



UEMS – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA - LICENCIATURA

Trabalho de Conclusão de Curso

CONTEMPURBAN:
QUESTÕES EM UM CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO
EM DANÇAS URBANAS

CAMPO GRANDE, MS

NOVEMBRO/2017

CONTEMPURBAN:
QUESTÕES EM UM CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO EM DANÇAS URBANAS
JULIO CEZAR OLIVEIRA COSTA

Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela Professora Doutora Dora de Andrade Silva, apresentado como requisito parcial para conclusão do curso de Artes Cênicas e Dança – Licenciatura da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Campo Grande – MS
NOVEMBRO / 2017

CONTEMPURBAN: QUESTÕES EM UM CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO EM DANÇAS URBANAS

Autor: Julio Cezar Oliveira Costa¹
Orientadora: Dora de Andrade Silva²

RESUMO:A pesquisa teve como objetivo investigar alguns princípios das danças urbanas e da dança contemporânea presentes na construção de um processo criativo em dança, por meio da vivência prática e reflexão deste mesmo processo e de meu percurso de formação em dança, dialogando com outras pesquisas que pensem os pressupostos dessas danças. O presente estudo é construído por uma pesquisa auto-etnográfica, buscando compreender a relação entre essas duas vertentes da dança, e levantando questionamentos sobre o processo prático em dança da Cia *Contempurban*, grupo o qual sou fundador e diretor. Dentro desta perspectiva, a pesquisa reflete também sobre como as danças urbanas podem ser propulsoras da singularidade do corpo que dança, quando trabalhadas no processo não como reprodução de passos, mas por caminhos que se reinventam e se reelaboram, em um processo criativo que buscou impulsionar os envolvidos à pesquisa, estudo e à consciência de suas capacidades criativas. A prática será analisada através depoimentos dos bailarinos envolvidos no processo criativo, e pela minha própria experiência enquanto diretor/pesquisador, relatando minhas impressões sobre o processo em campo coreográfico. Propõe-se pensar sobre o processo coreográfico da pesquisa colocando a questão sobre o que se estaria dançando. Dança contemporânea? Dança Urbana? Uma dança urbana na contemporaneidade? Uma dança da contemporaneidade?

PALAVRAS-CHAVE: Danças Urbanas; Dança contemporânea; Processo Criativo

INTRODUÇÃO

A pesquisa se inicia buscando investigar os princípios das danças urbanas e da dança contemporânea presentes em minha formação e na construção de um processo prático em dança desenvolvido durante a pesquisa em diálogo com outros estudos em dança contemporânea e danças urbanas que abordam e discutem algumas das premissas dessas danças. Autores como, Bruno Beltrão, Rafael Guarato, Tereza Rocha, Helena Katz, Eusébio Lobo & Ligia Tourinho dentre outros pesquisadores são apresentados no desenvolvimento do debate sobre o campo prático e reflexivo estudado.

¹ Acadêmico do 4º ano do Curso de Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

² Professora Dra. do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Para isso, parti da reflexão sobre minha trajetória de formação como intérprete e criador em dança, que já apresentava questões sobre os princípios que esse artigo busca discutir, para posteriormente pensar, neste mesmo enfoque, o processo desenvolvido com a Cia. *Contempurban*³, que compõe o campo prático dessa investigação.

A pesquisa prática desenvolvida com a cia. propôs pensar o ensino e a criação das danças urbanas buscando abranger diferentes corpos e acolhendo as singularidades dos envolvidos no processo. Assim, se procurou observar como a particularidade de cada dançarino se relacionou com o trabalho proposto, que tipo de metodologia foi abordada, quais foram os caminhos percorridos para chegar no atual processo criativo,⁴ e dessa forma refletir sobre como as danças urbanas poderiam se estruturar enquanto uma prática propulsora da singularidade do corpo que dança.

Partindo desse princípio, os dançarinos da Cia. *Contempurban* experimentaram formas distintas de aprendizado e pesquisa sobre esse estilo de dança. Aulas de diferentes vertentes desse estilo foram propostas semanalmente com o intuito de transmitir para os envolvidos uma experiência ampla e diversificada com as danças urbanas.

Junto com aulas, que traziam essas vertentes à tona, acontecia o processo de criação. Este se estabelecia por meio de pesquisas e práticas de improvisação que direcionavam os dançarinos para o ato de composição, buscando explorar os princípios dos movimentos encontrados nas aulas.⁵

³Grupo de dança o qual fundei em março de 2016, que pratica o uso dos princípios das danças urbanas e da dança contemporânea. Atualmente é formado em sua maioria por alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

⁴Faz-se importante esclarecer que, na finalização deste artigo, o processo criativo desenvolvido com o grupo ainda estava em curso e não apresentava um produto final para ser discutido nesta pesquisa. Desta forma, foi dado enfoque ao percurso e procedimentos de criação para se refletir sobre a prática do grupo.

⁵ Exemplos de vídeos que mostram como as aulas se estabeleciam. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aU9Z8JX_Mfg&feature=youtu.be

<https://youtu.be/blvnc2tZexM>

Esse artigo traz as experiências dos dançarinos sobre diferentes momentos nessa pesquisa. Os depoimentos de vivências em aulas codificadas de danças urbanas, trazendo, em seus relatos, as percepções dessas aulas onde o professor determina os passos e os alunos reproduzem o que foi apresentado.

Como metodologia de estudo sobre o movimento foram usadas propostas de criação e composição encontradas na dança contemporânea, vertente da dança que investiga possibilidades de criação transdisciplinares, ampliando o campo de pesquisa e potencialidade do movimento. Os motivos de beber da dança contemporânea nesta pesquisa será analisado mais à frente.

1. PONTOS DE PARTIDA: CONSTRUINDO AS PRIMEIRAS QUESTÕES

1.1 Danças urbanas e a diversidade de corpos

Para discutir o processo prático de experimentação com o grupo de dança, acredito que seja importante explicar primeiramente como cheguei nesse estado de entendimento e perguntas sobre esses conceitos que envolvem as danças urbanas e a dança contemporânea, e os diferentes caminhos dessas duas linguagens singulares, porém com fazeres que se encontram numa era contemporânea partilhando, por vezes, princípios comuns em suas investigações sobre o movimento. Me instiga entender por onde essas linhas criaram laços em minha bagagem histórica, e levantaram questões a partir desse encontro, pensando assim sobre tal processo, no qual percebo os princípios dessas vertentes em diálogo.

Como um ponto de partida para essas questões, trago a experiência do primeiro grupo de dança que formei: se chamava *Feel The Music*, mais conhecido pela sigla FTM. A primeira formação desse grupo era feita por mim e por outras quatro meninas (anexo 1). As músicas que me inspiravam a coreografar eram de artistas especificamente femininas, artistas como *Beyoncé*⁶, *Christina Aguilera*⁷, *PussycatDolls*⁸. Nossas coreografias traziam em seus

⁶Beyoncé Giselle Knowles-Carter (Houston, 4 de setembro de 1981), mais conhecida como Beyoncé, é uma cantora, compositora e atriz norte-americana. Nascida e criada em Houston, no Texas, Estados Unidos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Beyonc%C3%A9>

elementos referências bem diretas dos clipes norte-americanos, carregados de elementos “sensuais” que correspondiam a um padrão estético de beleza nitidamente encontrado nessas produções audiovisuais.⁹

O reconhecimento por parte do público que assistia as apresentações do FTM trazia para o grupo outras pessoas que se motivavam a dançar, a maioria meninas. Todos os integrantes do grupo moravam no bairro das Moreninhas, região periférica de Campo Grande/MS, que naquela época não era provida de cursos de dança, ou oficinas que nos orientasse para tal ação.¹⁰ Como garante a autora Heloísa Buarque Holanda em seu artigo *A política Hip Hop nas favelas brasileiras*, a inserção de atividades culturais, em contextos como esses, aparece gerando oportunidade para os jovens serem vistos, confirmando o local destes como cidadãos, aumentando sua autoestima, gerando luta por direitos sociais¹¹. Tal desejo por uma oportunidade de pertencimento e reconhecimento também era possível observar nos jovens do bairro das Moreninhas que procuravam se aproximar do grupo.

Se estávamos dançando algum estilo de dança específico? Naquela época não sabíamos. Os clipes usados como referências traziam diversos elementos que nos remetiam às danças urbanas, então, quando nos perguntavam sobre qual era o estilo do grupo, respondíamos que era um grupo de dança de rua.

Dentro disso, é importante destacar a influência que a cultura norte-americana tem sobre as danças urbanas: “se formos a grosso modo investigar os nomes de grupos de dança

⁷Christina María Aguilera (StatenIsland, Nova Iorque, 18 de dezembro de 1980) é uma cantora, compositora e atriz norte-americana. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Christina_Aguilera

⁸PussycatDolls foi um grupo musical feminino fundado pela coreógrafa Robin Antin, inicialmente criado como uma trupe burlesca, em 1995, na cidade de Los Angeles, Califórnia. A formação original do conjunto consiste em: Nicole Scherzinger (líder do grupo), CarmitBachar, Melody Thornton, Jessica Sutta, KimberlyWyatt e Ashley Roberts. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pussycat_Dolls

⁹Exemplos de vídeo que mostra como comparações das referências citadas. Disponível em: <https://youtu.be/edC8E5RQvgc>

¹⁰Importante destacar que na região das Moreninhas existiam/existem opções de cultura e lazer, como o Parque Jacques da Luz, que oferece aulas de ginástica rítmica, zumba, esportes, etc. Mas para nós, que naquele momento no ano de 2012 precisávamos especificamente de oficinas e cursos que abrangessem o campo das danças urbanas, não tínhamos informação alguma sobre tais aulas.

¹¹ HOLANDA, Heloísa Buarque de, 2012, p. 55-60.

desse estilo, é possível perceber a quantidade esmagadora de intitulações em inglês”.¹² Assim, o nome do grupo, e além disso, o uso dos meios de comunicação como referências para as coreografias, a localização geográfica onde os integrantes do grupo moravam e a influência das cantoras norte-americanas podem ser os principais motivos para o FTM ter sido considerado um grupo de danças urbanas.

Porém, havia uma segregação que acontecia diretamente, porque só as pessoas que se assemelhavam aos padrões estéticos encontrados nos integrantes do FTM que me procuravam para participar do grupo. Meninas que na maioria das vezes não possuíam experiências em dança, mas que se encaixavam nos padrões de beleza e biotipo impostos e vendidos pela indústria cultural. Quando outras pessoas que não se enquadravam nesses padrões estéticos me procuravam para dançar, eu acolhia, mas não conseguia mantê-las dentro do grupo, porque não se sentiam pertencentes aquilo e sofriam críticas pelos outros integrantes.

Algumas respostas eu consigo destacar para essa questão. Uma delas é que eu também era iniciante no mundo da dança, o que fazia com que minhas ações ainda se referissem a práticas que eu ainda estava descobrindo dentro do ensino informal de dança. Por mais que eu estivesse à frente do grupo, eu não sabia como fazer com que outras pessoas se reconhecessem na dança que eu estava propondo. O que sentia é que faltava uma metodologia, uma maneira de pensar o fazer em dança que me orientasse para que eu conseguisse incorporar de fato uma diversidade de integrantes que, dentro de suas características e possibilidades, encontrassem o prazer em estar dançando.

Desta forma, as principais razões que me fizeram pensar em possíveis soluções para essa problemática se concentram em questões éticas e pessoais que de maneira clara influenciaram no meu posicionamento como sujeito criador em dança.

Depois dessa experiência com o FTM, destaco outros dois pontos que considero como divisores de águas. O primeiro se refere à minha primeira participação em um grupo profissional de dança na cidade, do qual fui integrante por mais de quatro anos, o *Pulse*

¹² GUARATO, Rafael, 2007, p. 42.

*Dance*¹³ O segundo ponto considero como minha entrada como acadêmico no Curso de Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Assim, em 2013, começo a passar pela transformação necessária que me leva até onde estou hoje, como professor, coreógrafo, dançarino e intérprete-criador. Novas informações surgiam, tanto no *Pulse Dance* quanto na faculdade, e a dança se mostrava para mim de maneira a qual eu não conhecia ainda.

Dentro de minha experiência no *Pulse Dance* aprendi muito sobre o universo das danças urbanas e como ela acontece na cidade onde moro, Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Participei de festivais de danças urbanas, mostras de danças na região, oficinas, conheci pessoas da cidade que trabalham com esse estilo, fazendo com que minha bagagem dentro desta prática se ampliasse (anexo 1).

No entanto, essas experiências na companhia andavam ao lado de minha vivência dentro da Universidade, causando um conflito de saberes em minha formação, e que por fim me levaram às questões que movem essa pesquisa. A razão desse conflito era devido a esses contextos abordarem metodologias diferentes no ensino e na prática de produções em dança que emergiam dessas duas vivências.

1.2 Diálogos com o pensamento em dança contemporânea

A abordagem proposta para o ensino da dança no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas e Dança da UEMS me estimulava a entender que a forma codificada de transmissão desta linguagem não era enfoque do Curso que, ao contrário, propõe um olhar contemporâneo para a prática e formação em dança. As aulas na faculdade surgiam com um caráter didático abrangente buscando compreender o corpo de quem dança e sua singularidade, tratando as características pessoais do aluno/dançarino, requisitando uma postura ativa no campo da

¹³Grupo de danças urbanas da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, com Ygor Miranda na direção. Ygor é coreógrafo e diretor do grupo há 12 anos desde o grupo ter sido criado por ele. Ygor já foi integrante do grupo *Street Pop*, um dos grupos vertentes do espaço de dança *Funk-se*.

pesquisa e criação. Desta forma, estas experiências me distanciavam do conceito de dançarino e coreógrafo que me movia em minhas primeiras experiências em danças urbanas.

O Curso propões que a dança seja desenvolvida dentro dos pressupostos da contemporaneidade, porque entende que para a arte-educação a imposição de um corpo pré-estabelecido, a técnica como regra, não sustenta uma metodologia que tem por objetivo chamar o discente para questões que emergem da pesquisa de sua potencialidade cênica.

Tomazzoni descreve alguns pontos sobre dança contemporânea pertinentes para a discussão:

A dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança[...]. Não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Portanto, a dança não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há "corpos eleitos". Na dança contemporânea, a máxima repetida por pedagogos ortodoxos de que "não é tu que escolhes a dança, mas a dança que te escolhe" não tem sustentação. E, dessa forma, pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento."¹⁴

Percebo assim o diálogo direto entre o modo de pensar a dança defendida e aplicada no Curso com o pensamento em dança contemporânea, que incorpora diferentes saberes e referências, e que traz a função do intérprete não apenas relacionada à interpretação e reprodução de movimentos, mas também à criação, como afirmam Ligia Tourinho e Eusébio Lobo. Os autores destacam que esta vertente da dança funciona pela sua transdisciplinaridade, por encontrar em vários campos de conhecimento formas de potencializar o fazer artístico do intérprete contemporâneo que, convocado a participar ativamente do processo criativo, assume a função de intérprete-criador.¹⁵

Dialogando com esses princípios, Dora de Andrade Silva e Gabriela Di Donato Salvador Santino, no artigo "O Corpo cênico como convergência na formação bivalente em Artes Cênicas", discutindo o Curso em questão, defendem que:

Quando falamos do ensino da prática da dança, entendido principalmente neste curso bivalente, pensamos que a técnica, ou mesmo os estilos

¹⁴TOMAZZONI, Airton, 2006, p. 1-2

¹⁵TOURINHO, Ligia & LOBO, Eusébio, 2006, p.131.

específicos de dança, quando aplicados, devem ser trabalhados a partir dos princípios que regem essas abordagens. Entendemos que são os princípios que regem as técnicas. Cada estilo ou técnica de dança tem pressupostos específicos para a abordagem do corpo e do movimento, e são esses princípios que devem ser apresentados e experimentados pelos alunos.¹⁶

Nesta perspectiva, como aponta Tereza Rocha, “educar em dança significaria formar um criador desenvolvendo no artista-em-formação um outro sentido da técnica”.¹⁷

A dança contemporânea oferece ao bailarino pesquisador dessa dança uma liberdade em sua pesquisa corporal. Flor Murta, em seu artigo *Dança Contemporânea: Uma breve revisão* afirma que essa corrente da dança se trata de um campo de conhecimento amplo, aberto, vivo, pleno de infinitas possibilidades de criação artística e de processos em constante construção e transformação.

A dança contemporânea traz em suas práticas a pesquisa de movimento, dando a liberdade ao bailarino de criar e experimentar conforme a sua singularidade e não necessariamente a partir de passos a serem copiados. Logo, a dança contemporânea produz o estímulo a questões que emergem num campo de criação. Sobre esse ponto, Flor Murta nos apresenta a afirmação da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz:

[...] o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz. [...] é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato. Se, de fato, acontecer assim, essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie.¹⁸

A valorização da singularidade e particularidade dos corpos na dança contemporânea traz também a ideia de que esta vertente da dança pode se apropriar de diferentes técnicas e outros movimentos artísticos, revelando a hibridização de influências dentro de seus modos de fazer. Essas influências podem vir:

¹⁶ SILVA, Dora de Andrade, SANTINO, Gabriela Di Donato Salvador, 2016, p. 10

¹⁷ ROCHA, Tereza, 2016, p. 33.

¹⁸ MURTA, *apud*, KATZ, 2004, p. 4

“[...] desde a qualidade expressionista da dança moderna, da apropriação do conceito sobre “belo” da dança clássica à variedade das danças populares, de salão, e de rua, até o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana dos anos 60”.¹⁹

Assim, neste campo de abertura e apropriações, a dança contemporânea pode estabelecer forte diálogo com as práticas das danças urbanas propondo modos de fazer híbridos de princípios presentes nestas duas vertentes. Há muitos pontos para se abordar referentes a questões que emergem da dança, e se tratando de dança contemporânea o conceito que fortalece o objetivo dessa pesquisa é que nela as questões surgem não com um caráter arbitrário, mas sim com um olhar acolhedor, que preenche o dançarino atuante dessa dança com múltiplas possibilidades para se fazer dança, ampliando seus caminhos. Conceitos que se assemelham com o fazer em dança dentro de minha vivência na universidade

1.3 Danças urbanas: técnica e repetição?

Como já relatado, minhas primeiras experiências em danças urbanas foram marcadas por uma conexão forte com o código e a repetição de movimentos que esse estilo de dança muitas vezes demanda para sua prática. Assim, a relação com a técnica define uma forma de aprendizado e experiência para essas danças, e ao mesmo tempo imprime traços que podem se fazer marcantes para as mesmas, aspectos que vou procurar discutir. Porém uma reflexão sobre a técnica propõe também uma ampliação do que é e pode ser a experiência neste estilo para o corpo que dança.

As danças urbanas muitas vezes são definidas por rótulos, fragmentada por estilos que indiretamente definem seus representantes através de padrões estéticos sociais. Nas palavras de Bruno Beltrão, certa atitude ajuda a estimular um pensamento comum mesmo para os adeptos das danças urbanas, separando quem pode e quem não pode dançar determinados estilos. “A constante ramificação das danças urbanas é gerada por uma permanente influência das redes de comunicações e grupos sociais, que se organizam, se expressam e elaboram seus

¹⁹MURTA, *apud*, XAVIER, 2013, p. 7

trabalhos de preparação técnica”²⁰. Deste modo também devemos pensar a técnica na dança como pensamento que emerge da experiência inventiva dos sujeitos em suas interações e contextos.

Helena Katz alerta para um possível entendimento equivocado que define técnica enquanto atividade mecânica relativa ao corpo, sem relação com a vida mental, a partir, claro, de uma concepção de corpo apartado da mente. Citando Sennet , aponta que:

Em diversos momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo.²¹

Semelhante ao pensamento de Katz, Duarte Junior afirma em seu livro *Por que Arte-Educação* que dentro da arte os conceitos sobre a importância da prática artística na sociedade também sofreram impacto após a industrialização. Segundo ele, existe na sociedade moderna a crença da separação do corpo e mente, que nasce da divisibilidade entre as funções determinadas pelo ocidente como atividades importantes e atividades inferiores. Na fala do autor “a dança, a festa, a arte, o ritual, são afastados de nosso cotidiano, que vai sendo preenchido apenas com o trabalho utilitário, não criativo, alienante”.²²

Katz defende que a divisão entre atividades que são entendidas como corporais (dançar, atividades manuais, esportivas, etc.) e outras compreendidas como da ordem do pensamento (estudar matemática, fazer discursos, etc.) faz com que se atribua ao papel da técnica na dança a ideia de uma prática de repetição mecânica que prepara o corpo para dançar, por meio de saberes prontos a serem reproduzidos por imitação. Nesta perspectiva dualista que separa corpo e pensamento, a técnica na dança seria transmitida por meio de instruções na forma de passos, ao contrário do método que ofereceria instruções mais abertas, deixando o corpo mais livre para descobrir a maneira de executar o movimento.

²⁰BELTRÃO, Bruno, 2000, p. 205

²¹ KATZ, Helena, *apud* SENNET 2009, p. 26

²² JUNIOR, Duarte & FRANCISCO, João, 2012, p.64

A autora fala da ideia de passos de dança não necessariamente como algo que já está pronto, mas como todo e qualquer movimento que se desenha ao longo do tempo e que a sua maneira de ser realizado ganha estabilidade e singularidade, o que parece muito importante para esta pesquisa. Assim, seja pelo código através do uso do passo de dança, ou por propostas mais abertas que investigam o corpo em movimento, a autora defende que o que rege todo movimento são seus princípios gerais:

Sucedem que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que cada corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece como uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam a relação corpo-movimento, estejam ou não apresentados na forma de passos codificados da dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repetição. Um certo modo específico de se mexer acaba por particularizar-se por meio das ações praticadas com o corpo. Princípios gerais são mais estáveis, mas também estão no eixo do tempo, e em ritmo mais lento, vão transformando-se, à medida que o corpo vai repetindo suas práticas, os seus experimentos. A questão desloca-se: não mais diz respeito à existência ou não do passo de dança, mas sim a quando esse “passo” vai passar a existir, se antes ou depois da repetição.²³

Neste sentido, a ideia de passo de dança se de técnica se alarga para pensarmos os processos de aprendizado e transmissão das danças urbanas.

As danças urbanas junto com a cultura *Hip Hop*, se propagou pelo mundo com facilidade pelos meios de comunicação da época, TV, e rádio, e essas redes de comunicação foram de grande uso para o alastramento dessas correntes. No Brasil, na década de 80, os passos eram vistos em formato VHS, mais precisamente pelos filmes americanos que tinham como elenco a participação de representantes ativos e atuantes deste momento cultural: cantores, grafiteiros, *MCs*²⁴, *DJs*²⁵ e dançarinos. Os passos transmitidos pelos filmes eram

²³KATZ, Helena, 2009, p. 29-30

²⁴É uma das vertentes da cultura *hip hop*. São conhecidos como mestre de cerimônia, que cantam e animam as festas de *hip hop*. No Brasil esse termo é em grande parte relacionado à cantores de Funk, que basicamente possuem o mesmo papel que os *MCs* de *hip hop*.

repetidos sem muita técnica pelas pessoas que assistiam²⁶. Muitos desses filmes serviam de inspiração para os jovens da época, porque traziam em suas tramas cenas que se aproximavam da realidade daquelas pessoas. Jovens que moravam em regiões periféricas, marginalizados, que encontravam nesses filmes inspiração para dançar.

Sendo assim, segundo Beltrão:

*O Hip Hop emerge das interseções entre a perda e o desejo da cidade pós-industrial, servindo como uma importante pilastra de sustentação e sobrevivência e, principalmente como fonte de prazer em meio às tensões de um ambiente político e socialmente conturbado.*²⁷

Partindo desses contextos, fica claro que esse estilo de dança junto com a cultura *Hip Hop* emerge de um período histórico da sociedade ocidental onde a prática é vinculada apenas ao sinônimo de lazer, diminuindo sua importância no desenvolvimento da sociedade. As danças urbanas assim, foram fortemente influenciadas por um conceito específico de técnica, onde quem pratica responde a quem transmite o conhecimento de estilo reproduzindo os movimentos e passos que são apresentados.

Dentro do constante processo de transformação da cultura *Hip Hop*, as danças urbanas passaram, e passam até hoje, por grandes influências, deixando visível uma complexidade de vertente, desde o *break dance* dos anos 70, como ponto de partida, até uma gama de estilos que viriam a surgir mais tarde. As danças urbanas possuem um histórico de influências em outras áreas de conhecimento como a área da Educação Física, que se apropriou em suas atividades de finalidade aeróbica e estética, de elementos das danças de urbanas, e que por conta disso acabaram por gerar novos possíveis estilos dentro deste grande campo que são as danças urbanas, como *street dance*, *street funk*, *street jazz*, dança de rua, *jazz* de rua.²⁸

Nas danças urbanas, durante a construção de coreografias, o uso de estímulos sonoros (em grande maioria, músicas norte-americanas) é fator determinante para a elaboração dos

²⁵ Outra vertente do *hip hop*. É a arte de mixar. Possuem o objetivo de tocar em festas, produzindo outras músicas através da repetição de determinados trechos, e da produção de sons arranhado por movimentos anti-horário nos instrumentos musicais que utilizam.

²⁶ SILVA, Ana Cristina Ribeiro, 2014, p. 297.

²⁷ BELTRÃO, Bruno, 2000, p. 204.

²⁸ BELTRÃO, Bruno. 2000, p. 210 – 211.

movimentos. A música norte-americana como propositora de construção de coreográfica impulsiona os dançarinos a criarem a partir da batida que a música fornece. De certa forma, a relação com a música orienta diretamente o coreógrafo para uma direção para coreografar, antecipando as ideias que este coreógrafo acha necessário sobre a construção de sua dança. Os dançarinos que se envolvem em uma criação que parta dessa relação com uma determinada música muitas vezes viram “reféns” da ideia antecipada que o coreógrafo imaginou tendo como ponto de partida a relação com o estímulo sonoro. Assim, o conceito de criação de coreografia nas danças urbanas, perpassa muitas vezes por essa relação: reproduzir o que o coreógrafo criou a partir de uma música específica, disparadora da construção dos movimentos.

Assim, a reprodução e o uso da técnica por meio do passo de dança, ou por meio das relações já convencionadas por uma estética específica, podem ser vistos nas danças urbanas como elementos definidores dos modos de fazer deste estilo. No entanto, vimos que, na relação com a técnica, com o passo e com outras convenções, se atravessam processos que de fato organizam um pensamento em dança. Isto se dá pois o é compreendido como um estado em constante transformação em codependência com os ambientes que transita.²⁹, negociando com as informações que lhe chegam e recriando as que já habitam esse corpo

Esses conceitos sobre danças urbanas, danças contemporâneas surgem então de forma prática no processo de criação com o grupo *Contempurban*.

2 CRIAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO: CONTEMPURBAN

No início, os encontros aconteciam uma vez por semana, mas, para o processo prático discutido nesta pesquisa, sentimos a necessidade de ampliar a rotina de trabalho para três encontros semanais(anexo 02).

Como já comentado anteriormente, as vertentes das danças urbanas aparecem nas aulas práticas do grupo por meio de exercícios que traziam os passos e códigos dessas danças, com o objetivo de apresentaro vocabulário deste estilo. A ideia de experienciarem essa forma

²⁹KATZ, Helena, 2009, p. 29

de ensinar danças urbanas foi proposta com o intuito de adquirirem bagagem corporal sobre as diferentes vertentes, tendo em vista que a maioria dos integrantes não possuía esta experiência.

É importante ressaltar que este tipo de prática de aula é o mais comum encontrado em grupos, academias e estúdios de danças urbanas, principalmente por questões históricas de como o estilo dessa dança e a cultura *Hip Hop* se propagaram na sociedade, como vimos.

A prática dessas aulas era de extrema importância para o processo porque era com esse conteúdo que os dançarinos viriam a desenvolver a segundo momento da pesquisa: experimentar outras formas de explorar os princípios dos movimentos apreendidos, ou seja, pensaríamos a composição nas danças urbanas a partir de propostas de criação encontradas na dança contemporânea. As vertentes trabalhadas foram *BreakDance*³⁰, *DanceHall*³¹, *Vogue*³², *House*³³ e *NewSchool*.³⁴ Cada uma dessas vertentes, por mais que estejam ligadas entre si indiretamente ou não, possuem suas particularidades de acordo com a forma que elas foram criadas e pensadas. Assim, a maneira como essas vertentes se cunharam variam de acordo com grupos, culturas, e movimentos da sociedade em diferentes lugares, o que permite

³⁰O *Breakdance* foi uma dança inventada pelos porto-riquenhos, através da qual expressavam sua insatisfação com a política e a guerra do Vietnam. Tinha inspiração, entre outras coisas, em movimentos de artes marciais, como o Kung Fu, por exemplo. Disponível em: <https://www.dancaderua.com/extras/historia-do-break-dance>.

³¹*Dancehall* é um estilo musical popular jamaicano, uma vibrante cultura, globalmente influente mistura de música, moda e estilo de vida com desenvolvimento desde o seu início. A popularidade do dancehall gerou para seu público movimentos de uma dança energizante em suas festas e performances acrobáticas de palco. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dancehall>

³² Segundo o próprio precursor do estilo no Brasil, Marcelo Cirino, ele teria surgido nas boates americanas e contaminando o mundo através do clipe da cantora Madonna, de 1990, que levava o mesmo nome. (BELTRÃO, Bruno, 2000, p. 214).

³³*House dance* é uma social dance dançada inicialmente seguindo as batidas da chamada *house music* a qual tem suas raízes nos clubes de Chicago e Nova Iorque, cidades do EUA. Os elementos principais da dança são "Footwork" e "Jacking". House dance é uma dança mais improvisada do que coreografada com ênfase em movimentos de pernas rápidos e complexos combinados com movimentos fluidos do tronco. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_House

³⁴O *NewSchool*, caracteriza a segunda fase da geração *Hip Hop*, onde se encontram estilos que emergiram das primeiras manifestações das danças urbanas. No primeiro grupo, encontramos estilos como *popping*, *locking*. No segundo, os diversos estilos, com grande ou pequena influência do *break dance*: o *Vogue*, o *Street*, entre outros. (BELTRÃO, Bruno, 2000, p. 209-2010)

perceber que as danças urbanas se constroem como um leque de oportunidades para diferentes corpos e maneiras de se dançar. E diversidade era o que tínhamos no grupo.

Mas em determinadas aulas com as práticas a partir de passos codificados, alguns alunos se sentiam desconfortáveis por não conseguirem executar os movimentos da forma que eram demonstrados. Mesmo explicitando que o objetivo não era eles se focarem na “cópia dos passos”, essa problemática aparecia com facilidade, surgindo frases como “é prazeroso dançar, apesar dos passos difíceis de pegar”³⁵

As aulas que tinham como foco transmitir os códigos característicos de cada vertente aconteciam mostrando detalhadamente os passos, sempre lembrando que o importante não era pegar a coreografia, e sim entender como cada corpo podia ler aquela movimentação, pensando nos princípios que regiam cada movimento. Em algumas ocasiões era nítido a dificuldade que os dançarinos encontravam nas aulas. Em alguns relatos fica claro que os integrantes do grupo percebem como se dá os movimentos, mas através da metodologia abordada de forma codificada, o ensino da dança ficava mais complicado de acontecer. A respeito disso, um dos integrantes do grupo diz que

[...] as aulas codificadas são um grande problema pra mim. Talvez pela questão de que eu não tenha uma boa consciência corporal, pois é muito difícil olhar para o movimento dado e repeti-lo. A questão do tempo de cada movimento e também a relação desse tempo com a letra ou a batida da música são outros desafios. Sinto que, mesmo nos movimentos que eu consigo realizar há sempre uma diferença entre o resto das pessoas. A questão da segmentação das partes do corpo é muito visível em mim também. Por isso quando preciso realizar movimentos em regiões diferentes do corpo (braços, e pernas, por exemplo) eu já “me perco”. Contudo, o *Dancehall*, também traz um prazer muito grande ao dançar. Injeta auto estima e sensualidade.³⁶

Em outras aulas, os passos que eram ensinados de forma codificados passavam por um processo de análise, onde os dançarinos refletiam como se dava aquele determinado passo no

³⁵ MENDES, Maria Clara. Campo Grande, 26 de julho de 2017.

³⁶ REINALTT, Leonardo. Campo Grande, 9 de agosto de 2017.

corpo. Qual era a qualidade expressiva de cada movimento? O movimento era lento? Pesado? Direto? Indireto? Em cada passo, os movimentos eram modificados através de ferramentas de pesquisas de movimentos com o intuito de cada um pensar na sua forma de fazer determinado passo. O estudo do movimento era livre, e os envolvidos a cada pesquisa procuravam formas de se fazer os passos, explorando níveis e planos espaciais, e diferentes dinâmicas. E nas palavras de Ligia Tourinho e Eusébio Lobo, “estudar o movimento implica em ampliar o repertório individual e conhecer possibilidades expressivas”³⁷.

O mesmo integrante que relatou a sua dificuldade em uma aula codificada, participando de uma aula que agora tinha o objetivo de pesquisar possibilidades de movimento através de ferramentas de pesquisa e improvisação a partir de uma aula codificada, nos garante que

[...] acredito que o diferencial da pesquisa do movimento a partir da percepção corporal dos princípios de uma determinada vertente da dança é a necessidade de o sujeito construir uma representação de si mesmo para o mundo através de outra imagem. Essa surge a partir da injeção de uma energia muito própria de cada vertente da dança. O *Vogue*, por exemplo, exige uma injeção de autoestima, autoafirmação. As poses, o carão, o desfilarm e o impacto gerado pelo movimento dinâmico de mãos e braços repercutindo em relação a outras partes do corpo de quem dança. Particularmente, tive dificuldade de expor minha improvisação para as outras pessoas, mas quando olhei diretamente para a pessoa que formou dupla comigo, consegui me soltar e desenvolver algo que me deixou satisfeito. Imagino que o *Vogue* pode ser aporte para um bom trabalho com autoestima das pessoas.³⁸

A dúvida que ficava a partir dos relatos dos integrantes era se estavam dançando ou não danças urbanas. O codificado tinha ficado para trás, resignificando a ausência de elementos que antes do experimento remetiam às danças urbanas, como as músicas norte-americanas, os passos pré-determinados dos estilos estudados antes do processo criativo.

³⁷TOURINHO, Ligia & LOBO, Eusébio, 2006, p. 128.

³⁸ REINALTT, Leonardo. Campo Grande, 3 de agosto de 2017.

3. CONFLUÊNCIAS ENTRE DANÇA CONTEMPORÂNEA E DANÇAS URBANAS

O que poderia nos mostrar que a hibridização dos princípios da dança contemporânea e das danças urbanas é possível seria observar que o processo criativo vivenciado na Cia. por meio da objetividade que foi posta pelas aulas das vertentes das danças urbanas e da experimentação dos princípios dos passos apreendidos, pôde interagir com um modo de pensar inclusivo e aberto que buscava se construir pela participação ativa e a particularidade dos envolvidos.

Nas aulas práticas de pesquisa de movimentos, certas questões eram sempre levantadas: os passos apreendidos nas aulas das específicas vertentes eram para serem executados? Na pesquisa de movimentos, os passos das vertentes precisavam aparecer? Não necessariamente, era a resposta.

Na pesquisa, os dançarinos entravam em estado de exploração de forma que esses passos eram dissolvidos de uma forma em que não existisse mais a representatividade que o senso comum acha necessário para se classificar as danças urbanas. O que era criado já não se referenciava à um modelo ou estilo específico, um nome, ao ponto de pessoas que trabalham com danças urbanas olharem para o processo e não se identificarem com o mesmo. E como acontece na dança contemporânea, um modelo para dançar pré-estabelecido já não representava mais o processo criativo *do Contempurban*, e sim apenas o fato de ser dança, em sua totalidade. Neste processo, os participantes acabavam por determinar uma maneira de se pesquisar e reinventar aquelas danças a partir de seus corpos (anexo 02).

Mesmo com as dúvidas, sobre o que estavam dançando, o uso ou não de passos codificados, o que ficava nítido era que a experiência dos dançarinos dentro do processo criativo era em grande maioria carregada por um sentimento de liberdade e, como explica um integrante em um sua fala, a exploração corporal levava os dançarinos a um estado corporal que exigia uma grande atividade física, mas que trazia “leveza”.³⁹ Quando questionado sobre o entendimento do que ele queria dizer com a palavra “leveza” no relato, Thiago disse que o

³⁹ACOSTA, Thiago. Campo Grande, 2 de agosto de 2017.

improvisado, a exploração do movimento o estimulava para dançar trazendo uma sensação de liberdade, provinda dos princípios estéticos do movimento, especificamente o *Vogue*.

No relato de Thiago, identifico que quando ele explica sobre o sentimento de liberdade, é que a partir da exploração dos movimentos de uma aula codificada de *Vogue*, o aluno/dançarino sentiu na improvisação a sensação de dançar sem estar preso a uma técnica imposta, e sim dentro de uma metodologia se fez inclusiva diante de suas limitações físicas.

E como coloca Tereza Rocha em seu livro *O que é dança Contemporânea?* defendendo que:

Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro.⁴⁰

No Brasil por exemplo, Marcelo Cirino, coreógrafo do grupo de Dança de Rua do Brasil, da cidade de Santos, SP, consolidou sua carreira por mostrar sua versão de danças urbanas para o país através de uma pesquisa que se iniciou em 1982. Para Cirino, a dança de rua, até então vista de forma geral nas ruas, precisava de uma nova roupagem, e foi com influência da mídia, participando de programas de televisão, que essa dança para uns sofreu e para outros ganhou uma nova ilustração.⁴¹

Se formos levar em consideração a negação de qualquer influência que as danças urbanas podem sofrer nos dias de hoje, estaremos negando a própria natureza da cultura *Hip Hop* e como ela surgiu. Como cita Ana Cristina Ribeiro, em sua dissertação *Dança de Rua: Do ser competitivo ao ser artista*, a cultura hip hop é uma manifestação semelhante a vários outros movimentos da sociedade e dos fazeres artísticos como a moda, artes plásticas, música, e está em constante transformação, recebendo influências que podem vir de outros campos da cultura.

⁴⁰ ROCHA, Tereza. 2016, p. 31

⁴¹BELTRÃO, Bruno. 2000, p. 212 – 214.

A autora, discutindo a ideia de cultura para se pensar a diversidade da cultura *Hip Hop*, nos afirma:

As culturas, portanto, não são tão estáveis quanto às narrativas de suas origens; elas estão, na realidade, sempre em fluxo e transformação, conforme afirma Taylor (2006) em seu artigo na coletânea *Hip Hop e a Filosofia*. O autor complementa dizendo que o *Hip Hop* é uma cultura e como qualquer outra cultura é formada por muitas práticas sociais que se relacionam.⁴²

Sendo assim, da mesma maneira que a dança contemporânea se alimenta de diversos campos para construir a poética de um processo artístico⁴³ as danças urbanas, através da cultura *Hip Hop*, surge por um atravessamento constante de manifestações sociais, como costumes gestuais do povo, meios de comunicação, estilos como *Jazz*, e o *Funk*.⁴⁴

Partindo desse princípio, a Cia. *Contempurban* se categoriza como um grupo de danças urbanas apoiado numa maneira de entender esse estilo, tratando as matrizes dos movimentos como forma de produção artística, proposta usada por grupos como a Cia. Balé de Rua (Uberlândia-MG).⁴⁵

Para pensar essa maneira de entender, ou o conceito sobre esse estilo, Rafael Guarato, citando Avellar, traz a discussão sobre danças urbanas como *categoria estética* e *categoria sociológica*. Ele diz que:

Creio que o impasse possa ser explicado no presente momento, por meio da compreensão de duas possíveis categorizações para a investigação, (...) que seriam o que ele [Marcelo Avellar] chama de “*categoria estética e categoria sociológica*”. Para Marcelo essas são as duas formas possíveis de conceber a dança de rua. Vamos a elas. Por categoria sociológica entende-se que não é possível associar a dança de rua com dança contemporânea, pois a dança de rua como *categoria sociológica* está vinculada à inserção social. Mas se a dança de rua for tida como *categoria estética*, aí sim, é possível perceber a apropriação de estruturas de dança de rua criadores de dança contemporânea.⁴⁶

⁴² SILVA, Ana Cristina Ribeiro. 2014, p. 17

⁴³ TOURINHO, Ligia & LOBO, Eusébio. 2006, p. 126.

⁴⁴ GUARATO, Rafael. 2007, p. 42.

⁴⁵ LAKKA, Vanilton. 2015, p. 2.

⁴⁶ GUARATO, Rafael. 2007, p. 201

Outro exemplo do uso da hibridização é o caso de VaniltonLakka⁴⁷, que viaja pelo Brasil e países afora realizando apresentações de dança contemporânea utilizando elementos estéticos da dança de rua e o *break*.

Lakka enfoca a técnica de dança de rua e seus possíveis usos na formação de corpo híbrido, que, para ele não impede a permanência de estruturas da dança de rua. Defende sua relação com a dança contemporânea da mesma forma como ele relacionava-se com a dança de rua, manipula códigos de *break* que são reorganizados, mas que propicia um reconhecimento do público que alguns movimentos são de b.boy ou de dança de rua, mas Lakka encontra-se em momento que “já tinha passado por academia, já tinha criado certa distância da dança de rua. Produz uma forma de dança que afasta dos grupos e das competições, mas a dança ele ainda continua a praticar, claro que de forma alterada.”⁴⁸

O que fortalece a questão sobre o que o *Contempurban* estaria dançando é que as danças urbanas possuem uma significação social, não apenas estética. Com o processo de incorporação da dança contemporânea com as danças urbanas, o *Contempurban* passa a ter uma identidade singular, ganhando reconhecimento para quem vive o processo da hibridização, possuindo um significado de “esse é o nosso estilo”.⁴⁹ Por outro lado, cria uma negação para os adeptos das danças urbanas que não se apropriam da hibridização, aí o discurso passa a ser “isso não é dança de rua”.⁵⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁴⁷Vanilton Freitas (Lakka): 39 anos, ex-b.boy, diretor, coreógrafo e dançarino do já extinto grupo dança de rua Smorf Dance, atuou na Turma Jazz de Rua e também ajudou a coreografar o grupo Vélox. É graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente trabalha profissionalmente com dança contemporânea, realizando apresentações pelo Brasil, América Latina e alguns países da Europa. (GUARATO, Rafael, 2008, p. 230-231)

⁴⁸ GUARATO, Rafael. 2007, p. 198.

⁴⁹FRANÇA, Juslei. Campo Grande, 20 setembro de 2017.

⁵⁰ A Cia. *Contempurban* participou de um evento de danças urbanas em Campo Grande/MS no início do mês de outubro de 2017. Para efetuar a participação o *Contempurban* precisou inscrever alguma coreografia para se apresentar no evento. De início a ideia era inscrever a coreografia que partiu do processo criativo dessa pesquisa. No entanto a coreografia foi vetada pela organização por não a identificarem como uma coreografia de danças urbanas.

Assim, compreende-se que o fazer da dança contemporânea pode dialogar com a prática das danças urbanas, deixando o dançarino livre para trabalhar sua singularidade na criação. A utilização de um processo prático é de suma importância para essa averiguação, pois é um campo onde as questões emergem, onde o fazer vai incorporar e atuar dinamicamente com os conceitos teóricos.

As danças urbanas podem perpassar na era contemporânea por diferentes caminhos que, de acordo com o modo que são trabalhadas pelo coreógrafo, diretor e intérpretes em determinados processos coreográficos, imprimem uma diversidade estética para esse estilo. O “produto final” pode se estender para uma abordagem que seja ampla, adquirindo um sistema coletivo de pesquisa, tratando a singularidade de cada indivíduo como potência para criação, estimulando quem se encontra nesse processo a entender que são parte de um caminho de investigação e construção poética. Neste contexto o dançarino agora se entende como intérprete-criador nesse processo, como vimos.

A metodologia aqui é tratada de forma que faça o intérprete a pesquisar como sua singularidade conversa com a metodologia. Antes a técnica era uma imposição, hoje é um instrumento de autoconhecimento, sem códigos rígidos preestabelecidos, dançando com o corpo que se tem, e não com o corpo que se imagina ter⁵¹. Dentro da proposta de pesquisa demovimento, o intérprete-criador se sente liberto de amarras em seu corpo, porque entende que suas limitações não são problemas, e sim campos de descobertas e ressignificações.

Katz explica sobre qual a importância do uso da técnica na formação do dançarino. Em suas palavras ela afirma que:

Compreende-se que tudo ganha forma no corpo. E que, sendo assim, a escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica da dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que "superá-la", no jargão tradicional. O que seria essa "superação", senão a conquista do modo próprio de lidar como o conhecimento advindo da técnica? E o que seria o domínio dos

⁵¹TOURINHO, Lígia, LOBO, Eusébio. 2006, p. 131

princípios gerais senão a estabilização de formas do fazer - um correlato ao passo de dança, portanto?⁵²

Fica aqui não uma conclusão sobre a pesquisa, mas meu entendimento sobre o caminho que tomei, e como minhas fronteiras foram quebradas para concluir tal processo. O que ganho com esse estudo não é a resolução de algo, mas a motivação de continuar nesse caminho ajudando pessoas a enxergar que a potencialidade da dança está até onde cada um se dispõe a procura-la.

Danças urbanas ou não, fica claro que se alimentar de outros caminhos para fortalecer a produção artística é querer quebrar as fronteiras postas pelos rótulos sociais. E como diz Beltrão, sobre a pesquisa em danças urbanas:

Não se pretende criar aqui um quadro de comparação, mas sim uma forma inevitável de relação entre os diversos caminhos que esta dança criou. Uma dança que, apesar das transformações, das adaptações aos palcos e do reconhecimento como um estilo emergente, continua carregando consigo o seu mais forte símbolo: a rua.⁵³

Assim eu deixo o relato de uma integrante do *Contempurban* sobre a pesquisa, sobre dança, sobre ela.

[...] quando a gente dança a gente está se expondo. Estamos nos expondo para as pessoas, para o público, e isso as vezes é difícil, pra mim sempre foi difícil, e todas as vezes que eu tenho aulas, ensaios no *Contempurban*, isso tem me ajudado a entender que eu posso fazer, a compreender que o meu corpo pode dançar, que ele pode dançar da minha forma, e o *Contempurban* tem sido algo maravilhoso, é importante pra mim porque me faz sentir especial em algo. O *Contempurban* me faz sentir que eu faço parte de algo especial.⁵⁴

REFERÊNCIA

BELTRÃO, Bruno. *Break Dance: Fissão e reação em cadeia. Lições da Dança 2.2*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Pág.: 203 a 221.

⁵² KATZ, Helena, 2009, p. 31

⁵³ BELTRÃO, Bruno, 2000, p. 205 - 206.

⁵⁴ FRANÇA, Juslei. Campo Grande, 20 setembro de 2017.

GUARATO, Rafael. **Dança de Rua: Corpos para além do movimento.** (Uberlândia – 1970-2007) Rafael Guarato. Uberlândia : EDUFU, 2008.

JUNIOR, Duarte, FRANCISCO, João. **Por que Arte-Educação?.** Campinas, SP: Papirus, 2012 (Coleção Ágere).

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **“A POLÍTICA HIP HOP nas favelas brasileiras”.** In: **Cadernos de Estudos Culturais: eixos periféricos.** v. 4. n. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez., 2012, p. 55-60. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B190HjT12j1FVTV5dURpWnBxa0E/edit> Acesso em: 4 Set. 2017

LAKKA, Vanilton. **A Cena das Danças Urbanas em Cena: A Interface Danças Urbanas e Dança Contemporânea.** 2015. **ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA.** Comitê Dança em Configurações Estéticas – Junho/2015. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2015-15.pdf> Acesso em: 14 Agot. 2017

MURTA, Flor. **"Concepções de Dança Contemporânea: Uma breve revisão."** **Anais do III encontro científico nacional de pesquisadores em dança,** 2013. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2013-05.pdf>. Acesso em: 5 Out. 2016

ROCHA, Tereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna: Sistema, método, ou técnica?.** Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Pág.: 26 a 32.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Dança de Rua: Do ser competitivo ao ser artista da cena.** 2014. 297. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2014. Disponível em: http://www.reposip.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285220/1/Silva_AnaCristinaRibeiro_M.pdf. Acesso em: 29 Set. 2016

SILVA, Dora de Andrade & SANTINO, Gabriela Di Donato Salvador. **O corpo cênico como convergência na formação bivalente em Artes Cênicas.** 2016. **TEATRO: criação e construção de conhecimento** [online], v. 3, n. 2, Palmas/TO. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/3081>. Publicado em: 10/01/2017. Acesso em: 20/10/2017.

TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea.** REVISTA APLAUSO (Nº 70) Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2006/04/17/esta-tal-de-danca->

contemporanea/2992. Publicado em: 17/04/2006. Acesso em: 20/10/2017

TOURINHO, Ligia & SILVA, Eusébio Lôbo da. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea.** 2006. 125-131. Arte e Filosofia, Ouro Preto, n. 1, p.125-133. Disponível em: <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/801/756>. Acesso em: 15 Set. 2017.

ANEXOS

ANEXO 1

Imagem 01 – formação do primeiro grupo de dança que formei, *Feel The Music*. (fonte; acervo pessoal de Julio Cezar Oliveira Costa).





Imagem 02 – *Feel The Music* com outros integrantes. (fonte; acervo pessoal de Luan Saraiva).



Imagem 03 – Grupo *Pulse Dance* participando do *MS Street DanceFest2013*, em Campo Grande/MS (fonte; acervo pessoal Julio Cezar Oliveira Costa)



Imagem 04 - Grupo *Pulse Dance* participando do *MS Street DanceFest2014*, em Campo Grande/MS (fonte; acervo pessoal Julio Cezar Oliveira Costa)



Imagem 05 - Grupo *Pulse Dance* participando da III Amostra de dança ENCONTROS, em Grande/MS (fonte; acervo pessoal Julio Cezar Oliveira Costa).

ANEXO 2



Imagem 06 – Cia. *Contempurbanem* uma de suas primeiras formações. Julho/2016
(fonte; acervo pessoal Julio Cezar Oliveira Costa)



Imagem 07 – Cia. *Contempurbanem* participando da IV amostra de dança ENCONTROS, em Campo Grande/MS (fonte; acervo pessoal de Camila Vilar)



Imagem 08 – Cia. *Contempurban* na prática pesquisando movimentos (fonte; acervo pessoal de Julio Cezar Oliveira Costa).



Imagem 09 – Cia. *Contempurban* na prática pesquisando movimentos (fonte; acervo pessoal de Julio Cezar Oliveira Costa).