

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ISABELE FERRIOLLI COSER (Nº USP 10304432)

PROCEDIMENTOS EXTRAÍDOS DAS DANÇAS URBANAS: DO
APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS À AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ISABELE FERRIOLLI COSER Nº USP 10304432

**COMO TRABALHAR A AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL VISANDO O
APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS A PARTIR DE PROCEDIMENTOS
EXTRAÍDOS DAS DANÇAS URBANAS?**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade de São
Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Artes
Cênicas, sob orientação da professora
Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

São Paulo

2020

ISABELE FERRIOLLI COSER

**PROCEDIMENTOS EXTRAÍDOS DAS DANÇAS URBANAS: DO
APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS À AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade de São
Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Artes
Cênicas, sob orientação da professora
Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Aprovada em 10 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo
Orientadora - Universidade de São Paulo

Profª. Ma. Aline Ferraz
Projetos CAC e Barulho Bom (Colégio São Domingos)

São Paulo
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Doca e Sidney por me ensinarem que tudo bem se $a+b=\text{poesia}$.

À Malu Pupo, por abrir minha mente e direcionar meu olhar para um porto mais seguro.

À Marília Coser por ser a irmã, amiga, guia, xamã e parceira para toda e qualquer hora.

À Ana Lia Lemos, Raquel Rodrigues e Maria Clarice Prata por toparem navegar por águas desconhecidas e me ensinarem tanto sobre afeto e confiança.

A Felipe Mendes que pôde um dia me dirigir e ensinar para muito além da atuação.

À Aline Ferraz por ter me feito querer continuar e me tornar, um dia, parte da incrível professora que é.

À Gabriela Fernanda e Luis Felipe Santos por terem sido a base de uma caminhada rica e cheia de aprendizados do mundo da dança.

À Lux da Silva, Larissa Cavalcante e Ícaro Pio, por serem aconchego, abrigo e paz em tempos caóticos.

Às Parkureras: Luana Pantaleoni e Carolina Borges por terem sido o ponto de partida e de chegada onde o conforto se fez.

Ao Maciel, que me ensinou sobre amizade e amor durante esses anos.

Ao Diego Camelo por abrir os braços e entregar todo carinho necessário durante toda a graduação.

À Gleice, a filha que a faculdade me deu e chegou para ficar.

À Jennifer e Alexandre por nunca me permitirem esquecer minhas raízes.

À Sayonara Pereira por dar um norte no começo desta jornada.

Ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e todos aqueles que dançaram e dançarão meus caminhos.

À Verônica Veloso e Felisberto Sabino pelo oferecimento de conforto e abrigo desde o início da jornada.

Ao Gabriel Cremasco, pela parceria e edição fantástica do vídeo final.

À Marcella Alves, afinal, uma mão dança a outra.

Ao Filipi Ursão, por todo ensinamento e referências dançantes em minha alma.

Ao Pudim, por me lembrar que um chinelo mordido nem tem tanta importância se for uma mordida repleta de amor.

*Não dá para separar minha vida da dança. A
dança faz parte da minha vida.*

Cecília Kerche em depoimento ao documentário
Figuras da Dança, 2013

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar o aprimoramento de movimentações corporais dentro de um processo de criação em dança. Desenvolve-se a investigação a partir de procedimentos extraídos de duas danças urbanas específicas: o popping e o locking dance. A potencialidade da pesquisa é investigada por três não-atrizes e não-bailarinas a partir de encontros remotos os quais visam a exploração corporal, na duração de quatro meses. A pesquisa reflete a importância da adaptação de processos corporais presenciais para a via remota e assume a experiência de trabalhar danças urbanas em corpos não antes reconhecidos pelas mesmas.

Palavras-chave: Danças urbanas. Processo de criação em dança. Aprimoramento de movimentações.

ABSTRACT

This work aims to investigate the improvement of body movements within a process of creation in dance. An investigation is developed based on procedures extracted from two specific urban dances: popping and locking dance. The potential of the research is investigated by three non-actresses and non-dancers from remote meetings aiming at corporal exploration, lasting four months. The research reflects the importance of adapting face-to-face bodily processes to the remote route and assumes the experience of working urban dances on bodies not previously assigned by it.

Keywords: Urban dance. Process of creation in dance. Improvement of body movements.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - A dança no movimento Hip Hop.....	19
Fotografia 2 - Subcategorias das vertentes urbanas.....	20
Fotografia 3 - Logotipo do Estúdio em Guadalajara.....	25
Fotografia 4 - Encontro de investigação de movimentos com wave.....	28
Fotografia 5 - Electric Boogaloos.....	31
Fotografia 6 - Encontro com sequências coreográficas.....	35
Fotografia 7 - The Lockers.....	38
Fotografia 8 - Encontro de exploração do uso dos pés.....	49
Fotografia 9 - Resultado do exame PCR.....	52

SUMÁRIO

1 CHEGANÇA.....	12
1.1 CARTOGRAFIA DO CORPO.....	12
1.2 EM MOVIMENTO (CULTURAL, SOCIAL, CORPORAL).....	15
1.3 BEM-VINDAS, DANÇAS URBANAS.....	17
1.4 POR QUE “DANÇAS URBANAS?”.....	21
2 PRINCÍPIO DE UM PROCESSO E SUAS ADAPTAÇÕES.....	23
2.1 ANA LIA, MARIA CLARICE E RAQUEL: TRÊS PILARES.....	24
2.2: FUNK STYLES: POPPING E LOCKING DANCE.....	29
2.2.1 Popping.....	31
2.2.2 Locking dance.....	38
2.3 DO PRESENCIAL AO VIRTUAL: MU(DANÇAS).....	43
3 O APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS.....	47
3.1 TERÇA E QUINTA, 17H.....	47
3.2 NO MEIO DO LOCK TINHA UM DIME STOP.....	51
3.3 NÃO-BAILARINAS E NÃO-ATRIZES.....	54
4. DIÁRIO DE NAVEGAÇÃO.....	58
4.1 APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS E AS IMPLICAÇÕES PARA ALÉM DO PROCESSO.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

1 CHEGANÇA

1.1 CARTOGRAFIA DO CORPO

A dança está presente em minha vida desde que me entendo por pessoa, desaguando em como me entendo como artista. O primeiro passo da minha caminhada enquanto bailarina foi, na realidade, um *chassé*¹. Passei parte da infância assistindo às apresentações de ballet clássico de minha irmã mais velha.

Certos rituais sociais, como o de levar a família às apresentações com determinada frequência, podem mudar destinos. Como mudou o meu pela necessidade latente de me movimentar, ainda que colocada na posição de espectadora e irmã.

Ano após ano, os pés embaixo da cadeira de espectadora se tornaram tudo, menos passivos. Pés esses, que sabiam exatamente onde entrar na música porque os pés de irmã acompanhavam os ensaios nos corredores da casa, os tropeços causados por um figurino com as medidas erradas, as bolhas de teimosia e a paixão por baixo das sapatilhas.

Os pés precisavam de mais, do chão com cera e de uma sapatilha que pudesse lidar com o tamanho de um sonho a nascer. Uma mãe de bailarina sempre quer mais, como se pudesse formar sua Ensemble particular. E após muito tempo insistindo, topei ser dançada.

Primeira aula, sapatilhas nos pés, breu no chão. Vestimentas apertadas a ponto de não esconderem nem nossos segredos mais obscuros. Coques milimetricamente ajustados pelo combo de grampo e gel e da caixa de som saía um instrumental que harmonizava até mesmo com a cor das paredes.

O primeiro *chassé* foi realizado, onde me comprometi com a dança e ali passei doze anos da brisa passageira chamada vida me dedicando à mesma, ainda que com a percepção já presente de que as sapatilhas não eram exatamente o suficiente para um coração ansioso por experiências novas e danças outras.

Em 2015, ao lado de minha irmã, recebi um convite que viria a limitar minhas escolhas mais do que eu pudesse imaginar. Tive a oportunidade de viajar ao México e passar um mês me especializando no método *Royal*² de dança clássica. Ao

¹ Passo de ballet clássico em que um passo é dado com o pé da frente e o de trás acompanha o movimento, como deslocamento. É chamado *chassé* porque o pé traseiro literalmente parece estar perseguindo a frente.

² Método inglês de ensino e aprendizado em ballet clássico, tem como princípio básico a padronização de níveis comprovados por meio de exames avaliativos realizados a cada nível.

retornar ao Brasil, propus-me a analisar os motivos pelos quais minha dança se sentia vazia. Desde então, enquanto artista, me dividi em pré-México e pós-México.

Ainda em 2015, a Academia onde eu recebia as aulas de ballet clássico decidiu por iniciar um grupo competitivo; dessa forma, ingressei no mundo dos eventos competitivos, mundo esse em que pude conhecer os mais diversos artistas e estilos, expandindo, assim, todo meu entendimento sobre técnica, danças, vivências, disciplinas e companheirismo.

Em um evento competitivo da cidade de Mogi Mirim, onde nasci e cresci, pude prestigiar o trabalho de uma das poucas *crews*³ do interior de São Paulo focada em danças urbanas, o Elite Dance Crew, sediado na cidade de Mogi Guaçu (cidade vizinha à que cresci); encantada com a potência artística e técnica do trabalho, decidi-me por ser dançada uma vez mais, com o propósito de compreender a relação com o vazio de minha dança.

O grupo em questão viajava por cidades ao longo do estado em busca de eventos competitivos, expandindo vez ou outra para os grandes eventos Brasil afora. Os eventos agrupavam as categorias em grupo ou solo, e como o diretor e coreógrafo era dotado de conhecimento especializado na vertente Hip Hop Dance⁴ e como, a princípio eu, autora desta pesquisa, não tinha vivência com demais vertentes ou sequer compreensão da dimensão das danças urbanas, iniciei minha jornada urbana pelo Hip Hop Dance.

Com a primeira aula, a inexistência das sapatilhas. As vestimentas diziam respeito a algo muito além da dança e do momento daquela sala de aula. Bonés, cabelos soltos, afros altíssimos, brincos, tênis dos mais variados tipos e o som estralando o singelo concreto daquelas paredes.

Algo mudou.

Do ballet, uma pausa.

Um ano após minha integração ao grupo Elite, já completamente inserida nos eventos competitivos e no novo estilo de dança, mudei-me para a cidade de São Paulo em função do “sim” recebido pelo departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Eu, uma caipira, quando iluminada pela cidade grande talvez nunca tenha sido tão inspirada quanto quando vi que em cada canto existia

³ Termo utilizado para denominar pessoas as quais se juntam para realizar um feito artístico, de cunho urbano. Grupos.

⁴ Dança urbana caracterizada pela pulsação do corpo junto da música, o Bounce. Portanto, uma vertente que acompanha a métrica da música a ser tocada.

uma expressão da cultura Hip Hop aliadas às cyphers⁵, batalhas espontaneamente organizadas, jams⁶ ou mesmo nos encontros para treinar em conjunto, cada um com sua vertente dispondo de um mesmo espaço de compartilhamento e nos prédios, onde os grafites gritam sua cultura, da mesma forma que os pixos onde quer que aparecem, demonstravam sua renúncia e sua forma de resistência.

Em 2018, tornei-me diretora artística do grupo. A partir das pesquisas acerca do direcionamento artístico do grupo, tive total liberdade em me aprofundar cada vez mais nas vertentes as quais me interessavam, algumas demandas pessoas iam para muito além do Hip Hop Dance, de tal modo que dei início aos procedimentos os quais faziam uso de outras vertentes com os bailarinos do grupo.

Dei início às aulas teóricas para o elenco, embora “a fonte oral, tal como toda fonte histórica, não se trata de uma prova da realidade, mas sim de uma contribuição para a busca de uma compreensão mais apurada” (GUARATO, 2008, p. 23) e, então, a teoria se uniu às fontes históricas.

Embasei-me teoricamente com mais responsabilidade e didática com o propósito de compreender os diferentes corpos com quais estava lidando, unidos às vertentes que pela primeira vez eram acessados por tais pessoas. Eis que a linha de pesquisa passou a ser desenhada minimamente em minha mente.

Já em 2019, tive a oportunidade de estagiar com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e de me inserir no processo de criação do espetáculo “Terror e Miséria no Terceiro Milênio: Improvisando Utopias” contemplado pelo edital do Prêmio Zé Renato.

Pude ter contato direto com um processo de aprimoramento dos corpos a serem colocados em cena futuramente, contato esse lapidado por Flip Couto, parceiro convidado responsável pela construção de um corpo montado por imagens do locking dance, parceiro que ministrou aulas regulares com o elenco e todos envolvidos da produção. Ao ter contato com o locking dance do artista multifacetado Flip Couto e presenciar o aprimoramento de movimentos vivido pelo elenco, pude firmar o destino da linha de pesquisa e conclui minha vontade de trabalhar com as

⁵ Cyphers são uma rodas de batalha não competitivas, as quais quem se sentir à vontade adentra, acompanha a música partindo da vertente a qual preferir enquanto todos em volta emitem sons a fim de entregar energia àquele que está dançando, sozinho ou com um alguém de fora da roda.

⁶ JAM é um espaço seguro, para livre experimentação em dança improvisada. JAM significa “Jazz After Midnight” e vem diretamente da ideia dos testes musicais após o expediente como em um Happy Hour.

vertentes selecionadas.

Tomo emprestadas as palavras de Ivo (2012), em depoimento ao Figuras da Dança⁷, quando assumo que na dança eu encontro alegria de criar coisas, de ver os corpos ou meu corpo se movendo e desenhando coisas, dentro desta disciplina que para alguns se faz etérea.

E efêmera. E desta efemeridade, surge a maior vontade em dedicar-me a falar e dançar sobre a mesma, para que mesmo ao longo da efemeridade, existam encontros eternizados.

Falar de dança, para mim, sempre é mais agradável a partir da pele e a partir do bailar dos pés e não, somente, a partir do bailar das palavras, ou seja, estar com os pés descalços, tocando o chão de madeira da sala de aula e do palco, fruindo a dança ao mesmo tempo em que se reflete sobre ela. (MILLER, 2010, p.106)

Em prol do ato de dançar a pesquisa, há de ser ressaltado que abordagem qualitativa foi utilizada para esta pesquisa, tomando posse do caráter exploratório e da análise das pessoas envolvidas na pesquisa de forma individual, aliado ao método de pesquisa fenomenológico a partir dos diários de bordo registrados durante os encontros, partindo da ideia de Marina Marcondes Machado (2002, p. 260), verificamos que “o diário de bordo refere-se a uma das etapas de trabalho do pesquisador acadêmico em Artes Cênicas”. Como instrumento de pesquisa foram feitas entrevistas com cada uma das envolvidas, partindo de um roteiro de perguntas elaborado anteriormente e que continham perguntas relacionadas à trajetória de cada uma e suas vontades para com a pesquisa.

1.2 EM MOVIMENTO (CULTURAL, SOCIAL E CORPORAL)

A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. (VIANNA, 2005, p. 19)

É certo que quem assume e se propõe a experimentar a dança necessariamente passa a ter em mente a importância de toda a potência que seu corpo carrega enquanto movimento. Por falar em movimento, aqui se inicia uma viagem ao passado.

Em meados dos anos setenta, era momento de grande tensão e violência nas periferias de Nova Iorque, como o bairro de South Bronx. Em bairros ocupados

⁷ Série documental vinculada pelo youtube dirigida por Inês Bogéa, então diretora da São Paulo Companhia de Dança onde cada episódio diz respeito a uma figura da dança nacional.

pela classe trabalhadora, em sua grande maioria composta por comunidades latino-americana, afro-americana e jamaicana persiste uma tentativa política e governamental de aniquilação. A violência alcançou seu ápice e o conflito entre gangues estava mais do que presente.

A localidade da Avenida Sedgwick, 1520, era a única catarse possível para aqueles que vivenciavam tal cenário em seu dia-a-dia, com a presença frequente nas festas do DJ Kool Herc, cuja grande vocação para criações resultou em novidades para todos os frequentadores de seus shows: como quando trouxe a iniciativa de tocar duas cópias do mesmo disco simultaneamente criando *loops* infinitos a partir dos *breaks*⁸, ou mixar a batida de uma música em outra. Novidades estas dispostas a transformar a forma de o mundo ver uma a cultura urbana, que após tais iniciativas se consolida e nasce com força máxima. Kool Herc também assumiu o risco de convidar um amigo para assumir o posto de MC junto às suas mixagens, abrindo portas e janelas para uma estrutura a ser moldada.

Grandmaster Flash, aperfeiçoando as técnicas de Herc ganhou popularidade nas festas de rua, também conhecidas como *block parties*, justamente onde Afrika Bambaata, também dj e proprietário da aparelhagem mais potente entre os outros, guiava seus seguidores por um caminho mais pacífico com a finalidade de diminuir a grande onda violenta vivida pelas gangues, também conhecidas como *crews*. As *crews* passam a se unir e dar mais possibilidades de batalhas pacíficas intencionadas por Bambaata - o rap se torna a bala dos revólveres-microfone.

Ainda instalado nesse cenário, um acontecimento transformou os passos lentos em um grande salto para a cultura a ser consolidada. Um grande breu tomou conta do bairro por obra de um apagão, a oportunidade aparece e todas lojas de equipamento são saqueadas, abrindo caminhos para os DJs se potencializarem e levarem seus shows para além do sul do Bronx, levando consigo Bboys conhecidos que davam mais agitação e entretenimento para os shows.

Frente à negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e de controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o hip hop apresenta-se como uma cultura gerada entre ventre inquieto. que nasceu furiosa num dia de festa e traz na sua gênese a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais dos anos de 1970, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados estilos bboying, locking, popping e suas diversas vertentes.
(ESTRELA-DALVA, 2014, p.3)

⁸ Trecho da música em que só a bateria toca.

Ainda presente no cenário degradado e composto por ruínas, é de grande importância ressaltar que o hip hop sempre se dá a partir da intenção de contar sua história e apropriar-se da cidade e das estruturas urbanas, vivendo e ressignificando cada um dos espaços. Neste sentido, os primeiros grafites nascem da vontade de demarcação de território e salientar a apropriação dos espaços urbanos, seja ele tomado por *crews* ou simplesmente vivido por algum aliado do movimento hip hop.

MCing, DJing, Bboying e Grafite, os quatro pilares do movimento são, então, levantados; moldados por Bambaataa, Herc e Flash, somados a todos os moradores do Bronx e carregados pelos seguidores e apreciadores do movimento até os tempos atuais. A viagem ao tempo se encerra aqui, mas a pesquisa só está começando.

Movimentar-se. Um verbo transitivo, cuja mutação acontece da mesma forma como ocorreu nesta pesquisa, pelo dançar das palavras. Uma arte casada com a cultura e com os acontecimentos de nossas vidas. Como acerta Miranda (2008) Laban definiu o movimento como um processo constante de contínuas mudanças, sem que o mesmo designasse qual movimento seria esse. Afinal, em qual movimento esta pesquisa se baseia?

1.3 BEM-VINDAS, DANÇAS URBANAS

Se não se sabe de onde vem a dança
 Não se deve falar a respeito.
 Se se ignora a origem da dança
 Não se pode dançar.
 (ELIADE, 1972)

O espaço ocupado pelas danças urbanas dentro de minha formação se tornou grande demais para ser calado, e justamente por tal motivo assumo a preferência pelas danças urbanas acima de quaisquer outras danças em um processo de aprimoramento corporal pela sua vivência enquanto experimentação corporal. Justamente porque “a dança de rua nunca foi nem nunca será única, pois o popular não reside em sua suposta autonomia ou beleza, mas sim em sua capacidade de representar um modo de vida” (RIBEIRO e CARDOSO, 2011, p.37).

Este espaço de muita afetividade e aprendizado preencheu um vazio assistido durante doze anos, talvez porque ao início do vigésimo ano de minha vida iniciei minha jornada como educadora e pude investigar como cumprir com as mais

diversas demandas corporais. Como ressalta Ivo (2012) em depoimento ao Figuras da Dança, a dança vem para que eu possa me apropriar como veículo de expressão pessoal.

Habituada ao lugar de educadora, pude utilizar meus aprendizados das danças urbanas nos procedimentos corporais, o que resultou em mais desejo por compreender o lugar dessas vertentes em um coletivo, curiosidade proveniente da percepção: afinal, nas danças urbanas, a percepção corporal se vê extremamente presente, sem que se abandone a individualidade.

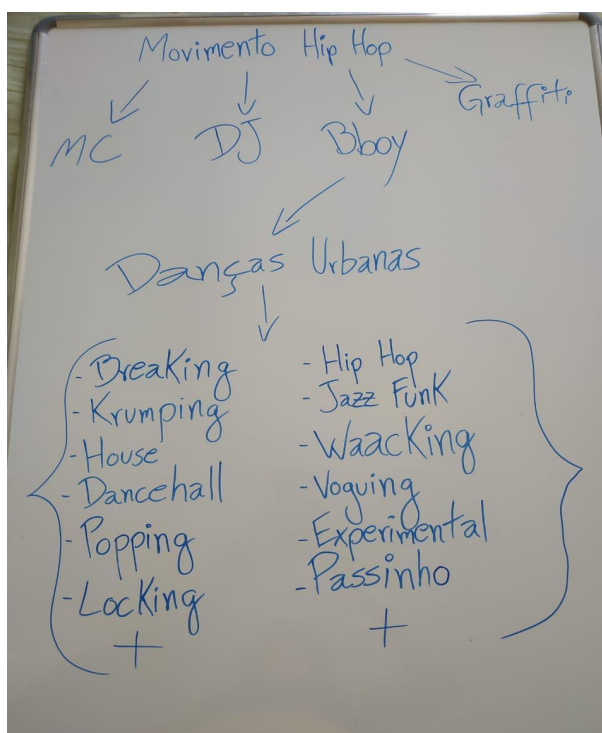
A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está no que dizer, mas no como. Isso faz da arte ainda mais maravilhosa (...) porque é quando atinge a percepção que ela revoluciona. (BURNIER, 2009, p.10)

Uma vez mais, as terminologias se tornam uma questão e faço uso das palavras de Miller (2010, p. 98) para apropriação do termo bailarina:

Quanto ao uso das palavras, temos ainda os artistas da dança que preferem se nomear como dançarinos e não como bailarinos, por achar que os últimos remetem ao balé clássico somente. Eu, particularmente, não vejo diferença alguma e quando me situo como bailarina, é no sentido de bailar no palco e na sala de aula, mesmo sendo uma artista da dança contemporânea. Enfim, é natural que em determinados grupos haja específicas nomeações, e não são essas especificidades que vão engessar uma reflexão mais aprofundada, portanto livre de preconceitos.

A fotografia 1 apresenta um quadro branco com o conteúdo de um dos encontros no qual a história das danças urbanas e do movimento hip hop foi discutida. O fluxograma em sua mais humilde existência, a título de localização, demonstra onde as danças urbanas se encontram dentro do movimento.

Fotografia 1 - A dança no movimento Hip Hop



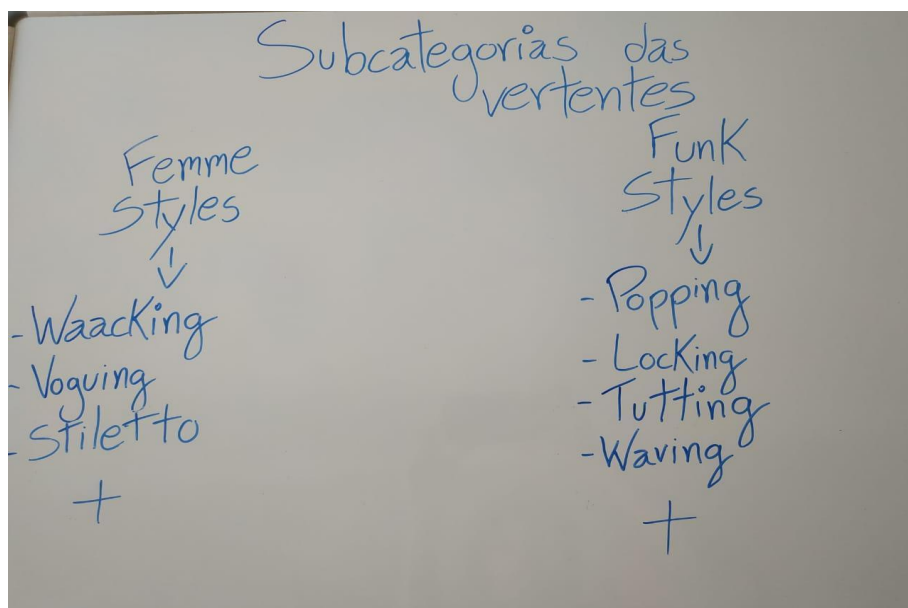
Fonte: Autora da pesquisa

Como evidenciado na fotografia, assim como ressaltado no tópico anterior, o movimento é representado, primeiramente, por quatro pilares principais ramificados por diversas linguagens artísticas: O Dj, o Bboy (a dança), o grafite e o MC. Dessas linguagens, mundos outros são abertos para que variadas vertentes possam se englobar. Nesta lógica, o Bboy abre espaço para que sejam apresentadas as danças urbanas, não deixando de refletir sobre as terminologias trazidas também no tópico anterior.

Considerando a grande quantidade de vertentes existentes, e assumindo a impossibilidade de se trabalhar com muitas delas de forma aprofundada e rica em termos de pesquisa individual, decidi-me por compreender a pesquisa como uma continuação do que vem me cativando e se fazendo presente desde que iniciei meu processo individual de entendimento dentro das danças urbanas. Desta compreensão surgiram o popping e o locking, que juntos fazem parte de uma subcategoria de vertentes das danças urbanas: funk styles.

Recortes se tornam necessários frente a uma imensidão de prováveis escolhas. A primeira se deu pelas vertentes, e dentro dessa busca, as “funk styles” se fizeram certas para que o desenvolvimento dos corpos se fizesse presente.

Fotografia 2 - Subcategorias das vertentes



Fonte: Autora da pesquisa

A fotografia 2 refere-se, também, a um quadro branco com o conteúdo de um dos encontros no qual as subcategorias foram discutidas. Conforme apresentado, é perceptível o agrupamento por afinidades estéticas e técnicas das vertentes. Com o objetivo de exemplificação, acrescentei as Femme Styles ao lado das Funk Styles para que as comparações pudessem ser feitas em prol da didática.

Portanto, é certo dizer que as Funk Styles foram denominadas e agrupadas por Poppin Pete (Membro da crew Electric Boogaloos, que deu origem ao popping dance) na vontade de separar as danças por seu local de origem. No caso específico das Funk Styles, o objetivo era agrupar as danças vindas da costa oeste dos Estados Unidos, e tais informações se agrupam porque aprender sobre o que fomos é ancestralizar o que seremos, como o poema de Luz Ribeiro (2020):

1.4 POR QUE “DANÇAS URBANAS?”

Como analisado, o Hip Hop se concretizou enquanto movimento cultural e social. Para tanto, ele se sustentou através de diversos pilares, estes encharcados de terminologias variáveis de acordo com o lugar de onde se canta, se ouve ou se dança. Com o intuito de minimizar as dúvidas do porquê nesta pesquisa emprego

determinado termo em relação às danças presentes na cultura hip hop, trago comigo pensadores e bailarinos em prol da defesa do termo “danças urbanas”.

É notória a dificuldade de encontrar um termo capaz de poder abranger de maneira justa todas relações moldadas dentro do movimento Hip Hop e suas danças, afinal, é comum acontecer o apagamento de determinadas vertentes ao se tratar das danças originárias do movimento. Tal apagamento se dá pela falta de atualização das informações relacionadas aos novos termos agregados ao movimento, pois com a insurgência de novas vertentes e com a maior dissipação das categorias dançadas, novos termos apareceram e tomaram seu lugar na cultura.

Durante os anos 1970/1980, enquanto o movimento ainda efervescia e explodia para todos os lugares do mundo, as expressões empregadas para denominar as danças urbanas eram basicamente compactadas na palavra Breaking, por exemplo, se um popper⁹ executava suas movimentações, era considerado um dançarino de Breaking¹⁰. Tal fato acontecia também com um locker, ou com qualquer bailarino de outra categoria.

Conforme os anos se passaram e o movimento Hip Hop tomou conta de variados lugares do mundo, os termos se afunilaram e se tornaram cada vez menos imbricados. Ainda que a imagem representativa das danças derivadas do movimento seja a de um Bboy, há a intenção de que o mesmo seja justamente apenas ilustrativo e exista para que a associação seja realizada ao tratar-se das danças dentro da gama de modalidades artísticas subscritas no Hip Hop.

Em uma palestra do evento Hip Hop District em Jundiaí no ano de 2019, com o tema “O que é Hip Hop?” o pensador das vertentes urbanas Henrique Bianchini, posicionou-se referente a um termo em que é possível encontrar mais justeza dentro do movimento: “danças vernaculares¹¹ diaspóricas norte-americanas pós funk”. Bianchini deixa nítida sua preocupação com a banalização dos variados

⁹ Nome dado ao bailarino de popping. Da mesma forma que “locker” é o nome empregado ao bailarino de locking.

¹⁰ Estilo de dança que teve como influência a música funk, consiste em movimentos diretos com o chão sincronizados com as batidas e viradas dos DJs, junto aos Power Moves (Movimentações acrobáticas). Conhecido popularmente como Breaking por fazer alusão às Break Beats, tocadas por DJs nas Block Partys.

¹¹ Danças vernaculares são aquelas nascidas entre autóctones negros por socialização – como as danças Bamboula, Calinda e Juba. Nessa última, valia até dançar com um copo d’água equilibrado na cabeça, entre amigos. Essas e outras danças eram recreativas – um tipo de entretenimento tribal – principalmente entre as tribos no oeste da África. Eram como as nossas brincadeiras de rua.

termos já criados e muitas vezes utilizados erroneamente e explicita que, apesar de fazer sentido do ponto de vista semântico, o termo que utiliza não dá conta de um movimento ainda em construção e cujas atualizações acontecem simultaneamente em diversos lugares ao redor do mundo a cada instante.

À mesma medida em que Bianchini se preocupa com as possíveis banalizações, Frank Ejara, pesquisador e dançarino (Bboy, diretor do grupo “Discípulos do Ritmo” de São Paulo) se coloca em razão do termo “danças urbanas”¹², popularizado pelo mesmo:

Eu sempre achei, e por experiência própria, que o termo “dança de rua” era pejorativo. A tradução literal de “Street Dance” nunca foi bem vinda pra quem não faz parte dela. Eu como diretor de uma Cia. profissional de dança, sei bem o que já ouvi de produtores e programadores sobre o termo “dança de rua” para definir as danças que fazemos. Muitos acham de imediato que somos mendigos, crianças abandonadas, sem teto e todo tipo de preconceito embutido que vem de brinde com a palavra “rua”, pois é cultural e é assim que o povo encara a palavra. (2011)

A perspectiva entregue por Ejara relaciona diretamente a tradução equivocada com a falta de entendimento do que é denominado “Street” no sentido das frases moldadas. Afinal, “street wear” não diz respeito a uma linha de vestimentas feitas na rua e sim, inspiradas em pessoas que têm suas vivências na mesma. Portanto, conclui que traduzir de maneira literal é o mesmo que abdicar da possibilidade de interpretação implícita em denominações apropriadas de outras línguas.

Tendo em vista o tema abordado, durante minha caminhada na qualidade de bailarina urbana e como detentora do processo descrito, opto por denominar “danças urbanas” e me permitir ser atravessada por existentes questionamentos ao passo em que a pesquisa acontece.

2 PRINCÍPIO DE UM PROCESSO E SUAS ADAPTAÇÕES

O corpo é matéria animada: há uma alma que informa esse corpo, e sem ela um corpo não é um corpo, é um cadáver. Sem ela, o corpo se dissolve. Portanto, cuidar do corpo (aquecer, alongar, fortalecer, sensibilizar, tonificar, articular e tudo mais que aprendemos nas técnicas corporais), é cuidar

¹² Disponível em:

<

também da alma que o habita.(ALMEIDA, 2013, p.52)

A pesquisa realizada partiu da intenção de compreender demandas específicas de cuidado das almas outras, demandas estas feitas pelas pessoas mergulhadas no processo a ser trabalhado, como por exemplo, a intencionalidade de diferentes velocidades dentro de uma mesma movimentação. Também, as diferentes formas de se trabalhar a instabilidade e o equilíbrio corporal, assim como a ânsia individual de cada uma (a ser especificado no capítulo a seguir) em poder sentir e analisar seu corpo em diferentes esferas de movimentação.

Trata-se de um processo de criação em dança que diz respeito a um tempo de trabalho prático de quatro meses e que visa abarcar as dificuldades acerca do encontro físico, considerando-as como possibilidades pedagógicas. Após destacar e compreender as dificuldades, chega-se ao cenário curioso da pesquisa a ser desenvolvida que se dá pela relação direta e funcional a ser desenvolvida a partir de um experimento completamente mediado por uma tela.

Dentro dos estudos da educação corporal, geralmente há uma busca por maior liberdade de expressão e buscas pessoais das movimentações incluídas em quaisquer que sejam os procedimentos utilizados. Unida a essa busca, há também a necessidade de se explorar uma menor rigidez quando se trata de lidar com técnicas diversas. Na inquietação da percepção da busca por maior leveza nas auto experimentações do corpo, surge a vontade de se aventurar por entre ramos da dança cujas pesquisas sejam as possibilidades e vias que o corpo de cada indivíduo possui, sem minimizá-lo ou moldá-lo completamente. Desse encontro, as danças urbanas, que anteriormente haviam preenchido um vazio pessoal, mais uma vez, preenchem vazios outros. De acordo com Tourinho e Souza (2016, p. 179):

Estimular as potências do outro é um ato de fé nas possibilidades de um processo de criação onde os sentidos e significados do gesto e da palavra não estão dados, mas são descobertos em parceria durante a criação cênica. Os artistas envolvidos desconstróem a lógica hierárquica de poderes gestores da obra e constroem juntos, em parceria e colaboração, uma obra, a partir das diferentes perspectivas dos papéis exercidos naquele processo, tanto pelo ator e/ou dançarino, quanto pelo preparador corporal e pelo diretor.

A escolha das vertentes citadas se deu pela variedade de movimentações que diferenciam os muitos corpos pelos os quais se aventuram pelas danças urbanas como a movimentação rápida unida à diversão do locking e a consciência

da movimentação isolada da musculatura corporal do popping. Imbricada na liberdade de experimentar qualquer que seja o corpo disposto sem que haja precisamente a obrigatoriedade de executar uma técnica enrijecida por trás ou que necessariamente se deva ter um corpo altamente preparado para que se execute tais movimentações. A estrutura da pesquisa abriu espaço para que cada uma das vertentes fosse definida em seu próprio capítulo, como será visto à frente.

2.1 ANA LIA, MARIA CLARICE E RAQUEL: TRÊS PILARES

Durante minha viagem dançante ao México, pude conhecer a cultura local e as grandes histórias por trás de minha casa temporária. Uma das histórias se vê presente enquanto memória afetiva até os dias atuais. Zayi Estudio de Danza se tornou meu lar e me acomodou da melhor maneira pelos afetos dançantes mexicanos. Ms. Ana Jurado, a grande motivadora do meu processo de autorreflexão e autoconhecimento um dia me contou a grande inspiração por trás do nome da escola, com muito carinho se abriu e nos disse que quando pequena ouvia histórias de parentes ligados à cultura maia sobre a existência de três grandes pilares no centro do mundo, que o mantém estruturado e em perfeito equilíbrio para que não desabe.

Curiosamente, Ms. Ana sempre esteve com um dos três nomes em sua memória afetiva, diz ela que mesmo a história sendo uma ficção, trás boas lembranças, ao mesmo passo em que faz com que ela tenha relações fortes com sua cultura e seu passado. Assim foi intitulada Zayi, partindo de três grandes pilares inspiradores. Nomes estes, ainda não expostos, a não ser o único aqui apresentado, que deu nome à escola.



Fonte: Facebook do Estúdio

Ms. Ana nunca buscou certificar-se da veracidade da história contada quando pequena. Assumiu o valor afetivo e apegou-se ao que mais importava: seu pilar. Como visto no logo do Estúdio, a bailarina dança em cima do mesmo.

Assim como a dança trouxe até mim a grandiosa história dos três pilares maias, também trouxe meus três pilares: Ana Lia, Maria Clarice e Raquel. Diferentemente da história de Ms. Ana, meus pilares me encontraram em 2019, quando pude estagiar nos projetos Cac e Barulho Bom, localizados dentro do Colégio São Domingos¹³ acompanhando as aulas de teatro extracurriculares da professora Aline Ferraz e mesmo com a proposta de ser um estágio de observação, pude guiar algumas aulas juntamente da professora.

Dentro da jornada de aprendizagem e acompanhamento do estágio, tive a oportunidade de me aproximar de três alunas, todas com dezenove anos de idade e uma grande amizade e proximidade entre si. As mesmas demonstravam grande interesse na minha relação com a dança e meus projetos futuros referentes à licenciatura, o que ocasionou em uma “parceria” dentro desta pesquisa que, apesar da impossibilidade de encontros físicos, ainda existe a partir de flexibilizações realizadas às questões mais delicadas sobre os procedimentos práticos e sua execução remota.

¹³Colégio particular localizado no bairro de Perdizes, constituído por um núcleo comunitário de educação, com gestão participativa. A essa comunidade agregam-se famílias e profissionais interessados em desenvolver a formação de indivíduos do ensino infantil ao ensino médio.

Abrir espaços para que três corpos de estudantes, com suas demandas únicas e específicas a respeito de como movimentar-se e como lidar com seus corpos tornou-se o grande ponto de contato entre o que viria a ser um achado dentro do mundo artístico no qual estou inserida - o das artes cênicas, fazendo dos encontros, espaços de aprendizados frequentes. Afinal, enquanto pesquisadora da educação corporal, percebi a necessidade de ir para além dos limites perpassados por meu próprio corpo, logo, compreender a expansão desses limites em corpos outros e com requisitos diversos tornou-se a luz no fim do túnel. Isto é, uma pesquisa acerca da abertura de espaços para as experimentações únicas e individuais.

As demandas acessaram um lugar afetivo além da visão enquanto educadora corporal. Entrevistas foram realizadas para que eu pudesse entender como e onde encaixar as proposições no processo, partindo da leitura de Marina Marcondes Machado, um diário de bordo¹⁴ foi acrescentado ao processo, contaminada pela definição da autora, onde afirma que:

O Diário de Bordo é a compilação de todas as anotações que um encenador-criador faz durante a escritura, montagem e encenação do espetáculo sobre o qual, futuramente, sua dissertação ou tese vai tematizar e discutir (...) ou seja, é uma espécie de literatura sendo criada pelo trabalho em processo, ao mesmo tempo em que o pesquisador está preocupado com a linguagem teatral e seus desdobramentos, no cotidiano dos encontros, ensaios. (2002, p.260)

Na busca por minimizar apenas a minha perspectiva do processo, a criação de um diário de bordo foi individual e a partir dos desabafos, sugestões, vontades e percepções de cada uma das envolvidas no processo, pois

“ao concentrar o olhar da pesquisa em Artes Cênicas nas anotações do encenador, pode-se estar minimizando a participação coletiva e a dinâmica grupal, perdendo parte importante da possibilidade de registro da criação: do registro do ponto de vista dos atores-jogadores participantes, cúmplices do trabalho do pesquisador.” (MACHADO, 2002, p 262.)

Compreendendo o caráter intimista do protocolo brechtiano e da sua intenção coletiva na raiz, deixei em aberto o envio dos mesmos para a pesquisa, para que o ceder fosse da escolha de cada uma delas, assim como o uso de

¹⁴ O termo “diário de bordo” inclui a ideia não somente de escrita enquanto forma de registro, mas áudios gravados e/ou vídeos com depoimentos dos encontros também poderão ser criados.

trechos de cada um deles passou anteriormente pelo filtro das mesmas. Partindo das palavras de Concílio (2005)¹⁵:

Obviamente, este envolvimento profundo com o diário de bordo não nasce espontaneamente, e tornar esta prática significativa para o grupo é mais um desafio para o artista-orientador. Em princípio, ele mesmo deve valorizar esta prática, pois através do diário, e dos debates que ele propõe, é possível estar sempre atento ao desenvolvimento do grau de consciência que o grupo vai adquirindo sobre o trabalho.

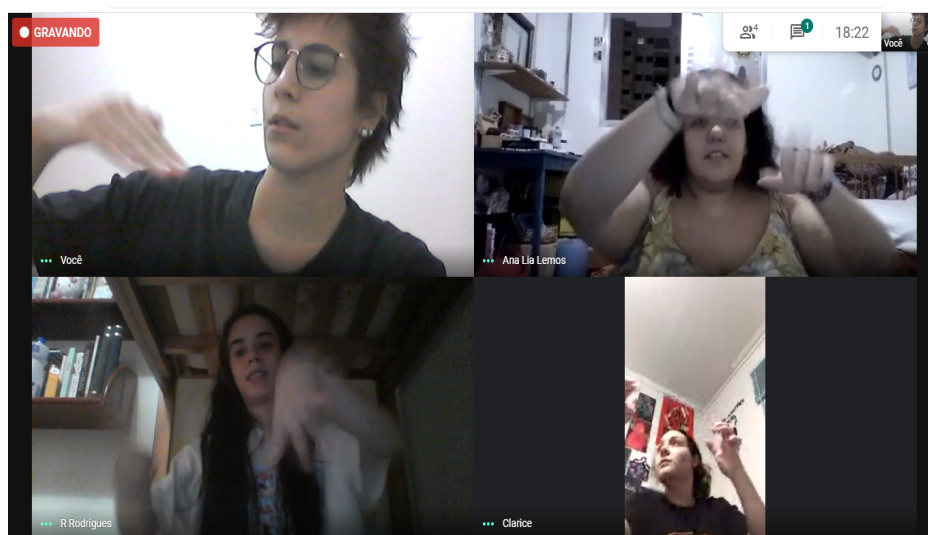
Descobertas se deram ao primeiro contato com os relatos presentes como os motivos do não encontro das mesmas na dança caminhou por surpresas muitas, Ana Lia confunde um certo não-interesse com a subestimação de si, ao mesmo modo que Raquel relaciona seu interesse por coreografias de K-pop extraídos de instrumentos virtuais pela intenção de buscar algo que exigisse mais de seu corpo, o relato trazido pelo pilar se deu pela comparação com o ioga, atividade a qual tentou encontrar-se sem muito sucesso. E Clarice usa do termo surpresa, também: "Sempre gostei de ver vídeos de pessoas dançando, mas parar para estudar, pensar sobre, estudar teoria e entender os nomes dos steps é algo completamente diferente. Uma boa surpresa!"

Em nome da escolha dos objetos de análise, como por exemplo, os vídeos gravados pelo Google Meet¹⁶, concedido pelas mesmas a fim de compreender metodologicamente a caminhada dos quatro meses do processo, segue-se o que ressalta Salles (1998, p.60) "a própria existência pelos objetos de análise da crítica genética (rascunhos, diários, anotações, cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização. Sob esse prisma, todo artista tem um método que pode diferir de um processo para outro". De tal forma, iniciou-se o processo.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-04/trabalhos/08.htm>>. Acesso em 16 nov. 2020.

¹⁶ Google Meet é um serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google. É um dos dois serviços que substituem a versão anterior do Google Hangouts, o outro é o Google Chat.

Fotografia 4 - Encontro de investigação de movimentos com wave



Fonte: Autora da pesquisa

Os corpos se colocaram à disposição de serem afetados completamente e a abertura os pilares em relação ao novo fez com que a pesquisa alcançasse vãos outros. Como em um relato de Ana Lia, onde a mesma diz que não se via na dança pela falta de representatividade, relacionado à mulheres gordas, vazio este ocupado pelo maracatu. “Meu sentimento de pertencimento ao Maracatu está muito ligado a essa representatividade, pois tem mulheres gordas fazendo coisas incríveis. Então percebi que isso não me impede de tocar, nem de dançar”, e pelo não-impedimento de dançar a abertura se deu.

As questões de cada uma permeiam individualidades fortes e opiniões embasadas em seus sentimentos voltados ao pertencer. Afinal, os três pilares têm contato com o teatro, onde nos conhecemos, mas não vislumbram um futuro focado no mesmo. Como insinua Raquel sobre o aprendizado obtido a ser levado para depois de seus dias teatrais: “quando comecei a fazer aula de teatro, aprendi muito mais a respeitar as pessoas, ouvi-las e aceitar o que dizem, por mais que às vezes eu não concorde. Por exemplo, com um diretor teatral, ele diz e no final dá certo, afinal, ele entende daquilo” e neste lugar prevejo a pesquisa, a ser levada para os

anos os quais a pesquisa não estará presente diretamente.

A escolha do trio para os encontros, ensinamentos e trocas se deu principalmente por sua intimidade e espaço de confiança criado durante os anos em que se viram juntas. Conheci-as como um coletivo, cujas grandes individualidades cativaram-me fortemente, e desde a escolha apenas vantagens foram apontadas pela junção delas em tempos de pandemia e dúvidas advindas do atual momento. Raquel faz uso do termo “elemento” e descreve quaisquer possíveis descrições a serem moldadas. “Me sinto no meu elemento estando entre as pessoas que já tenho mais intimidade”, da mesma forma que Ana Lia se molda pelo conforto em estar no círculo de confiança das três. Nas palavras de Ana Lia:

A sensação do espaço criado pelas pessoas gera maior conforto. Assumo que se estivesse nessa situação online com um grupo diferente de pessoas, me sentiria incomodada, talvez eu ficasse até envergonhada. O que não acontece por estar afetivamente muito próxima das pessoas envolvidas no processo.

O trio junto, lá fora o mundo em profusão de caos e aqui dentro, as *Funk Styles* conquistando novas integrantes do movimento buscando mais afeto para sua busca corporal, como ressalta Clarice, em sua entrevista ao processo: “estar com essas pessoas em específico criou mais afeto ainda, a gente fecha o olho e vai, confia! E as três têm consciências corporais extremamente diferentes e agem de maneiras muito diferentes”.

2.2 FUNK STYLES

Sobre as terminologias, é de extrema importância que se ressalte não apenas as origens do termo, mas seus significados até os dias atuais, considerando o fator principal da cultura hip hop: em efervescência e constante mudança.

Como a maioria das danças, movimentos e termos, nós podemos traçar “Funk” de volta à herança africana. A palavra funk vem da palavra Kikongo (congolesa) “lu-fuki”. Agora fica interessante, onde e como o termo tem sua raiz da combinação de odor e ritmo. Funky é o cheiro após fazer amor, mas também o ritmo quando estamos fazendo amor, onde o casal tem o melhor resultado a partir da movimentação não completamente sincronizada de um ritmo chapado, mas em uma forma sincopada, que leva ao clímax. (Skeeter Rabbit, OG., 2011)¹⁷

¹⁷ Tradução nossa. No original: “As most of the dances, moves and terms, we can trace “Funk” back to African heritage. The word Funk comes from the Kikongo (congolese) word “lu-fuki”. Now it gets interesting, where and how the term is rooted as a combination of odor and rhythm. funky is the smell after making love, but also the rhythm when making love, where the couple has the best result by moving in a not completely synchronized straight rhythm, but in a syncopated fashion, to lead to a

Skeeter Rabbit, um dos membros fundadores da primeira grande crew de popping (Electric Boogaloos) apresenta essa diferenciação entre o Funk e o Funky representando a função de um dançarino lendário através do posicionamento acerca de termos e denominações, como acontece por várias vezes durante essa escrita. Há de ser dito que a escolha de apresentar as múltiplas interpretações de um só termo vem da questão didática por trás dos procedimentos a serem passados, afinal, para que a o processo seja transmitido de forma honesta e justa para com aqueles que a recebem, o educador pode e deve optar por demonstrar diversos caminhos e permitir que os receptores possam escolher por si só qual seguir.

A partir da interferência obtida por Skeeter, nota-se o início do entendimento do que viriam a ser as Funk Styles. Com a finalidade de exemplificação, estruturei uma apresentação de slides para situar os três pilares a respeito das Funk Styles e como as mesmas se encontram. Basicamente, o mesmo detém as informações presentes neste texto, com maior possibilidade visual de links e conexões entre as vertentes, o que facilitou o entendimento, também, cronológico.¹⁸ No âmbito das danças urbanas, as ramificações e segmentações passaram a limitar campos e “dar nome aos mais variados bois” na intenção de promover espaços de encontro entre os praticantes das mesmas.

Dentro da busca por nomear com justeza cada uma delas, as vertentes começaram a encontrar seu espaço de pertencimento e ajuste. De tal forma, um bboy passou a delimitar seu campo de pesquisa e mergulhou para campos que fizessem jus à sua parcela da cultura hip hop, sem que, necessariamente, precisasse ser um detentor de conhecimento geral de todas as danças urbanas.

Na lógica de permitir que os praticantes das muitas danças urbanas se encontrassem, nasceram subgrupos os quais se agrupavam por meio das afinidades, existências ou até mesmo, sonoridade em que se dançava.

É imprescindível que uma consideração a respeito do estudo que musicalizaria esse processo seja feita, afinal, geralmente onde há dança envolvida há também a presença da música e, por sua vez, os movimentos seriam guiados

climax”. Disponível em: <<http://www.lockerlegends.net/>>.

¹⁸ O slide pode ser acessado através do link: <https://prezi.com/view/Yqtom9c7BvSY0jD4Oskal/>.

pela mesma. E, assumindo a impossibilidade de realizar um estudo aprofundado acerca de musicalidade, sonoplastia e demais estímulos sonoros os quais poderiam fomentar o processo, decidi focar somente nas questões corporais a fim de evitar uma possível sobrecarga de informações que poderia acarretar em uma extrema complexidade dos fatores para os procedimentos.

2.2.1 Popping dance

Por obséquio, uma vez mais, unicamente voltada para a experiência da vertente no corpo, peço que vistam o que tiverem de mais estiloso e potente visualmente, aumentem a Boombox a ponto de estremecer as paredes e deixem o abdômen travado. Musculatura travada, robôs bem representados.

Fotografia 5 - Electric Boogaloos



Fonte: Blog <https://indie107801.wordpress.com/2015/04/21/the-electric-boogaloos/>

Fresno, California, 1977: Boogaloo Sam decide criar um novo estilo de dança após assistir um grupo de locking na televisão. Ele criou o popping e um estilo outro, o qual denominou “Boogaloo” justamente pela frase de James Brown “do a boogaloo” (faça um boogaloo). Poppin Pete, irmão mais novo de Sam, praticava o estilo apresentado no programa Soul Train e praticava a dança social “robot”, onde imitava a intencionalidade da movimentação mecânica dos robôs. Pete e Sam se

uniram a seus primos Skeeter Rabbit (até então praticante de locking) e Mr. Wiggles, até encontrarem Sugapop e fundarem a crew Electric Boogaloos, que futuramente viria a ser conhecida apenas por Electric Boogaloos.

No documentário “100 Days of Popping: em quanto tempo dá pra dominar um estilo de dança?” produzido pela Red Bull, há uma citação de B-girl AT responsável por me fazer decidir iniciar os procedimentos corporais pelo popping; ela diz: “o popping sempre me inspirou, pela forma em que eles(os bailarinos) se aprofundam no movimento e como usam seu corpo inteiro nele.” (AT, 2020, tradução minha)¹⁹.

Curiosamente, o documentário citado acima conversa com muitas das questões abordadas nesta pesquisa; apesar de tratar do domínio de uma dança, é feita uma alusão àqueles que não tinham conhecimento do estilo popping, tampouco de suas técnicas e se propõem a aprender a partir de um processo criativo que vai para além de aulas e inclui uma imersão também bibliográfica da vertente.

A escolha das técnicas inseridas no popping se deu pela abrangência de inteligências corporais para a execução da dança em específico. Isto é, o popping enquanto escolha, por si só, faz relação direta à contração muscular e ao entendimento da intensidade de força aplicada a uma ação (nesse caso, a ação de contrair) e para além da compreensão da intensidade de força, também se faz possível a compreensão de pausas estagnadas e aceleração inconstante de uma movimentação.

O termo “técnica” hoje tem uma amplitude muito grande de significados, indo desde metodologias que permitam e/ou induzam uma elaboração técnica pessoal até esquemas codificados e sistematizados em uma estrutura gramatical organizada e precisa; desde exercícios ginásticos até complexas formas de expressão. O termo “técnica” pode, portanto, ser entendido como a capacidade objetiva do artista de articular seu discurso, de operacionalizar sua faculdade criadora. (FERRACINI, 2003, p.31)

Emprestada de Ferracini, a descrição do termo técnica se dá, nesta pesquisa, pela capacidade objetiva de articulação do discurso, salvo tanto quanto para experiências partindo da relação direta com a dança, como para experiências corporais futuras, sejam elas alusivas ao teatro ou não. “A evolução está em todo lugar e a dança não escapa desta lei” (VIANNA, 2018, p. 82).

A base do popping está nas contrações musculares executadas com

¹⁹ “Popping always inspired me, like the way they have deepness in the movement and how they use their whole body.”

determinada intensidade, o que dificulta o entendimento da consciência corporal aplicada nas contrações. Porém, há muita diversão incluída na aprendizagem da contração, afinal, geralmente essa autoavaliação de como executar uma base de vertentes desencadeia muitas outras buscas individuais. Segundo Rodrigues, em diário de bordo:

Eu acho que contrair é uma coisa que exige muita inteligência cerebral além da corporal, sabe? Eu ficava tentando buscar uma definição muito boa para contração mas não conseguia pensar em nenhuma. Espero que a gente trabalhe isso mais vezes porque meu desempenho hoje deixou muito a desejar.

A partir da demanda inserida no diário de bordo, pude propor mais experimentos acerca da contração muscular, como por exemplo, a intensidade da força aplicada na movimentação. Em determinado momento, era aplicado cem por cento de força de forma inconsciente e meu papel era justamente questionar essa porcentagem, propondo trinta ou setenta por cento. Em diário de bordo concedido à pesquisa, Ana Lia diz:

Sinto que coloco muita força na contração da perna e, por conta disso, distendi um músculo uma vez. Diferente do braço, onde não consigo colocar tanta força e achei diferente poder pensar isso com tanto foco e por mais que pareça óbvio, é importante pensar isso e levar a sério!

A fim de diferenciar as técnicas ensinadas para o aprimoramento dos corpos e contestar os relatos dos pilares, aplico uma breve explicação de cada um deles, desde sua história até mesmo sua estadia em muitos corpos.

Primeiramente, o Dime Stop. O Dime Stop é uma técnica que imprime qualidade de movimento dentro da vertente popping, para tanto, o mesmo é considerado uma das importantes bases para a execução do popping como um todo. A técnica em si consiste em uma pausa realizada por todo o corpo, o mesmo se mantém tensionado e ativo. A pausa realizada se difere da técnica de contração em si na minúcia onde ele mantém todo o corpo ativo em uma posição e não efetua um contração e relaxamento.

O Dime Stop entra no processo na busca pela gênese do popping, a consciência da musculatura corporal e seu tensionamento proposital. Pois, apesar de o popping em si se basear na contração muscular rápida, há um trabalho primogênito contido na investigação das possibilidades de contração e tensionamento, algumas delas as quais resultam na intenção de estaticidade do

corpo. Como concede Raquel por seu diário de bordo: “hoje trabalhamos o Dime stop. E apesar de legal e simples, tenho dificuldade em deixar meu corpo totalmente estático, tenho bastante desequilíbrio corporal”.

Enquanto conversávamos sobre o que foi visto no encontro, pude notar o entendimento da técnica em mente e a vontade de apurá-la nos corpos, como assinala Maria Clarice em seu diário de bordo:

O Dime stop me lembra bonecos. Barbie, Ken, etc. As mãos, as poses, fico imaginando eu como uma boneca de plástico; mesmo parar, tem um “movimento”. Os braços e pernas parecem sempre ter um espaçamento, nunca ficando muito juntos ou perto do corpo, e acho que isso ajuda com a ideia de que há um movimento por trás da imagem.

A busca por efeito de qualidade assina o Dime Stop pela expressão “Dime”, muito utilizada no inglês americano com a tradução de centavo, para referenciar algo de pouco valor, o muito veloz. “movendo-se em um ritmo constante e, em seguida, parando completamente sem qualquer vibração ou reverberação. O efeito vem de ser capaz de parar de repente e aparentemente do nada”²⁰.

Outra técnica é o Boogaloo, que diz respeito aos movimentos circulares, sejam estes executados com as pernas, joelhos ou cabeça. “O Boogaloo é um movimento fluido que dá a impressão de que o corpo não possui ossos”.²¹

Em meados dos anos 1970, Boogaloo Sam inspirou-se na movimentação de um senhor a caminhar com seu andador, adicionando movimentos circulares e maior qualidade na movimentação inspirada, foi criado este estilo. Enquanto técnica, o mesmo somado ao estilo popping dá vida ao Boogaloo Style. Ana Lia, em diário de bordo, onde fala sobre o Boogaloo.

O “bugalunga”²² é extremamente gostosinho, tanto de ver quanto de fazer. No quesito fazer parece que o corpo encaixa mais no movimento do que os outros, deve fazer sentido, afinal, a gente está mais acostumado a fazer movimentos mais fluidos no dia a dia do que movimentos travados, e aí o corpo encaixa o que também pode ser um dificultante porque tudo segue o todo o movimento, ou seja acredito que mesmo o corpo encaixando melhor a dificuldade é isolar. E no quesito ver, eu gosto porque seguimos na lógica de travar e de controle duro do corpo e de repente há a possibilidade de um

²⁰ Tradução nossa. No original: “Moving at a steady pace, then coming to a clean halt without any shaking or reverb. The effect comes from being able to stop suddenly and seemingly out of nowhere, or stopping on a dime”. Disponível em: <<https://www.steezy.co/posts/what-is-popping-dance>>.

²¹ “Tradução nossa. No original: “Boogaloo is a fluid motion that gives the impression of the body having no bones”. Disponível em: <<https://www.steezy.co/posts/what-is-popping-dance>>.

²² Piada criada entre as envolvidas no processo, devido a uma falha do áudio em um encontro virtual, o entendimento de Boogaloo se deu por Bunga Lunga.

peito girando, um quadril girando, e isso é visualmente agradabilíssimo.

A técnica waving, por sua vez, trata-se da reprodução de uma onda, seja ela executada nos braços, pernas ou todo o corpo. A ideia principal da técnica em questão se dá na criação de uma ilusão onde a parte do corpo a ser dançada parece estar completamente conectada ao resto do corpo, sem que haja secções ou pausas.

Pela grande presença desta técnica nas danças sociais midiáticas, ela confluiu com a satisfação dos pilares em ter aprendido a mesma. Como descrito por Raquel na concepção de seu diário de bordo, a pesquisa em que diz: “waving foi algo que nunca achei que conseguiria fazer!”, assim como ressalta Clarice em sua entrevista: “o waving ficou muito presente em meu corpo, fico treinando em casa quando estou conversando com Ana Lia”.

Fotografia 6 - Encontro com sequências coreográficas



Fonte: Autora da pesquisa (2020)

Warping é mais uma das técnicas. Ela implica na aceleração de uma movimentação em um espaço de tempo reduzido e é muito utilizada para realizar a alteração da direção em que o corpo está voltado durante uma sequência coreográfica ou até mesmo durante um improviso.

A grande “sacada” do warping está justamente na velocidade em que a movimentação se dá, pois definir uma considerável velocidade diz respeito ao efeito visual causado sem que se torne um outro tipo de movimentação e/ou movimento. Consequentemente, isso é notado pelas três envolvidas no processo, como

ilustrado por Maria Clarice, Ana Lia e Raquel, respectivamente, em seus diários de bordo:

“Particularmente, tenho ele como um dos favoritos. Gosto muito de como o corpo cria um efeito visual bacana e bonito e faz parecer como se antes fosse tudo em câmera lenta e alguém pegasse um controle e acelerasse o filme.”

“Gosto de como ele estabelece uma relação com a imagem, sabe?! Assim como o *Dime Stop* tem um efeito de narrativa. Acho divertido pensar diferentes jeitos de chegar no mesmo lugar. Mas também penso que é muito difícil, pois se a gente pensar cautelosamente, é um patamar acima do controle do corpo - de novo, tipo o *Dime Stop*. É ter controle suficiente pra tentar fazer parecer que não tá sendo controlado demais, ou seja, fluido.”

“Eu achei muito estranho o fato de o *Warping* ser uma técnica do *popping*, porque geralmente no *popping* não trabalhamos muito com a questão da velocidade. Mas gostei, me senti convidada a pensar em velocidade, o que dificilmente faço”.

As questões levantadas acima foram extraídas dos diários de bordo concedidos a mim, a escolha dos trechos se deu pelo levantamento de tais pontos durante um encontro e pelo fato de a discussão ter sido extremamente fértil. Ana Lia, em sua entrevista assume que entendeu a quantidade de força que tem em seu corpo, a diferença dela nas partes do corpo e como tais se distribuem, trazendo tais considerações também para as discussões coletivas.

A suposição de uma delas a respeito da velocidade não ser muito trabalhada no *popping* gerou a inclusão de mais vídeos à bibliografia, desta vez, de batalhas. As batalhas são um ótimo material didático, pois permitem ver interpretações diferentes não apenas de uma mesma música, mas também a forma como o bailarino lida com técnicas citadas nesta pesquisa.

A impossibilidade dos encontros físicos abriu caminhos fecundos para o uso de vídeos didáticos, o que, em termos de conhecimento das danças urbanas, sempre foi muito necessário. Isso implica em vídeos de todas as naturezas imagináveis, desde batalhas, até eventos competitivos, até showcases de apresentação dos grandes nomes das vertentes.

Minha intenção prévia em incluir vídeos à bibliografia compartilhada pelo grupo casou com o interesse dos “Pilares” em acompanhar o que era produzido pela mídia e, devido a grande influência que acompanhou toda a história do movimento hip hop, é comum associar as danças urbanas com o que é consumido pela mídia.

Como por exemplo, a grande onda de danças sociais²³ revivida por aplicativos como Tik Tok, Instagram e diversas outras redes sociais ao redor do mundo.

Em tempos de pandemia demarcados pela grande necessidade de isolamento social, o consumo de produtos provenientes da mídia nacional e internacional teve um aumento considerável tendo em foco o que é compartilhado, principalmente, nas redes sociais. Somado ao recorte das danças sociais pulverizadas pelas redes está a carência de movimentações corporais, seja ela em forma de exercícios físicos ou hobbies contornados pela vontade de estar em movimento. Como produto dessa mistura, temos a grande quantidade de vídeos de dança sendo produzidos e recebidos todo o tempo, o que gera um interessante material, pelas palavras de Freire e Rolf:

O vídeo é um recurso didático para o ensino e aprendizagem da dança que pode ser utilizado por qualquer professor, ou seja, professores sem formação específica na área de dança. Exemplificamos como que o uso de vídeos de dança profissional tem uma aplicação no ensino da dança. No entanto, o que nos interessa focalizar é como isso pode ser usado, isto é, não como algo para se copiar, mas para as crianças terem novas ideias de movimentos. Durante a exibição de um vídeo, por exemplo, podemos identificar muitos tipos de saltos em dança, e isso poderia ser observado e discutido, abrindo novas possibilidades de saltar em diferentes formas, algumas das quais não poderiam ser imaginadas sem ter o vídeo como ponto de partida. As crianças poderiam ser encorajadas a tentar realizar o movimento para si mesmas, adaptá-lo e refiná-lo, de modo que ampliassem seu próprio vocabulário de movimentos. (1999, p. 37).

O novo modo de treinar, constituído a partir de lives, vídeo-coreografias ou apenas com a presença simultânea dos envolvidos por meio de uma reunião virtual, expandiu-se a partir de trocas realizadas por artistas de todo o mundo. A produção de vídeos que didaticamente falavam a respeito das adaptações dos treinos de técnica se tornou parte do cotidiano de quem constantemente estava envolvido com tais procedimentos.

Tendo como ponto de partida a vontade das três pessoas envolvidas em analisar vídeos compartilhados nos aplicativos e discuti-los, a bibliografia desta pesquisa foi ampliada de forma natural, seguindo as análises e discussões colocadas anteriormente. Propus vídeos que dialogavam diretamente com o que viria a ser visto durante os quatro meses seguintes, bem como produções nacionais de danças urbanas, e compartilhei experiências pessoais imersivas nos grandes

²³ São as danças acompanhadas de um contexto social com a finalidade de entretenimento, não compostas por um vocabulário extenso ou conceitos complicados, portanto, detentoras de grande facilidade de execução

eventos, em que os grupos vistos nos vídeos se encontravam para competir, batalhar, festejar e acima de tudo, comemorar.

2.2.2 Locking dance

Por obséquio, para que seja evocada a extrema vontade de experimentar o locking em seu corpo, pegue uma boina, ou um chapéu côco. Boné não. Em seguida, busque suspensórios, coletes, meias até a altura dos joelhos, sapatos/sapatênis/sapatos próprios para pista de boliche e dê play em “Boogie Wonderland” do grupo “*Earth, wind and fire*”. Bem-vindo, *locking dance*!

Fotografia 7 - Crew The Lockers



Fonte:Pinterest

_____A fotografia apresenta os trajes utilizados pela grande maioria dos praticantes de locking em seu surgimento. Curiosamente, os trajes se mantiveram, sofrendo poucas atualizações desde o surgimento da vertente. O *locking dance*, ou comumente abreviado para "*locking*", chega como uma revelação para o processo, por ser historicamente relacionado com a intencionalidade desta pesquisa: autopercepção corporal.

1969, Los Angeles, California. Don Campbell, na tentativa frustrada de realizar um step²⁴ de funk chamado "*Funk Chicken*" deu vida ao que viria comandar

²⁴ Como são denominados os movimentos das danças urbanas.

uma nova vertente, o *lock*. A partir do primeiro *lock*, as percepções de movimentações desaguaram em um jeito inédito de realizar movimentações, estreando a vertente cada vez em mais eventos e alcançando um maior número de pessoas.

Em 1973, o grupo “*The Campbellock Dancers*” nasceu, composto por bailarinos em ascensão popular, todos experimentadores do recém-criado locking, com a popularização do grupo, seu nome se tornou “*The Lockers*”. “O grupo foi um dos mais dinâmicos e influentes na história da dança, composto por dançarinos improvisacionais e sincronizados que poderia atrair audiência diversas e comerciais”²⁵.

O grupo “*The Lockers*” passou a integrar um programa de televisão chamado Soul Train, em uma época na qual os programas televisivos ditavam a cultura nacional, o locking passou a ser imitado por todo o país. Nos anos seguintes dezenas de *steps* novos passaram a existir, moldados por bailarinos diversos, alguns antigos integrantes dos grupos fundadores, outros, apreciadores da modalidade dançada diretamente por Don e outros simplesmente experimentais da dança.

Locking ou *Campbellocking* é uma forma de dança artística com um movimento improvisacional chamado “*lock*” (travar/bloquear). Este foi criado por Don Campbell que colocou um ritmo específico e um estilo nas casas noturnas de Los Angeles em meados de 1970. Essa dança e subcultura rapidamente se popularizaram e tornaram-se a essência de um programa de televisão chamado Soul Train. Dançarinos individualmente exibiam *lockings* rápidos, movimentos de apontar junto com palmas e espacates²⁶.

Passando pela breve história da vertente, o uso da mesma enquanto procedimento se deu pela intencionalidade de sair do eixo. Qual dança seria melhor absorvida num processo sobre aprimoramento de movimentos do que uma nascida

²⁵ Tradução nossa. No original: “The Lockers” was one of the most dynamic, influential groups in the history of the dance, comprising both improvisational dancers and synchronized dancers to form a group who could attract the culturally diverse ,COMMERCIAL audiences. Disponível em: <<http://www.lockerlegends.net/>>..

²⁶ Tradução nossa. No original: “Locking or Campbellocking is a dance art form with improvisational move called the lock. These were created by Don Campbell and put to a specific rhythm and style in the nightclubs of Los Angeles in the early 1970s. This dance and subculture quickly caught on and was soon the rage of a new television dance show called Soul Train. Individual dancers displayed quick locking and pointing movements along with hand slaps and splits”. Disponível em: <<https://campbellock.dance/>>.

de um equívoco de execução e auto-percepção? Essa ideia de renovação e reinício do locking é exatamente o ponto de interesse em passar para outros corpos steps fora do eixo, ou demasiadamente acelerados e suas descobertas em cada corpo. Como ressaltado por Campbellock (2020) em seu site, “em termos simples, é uma dança freestyle, onde você está livre para se movimentar com a música, retornando para o ‘lock’ como um local de recomeço, pausa/finalização ou onde você deixa a música guiar seus movimentos para outro lugar”²⁷.

“Gosto muito dos *steps* do locking porque são mais dinâmicos, eles têm um diálogo entre si. Um step puxa para outro e assim a dança acontece. Visualmente eles trabalham muito bem juntos, fazendo mais sentido na minha cabeça do que o popping.” (Ana Lia, texto cedido à pesquisadora a partir do diário de bordo pessoal)

Ao refletir a respeito do material prático a ser trabalhado, selecionei *steps* que exigem do corpo uma estruturação não-rotineira ou casual. Seguindo esse raciocínio, logo durante os aquecimentos passava exercícios de isolamento dos membros, muito explorado por lockers nos estudos acerca das velocidades e aceleração de movimentações e *steps*.

Tenho dificuldade com as variações dos *steps* do locking porque elas me confundem no sentido da memorização. Sou muito cabeçuda e me arriscar em coisas diferentes me confunde um tanto. (Ana Lia, texto cedido à pesquisadora a partir do diário de bordo pessoal)

É preciso assim, diferenciar os *steps* e contestar os relatos dos pilares. Nos próximos parágrafos, explico cada um deles, passados minuciosamente, desde sua história até mesmo sua estadia em muitos corpos.

O *Lock* é para ser um movimento contínuo. Cima, baixo, cima, baixo, etc. Esse movimento foi destinado a manter o corpo se movendo com a música. Nunca foi criado para ser quebrado em dois movimentos diferentes.²⁸ O *lock* é o movimento de reinício de todo o *locking dance*, ele faz as relações entre o que é fluido e acelerado ao que é pausado e conecta as sequências. As mãos sobem, descem pela lateral do corpo e por um impulso dos cotovelos para cima, essa forma é travada! A coluna não se mantém ereta e um dos pés estaciona na meia-ponta.

²⁷ Tradução nossa. No original: “In simpler terms, it is a freestyle dance, where you are free to move to the music, returning to “The Lock” as a place to start over, pause/end or where you let the music guide your movements somewhere else”. Disponível em: <<https://campbellock.dance/>>.

²⁸ Tradução nossa. No original: “The Lock is meant to be one continuous motion. Up, Down, Up, Down, etc. This motion was meant to keep the body moving with music. It was never meant to be broken down into 2 separate movements.”. Disponível em: <<https://campbellock.dance/>>.

O step “*Point*” se define pelo simples ato de apontar para um alguém ou um local em específico. “Apontar com atitude”, como alguns professores dizem durante suas aulas. Este step está diretamente ligado ao propósito de caricaturar um gesto ou uma figura, no caso do Point existe referência ao Tio Sam e sua pose no banner de recrutamento das forças armadas dos EUA. Apontar para um amigo ou colega de batalha era uma mensagem por trás deste *step* como forma de reconhecimento na comunidade afro americana, pois antes mesmo dela ser incorporada por Don em sua vertente criada, apontar para um amigo à distância já era considerado uma forma de cumprimento nas danças. Raquel assume a intencionalidade do movimento quando, em seu diário de bordo concedido à pesquisa, ressalta que vê o *Point* como o auge do *locking* por ser extremamente dinâmico, interativo e divertido.

“Os “points” só precisam de um propósito. Você aponta para a parede. Você aponta para seu sapato. Você aponta para uma pessoa. Saiba para o quê você está apontando, para que o movimento tenha maior impacto”²⁹. Como o clown ou uma pantomima. O impacto ressaltado por Campbell é ressaltado, também, por Clarice quando diz que:

“o Point me lembra o Dime Stop também no sentido de parar em uma pose, que no caso é apontando. Acho legal porque dá ênfase no negócio, direciona os olhares a você, chama a atenção e encaixa certinho nas músicas e apesar de apontar parado pra algum lugar cria um movimento que não sinto, por exemplo, no Muscle Man.”

Muscle Man, batizado de *Uplock* por Don Campbell, modificado futuramente pela alusão à exibição dos bíceps, por isso, também conhecido como Muscle man, é um step justaposto com o lock, enquanto o lock se traduz pela dinâmica de: cima, baixo, cima, baixo, o Muscle man pode facilmente tomar lugar do tempo de cima da movimentação e combinar com o *lock* quando ele estiver embaixo. O *Uplock* ou como hoje é referenciado como *Muscle Man* (homem musculoso) é o *step* definido por jogar ambos os braços para cima normalmente no início de um movimento de locking. Essa movimentação foi um anúncio, um gesto muito parecido como os cumprimentos nas ruas, dizendo “oi” ou “o que tem rolando nas ruas?”³⁰ (Tony GoGo,

²⁹ Tradução nossa. No original: “The Points just need to have purpose. You point at the wall. You point at your shoe. You point at a person. Know what you are pointing at, for the movement to have a bigger impact.” Disponível em: <https://www.lockerlegends.net/?page_id=5>.

³⁰ Tradução nossa. No original: “The UPLOCK or what is today referred to as the Muscle man, is the throwing up of both arms usually the start of a locking move, This move was an announcement ,Much like gesture used on the streets as a greeting, saying “hey” or “what's up on the street”.

2014). A respeito da dinâmica do *Muscle Man*, Clarice aponta em seu diário de bordo cedido diretamente a mim:

“Muscle Man é bom demais. É literalmente um homem musculoso mostrando os bíceps, e é bom porque o nome nos remete direto ao step, sem dúvidas ou esquecer o que é, os braços já vão pra cima pra mostrar os músculos. Me lembra Dime Stop por ter esse negócio da pose, mas sinto que é mais estático ainda, do que o outro que ainda tem um pouco de movimento.”

A parte mais interessante da execução do *Muscle Man* se encontra exatamente na percepção do próprio corpo quando o mesmo adquire a memória corporal de que determinada movimentação diz respeito a um anúncio prévio a outro step e traz a memória corporal de algo adquirido ainda no estudo popping, como esclarecido por Clarice. A partir da ideia de fazer com que seja o anúncio de qualquer *step* possível, os procedimentos passam a ganhar peso a partir da quebra de fluxo, onde seguimos a mesma sequência repetidamente e em seguida ela é alterada e ele se torna um step de finalização, por exemplo.

A estética do *locking* se fez muito presente na percepção primeira dos pilares, por tratar-se de uma vertente com características extremamente únicas e originais. Pois apesar de o popping também possuir suas especificidades, é necessária uma análise mais apurada para notar. Enquanto o *locking*, por sua dinamicidade, traz frente à percepção um modo único de operar, ponto muito bem levantado por Raquel em seu diário de bordo, onde aponta que “o locking é muito divertido por essa estética meio retrô, sabe? Vendo os vídeos do “*The Lockers*”, percebo essa estética com o chapeuzinho, os sapatos e tudo mais”.

Da mesma forma em que a execução dos steps citados acima, há outros por onde os pilares se aventuraram que obtiveram impressões outras, como o Clap, step moldado a partir do encontro das duas mãos rapidamente, diretamente da tradução, uma palma atravessada. Notavelmente, Clarice assume em seu diário de bordo que “o Clap é muito bom por marcar o ritmo com som e dá um ótimo efeito sonoro; ele entra na música e dá uma certa intensidade” e Raquel compartilha do mesmo sentimento a partir de outra definição, “uma oportunidade muito boa interagir com a música e bater palma quando a música pede”.

2.3 DO PRESENCIAL AO VIRTUAL: MU(DANÇAS)

A lógica corporal, por si só, passou por diversas alterações com o passar dos tempos e das situações em que a mesma estava incluída, como exemplifica Baitello (2012, p. 18) no trecho em que especifica a ação de sentar como imantada por um corpo novo, um corpo civilizado:

Com a ação de sentar, acredita-se ter domado o corpo e civilizado o homem. Parece que tudo no mundo moderno (e nesse “tudo” se incluem principalmente todos os meios de comunicação mais sofisticados) gira em torno de uma cadeira, um sofá, uma poltrona, um trono, um banco (...) E a tecnologia contemporânea investiu todas suas fichas em aparelhos que são operados por pessoas sentadas.

As situações levam os corpos a contínuas mutações, pois o mesmo situa-se de determinada maneira em prol do acompanhamento das situações externas a ele. Afinal, um corpo habitante de assentos/cadeiras a maior parte do dia difere-se muito de um corpo habitante do espaço vazio de uma situação dançante, como os habitantes de salas de ensaios diferem-se dos trabalhadores remotos.

Baitello (2012) propõe uma comparação aos primeiros povos habitantes deste solo mundo em que vivemos, os saltadores e incansáveis caminhantes nômades os quais não detinham de posses para que pudessem avançar sem nada que os prendessem a um local específico e o homem moderno, o qual passa grande parte de seu dia em suas posses, sentado:

Viver sentado é uma mudança radical da vida, uma negação da inquietude do saltador e do incansável caminhante. Significa assentar e acalmar o andarilho inquieto, sedar sua necessidade de movimento e sua capacidade de apreender o que lhe cerca, de explorar curiosamente o mundo, de reagir ao entorno, de saltar de ideia em ideia. Sentados estaremos anestesiados, sedados. E talvez seja realmente esta a intenção de tantas cadeiras e assentos: sedar (BAITELLO, 2012, p. 21).

Considerando o que foi levantado nesta pesquisa, unindo-a às reflexões de Baitello, faz-se mais que necessário questionar: como situar corpos que foram sedados e radicalizados por um fator universal e externo? Nesta pergunta, gostaria de entender a pandemia da Covid-19 como o tal fator universal e externo.

Adaptar-se diante de um acontecimento inesperado está incluso nas modalidades artísticas escondidas em cada ser humano. Em decorrência do novo Coronavírus (Covid-19), todo o mundo precisou reinventar-se e em muitos casos, redescobrir-se, fazendo com que o seu eu fosse explorado em suas mínimas

possibilidades.

Um desafio revelado aqui se dá pela adaptação de um processo notoriamente sensível que passa a ser apreendido, adotado e realizado sob a mediação de um entre. A distância esfria as relações de ensino-aprendizado, uma vez que o corpo não pode ser notado fisicamente, de tal forma que o ensino-aprendizado se desvencilha das percepções sensíveis que a prática fornece. Por uma outra perspectiva, a potência midiática alcançada em tempos de isolamento deu às danças urbanas, especificamente, um novo vôo a ser alçado; contato com ela tornou-se corriqueiro e naturalizado pela presença de aplicativos que permitem compreender o ato de dançar como uma brincadeira (como, por exemplo, no Tik Tok³¹) ou desafiar amigos à distância. Não se deve ignorar a fonte de conhecimento social, e por tal motivo se faz interessante abraçá-la.

Quatro meses frente a uma tela, ora em pé, ora sentadas realizando movimentos com os braços, ora precisando atravessar a casa em busca de um copo d'água, ora tentando ajustar a câmera do computador ao ponto em que o que seria trabalho no corpo pudesse ser visto. Quando o assunto se tratava da câmera dos aparelhos móveis (celulares), ele pesava. Ajustar o aparelho para que o mesmo não caísse, plugar os cabos necessários para que a bateria não acabasse.

Todo processo detinha suas dificuldades e especificidades, e isso inclui tudo o que não dependia diretamente dos pilares. O cachorro latia enquanto a instrução era dada. “Repete, por favor?”. A mãe passava atrás da câmera buscando algum objeto ou apenas um local da casa em que pudesse captar bem o sinal de internet. “Espera gente, ela vai passar”. A internet caía, no WhatsApp³² por um pacote de dados de internet pré-pago e insuficiente, e logo chegavam mensagens avisando para esperarmos ou continuarmos.

A respeito dos processos criativos Salles (1998) aponta que são manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade de uma interação já nunca fácil, de uma maneira geral, entre

³¹ Um aplicativo para Android e iPhone (iOS) voltado exclusivamente para a gravação e publicação de vídeos curtos, que podem ter de 15 a 60 segundos, tendo a dublagem ou a dança como foco principal.

³² Aplicativo para Android e iPhone (iOS) que possibilita conversas, troca de vídeos, áudios e demais interações virtuais.

indivíduos em contínua troca de sensibilidades. A densidade citada pela mesma, em si só, não se encontra nas funções desempenhadas e sim, na convenção virtual aliada ao ano pandêmico de 2020 em que esta pesquisa é executada e aí, então, é somada à troca de sensibilidades.

Como impedir que alguém se distraia com seu dispositivo móvel se o trabalho a ser realizado se encontra no mesmo? Assumir novos meios de coexistir com o processo criativo trata-se, também, de assumir conhecimentos outros, muitos deles capazes de derrubar barreiras anteriormente criadas. Barreiras essas muito presentes na disputa entre o presencial e o virtual. Dar continuidade a um processo que deveria ser presencial? Ou compreender as impossibilidades provenientes da escolha virtual e adiá-lo?

Lévy contesta o pensamento comum ressaltando que “o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata” (1996, p.2).

Dançar tempos outros também faz alusão direta a adaptar-se a ritmos outros, ritmos novos:

“Diversos sistemas de registro e de transmissão constroem ritmos, velocidades ou qualidades de história diferentes. Cada novo agenciamento, cada “máquina” tecnossocial acrescenta um espaço-tempo, uma cartografia especial, uma música singular e uma espécie de trama elástica e complicada em que as tensões de recobrem, se deformam e se conectam em que as durações se opõem, interferem e se respondem” (LÉVY, 1996, p. 10).

Friccionar a ideia dos sentidos trouxe uma descoberta mais do que importante para a continuação do processo após sua mudança. Vislumbrar soluções não atentas é uma ação mais que implícita em processos de criação que traz uma emoção saudosista de descoberta, pois “o fato que provoca essa emoção também, aqui, é de uma variedade imensa: ouvimos relatos do prazer provocado pelo andamento da obra ou pelo encontro de uma solução até ali não vislumbrada” (SALLES, 1998, p.58).

A percepção tem como papel principal trazer o mundo para o “aqui”, função essa claramente externalizada pelos sistemas de telecomunicação, segundo Lévy (1996) o telefone está para audição, como a televisão para a visão e os sistemas de tele-manipulações para o tato e demais sensações motoras, isto é, os sentidos são

virtualizados. Porém, diz Vianna (2011) em depoimento ao Figuras da Dança: “a expressão corporal é uma maneira de desenvolver os cinco sentidos, de trabalhar as nossas dificuldades como as nossas tensões, trabalhando com mais eficácia no movimento”.

Esta pesquisa, então, como em um movimento de Le Parkour³³ atravessa o obstáculo imposto pelas dificuldades pandêmicas e reestrutura a ideia de sentidos, trabalhando-os por meio do sistema cuja principal função foi virtualizá-los³⁴.

³³ Le Parkour ou Parkour é uma prática que tem como objetivo se deslocar de um ponto a outro com rapidez e velocidade usando o próprio corpo como equipamento. É da língua francesa de onde veio a palavra Parkour. Em tradução, “Le Parkour” é um jeito diferente de escrever “parcours” que, por sua vez, quer dizer “percurso”. (via <https://all.accor.com/pt-br/brasil/magazine/one-hour-one-day-one-week/le-parkour-o-que-e-origem-modalidades-e-beneficios-27fa9.shtml>)

³⁴ Conceito de Pierre Lévy, em seu livro “O que é o virtual?” de 1996.

3 O APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS

3.1 TERÇA E QUINTA, 17h

Trabalhar com um material não-acadêmico trouxe percepções interessantes a respeito da recepção de quem vivencia, como é muito bem declarado por Ana Lia, em sua entrevista, que a mesma coloca a compreensão lado a lado com a intencionalidade de um entendimento não-acadêmico:

É algo que tínhamos zero conhecimento por vir de fora da academia, e isso demonstra essa nossa dificuldade em assimilar, uma dificuldade diferente de “ah, nunca me ensinaram”. Mas uma dificuldade por ser um processo diferente. O processo não-acadêmico, assim como o processo urbano, também, do maracatu e como isso está relacionado com vivenciar do que ser ensinado.

Há de se enfatizar a existência de um horário específico, duas vezes por semana, em que a experiência foi vivida. Durante um ano pandêmico onde o caos reverbera porta afora, porta adentro habitava a predominância de questionamentos acerca de como seguir em frente, como se permitir dar vida a um corpo parado, estagnado. E dessa pausa corporal, uma pausa para o mundo interno, o eu. Da explosão caótica mundo afora, a sustentação dos afetos por dentro.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto **quase impossível nos tempos que correm**: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LAROSSA, 2002, p. 24, grifo nosso)

Larrosa (2002) define a experiência justamente nesse ímpeto da pausa, da reflexão que culmina em um autoconhecimento. Logo, carrego a atenção a respeito dos tempos ressaltados pelo autor. Afinal, como dito, em tempos pandêmicos, as pausas se fizeram mais presentes e aproveitá-las insinuou uma chance dada às novas experiências.

Terças e quintas, 17h, notebooks ligados, câmeras abertas, corpos em posição de pausa. Duas delas sempre deitadas durante as saudações, horários nada cotidianos eram comentados, falta de empatia com o próprio corpo. Porém, uma disponibilidade interna digna de aplausos, proposições discutidas, nada imposto na intenção de que a experiência não fosse denominada como “aula”, e sim

“encontro”, um encontro de corpos passíveis de entendimento durante tempos completamente novos. Corpos dispostos a viver a experiência, como sugere Larrosa (2002, p. 25):

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.

A partir da abertura dos três pilares, a dança aconteceu em todos os âmbitos, juntamente da identificação. Identificação essa mais do que necessária em um processo dançante, segundo Guarato:

É possível encontrar maneiras diversas de se dançar, mas existem condutas e práticas comuns de pessoas que frequentam os mesmos ambientes, o que configura uma marca de identificação para seus praticantes. A dança de rua é sempre coletiva. Os moldes de sua produção e execução fazem dela uma cultura popular urbana que trabalha com um conjunto de atividades artístico-culturais de jovens que se identificam pela música e pela dança, formando uma estética particular e diferenciada criando uma linguagem própria. (2010, p.52)

Para que a experiência assuma sua potencialidade completa enquanto agente, ela precisa ter a oportunidade de agir no individual. Ainda que esta pesquisa aborde três corpos, as individualidades estão acima das pretensões a serem alcançadas.

Sabemos que temos em nós aspectos que apenas pressentimos, outros que nem conhecemos, e até somos informados pela ciência (que aliás vem mudando drasticamente nas últimas décadas) que estes constituem, em grande parte, o que chamamos de “nós”. Mesmo assim, precisamos organizar umas certezas para viver, e entre estas nos exercitamos para compor nossa individualidade. (MIRANDA, 2010, p. 72)

Ao menor sinal de falta de fundamentos, corra! Dentre os fundamentos das danças, quaisquer que sejam, eles assumem responsabilidade direta com o grande responsável pelo nosso contato direto com o mundo. Da forma mais literal o possível, eles, os pés!

O pé exemplifica um tipo particular de vida, como num microcosmo. A vida que flui continuamente através dos corpos dos recém-nascidos é vista espelhada no movimento constante dos dedos dos seus pés. (...) Diz-se que a revolução da dança moderna nasceu quando os dançarinos começaram a dançar descalços. (BARBA, 1995, p.121)

A escolha de o primeiro exercício realizado se dar pelos pés serviu para que os corpos se encontrassem e entendessem, aos poucos. Nas minúcias podemos alcançar objetivos e descobertas. Os encontros remotos com a finalidade de ampliar

a movimentação corporal iniciaram-se pelos detalhes, pela investigação de corpos que antes não haviam sido ainda explorados de determinada forma e com tal riqueza de detalhes e atenção. Como em uma caminhada, o primeiro passo foi dado pelo entendimento dos movimentos a serem acessados por esses corpos, e como um grande disparador de passos, estão eles: os pés.

Os pés, aqueles que ditam muito sobre nossa histórias, aventuras e narrativas. Os pés são nosso contato direto com o solo que nos criou e nos mantém seguros, firmes. A dança como um todo valoriza-os e também suas histórias enquanto descobridores de novos mundos e novas experiências.

A descoberta requer movimento incessante. A narrativa da vida era constituída pelo movimento e pela experiência concreta do dia-a-dia. Cada jornada, uma narrativa tecida pelos pés. Foi com os pés que nossos ancestrais reuniram a experiência acerca do mundo. Foram os pés que transformaram o mundo em trama de caminhos, em uma narrativa experimental, vivenciada. (BAITELLO, 2012, p. 34)

Fotografia 8 - Encontro de exploração do uso dos pés



Fonte: Autora da pesquisa

As telas dos dispositivos eletrônicos que nos separavam tinham uma grande função de mediar os encontros, o tempo era delegado por suas pausas e falhas, assim como a delimitação espacial, que por muitas vezes impossibilitava o corpo de ser visto como um todo. De tal forma, logo a decisão de fragmentar a imagem dos pés se deu. As intérpretes posicionavam as câmeras de tal forma que apenas os

pés ficavam visíveis e a exploração iniciou em forma de propriocepção³⁵ devido à demanda de Ana Lia: “torci o pé muitas vezes e da última vez foi realizando um movimento, e agora sinto que meu tornozelo ficou mais travado e poder mexer com ele sem sentir tanto medo tem sido uma exploração superinteressante”.

Fazer as pazes com o chão é uma das grandes buscas que assumo quando inicio os processos corporais. Partindo da ideia de que tirar os corpos de seu conforto e suas cadeiras já é um grande avanço, levá-los ao chão tornou-se uma proposta quase revolucionária: fazer com que os corpos compreendem suas potências quando a musculatura passa a ser uma auxiliar de movimentação e não um obstáculos em termos de contato direto com o chão.

Baitello tece uma reflexão interessante quando leva a ideia do saltador e caminhante nômade para o homem moderno que não contata o chão com tanta frequência:

Todos os grandes temores estavam associados à queda e a esse grande e assustador plano. O chão significava uma multidão de desconhecidos e conhecidos perigos, profusão de ameaças, abundância de predadores, dos minúsculos aos gigantes, dos muito lentos e venenosos em seu bote certo aos muito velozes e fortes, com suas garras afiadas. Mas como éramos curiosos e inquietos, excursionávamos, sim, rapidamente nos territórios do nosso medo. (2012, p. 20)

A reflexão sugerida por Baitello não foge do terreno da dança, no sentido direto de desconhecidos perigos e pavores daqueles os quais se propõem a explorá-lo. Diferentemente dos B-Boys, que se tornaram melhores amigos do mesmo e passam a ideia de que qualquer um pode e deve compreender o lugar de seu corpo aliado ao chão.

As minúcias estão presentes em todas as propostas dentro dos encontros e um sinal positivo da recepção dos pilares sujeitos à experiência se deu ao fim da primeira terça-feira, em que os relatos a respeito de nunca antes terem explorado os próprios pés chegaram até mim, como disse Raquel quando entrevistada pela pesquisa, “achei realmente incrível quando fizemos o trabalho com os pés, focando na importância deles. O que normalmente não fazemos.” E assim foi dado o início, aos poucos, com calma, com pausa e com reverberações posteriores, como Clarice ressalta em sua entrevista: “a exploração dos pés me marcou muito, como

³⁵ Propriocepção é a capacidade que o próprio corpo tem de avaliar em que posição se encontra a fim de manter o perfeito equilíbrio parado, em movimento ou ao realizar esforços

investigamos pisar com o calcanhar ou com o peito do pé ficou presente até hoje quando piso e percebo o uso do pé”.

A experiência suscitou vontades para além dos dois dias da semana e, para além dos quatro meses, era notória a presença de treino na moldagem dos corpos, treinos estes não evocados pela minha pessoa e sim por vontades individuais e percepções outras de seus corpos. Como quando Raquel enviava mensagens aos fins de semana procurando saber sobre as terminologias das danças que costumava acompanhar pelas redes sociais, afinal, todo conhecimento partindo do que foi agregado está presente no conceito de treino, como ressalta Ferracini (2013, p.120): “o treinar é muito mais uma busca de estado de tempos de afetar-se para a composição do que exercícios executados em um espaço-tempo exato com um agir mecânico”.

3.2 NO MEIO DO *LOCK* TINHA UM *DIME STOP*

A parte mais importante a qual envolve a diversão do processo de escrita se dá pelo novo poder adquirido, o de dançar os dedos e conduzir processos criativos partindo do teclado do meu notebook, ou da caneta mais próxima ou do diálogo mais confuso sobre como difundir palavras a partir dos nomes de steps os quais convivo há bons anos. E transformar um hiato em um *Dime Stop* consolidou essa liberdade em dançar a escrita, juntamente de um *lock* que viria a ser encaminhado para outro *step* mas precisou de pausa por motivos maiores.

2020 tornou-se o ano das contaminações, ano em que saturamo-nos de redes sociais, dos cômodos de nossas próprias casas ou até mesmo da exigência coletiva de produtividade constante. E tudo, sem citar, o próprio Covid-19, que na tentativa de dificultar um pouco mais o que já se via complicado, alcançou-me.


Os escombros do corpo se tornam visíveis, ruína e falha. Oxímetro e termômetro ao alcance das mãos e os sintomas acompanhados pelas mídias acontecendo ora sim, ora não. O processo foi pausado, pelo menos, durante o tempo de permanência da exaustão corporal.

Neste ano adquirimos determinados hábitos não tão comuns, principalmente, relacionados à saúde. Passamos por muitas fases em relação ao novo Coronavírus, passando de aceitação, pela negação até parar na conformidade e já não se chocar com quem contraísse, ou em como lidar com a situação de um alguém próximo contaminado. Dentro dos hábitos adquiridos, realizar o máximo de tarefas tornou-se

uma delas, isso inclui a vontade em dar segmento ao processo ainda que o corpo pedisse para cessar.

O Covid veio até mim de maneira pouco esperada. Afinal, ele poderia muito bem apropriar-se daqueles que desrespeitaram a quarentena ou simplesmente saíram dela sem sequer tomar conta das consequências que poderiam surgir desta decisão. Tornei-me estatística da consequência e ainda que dentro de casa, cumprindo completamente o isolamento, testei positivo para o novo Coronavírus.

Fotografia 9 - Resultado do exame PCR

		Major José Inácio, 2392 - CEP: 13560-161 - São Carlos-SP Telefone: 16 2107-0123 - Whatsapp: 16 98211-0225 CNPJ: 45.362.324/0001-08 - CREMESP: 05.087 CEV: 354890622-864-000001-1-6 - CNES: 2057239	
Exame Nº:	08/09/20-20106	Unidade:	2001-MARICONDI
Convênio:	LABORATÓRIO MÉDICO DE MARICONDI	Recepção:	08/09/20-10:56
Nome:	ISABELE FERRIOLLI COSER	Emissão:	14/10/20-13:04
Dr. (a):	PENDENTE	Nascimento:	10/07/1998
		Cód. Assinatura:	

CORONAVÍRUS (2019-nCoV)

Resultado : **POSITIVO**

Referência: Negativo

Nota: - O protocolo utilizado para a detecção do RNA do SARS-CoV-2 causador da COVID-19 foi determinado pelo Charité Virology, Berlin, Alemanha em Janeiro 2020.
 - O Ministério da Saúde recomenda a coleta de amostras até o 7º dia após o início dos sintomas.
 - Resultado NEGATIVO em amostras coletadas após este período não exclui a possibilidade de infecção por Vírus Respiratórios.
 - Exame realizado em parceria com o Centro Avançado de Estudos e Pesquisas LTDA.

Referências:
 1 - Victor M Corman et al. Detection of 2019 novel coronavirus (2019-nCoV) by real-time RT-PCR. Euro Surveill. 2020 Jan 23; 25(3):2000045.

Método : RT - PCR em Tempo Real
 Material : Swab de Nasofaringe / Swab de Orofaringe
 Atenção para a alteração nos valores de referência a partir de 01/04/2020

Liberado por Dr(a) Daniela Cristina Bertoni - CRF 82.113 em 10/09/20-08:52 -- 2231106
 Este resultado foi validado digitalmente sob o HASH: 9e9db44c76621e64e474151dbf996ecd4208

Exames conferidos e liberados digitalmente pelo responsável técnico Dr. Wagner Maricondi - CRM 34.883
 Os valores dos testes de laboratório sofrem influência de estados fisiológicos, patológicos, uso de medicamentos, incluindo regime alimentar e/ou tempo de jejum.
 Somente um profissional qualificado tem condições de interpretar corretamente estes resultados.

Fonte: Site do laboratório (<https://www.labmaricondi.com.br/>)

O corpo exigiu pausa e o processo ganhou duas semanas de respiro e decantação. Somada à decantação física e a pausa dos corpos envolvidos, a mente se fez furacão, ou tornado de sentimentos. “O sentimento subjacente à arte é senso imediato de vida e dita sua unidade ritmicamente estruturada de acordo com o que se quer expressar: dor, alegria, vida, morte...” (SÁNCHEZ, 2010, p 23).

A urgência de expressão sempre esteve presente em meu corpo, e a pandemia tornou tudo, inclusive tal urgência, mais pulsante. Juntamente dessa pulsação, se deu vida à necessidade de compreender os novos corpos os quais nos foram entregues pela situação mundial, e um corpo contaminado não é apenas novo, mas único. As toneladas a mais que o novo corpo pesa se fazem sintomáticas à força contrária à nossa, a de sossegar, respirar e diminuir o tempo.

O tempo é mais que determinante quando se trata de poupar energia, ter cautela a respeito da saúde e permitir que possamos passar pela autocura durante certo tempo. Ao retorno do processo, o tempo se dilatou transformando o furacão em uma leve brisa passageira, calma, respiro e menos explosão energética. Tratava-se de um corpo novo, pois. A recepção das envolvidas com o processo foi extremamente linda, dizia respeito ao entendimento dos processos, também, de cura e da priorização de sentidos para além da pesquisa, pois afetada por Ferracini (2013), tenho que “a experiência é o tempo do afeto e também o tempo de afetar-se. A experiência, portanto, não produz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das doxas” (p.124).

Voltamos uma estaca abaixo, o locking ainda estava presente, porém, não mais estava seguindo uma linha prática de compreender a explosão e fazê-la acontecer num ritmo mais acelerado, e sim, em uma linha de adaptação deste corpo novo e apto a estender, inclusive, o prazo dos quatro meses. Não se podia ignorar a pausa de duas semanas.

O primeiro procedimento a ser trabalhado após a breve pausa, a qual também faz uso da contaminação (no âmbito da palavra), não foi por si só extraído das danças urbanas, mas sim, realizado a partir das ideias de dramaturgia da memória de Lícia Maria Morais Sanchez (2010). O propósito da utilização deste procedimento se deu a partir da vontade de materializar a memória recentemente reconhecida, durante a pausa, e dando seguimento à essa memória, deslocá-la para a pesquisa, resgatando o que foi visto nos últimos tempos a partir de cada uma das pessoas.

“Todas as ações que realizamos na vida são originadas por emoções, que, em essência, são impulsos para agir dentro do sistema humano. Na dramaturgia da memória, as emoções utilizadas são de pessoa para a pessoa”. (SANCHEZ, 2010, p.91).

Remoto. Nem semântica, nem sintaxe, nem sinta-se-à-vontade compreenderiam a reviravolta que o conjunto de letras que culmina na palavra “remoto” teria com o novo normal.

Em tempos remotos, senti-me na vontade de compreender a disposição técnica em um corpo partindo da personagem Caliban, de A Tempestade, de William Shakespeare. A pesquisa adveio da curiosidade acerca da ideia de investigar um corpo escravizado, mesmo que idealmente.

Hoje, remotamente, passo por determinadas tempestades não-poéticas e lido com três Calibans escravizados de tecnologias chapadas e sem camadas outras possíveis de dar vida aos corpos que nasceram deste processo. Que espaço é esse que transforma o remoto?

Espaço cósmico. Espaço interno. Espaço de discussão. Espaço privado. Espaço público. Espaço vazio. Organização espacial. Espaço cênico. Espaço de criação. Espaço como lugar, como território. Espaço mental, isento de medidas, incomensurável. (...) A palavra “espaço” se apresenta como palavra poética, que se abre, se esgarça, excitando sensações e interpretações em quem lê. (MIRANDA, 2008, p. 51)

Para além das analogias e do insights, os fatos também se fazem presentes somados às dificuldades do chamado “novo normal”. Como as figuras chapadas que, por conta da tela dos dispositivos, dilui o 3D em um 2D simplório, figuras essas as quais antes poderiam ser analisadas com mais proximidade, dando a possibilidade de visualização do corpo inteiro, ainda que, a partir do caminhar em volta das dimensões desse 3D. Um corpo suscetível à análise presencial pode concluir sua evolução com maior incomplexidade.

3.3 NÃO-BAILARINAS E NÃO-ATRIZES (Mas, sim, seres com experiências anteriores em dança e teatro, mesmo que não profissionalmente)

Não tenho qualquer idealização em um nível físico sobre o bailarino ou a bailarina com quem quero trabalhar. Quero só que tenha uma boa cabeça. Porque, ainda que difícil, é possível modificar um corpo. Mas mudar a mentalidade de um adulto é um trabalho quase impossível. (VIANNA, 2018, p. 44).

Partilhando da mesma opinião do grande mestre Klauss Vianna (bailarino, coreógrafo, professor de dança e idealizador da técnica Klauss Vianna), assumo a responsabilidade de me comprometer com corpos provenientes de histórias múltiplas e divergentes entre si, partindo do requisito único de notoriamente terem uma “boa cabeça”. Uma assimilação coerente com o que é trabalhado e determinada maturidade para compreender o tempo excepcional de um processo em específico.

Em momento algum quis trabalhar com pessoas procurando se encontrar nas artes, como ilustra Ana Lia em entrevista cedida à pesquisa sobre seguir um futuro no teatro: “fazia muito sentido eu fazer, mas ao mesmo tempo, não era o que eu queria fazer”. Todas têm completa noção de onde estão e onde pretendem estar, o que altera após o processo é a forma como seus corpos chegarão lá.

Pisantes de solos diferentes, os três pilares trazem consigo demandas únicas seguindo a premissa única de não entenderem seus corpos enquanto bailarinos. O conceito de não-atrizes e não-bailarinas aparece em oposição ao termo “ator-bailarino” de Boal (1982) “os exercícios podem ser praticados por atores e não atores (estudante, operários, etc.) quando estes desejam utilizar o teatro como forma válida de comunicação ao diretamente como manifestação política”³⁶, onde o mesmo agrupa e classifica os corpos não estruturados por uma educação voltada para atores ou bailarinos. O termo também arranha a superfície de Laban:

Não há forma de dança em que o bailarino não interprete, seja como for. Não há interpretação sem que um movimento corporal pré estabelecido pelo ator (em essência uma dança) esteja presente, por mais simples que seja o movimento. E nessas duas linguagens, dança e teatro, a música está sempre presente: seja na musicalidade das falas de um diálogo ou mesmo na melodia imaginária que permeia nossas mentes quando vemos uma dança silenciosa. Essa consciência de que uma linguagem não existe sem a outra precisa ser trabalhada tanto nos atores como nos bailarinos, tendo em vista que uma das maiores contribuições para entender o corpo para o teatro é o trabalho de Rudolf Laban, professor de dança. (GUERGOLET, 2012, p.24)

Os corpos atribuídos ao processo, apesar de não identificados como bailarinos ou atores, são notoriamente ativos em termos de fisicalidade. Ana Lia relata o sentimento de dançar enquanto exerce sua paixão no maracatu. Ao mesmo passo que Angel Vianna comenta, em depoimento ao Figuras da Dança, em 2010, que “você precisa aprender a estar consigo, para estar com os outros” e percebe-se a presença de Raquel consigo quando dança em casa aprendendo coreografias provindas da mídia.

Moldada na intencionalidade de traçar as três demandas citadas acima como um caminho a ser seguido, partindo do presente e em busca do futuro, denominei as rotas e abri os caminhos das danças urbanas sem que houvesse pressão ou desconforto da parte de qualquer uma delas. Um futuro promissor aguarda as novas integrantes do movimento urbano, ao fim do processo, em um diálogo a respeito de como dar seguimento aos alongamentos para que os corpos não fossem simplesmente ignorados pude notar vontades múltiplas em acompanhar os eventos de danças urbanas, assim como em assistir seriados que falem a respeito do que foi trabalhado em conjunto.

³⁶ Citação extraída da obra de Augusto Boal: 200 Exercícios e Jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1982.

A importância de evocar Laban, Boal e meu três pilares sucinta em um mesmo entendimento: tudo em nome da harmonia corporal. Como aparece de Angel Vianna em depoimento ao Figuras da Dança (2010):

“Quando você está encontrando esta harmonia corporal, você encontra também a percepção da totalidade do seu corpo. E aí você vai vendo que corpo é esse, quem sou eu, de onde eu vim e pra quê eu vim, o que queres de mim e pra onde eu vou e porque eu vou.”

Tendo a harmonia corporal como disparador e buscando incluir as movimentações urbanas em sua rotina corporal, propus a criação de uma partitura corporal. Uma vez que, segundo Barba (1995), a partitura refere-se ao aspecto compositivo do movimento expressivo e da ação dramática, fazendo com que o trabalho do **ator ou dançarino** se torne um opus, uma estrutura fixa e repetível, sobre a qual se pode trabalhar no aperfeiçoamento dos detalhes (grifo nosso). Neste caso, ator, dançarino ou não-ator e não-bailarino.

Emprestando o conceito de partitura, que, para Grotowski é a extrema e detalhada precisão do que se faz e de como se faz, detalhado e preciso o suficiente para que o ator repita aquilo que foi fixado sem que para isso perca a ligação com o temperamento de sua própria partitura. É desse tipo de precisão que Grotowski está falando (Grotowski apud Moraes, 2008, p. 78).

As partituras vieram partindo do que estava sendo consumido midiaticamente pelas mesmas com alterações únicas e individuais. As partituras serviram enquanto material teórico para que a prática acontecesse baseando-se nas mesmas. Em determinados encontros, aprendemos fragmentos da partitura uma das outras, partindo da concepção do ator Ryszard Cieslak:

A partitura é como um vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido, ele existe, você pode depender dele, ele encerra e dirige a chama, mas o vidro não é a chama. A chama é meu processo interior a cada noite, a chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva, mas como a chama move-se no vidro, flutua, cresce, diminui, quase se extingue, subitamente brilha, responde a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de momento para momento. Eu começo cada noite sem antecipações, isso é o mais difícil de aprender, eu não me preparo para sentir nada, não digo: na última noite, essa cena foi extraordinária, eu tentarei fazê-la, assim, novamente. Quero apenas ser perceptivo ao que acontecerá. Eu estou preparado para absorver o que acontece. Se eu estou seguro na minha partitura, sabendo que, ainda que eu não sinta nada, o vidro não se romperá e a estrutura objetiva, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas quando, numa noite, aconteça que eu possa incandescer, brilhar, viver, revelar, sinto-me preparado para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas tudo é diferente porque eu estou diferente. (Cieslak apud Moraes 2008, p. 83)

As partituras ganharam vida ao início do processo e a partir da incandescência dos três pilares, elas foram modificadas unindo o que foi visto nos quatro meses de processo. Ao iniciar com corpos “crus”, abrimos uma imensidão de possibilidades a serem acessadas após o autoconhecimento, e das mesmas, trazemos também a satisfação de compreender novidades entre o meu e o seu corpo.

4 DIÁRIO DE NAVEGAÇÃO

Talvez a grande questão em concluir algo em relação a três corpos muito diferentes e específicos entre si seja justamente, a inexistência de palavras capazes de traduzir os sentimentos muitos. Felizmente, a dança tem esse flerte, essa paquera com o invisível, com o indizível, como é trazido por Ivo em depoimento ao Figuras da Dança (2012), e neste flerte compreendemos a importância de decantar um processo corporal pelo registro dos afetos.

Uma salva de *claps* a fim de dar continuidade a um processo existente em tempos nos quais ficávamos dentro de casa porque éramos obrigados, e nela criamos os processos mais lindos. E assim se dá a tentativa de dançar palavras conclusivas de um afeto que transcende os dispositivos eletrônicos.

Espere, Dime stop. Respire. Point em direção à tela do computador e um clap em seguida. Mais 8 tempos de clap, por fim, uma salva de claps ao que foi e ao que será.

4.1 APRIMORAMENTO DE MOVIMENTOS E AS IMPLICAÇÕES PARA ALÉM DO PROCESSO

Os encontros permitiram que nos aventurássemos desde seu início, durante os alongamentos e aquecimentos propostos. Um diálogo inicial era o suficiente para entender como os corpos estavam se comportando naquele dia, se havia alguma exigência específica e a partir do que era conversado, as explorações começavam. Sempre focando na auto-observação corporal, como salienta Leal (2009, p.41):

Considero, na auto-observação postural, a colocação alinhada da coluna, respeitando suas curvaturas naturais, lombar e cervical, o alinhamento do topo da cabeça com a coluna e os arcos dos pés, e o alinhamento dos ombros com o ílio, joelhos e tornozelos. O alinhamento coerente do corpo preserva sua mobilidade e a função de suas estruturas, permitindo uma condição favorável à criação e ao desenvolvimento dos movimentos. Forma e função são interdependentes. A forma de uma estrutura depende de seu específico e harmonioso funcionamento.

A importância do alinhamento era ressaltada em todo encontro e, felizmente, sua reverberação no entendimento dos pilares se deu positivamente, como esclarece Clarice em sua entrevista compartilhada conosco. “Já durante o alongamento eu percebia meu corpo mudando, encaixando e não brigando com o chão”.

Em meados do segundo mês de encontros, o foco na coluna ereta e nos

Ísquios centralizados contra o chão não era mais uma demanda oralizada por mim e sim, um processo automático de cada uma. Da mesma forma em que a contagem das sequências se tornou orgânica o suficiente para aparecerem de formas mais complexas nas sequências que elas mesmas montavam.

Denominar um processo conceituado pela autopercepção assume por si só a dificuldade da inexistência de termos que possam dar conta da potência interna trabalhada de cada um dos três pilares. Um processo de criação aceita estas condições inomináveis e se molda conforme as estruturas se alinham nos corpos de cada uma delas, e, segundo Leal (2008, p. 34):

O processo de criação é a estruturação da forma estética, cuja materialidade, na dança, é o próprio movimento. Para dar forma a um conteúdo é preciso, primeiramente, conhecê-lo e depois configurá-lo. Neste sentido, a percepção consciente é premissa básica à criação.

Miller (2010) ressalta que falar sobre processo criativo é tocar na complexidade da criação, e em específico, neste, que se deu pela modificação das percepções, bem como a percepção de conceitos antes codificados em seu corpo e mente. Como trazido por Barreto (2014, p.13):

O conceito de espaço e tempo se torna consistente a partir do momento que há uma organização do movimento no interior do organismo, e o mesmo percebe que toda essa globalidade deveria gerar um imenso prazer, tanto na prática de algum exercício físico, como nos movimentos do dia-a-dia.

E conforme o dia-a-dia se altera, é notória a mu(dança) dos pilares pós-processo. Afinal, a demanda das mesmas partir da intenção de fortalecer os tornozelos para chegar em pedidos de constantes alongamentos sem compromisso diz respeito a uma lógica corporal alterada.

Os processos corporais devem ser atualizados e alterados conforme as demandas de quem os vivencia, para além do que é trazido apenas por quem ensina mas, também, pelos receptores. No espectro da abertura das demandas, a cada encontro era aberto um diálogo pré e um após, o que suscitava em descobertas individuais pertinentes para o processo, como no relato falado de Ana Lia em um dos últimos encontros:

Comecei a andar de patins nesses meses de encontros do processo e senti uma grande diferença, porque por mais que eu já tivesse andado antes eu notei que mal conseguia ficar em pé e aplicando o que aprendi no processo, entendi que flexionar os joelhos realmente dá mais estabilidade,

assim como travar o abdômen (o que eu não entendia como fazer antes) e também, travar as pernas em alguns momentos (mesmo não sabendo explicar, meu corpo compreende e executa bem).

A licenciatura em Artes Cênicas merece esbarrar na dança com maior frequência, e desse esbarrão, gerar novas descobertas, *locks* nunca antes vistos, ou *Uplocks* completamente únicos. E, assim, fomentar novas mudanças e descobertas provenientes dos pés, cotovelo, cabeça, qualquer parte do corpo, contando que seja permitido por ele, explorar novos caminhos e se lançar em novas aberturas.

Talvez não-atrizes e não-bailarinas se tornem grandes fãs do *locking dance* e passem a acompanhar mais de perto a cultura Hip Hop em todas suas ramificações, ou que não-bailarinos passem a estudar movimentações teatrais a partir do *popping*, ou, o que não invalida uma nova experiência, talvez tudo se torne uma história a ser contada por cada um dos corpos. Como ressalta Baitello (2012) quando diz que temos um tipo de existência quando nos comunicamos presencialmente, corpo a corpo, e uma outra existência quando nos colocamos diante de aparelhos que recebem sinais transmitidos por outros aparelhos, e por quê não, uma existência outra, inspirada por experimentações que nos permitem aprimorar nossos movimentos corporais?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

100 Days of Popping: Como dominar uma dança em 100 dias (Documentário). Direção: The Flow Mo Crew. Canada: Red Bull, 2020.

ACADEMY, Upside D. D.Old School Dictionary Popping, Locking, Breaking. **Youtube**, 7 mai. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LBOZMXBMIZs&t=11s>> Acesso em 17 jul. 2020.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Tradução por: Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BAITELLO, Norval Jr. **O pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Volume 35 de Coleção Aldus. Ed: Unisinos, 2012.

BARRETO, Mariama Silva Gouvêa. **Ivaldo Bertazzo: Além do movimento**. 2014. 56 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/131789>>.. Acesso em: 22 out. 2020.

BIANQUINI, Henrique. “**O que é o Hip Hop?**” Palestra na programação do evento Hip Hop District, organizado por Henry Camargo e Kahal Cia de Dança da cidade de Jundiaí, no dia 05-04-2019

BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1982.

BOGEA, Inês; TOLEDO, Moira. **Figuras da Dança: Angel Vianna**. 2010. (29m19)s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WxTZLy0zKCM>>. Acesso em: 10 out. 2020.

BOGEA, Inês. **Figuras da Dança: Cecília Kerche**. 2013. (35m50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MKq7JzCKfNA>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

BOGEA, Inês. **Figuras da Dança: Ismael Ivo**. 2012. (32m00s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Huk8ulV9Ag4>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro , n. 19, p. 20-28, Apr. 2002

BURNIER, Luís O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª Ed: Editora Unicamp, 2009.

CAMP, Urban Dance. Hilty & Bosch Choreography. **Youtube**. 9 mar. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AifQ64khhY4>>. Acesso em 01 jul. 2020.

CONCÍLIO, Vicente. **Além da cena: A utilização do registro escrito em teatro-educação**. Rev. Digital Art, n. 04, ano 03. out - 2005.

D'ALVA, Roberta E. **Teatro hip hop: A performance poética do ator - MC**. São Paulo: Ed Perspectiva, vol 1, 2014.

DON CAMPBELLOCK. Disponível em: <<https://campbellock.dance/>>. Acesso em: 01 out. 2020

DUARTE Jr., João Francisco. **O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível**. Curitiba: Criar, 2003

EJARA, Frank. **O Novo termo “danças urbanas”**. São Paulo, 2011.

ELÍADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva: 1972.

FRANK EJARA. Disponível em: <<http://frankejara.blogspot.com/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>>. Acesso em: 20 set. 2020.

FREIRE, Ida Mara. **Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento**. Cad. CEDES, Campinas, v. 21, n. 53, p. 31-55, Apr. 2001. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/26356748_Danca-educacao_o_corpo_e_o_movimento_no_espaco_do_conhecimento>. Acesso em 24 Ago. 2020.

FABRINI, Verônica. Seminário Internacional de Pesquisa: Corpo e Processos de Criação em Artes Cênicas da UFRN-DEARTena. Corpo e Artes da Cena. 2013. (Seminário).

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas. 2ª Ed: Editora da Unicamp, 2003.

FREIRE, I.M. & ROLF, L. Dançando também se aprende: O ensino da dança no Brasil e na Inglaterra. In: CABRAL, B. (Org.). **O ensino de teatro: Experiências interculturais**. Santa Catarina: UFSC, 1999.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua: corpos para além do movimento**. Ed. Edufu, 2008.

GUARATO, Rafael. **Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop?** Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, n. 33, ano 18, p. 223-230, 2005. Número especial.

GUERGOLET, Rodrigo. **O bailarino-ator e o ator-bailarino**. Capezio Magazine [online]. 2012. p. 24. Disponível em: <<https://rodrigoguergolet.files.wordpress.com/2012/08/edic3a7c3a3o04-1.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2020.

HERSCHMANN, Micael M. **Abalando os anos 90. Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

KEISERMAN, Nara et al. **Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística**. São Paulo: ABRACE, 2019.

LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. 2009. (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LOCKER LEGENDS. Disponível em: <<http://www.lockerlegends.net/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MACHADO, Marina Marcondes. O Diário de Bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, v.2, p.260-263, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do Corpo**. Sistematização da Técnica Klauss Vianna, Campinas: Summus, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2008.

MORAES, Alexander Evaristo Araújo; MENCARELLI, Fernando Antonio. **Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**. 2008. 150 f. Belo Horizonte, MG. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes

ORG C. Toni. **Hip hop a lápis: Literatura do Oprimido - Sessenta autores**. 2 Ed.Literarua, 2006.

PISKOR, Ed. **Hip hop genealogia**. São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Luz. **É preciso aprender a ouvir quem veio antes se anseia ser ancestral de outrem**. São Paulo, 02 mar. 2020. Instagram: @luzribeiropoesia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B76CGEZnx-Z/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RIBEIRO, Ana Cristina e CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Ed. Átomo, 2011.

ROPA, Eugenia C. **A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança**. Trad. Milton de Andrade, 2012.

PREZI. Disponível em: < <https://prezi.com/view/Yqtom9c7BvSY0jD4Oska/>>. Acesso em: 16 out. 2020.

STEEZY BLOG. Disponível em: <<https://www.steezy.co/posts/what-is-popping-dance>>. Acesso em: 16 out. 2020.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.

SANCHEZ, Lícia M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão. **A preparação corporal para a cena como evocação de potências para o processo de criação**. Art Research Journal – Revista de Pesquisa em Arte, ABRACE, ANPAP e ANPPOM/UFRN, v. 3, n. 2, p. 178 – 193, jul. – dez., 2016.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP : parte I (ABNT)** / Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora ;Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro... [et al.]. --4.ed. --São Paulo : AGUIA,2020. 76p. : il. --(Cadernos de estudos ; 9)

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo. Siciliano, 2005.

VIEIRA, Marcílio de S; HADERCHPEK, Robson C. **Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas**. Natal: EDUFRN, 2016.