



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

KARLA NAYARA FERREIRA DO CARMO

**AUTODIDATISMO NA DANÇA: OUTROS CAMINHOS POSSÍVEIS DE  
PENSAR A FORMAÇÃO.**

BELÉM- PA

2019

KARLA NAYARA FERREIRA DO CARMO

**AUTODIDATISMO NA DANÇA: OUTROS CAMINHOS POSSÍVEIS DE  
PENSAR A FORMAÇÃO.**

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<sup>a</sup>. Ma. Caroline de Cássia Sousa Castelo.

BELÉM- PA

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

---

C287a Carmo, Karla Nayara Ferreira do

Autodidatismo na dança: outros caminhos possíveis de pensar a formação / Karla Nayara Ferreira do Carmo -- 2019.

Orientadora Prof<sup>a</sup> 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. Professores de dança – Formação profissional. 2. Dança – estudo e ensino. 3. Dança – narrativas pessoais. 4. Dança – aspectos culturais. I. Título.

CDD - 23. ed. 792.8

---

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



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




ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO


Ao quinto dia do mês de Julho do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, reuniu-se no Auditório desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof.ª Me. Caroline de Cassia Souza Castelo (orientadora e presidente) e Prof.ª Me. Ariane Roberta Pimentel Gonçalves (examinadora interna), Prof. Me. Juanielson Alves silva (examinador externo) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria da aluna **KARLA NAYARA FERREIRA DO CARMO**, intitulado: *Autodidatismo na Dança: outros caminhos possíveis de pensar a formação*. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

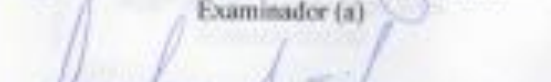
O trabalho foi APROVADO com conceito EXCELENTE  
com as seguintes observações com indicação de publicação do copí-  
tulo em formato de artigo

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, 05 de Julho de 2019.

  
Prof.ª Me. Caroline de Cassia Souza Castelo  
Orientadora

  
Prof.ª Me. Ariane Roberta Pimentel Gonçalves  
Examinador (a)

  
Prof. Me. Juanielson Alves Silva  
Examinador (a)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores 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 Karla Nayara Ferreira do Carmo

*Karla Nayara Ferreira do Carmo*

Local e Data: Belém, 12 de Agosto de 2019.

Dedico este trabalho àqueles que caminharam ao meu lado e não me deixaram desanimar, a minha família, esposo, amigos e minha orientadora. A Deus que sempre ilumina meus caminhos.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por sempre ter me acalentado nos momentos de angústia e ter me conduzido a mais esta conquista.

Aos meus pais, Josias Pantoja e Nazaré Corrêa, por terem me dado total apoio durante cada nova etapa da minha vida e além de me permitirem viver meus sonhos, sonharem comigo cada um deles.

Aos meus avós, Euclides Ferreira, Raimunda Ferreira, Antônia Pantoja e Saulino do Carmo (in memorian) por tanto amor e por muito terem me ensinado e transmitido a importância dos saberes que partem do suor, da luta e da vida.

A minha família por viverem comigo todas as etapas deste processo e vibrarem a cada nova conquista.

Ao meu companheiro e amor da minha vida por sempre ser colo nos momentos difíceis, tomar meus sonhos como seus e se dedicar junto comigo para a realização destes.

Aos meus amigos da graduação Leandro Barbosa, Matheus Soares, Letícia Lobo, Larissa Chaves, Christiane Costa e Mayanny Belo, que compartilharam comigo conhecimentos e momentos especiais. E a minha amiga Emanuelle Aviz pelo companheirismo e incentivo diário.

A todos os professores que fazem parte do meu processo formativo ao longo da minha vida, e em especial a Rosângela Colares que de uma maneira especial me instigou e me impulsionou a pensar a minha trajetória em Dança.

A minha orientadora Caroline Castelo por toda bagunça que causa em mim, por tanta dedicação na caminhada lado a lado e por nunca ter soltado a minha mão.

A professora Rosemarie Costa que revisou meu trabalho e sempre foi generosa e gentil ao receber minhas dúvidas, além de nunca medir esforços para me ajudar.

A todos aqueles que direta ou indiretamente participaram deste ciclo da minha vida e contribuíram para concretização deste sonho.

*“Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós.  
Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós.”*

*(Antoine de Saint-Exupéry, 1900-1944)*

## RESUMO

Esta pesquisa parte de minha trajetória de formação em dança que acontece nos espaços alternativos e de maneira autodidata até meu ingresso na Universidade Federal do Pará para cursar Licenciatura em Dança, quando me deparo com diferentes processos de formação e passo a refletir então os caminhos trilhados por mim até aquele momento, surgindo questões pertinentes ao que concerne as possibilidades de pensar a formação de um corpo dançante. A relevância deste trabalho se encontra na pluralidade dos processos formativos dos corpos e seus distintos modos de produzir conhecimento para efetivar os lugares dos saberes não acadêmicos, como os obtidos do nosso meio cultural e cotidiano. Saberes estes que, para mim, dialogam com os saberes científicos e tem a mesma importância na formação de um sujeito, assim me proponho a refletir neste trabalho a importância e legitimação dos diferentes saberes dentro do processo formativo, em que os conhecimentos produzidos de modo autodidata são importantes, na mesma medida, que os produzidos em meio acadêmico. Os distintos processos de formação não são vazios, assim como a dança também não. Esta pesquisa assume a abordagem metodológica da autoetnografia, pois revela os conhecimentos e vivências particulares de dentro do fenômeno, assim, me proponho a trazer para este trabalho minhas experiências pessoais no contexto da relação com a cultura em que estou inserida e minhas práticas neste lugar como forma de saberes. Nos alimentamos da vida e tudo o que circunda esse fluxo inestancável de afetamentos e para dar potência a nossa dança, potência esta que se relaciona com os diferentes saberes que temos acesso ao longo da caminhada formativa, assim, não há a possibilidade de existir uma padronização dos processo de formação em dança, pois cada corpo está imerso em diferentes processos culturais e suas vivências são distintas.

Palavras-chave: Autodidatismo. Dança. Formação. Cultura.

## **ABSTRACT**

This research is part of my trajectory on the dance course that happens in the alternative spaces and in a self-taught way until I join the Universidade Federal do Pará to study a Degree in Dance, when I come across different training processes and then reflect the paths followed by me until that moment, arising questions pertinent to what concerns the possibilities of thinking the formation of a dancing body. The relevance of this work lies in the plurality of the formative processes of the bodies and their different ways of producing knowledge to effect the places of non academic knowledge, such as those obtained from our cultural and daily life. These knowledge, for me, dialogue with scientific knowledge and have the same importance in the formation of a subject, so I propose to reflect in this work the importance and legitimation of the different knowledge within the formative process, in which the knowledge produced in a self-taught way are important, to the same extent, as those produced in academic circles. The different formative process are not empty, just as the dance is not empty. This research assumes the methodological approach of autoethnography, because it reveals the particular knowledge and experiences within the phenomenon, so I propose to bring to this work my personal experiences in the context of the relationship with the culture in which I am inserted and my practices in this place as form of knowledge. We feed on life and everything that surrounds this inescapable flow of affectations and to give power to our dance, a power that is related to the different knowledge that we have access throughout the formative walk, thus, there is no possibility of a standardization of the dance training process, since each body is immersed in different cultural processes and their experiences are different.

**Keywords:** Self-teaching. Dance. Formation. Culture.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Foto 1</b> - Apresentação dos alunos do reforço escolar na festa natalina.....	16
<b>Foto 2</b> - Apresentação de quadrilha durante a quadra junina na escola.....	17
<b>Foto 3</b> - Apresentação em concurso de rua como Miss Caipira da quadrilha Pequenos Brilhantes.....	19
<b>Foto 4</b> - Experimentações e descobertas corpóreas na sala de casa.....	22
<b>Foto 5</b> - Comemoração da minha aprovação no Curso de Licenciatura em Dança da UFPA.....	24
<b>Foto 6</b> - Registro dos acessórios usados durante as aulas de Ballet e Sapateado no projeto social Lucinha Azeredo.....	48
<b>Foto 7</b> - Momento do fim da aula de dança no quintal da minha avó.....	50

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O MOTOR PARA BUSCA.....</b>	<b>12</b>
<b>2 DO QUINTAL À UNIVERSIDADE.....</b>	<b>16</b>
<b>3 “A QUAL GÊNERO DE DANÇA VOCÊ PERTENCE?”.....</b>	<b>28</b>
<b>4 “DESVIO, DESAPROVAÇÃO E DESLOCAMENTO”.....</b>	<b>43</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO: O MOTOR PARA BUSCA

O mundo da dança é imensurável em suas possibilidades e alternativas de envolvimento e trabalho com essa arte do movimento corporal, além de fascinante pelos gêneros existentes. Desde que o ser humano percebeu seu corpo em movimento, ele já iniciou os primeiros acenos para aprender a dançar. Ou melhor, o potencial para ampliar, codificar, explorar movimentos ele já possui, mesmo os que não praticam a dança têm um corpo apto a fazê-lo. Para este Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança, optei por dissertar pela minha vivência com a dança, não com intuito de apenas me colocar como sujeito da pesquisa, mas principalmente para refletir uma forma de aprendizado, fora das padronizações e técnicas de escolas de dança, a partir da minha formação artística autodidata praticada em espaços alternativos, como o quintal da casa da minha avó.

Aqui, reflito sobre minha experiência com meu corpo dançante, as dificuldades e inquietações enfrentadas no processo de formação enquanto dançarina e professora, a começar pelo maior indutor que se encontra na minha vida, agora, como aluna regular de dança. Ao entrar na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, me deparei com profissionais da área, com linhas de pesquisa, com técnicas variadas e com ensino sistematizado, minha primeira reação foi a de menosprezar a dança que pratiquei até então, meus saberes e experiências. A princípio, desvalorizei meu aprendizado, por minha trajetória não ter se dado em uma instituição de ensino formal, ou seja, não ter partido do lugar que comumente se entende por formação em dança, na qual teria percorrido caminhos outros, até chegar à docência, cujo ensino apresenta didáticas diversas.

Neste contexto, trago uma referência extraída do livro *O Que é Um Artista?* no qual sua estrutura consiste em diversas entrevistas feitas com artistas pela autora Sarah Thornton. Aqui trago um desses relatos que me impactou por um dia ter me visto neste lugar também, assim como o artista entrevistado Jeff Koons.

O artista continua a identificar outras epifanias formadoras. Pouco depois de começar a estudar arte, sua turma foi ao Museu de Baltimore, onde ele não conhecia quase nenhum artista exposto. “Ali percebi que eu não sabia nada sobre arte”, ele conta, “mas sobrevivi a esse momento.” Koons explica que gosta de fazer uma arte que não exija “qualquer pré-requisito”. Ele não quer que ninguém se sinta diminuído. “Quero que o espectador sinta que sua própria história cultural é absolutamente perfeita” [...] (THORNTON, 2015, p. 17)

O meu Museu de Baltimore foi a Universidade, onde as pessoas expunham seus feitos na dança e eu me colocava erroneamente no lugar de Koons. Identifico-me com o artista entrevistado no sentido de que a arte precisa ser acessível e agregadora de potências, de maneira que hoje, vejo o trajeto da minha formação em Dança com orgulho por ter sobrevivido dentro da Universidade, assim como Jeff no Museu. Posso por assim dizer que os seguintes parágrafos deste trabalho resumem grande parte da minha constituição como ser dançante.

Pensando que esta pesquisa fala do meu processo de formação em dança, da minha trajetória autodidata nos espaços alternativos e das experiências e saberes que emanam do próprio processo da vida, a autoetnografia foi a metodologia que mais me contemplou, sendo uma das possibilidades metodológicas que me permitiu abordar de maneira singular e pessoal minhas vivências culturais e dançantes.

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 83)

O ser dançante é constituído ao longo da vida, em que seu meio cultural afeta este corpo criando referências, sendo possível pensar que este corpo, em sua formação, tem como base as vivências. Se partimos do lugar da personalidade, compreendemos que cada corpo se move a sua maneira porque sua constituição difere das demais, assim, os retalhos da vida são recortados e colados ao corpo permitindo acionar a dança de formas particulares em cada corpo dançante. Como minha dança, que perpassa de maneira autodidata pela informalidade dos espaços alternativos e tem estreita relação com os saberes que aprendi na vida.

Nesta perspectiva, no intuito de pensar os diversos processos de formação em dança, trago no primeiro capítulo parte da minha trajetória autodidata para ratificar o pensamento acerca dança que acontece nos espaços alternativos e os conhecimentos produzidos nestes espaços. Utilizo-me de definições de autodidatismo encontradas na fala de Nathan Podestá (2013), que busca reflexões acerca da aprendizagem autodidata no processo de formação na música, assim como me alimento das abordagens de Cássio Hissa (2011). Tais autores incitam os diferentes lugares e maneiras de se produzir conhecimento. Sob esse prisma, soma-se o olhar de Boaventura de Sousa Santos e seu conceito de Ecologia dos Saberes, em que ele defende a ideia de que cada saber existe apenas em meio a outros saberes, e nenhum é capaz de se bastar, sempre existe a

necessidade de fazer referência a outros saberes (SANTOS, 2007). Assim, Boaventura incita à exploração dos próprios saberes e suas possibilidades, na busca de superar a monocultura do saber científico.

No segundo capítulo, teço conexões entre corpo e cultura, visando a dança que é atravessada e afetada pelo meio cultural e incorpora elementos deste lugar. Permitindo ao corpo dançante se mover de maneiras particulares, dando lugar a uma dança singular que é alimentada dos recortes da vida e da diversidade dos processos formativos. Neste sentido, me debruço sobre o conceito de bricolagem abordado por Waldete Brito (2012) em sua tese, para pensar e apontar as negociações e seleções do que habita ou não o corpo como elementos que tecem o que ela chama de *colcha de retalhos*, onde os retalhos são as referências obtidas no processo da vida e são agregadas ao corpo ampliando o leque de possibilidades na dança. A bricolagem, para mim, se aproxima também do que Deleuze e Parnet (1998) conceituam como multiplicidade, sendo o que há entre os elementos, o que os une, é o “E” que define também a pluralidade e a gagueira (E, E, E) citada por eles. Na dança, a multiplicidade permite que esse corpo se mova de diferentes maneiras, em que os “entres” não se anulam, mas definem o múltiplo.

Convoco ainda Cássio Hissa (2011) para apontar que os saberes locais produzem saberes específicos e há a possibilidade de diálogos entre os diversos conhecimentos dentro do processo de formação em dança. Encontro nesta fala conexões com o que me proponho a refletir neste trabalho, que é a importância e legitimação dos diferentes saberes dentro do processo formativo, em que os conhecimentos produzidos de modo autodidata são importantes, na mesma medida, que os produzidos em meio acadêmico.

No terceiro capítulo, penso meu processo de formação a partir da tríade “desvio-desaprovação-deslocamento” de Sônia Rangel (2009), em relação com a minha dança que acontece nos espaços alternativos, de maneira não legitimada e ao entrar na universidade busco possíveis diálogos entre os saberes cotidianos e científicos. E neste sentido dos diferentes saberes, me apoio na fala de Romulo Avelar (2011), que incita a equiparação de valores entre estas diferentes maneiras de se produzir conhecimentos, dentro e fora do espaço acadêmico.

Traço definições mais esclarecidas sobre o autodidatismo e o autodidata, buscando tornar visível que este processo de aprendizagem, embora não esteja circunscrito nos moldes acadêmicos da dança, conduz a diferentes processos formativos que são capazes de produzir conhecimentos. Assim, relato minha experiência como

autodidata que ao entrar na universidade busco por uma certa legitimação neste corpo dançante dentro dos espaços formais de dança na tentativa de um contato com técnicas específicas, surgindo também a necessidade de ter experiências como ministrante de aula de dança, pois a cultura dos saberes acadêmicos invocam a necessidade de uma certa legitimidade do modo de aprender e ensinar.

Reflijo ainda acerca do corpo interprete-criador na dança, e para pensar os diferentes métodos utilizados dentro dos processos criativos, convido Sônia Rangel (2009), a qual traz em sua fala a importância do artista se sentir estimulado a discorrer dentro do espaço acadêmico e nos espaços formais de ensino sobre seus próprios modos de criar. Assim, me aproximo da fala de Rangel para pensar a vida como área de conhecimento e metodologia de criação em dança.

## 2 DO QUINTAL À UNIVERSIDADE

A dança sempre esteve presente na minha vida, desde muito pequena, quando minha mãe e eu brincávamos de ficar ouvindo infindáveis CDs na sala de casa, e dançando enquanto meu pai nos assistia. Meu meio familiar sempre foi propício ao meu desenvolvimento artístico, diria ainda que foram minha primeira plateia. Sempre fui a criança que puxava as rodas de dança na escola, em casa, nas festinhas de aniversário, nos encontros da família e buscava me engajar em qualquer atividade que tive relação com a dança.

Antes mesmo de ingressar na escola para a alfabetização, pedi aos meus pais para estudar com minhas tias paternas que lecionavam aula de reforço na casa da minha avó, pois além de meu irmão e meus primos estudarem lá, elas sempre realizavam festinhas nas datas comemorativas e seus alunos faziam apresentações de dança nestes eventos. Assim, estudei com elas até o último ano do ensino fundamental. Para as apresentações, elas estipulavam alguns dias da semana para encerrar as aulas mais cedo e ensaiarmos as coreografias todos juntos, pois não havia separação de faixa etárias. Não tínhamos recursos para fazer algo maior, então as festas eram realizadas na casa da minha avó, onde as aulas também aconteciam. Estão na foto 1, os meus colegas do reforço e meus primos no momento da apresentação na festa de natal em que os pais podiam prestigiar seus filhos. Como grande parte dos alunos deste lugar eram meus familiares, primos e irmão, quando haviam festas como esta era muito especial, pois tínhamos a família reunida.

**Foto 1** - Apresentação dos alunos do reforço escolar na festa natalina.



Fonte: Acervo Pessoal.

Quando comecei a frequentar a escola formal, um dos momentos mais esperados por mim eram as datas comemorativas nas quais, geralmente, havia alguma apresentação, já que a dança quase sempre assume somente este lugar nas escolas, os dias festivos. A professora coreografava e apenas seguíamos as sequências. De qualquer maneira, para mim, era a possibilidade de dançar.

A foto 2 foi registrada durante uma apresentação de quadrilha, que ocorreu na escola onde estudava, “São Pio X” no bairro do Jurunas. Minha avó materna é costureira, e sempre dedicou tempo para fazer figurinos para as minhas apresentações. Minha mãe fazia questão de confeccionar meus arranjos de cabeça, as bijouterias, e costurar à mão os detalhes como o patchouli, além de ensaiar em casa comigo. Por isso, minha dança sempre teve relação estreita com a vida e com os afetamentos. Porque aprendi desde cedo que, antes do resultado final, existiam outros processos, em que minha mãe e minha avó se dedicavam muito para vestirem minha dança de significado e amor. No momento das apresentações sabia que elas dançavam comigo, porque fizeram parte desse processo.

**Foto 2-** Apresentação de quadrilha durante a quadra junina na escola.



Fonte: Acervo pessoal

Na rua onde eu morava, minhas vizinhas/amigas e eu, criamos um grupo de dança, nos encontrávamos na casa de uma das participantes e ensaiávamos coreografias criadas por nós, de maneira espontânea, pelo prazer de mostrar umas às outras, não era

uma espécie de aula, mas um encontro em que podíamos compartilhar e aprender juntas. Nosso grupo se organizava para fazer apresentações nos aniversários das integrantes do grupo. A cada aniversário, o grupo reunia para dançar na festinha da aniversariante, era uma maneira de mostrar o que estávamos construindo juntas. Com o tempo, fomos crescendo e dando prioridade a outras coisas, deixamos de lado a nossa brincadeira e assim se deu o fim do grupo.

Em casa, meu irmão e eu, colocávamos CDs de Melody<sup>1</sup>, e experimentávamos sequências de passos, por diversão e prazer, mas também, a fim de encontrarmos uma sintonia como dupla, para quando houvessem festas na rua de casa pudéssemos dançar juntos. Ele com seus 15 ou 16 anos, e eu com 7 ou um pouco mais, na sala de casa, idades distintas, alturas diferentes, (o que exigia de nós dois um verdadeiro jogo de cintura para compensar essas diferenças) mas de alguma forma a dança nos aproximava e criava momentos muito divertidos. Quando viam meu irmão e eu dançando juntos, principalmente nas festas de rua, que naquele contexto eram muito frequentes, ficavam admirados, e sempre comentavam sobre o quanto era bonito nos ver dançando.

Ainda na rua de casa, havia uma quadrilha chamada Pequenos Brilhantes<sup>2</sup>, na qual minha mãe era puxadora<sup>3</sup> e eu, brincante. Com o passar do tempo, passei a ser Miss Caipira desta quadrilha e o processo de envolvimento com a dança se ampliava. A rua era nosso espaço de ensaio e de apresentação. Ensaivamos meses no asfalto, durante a noite. Os moradores acompanhavam tudo, sentados na frente de suas casas, já sabiam as músicas e as coreografias, o que fazia toda diferença durante nossas apresentações, pois eles nos impulsionavam ainda mais e eram parte integrante da quadrilha. Participávamos de vários concursos pelas ruas do Jurunas<sup>4</sup>, era uma espécie de disputa das quadrilhas do bairro local e de bairros próximos. Nada tão grande. Maior parte, e diria que as mais especiais apresentações, eram realizadas nas festas Juninas da

---

<sup>1</sup> Tecnomelody, é um ritmo que emerge das periferias de Belém, por volta dos anos 2000. A mesclagem dos riffs acelerados de guitarra da música brega tradicional, com batidas eletrônicas e arranjos criados por programas de computadores dão origem ao novo ritmo que hoje se tornou patrimônio imaterial artístico e cultural do Pará.

<sup>2</sup> Pequenos Brilhantes é o nome da quadrilha da qual fui brincante, e que foi criada em meados de 2003, na rua de Breves no bairro do Jurunas e era integrada pelas crianças desta rua.

<sup>3</sup> A puxadora ou marcadora, assume o papel de ir à frente da quadrilha “puxando” os brincantes. Desenvolve o papel importante de instigar a animação da quadrilha, dirige as coreografias através de gestos e falas de comando, dança e com a modernização das quadrilhas participa de encenações nos espetáculos.

<sup>4</sup> Jurunas é um bairro da cidade brasileira de Belém do Pará. Sendo um dos bairros mais populosos da capital paraense, junto do Guamá forma o binômio mais populoso de Belém. A grande maioria de suas ruas receberam nomes de tribos indígenas, como: Tupinambás, Tamoios, Mundurucus, assim como o seu próprio nome, Jurunas, homenageia uma tribo indígena.

nossa rua, com o patrocínio dos próprios moradores da rua de Breves, no Jurunas, lugar onde cresci.

No registro seguinte (Foto 3), aguardava o momento para minha primeira apresentação como Miss Caipira da quadrilha Pequenos Brilhantes. No processo de criação da coreografia, tive o auxílio da minha mãe e de uma vizinha, as quais me ajudaram a montar o gestual e pontuavam detalhes durante os ensaios na minha casa. O figurino, nesta ocasião, foi emprestado de uma amiga, a roupa era bem simples, mas minha mãe fez tantas alterações que a roupa nem parecia a mesma após isso.

Tenho a sensação do momento da apresentação comigo até hoje, nunca havia visto tanta gente ao redor, os olhares voltados para mim, eu estava radiante, mas na mesma medida nervosa. Quando minha música (A la brasileira) começou a tocar e a dança inundou o corpo, a sensação que tive foi a de que me tornara gigante e ao mesmo tempo parecia me dissipar no espaço, acho que até aquele momento não havia experimentado algo tão intenso.

**Foto 3-** Apresentação em concurso de rua como Miss Caipira da quadrilha Pequenos Brilhantes.



Fonte: Acervo pessoal

Os moradores tinham dificuldades para manter as despesas que demandavam as festas como essa, o que incluía a decoração da rua, as comidas típicas que eram feitas

para distribuir para os brincantes de todas as quadrilhas e moradores, prêmios, etc. Isso resultou no fim do espaço para as festas Juninas na rua. Por tanto amar a quadrilha, pedi para meus pais que permitissem que as festas juninas e as apresentações dos Pequenos Brilhantes passassem a ser no espaço cercado e de terra batida que havia na frente da minha casa, para que nossa tradicional brincadeira pudesse ter continuidade, agora não mais havendo disputas com outras quadrilhas por conta do espaço reduzido, mas mantendo a alegria dos brincantes e da vizinhança. Grande parte do meu trajeto na dança foi tomado pela quadrilha, que se tornou uma paixão, tanto na escola, quanto nas ruas.

Durante um período da minha infância frequentei uma igreja evangélica e integrei o Ministério de Dança<sup>5</sup> local. Os ensaios eram realizados na igreja e tínhamos a supervisão da nossa líder e também responsável da Missão Com Crianças<sup>6</sup> da congregação. Contudo, nós, integrantes, criávamos as coreografias em conjunto. A música era selecionada previamente, e a partir desta pensávamos os movimentos a serem inseridos na coreografia com o intuito de transmitir o evangelho por meio da dança.

Nós nos apresentávamos na nossa igreja em dias de cultos e dias festivos. Por vezes recebíamos convites para dançar em outras congregações. Para as apresentações, usávamos figurinos, penteados mais elaborados e maquiagem semelhantes.

Na adolescência, meu interesse por filmes e clipes que inseriam as Danças Urbanas começaram a despertar em mim a vontade de experimentar as danças que assistia, sempre com movimentos energizados, batidas envolventes e até mesmo o figurino me atraía. Assim descobri outra paixão pela dança, quando tive contato com algumas vertentes das danças urbanas e, logo descobri outras maneiras de dançar.

Nas Danças Urbanas, sempre fui instigada pelo seu surgimento, que também nasce como um ato político. Pude perceber que grande parte de sua aprendizagem se dava de maneira autônoma e se iniciava fora dos espaços formais de dança, geralmente

---

<sup>5</sup> O ministério de dança é formado por integrantes que são escolhidos e convidados pelo líder, que é o responsável pelo grupo, para através do movimento, adorar à Deus, levar e ensinar o seu evangelho de maneira criativa.

<sup>6</sup> A maioria das igrejas evangélicas, se não todas, trabalham com missões. As missões são divididas por faixas etárias, por isso cada missão trabalha com linguagens, conteúdos e recursos diferentes para o ensino do Evangelho. A missão com criança objetiva introduzir os conceitos missiológicos bíblicos visando a compreensão e execução destes desde a infância.

nas ruas e até a atualidade ainda há grupos que assumem os espaços alternativos como o Mercado de São Braz<sup>7</sup> na cidade de Belém.

Trago o surgimento do Breakdance, por exemplo, em que se sabe que esta vertente dentro das danças urbanas, surgiu como fuga à violência dos bairros dos Estados Unidos, onde grupos de jovens afro-americanos juntaram-se em batalhas de dança para duelarem através de movimentos corporais, e não mais agredindo uns aos outros. Nessa alternativa de expressão corporal, as energias agressivas foram canalizadas para um jeito saudável de dar vazão. Laís Crozera (2015), traz exatamente esta abordagem num trecho do seu trabalho acerca das danças urbanas no Brasil e sua história:

Com a grande violência causada pelas gangues do Bronx, o DJ Afrika Bambaattaa propôs uma união dos quatro elementos que formam a cultura Hip Hop, são eles: o grafite, MC, DJ e o break. A ideia era que as gangs resolvessem suas diferenças através da dança e dos outros elementos promovendo uma batalha não violenta por meio da arte. (CROZERA, 2015, p. 13).

Em minha trajetória, a princípio, tive um contato mais visual com esse gênero de dança, através dos filmes, vídeos de dançarinos e coreografias de estúdios renomados, material de referência nas Danças Urbanas; de cantores, como Jason Derulo, Chris Brown, Rihanna, Beyoncé. Esses artistas passaram a inserir fortemente as Danças Urbanas em seus clipes. Além de assistir documentários sobre a cultura urbana e sua filosofia. Ao assistir esses vídeos, observava as movimentações e tentava entender o que os movimentos diziam sobre aquela cultura e que relação tinham com a minha cultura.

Somente depois comecei a experimentar esses movimentos em meu corpo, sozinha, em casa, colocava músicas e era expectadora do meu próprio dançar. Passei a fazer estes laboratórios todas as tardes, na sala de casa, em busca de uma evolução técnica, entendendo esta evolução como a melhor maneira de mover-me, com maior clareza, energizando os movimentos e procurando não mais imitar o que via nos vídeos, mas me alimentar daquilo e criar outro jeito de dançar, algo que dissesse de mim e despertasse características próprias na minha expressão corporal.

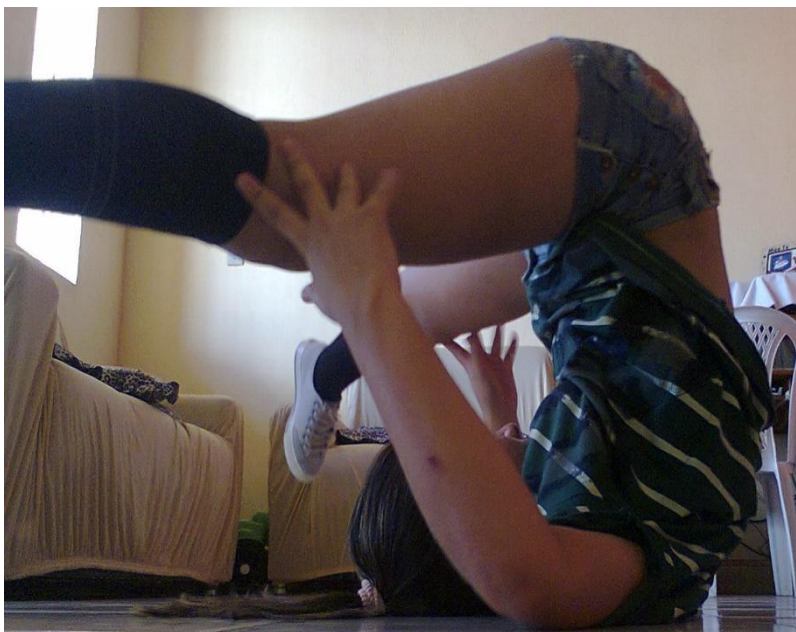
Nestes laboratórios, ilustrado na foto 4, eu me propunha uma maneira de me mover diferente da usual e costumeira. A música era um estímulo para minhas explorações, e eu rolava, pulava, sorria, chorava, dançava, me permitia fazer o que

---

<sup>7</sup> O Mercado de São Brás é uma das construções históricas localizadas em Belém que foi erguida durante a época áurea do ciclo da borracha amazônica e foi construído para ampliar o abastecimento da cidade.

tivesse vontade naquele momento, e ali, sozinha, não existia certo ou errado. No início parecia ter vergonha de mim mesma, mas no decorrer das experimentações meu corpo começou a assumir um estado de prontidão e disponibilidade. Iniciava os laboratórios livremente, sem visar gêneros de dança, somente após este momento assumia como indutor para a exploração as danças urbanas, mais especificamente o Dancehall<sup>8</sup>, que é uma das vertentes deste gênero.

**Foto 4-** Experimentações e descobertas corpóreas na sala de casa.



Fonte: Acervo pessoal

Embora praticasse a dança de maneira autônoma e nos espaços alternativos, não me considerava dançarina, não por completo, já que tinha o entendimento de que os estúdios de dança eram o lugar que poderia legitimar e efetivar este corpo dançante. Ao fazer minha inscrição para concorrer a uma vaga no Curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará, não havia me atentado para a prova de habilidade, já que visava outros cursos antes de descobrir a existência deste, pois o curso de Dança ainda era novidade pra mim e só o vi como opção no momento da seleção do curso no sistema de inscrição. Minha colega de classe, que também havia se inscrito para o mesmo curso

---

<sup>8</sup>O Dancehall é um gênero das danças urbanas e surgiu nos guetos da Jamaica, se popularizando no fim dos anos 70, embalado pelo som do raggamurffin. Sua estrutura musical é enraizada no reggae, embora as batidas eletrônicas sejam consideravelmente mais rápidas. As movimentações refletem fortemente a cultura Jamaicana, bem como a violência, a homofobia e os papéis sociais. Questões de gênero são muito fortes, havendo passos femininos, masculino e unissex, além das movimentações religiosas.

que eu me sinalizou apenas alguns dias antes do dia previsto, sobre a notificação que havia recebido com a data da prova de habilidade.

Ali eu pensei que meu sonho teria acabado, não tinha a menor chance de fazer uma prova que julgaria minhas habilidades em dança, eu nunca havia feito aula em estúdios e menos ainda tinha domínio de uma técnica específica de dança. Não tive tempo para criar algo e ensaiar, nada. No dia da prova, cheguei a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e fui encaminhada para respectiva sala de espera, o que me deixou mais nervosa e insegura ainda. As pessoas se aquecendo, se alongando, dançando, todos ali pareciam se conhecer, e talvez se conhecessem dos palcos e das escolas de dança. Muitos com figurinos, outros com a maquiagem bem elaborada e eu, que estava ali, mas queria mesmo sumir. De calça legging, camiseta, descalça e com o rosto limpo.

Fomos chamados para a sala onde aconteceria a prova prática, fomos divididos em grupos e nos foi passada uma coreografia para ser reproduzida coletivamente para a banca de avaliadores, esta foi a primeira etapa do processo. No segundo momento, um a um entrava na sala e era sorteado um estímulo para apresentação. Quando entrei na sala, percebi que havia como estímulo a música, poesias e objetos. No sorteio retirei poesias, e pude escolher entre três opções. Não me recordo claramente da poesia e de seu criador, mas lembro que falava sobre o peso do mundo que o ser humano carregava em seus ombros.

De frente para a banca avaliadora composta por três professores, sem música o silêncio tomou conta do lugar, e timidamente comecei a dançar de maneira improvisada a partir do estímulo proposto e aos poucos fui acreditando na minha dança. Mesmo assim, saí da sala insatisfeita com o que havia apresentado e ao mesmo tempo feliz por ter vivenciado uma experiência como aquela. Não quis sequer conferir minha nota na prova de habilidade, esperei para ouvir o listão dos aprovados na rádio num raio de esperança. E ouvir meu nome foi uma das surpresas mais gratas da minha vida. Na foto 5, o registro da comemoração da minha aprovação no Curso de Licenciatura em Dança na UFPA na casa da minha avó.

**Foto 5-** Comemoração da minha aprovação no Curso de Licenciatura em Dança na UFPA.



Fonte: Acervo Pessoal

Quando, enfim, ingresso na Escola de Teatro e Dança, da Universidade Federal do Pará, para cursar Licenciatura em Dança, me deparei com outro universo. Uma realidade que parecia distante da minha. Todas as vezes que pediam para me apresentar em sala, contando acerca da experiência com dança, mal sabia o que dizer. Pois, ao ouvir meus colegas de turma falarem de seus extensos caminhos nas escolas de danças e experiências como ministrante de aulas, fiquei desesperada, porque entendia que minha dança não era importante para aquele lugar, meus saberes pareciam inválidos e ridículos. Embora meus conhecimentos acerca da dança se ampliassem e começassem a ganhar força, precisei de muito tempo para compreender que cada percurso traçava uma dança única e que, apesar de nunca antes ter feito aula em estúdios de dança, isso não tornava meu processo menor que o de quem passou por estes lugares.

Para Cássio Hissa (2011), esse primeiro contato do estudante com a universidade que causa um certo deslumbramento tende a incitar a ideia de *um mundo supostamente melhor* e, assim, os conhecimentos obtidos ao longo da vida começam a perder força e serem “deixados de lado”, visando agora um discurso acadêmico para lhe afirmar como pertencente aquele lugar:

[...] Muitos estudantes que ingressam na universidade se perdem porque pensam que chegaram noutro mundo, diferente e supostamente melhor. Diante disso, até mesmo em termos do uso da linguagem, imaginam que o correto seja mesmo romper com o mundo que lhes pertence e que deveria

pertencer a todos e, sobretudo, com o mundo que deveria ser transformado a partir da diversidade de experiências (HISSA, 2011, p. 81).

Meu choque inicial me trouxe conflitos no sentido de desvalorizar os saberes que produzi fora da universidade de maneira autodidata em consonância com minhas experiências no meio sociocultural, porque naquele momento não via ainda possibilidades de conexões e diálogos possíveis entre os saberes da vida e os saberes acadêmicos. Felizmente, não me perdi nos discursos desse espaço, e hoje posso refletir meu processo de formação em dança como contribuição aos saberes acadêmicos através deste trabalho.

Somente, então, puder começar a entender que o desenvolvimento na dança não está restrito aos processos educativos “formais”, escolares, espaços estes que são considerados como mais “legítimos” e que qualificam de maneira efetiva o ensino. Mas que perpassam as fronteiras escolares se realizando de diferentes formas, “não-formais”, sendo estas as que complementam o ensino formal mas não o qualificam, pois não há legitimidade como tal, e “informais”, que são os processos aprendidos na convivência social cotidiana, nos diferentes sistemas culturais em que os indivíduos estão inseridos e desenvolvendo relações interpessoais e atividades que permeiam e promovem a sua formação, não sendo estruturada.

Neste âmbito dos diferentes processos educativos, para pensar o autodidatismo no contexto do processo de formação, me debruço nestas definições encontradas na fala de Podestá (2013) em sua tese *O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical*, que tece discussões e reflexões acerca dos processos autodidatas na formação musical:

Segundo dicionários, [...] o autodidatismo poderia ser definido como a “Qualidade de autodidata”, representada pelo “Fato ou ato de instruir-se por si, sem professores. [Pela] Capacidade para aprender sem mestres.” O termo pode ainda ser definido como “Ato de estudar e adquirir instrução por si mesmo, dispensando a orientação de professores” (HOUAISS, 2009, p. 35). Assim o autodidata seria aquela “Pessoa que se instrui por si própria. Mestre de si mesmo”, “Que, ou quem aprendeu, ou aprende por si, sem auxílio de professores (AURÉLIO, 2010, p. 225), “Que ou quem se instrui por esforço próprio, sem a ajuda de mestres” (HOUAISS, 2009, p. 327) Percebe-se que os termos “autodidata” e “autodidatismo” demarcam uma contraposição entre um processo de aprendizagem do tipo escolar que é marcado pela participação de “professores” e outro processo de aprendizagem não-escolar onde os professores não estariam presentes. Neste sentido os termos induzem ainda à noção de que o “autodidata”

pode ter certa autonomia, haja vista a informação que ele “se instrui” “por si”, “sem ou auxílio de professores”, ou “mestres”. Por outro lado, as definições também evidenciam a necessidade de um processo de aquisição de conhecimentos e realização de estudos como forma de aprendizagem e desenvolvimento, como demarcados nos trechos “se instrui por esforço próprio” e “Ato de estudar e adquirir instrução por si mesmo” extraídos do dicionário Houaiss (2010). Assim, implicam em refletir a existência de diferentes possibilidades de desenvolvimento para os processos de aprendizagem, além dos que estão circunscritos por atividades escolares. (PODESTÁ, 2013, p. 20)

Somente durante a escrita deste trabalho passei a ver que a minha formação teve grande parte dela tomada pelo autodidatismo. E olhando para esses conceitos e para o meu processo, consigo visualizar nos trechos que antecedem este momento no texto, que falam cruamente como pratiquei essa dança e de como buscava fontes para aprender, o que caracteriza o esforço para se auto instruir, ato que hoje me faz ter consciência de que foi produzido conhecimento neste processo. Esta formação não é vazia, ela por outro lado exigiu de mim dedicação e sensibilidade para buscar algo que não sabia bem o que era naquele momento, e que talvez não saiba até então, mas hoje dou importância máxima a tudo que pratiquei de maneira autodidata, pois cada etapa desse processo me trouxe até aqui, para que pudesse dar continuidade a minha formação dançante. Continuidade, e não início.

Surge, então, a compreensão de que o que pratiquei de maneira autodidata, era a minha dança. A dança naquela menina jurunense traçou uma caminhada fora de escolas de dança e a fez compreender que os saberes, embora particulares, não são individuais, mas se inserem nas coletividades as quais pertencemos. Assim, sua aprendizagem se alimentou das trocas com o outro, observando e experimentando no corpo, e entendeu que a dança não precisa estar somente nesses espaços previamente legitimados. Mas que essa dança acontece no corpo e que é por este que ela se faz única, porque bebe e se alimenta das referências da vida para acontecer. Pois, conforme Bene Martins afirma:

Tudo, desde a criação mais ínfima se movimenta, se desloca, se transforma, se (de) ou (com)forma. E, parafraseando o educador Paulo Freire, a leitura do mundo e, acrescento a leitura do movimento, precede a leitura da palavra e da escrita. Tudo é movimento, das coisas concretas às abstratas, até o corpo imóvel ou em silêncio se movimenta, pois que o corpo não é um composto de órgãos desconectados e inertes, ele é sopro, é pulsação, é energia (MARTINS, 2009, p. 21).

Após esse entendimento, reconsiderarei minha errônea concepção sobre o que havia praticado, o que me trouxe certa segurança para acompanhar meus colegas e

aprofundar meus conhecimentos e prática da dança. Pontuo aqui, que não pretendo criar uma espécie de conflito entre o que é produzido nas escolas de dança, no espaço acadêmico e o que é produzido fora desses espaços, mas criar rotas de transversalidade. A proposta é a de refletir, pensar, considerar que o que é produzido fora destes lugares é, também, produção de conhecimento.

Neste sentido, do lugar dos saberes, encontro no livro “*Conversações de artes e de ciências*” a fala de Cássio Hissa (2011), que é também o organizador deste livro em escrita coletiva, em que seu pensamento aponta um dos lugares formativos, que acredito ter maior importância no processo de formação de um ser humano, que é a vida, as vivências, o mundo, lugar de onde extraímos grande parte do que nos serve como alicerce e cria um solo fértil para produção de outros saberes, e demasiadamente aqueles encontrados no autodidatismo.

[...] O mais importante é a preparação dos sujeitos, ao longo da vida, para experimentar o mundo, em diversas situações, incorporando as *subjetividades e simbologias do outro* – transformando o *eu* em *nós* – de modo a tornarem viáveis diálogos férteis e que enriqueçam todas as formas de conhecimento, de saberes, de práticas. (HISSA, 2011, p. 45)

Quando Hissa nos diz tais coisas: *experimentar o mundo, diálogos férteis, formas de conhecimento e práticas*, fica ainda mais evidente, para mim, que a formação acontece em movimento e em diálogo com a vida, acontece pela prática, pelo estar inserido no cotidiano, e quando ele nos fala de formas de conhecimento, o plural respalda a diversidade tanto do modo de aprender quanto de produzir conhecimento em dança.

Portanto, não afirmo que tudo seja dança, mas que tudo pode ser transformado em dança. Assim encontrei, nesta pesquisa, a possibilidade de escrever sobre o meu processo autodidata, que já se alterou e se altera todos os dias, para ratificar que pensar a dança, no contexto dos diferentes processos de formação, gera uma dança potente quando os corpos dançantes são instigados a praticá-la.

### 3 “A QUAL GÊNERO DE DANÇA VOCÊ PERTENCE?”

Esta pergunta me cerca, constantemente, no meu processo de formação como dançarina, e mais frequentemente ouvi-la nas aulas da graduação, geralmente nas apresentações de início de semestre. Talvez essa pergunta seja uma maneira de compreender melhor que caminhos tenho trilhado na dança, ou por não reconhecerem um gênero específico de dança em meu corpo, e é comum que busquem esse enquadramento. Porém, sempre foi desconfortável rotular a minha dança, primeiramente por que tinha medo de dizer que pertencia a um gênero específico e logo ao me verem dançar não o reconhecessem em meu corpo, já que sempre julgava meus conhecimentos apreendidos na vida e de maneira autodidata como inferiores quando comparados ao de quem teria uma formação no espaço formal de ensino de dança.

Segundo por, de fato, nunca ter me sentido pertencente a um único lugar, visando a minha formação em dança que perpassa por tantos gêneros, estes que compõem hoje a minha dança como única e plural, pois bebeu de inúmeras fontes, mas que se torna singular quando meu corpo se apropria de todos estes elementos, gerando códigos que estabelecem inúmeras combinações e possibilidades de movimentos de maneiras diferentes e particulares. É exatamente o que Waldete Brito (2012) se propõem a pensar em sua tese de doutorado “*A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo o seguinte é isso*”, quando diz dos recortes que fazemos das infinitas fontes e informações que nos alimentam e que são costuradas ao corpo com a linha do entre, que resultam numa “colcha de retalhos” cultural que potencializam esse corpo pra criar de diversas formas, acionar diferentes conteúdos dentre os retalhos e ampliar a colcha a cada nova vivência.

Considerando que todas as informações são coladas ao corpo, pode-se pensar que o corpo é o resultado de uma complexa “colcha de retalhos” formada por distintas partes que concorrem para dar vida ao mesmo. Em cada parte de tecido que forma o todo corporal, estão contidas todas as informações que de forma consciente ou não constituem a rede biológica e cultural do indivíduo. (BRITO, 2012, p. 109)

Por assim dizer, “O corpo reflete a própria bricolagem da vida, cujas partes que o compõem são derivadas da constante informação e mutação suscitadas de diferentes lugares” (BRITO, 2012, p. 109), fazendo com que eu acredite ainda mais numa arte feita por pessoas, pessoas reais, em corpos habitados de mundos, muitos mundos, o que torna o corpo dançante pertencente a tantos lugares e ao mesmo tempo a nenhum. Por isso não consigo e nem preciso denominar minha dança, ela apenas não se encaixa, não

cabe nos limites dos espaços, e com ela aprendi que as vezes não caber, pode, e para mim é, melhor que se encaixar.

Ainda assim, como algumas perguntas precisam de uma resposta mais objetiva, respondia ser o meu gênero de dança aquele que eu estivesse tendo um contato maior no momento, mas para mim a resposta mais sincera seria dizer que faço Dança, que pertença a Dança, que sou Dança. Não precisa ser: do Carimbó ou do Sapateado? Da Quadrilha ou das Danças Urbanas? Do Funk ou do Contemporâneo? E se o “OU” fosse substituído pelo “E”?

Para Deleuze e Parnet, este lugar do entre, constitui a multiplicidade, que se mostra tão enriquecedora na formação em Dança:

[...] Não são nem elementos, nem conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre entre os elementos ou entre os conjuntos. E, E, E, a gagueira. Até mesmo, se há apenas dois termos, há um E entre os dois, que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que se constitui, precisamente a multiplicidade. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 45)

Entre. Pode ser um convite. Entre! Pode ser um convite para estar aqui, e ali, e lá, e em lugar algum, e em todo lugar. Entre permite ser tudo e nada. E,E,E, posso dançar desse jeito, e dessa outra maneira, e assim também, e posso misturar tudo, e ir em busca de outro “E”. Assim como meu processo de formação em dança pode acontecer em casa, e no quintal, e na rua, e na universidade também. O “E” está sempre entre algo, une os elementos, em que esse não é aquele, e nem aquele se tornará o outro, mas que juntos constituem a gagueira em que um não anula o outro, mas define a multiplicidade. E, E, E, entre é um convite para o múltiplo.

Sempre me encontrei no entre, lugar que me permitia transitar entre as múltiplas possibilidades de mover-me, sem muito me preocupar em colocar as “coisas” em caixas separadas. Apesar de ser extremamente organizada e por vezes ter a necessidade de que as coisas tenham um lugar definido e sentido, aprendi com a dança que o caos nem sempre é um total desequilíbrio, mas que é possível, dentro desta mistura de ideias em desordem, criar e acionar os conteúdos corpóreos quando solicitados. Por essa razão, assumo a gagueira citada nos trechos anteriores, já que minha formação em dança foi, e é, construída nos entres da vida e se estabelece nesta multiplicidade.

Por isso, um dos indutores desta pesquisa está relacionado com o entendimento do que é dança. Já que, quase sempre, compreende-se como dança somente as técnicas

já padronizadas, ou aquelas que estão dentro das academias e estúdios de dança. Quando para mim a dança é o pensamento e discurso do corpo, pois nela estão presentes os processos e vivências obtidos ao longo da vida que estruturam uma identidade no corpo dançante.

Acredito também que a amplitude da dança permite definições e conceitos diversos, pois cada ser dançante corresponde a uma demanda diferente, tendo em vista o seu processo de envolvimento com esta linguagem, que está para além da utilização de conceitos fechados.

Questiono ainda se somente os movimentos codificados podem ser considerados dança. Penso também que uma dança autônoma, que parte das explorações e descobertas de movimentos nos diferentes processos, tem como ponto de partida a utilização das técnicas corporais obtidas ao longo da vida, pois percebo que o trabalho com a personalidade na dança faz recortes e colagens criando suas subjetividades sempre que o corpo dançante gerar signos e significados próprios para si, no processo de recriar gestos e/ou coreografias, faz com que este corpo se mova de modo diferente, proporcionando uma identidade própria ainda que inserido nos moldes mais fixos de uma técnica pré-estabelecida.

Para pensarmos as técnicas, as vejo como a melhor maneira de servir-se do seu corpo, em que estas, em sua grande maioria, são apreendidos na nossa cultura. Todo movimento necessita de técnica, desde os movimentos simples do cotidiano aos mais elaborados e complexos. Nesta perspectiva, encontro na fala de Marcia Strazzacappa (2012) em conexão com o pensamento de Mauss, em seu livro *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*, esta relação entre corpo, cultura e técnicas corporais.

Baseado em pesquisas etnológicas e observações, Mauss concluiu que todas as ações cotidianas, da simples posição sentada até ações mais elaboradas, como nadar, são técnicas adquiridas. Cada sociedade tem sua própria forma de andar, de comer, de sentar-se, conforme seus costumes, sua cultura. Os membros dessas sociedades vão aprender essa forma de agir e ensiná-la às gerações futuras. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 26-27)

Trago esta abordagem acerca das técnicas para evidenciar que antes mesmo do corpo entrar em contato com técnicas padronizadas na dança, ele já, senão desde sempre, se servia de técnicas corporais distintas, tornando-o um corpo potente para a aprendizagem de outras técnicas. Que corpo então seria desprovido de técnica? Existe um corpo que se move sem técnica? Tais questionamentos para desmistificar o discurso

de “um corpo sem técnica”. E talvez por conta desse discurso, na perspectiva virtuosa do movimento, o tecnicismo como apropriação de um corpo padronizado e com total domínio dos códigos que legitimam um modo de pensar a dança, eu tenha levado muito tempo pra perceber que em meu processo autodidata na dança, naquelas experimentações curiosas havia, sim, a presença de técnicas, as quais se desenvolviam de formas particulares em meu corpo.

Hoje vejo que a dança assume em cada corpo características próprias porque partiram de processos formativos distintos, e que esta dança revela e evidencia corpos que se movem de maneiras particulares. Sinto a necessidade de falar desse lugar, pois somente quando passei a pensar a minha dança na totalidade de sua potência, do meu processo que difere de tantos outros, pude então entender que não há uma única forma de mover-se e que a dança mesmo que coletiva nos seus afetamentos, de alguma forma é particular. Somos moldados minuciosamente pelo processo da própria vida para sermos diferentes, anatomicamente, biologicamente, culturalmente e nos processos formativos.

Em uma sociedade híbrida somos atravessados por inúmeras coisas que afetam e criam referências em nossa formação que, felizmente, sempre em busca de outros horizontes, nunca se completa. O ser humano quando chega ao mundo é curioso e tem consigo o potencial explorador, este corpo está desarmado para as experimentações, pois é através destas vivências corpóreas que ele adquire conhecimento e lê o mundo através de seu corpo. As inibições sofridas nos corpos no decorrer da vida de um indivíduo muitas vezes trazem distanciamentos da prática em dança, já que esse corpo passa a ser moldado pelos padrões culturais, sociais e religiosos, em que alguns demonizam a dança, outros a romantizam, outros a santificam e as diferentes percepções da sociedade acerca da dança são impressas nos corpos dos que se dedicam a esta linguagem e com isso alguns destes tendem a se inibir ao desconhecido buscando uma dança que seja aceita socialmente.

Acredito que a dança possibilita o reencontro desse corpo explorador, como o de um bebê, que chega ao mundo com o corpo despido e disposto a explorar. Na dança, este estar nu é necessário, buscar abandonar os preconceitos, descobrir o mundo através do corpo e seus sentidos, encontrar o seu modo de mover-se e dar significado a sua dança.

Para aqueles que têm a oportunidade de participar de laboratórios de exploração na dança, o choque inicial é grande, mas o desenvolvimento no processo de

descobertas, embora árduo, é altamente satisfatório. No corpo dançante as particularidades e subjetividades das referências obtidas na vida se fazem presença, acredito que a dança é constantemente afetada pela cultura e que pode e é alimentada do diálogo com a dança do outro, mas o que gera características próprias é o modo como a percebemos, a sentimos, como recortamos o que nos alimenta e reverbera em dança. Para Godard (2001), a percepção é diferente por conta de nossas culturas, sendo impossível que um corpo imite o outro. Já que cada corpo entende o movimento à sua maneira e seu gesto será a codificação própria do seu entendimento. Segundo Godard, há que se evitar a reprodução idêntica, se é que é possível, isto é, os gestos, as técnicas, não podem ser simplesmente imitados, há necessidade de que o corpo dançante descubra e imprima seu jeito pessoal às técnicas praticadas.

Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos. A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro. Desse modo, o gesto e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda esperança de reprodução idêntica (GODARD, 2001, p. 11-12).

É possível pensar, que ainda que duas pessoas morem no mesmo bairro, estudem na mesma escola, convivam com a mesma família, seus processos de constituição formativa serão diferentes. Encontro assim, a relevância de trabalhar as particularidades dos corpos como sendo um dos pontos principais nesse contexto da dança. Não somente na dança, mas em todos outros aspectos que circundam o processo de formação.

Há necessidade, e tento elucidar neste trabalho, de refletir e/ou tecer considerações sobre o lugar da dança que parte dos diferentes processos formativos. Para se explorar uma dança que enalteça as diferenças, há que pensar os afetamentos em cada corpo, já que quando se fala de pessoalidade, fala-se de uma linha tênue entre o que afeta o corpo, o que permanece nele e o que gera significados e características peculiares no corpo dançante. Nesta perspectiva, observa-se que nossas referências são presentes e visíveis na dança e tomam uma dimensão tão ampla a ponto de gerar uma identidade própria no corpo dançante, um corpo com signos próprios que são passíveis de reconhecimento por quem o observa em movimento, assim como North reafirma este pensamento em sua fala:

[...] não importa quão convencionais os gestos aparentem ser, quanto uma expressão seja poker-faced [face sem expressão alguma, como de um jogador de pôquer] ou quanto ordinários uma postura ou modo de andar, um ser humano revela através da acumulação e variedade de seus movimentos sua própria personalidade (NORTH, 1972, p. 8).

Pensando a partir do que North nos diz, a pessoalidade que circunda o espaço da singularidade, parte do plural, dos acúmulos e variedades de vivências corpóreas que geram conteúdos diversos e de modos particulares. O corpo se alimenta então dos afetamentos. Assim, é possível encontrar na dança caminhos para nos aproximarmos do nosso eu, na tentativa de afirmar esse corpo repleto de referências e que possa compreender que sua dança se faz única, quando parte do princípio de que o que lhe move é o seu processo de formação que parte da vida. Visando o aspecto cultural e social que atravessa todos os corpos e seus processos formativos, criando subjetividades e referências. Precisamos pensar que nem um ser é isento de conhecimento, e que por isso é importante pensar e discutir a diversidade e possibilidades na formação em Dança.

A relevância deste trabalho encontra-se, também, no processo de formação da autonomia dos corpos. Autonomia no sentido de que o ser que dança encontra-se em constante troca com outros seres dançantes e é afetado a todo momento, por afetos positivos ou negativos. Christine Greiner e Helena Katz utilizam o conceito de corpomídia para falar da inter-relação constante de trocas, para essas pesquisadoras da dança “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”. (KATZ; GREINER; 2005, p. 131).

Penso que este processo de troca na dança, onde encontramos nossas particularidades e referências na vida para gerar dança e nos transforma para vida, é um constante entrelaçamento de saberes e de experiências. É se alimentar da vida para dançar e dançar para alimentar a vida. Assim como minha constituição e a cultura me moldaram como ser dançante de uma maneira muito especial, levando em consideração todas as dificuldades enfrentadas no meu processo de formação, hoje a minha dança necessita falar desses infinitos lugares onde ela pode acontecer e dizer ao outro da potência que seu corpo e seus saberes têm.

Em seu corpo há memória, história, afetos e não se podem desprezar todas estas afetividades. Por isso, trago para este trabalho meu pensamento constante da dança

atrelada à vida, em que a dança não está apartada da realidade, nem tampouco distante da história constitutiva de cada corpo dançante. Encontro nas particularidades de cada corpo, a potência da dança, o tempero que faz com que sejamos plural, quando tudo nos atravessa e nos afeta, e singular, a seleção do que nos serve gera individualidades que tornam corpos únicos.

Pensar a dança neste contexto das diferenças se faz necessário e importante, quando vivemos em uma sociedade rica de culturas com pessoas tão diferentes e que, muitas vezes, procuram alcançar um único padrão, seguindo o modismo e a mídia, e se anulando como sujeito único. Assim, as particularidades e subjetividades vão sendo alteradas e sendo colocadas em uma caixinha.

Na dança, vejo que isso ocorre quando se é exigido de corpos tão diferentes uma mesma postura, um mesmo grau de técnica, ou até mesmo quando há “ídolos” na dança, para melhor exemplificar este termo, é quando o dançarino tem referências de pessoas das quais se tem admiração pelo seu trabalho, podendo ser alguém mais próximo de seu convívio, como diretores de companhias e estúdios, professores, ou até mesmo figuras midiáticas, como grandes dançarinos que conseguiram destaque, famosos que criaram uma identidade artística peculiar, não só a expressão corporal quanto em seus trabalhos, que hoje é reconhecida mundialmente, como Beyoncé, Shakira, Michael Jackson, dentre tantos outros.

Pensando na influência que estes ídolos exercem sobre seus seguidores por conta da admiração e muitas vezes há uma busca de mover-se como tal, muitos acabam por incorporar e acrescentar em seu repertório de movimentos trejeitos característicos da dança do outro. A dança engloba inúmeras questões que envolvem todo o contexto sociocultural, pois a cultura é uma agente ativa em nosso corpo e em tudo a nossa volta, e segundo Laraia (2006. p. 70), “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural.”

Até mesmo nossa dança “singular” incorpora significados e codificações destes padrões culturais. Laban cita que

O movimento revela evidentemente muitas coisas diferentes e que podem caracterizar um estado de espírito e uma reação como tributos constantes da personalidade, além disso, o movimento pode ser influenciado pelo ambiente do ser que se move (1978, p. 21).

Acredito que os fluxos de diálogos de culturas ocorrem através de uma rede de lugares que permitem a possibilidade de propagação de conhecimentos, saberes e

práticas, mas há que se pensar que lemos a cultura do outro a partir da nossa cultura, através das referências que ela tece em nosso corpo ao longo da vida. Nessa linha diretriz, trago à tona uma questão pertinente abordada em *Conversações de artes e de ciências* por Cassio Hissa (2011) em diálogo com o pensamento de Boaventura Santos o qual se refere às especificidades dos saberes locais traduzidas no sentido de tessituras de conhecimentos particulares dentro da teia cultural de cada lugar. Na expressão de Hissa,

os conhecimentos e saberes são locais, e cada lugar desenvolve especificidades que, por sua vez, concedem particularidades aos próprios diálogos e, do mesmo modo, demandam singularidades aos processos de tradução tal como a eles se refere Boaventura de Sousa Santos. De outra parte, quando penso a possibilidade do diálogo entre saberes, conhecimentos e práticas, penso a *arte da interlocução* associada à *vivência* e à *formação sensível*, crítica, reflexiva dos sujeitos. (2011, p. 40).

Cada sociedade tem seus valores, suas regras, suas crenças e assim os corpos que estão inseridos neste meio vão sendo moldados nestes padrões e tornando-se espelhos desta cultura através do e no seu corpo, não sendo diferente na dança, utilizam-se da performance também para ilustrar e expressar por meio de seus corpos o contexto onde estão inseridos, mesmo que ocorra de forma inconsciente, ainda assim torna-se visível para quem os observa.

No contexto das diferentes culturas e como os corpos assumem comportamentos que falam do seu meio, me chama muita atenção o relato da experiência de Marcia Strazzacappa ao ministrar um curso de técnica corporal em Paris para os alunos de várias nacionalidades (franceses, mexicanos, italianos, australianos e brasileiros) e se depara com especificidades que muito tem a ver com as particularidades do lugar e da cultura que estes corpos habitam e por estes são habitados.

Precisei adaptar meus cursos à realidade dos atores europeus. Se no Brasil posso começar uma aula com um exercício no qual os participantes se tocam imediatamente, descobri que na França isso não funciona, lá é necessário certo tempo para que os atores se sintam à vontade com seus corpos e principalmente com seus colegas, para que, então, possam se tocar uns aos outros. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 41)

Trago este trecho pois ele evidencia a cultura claramente moldando o modo de se relacionar com o próprio corpo e com o corpo do outro e os diferentes tempos para este contato. Vejo que para muito além disso, este lugar onde o sujeito está inserido e sendo afetado constantemente, engloba tudo o que nele há na formação cultural desses corpos, desde o espaço físico, a temperatura, o clima, as problemáticas, até as tradições e crenças.

Para pensar o meu lugar formador, preciso considerar o macro e o micro, como o país que moro, o estado, a cidade, até meu bairro, mas aqui detenho-me a minha cidade e principalmente ao meu bairro. A cidade de Belém, por sua vez, é conhecida como cidade das mangueiras, uma cidade banhada e inundada por rios, onde a chuva já é esperada todas as tardes para aliviar o calor desses corpos quentes, que após almoçar peixe frito com açaí e farinha, aproveitam o barulho e frescor da chuva para atarem suas redes ou deitar-se para descansar sobre o chão frio. Não podemos esquecer do Ver-o-Peso, nosso maior cartão postal. Não podemos esquecer também da violência, do descaso público, da falta de investimento na educação, da falta de oportunidades, entre tantas outras faltas. É preciso falar estas coisas, pois está é a realidade onde estou inserida e essas coisas me compõem, aqui lhes apresento parte do que vejo, este é o meu ângulo de inserção, que pode não ser o de outro Belenense.

Jurunas, periferia de Belém, meu bairro, onde nasci e cresci. O Jurunas é o bairro da “Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná”, bairro do brega, bairro de feira e feirantes, lugar das bandeiras e luzes vermelhas anunciando a venda de açaí, bairro que quase nunca dorme, bairro de gente humilde e feliz. Somos esquecidos pelo poder público, quase todos os dias sofremos com mortes, com a falta de saneamento, de segurança, de escolas e ensino digno, mas nada disso define o Jurunense, ele torna as dificuldades cotidianas em força pra luta. Banhada pela água do rio, alimentada do fruto, vestida de brega, tudo no Jurunas me incita a arte, pois a natureza desse lugar é artística, indígena, e meu corpo é culturalmente artístico.

Surge também outra questão, como se aprende a dançar brega no Jurunas e outros bairros de Belém? É por meio das escolas de dança? Pois ao buscar em minhas memórias não consigo recordar desse meu primeiro contato com o brega ou de alguém que pudesse ter me ensinado as movimentações. Embora hoje tenhamos escolas de danças que sistematizaram o Brega para torná-lo passível de ensino nestes espaços, maior parte dos dançantes deste ritmo não frequentou escolas para aprendê-lo. Percebo então que o brega surge, para mim, enquanto dança, com muita naturalidade por meio da cultura, pois esse ritmo faz parte do cotidiano desse lugar e a inserção deste ao corpo e aprendizado acontecem naturalmente.

Falando da cidade e do bairro para apontar esse corpo que tem impresso em si a cultura e saberes do seu lugar. Precisei falar tanta coisa de Belém e do Jurunas para dizer que levo comigo tanto desse lugar, que o carrego no corpo e em movimento na dança. A Fala de Rosangela Colares para o primeiro episódio do documentário Especial

de Dança, Portal Roma News “*A Dança não pede licença, ela invade*” em 28 de Abril de 2019, é pertinente e sensível acerca da cidade de Belém e seu bairro Telégrafo, onde ela diz dessa invasão de afetamentos, como a dança que invade sua casa em que sua fala cruza com o que eu havia citado acima, além da forte relação de peculiaridades entre o corpo dançante e a cidade de Belém e seus bairros periféricos.

Porque preciso dizer pra cidade coisas, né?! As pessoas dançando dizem coisas sobre si, sobre a cidade, né?! E sobre esse modo específico de lidar. Nesse calor, nessa umidade, nesse lugar, que, eu fico pensando, a gente dança grudado nesse calor infernal, mana, por que mesmo? que necessidade é essa de tá junto? o quê que a gente se diz com isso, né?! E eu fico pensando que pra além do povo de Belém sair pra rua pra dançar, a dança invade as nossas casas, né?! Eu sou do Telégrafo, eu nunca fui pra uma festa de aparelhagem, mas eu sei dançar. Porque a aparelhagem chega na minha casa, o brega chega na minha casa, e invade! (COLARES, 2019.)

É possível identificar também que o modo como nos movemos diz coisas para o nosso meio e sobre o nosso meio, como em Belém há uma maneira específica de nos relacionamos com o outro, a necessidade do contato, desse estar junto no calor do corpo e do lugar. Assim, neste contexto do corpo cultural e dançante, há uma relação entre a vida e a arte, o cotidiano e o extracotidiano, que se afetam diretamente e dizem coisas sobre o seu meio.

Podemos, então, observar que toda e qualquer movimentação seja ela cotidiana ou extra cotidiana, sendo a segunda os movimentos não comuns, que não são realizados diariamente de modo funcional, fugindo do óbvio e premeditado, tem suas características variando de cultura para cultura. Como exemplo se pode citar o próprio andar, o modo de sentar, a fala ou algumas variações nas danças conforme a cultura da região.

Numa outra perspectiva, na arte, o extracotidiano se dá nos modos de produção artística, quando, por exemplo, o andar, correr, sentar, são transformados em dança e passam a ser extracotidianos. Pensando neste corpo que sobe ao palco e se projeta para uma plateia de uma maneira diferente da que se encontra cotidianamente na sua cultura, embora este corpo não possa abandonar ou “apagar” suas técnicas cotidianas, pois se alimenta desta para se mover, este é um só, onde não há a separação entre vida e arte, mas acredito que há uma alteração do estado do corpo e da intenção no momento da representação. Ao passo que as técnicas extracotidianas estão tão presentes no corpo e no dia-a-dia dos artistas que se tornam praticamente cotidianas neste contexto.

No Jurunas, por exemplo, é comum passar em frente às casas e encontrar moradores ouvindo tecnomelody, assim como dançando também. Ainda que alguns

moradores deste bairro não sejam adeptos do ritmo, com certeza todos o reconhecem por fazer parte do cotidiano do bairro.

Assim, traço conexões entre teatralidade e cotidiano, espetacularidade e extracotidiano. Visando aqui tratar a teatralidade como as interações humanas cotidianas, um hábito cultural enraizado e que compõem a sua natureza e por isso as ações ocorrem de maneira consciente, mas não tem a intenção de atrair o olhar do outro, como o corpo que dança o brega no Jurunas, que se posiciona de maneira não intencional perante o olhar do outro. Já a espetacularidade tem como característica atrair e prender o olhar do espectador de maneira intencional, faz análise da ação, buscando o extraordinário para fugir do habitual, caracterizando o extracotidiano, como os espetáculos de dança. Trago assim, a fala de Armino Bião (2009) acerca da teatralidade e espetacularidade para apontar as definições de limites e relações entre cotidiano e extracotidiano.

[...] Esses ritos e rotinas do dia a dia, concre-tizados e vividos em formas que se repetem (como nos ensaios para o teatro), compõem a teatralidade cotidiana e tornam a vida possível. Mas há também momentos na vida durante os quais o conhecimento revela-se de modo espetacular. O conhecimento desse mecanismo dá-se no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os pequenos ritos do dia a dia. Isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando algo extraordinário acontece. Esses momentos compõem uma espécie de espetacularidade, ou de teatralidade extracotidiana. (BIÃO, 2009, p. 127)

Posso assim dizer, que esta cultura de ouvir e dançar o tecnomelody no bairro do Jurunas se tornou cotidiana, pois está presente no dia-a-dia dos Jurunenses. Mas se levarmos este cenário para uma outra esfera, a esfera artística, quando este corpo que assume o corpo espetacular e leva o tecnomelody para os palcos dos espetáculos de dança, bem como como nas festas de aparelhagens, dá lugar ao extracotidiano, pois se alimentou da cultura cotidiana, trouxe a leitura poética para torná-la espetacular, alterando o estado de corpo e de consciência, buscando atrair o olhar do outro.

Falo do meu bairro, pois estou imersa por completo nesse universo Jurunense, minha formação permeia o Jurunas, apreendi em meu corpo a cultura desse lugar e meu processo formativo e minha dança dizem muito sobre esse meio. A minha fala sobre a cultura do meu bairro é de alguém que fala de dentro desse *lócus*, e é a partir destas vivências culturais que reitero a aproximação deste trabalho com o método autoetnográfico, que se relaciona com a subjetividade dos sujeitos e dos saberes que emergem do lugar onde estão inseridos.

[...] a autoetnografia emerge para estudar a experiência pessoal, para ilustrar como esta experiência é importante no estudo da vida cultural, não clamando a produzir um método melhor ou mais válido do que os outros, mas provendo outra abordagem nos estudos socioculturais. Autoetnografia representa a experiência pessoal no contexto das relações, categorias sociais e práticas culturais, de forma que o método procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstra, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional. (MOTTA; BARROS, 2015)

Em conexão com este pensamento, me sinto contemplada com a fala de Cássio Hissa (2011, p. 40) em que ele diz: “Como todos os lugares guardam especificidades, é possível pensar, com todos os cuidados, a possibilidade de existência de particularidades de saberes e de conhecimentos que dizem respeito aos lugares”, que partem das mais diversas maneiras de se relacionar com o seu entorno. Sinto-me íntima deste lugar pois quem, então, poderia dizer com maior propriedade deste lugar se não quem vive e é afetado por ele? E me sinto integrante pois tudo em mim conversa com meu bairro, que de longe, foi meu mestre popular, tecendo saberes que não se aprendem em outros lugares.

Estas relações de troca se constituem de tudo o que nos perpassa e afeta. Para a pessoalidade na dança este fluxo constante de novos saberes, trocas e afetamentos são sempre uma nova possibilidade de descobertas e possibilidades de reinvenção, trazendo o pensamento de que a dança não é apenas um acúmulo de habilidades corporais, mas o modo como nos movemos diz sobre tudo o que nos afeta. Vianna (1990) diz:

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 1990, p. 88)

O movimento jamais se alimenta de algo externo, de algo que não esteja em nosso corpo, a dança sempre buscará referências próprias, por isso Vianna afirma que a dança é um modo de existir, porque fala de quem somos. Como na vida, na dança também podemos explorar novos caminhos e incorporar diferentes maneiras de existir, mas vejamos, que por consequência dos padrões seguidos e incorporados durante toda nossa caminhada cultural, em muitos momentos o corpo é privado de explorar e inserir diferentes formas de mover-se, pois o olhar externo, ou seja, de quem nos observa, nos causa medo, já que nos preocupamos em não parecer "ridículos".

Creio que ainda há um longo caminho a ser percorrido até alcançarmos a compreensão da amplitude da dança, se é que algum dia alcançaremos. Vejamos a seguir na fala de Marques, a visão de algumas pessoas, chamadas por ela de

”desavisados”, a desvalorização à dança que é experimentada e descoberta, muitas vezes, durante os trabalhos de improvisação, no qual acredito também que dão lugar para criação de uma dança própria.

Comumente, os trabalhos desenvolvidos na linha de exploração e improvisação de movimentos raramente recebem o "status" de dança. As modalidades "criativas" geralmente são, no mundo da dança institucionalizada, simplesmente consideradas como laboratórios ou exercícios para aqueles que não são "capazes" de executar outras modalidades codificadas (e virtuosas) de dança. [...] para os desavisados, pressupõem um conceito de "não dança", de pura experimentação, quando experimentação não é considerada dança. (MARQUES, 1999, p. 80)

No meu processo, quase sempre dancei de maneira improvisada, tanto as minhas movimentações quanto ao espaço físico em que a dança acontecia. Meu corpo parecia estar desarmado para a experimentação, pro novo, para as descobertas, talvez por nunca antes ter passado por moldes mais rígidos de aprendizagem da dança. No entanto, a disponibilidade deste corpo é alterada quando me deparo com laboratórios de experimentação e improvisação nas aulas da graduação em Dança.

Os olhares dos professores, dos colegas de turma, me intimidavam. Já que via constantemente os corpos improvisando com movimentos específicos de algum determinado gênero de dança, e era fácil reconhecer aqueles códigos. Segundo Strazzacappa (2012, p. 37) “um corpo fixado numa técnica específica é um corpo cheio de vícios, portanto, um corpo não neutro”. Ela denomina corpo neutro, embora a mesma negue a existência desse corpo totalmente neutro e se utiliza deste termo na ausência de expressão para designar um corpo “pronto para tudo”, o corpo de um artista que se amplia, se expande em diversas direções, ou técnicas, estando disponível e não fechado num estilo particular de práticas de uma escola.

Essas observações me causavam um conflito interno, pois me perguntava: a partir de qual técnica de dança eu vou improvisar? Quando tudo o que eu precisava entender é que a improvisação poderia partir de um corpo com técnicas pré-estabelecidas, bem como daquele corpo do meu quintal, da minha sala, que necessita somente da disponibilidade para explorar. No decorrer dos laboratórios, fui percebendo que, para mim, não está inserida “nem ali e nem aqui”, era potencialmente bom, pois a improvisação dava lugar a minha dança, quando ao me mover de formas diferentes, meu vocabulário corporal se ampliava e ganhava força, tornando o meu corpo potente.

Trago então, a fala de Jardel Sander (2011) acerca da improvisação na dança, em que ele diz da potência para criação de novas formas no ato do movimento, que partem da exploração nos ambientes não controlados.

Se há algum interesse na arte, algo que nos convoca e encanta é a possibilidade que nos abre de criar, de compor, de improvisar. No trabalho com performance e dança, acho fantástica essa potência de criação/invenção que a arte tem, e que fica mais evidente na improvisação: potência de criar o novo em ato. Afinal, também temos laboratórios, experiências e experimentações em arte, mas eles assumem outro sentido, diferente da segurança e de ambientes controlados – mesmo que incluam a indispensável prudência. A experimentação – nos laboratórios de criação – serve ao contato com o acaso, logo, com a invenção de novas formas. (SANDER, 2011, p. 90)

A dança carrega então possibilidades de se inventar e reinventar em cada corpo a sua maneira, vejo neste aspecto a relevância de trabalharmos a dança neste âmbito das particularidades, pois justamente nela e por ela, há um caminho de reconstrução do próprio corpo e de seus valores. Ainda que cada indivíduo utilize significados ou associações de sua cultura na sua dança pessoal, este corpo ainda se move de maneira singular, pois carrega as características de sua formação e é através de seu corpo que este indivíduo poderá expressar tudo o que é.

Mas não só como expressão corporal não-verbal, a dança deve servir, também, como uma ferramenta crítica que lhe permite, através dela, quebrar conceitos estabelecidos pela sociedade, apreciar o movimento de outras maneiras, potencializar a corporeidade, experimentar a arte do sensível e subverter os valores hidronizados em nossa sociedade.

Ao pensarmos em um corpo dançante, devemos sempre lembrar que ele sempre está em troca com o meio e de aspectos fundamentais como a cultura, as vivências corporais, dentre tantos outros referenciais que regem essa dança e criam uma identidade própria. Em *A Natureza do Corpo Cultura (2001)*, Katz e Greiner falam da cultura como meio, meio este que age nos corpos e os alteram, onde “as informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças”.

Em meu corpo, estas trocas constantes me permitem sempre ter uma nova leitura da vida e me modificam a maneira que estas conexões são estaladas. Exemplificando de forma mais evidente este fluxo infinito em meu corpo, poderia citar o antes e o hoje, após meu ingresso na universidade, local em que pude refletir e

aprender coisas que se quer sabia da existência, assim como espero que, de alguma forma, minha passagem por este lugar deixe algo de contribuição. Este trabalho por exemplo, no qual me propus a falar da minha formação, das minhas dificuldades, para que consigamos pensar juntos nas diferentes trajetórias e entendê-las como potência.

Hoje e sempre, continuo sendo aprendiz, mas sem dúvidas já não estou mais da mesma forma que cheguei na Universidade, já não tenho as mesmas convicções, os mesmos objetivos traçados, as mesmas ideologias. Pessoas passaram pela minha vida e, independentemente, positiva ou negativamente, por elas fui afetada, assim como estas foram afetadas por mim.

O espaço físico da Escola de Teatro e Dança da UFPA e o clima que cerca este lugar, as relações que construí nesta casa, me moldaram de uma maneira especial, que julgo muito importante para minha vida. Ser mais flexível, explorar as possibilidades, se adaptar ao que é disponibilizado, estar sempre aberto ao novo, ao outro, e até mesmo a me olhar com mais carinho. Esses afetos me alcançaram e permaneceram em meu corpo após a troca com o meio, fazendo com que a fala de Katz e Greiner, referenciada anteriormente no texto, pudessem acontecer de fato no meu processo de formação, em que diz que o corpo é alterado pelas informações do meio e que este permanece a se relacionar com o meio, mas agora o corpo alterado se relaciona de outra maneira e com novas formas de troca.

Sempre que penso acerca do que compõem o corpo dançante não vejo a possibilidade de existência do mesmo desatrelado da sua cultura, já que é por meio desta que as relações de trocas e de leitura do mundo são construídas ao longo da vida, por isso se faz necessário pensar os atravessamentos culturais no corpo, sobretudo no corpo do ser dançante. Passo a refletir questões como estas quando enxergo no meu processo de formação como ser humano e como artista a forte relação com o meio em que vivo, com saberes que aprendi nos entres desse lugar e de como minha dança foi constituída a partir das referências que obtive na vida. Meu meio familiar, meus ciclos de amizade, as oportunidades e principalmente a falta delas, e tudo o que circunda meu processo formativo são retalhos colados ao meu corpo e constituem uma maneira particular de dançar e existir.

#### 4 “DESVIO, DESAPROVAÇÃO E DESLOCAMENTO”

##### *Tentativas*

*Na primeira série ginásial eu tinha onze anos e a professora de português (D. Themis Marques de Moraes) um dia perguntou o que cada aluno gostaria de ter como profissão quando crescesse.*

*Não fui a primeira a responder mas com muita convicção respondi que gostaria de entrar para a Academia Brasileira de Letras.*

*Rindo com doçura ela me perguntou por que e eu disse que gostaria de ter a profissão de poeta escritora e que entrando nessa Academia “Lá” eu iria aprender e me formar.*

*Imaginava que esse “Lá” era uma escola de nível superior onde se faziam mais altos estudos no campo da Escritura o que mais me interessava aprender numa escola.*

*Minha escola não possuía biblioteca. Frequentar biblioteca até então se limitava a ler com avidez todos os textos literários que apareciam nos livros didáticos e algumas partes preferidas da bíblia sagrada protestante.*

*Árvores Quintal e Estrelas só muito mais tarde fui compreender também como reais categorias de leituras na biblioteca-mundo.*

*Quando ela me disse que “ser poeta” não se ensinava nem lá e em nenhuma outra escola fiquei muito e para sempre desorientada.*

*Nessa menina desorientada procurando escola que não existe reconheço ainda disperso o melhor de mim.*

*Fazer o desfazer da obra é mesmo no escuro como tentativas.*

*Tentar é só o que conta.*

*Desvio desaprovação deslocamento são exatamente o motor da busca.*

*Toda a minha obra será sempre um documento de achados no desvio reprovação antecipada esmero contínuo no preparo para coisas inúteis.*

*Deslocamento para as coisas que não existem.*

*Esse tentar assume o valor das grandezas absolutas.*

*(RANGEL, 2009, p. 68-69).*

Quem dera eu pudesse ter me encontrado antes com este poema de Sônia Rangel (2009), retirado de seu livro “O olho Desarmado”. Quando o li, fiquei extasiada, me senti perto e íntima de tudo nele. A busca por um “Lá” em que eu pudesse validar meus saberes e ali produzir conhecimento, para assim me legitimar artista e dançarina, quando estas duas coisas não se ensinam nem “Lá” e em nenhuma outra escola. Reconheço minhas vivências, a partir do poema, como categoria formadora de conhecimento em movimento no corpo-mundo (biblioteca-mundo) e que busquei por um lugar formador que já se fazia presente na minha trajetória. Assim minha dança dirá sempre de “achados no desvio”, quando “tentar é só o que conta”. Concordo que os “desvios, desaprovações e deslocamentos” são o motor para a busca, pois me

impulsionaram a tematizar meu processo de formação em dança, para pensar na incompletude institucional formativa, que para mim, se completa com os processos informais e saberes apreendidos na vida.

Ao refletir e trazer para perto de mim a tríade “desvio, desaprovação e deslocamento”, a encontrei no meu processo de formação em dança em que o Desvio fala dos espaços em que ela acontece, que não é o lugar onde comumente se dá a aprendizagem desta, como os estúdios, mas se dá de maneira autodidata nos espaços alternativos como o quintal. A Desaprovação aponta a não legitimidade desta dança que se encontra fora dos seus espaços de ensino formal e o Deslocamento é o movimento existente entre o diálogo dos conhecimentos produzidos na vida em contato com os saberes acadêmicos.

Digo diálogo, pois ambos os conhecimentos se cruzam e se afetam, e para mim, não há diferença de valores entre estes saberes, visando ter a mesma importância e peso na formação de cada indivíduo, já que este corpo é formado por tudo o que lhe perpassa e lhe afeta, contudo, para se pensar os diálogos entre a ciência e saberes não científicos, é preciso que haja uma relação desprovida de hierarquias. Para que isso aconteça é necessário a transformação da ciência, que ainda precisa aprender muito com a arte. Por isso Cássio Hissa diz que a ciência moderna para se fortalecer tem a necessidade de excluir o outro, ou seja, os saberes que não partem desse lugar.

A ciência moderna *não é feita para o diálogo*: pelo contrário, ela o rejeita. A ciência moderna se edifica a partir da *exclusão do outro*, da desqualificação dos saberes com os quais não haveria qualquer diálogo a não ser nos termos da própria ciência moderna. Nas condições de manutenção de hierarquias, não se pode dizer que se fazem diálogos quando há alguma relação entre ciência e um *saber não científico*. (HISSA, 2011, p. 43)

Assim, pensando nos diferentes processos de formação e a produção de saberes e conhecimentos que emanam deste lugar, é tão importante a ideia de diálogo, ratificando que não pode-se afirmar que o ensino formal de dança é o único caminho para se obter e produzir conhecimento neste campo, pois assim se ignoram muitos outros processos formadores, e neste pensamento, exclui-se o contexto das culturas e saberes alternativos a este espaço, como aqueles obtidos na prática cotidiana da vida.

O que diz Romulo Avelar (2011) em *Conversações: de artes e de ciências*, cruza com minha fala acerca da equiparação de valores dos saberes obtidos no cotidiano e os formulados nos espaços acadêmicos, além de apontar a desvalorização desse *saber da prática*, quando este deveria estabelecer pontes e possibilitar uma formação potente em estreita relação com a vida.

Penso que deve haver sempre uma ponte entre esse *saber da prática*, de quem está na ponta, na vida, e o que costumamos chamar de conhecimento acadêmico. O saber que é adquirido na prática tem uma importância tão grande quanto o conhecimento que está formulado nos moldes teóricos. Contudo, o saber de quem lida com os detalhes do cotidiano, muitas vezes, acaba sendo desvalorizado. Talvez o que nos falte seja justamente a percepção da importância da formação de pessoas capazes de estabelecer essa ponte. (AVELAR, 2011, p. 85).

Esta desvalorização do saber não científico, por muito tempo, me aprisionou no lugar do “não saber”, a ciência parece refutar esse tipo de conhecimento, talvez pelo fato dos moldes teóricos ainda não darem conta das subjetividades dos processos de conhecimentos outros, como os saberes culturais e o autodidatismo. Mas estas outras maneiras de se produzir conhecimento se fazem presente nos processos formativos, e não se pode negá-las.

[...] o estudioso é autodidata. Ele sempre foi e sempre existiu. Entretanto, a ideia do autodidatismo não é só combatida pelas práticas e pelos paradigmas conservadores da pesquisa e da pedagogia, como é, também, completamente desqualificada. O autodidatismo enfraquece a ideia da ciência para ignorantes. O autodidata é percebido como o lado escuro, que não se vê ou não se deseja ver, ao contrário do especialista, do técnico, do que se conforma aos corredores disciplinares. Entretanto, a compreensão do mundo é atravessada pelo estar só, pelo aprender com o experimentar o mundo, na leitura e na vida. (HISSA, 2011, p. 229)

E talvez por conta dessa rejeição dos saberes obtidos de maneira autodidata, somente no decorrer da escrita deste trabalho, pude me reconhecer autodidata nos diversos estágios da minha trajetória e reconhecer o autodidatismo como elemento constitutivo na minha formação em dança. A dança que não está dentro das escolas e estúdios, mas que acontece nos espaços alternativos, como a sala de casa, no meu quarto, no quintal da minha avó e na rua, em que em sua grande maioria, busquei caminhos para me autoinstruir, caracterizando o aprendizado de maneira autodidata. Ao ingressar na universidade e amadurecer e ampliar meus conhecimentos, compreendi que o espaço institucional não anula o que se constrói nos espaços alternativos, mas que caracteriza os diferentes processos formativos.

Após esse reconhecimento passo a refletir o autodidatismo a partir do meu processo de formação em dança, em que percebo também que há uma linha tênue entre se pensar que o autodidata é aquele que nasce com um dom nato, ou aquele que não precisou de esforço algum para desenvolver tal habilidade, considerando a dança como sua por natureza, quase que numa dimensão biológica ou espiritual. Mas acredito, que como dito em outro momento no trabalho, há um processo de desenvolvimento que demanda esforço, prática e estudos. Penso que o autodidata, aprende sem a presença de

professores, de maneira autônoma, mas que precisa sim se alimentar de referências para se autoinstruir buscando diferentes maneiras não institucionalizadas de adquirir conhecimento.

Assim afirmo, para dizer que este processo que comumente é visto como não constitutivo na formação do indivíduo, não é “vazio”, mas que é um caminho de descobertas, pois suas vivências e busca pelo desenvolvimento na Dança dão lugar a formação não-escolar, mas que sim, legitima a dança neste corpo/espço. É importante entender que o que se quer neste trabalho não é, de maneira alguma, dizer que os espaços formais de ensino da dança são desprezíveis para a formação, mas que é necessário refletir e discutir os diferentes processos de formação, onde os processos educativos não estão restritos às fronteiras da escola, às atividades escolares, ainda que eles tenham um importante papel formativo. Assim:

[...] ao contrário do que se pensa, é exatamente a vivência destas experiências cotidianas que pode fazer com que os nossos momentos na universidade sejam fortalecidos por outros percursos. Não há como separar as trajetórias que, por sua vez, serão sempre inconclusivas. (HISSA, 2011, p. 219)

O aluno autodidata pode ampliar seus conhecimentos nestes espaços, mas há que se pensar que os processos não se limitam somente a este lugar. Como minha formação, que parte do autodidatismo e percorre um longo caminho até o ingresso na Universidade, que é essencial para que hoje eu pudesse lançar luz sobre o meu processo, que evidencia tantos outros, e perceber o quanto a formação institucional é importante para o meu desenvolvimento profissional, técnico e artístico na dança, tanto o quanto minha formação autodidata.

O que me proponho a ressaltar neste trabalho é justamente a existência destes processos de aprendizagem que, apesar de não estarem circunscritos em currículos pedagógicos “oficiais” de dança, conduzem a uma formação nos diferentes estágios desse processo. Assim a discussão sobre a noção de “autodidatismo” na formação em dança, pode contribuir para a compreensão da própria natureza do desenvolvimento e conduzir a reflexão acerca dos diferentes processos de aprendizagem que compõem o desenvolvimento de conhecimentos e habilidades que acontecem ao longo da vida de um ser em formação.

No decorrer da minha formação autodidata, não havia a preocupação em legitimar os saberes e a dança que acontecia nos espaços alternativos, e somente passo a refletir sobre tais coisas quando adentro o curso de Licenciatura em Dança. Talvez a

cultura dos saberes acadêmicos que permeia o meio institucional tenha me feito sentir, naquele momento, a necessidade de buscar uma certa legitimidade para minha dança e ter algo mais concreto quanto técnica, já que a impressão que se tem de algo informal é de algo inválido, com menor importância ou valor.

Busquei pelo projeto social da professora de dança Lucinha Azeredo, visando fazer aulas de técnicas mais específicas na tentativa de algo mais legítimo para apresentar como currículo em formação em dança e neste projeto, fui aluna das turmas de Ballet, Sapateado e Hip-Hop. Este foi um dos meus primeiros contatos com técnicas pré-estabelecidas, ao que antecede este momento, só havia feito aulas de dança contemporânea como aluna do projeto de extensão nos encontros do Grupo Coreográfico da UFPA.

Sentia-me mais confortável com o Hip-hop, pois já era um gênero no qual tinha interesse, e com sapateado, que embora fosse meu primeiro contato com esta técnica, me identifiquei bastante. Nas aulas de Ballet me dedicava ao máximo, mas não me sentia conectada com este lugar. Apesar da não identificação no Ballet, via uma certa necessidade em permanecer fazendo as aulas porque comumente ouvia no meio acadêmico discursos que pareciam afirmar esta técnica como “linguagem mãe da dança” e a todo momento pareciam reforçar que esta técnica era necessária para servir de base para todas as outras. Hoje sei, e afirmo que não é, pois como essa pesquisa aponta, minha trajetória autodidata nos espaços alternativos incita outras maneiras de pensar e produzir conhecimentos em dança, e legitimam os processos formativos que não partem de uma base clássica, por exemplo.

Não demorou muito para que eu deixasse de frequentar as aulas de ballet, mas vejo que foi importante este processo de descobertas e entendimento do meu próprio corpo e da dança. A foto 6 foi tirada durante a escrita deste trabalho, quando encontrei as sapatilhas que usava durante as aulas de ballet e sapateado e resolvi fazer esse registro, o tênis é simbólico, pois o que usava durante às aulas de Hip-Hop já não existe mais. Olhando para ela relembro o desconforto que sentia ao me ver com essa meia e a sapatilha de ballet, por isso foquei nestes detalhes, e assim compreendo que na negociação e seleção das coisas que meu corpo abriga ou não, mesmo o que não permanece, me afetou de alguma forma, e deixou aprendizados em meu processo formativo.

**Foto 6** - Registro dos acessórios usados durante as aulas de Ballet e Sapateado no projeto social Lucinha Azeredo



Fonte: acervo pessoal

As vivências foram muito válidas tanto no âmbito da aprendizagem quanto para que eu pudesse refletir sobre a minha dança, pois daquele momento em diante assumo a existência de um currículo “invisível”, que para mim são todas as coisas que durante meu processo de formação passaram a me compor, além de compreender que a dança que pratiquei de maneira autodidata e improvisada nos espaços alternativos serviam como base para minha caminhada na dança, e assim saber que lugar de legitimar estes saberes é no/pelo corpo. Embora tenha levado um certo tempo pra começar a ver a dança a partir dos meus próprios olhos, ou seja, construir minhas próprias considerações, agora sei da importância dos diferentes processos de formação.

O Curso de Licenciatura em Dança visa a formação para docência, surgindo para mim outra necessidade, a de ter experiência como ministrante de aulas, para que pudesse entender na prática o que ali era teorizado. Mas ao mesmo tempo me questionava: “dar aula a partir de que experiência e de conhecimentos?”. Mesmo com tantas incertezas pedi para que minha avó cedesse seu quintal para que eu pudesse então dar aulas neste espaço e convidei algumas pessoas do meu convívio para participarem das aulas, como minhas primas Eduarda e Ruth, minha vizinha Marcelle, que acabaram por estender o convite a outros dois amigos, Emilly e Felipe. Os alunos tinham idades distintas, entre 8 e 18 anos de idade. Ministrei aulas para eles nos anos de 2014 e 2015, durante cerca de um ano e meio, em que encontrávamos-nos às segundas e quartas das 17h às 18:30h.

Como o espaço era improvisado, nos deparávamos com muitas dificuldades, como nos dias de chuva não conseguíamos ir para o quintal pois era descoberto e ficamos limitadas num espaço ainda menor dentro de casa. O chão de cimento também era outra questão, além dos alunos não terem tênis para fazer aula e ficarem com os pés em contato direto com o chão, me privava de muitas atividades com eles para que não se machucassem, além da falta de uma caixa de som para melhorar a qualidade das músicas que naquele momento tocavam no meu tablet por ser um pouco mais alto que o celular.

Dentre tantas dificuldades, só podia contar com o meu esforço de tentar e com a vontade dos meninos que embarcaram na tentativa junto comigo. Esse processo demandou muito aprendizado, pois ali estava diante da realidade, e como em quase todo meu processo, nem sempre vamos estar confortáveis numa sala de dança com todos os aparatos necessários, mas que a falta destes não impede que a dança aconteça nos espaços disponíveis.

Quanto ao que era disposto nas aulas, trabalhava os conteúdos da dança não visando um gênero específico, mas utilizava elementos de vários, fazíamos experimentações de movimentos, instigava a criação autônoma a partir das vivências corpóreas particulares ou de temas propulsores, e o que se tornou uma característica forte nas nossas aulas foram as JAMs<sup>9</sup> que sempre encerravam nosso encontro, pois caso contrário, eu era cobrada. Esta foi, sem dúvida, uma das experiências que mais me toca em todo meu processo de formação, porque ali no quintal, compartilhando com eles todas as minhas incertezas, aprendi muito mais com esta troca. Me descobri também capaz de enxergar as individualidades de cada um e ver potência nas suas diferenças, o que mais me interessava nesse processo.

O modo como conduzia as aulas no quintal e dava real importância a autonomia, ao estímulo de um corpo intérprete-criador, explorador e potente nos seus saberes, tem ligação direta com meu processo de formação em dança, pois em muitos momentos do meu processo me anulei ao não reconhecer meus saberes alternativos ao espaços acadêmicos e fui anulada quando estes saberes pareciam inválidos dentro da graduação, e por isso acredito num movimento que visa os modos particulares de aprender e produzir conhecimento a partir do que já habita este corpo.

---

<sup>9</sup> JAM caracteriza o espaço para livre experimentação em dança improvisada, em que os participantes sempre têm liberdade sobre a forma de começar, se engajar e o momento em que desejam finalizar a dança.

**Foto 7** - Momento do fim da aula de dança no quintal da minha avó



Fonte: Acervo pessoal

O autodidatismo me permitia aprender, criar e acionar de maneira autônoma a minha dança, e neste processo eu já era, embora não me reconhece, improvisadora, pesquisadora e interprete-criadora e assim produzia conhecimentos em dança, mas só percebo tais categorias na minha formação hoje, após passar pelo meio acadêmico. E nesta minha caminhada entre estes espaços alternativos e a academia, descobri diferenças e até divergências no modo de aprender, criar e produzir conhecimento nestes lugares. Reflito aqui acerca desse corpo dançante criador para sinalizar que o modo como criamos tem muito a ver com o modo como aprendemos, já que parte do nosso processo formativo. Percebo ainda que pensar no corpo explorador que aciona seus saberes de maneiras particulares para dar vida a criação, é imprescindível, pois para além do que as técnicas exigem ou esperam dele, há um movimento que diz da forma como esse ser dançante se relaciona e existe no mundo. Cito durante o trabalho meu estranhamento em diversos âmbitos dentro da graduação, e neste momento do texto falo também do desconforto em muito dos processos de criação dentro da Universidade, para trazer reflexões acerca da importância de um corpo potente e presente dentro destes processos.

No meu processo de formação, que foi traçado fora dos espaços regulares de ensino da dança, minha dança surgia da experimentação e os processos de criação tinham mais autonomia, já que não partiam de uma técnica específica. Talvez a quadrilha tenha sido a minha experiência mais próxima com o método da cópia-repetição no processo de criação, ainda que numa comparação grotesca, já que a puxadora elaborava as movimentações e os brincantes a incorporavam, assim como podíamos apresentar movimentos que gostaríamos que estivessem na coreografia e até mesmo pedir para que movimentos fossem retirados, e quase sempre éramos atendidos.

Assim como Sônia Rangel explana em seu livro *Olho Desarmado*, sobre os diferentes processos de formação e criação artística, há que se pensar o artista como parte construtiva da criação, não como externo a ela, e precisa ser instigado no âmbito acadêmico a pensar e compartilhar seus próprios métodos de criar.

[...] A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios “métodos” e a “experimentar” seu pensamento como criação. A realização da obra artística deverá então fazer parte construtiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela. (RANGEL, 2009, p. 99-100)

Nesta fala de Rangel encontro força para as coisas que acredito, pois assim como ela, creio que cada corpo pensante tem o potencial criador e que o meio acadêmico precisa olhar para os diferentes caminhos de formação que regem os mais diversos modos de criar, e mais que considerar estes processos, é necessário trabalhar, explorar essas possibilidades, pois assim a produção de conhecimento passa a ser um campo mais acessível e vasto, onde todos sentem que contribuem com seus saberes.

Na universidade, pude ter contato com as diferentes formas de criar, embora a mais utilizada ainda fosse a cópia-repetição. Em vários momentos trabalhamos o processo de criação, e em algumas disciplinas tínhamos como avaliação final a apresentação de espetáculos como resultado, alguns em que nós éramos os intérpretes e em outros que pessoas externas a graduação eram intérpretes. Estes trabalhos quase sempre eram em equipes e éramos nós que decidíamos que caminhos utilizaríamos para criação do espetáculo, embora a maioria do grupo geralmente optasse por coreografar e passar pros demais, pois era a maneira mais rápida, até mesmo por conta do tempo, mas via que tinham outras coisas embutidas nisso, o estar seguro e protegido na sua técnica e ter o virtuosismo assegurado, acredito que tais coisas dizem muito sobre o processo de formação em dança destes corpos.

Nos ensaios eu me sentia deslocada, pois tinha dificuldade de aprender as coreografias, principalmente quando os movimentos eram característicos de um gênero de dança que exigia certo aprimoramento da técnica, como o ballet, e percebia que os movimentos muitas vezes eram desconectos do contexto do objeto de pesquisa do espetáculo, e isso sempre foi um problema pra mim, as coisas precisavam ter um sentido real, um significado, além deste não ser o método que comumente utilizava.

Procurava me posicionar, opinar sobre a criação, buscar outras estratégias e apresentar ideias para o grupo, mas dificilmente eram levadas em consideração, já que o grupo era grande e haviam pessoas que tomavam frente como líderes, quase que como diretores, e nem sempre estavam abertas a mudanças, mais ainda vindo de alguém que quase sempre criou de maneira autônoma. A mesma dificuldade se estendia quando os intérpretes eram externos a graduação, pois via a dificuldade e muitas vezes a insatisfação destes em ter que aprender várias coreografias e quase nunca contribuir com seus métodos de criar no processo.

Falo deste processo para pensarmos a importância de dar lugar e estimular o interprete-criador como agente ativo no processo, pensar nas possibilidades que surgem quando o trabalho é pensado em conjunto, assim como o corpo necessita de todas suas partes trabalhando em harmonia para alcançar o seu máximo desempenho.

A Dança tem por excelência o potencial de estímulo criador, que permite ao ser dançante inventar e reinventar diversas formas de mover-se e afirmar sua personalidade. Embora esta potência, muitas vezes, se perde na prática da dança, quando percebo a busca em alcançar a melhor execução de "passos ou coreografias", cujo o foco é o resultado coreográfico final, ao passo que o processo em si e a possibilidade de criação dos dançarinos são secundários e/ou anulados. Graziela Rodrigues, em seu livro *bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*, aponta o corpo que busca se enquadrar nas padronizações para se sentir aceito socialmente, e acaba por engessar-se neste processo de anulação de si.

A fragmentação do corpo frequentemente é apresentada no bailarino como uma consequência de sua própria formação. A aquisição de habilidades físicas está centrada no seu anseio em dar uma resposta ao modelo que lhe é proposto. Uma autoimagem é construída pelo bailarino a partir da modelagem física – que é externa a sua própria pessoa – e a cada dia ele assume como sendo sua, sem questioná-la. O bailarino rejeita o próprio corpo para dar espaço ao que é idealizado. A insatisfação e o vazio, decorrentes, de tal empreendimento, são compensados pela segurança que este caminho oferece, pois à medida que o bailarino obedece às instruções de comando, direcionados pelo modelo, ele alcança a esperada resposta que é aceita socialmente. (RODRIGUES, 1997, p. 23)

Acredito que os trabalhos que abraçam as referências e vivências corpóreas dos bailarinos dentro do processo de criação, são potentes, pois o olhar para o intérprete no decorrer do processo até o palco, lhes dá segurança para dançar, já que ele é parte integrante e ativa neste processo. Quando o bailarino é colocado, ou se coloca, somente como reprodutor de um padrão e sua dança é ditada pelo outro, pelo “modelo” como Graziela cita acima, esse corpo busca se enquadrar neste padrão idealizado para que possa se sentir seguro e aceito. O que vejo como uma limitação para este corpo, já que raramente este intérprete tem possibilidades de explorar sua própria dança, perceber como seu corpo se move livremente, ampliar seu repertório de movimentações através de experimentações e até mesmo se permitir improvisar.

Se pensarmos que a própria dança, em sua essência, oferece aberturas para se repensar o corpo, permite diferentes métodos de investigação artísticas e formas particulares de criar, porque ainda é necessário que se passe pelos espaços “formais” para se legitimar a formação fora destes espaços convencionais de ensino e aprendizagem em dança? Assim como nos processos de criação, em que este corpo tem o potencial criador inerente a dança, mas tende a reproduzir o que é imposto pelos padrões para legitimar este processo. Percebo então que os espaços formais adéquam a dança alterando suas características de maneiras diversas, visando a metodologia de cada lugar, passando a ideia de uma dança e corpo padronizado nos diversos estágios, como a criação e o modo de aprender e se mover.

Independente de gêneros de dança, cada dançarino traz suas particularidades. Por exemplo, o Corpo de Baile do Ballet Bolshoi<sup>10</sup> ainda que treinado para estarem em perfeita sincronia, o corpo de cada bailarino(a) se movimenta de forma singular partindo de sua personalidade. Strazzacappa (2012), exemplifica com muito êxito esse corpo que não pode abandonar suas aprendizagens, técnicas, referências e cultura, em que no trecho seguinte ela traz o acrobata e em outro momento do texto ela cita espetáculos de companhias europeias como a de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, entre outras, pois costumam ter artistas de diferentes nacionalidades atuando juntos e acentuando ou buscando disfarçar suas origens em cena para alcançar uma alto grau de perfeição.

---

<sup>10</sup> O corpo de baile é o termo usado para denominar o grupo de bailarinos que bailam em conjunto e são necessários para construir o enredo de espetáculos de uma companhia de dança, geralmente de base clássica. Já o corpo de baile específico do Ballet Bolshoi, ao qual me refiro, é pertencente a umas das escolas de dança mais famosas e renomadas do mundo que é o Teatro Bolshoi de Moscou, havendo somente uma filial no Brasil na cidade de Joinville-SC.

[...] o acrobata pertence a uma cultura (com gestos específicos, uma forma peculiar de se mexer, de se sentar, de pensar o gesto e o movimento etc.) que ele leva consigo para o palco. Isso se torna evidente quando se veem, no mesmo palco, artistas de diversas culturas fazendo o mesmo movimento ou atuando no mesmo espetáculo. Apesar da semelhança dos movimentos, o público é capaz de notar as diferenças sutis entre eles, diferenças que são definidas pelas suas diferentes origens. Assim sendo, é evidente que o ser humano não pode negar suas aprendizagens anteriores – não sem esforço. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 30)

Sabemos que não é fácil desprender-se das codificações que trazemos, tais como as técnicas, movimentos característicos de determinado gênero de dança, de culturas, de padronizações, atividades cotidianas e até mesmo do que é idealizado neste corpo. A dança ainda possui uma herança forte ligada ao virtuosismo e a noção de “belo” compreendido em um pensamento clássico, sempre preocupada com o olhar externo, ou seja, aquele que nos observa e ao mesmo tempo nos aprisiona. Esta busca pela padronização do movimento e dos corpos, encontrada em sua grande maioria dentro das danças codificadas, é uma tentativa falha de equiparar corpos tão ricos em seus diferentes processos de formação, ao passo que tentam abandonar suas particularidades para alcançar o padrão proposto, ou imposto.

Para tornar-se claro e de fácil entendimento, apenas pontuo que ao falar de danças codificadas me refiro a gêneros de danças que já possuem estruturas pré-estabelecidas. As chamo de danças codificadas por seus códigos já terem sido estudados e analisados, sendo assim passíveis de aprendizagem. Assim criam-se os códigos específicos e distintos de cada dança. A legitimação destas danças codificadas se dá por meio dos espaços regulares de dança, que oferecem aulas de gêneros já codificados e passíveis de transmissão da técnica, sendo estes, em grande parte, os estúdios e as companhias e projetos voltados para a dança. Os espaços considerados formais de dança, como estes, oferecem a seus alunos a formação em técnicas específicas, em que o aluno tem diversas vivências neste lugar e cumpre os requisitos para se obter a certificação formal que comprova e assegura essa legitimidade da dança e dos conhecimentos que provêm desses espaços, evidenciando também uma questão mercadológica.

Nestes lugares são ministradas aulas de Ballet, Dança Contemporânea, Jazz, Sapateado, Dança Moderna e as Danças Urbanas. Os métodos de ensino destes lugares, na sua grande maioria, utiliza a cópia-repetição, onde o professor ensina o movimento e o aluno reproduz o mesmo, assim também como os trabalhos produzidos por esses

espaços, quase sempre, são coreografias montadas pelos professores e os alunos aprendem para apresentar nos espetáculos ou para competir em festivais.

Não se pode generalizar que todos os espaços regulares de danças se utilizem desta didática, de maneira alguma, mas comumente é assim que se dão as aulas e os resultados artísticos nesse lugar. Hoje, já temos espaços que permitem ao bailarino maior liberdade de expressão nas aulas, autonomia de criação e até mesmo que utilizam a improvisação em seus espetáculos. O que para mim é extremamente importante, pois é o que permite dar potência a o corpo criador e as suas particularidades e fazendo com que o resultado do trabalho ganhe força.

Compreendo, assim, que as técnicas de danças padronizadas e a dança que permite explorar as singularidades de cada corpo, não como uma dicotomia, mas vejo nesses diferentes processos a oportunidade de refletir as técnicas de danças já estabelecidas e repensar sua real finalidade e que valores estão sendo agregados a ela, fazendo com que não sejam apenas "passos de danças" ou cópia repetição, mas para que se possa encontrar novos caminhos e variações de possibilidades no seu próprio corpo, partindo dos saberes distintos obtidos no processo de formação de cada corpo dançante.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha formação desde sempre dancei nos espaços alternativos e através de práticas autodidatas pelas quais perpasso inúmeras vezes neste trabalho para pensar os diferentes processos formativos na dança e sinalizar as particularidades que partem dessa formação como potência em movimento. Além de pensar que o que esse corpo aprende de maneira não institucionalizada, é na mesma medida, tão importante quanto os saberes acadêmicos, assim ratificando que todo sujeito é um sujeito do saber.

Neste trabalho, trago minhas vivências com a dança, antes de entrar no espaço sistematizado do ensino e durante esta etapa, para pensar uma dança que parte dos diferentes processos formativos, que evidencia os distintos modos como a dança é acionada de formas particulares em cada corpo, partindo do próprio leque de referências, no que se refere à formação deste ser, seja em espaço alternativos ou dentro da escola, assim também como molda didáticas distintas na carreira docente.

Em todo nosso percurso de formação estamos em processo de aprendizagem, processo este que nunca finda, é um ciclo eterno em que o ser humano tem diferentes maneiras de absorver conhecimentos e infinitas formas de repassá-los. Falo isto para dizer da carreira docente como este lugar em que se constitui profissionais diferentes uns dos outros a partir de seu processo de aprendizagem, em que os distintos modos de aprender moldam diferentes didáticas de ensino.

Meu processo de aprendizagem, dentro e fora da academia, faz com que eu busque uma didática baseada não no meu modo de aprender, mas que se relacionasse com os valores que obtive deste lugar. Desta maneira, penso em como posso instigar meus futuros alunos a descobrirem potencialidades próprias dentro de seus processos de formação, reconhecendo seu corpo e sua dança como o entrelace da vida e do movimento. Buscando sempre dar sentido ao que é feito em sala de aula, desde os movimentos aos discursos, para que haja sempre essa relação de proximidade, e não o fazer por fazer que torna o movimento vazio e desprezível.

Vejo na dança caminhos para alcançar a compreensão do movimento e sua possibilidade de expressão partindo de sua individualidade corporal. Levando em consideração e respeitando a cultura de cada indivíduo, e as várias influências que carregamos dela, não havendo ninguém isento de seus afetamentos, e acredito que neste lugar das diferenças e das subjetividades é que esteja a grande riqueza da dança.

Chego ao final da escrita deste trabalho ainda com muitas incertezas, com aquele medo inicial de não saber, mas sou muito feliz por ter falado de mim, por ter me visto em cada entrelinha deste texto, por ter crescido e ganhado força no decorrer do caminho. Pois agora sei o quão importante foi cada vivência na rua, no quintal, na escola, em casa, para me tornar o que hoje eu descobri de mim nesse processo incessante de formação, e de como tudo isso me faz buscar ser uma docente que consiga repassar a autonomia, que também me cerca em meu processo formativo, aos discentes. Desejo com este trabalho ter conseguido iniciar reflexões acerca da dança, não a dança que parece ser distante de nós, mas a que se constitui diariamente em nosso corpo.

## REFERÊNCIAS

- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P &A, 2009.
- BRITO, Waldete. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2012.
- CROZERA, Laís. **Danças urbanas no Brasil: relatos de uma história**. 2015. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física) – Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista, Bauru.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialógos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. In: **Revista Cena**. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n.7, 2009.
- GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. P. 11-35.
- GREINER, Christine, KATZ, Helena. **A natureza cultural do corpo**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. P. 77-102.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1 ed. São Paulo: Annablume 2005. P. 125-134.
- HISSA, Cássio E. Viana (Org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas)
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino da dança de hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999.
- MARTINS, Bene. **O corpo tem alguém como recheio**. Revista Ensaio Geral, Belém, v. 1, n. 1, jan.-jun. 2009.

MOTTA, Pedro Mourão Roxo da; BARROS, Nelson Filice de. Autoetnografia. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 6, jun. 2015. Resenha da obra: JONES, S. H. et al. Handbook of Autoethnography. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2015000601339](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339). Acesso em 08 de Junho de 2019.

NORTH, Marion. **Personality assessment through movement**. London: MacDonald and Evans, 1972.

PODESTÁ, Nathan. **O autodidatismo na formação musical**: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Desing, 2009.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANDER, Jardel. **Corpo-dispositivo: cultura, subjetividade e criação artística**. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 129-142, jul.-dez. 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. In: **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 79, nov. 2007.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papyrus, 2012. (Coleção Ágere)

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?: nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramović, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros**. Tradução Alexandre Barbosa de Souza; revisão técnica Bruno Moreschi. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Disponível em: [https://zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/trecho\\_oqueumartista.pdf](https://zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/trecho_oqueumartista.pdf).

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

## OUTRAS FONTES

COLARES, Rosângela. **A Dança não pede licença, ela invade**. Primeiro episódio do documentário Especial de Dança, Portal Roma News em 28 de Abril de 2019. Disponível em: <https://youtu.br/y6rjvkGdhPs>. Acesso em: 18 de Maio de 2019.