envolvo.

A capoeira surgiu na era da escravidão. Os negros que eram escravizados se utilizavam da capoeira como forma de, cultura, autodefesa e resistência à opressão. Mello afirma:

A capoeira foi criada neste contexto. A necessidade de autodefesa e de resistência à opressão foram elementos propulsores da criação de uma técnica de defesa e ataque, no qual os negros utilizavam do seu próprio corpo para se confrontar com seus opressores (feitores, capitães do mato). Geralmente estes confrontos ocorriam nas fugas, nos lugares de mata rala das selvas, nas capoeiras. Daí a origem do nome. É importante perceber que a capoeira foi criada, não apenas como instrumento de resistência física, mas também como um movimento de resistência cultural, de uma necessidade do negro de reconstruir sua identidade, de se fazer humano. Como afirma Schwarcz (97) era necessário aos negros reinventarem sua própria existência para poder se adaptarem à sua nova realidade. Neste sentido, a capoeira constituiu-se numa manifestação de resistência em que seu universo simbólico e motor era carregado de elementos da sua cultura ancestral africana, como a religiosidade, a musicalidade, movimentos, costumes, etc. Porém, esses elementos não se apresentavam de forma original, e sim readaptados à uma nova contingência social que se impunha. A capoeira foi criada sobre uma base cultural africana. Segundo Teixeira (97), as características da capoeira já existiam de forma isolada em outras manifestações africanas (danças, movimentos corporais, instrumentos musicais etc.) (MELLO, 2002, p. 3).

Através de todos estes elementos colocados pelo autor, é possível entender o conceito da capoeira ser uma luta/dança. Ele diz também, que a capoeira tem aspectos lúdicos e combativos, que estão presente em seu jogo. Assim:

A capoeira apresenta essas características devido à incorporação de elementos da cultura africana, rica em folguedos, jogos, rituais e também devido à necessidade de dissimular a verdadeira intenção que havia por

trás “brincadeira”, daquela “dança”. Uma vez que demonstrada a verdadeira intenção da capoeira essa seria veemente coibida, como realmente foi. (MELLO, 2002, p. 3).

Por ter sido proibida, os negros precisavam camuflar sua luta, assim, a esconderam por trás de toda a sua cultura africana, transformando a capoeira nesta arte que envolve, luta, dança, música e jogo.

Em seguida tomei conhecimento de que um projeto social, também pertencente ao bairro onde morava, oferecia aulas de *ballet* e um dos instrutores da capoeira ministrava aula para crianças neste mesmo projeto. Certo dia, tive a oportunidade de ir até este projeto social e soube que as aulas de ballet não eram apenas para crianças, e que sim, eu poderia participar das aulas. Não demorou muito para que eu pudesse iniciar. Na época eu já estava com 17 anos e me deparei com uma turma repleta de meninas entre 10 e 12 anos. A princípio foi um pouco difícil a aceitação delas. Me olhavam como se estivessem se perguntando o porquê de eu estar ali, mas isto logo passou, pois recebi gradativamente a confiabilidade dessas meninas.

Iniciei ali, uma caminhada bem difícil na minha vida; a tentativa de ainda poder me tornar uma bailarina clássica, uma bailarina virtuosa. Havia vários fatores contra mim. Eu não possuía o físico convencional de uma bailarina clássica, tinha uma dificuldade maior que as outras meninas para absorver a técnica pelo fato de não ser mais criança e minha estrutura corporal já está formada e principalmente por não possuir a facilidade para obter o famoso e tão desejado “*endehors*”⁹.

Existem várias teorias para a invenção do *endehors*, uma delas é de que esta é uma posição natural do corpo e que o ballet a levou ao extremo. Em seu livro “Balé passo a passo”, Flávio Sampaio diz:

A mais conhecida é que o italiano Cesare Negri escreveu em 1604 um tratado sobre a dança intitulado *Grazie d' Amore*, que mais tarde recebeu o nome de *Nuova inventioni di balli* (Nova invenção de baile) onde o autor aconselhava, como forma de manter a elegância, que os pés dos bailarinos fossem mantidos para fora, conselho que perdurou através dos tempos e que foi levado em conta quando da contextualização dessa técnica (SAMPAIO, 2013, p. 108).

⁹ Rotação externa dos quadris, que serve para manter elegância e estabilidade ao bailarino clássico.

Passado o tempo, foi descoberto que esta posição, além de elegância, trazia estabilidade ao bailarino. Anatomicamente a rotação externa do fêmur¹⁰ na fossa do acetábulo¹¹ é um movimento possível na articulação coxo-femoral¹² e o grau da rotação é determinada pela estrutura óssea e depois pelas características dos ligamentos articulares¹³. Ainda sobre a pesquisa de Sampaio:

Existem muitas revisões na literatura sobre a anterversão e o que quase todas elas dizem é que há características hereditárias e que as alterações na angulação ocorrem mais rapidamente desde o nascimento até os oito anos aproximadamente, estando o processo praticamente completo aos 10 anos e completamente definido aos 16 anos de idade (SAMPAIO, 2013, p. 110).

Minha rotação externa era bastante limitada, eu tinha as pernas quase que totalmente para dentro. Apesar de ter flexibilidade eu tinha muita dificuldade para desenvolver o *endehors*. Mesmo com todos esses fatores eu queria e pretendia me superar e ser uma grande bailarina. Dediquei-me arduamente, aos poucos fui adquirindo um bom físico, a dança tomou conta da minha vida. Treinava, fazia aulas e isso tudo foi me ajudando.

Posteriormente a todo esse trabalho, participei de festivais e tive a oportunidade de em um deles dançar um solo. Meu primeiro solo de *ballet*, ainda na sapatilha de meia ponta¹⁴, pois fazia pouco tempo que havia iniciado nas pontas¹⁵, um trabalho árduo para mim diga-se de passagem. No entanto, pude me sentir confiante de que logo eu iria mais longe. Não sentia ser muito proveitoso minhas aulas serem apenas aos sábados no projeto, apesar de treinar em casa, duas horas de aula por semana não eram mais o suficiente, eu precisava evoluir, precisava de mais. Resolvi procurar uma escola, onde eu pudesse ter mais aulas e

¹⁰Osso longo da coxa, que se articula proximalmente com o quadril.

¹¹ Cavidade cotiloide do osso do quadril, na qual se articula a cabeça do fêmur.

¹² É uma articulação esférica formada pela cabeça do fêmur e pelo acetábulo.

¹³ São ligamentos que unem entre si duas cabeças ósseas de uma articulação, como, o ligamento dos ombros e dos joelhos.

¹⁴ São sapatilhas moles, leves e totalmente flexíveis, somente para proteger o pé do bailarino.

¹⁵ São sapatilhas um pouco mais duras, que amolecem com o trabalho realizado pela bailarina no decorrer do tempo. Apenas bailarinas utilizam as pontoas, no entanto, bailarinos podem usar para o trabalho de fortalecimento nos pés. É necessário preparar o pé iniciando com a sapatilha de meia ponta.

assim, me aperfeiçoar mais. Consegui ingressar na Escola de Dança Ribalta¹⁶, uma escola com ótimas referências. Lá aprimorei bastante minha técnica no *ballet* clássico, e pude voltar às aulas de *jazz*. Estava adquirindo o corpo e a técnica que eu tanto almejava.

Neste período eu havia saído há pouco tempo do ensino médio e sem muito êxito no vestibular. Decidi participar do processo seletivo para o curso de intérprete-criador da Universidade Federal do Pará. Passei nas provas e ingressei no curso. Comecei a viver a dança em uma intensidade maior do que já estava vivendo. O curso técnico me mostrou o que eu realmente queria, me ajudou a adquirir bastante conhecimento e me abriu portas.

Em meio a tantas descobertas, conheci as danças urbanas através da Cia Mirai de Dança¹⁷. Por sempre acompanhar videoclipes de artistas que são envolvidos com dança, eu via um pouco do *hip hop*, aprendia as coreografias e até arriscava alguns movimentos. Por um tempo esta foi minha única vivência com a dança e eu queria muito experimentar algo mais didático, pois eu sabia que o *hip hop* não era apenas aquilo que eu via nos videoclipes.

Após conhecer a Cia Mirai descobri que eu estava certa. Comecei a fazer aulas e fui descobrindo outros segmentos das danças urbanas. Descobri que dança de rua vai muito além do *hip hop* e que dentro das danças urbanas existe o *dancehall*, *street jazz*, *vougue*, *waacking*, *pop*, *locking* entre outros, e que cada um deles se originou na rua também ou em boates e tem um histórico grandioso, como o *hip hop* (não me aprofundarei em todos estes gêneros e sua história, pois não é o enfoque desta pesquisa). Experimentar o *hip hop* foi bem desafiador para mim, sentia que era mais um obstáculo que eu devia superar. Eu queria aprender, queria dançar como meus professores dançavam, mas eu ainda queria manter o foco e priorizar a dança clássica.

¹⁶Escola de dança que exerce um trabalho significativo no mundo da dança há mais de 15 anos. Trabalha da criança ao adulto com vários gêneros de dança. A cia Ribalta já ganhou importantes premiações e é uma cia bastante reconhecida em Belém. Tem como diretora e fundadora Mayrla Andrade.

¹⁷ Primeira cia profissional de danças urbanas de Belém. Trabalham para ampliar o cenário há 12 anos, tem como atual diretora Karina Castro e fundador Franco Salluzio. Possuem um espaço onde ministram aulas regulares de danças urbanas.

Por um período fiz aulas apenas de *hip hop dance* com a Cia Mirai, aprendi sobre as danças sociais que existem dentro do gênero e que surgiram nas ruas e em festas periféricas de Nova York, onde o movimento *hip hop* nasceu. Dancei algumas coreografias em diversos eventos, inclusive, eventos da própria Cia.

Foto 1 – Coreografia “diversidades”, Festival de Dança do Norte.

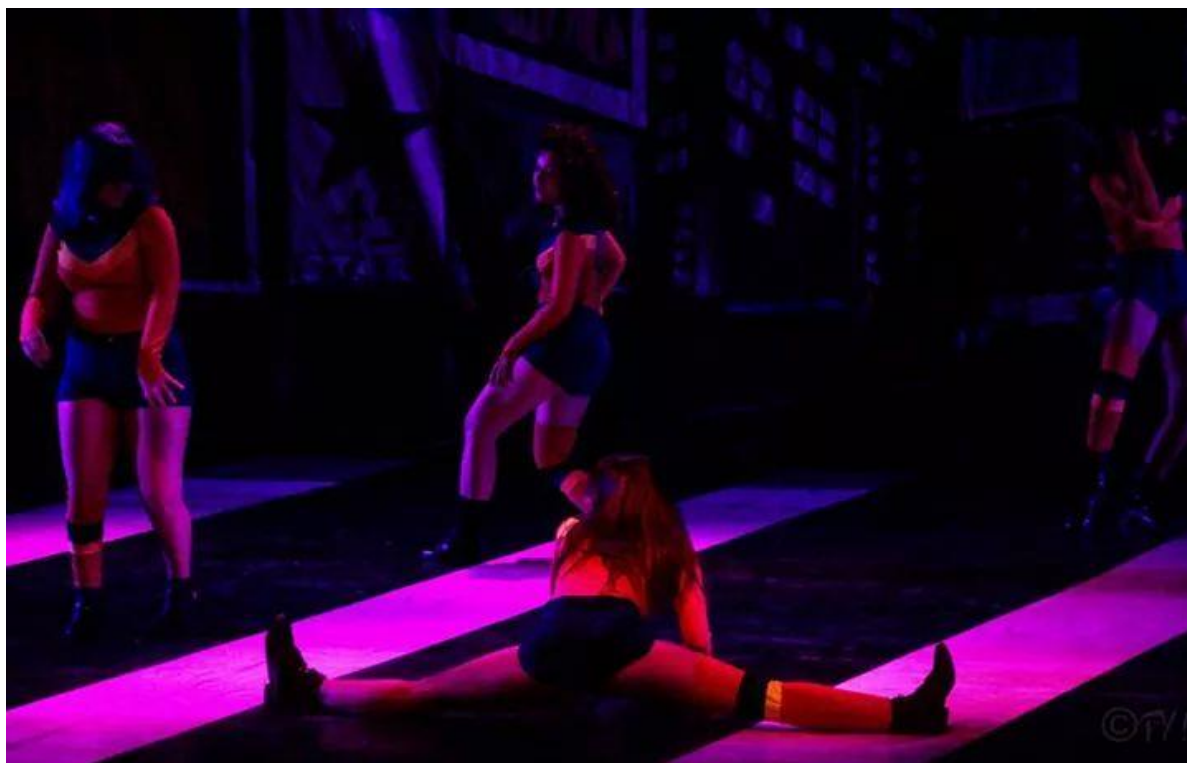


Fonte: Acervo pessoal (2013)

Logo pude conhecer mais do *waacking* e do *dancehall*. O *wacking*, é um estilo de dança eletrizante, com ênfase em movimentos complexos e altamente dinâmico dos braços e mãos que se assemelham a implantação de *locking*¹⁸ no pulso, mas mais exagerado e prolongado e ressaltam a sensualidade e força ao mesmo tempo. O *dancehall*, também é uma dança eletrizante, os passos, em sua maioria, querem passar mensagens bem diretas, que pelo próprio nome já pode ser identificada. Questões de gêneros são bem fortes no *dancehall*, existe passos específicos para homens e mulheres. É uma dança solo, com ênfase no quadril e peitoral, que explora a sensualidade e diversão.

¹⁸ Estilo de dança *funk* e *street dance*, baseia-se em movimentos rápidos de braço e mão combinado com movimentos mais relaxados de quadril e pernas.

Foto 2 – Espetáculo “Urbanos”, produzido pela Cia Mirai de Dança



Fonte: Acervo pessoal (2014)

Continuei conhecendo ainda mais o universo das danças urbanas, fazia aula regularmente, participei de workshops e fui evoluindo, assim como no *ballet* clássico e no *jazz*. Passei a fazer aulas de dança contemporânea com a Cia da Escola de Dança Ribalta, outro universo novo e diferente para meu corpo, laboratórios que eu nunca havia experimentado, que modificaram a minha dança, meu emocional e que me ajudaram a me conhecer muito mais como bailarina. Dancei em alguns espetáculos com a Cia e foi um grande aprendizado para mim, poder vivenciar as diversas sensações que a dança contemporânea proporciona, estar em cena em espetáculos diferentes de tudo o que já havia feito, foram sem dúvidas, experiências transformadoras para o meu corpo.

A dança contemporânea passou a estar bem presente em minha vida. No curso de intérprete-criador era uma vivência constante, muitas disciplinas do curso tinham como resultado a dança contemporânea. As práticas de montagem,

disciplina que finalizava cada ano no curso, geravam espetáculos um tanto desafiadores. Miller, fala que:

Quando falamos de dança contemporânea, estamos falando de diversidade, pluralidade, instabilidade, transdisciplinaridade, ou seja, trata-se de uma dança que tem transitoriedade e se transforma com o tempo. Portanto, devemos vê-la por vários ângulos e enfoques (MILLER, 2012, p. 29)

Tivemos duas práticas de montagem, no primeiro ano o espetáculo foi “A próxima jogada”, tratava sobre pessoas de diferentes personalidades, classes sociais, caráter etc, que em um jogo da vida, não mediam esforços para conseguir o que queriam. No segundo ano foi o espetáculo “Supérbia” que tratava sobre os sete pecados capitais e a influência de cada um na vida de diversas pessoas. Trabalhar a partir do pensamento contemporâneo não é fácil, mas faz com que o bailarino enxergar seu corpo e sua dança de forma diferente. Passei a ver que a minha dança tinha um grande potencial e que ela não era apenas a dança clássica, como eu trabalhei tanto para que fosse, e que eu podia fazer muito mais.

Após um tempo de vivências na casa Ribalta, procurei outros caminhos, voltei a fazer aula com minha primeira professora de ballet, não mais no projeto social, agora no Studio de Dança Marcelo Thiganá. Prossegui com minhas aulas de *hip hop* na Cia Mirai e, assim, fui dançando. Participei de alguns festivais como: Dança Pará, Belém Dance, Fida (Festival Internacional de Dança da Amazônia) e o FDN (Festival de Dança do Norte) dançando *ballet* e *hip hop*, neste último dancei os dois gêneros na mesma noite. Era uma correria para trocar de figurino, sapatilhas e em meio a tudo isso, percebi o quanto era impressionante essa mudança de personagem, de sair da bailarina clássica sorridente e leve para a “mina” do *hip hop* mais ousada e de movimentos mais pesados.

Foto 3 – Ballet de repertório “Amigas de cóppelia”, Festival de Dança do Norte



Fonte: Acervo pessoal (2013)

O mais interessante foi ouvir de alguns amigos que me assistiam, a respeito desta troca de personagens, eles comentavam o quão impressionante era me ver dançar um *ballet* de repertório e logo em seguida, dançar uma coreografia de *hip hop*, com um corpo tão diferente do corpo clássico. Eu pensava se deixava rastro de uma na outra, se enquanto dançava *hip hop* era possível ver a bailarina clássica leve e vice e versa. Eu achava que não. Achava que conseguia fazer essa transição sem nenhum dano às “personagens”, mas passei a ouvir com uma certa frequência de meus professores, tanto de *ballet* quanto de danças urbanas, que eu deixava uma dança interferir na outra, que sempre havia influências de uma na outra. Me questionava se isso realmente acontecia.

Nas aulas de *ballet*, qualquer movimento ou postura diferente, mais relaxada, eu ouvia do professor: “Rayane aqui não é a tua aula de dança de rua”, ou nas aulas de *hip hop*, se algum movimento saia mais alongado ou “encaixado” demais, eu ouvia: “Desfaz esse braço de bailarina, corpo lá em baixo, Rayane”. Tudo isso me fazia pensar sobre como uma dança perpassa sobre a outra.

Desde então passei a me perguntar se era possível duas danças, duas técnicas, dois gêneros tão diferentes, transitarem um pelo outro, se um bailarino é capaz de dançar os dois quase que ao mesmo tempo com a mesma intensidade e paixão? Eu posso “desconstruir” o corpo de uma bailarina clássica, tão acostumada com aquela técnica fechada e fazê-la dançar o *hip hop* pesado e de uma certa forma mais solto, como aquelas pessoas do Brooklin¹⁹ ? O corpo dessa bailarina é capaz disso? Me perguntava também se eu era esse corpo, se eu estava me tornando a bailarina capaz de dançar os dois ou se isso existia apenas na minha imaginação, talvez eu apenas tentasse dançar os dois. Passei a ver que de um jeito ou de outro, essa era a minha dança e que eu era capaz de fazer a dança que eu me permitisse, seja dançando os dois, cada um de sua maneira, ou apenas tentando.

Em 2014 ingressei no Luz Centro de Dança, e lá comecei a estudar o método de ballet da *Royal Academy of Dance*²⁰ (RAD), um método ainda mais perfeccionista que me exigia uma dedicação e técnica maior do que eu já estava acostumada. Iniciei meus estudos para realizar o primeiro exame que o método exige. Com algumas dificuldades no caminho consegui, acima de tudo, uma boa nota, que é algo que conta bastante na RAD. Decidi me dedicar para conseguir evoluir mais e nos exames seguintes ter um resultado melhor, pois são difíceis e exigem muito esforço da bailarina.

Por conta disso, muitas pessoas me questionavam, dizendo que eu deveria parar de querer dançar tudo, que assim eu nunca seria boa em nada, que eu deveria e seria mais fácil para mim me direcionar em uma única coisa. Eu pensava muito em tudo isso e chegava até a concordar, pois apesar, de desde o início, eu sempre tentar priorizar o ballet, eu não conseguia dar a prioridade que desejava.

Apesar de tanto questionamento, não consegui parar de fazer nada e continuei me dedicando a tudo normalmente e através de uma aula experimental de *stillete*, mais um estilo de dança urbana, que fiz no Centro de Danças Ômega, me envolvi novamente e um pouco mais seriamente com a dança de salão. O dono

¹⁹19 Bairro periférico dos Estados Unidos onde se iniciou o movimento hip hop.

²⁰Instituição inglesa que criou um método de ensino do ballet mais didático, com avaliações anuais de tudo o que foi ensinado em sala de aula. Possui um estilo de avaliação, que existe notas e conceitos.

da escola me chamou para fazer parte da monitora, eu o questionei, pois a monitora tem a função de ajudar os alunos com qualquer dificuldade que venham a ter durante a aula. Eles ajudam o professor com essa assistência. Como eu iria fazer parte disto se minha vivência com dança de salão foi mínima e não aprendi praticamente nada, como eu ajudaria um aluno?

O professor então me disse que eu já dançava *ballet*, *jazz* e danças urbanas e por isso eu já tinha experiência de corpo e facilidade em aprender coisas diferentes, e por eu já ter essas técnicas em meu corpo, eu seria bem diferente do resto de sua monitoria que, até então, só conhecia a dança de salão. Parece que, enfim, eu estava fazendo a diferença com essa minha “loucura” de ser múltipla, iniciei as aulas e com alguns treinos extras aprendi a base de vários estilos de dança de salão bem rápido, já conseguia ajudar os alunos com mais segurança e até ajudei o professor em algumas aulas particulares.

Dancei algumas coreografias de dança de salão e assim fui aprendendo cada vez mais. Uma vez meu professor disse que o fato de eu ter o *ballet* tão forte em meu corpo me atrapalhava em alguns momentos e que eu deveria usar isso ao meu favor, que a postura, a leveza e alguns trejeitos do *ballet* me ajudariam a me diferenciar como dama na dança de salão. Comecei a pensar que todos esses estilos que eu vim estudando ao longo da minha vida como bailarina poderiam se complementar e que usando um pouco de um em outro eu poderia fazer algo diferente na minha dança e isso poderia ser muito bom.

Precisei me afastar das danças urbanas por um tempo, queria me dedicar mais ao próximo exame da RAD, precisaria de mais tempo e dinheiro, pois os exames estavam ficando a cada ano mais caros. Prossegui na dança de salão e no *ballet* clássico, pensando em várias maneiras de uni-los, não só para me ajudar na dança de salão, mas também para quem sabe, fazer uma união mais coreografada.

Passei a pensar mais em algo coreográfico que unisse todos os gêneros de dança que já havia experimentado. Iniciei uma pesquisa coreográfica com o *ballet* e o *hip hop* por influência de um filme chamado “No balanço do amor”, foi minha primeira tentativa de tornar visível este corpo híbrido. Não passou de uma

experimentação, porém, pude ter a noção do quão interessante poderia ser e o quanto me ajudaria a assumir e a reafirmar a minha plural identidade na dança.

Após o exame do *Intermediate Foundation*²¹ na RAD me afastei do ballet. Depois de um resultado não muito satisfatório, me senti desmotivada, cheguei a pensar que tanto esforço nunca valeu a pena e que eu jamais seria “a bailarina” e outras vezes pensava se eu não deveria me esforçar mais, que talvez eu mesma não tenha feito o suficiente, mesmo assim decidi me afastar, pois com tanto tempo de trabalho parecia que eu nunca iria alcançar um nível técnico bom para ser uma excelente bailarina clássica como eu almejava.

As vezes o *ballet* clássico parece ingrato e cruel, ele te exige tanto, e por mais que, se faça tudo tão ao pé da letra, se ele não te escolhe, você não será bom o suficiente nunca. Se não tem um bom *em dehors*, ele não te escolhe; se não tem um físico adequado, magro e longilíneo, ele não te escolhe; tornar-se uma bailarina “virtuosa” é bem difícil quando você não se adequa desde criança a todos esses padrões.

Passei a integrar a Cia de Dança Karen Kzan e voltei a ter contato com as danças urbanas, agora não mais através da Cia Mirai de Dança e sim com um grupo de amigos intitulado Fusão Urbana. Neste grupo nós estudávamos vários segmentos das danças urbanas, trocávamos conhecimento e aprimorávamos nossa técnica, parecia estar sendo um bom caminho a seguir, estes sempre foram mais fáceis para mim, apesar de terem o seu grau de exigência e dificuldade, sempre foram gêneros para mim, mais domináveis que o *ballet*.

²¹ Um dos graus intermediário dos exames da Royal Academy of Dance.

Foto 4 – I Mostra de Dança da Cia Karen Kzan



Fonte: Acervo pessoal (2015)

Particpei de mostras de dança junto à Cia Karen Kzan, workshops e de alguns outros eventos organizados e pensados pela cia. Com muitos treinos aprimorei um pouco mais minha técnica na dança de salão. Participava também de vários eventos de danças urbanas. Os eventos organizados por quem trabalha as danças urbanas têm uma energia tão boa quanto na dança de salão, mas completamente diferente. Eles costumam promover workshop, cyphers²² e batalhas de dança de vários estilos e isso se torna espetacular.

Em um desses eventos em que tive a oportunidade de estar, me arrisquei em participar de uma dessas batalhas conhecida como batalha *allstyle*, onde o dançarino tem que improvisar de acordo com a música que o DJ²³ escolher, músicas essas que ninguém sequer imagina quais sejam e os jurados decidem quem dançou melhor. Eu nunca batalhei, sempre tive vontade, mas achava que eu não tinha domínio de mim mesma para isso, porque sempre fui péssima em

²² Roda de dança, o bailarino fica livre para improvisar.

²³ Responsável pela escolha das músicas de uma batalha.

improvisar, acabava por bagunçar meus movimentos e me atrapalhar com a minha própria dança. Neste dia me arrisquei e foi uma experiência sem comparação.

A batalha começou e eu empatei, foi necessário, uma entrada de duas músicas para o desempate, a segunda era uma música que eu gostava bastante, que me fazia dançar e que, por coincidência, era possível dançar um estilo de dança de salão nela, o samba, um gênero um tanto difícil e que eu não domino completamente. Na hora apenas deixei a música me levar. Misturei o *hip hop* e o samba da dança de salão, sem nem perceber, e deu muito certo. Uma descoberta inesperada. Todos que estavam assistindo a batalha gritavam e vibravam comigo e isso me deixava ainda mais entusiasmada.

Neste contexto, é possível identificar uma bricolagem. Brito e Leão, 2018, falam sobre bricolagem e improvisação, “No momento da improvisação, artista usa os mecanismos que tem ao seu alcance e em seu repertório pessoal. Este processo de criação é semelhante à bricolagem como método de pesquisa”. Ainda na análise de Brito e Leão, temos que:

Bricolagem e improvisação, neste caso, são técnicas inseparáveis, uma complementa a outra, na perspectiva de explorar as diferenças no modo de criar de acordo com a demanda estética nos seus processos de atravessamentos. (BRITO; LEÃO, 2018, p.3)

O ponto de vista dos autores traz a importância da análise da improvisação, e da organização das múltiplas técnicas corporais no momento do improviso. De acordo com os autores a bricolagem é um método de pesquisa para tal organização. Através dela, o artista direciona seu repertório corporal no momento da improvisação de forma organizada.

Ao fim da batalha os juízes foram unânimes em me dar a vitória, a batalha é feita de várias rodadas e entradas e apesar de, na rodada seguinte, eu ter perdido, esta batalha foi mais uma experiência corporal enriquecedora.

Após tantas vivências, meu corpo foi capaz de descobrir mais uma, o samba. No ano de 2017 e 2018, sai como passista na Escola de Samba Quem São Eles (Quenzão), localizada no bairro do Umarizal em Belém, é uma escola de tradição, contém alguns títulos e tem como atual presidente Gláucio Sapuccay. O

samba foi mais um aprendizado difícil na minha vida, pois sambar não é tão fácil como dizem, existe uma técnica para a harmonia perfeita dos braços quadris e pernas, domina-las e ter musicalidade, é desafiador e, essencial para um bom samba. Está nesta escola, sai para a avenida, cantar o enredo, foi mais uma paixão que descobri, é inexplicável a sensação, o amor, a energia que é viver o carnaval na intensidade que uma escola de samba vive, é surreal. A corporeidade do samba é algo que me interessa bastante, creio que que dentro dessa dança de uma passista, possa estar envolvido todos os outros gêneros de dança que vivenciei ao longa desta minha caminhada.

Foto 5 – Desfile da Escola de samba Quem São Eles



Fonte: Acervo pessoal (2018)

Depois de tudo o que passei nesse mundo de constante aprendizado e difícil da dança, me convenci de que me envolver em todos esses gêneros de dança nunca me atrapalhou, na verdade, sempre me ajudou, me ajudou a descobrir que

não sou limitada e que não devo me prender em uma só dança. Tudo é dança e tudo é válido. Meu corpo consegue guardar todas essas técnicas e aprimorá-las, dançá-las como elas devem ser dançadas e que eu posso “construir” e “desconstruir” meu corpo a hora que eu quiser, pois ele nunca vai deixar de ser o que é, um corpo que dança. Toda pessoa é capaz disso.

Hoje minha dança tomou outros caminhos, caminhos bem diferentes do que eu havia planejado quando iniciei. Não tenho mais o objetivo de ser a bailarina clássica virtuosa, não pratico mais nenhum gênero de dança que eu tanto estudei e trabalhei para ser “boa”, mas está tudo aqui, tudo guardado neste infinito HD que chamamos de corpo. Hoje atuo mais como professora e procuro passar para meus alunos tudo o que acredito, quero que eles possam acreditar também que são capazes, que seus corpos são de infinitas possibilidades do jeito que são.

Descobrir este corpo cheio de possibilidades, requer uma pesquisa minuciosa através das técnicas que percorrem este corpo e do que o cerca. No próximo capítulo, trago o pensamento da pós-modernidade a cerca deste corpo de múltiplas técnicas.

CAPÍTULO 2 - A DESCOBERTA DESSE CORPO

Desde que iniciei na dança, a vejo como algo movido por técnica. Sempre pensei ser necessário para um bailarino, fazer aulas frequentemente. Ao meu ver, dança é técnica, não importa qual seja. Mauss (1950, p.1) diz que “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo” e que “Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais”. Antes de aprimorarmos qualquer técnica, seja no manuseio de algo ou algum instrumento, até mesmo alguma técnica de dança, é necessário entender que nosso corpo, por si só, já possui um conjunto de técnicas. Técnicas essas que executamos em nosso dia a dia, coisas simples que parecemos fazer sem tanta consciência, mas que na verdade aprendemos a executar em um determinado momento na vida.

Almeida e Silva (2014, p. 201), dizem em sua pesquisa: “Corpo, cultura e técnica”, que “técnicas corporais são tradicionalmente adquiridas e depois de eficazmente incorporadas marcam determinado uso social”, assim educando o corpo para que o homem possa fazer qualquer uso dele. Nosso corpo é constituído de técnica, para qualquer ação, a mais simples que seja, a exercemos, assim, nosso corpo é capaz de guardar várias técnicas distintas e quando necessário, executá-las de forma que uma não interfira na outra.

Minha intenção é mostrar que nosso corpo se adequa a técnicas diversas quase que ao mesmo tempo e executamos tais técnicas de forma natural, como se tivéssemos nascido com elas, mas na verdade, aprendemos a executá-las. Assim acontece na dança, assim pode acontecer com um bailarino que se dedica a várias técnicas, que as estuda e as coloca em prática através de seu corpo, sendo possível mostrá-las naturalmente em seu verdadeiro significado e individualidade.

Penso que a técnica é transmitida, de forma consciente ou não. Não consciente em relação a todo o aprendizado que temos durante a vida, de tudo o que aprendemos a executar em nosso cotidiano e que nem percebemos. Consciente em relação à dança ou qualquer outro método de aprendizado mais codificado, por exemplo. Quando nos dispomos a aprender determinada técnica de dança, temos noção do processo que está por vir e que nosso corpo receberá uma

carga de novas informações e que de certa forma, teremos que nos adaptar a isso, e absorver toda essa técnica proposta.

Então surge o questionamento, como um bailarino consegue transitar por várias técnicas? Ele é capaz de ter a individualidade de cada técnica em seu corpo, sem que uma atrapalhe a outra? O que esse bailarino precisa ter ou fazer para conseguir tal façanha? Todas estas perguntas rodearam minha cabeça quando comecei a pensar este corpo múltiplo, e me pus a pensar também se em meu corpo havia a resposta para estes questionamentos e se eu era este corpo múltiplo. Descobri que eu sou este corpo, passei a ser este corpo desde o momento que me submeti a aprender todas as técnicas de dança que hoje domino.

A questão cultural, influencia significativamente o corpo de um bailarino. Laraia fala sobre cultura que:

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 1999, p. 1)

Ou seja, a formação do homem é cultural, costumes que passam de geração para geração de acordo com certa sociedade, assim a formação de um corpo e suas técnicas também são culturais. O bailarino traz sua cultura, o vivencia na sociedade, para a cena.

O bailarino necessita compreender o corpo, em especial o seu corpo, como um objeto de experimentações que é capaz de evoluir e se modificar, se desprendendo do tradicional que o prende em um estereótipo fechado, em uma dança fechada, como pensar o ballet clássico apenas como *ballet* clássico, e que se tentarmos executar um único movimento fora do padrão, deixa de ser *ballet* clássico. Creio que a dança clássica, assim como a dança em um todo, foi desenvolvida com um propósito muito além da codificação dos movimentos, que possui uma essência, a dança possui uma essência, como se fosse a alma do ballet e o mais importante é elevar e mostrar essa essência, antes de qualquer movimento codificado. Mendes (2010) afirma:

A dança pode ser considerada uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado. Não precisa ser compreendida como

técnica codificada, mas pode ser vista como processo que permite descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento (MENDES, 2010, p. 113).

Claro que a codificação no *ballet* clássico existe e não pode ser ignorada, pode ser aperfeiçoada também na introdução de elementos diferentes, como mesmo uma outra técnica de dança, sem assim, perder sua “alma”. Como seria possível tal fusão? A técnica do *ballet* ainda é bastante restrita e pode parecer impossível interferir nela sem que “deixe de ser *ballet* clássico”, Sampaio (2013) diz em seu livro “Balé Passo a Passo” que:

Se fizéssemos uma viagem imaginária ao que há de primordial na técnica do ballet clássico e regredíssemos ao princípio de tudo, ao momento que tudo foi criado, iríamos esbarrar em dois conceitos básicos: a estabilidade e a perpendicularidade. Acredito que aí está o início da construção da técnica do ballet clássico como conhecemos hoje. Toda a estética e todas as possibilidades técnicas estão construídas sobre esses dois pilares. (SAMPAIO, 2013, p. 107).

Percebo que assim meu corpo foi capaz de se desenvolver, e principalmente desenvolver esta dança que venho me propondo a fazer, uma dança múltipla. Como o ballet clássico sempre esteve muito fortemente em meu corpo, sempre pensei em todas as outras técnicas se unirem a ele, e a partir disso criar essa hibridação. No entanto, um se uni ao outro, os estilos de dança se tornam um só, e meu foco é sempre mostrar a peculiaridade de todos esses estilos, deixar transparecer cada uma, mesmo estando juntos, sem parecer que foram “costuradas” umas nas outras de forma bruta.

Após tantos questionamentos e experimentações, conheci verdadeiramente meu corpo. Vejo que a pluralidade surge de todas essas técnicas que venho descrevendo e experimentando e que a minha dança nasce da pesquisa de movimentos que as envolve. Assim como Mendes diz:

De qualquer maneira, é importante entender que a multiplicidade, ou pluralidade, na dança, é atributo em meio ao qual coabitam várias ideias e formas de lidar com o movimento e a cena onde são construídas variadas poéticas. Essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões formais, ora transfigurando-os e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se, primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora (MENDES, 2010, p. 116).

E assim a minha dança se constrói, transfigurando e configurando outros padrões, resultado sempre da intensa pesquisa de movimentos. Essa pesquisa de movimentos se dá, na tentativa de diluir uma técnica em outra, o *ballet* no *hip hop*, por exemplo, e a partir disso, ter como resultado uma movimentação com um pouco de cada um, e assim, surgindo um novo padrão, e até mesmo uma nova técnica.

Não tenho em vista codificar um método, penso em mostrar que estas danças são capazes de conversar no corpo de um bailarino e que este corpo tem a capacidade de construir tal conversa, e assim mostrar as possibilidades que o bailarino percorre para então, chegar a reprodução completa e eficaz desta conversa.

Contudo, posso dizer que aqui concebo uma dança na pós-modernidade. Tendo o intuito da construção e/ou investigação. Este pensamento contemporâneo traz a liberdade de criação juntamente com a diversidade e pluralidade de movimentação. E é justamente isso que trago para minha dança, a inovação faz parte de tudo isso, pós-modernidade em dança abre portas para o diferente, para o único, e assim, ser possível desenvolver um vasto vocabulário de movimentos.

É justamente isso que me proponho a fazer, poder usar cada movimento deste vocabulário, quando necessário, seja para improviso ou em uma coreografia. O bailarino é capaz de não se deter em um único repertório. Para mim foi necessário expandir todas as experiências corporais que vivenciei, e assim estruturei um repertório vasto de movimentos e técnicas, qualquer bailarino é capaz disso.

Eminentemente pluralística, a dança pós-moderna que vem desenvolvendo-se já há cinco décadas pode ser considerada uma recombinação reciclada de elementos criativos de escolas anteriores como o balé clássico ou a dança moderna e a inovação pura e simples. Sua interdisciplinaridade permite ainda a mescla criativa da linguagem corporal com técnicas de circo, do teatro, da mímica, da acrobacia e do teatro oriental por exemplo, instalando uma prática experimental extremamente rica. Como numa *bricolagem*, a ousadia da experimentação vem unir-se ao referencial tradicional, inaugurando um novo gênero de conceituação coreográfica, onde a regra é exatamente o fato de que elas não existem (SILVA, 2005, p. 121).

Desta forma, venho mostrar que, dança na pós-modernidade é um pensamento, algo que surge a partir do movimento pós-moderno, e não apenas

uma questão temporal. Tem a ver com o modo como vemos, experimentamos e fazemos nossa dança. Apesar de, ter uma visão atual, a dança contemporânea não é somente o tempo em que vivemos e sim, o pensamento que estamos vivendo. Mendes faz um breve apanhado sobre após-modernidade em sua pesquisa e diz:

Vale ressaltar que a pós modernidade nessa tese não é referência apenas temporal, mas, sobretudo, estética. A dança por sua vez, é vista dentro desse universo. Ao reportar-me ao termo dança pós-moderna ou dança contemporânea, localizo a dança não somente no tempo e no espaço, mas principalmente em um ambiente de ideias que podem ser compreendidas como próprias da contemporaneidade artística no seu sentido filosófico e estilístico (MENDES, 2010, p.111).

Ainda para a autora, a pós-modernidade está implementada na estética da dança. Na formulação deste corpo que vai para a cena, que busca estratégias para colocar em prática as noções deste pensamento contemporâneo. E assim, criar uma dança com propriedade e aprimoramento estético e teórico. A pós-modernidade dar espaço para um padrão original de criação. Abandona a unicidade e traz a pluralidade como estímulo da obra. Este pensamento contemporâneo, está sujeito a constantes mudanças.

Estas mudanças ocorrem com certa rapidez, pois o mundo a nossa volta muda todos os dias. Isto reflete na maneira como pensamos e vemos a arte hoje, e comparado com o pensamento dos artistas de antes, se torna completamente diferente. Antes da pós-modernidade, as mudanças eram mais lentas e cuidadosamente analisadas e levava um tempo para acontecer.

Hoje não há mais tanto tempo para pensar e viver a obra, como afirma Silva (2005, p.124), “Não há muito tempo para criar, absorver, refletir e analisar a obra de arte uma vez que a próxima já está surgindo diante dos olhos”. Isto se dá, pois, o artista pós-moderno, visa várias coisas, vários temas a abordar e se sente instigado a está sempre criando.

Contudo, a intenção aqui não é detalhar o estudo da pós-modernidade e sim, relacionar este movimento a alguns aspectos no âmbito da dança. São diversos aspectos destacados por Silva (2005) e todos se encaixam perfeitamente nesta dança pós-moderna, porém irei ressaltar, a pluralidade como aspecto de maior valia. A respeito da pluralidade, Mendes fala:

De qualquer maneira é importante entender que a multiplicidade, ou pluralidade, na dança, é o atributo em meio ao qual coabitam várias ideias e formas com o movimento e a cena onde são construídas várias poéticas. Essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões formais, ora transfigurando-se e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora (MENDES, 2010, p. 116).

Assim, a dança pós-moderna ganha força e começa a aparecer mais no contexto artístico. Mendes cita a análise de Banes (1992) a respeito:

O significado do termo “pós-moderno” em dança é parcialmente histórico e descritivo [...]. Começou como um termo coreográfico para chamar a atenção a uma nova geração de artistas da dança. Esses artistas [...] não eram necessariamente semelhantes quanto ao estilo. Seus métodos criativos variavam [...]. No final dos anos 60 e início dos anos 70, os membros dessa geração de artistas aliaram-se à galeria da arte mundial, criando um estilo mais unificado que eu denomino de “dança pós-moderna analítica”. [...]. Nos anos 80 e 90, uma segunda geração daquilo que poderia realmente ser chamado de coreógrafos pós-modernos – muitos deles alunos e seguidores da primeira geração – [...]. Em certo sentido, o movimento pós-moderno em dança, começou realmente como pós-moderno, passou por um interlúdio modernista, e agora embarca de novo em um segundo projeto pós-moderno (BANES apud MENDES, 2010, p. 117).

A dança pós-moderna contempla a multiplicidade, e assim, gerando movimentos com diferentes formulações. Trabalha junto ao processo de investigação do corpo, de como ele chega na criação através desta pluralidade, e é exatamente isto que procuro mostrar em minha pesquisa, isto que me ocorreu durante toda a minha trajetória na dança, a investigação e o processo de construção deste corpo, como ele trabalha para chegar nesta dança que eu me proponho a fazer.

A liberdade gerada pela multiplicidade faz com que a dança contemple uma outra maneira de lidar com o movimento, não o considerando mais como uma forma corporal a ser aprendida e executada por intermédio da imitação. Há, nessa perspectiva, uma organização diferenciada da dança que começa por investigar um movimento absolutamente ajustado ao conteúdo que a obra artística deseja abordar (MENDES, 2010, p. 119).

É desta forma que construo meu corpo e minha dança. Através do múltiplo, da hibridação, da liberdade que estes trazem para a dança, dando uma estética mais desprendida de padrões e traçando novos caminhos para a minha cena, para o meu fazer artístico. Através de tudo isto minha dança muda e incorpora outros

valores, outras técnicas e assim, se estabiliza no que é hoje, o que me disponho a fazer atualmente, tem como base todos estes conceitos e análises citadas neste capítulo.

Daqui em diante, mostrarei um pouco mais do que se tornou meu fazer artístico após passar por todas estas transformações, como conduzo minha dança e o que me tornei. Novas técnicas foram absorvidas e ligadas a tudo o que meu corpo já possui, e assim, mais uma investigação e processo de criação se inicia para tornar visível de fato este corpo híbrido.

CAPÍTULO 3 - A MINHA DANÇA HOJE

Todas as experiências corporais que vivenciei resultaram na minha dança hoje. O meu fazer artístico hoje, é completamente diferente do que eu vim planejando durante muito tempo. Agora, me arrisco a dizer que, minha visão sobre a dança, é muito mais madura, não mais tão idealizada, e de certa forma, fantasiosa, como era antes. Hoje minha visão de dança vai muito mais além do *ballet* clássico, *jazz*, danças urbanas e a dança de salão, hoje a minha dança se ampliou a estilos que jamais imaginei dançar.

Em 2017, me credenciei na fitdance²⁴ como instrutora, e através da empresa, conheci um estilo de dança diferente de tudo o que já havia vivenciado, a empresa faz coreografias que misturam vários ritmos, forró, funk, axé, e se tornou um fenômeno no meio midiático. O estilo de dança que a fitdance proporciona é eletrizante, e contagia quem dança, os aulões²⁵ que tanto a empresa organiza, quanto os instrutores, são extremamente alegres.

Assim, comecei a seguir outros caminhos, passei a dar aulas de fitdance e através da mídia que ser instrutora me trazia, comecei a dançar com bandas da cidade. Outra experiência cheia de dificuldades na minha trajetória. Dançar em um palco, com uma banda, não é tão simples, para dar certo, tudo precisa estar em sintonia. Geralmente, se tem um parceiro(a) ou mais de um, então, é necessário estar conectado com cada um deles, e isso é bem difícil, para mim foi bem difícil. Além do parceiro(a) de dança, é necessário de uma certa forma, estar em sintonia com todo o resto da banda, músicos e cantores, esta interação, é essencial para um show que agrade o público.

Muitas vezes, dancei com bandas sem qualquer ensaio prévio e a sintonia com toda a banda foi espetacular, assim como, já tive vários ensaios antes de um show, e não conseguia ter conexão alguma com o meu parceiro(a) de dança. Atualmente, estou dançando com uma única banda, a tropa do forró, banda com uma história de 10 anos de sucesso no estado, e por ser uma banda popular na cidade, a exigência de boas bailarinas é bem intensa. As outras vezes que dancei,

²⁴ Empresa de dança com programa de aulas, cujo a intenção é, levar diversão por meio da dança às pessoas.

²⁵ Aulas de dança com um grande número de pessoas como público.

foram apenas guigues²⁶ com bandas diferentes por noite, então muitas vezes não tínhamos ensaios, a exigência não era tão grande, só tínhamos que dançar, e muitas vezes, dançávamos coreografias bem famosas da fitdance.

Na tropa do forró, aprendi coreografias mais voltadas para o ritmo do forró, um ritmo com certas dificuldades para mim, às vezes, não conseguia acompanhar o ritmo e perdia o tempo da música, isso me fazia errar muito e perder a sintonia com minha parceira, que, diga-se de passagem, foi a melhor que eu já tive. A interação com a banda inteira é muito boa, eu e minha parceira conseguimos dançar e nos divertir bastante junto a cantora e toda a banda.

Foto 6 – Show da banda Tropa do Forró



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Meu corpo sempre foi cheio de dificuldades. Tudo o que me proponho a fazer e a aprender, é dificultoso para mim, até para aprender coisas mais simples, que a maioria dos bailarinos tem facilidade, para mim, é preciso muito trabalho, treino e dedicação, sempre procurando toda técnica para a execução do movimento exigido.

Hoje com uma visão mais madura, consigo dedicar-me a melhorar a execução de certa técnica, de forma mais saudável, mais individual, procurando

²⁶ Gíria usada para falar de shows feitos.

aperfeiçoar a minha performance e não, a qualquer custo, me adaptar a certa técnica. Assim, trago o posicionamento da autora Jussara Miller a respeito.

No século XXI, faz-se cada vez mais urgente compreender a técnica como um conjunto de vários procedimentos de investigação e de aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, certo ou errado — ou qualquer outra dicotomia —, mas eleger, de modo consciente, processos de atuação e transformação para a construção de um corpo cênico que não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado. Ao contrário, remete-a ao *soma*, ao *eu* indivíduo que trabalha com a autonomia de um pesquisador em prontidão. (MILLER, 2012, p. 27).

Desta forma venho trabalhando a minha dança, trabalhando as dificuldades que encontro pelo caminho, de forma sensata, procurando sempre deixar um pouco de mim na cena, e não apenas de forma seca e pura a coreografia. Desde que iniciei essa trajetória de danças com bandas, colocar um pouco da minha individualidade em cada coreografia, é o que busco fazer. Alysson Amâncio (2014), diz em seu trabalho que “experimentar no corpo é uma possibilidade de produção de conhecimento, bem como a leitura e também o posicionamento crítico das teorias das artes, como se organizam no corpo e nas suas danças”. Assim a faço, experimento, pesquiso e desenvolvo a técnica proposta e o ritmo das coreografias em meu corpo, dentro do que ele é capaz de fazer, e assim, componho minha dança.

O samba ainda está muito presente no meu fazer, apesar de neste ano de 2019 eu não ter conseguido ir à avenida junto a escola de samba Quem São Eles, fiz alguns shows junto a blocos carnavalescos e até recebi convite de outra escola para o cargo de madrinha de bateria.

A técnica do samba é bem peculiar, pois é necessário musicalidade e coordenação. Não é possível sambar de qualquer jeito, é preciso muita agilidade no quadril e leveza nos braços, algo que exige bastante prática e consciência corporal. Toda escola de samba tem uma relação especial com sua bateria, passistas, madrinha e rainha de bateria, principalmente. É impressionante ver a musicalidade, a forma de mover o quadril conforme cada pulsar da bateria. Sentir isto no próprio corpo é surreal.

Em shows que tive a oportunidade de fazer tanto junto à bateria da escola, como junto a blocos carnavalescos, foram sensações sem igual. O público sorri e dança junto e isso traz um prazer a mais para a dança. Mas esta sensação não se compara com o prazer de estar na avenida, sentir a energia de um público maior ainda, e poder estar com uma escola querida, essa é a grande magia do carnaval, a magia do samba.

A respeito destas sensações e emoções em cena, Jussara Miller afirma:

[...] o corpo que dança permite o sensível com toda a sua gama de possibilidades de sensações e reverberações variadas de imagens e significados. Essas percepções são incorporadas pelo artista em criação e ação cênica por meio de suas vivências e experiências — como tatuagens em movimento revelando que o corpo é vestido de seus vestígios (MILLER, 2012, p. 118).

Desta maneira, vejo que as sensações e o meio, interferem no corpo do artista, no seu fazer e na sua cena, desenvolvendo experiências significativas para fazeres futuros. E assim, o meu corpo, meu fazer e minha cena, foram tocadas por estas sensações e pelo meio, modificando a minha arte.

Exploramos, nessa experiência do viés da dança, o corpo em movimento e ainda o corpo em relação ao espaço intencional, ao tempo e às sensações que o outro e os outros podem nos provocar e, conseqüentemente, a relação com todos os outros elementos da cena, numa colheita de vivências e momentos cênicos em constante escolha (MILLER, 2012, p. 121).

Assim venho constituindo meu fazer artístico, colecionando experiências e transformando minha dança a cada dia. Ainda busco tornar visível o hibridismo em meu corpo, mas agora, não somente através de uma única coreografia, mas sim, através da minha prática em cena, seja no samba ou em shows junto a tropa do forró. Agora busco, através das coreografias em palco, mostrar minha multiplicidade, mostrar dentro da coreografia a ser dançada, minhas influências do *ballet*, *jazz*, danças urbanas, dança de salão e dança contemporânea.

A multiplicidade e diversidade caracterizam o universo da dança cênica na atualidade. Corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance constituído através de uma técnica específica. Em sua formação, os artistas têm acolhido elementos distintos e vezes díspares de práticas corporais que vão da dança às artes marciais, da yoga à dança contemporânea [...] (MEYER, 2013, p. 83).

É fato que o hibridismo torna o bailarino mais autônomo. Alysson Amâncio e Teodora Alves (SOUZA; ALVES, 2014), afirmam que através das experiências com outras técnicas, seminários teóricos e publicações de livros, é capaz de criar um bailarino com pensamentos mais críticos e mais autônomos. Essa autonomia que constituí em meu corpo. O grande leque de experiências que transformei meu corpo, me permite uma cena elaborada e repleta de opções.

Assim, trago para a cena, a simultaneidade, outra estética corporal, desprendida de padrões. No samba, por exemplo, em diversos momentos, uma passista para de sambar e passar a executar outros movimentos, como uma forma de “charme”, algumas vezes há coreografias nestas pausas, mesmo assim, sempre há um momento mais livre, de improviso. Nestes momentos que procuro colocar em cena meu hibridismo. Em algumas batidas da bateria, coloco movimentações de braços do *waacking*, por exemplo, ou até mesmo do *ballet*. Em alguns momentos uso bases de quadril vindas do *dancehall* ou movimentos de pernas vindo da dança de salão.

O mesmo busco fazer quando estou em cena com a tropa do forró, nos momentos mais livres das coreografias, executo uma postura mais clássica, e até mesmo, alguns passos do *ballet*, como o *grand battement*²⁷, e em algumas batidas um tronco mais voltado para o *hip hop* e até uma pose de *jazz*. Sobre este corpo simultâneo e desprendido, Sandra Meyer diz,

Propaga-se uma dança contemporânea que assume a fragmentação, a desconstrução e a simultaneidade como possibilidades de existência no mundo. Os princípios norteadores da modernidade como a ordem, a estrutura, o centro e a linearidade, são substituídos por outros como a multiplicidade, a descentralidade e a não-linearidade. A noção de simultaneidade dissolve a hierarquia no próprio corpo e a relação deste com os outros corpos e espaço na cena da dança. [...] (MEYER, 2013, p. 84)

Então, esse corpo se constrói em cena desta forma, desconcertando não somente a figura padrão de uma passista e uma bailarina de banda, mas também criando uma nova imagem do bailarino contemporâneo, com um corpo de múltiplos caminhos.

²⁷ É uma grande batida de perna. Deve-se atirar uma perna controlada, porem elevando o mais alto possível.

Para chegar a esta multiplicidade, coloco meu corpo como principal meio de investigação, como forma de descoberta para movimentações que traçam estratégias para chegar ao meu objetivo. Alysson Amâncio (2014), diz que a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, o homem não tem um corpo, o homem é um corpo. Assim, constitui-se que, somos o que nosso corpo transmite, e que dançamos o que somos.

Na pesquisa para a construção deste corpo, ele acaba por ser carregado de informações com infinitas possibilidades, e assim, se tornar um corpo preparado para a cena. “O intérprete da dança, na contemporaneidade, deve buscar um corpo cênico participativo e que procura interagir com os variantes processos de formação e criação na atualidade” (SOUZA; ALVES, 2014, p. 5).

Este vem sendo meu trabalho há algum tempo, preparar meu corpo para a cena, através deste estudo contínuo de movimentos múltiplos carregados de significados e culturas diferentes. Sobre culturas híbridas o autor Nestor Canclini (2013, p. 326) traz uma reflexão a respeito destas interações.

A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes. A descoleção e a desterritorialização têm antecedentes nas reflexões e nas práticas dos artistas e intelectuais. (apud SOUZA; ALVES, 2014, p. 5)

Através de pesquisas constantes, da escuta e domínio do meu corpo, constituo minha dança. Sigo me aprimorando nas diversas técnicas que já aprendi, mesmo que não fazendo aulas regularmente como antes, mas o estudo do movimento continua, para que eu possa sempre estar levando para a minha cena.

Não insisto mais na bailarina clássica virtuosa que sempre procurei ser, desde que comecei a dançar, hoje minha dança se faz de maneira diferente, mas sem perder a prática dos estudos dentro da dança clássica, pois como professora, atualmente, procuro formar bons bailarinos clássicos sim, porém, sempre com a visão de que existe mais, e que técnica alguma deve tornar nosso corpo refém, e sim acrescentar o que ele já tem a oferecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada período da minha trajetória na dança, foi fundamental para o meu atual fazer artístico, desde o *ballet* clássico ao samba, tudo se tornou influência para constituir minha cena. Hoje minha dança se faz de uma maneira que jamais imaginei ou sequer, planejei, porém, cada gênero que aprendi e para o qual me dediquei tanto, construiu a linguagem corporal que tenho hoje. Assim, vejo que tudo foi válido, até mesmo quando pensei ter falhado, fui capaz de enxergar outros paradigmas essenciais para a construção real da minha dança.

O corpo é uma ferramenta impressionante para qualquer ser humano, para o bailarino, ele se torna uma verdadeira máquina, quando se sabe articular de maneira correta. Temos em mãos tantas possibilidades que muitas vezes, nem nos damos conta, é necessário, uma visão ampla a respeito da dança para que possamos abraçar tudo o que nosso corpo é capaz de fazer.

Assim, convém ao intérprete-criador, sabedoria e conhecimento para aprofundar suas investigações corporais e tomar conhecimento, de tudo o que o mesmo, é capaz de fazer e no que é capaz de se tornar. A visão da dança na pós-modernidade, me ajudou a enxergar todas as possibilidades do meu corpo, e o que ele realmente é, facilitando a minha compreensão a respeito do que forma um corpo híbrido.

Então colocar em cena todas as minhas influências, se tornou meu principal objetivo, e através de todas estas investigações, estudos e pesquisas, sinto que o alcancei. Cada gênero, cada técnica, torna minha dança autêntica, única e em constante transformação, pois a dança não estaciona, ela evolui constantemente e sei que muitas experiências e vivências estão por vir. Continuo almejando aprofundar mais e mais tudo o que construí até hoje, trazer outras técnicas que ainda não conheço para compor essa dança múltipla, se tornou mais um objetivo, assim como, voltar a ter uma relação mais próxima com todas as técnicas que aqui estão, para assim, torna-las ainda mais impregnadas em mim e manter a evolução de cada uma em meu corpo.

Concluo então, que o, hibridismo faz parte de todo o atual cenário da dança e que a cada dia é mais aprofundado. A cada dia surgem mais investigações

a cerca deste corpo, deste interprete capaz de dominar um corpo múltiplo, e que o constante crescimento do cenário da dança através disto, é inevitável.

Levar o hibridismo para cena, seja qual for, se tornou cada vez mais comum, podemos ver constantemente em festivais coreografias que nos mostram a correlação de diversas técnicas, e assim, é possível ter um cenário mais abrangente, sem exclusões e com mais oportunidades de criações para os interpretes atuais.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Waldete; LEÃO, Gesiel. A bricolagem como forma poética e improvisada: uma visão de vivências do mc-dançarino. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, ICA, UFPA, v.4, n.07; 2018.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Disponível em books.google.com 1999. Acessado em 18 de junho de 2019.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo et al. **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.
- MELLO, André. A história da capoeira: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, ESPORTE, LAZER E DANÇA, 8., 2002, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2002.
- MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v.2)
- MEYER, Sandra. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisa com dança contemporânea**. Santa Catarina: UDESC, 2014.
- MEYER, Sandra Nunes. O criador-intérprete na dança contemporânea. **Revista Nupeart**, v.1, 2013.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.
- PEREIRA, Antônia; Cajaíba, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata, (orgs.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo, Annablume; Salvador, JIPE-CIT, 2000.
- PODESTÁ, Nathan Tejada de. **O autodidatismo na formação musical**: revisão de conceitos e investigação de processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284627>>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo**: história, técnica, terminologia. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.
- SILVA, Eliane Rodrigues. Dança e pós-modernidade. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Thais Queiroz; ALMEIDA, Dulce Filgueira. Corpo, cultura e técnica: uma perspectiva de pesquisadores brasileiros. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**, Florianópolis, v. 36, n. 2, supl., p. S197-5211, abr/jun. 2014.

SOUZA, Alysson Amâncio; ALVES, Teodora de Araújo. **Associação dança de cariri, a construção de corpos híbridos na cena contemporânea da dança de juazeiro do norte/ce** / In: III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, Salvador, 2014.