

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT**  
**CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

**A INFLUÊNCIA DAS DANÇAS URBANAS E DO BALÉ CLÁSSICO NO  
DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO DE UM INTÉRPRETE-CRIADOR**

**MANAUS-AM**

**2019**

**SÉRGIO REIS PESSOA**

**A INFLUÊNCIA DAS DANÇAS URBANAS E DO BALÉ CLÁSSICO NO  
DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO DE UM INTÉRPRETE-CRIADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo - Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção de nota parcial na disciplina Orientação de TCC ministrada pelo Prof. Me. Getúlio Lima

Orientadora: Profa. Dra. Yara dos S. Costa Passos

**MANAUS-AM**

**2019**

**SERGIO REIS PESSOA**

**A INFLUÊNCIA DAS DANÇAS URBANAS E DO BALÉ CLÁSSICO NO  
DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO DE UM INTÉRPRETE-CRIADOR**

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Banca Examinadora.

Manaus, 13 de dezembro 2019.

Nota Final = 9.6

Banca Examinadora



Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Yara Costa dos Santos Passos



Prof.<sup>a</sup> Ma. Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho



Prof.<sup>a</sup> Raissa Caroline Brito Costa

## **AGRADECIMENTO**

À minha orientadora, Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos que mais me ajudou nesse trabalho e se não fosse por ela, com certeza não teria finalizando essa jornada.

À minha banca constituída pelas professoras Raíssa Costa e Meireane de Carvalho.

Aos professores do curso de Dança, que muito me ensinaram e me ajudaram no meu desenvolvimento como pesquisador.

À secretaria Hiasmin Caroline Lopes que muito me ajudou, em minhas dúvidas e problemas que tive sempre estando lá quando precisei.

Aos meus intérpretes Fernando Jacquiminut e Aurea Lima que estiveram presentes em meu processo e me ajudaram nas dificuldades físicas que tive.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais, Ivanilde Reis e Francisco Alves, à minha orientadora Profa. Yara Costa, à minha companheira Larissa de Goes que estava do meu lado e ao diretor da Cia Artigo 5, Fernando Jacquiminut artista e amigo conselheiro.

## RESUMO

Compreender as influências das danças urbanas e da dança contemporânea no desenvolvimento de um estudo coreográfico realizado por três intérpretes criadores foi a proposta desta pesquisa. Para alcançar tal objetivo, foram realizados ensaios, discussões e demonstrações do processo, aberto a profissionais de dança que auxiliaram no desenvolvimento da criação. A base das minhas criações é proveniente da experiência que adquiri durante minha carreira na dança, juntando movimentos de dança contemporânea e danças urbanas confluindo para o hibridismo de corpos e valorização da diversidade técnica. Soma-se a este conjunto, a relevância do alinhamento postural oriundo do balé clássico, porém sem o uso da estética clássica na cena. As principais referências foram, Vanilton Lakka (2017), Laurence Louppe (2000), Colombero (2011) e Rousejanny Ferreira (2017).

**Palavras-chave:** Corpos Híbridos; Processo de criação; Dança; Danças Urbanas

## **ABSTRACT**

Understanding the influences of urban dance and classical ballet in the development of a choreographic study by three creators was the purpose of this research. To achieve this goal, rehearsals, discussions and demonstrations of the process were held, open to dance professionals who assisted in the development of creation. The basis of my creations comes from the experience I gained during my career in dance, joining contemporary dance movements and urban dances converging to the hybridism of bodies and appreciation of technical diversity. Added to this is the relevance of the postural alignment from classical ballet, but without the use of classical aesthetics in the scene. The main references were, Vanilton Lakka (2017), Laurence Louppe (2000), Colombero (2011) e Rousejanny Ferreira (2017).

**Keywords:** Hybrid Bodies; Creation process; Dance; Urban Dances

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	9
CAP.1 - DO HIP HOP À DANÇA CONTEMPORÂNEA: O HIBRIDISMO DOS CORPOS NA DANÇA .....	14
1.1 Um breve histórico das danças urbanas - a cultura hip-hop: .....	14
1.1.1 Break dance: Top Rock, Footwork e Power move .....	15
1.1.2 Locking: Pausas e dançando rápido com os braços .....	18
1.1.3 Popping: Contrair e Relaxar.....	19
1.1.4 Hip Hop FreeStyle: a liberdade.....	20
1.1.5 House Dance: Pernas Rápidas.....	21
1.1.6 Krump dance: Agressividade .....	21
1.2 O balé clássico e suas reverberações no corpo de dança contemporânea .....	24
1.3 Algumas definições de dança contemporânea .....	27
1.4 As Danças Urbanas na Dança Contemporânea.....	29
1.5 Corpos Híbridos: uma confluência de técnicas corporais? .....	31
CAP. 2 – CAMINHOS COREOGRÁFICOS .....	34
2.1 Abordagem da pesquisa .....	34
2.2. Tipo de pesquisa.....	34
2.3. Procedimentos pécnicos .....	35
2.4 Resultados - Mimetismo .....	38
CONSIDERAÇÕES GERAIS .....	42
REFERÊNCIAS.....	44



## INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo trazer um pouco da experiência em dança que adquiri ao longo de dez anos de prática, a partir das minhas próprias vivências e observações das produções em dança, e em interlocução com autores que tratam sobre processos criativos, experiência e dança contemporânea. Conto um pouco da minha carreira como dançarino até os dias de hoje e a influência que a dança me trouxe em relação a como se adequar a estilos e modalidades de dança diferentes e como aproveitar um corpo com um conhecimento vasto em diferentes linguagens de dança.

Nesse contexto do hibridismo e diversidade da dança e de corpos, tenho como objetivo geral: Compreender as influências das danças urbanas e do balé clássico no desenvolvimento de um estudo coreográfico realizado por três intérpretes criadores.

Esta pesquisa se justifica a partir das minhas vivências e da observação de outros dançarinos que trabalham com danças urbanas. Nesse percurso, percebi que o corpo do dançarino possui força, resistência e uma disponibilidade corporal diferente de outros dançarinos que trabalham outros estilos e técnicas de dança. Porém o trabalho técnico das danças urbanas desenvolve uma postura que muitas vezes não é interessante para o balé clássico, por exemplo, isso acaba gerando um preconceito, pois apesar da força e resistência a primeira impressão que se tem, em uma audição por exemplo, é observado como o candidato se porta, como é a disciplina corporal dele, e isso acaba o eliminando na primeira parte da audição. Não podemos generalizar, uma vez que algumas companhias independentes aceitam as danças urbanas como estética nas suas criações.

Iniciei minha carreira nas Danças Urbanas em 2008, em um grupo bem inexperiente do meu bairro, mas com isso, pude desenvolver minha dança, especialmente o *Popping*, que é o estilo das danças urbanas que mais tenho afinidade, pois foi com ele que iniciei a prática da dança através de observação e acompanhando vídeos de dança, para absorver mais movimentos.

Em 2012 tive a oportunidade de conhecer a Cia Balé da Barra, onde fiz aulas de balé clássico, dança moderna, teatro, música e outros. Tive aulas com ótimos profissionais e aprendi muito sobre disciplina e técnica, isso abriu minha mente e expandiu minhas possibilidades de movimentos. Apesar de gostar muito das danças urbanas, o balé clássico e a dança moderna me deixaram muito instigado e cheio de vontade de aprender mais para desenvolver meu lado artístico. Particularmente, como alguém que veio das Danças Urbanas para uma dança totalmente diferente como o balé clássico, sinto uma diferença muito grande em questão de limpeza de movimento, postura

e alinhamento do meu corpo na cena pensa que a rigidez disciplinar do balé clássico tenha contribuído nesse sentido.

No início de 2013 fiz uma audição para a escola de balé clássico Álvaro Gonçalves, e fui contemplado com uma bolsa integral na escola. Nesse período, tive a oportunidade de evoluir consideravelmente minha técnica em balé clássico. No final de 2013 participei da primeira audição do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas (BECDA), e pelo conhecimento adquirido em balé clássico fui aprovado na audição. Dentre os grupos externos à UEA, o BECDA foi o lugar que eu mais desenvolvi minha técnica e meu lado artístico.

As disciplinas de técnicas e criação do Curso de Bacharelado em Dança me estimularam a pensar num projeto de pesquisa que investigasse esse corpo do intérprete e criador que tem uma grande vivência com técnicas de danças urbanas e de balé clássico tendo um processo criativo como resultado.

Neste contexto, entendemos que outras considerações devam ser feitas para esclarecer e justificar a nossa pesquisa. Apesar da falta de experiência, tanto na dança moderna quanto na dança clássica que um dançarino de rua possa ter, não significa que ele não tenha nada para oferecer, muito pelo contrário ele pode apresentar inovações e coisas que podem engrandecer o pensamento de um coreógrafo, basta o coreógrafo estar aberto para outras experiências. Quem sabe com esse pensamento os praticantes de danças urbanas tenham mais oportunidades nas audições e algumas companhias considerem melhor os critérios da diversidade técnica na seleção de seus bailarinos.

Entendo que a dança contemporânea como linguagem, não se limita a um conjunto de técnicas específicas ou que se trata do que se vive na atualidade, reduzindo o conceito da mesma para uma questão apenas cronológica. A dança contemporânea é considerada uma dança abstrata e em constante transformação e desenvolvimento, pois, a mesma se caracteriza por propor intensas inovações e experimentações coreográficas, que muitas vezes misturam ritmos como o *ballet*, o *jazz* e o *hip-hop*. Em meados do século XX (1950/1960), a dança contemporânea foi se desenvolvendo, tornando-se popular na década de 1980, a sua crescente popularidade se justifica, em parte, pelo fato deste gênero de dança não se prender aos padrões clássicos, a sua não limitação possibilita ao bailarino, autonomia para construir suas próprias coreografias a partir de métodos como a improvisação, o contato com o chão ou com outro personagem cênico, a utilização de figurinos interativos, entre outros.

A criação dentro da dança contemporânea é um processo que pode aliar métodos da composição coreográfica, desde situações rotineiras até temas polêmicos, e inserção de outros elementos artísticos para a dança, como o vídeo, a fotografia, as artes visuais, o

teatro e a cultura digital como um todo. Neste sentido, nas danças urbanas existe uma variedade de estilos e movimentação que são atrativas para o desenvolvimento de processos criativos em dança. Algumas companhias contemporâneas utilizam tais danças para inovar e fomentar seus trabalhos.

Em Manaus existem alguns artistas que usam a técnica da dança urbana aplicada a processos criativos contemporâneos. Um desses artistas é a bailarina e coreógrafa Adriana Goes, em espetáculos como, *Carmen suíte* (uma releitura da ópera *Cármén* de Georges Bizet), e o espetáculo *Por um momento*, que foi composto por ela para o Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas (BECDA), onde tive a oportunidade de estar no elenco, através do projeto *Alma de um Poeta* inspirado em um poema do poeta amazonense Aníbal Beça. Para utilizar movimentos das danças urbanas ela pesquisou bastante sobre a cultura *hip-hop*, e os bailarinos que participaram do espetáculo *Carmen suíte*, tiveram a oportunidade de fazer uma oficina de danças urbanas com o fundador do grupo Holograma, Fernando Castelo Branco, em 2014.

Em termos de Brasil, o estilo *Popping* é usado pelo artista contemporâneo Alex Soares, que desde 2010 dirige em São Paulo seu próprio núcleo artístico, o Projeto Mov\_ola e desde outubro de 2018 assumiu a Direção Artística da Cia Jovem de Dança de Jundiaí. Alex Soares compôs um trabalho coreográfico para o Corpo de Dança do Amazonas (CDA) em 2015 denominado “Casardá” ou “*aqui você compra o tão sonhado sonho*”, onde ele utiliza da contração, que é uma das principais características do *Popping* aproveitando-se disso para este processo criativo.

Além do uso da dança urbana já ser reconhecido em processos criativos, acredito que para um intérprete criador seja importante não esquecer a motivação que impulsionou a sua carreira nessa área, pois muitas das vezes nos é imposto algo que acaba nos obrigando a deixar de lado nossas origens, devido a isso, acredito na importância em saber usar tudo o que você aprendeu ao longo de sua experiência como um dançarino. Na universidade, as disciplinas de dança clássica e dança contemporânea ainda valorizam o estudo de técnicas já codificadas, (não que não se fale em outros estilos e dança, mas o foco é bem maior nesses dois), isso acaba fazendo com que os outros estilos fiquem mais apagados no desenvolvimento de trabalhos coreográficos. Por outro lado, as disciplinas do campo da criação oferecem resistência a esse olhar convencional da dança, primando pela busca da identidade como artistas produtores de dança, e não apenas reprodutores.

Nesta pesquisa, enfatizo um corpo híbrido, pensando na ampliação do repertório de movimento, por isso é muito importante saber aproveitar nossas experiências independente do estilo de dança. No início da minha carreira como bailarino e criador,

procurava utilizar movimentos que tinha mais familiaridade (no caso movimentos de *popping*), mas os coreógrafos que trabalhei nessa época não se interessavam. Acredito que quando temos uma visão mais aberta para as nossas produções artísticas, com um conhecimento maior de outros estilos de movimento, encontramos soluções coreográficas que podem nos tirar das zonas de conforto.

Na dança em geral é importante ter alinhamento, consciência e principalmente força tanto para carregar as bailarinas quanto para a execução de muitos movimentos, e quem pratica danças urbanas (mais especificamente o *break dance*), acaba adquirindo muita força pela complexidade de alguns movimentos e isso pode ser muito importante para um bailarino, ou seja, acredito que quanto maior o repertório de linguagens distintas de dança, maior a possibilidade de se adequar a processos criativos. Algo muito importante de citar também, é que apesar de utilizar movimentos das danças urbanas, não pretendo esquecer do alinhamento e a postura que aprendi praticando balé clássico e dança contemporânea, esse será o meu diferencial.

Diante dessa justificativa, a problemática foi definida da seguinte forma: Como o conhecimento de técnicas usadas nas danças urbanas e balé clássico podem auxiliar no desenvolvimento artístico de um intérprete-criador?

O referencial teórico perpassa pelo balé clássico, dança contemporânea e por alguns estilos das danças urbanas como o *Locking*, *Krumping*, o *Popping* entre outros. Insiro ainda o uso dessas técnicas de dança em processos coreográficos de artistas brasileiros como ilustração dessa forma de pensar a dança.

Destaco que assim como a prática das danças urbanas pode desenvolver um repertório de movimentos de um bailarino, o contrário também pode acontecer, pois a consciência e a corporalidade que o balé clássico e a dança contemporânea nos traz, pode melhorar a qualidade de movimento de um praticante de danças urbanas, desenvolvendo alinhamentos posturais que não são comuns para o estilo urbano, e isso também pode ser muito importante para o crescimento técnico de um dançarino.

Uma das principais referências é Vaniton Lakka (2017), a partir de um texto elaborado por ele ao utilizar movimentações das danças urbanas em uma oficina de dança contemporânea. Essa oficina, denominada “Conexões entre Danças Urbanas e Dança Contemporânea”, possui caráter prático e teórico. Por um lado, almeja socializar soluções de composições coreográficas testadas por Vanilton Lakka em suas criações, por outro lado apresenta aos alunos outros criadores que partem do material e do universo das Danças Urbanas para criar projetos coreográficos que se encontram na fronteira entre as Danças Urbanas e a Dança Contemporânea.

Incluo também Frank Ejara (2011) e Colombero (2011) que são pesquisadores das danças urbanas. Ainda Laurence Louppe (1998) que traz um pouco da sua visão em relação a um corpo híbrido. Eliana Caminada (1998), Arrieta (2012) e outros que facilitarão as nossas análises finais.

Para desenvolvimento dessa pesquisa foi utilizado uma abordagem do tipo qualitativa, por traduzir e expressar o sentido dos fenômenos do mundo social, além de localizar o observador no mundo, consistindo em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade o mundo. Esta pesquisa se enquadra como uma pesquisa exploratória, tendo como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, visando a formulação de problemas mais precisos e pesquisáveis para estudos posteriores. Foi utilizado a pesquisa participativa, pois a mesma se caracteriza pelo envolvimento entre o pesquisador e os intérpretes no processo de investigação, proporcionando então embasamento para o desenvolvimento de experiência e processo de criação, através da atuação do pesquisador como coreógrafo no decorrer da pesquisa.

Como resultado, o processo criativo me mostrou que é possível aproveitar todo repertório de movimento adquirido durante a vivência na dança, mas não é um processo fácil. É necessário saber como aplicar e desenvolver o trabalho para que ele esteja em sintonia com a proposta, que faça sentido para o espectador e para o intérprete-criador.



*Figura 1-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal*

## CAP.1 - DO HIP HOP À DANÇA CONTEMPORÂNEA: O HIBRIDISMO DOS CORPOS NA DANÇA

Este capítulo apresenta as técnicas corporais que serão trabalhadas no processo criativo do intérprete-criador, onde buscarei demonstrar um estudo coreográfico utilizando movimentações das danças urbanas, porém com o alinhamento do balé clássico e a percepção corporal desenvolvida pela dança contemporânea, no intuito de trabalhar em conjunto essas três abordagens do corpo na dança.

### 1.1 Um breve histórico das danças urbanas - a cultura hip-hop:

As danças urbanas originaram-se nos Estados Unidos. O termo utilizado foi nomeado pelos americanos, não surgiu no meio acadêmico, originou-se do povo, das festas de quarteirão, dentro do movimento chamado *Hip Hop*. O termo *street dance* (dança de rua) também é usado, por apresentar os diferentes estilos da dança, conhecidos como *Funk, Locking, Popping, Breaking, Hip Hop Freestyle, House Dance, e Krump*, assim como as suas subdivisões.

Em Nova York aconteciam os quatro elementos simultaneamente, o grafite, *DJ*<sup>1</sup>, *MC*<sup>2</sup> e o *Break*. As *crews* de grafite batalhando nas *Block Parties*, os *Djs* e os *MC's* animando as festas, e os *b-boys* e *b-girls* praticavam seus passos de dança, esses artefatos estavam cada vez mais unidos, parecendo uma coisa só. Bambaataa<sup>3</sup> e Herc<sup>4</sup> resolveram dar um nome para esta manifestação cultural que estava acontecendo e denominaram de *Hip Hop*, traduzindo seria “*hip* = mexer” e “*hop* = quadril”.

Os dançarinos criaram um dos primeiros *tops rocks*<sup>5</sup>, inspirados na salsa e na dança charleston, outros vieram e foram ganhando força e aumentando o repertório. Cada dançarino tinha o seu e não podia copiar o do outro, procuravam inovar e buscavam mais

1 *Disc Jockey (DJ)*, é um artista que reproduz as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público.

2 Mestre de cerimônia (MC), é o anfitrião de um evento público ou privado. Geralmente apresenta atuações, como falar com a plateia em geral, fazendo com que o evento mantenha um movimento. Também é como se chama os *happers*

3 Afrika Bambaataa é o nome artístico de Lance Taylor, um cantor, compositor, produtor musical e *DJ* estadunidense. Bambaataa inovou os paradigmas do *electro*, também é reconhecido como sendo o padrinho ou pai do *Hip Hop*.

4 Cliver Campbell, também conhecido como Kool Herc e *DJ Kool Herc*, é um *DJ* jamaicano, considerado um dos fundadores da “cultura *hip hop*” em razão do fato de que suas *block parties* (festas do bairro/bloco, em português) no bairro do Bronx em Nova Iorque terem estabelecido o formato e congregarem os elementos daquilo que depois viria a ser conhecido como “cultura *hip hop*”.

5 O *top rock* é uma combinação de passos feita em pé. É a dança de entrada para um *b-boy* ou uma *b-girl*, são feitos antes de um conjunto de fundamentos, ou antes, de ir para o chão. Alguns autores afirmam que o *top rock* não deve ser utilizado apenas como uma transição, mas que ele teria componentes suficientes para ser chamado de dança.

referências, na salsa, nos movimentos do Bruce Lee e também em danças russa, sempre com um *top rock* diferente.

Os jovens da cidade de Bronx perceberam que jovens do Brooklyn, apesar de fazerem a mesma dança, utilizavam passos diferentes, chamados *up rock*, que era a soma de movimentos de ataque e defesa simultâneos feitos por mais de um dançarino. Começaram então a introduzir movimentos de luta nos quais eram possíveis rolar pelo solo e tomar uma postura em pé novamente. Assim o *top rock* inspirou a criação do *foot work* (trabalho com os pés), caracterizados por movimentos circulares feitos com apoio das mãos e dos os pés ao mesmo tempo, acompanhados pelo ritmo da música (COLOMBERO, 2011, p. 3).



Figura 2-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal

Segundo Colombero (2011), podemos dizer que a cultura *Hip Hop* passa a ser caracterizada pelo grafite, a dança *break*, o *DJ* e o *MC*, o *rap* com significado de ritmo e poesia surge nas festas, enquanto os *DJ's* mandavam os *beats*, os *MC's* pegavam o microfone para animar as pessoas rimando na batida da música funk. Com o tempo essa batida foi ficando mais marcada, pedindo um *feeling* diferente, o que era mais em cima, uma energia que saltava das pessoas, virou um ritmo mais pesado, mais para

baixo, em contato com a terra, por influência das raízes africanas. O *rap* com falas rimadas e ritmadas trazia a realidade dos guetos. O termo *rap* também incorpora o conceito “revolução através da palavra”.

Os negros americanos, influenciados pelo sapateado clássico Irlandês, criaram uma dança nova com a técnica percussiva dos sons dos pés somada a estrutura e movimentação corporal das danças africanas, uma vez que estas eram sua herança cultural. Por ser uma dança Urbana e que não tinha mais relação com o clássico deram o rótulo de *Street Dance* (EJARA, 2011, s.i).

Segundo Ejara (2011), *Street Dance* é um rótulo que os americanos criaram para identificar os estilos de dança que surgiram nos guetos e centros urbanos. Muitos pensam que *Street Dance* é um único estilo de dança, mas, na verdade, é apenas um termo que engloba vários estilos de dança, a primeira vez que o termo surgiu foi nos anos 30 com o surgimento do tap Americano (sapateado).

Entre os estilos de dança urbana, apenas o *B. Boying* foi criado exatamente nas ruas, durante as *Block Partys* (festas de rua), que deram origem à Cultura *Hip Hop*. Os demais estilos de dança, como *popping*, *locking*, *house* e etc, tiveram diferentes ambientes

para sua criação como *Clubs* (danceterias), programas de TV, concurso de talentos estudantis etc. Apesar dos outros estilos não serem criados nas ruas, são das ruas porque vieram de pessoas que vivem nas cidades.

De acordo com Ejara (2011), podemos afirmar que nos dias de hoje quando se diz, *Street Dance* ou Dança Urbana Americana você entende por: *locking, Wacking/Punking, Vogue, Up Rocking, Popping, Waving, Scare Crow, Animation, King Tut, Boogalooing, B.Boying, Hip Hop Freestyle, House Dance*, etc.

### 1.1.1 Break dance: Top Rock, Footwork e Power move

O *break dance* é um estilo de dança de rua, parte da cultura *hip-hop* criado por afro-americanos latinos na década de 1970 em Nova Iorque, Estados Unidos, normalmente dançada ao som de *hip-hop, funk* ou *breakbeat*. Nesta mesma época, no Brooklyn, a mesma dança utiliza passos diferentes além da combinação de ataques e defesas simultâneas, feitas por mais de um dançarino. O *breakdancer, breaker b-boy*, ou *b-girl* é o nome dado a pessoa dedicada ao *break dance*, que pratica o mesmo.

Parafraseando Beltrão (2000), o *hip-hop* nasce das intenções entre a perda e o desejo da cidade pós-industrial, servindo como algo que sustenta a vivência e, principalmente, como uma forma de fugir das tensões de um ambiente político e socialmente conturbado.

No início, o *break dance* era utilizado como manifestação popular e alternativa de jovens para não entrarem em gangues de rua, que tomavam Nova Iorque em meados da década de 1970. Atualmente, o *break dance* é utilizado como meio de recreação ou competição no mundo.

Portanto, pretende-se ir um pouco além, e identificar o *break dance* da década de 70 como sendo a decisiva “explosão” para a posterioridade, analisando a sua fissão como causa de uma gama de estilos que viriam surgir mais tarde. E nesta estética envolta em uma nuvem de novas problemáticas, o Brasil entra no jogo de maneira bem peculiar. E é muito importante ressaltar que todo o pano de fundo em que o *break dance* se sustenta bem como o grafite, *Djing* e o *Mcing*, vai causar constantes influências e uma rede de comunicação no modo como os grupos, independentemente do(s) estilo(s) que utiliza(m), se organizam, expressam e elaboram suas ideias, ordenam e desenvolvem seus trabalhos de preparação técnica (BELTRÃO, 2000, p. 204-205).

Existe um pouco de preconceito com alguns estilos de dança criados nas ruas, por não serem criados na mesma época do *hip-hop* e do *street dance*, não são consideradas danças urbanas. Se pararmos pra pensar, o termo “dança de rua” indica um estilo que foi criado nas ruas, favelas e periferias. O “passinho”, por exemplo, é um estilo que surgiu

nos bailes funk das favelas cariocas, por ter sua origem nas ruas é sim considerada uma dança urbana, apenas está fora do *street dance* que é voltado apenas para a cultura americana.

Aqui Beltrão (2000), fala um pouco sobre como alguns estilos novos podem sim entrar no universo das danças urbanas. Ele relaciona estilos antigos de danças urbanas com atuais que estão tentando ganhar espaço na modalidade, enfatizando o hibridismo.

Todas as questões que se seguem contribuem para uma visão menos determinante e mais abrangente da dança de rua, criando um ponto de vista mais racional, menos preconceituoso e estereotipado. Relacionar o movimento *funk* carioca com o *break dance* de 1970 e o *moonwalk* que Michael Jackson mostrou pela primeira vez na televisão americana pode ser um crime para os seus respectivos adeptos: funkeiros, *b-boys* e para a “geração Michael Jackson”. Mas será que estes “fatos isolados” não se comunicam em algum ponto? Será que eles se influenciaram e podem, em determinado momento, ter sido únicos na formação desta mixagem cultural? Ignorar esta relação no primeiro instante pode causar o assassinato da principal marca desta dança: o hibridismo. Mas não é o hibridismo natural, camuflado e aparentemente original. É uma dança que não esconde as raízes diversas, pois como a própria cultura não condena, é pela utilização do “sampleado” que muitos resultados são produzidos (BELTRÃO, 2000, p. 206-207).



Figura 3-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal

Dentro das danças urbanas existem vários estilos, cada um com suas características e princípio que nos permite explorar as variadas possibilidades de trabalhar a improvisação. O *Break Dance*, tem os *power moves*<sup>6</sup> que são acrobacias feitas pelos praticantes como o “*Flare*”<sup>7</sup>, “360”<sup>8</sup>, “Moinho de vento”<sup>9</sup> e diversas paradas de força diferentes. Outros exemplos também são o *Popping* que tem como característica principal a

contração, e o *Locking* que explora muito as pausas bruscas durante a movimentação e o giro de punho, ambas são estilos que tem as origens similares em programas de TV, e em festas disco da época.

Parafraseando Beltrão (2000), na atualidade é possível perceber a existência de dois caminhos mais transparentes: de um lado o adepto da primeira fase, em que temos o

6 São os “movimentos de força” ou “movimentos de solo” caracterizados pela rotação do corpo a partir de determinado(s) apoio(s) e definido(s) eixo(s). Alguns exemplos já citados a cima: moinho de vento, *flare*, 360°, e outros.

7 O *flare* é um dos *power moves* mais utilizados com base para preparar para outros movimentos. É uma acrobacia que vem da ginástica olímpica, e é tido pelos ginastas como um dos movimentos de solo que exige muita prática para ser executado de forma perfeita.

8 É um movimento onde o *b-boy* faz uma troca, do peso do corpo entre os braços enquanto esta de ponta cabeça.

9 É um movimento que consiste em rolar o torso continuamente de forma circular no chão, usando seus braços e peito como apoio, enquanto você gira as pernas abertas no ar. Muito parecido com o *flare*.

break dance da década de 1970 e, de outro, na segunda fase, os demais estilos emergentes nas décadas de 80 e 90. No primeiro grupo, encontramos os *top rocks*, *up rocks*, *footworks*, *power move*, *popping* e *locking*. No segundo, os diversos estilos, com grande ou pequena influência do *break dance*: o *vogue*, o *street*, entre outros.

Essa divisão cronológica dos estilos das danças urbanas ocorreu também no Brasil:

No Brasil ficou bem clara a linha divisória entre dois momentos. Desde 1980, Nelson Triunfo, considerado por muitos o primeiro *b-boy* brasileiro, iniciava a sua contribuição para difundir a “original” cultura *hip-hop* em São Paulo. E, depois dele, foram surgindo diversos grupos que objetivavam aprender os movimentos desta dança. Nascia a facção *breakdance* paulista, muitos incentivada pelo filme *Flashdance*, de 1983 (BELTRÃO, 2000, p. 211).

O berço do *hip-hop* brasileiro é São Paulo, onde surgiu nos anos de 1980, dos encontros na rua 24 de maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos como por exemplo Thaíde, DJ Hum, Racionais MC's, Rappin Hood. No Rio de Janeiro possui uma cena significativa de *hip-hop* e *rap*.

A vontade do coreógrafo parecia estar bem clara: criar um estilo de impacto, que tornaria a dança de rua no Brasil uma dança versátil, adaptando-se tanto às ruas como aos palcos. Podemos dizer que este grupo muito contribuiu para que um estilo predominantemente urbano e oculto ganhasse o seu espaço nos palcos dos teatros brasileiros. Definitivamente, Marcelo não optou pelo “racha” de rua ou apresentações ao ar livre numa praça da cidade (na instável presença de público que podia sair a qualquer momento no meio da *performance*) e decidiu ganhar um mercado sólido, um público fiel, dando um ar mais “profissional” a uma dança popular. Como não poderia deixar de ser, o resultado foi fruto de um novo hibridismo. Com elementos da primeira fase, mais predominantemente o *popping*, e algumas poucas influências do *power move*, com pitadas da precisão e da linguagem simétrica da ginástica aeróbica, e agora, com uma organização coreográfica, provavelmente herdada da sua formação clássica e de *jazz*, Cirino produziu o seu resultado (BELTRÃO, 2000, p. 212-213).

A dança urbana vem tentando ganhar seu espaço há muito tempo, e acima podemos ver que existe sim praticante dessa modalidade que querem difundir-la. Não é porque estamos falando de um estilo que veio das ruas que não se pode compor coreografias e apresentá-las em lugares atípicos. É possível termos resultados híbridos, onde o coreógrafo traz toda a influência que as danças urbanas têm, para o palco de um teatro que está acostumado a receber danças mais “refinadas”.

Uma vez estava em um treino de *b-boys*, e vi uma moça sem experiência alguma tentando girar de cabeça, eu logo disse pra ela não fazer aquilo sem nem uma preparação antes, sem alongar o pescoço, e sem ter passado por etapas de preparação para aquela acrobacia de um nível muito avançado. Girar de cabeça é uma coisa muito difícil tem um trabalho técnico que deve ser feito antes, quando eu repreendi a moça, um *b-boy* que estava treinando no mesmo local disse: “que nada ela está indo bem, é assim

que se aprende”, então eu percebi que os próprios praticantes da modalidade de danças urbanas não se preocupavam em se preparar antes de executar um movimento muito avançado, por isso que alguns acabam se machucando gravemente e muitas das vezes ficam um bom tempo sem poder treinar ou até mesmo tem que parar de dança. Na área das danças urbanas não existem muitas pessoas que desenvolvem métodos de prevenção de lesões, por este motivo os *b-boys* acabam desenvolvendo problemas graves tendo que parar de dançar bem cedo, só pensam na execução e ignoram completamente as consequências.

Aqui Beltrão discorre um pouco sobre o assunto, e como alguns dos grandes nomes das danças urbanas lidam com essa situação. E faz uma breve comparação com a capoeira:

Um exemplo bem recente nos mostra como pode ser produtiva a criação deste tipo de organização. A capoeira, tão influente nas relações com a dança de rua, hoje é estruturada por lei, considerada patrimônio nacional, e se transforma numa profissão regulamentada, com uma nomenclatura e um sistema oficial de graduação. Deste fato, pode ser destacado: a preocupação do processo de ensino-aprendizagem, o auxílio na prevenção e cura de lesões, uma maior coerência na definição de idades e do nível de aluno e, é claro, a expansão consciente das suas premissas. Até que ponto é positivo o ensino de um movimento de alto impacto, como o *pião-de-cabeça*, para uma criança de dez anos? Que tipo de alongamento deve ser enfatizado para um determinado tipo de aula? Quais os tipos de precauções que devemos ter ao praticar exaustivamente os *footworks*? Estas são algumas dentre as tantas perguntas que os professores devem se fazer exaustivamente até encontrarem respostas satisfatórias. O *b-boy* americano Storm fez um vídeo *book* do seu trabalho, apenas com imagens de quando era jovem, pois, aos 30 anos, já não conseguia mais dançar por grandes complicações que teve nos joelhos (BELTRÃO, 2000, p. 219).

Segundo Beltrão (2000), para se ter uma ideia de como esta é uma manifestação recente, podemos citar que os grandes vultos históricos desta cultura, *b-boy Crazy legs* e *Mr. Wiggles*, os *Mc's Kurtis Blow* e *Afrika Bambaataa*, (ao qual é dado o título de principal incentivador dos “rachas” de dança entre as gangues) e o *Dj GrandMaster Flash* são personalidades ainda vivas e atuantes dentro da cultura *hip-hop*.

É importante pensarmos na dança como algo que traga bem-estar e saúde, e não como algo que possa fazer mal. A dança é como se fosse os degraus de uma escada nunca devemos subi-la pulando seus degraus, pois isso pode trazer complicações para o nosso corpo. Devemos subir degrau por degrau, com paciência e muita consciência no que praticamos e como praticamos, para que nossa trajetória na dança seja mais duradoura.

### 1.1.2 Locking: Pausas e dançando rápido com os braços

O *Locking*<sup>10</sup> é um estilo clássico das danças urbanas, criado na década de 70 por Don Campbell conhecido como, Don Campbellocking. O *Locking* tem como características: giro dos punhos, apontar com os dedos, e roupas bem padronizadas. É um estilo bem descontraído, pois era muito praticado nas festas *funk* nos Estados Unidos.

*Locking* é uma dança clássica catalogada como a primeira dança urbana, caracterizada por movimentação rápida dos braços em música funk, assim como movimentos de “travar” os joelhos, produzindo a impressão de uma ruptura, congelando em certas posições e depois continuando rápido como antes. O dançarino conhecido como *locker* interage com o público sorrindo, apontando os dedos e batendo palmas, podendo ou não se caracterizar como naquela época, fazendo uso de boinas, coletes, suspensórios e meiões. Foi inventada por Don Campbell no programa americano *Soul Train*, onde muitos como os Jacksons Five, Tina Turner, Marvin Gaye se apresentavam, a platéia era formada pelos próprios dançarinos que faziam suas performances (COLOMBERO, 2011, p. 2).

De acordo com Colombero (2011), nesta época os próprios cantores contribuíam para a criação dos passos nas danças. Campbell tinha um movimento que se chamava “Funk da Galinha”, *funk chicken*, movimentava os braços como se fossem asas de uma galinha, as pessoas pediam faça um *locking* e ele fazia o movimento com os braços e apontava para as pessoas e dizia: “Esse é pra você”. Eles falavam “façam a dança do pinguim” e todo mundo dançava o *funk* pinguim. Aretha Franklin, conhecida como a rainha do *soul* trouxe a dança do *rock style*, movimento circulando o quadril, que acabou recebendo o nome de *funk style*.

### 1.1.3 Popping: Contrair e Relaxar

O *Popping*<sup>11</sup>, assim como o *Locking*, é um estilo de dança funk original, foi criado na cidade de Fresno, Califórnia, na década de 70 por Sam Solomon, mais conhecido como “Boogaloo Sam”. Boogaloo Sam criou um jogo de movimentos e evoluiu cada um deles. Então ele ensinou estes passos e movimentos aos membros de seu grupo, “*The Electric Boogaloo*”, que é o grupo responsável pela criação dos estilos conhecidos mundialmente como “*Popping*” e “*Boogaloo Style*”. Atualmente existem ramificações que

10 Estilo do grupo americano pioneiro The Lockers. Tem como principal característica a “pausa” ou “travada” após a execução de uma sequência de movimentos.

11 Estilo composto de duas características principais: o *waving* e o *ticking*. O *waving* (no Rio de Janeiro, em particular, chamado de “mola”) tem como propriedade a passagem contínua da força pelas partes do corpo, criando um movimento de onda. O *ticking* (travada) é o estilo que usa constantes contrações musculares repentinas. Busca-se “travar” qualquer parte do corpo da forma mais precisa possível. Neste tipo de movimentação, os dançarinos são capazes de imitar, entre outras coisas, o movimento de robô.

partem da técnica deste estilo, como “*Waving*”, estilo robótico e o mais atual que é o “*Popping Animation*”, que busca trazer mais efeito a movimentação.

Boogaloo Sam foi o criador da dança *popping*, tinha um grupo chamado *Electronic Boogaloo Lockers*, dançavam *locking* inspirados no “*The Lockers*”, com a música mais cadenciada e a caixa mais evidente, toda vez que Boogaloo contraía seus músculos ao realizar suas performances dizia pop, pop para dar a noção de explosão como uma pipoca, passando o grupo a chamar-se Electric Boogaloo. A dança *popping* acabou por influenciar outros tipos de danças que incorporam seus movimentos como a dança *waving*, que são ondas pelo corpo e se enquadra no perfil *popping*, assim como os movimentos robóticos (COLOMBERO, 2011, p. 5).

O *Popping* é uma das linguagens mais utilizada em outros estilos de danças urbanas. É baseado na técnica de contrair e relaxar os músculos para causar um empurrão no corpo do dançarino, referido como um “*pop*” ou uma batida. Isto é feito continuamente no ritmo de uma música em conjunto com vários movimentos e poses. É também muito utilizado no *hip-hop freestyle* e traz um efeito para a movimentação.

#### 1.1.4 Hip Hop FreeStyle: a liberdade

Tanto o *Locking* como o *Popping* são utilizados no *hip-hop freestyle*. Para Colombero (2011, p. 5):

À medida que o tempo foi passando a batida da música *hip hop* foi ficando mais marcada, vieram outros recursos, houve aumento na qualidade dos produtores musicais e ritmos diferentes foram surgindo. As danças sociais começaram a fazer parte de vídeos clips, dando um novo vocabulário para os dançarinos, que começaram a quebrar os passos e os movimentos. Foram tendo influência do *locking*, do *popping*, do *break* e principalmente das danças sociais e começaram a dar forma livre para o corpo, criando a dança *hip hop freestyle*. O grupo pioneiro é o *Elite Force Crew* (Budda Stretch) que dançaram em vídeos clips de Mariah Carey, Michael Jackson, eram coreógrafos e se uniram. No Brasil o grupo considerado precursor é o *Back Spin Crew* criado em 1985 na São Bento em São Paulo (COLOMBERO, 2011, p. 5).

A dança muda conforme o tempo, ela se modifica, nós devemos saber como nos atualizar junto para não ficarmos pra trás e perdermos o que ela tem para nos oferecer de melhor. Com tudo é muito importante também, não perder a essência pois tudo deve ter um ponto de partida, e se não nos basearmos nos princípios das danças urbanas, ela deixa de ser danças urbanas. No *Hip Hop FreeStyle* isso é muito importante pois os movimentos base das danças urbanas são muito característicos e utilizá-los durante o improviso é essencial.

### 1.1.5 House Dance: Pernas Rápidas

O *House Dance* surgiu junto com a *house music*, no início de 1980 após o fim da era da discoteca durante os tempos de clubes como o *Warehouse* de Chicago, *The New York Loft* e *Paradise Garage*. Ele é chamado de *House dance* porque foi desenvolvido mais nos *clubes* do que na rua. Tem influência de muitos elementos de dança, tais como: Dança Afro, latinas (principalmente salsa), brasileiras, jazz, sapateado, e até mesmo contemporânea. *House* é uma forma popular de dança em todo o mundo em que as pessoas estão competindo agora (às vezes até mesmo para prêmios em dinheiro).

O início da *house dance* no Brasil remonta a 2002 quando o dançarino André Pires teve acesso às fitas VHS da dança e começou a praticar. No ano seguinte, os dançarinos Karl Kane Wung, da França, e Storm, da Alemanha, vieram para o Brasil e deram a primeira aula do estilo. “Uns amigos meus da Companhia, discípulos do Ritmo fizeram contato com eles, e então aconteceu a primeira aula de *house dance* no Brasil, na zona norte de São Paulo”, conta André Pires, conhecido como André *Rockmaster* desde 2007 por causa do nome de sua festa, uma das mais conhecidas do país (ASSEF, 2019)<sup>12</sup>.

Em 2004 aconteceu o primeiro *workshop* de *house dance* em Curitiba, dentro de um evento de danças urbanas. “Daquele ano em diante a dança *house* começou a se espalhar pelo Brasil, graças a esforços de dançarinos como o Edson Guiu, que se juntou a mim nessa batalha”, conta André (idem).

A origem da dança *house* está no *Jacking*, esse passo marca o ritmo e a essência dessa dança. Os passos são executados no *Up Tempo* (contratempo), dentro da batida típica do *house* e sempre usa o *HiHat* (chimbalete) como guia rítmico. O *House Dance* tem uma grande influência da Salsa e do *Tap* (sapateado americano). Nos anos 90 muitos movimentos de chão foram introduzidos e uma grande influência da Capoeira está presente hoje em dia nesse estilo de dança.

### 1.1.6 Krump dance: Agressividade

O *Krumping*, conhecido inicialmente como *Clown Dancing* ou *Clowning* (a dança do palhaço), que mais tarde se torna um estilo de *Krump*, o *Krump Clown*, é marcado por movimentos de estilo livre e expressivos e o uso de pinturas faciais. O estilo *Clown dancing* tem originou em 1992 em Los Angeles, e foi criado por Thomas Johnson que em uma festa de aniversário para crianças fez um trabalho e logo percebeu que seu estilo único de

<sup>12</sup> <https://claudiaassef.blogosfera.uol.com.br/2019/08/10/house-dancers-como-vivem-o-que-comem-como-dancam-tao-bem/>. Acesso em 15 de Maio de 2019.

dançar *hip-hop* foi um sucesso com as crianças, depois de um tempo ele ficou conhecido como *Tommy Clow* (Tommy o Palhaço). Tommy utilizava a dança para animar festas de aniversário e logo começou a ter fãs que o seguiam e rapidamente o movimento se espalhou por toda a Califórnia.

Segundo Silva (2011), podemos afirmar que, o *Krump* é um desses estilos de dança urbana, originalmente americano, para muitos *Krumpers* ele não possui ligação com a cultura *Hip Hop*, mas existem imagens e percepções que aproximam estas manifestações artístico-cultural.

O *Krump* diferente de outros estilos de dança urbana iniciou-se com uma sigla '*Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise*', ao traduzir temos 'Reino Inspirado Radicalmente Poderosamente Adorado'. Ele recebeu influências das danças urbanas antecessoras, umas em maior grau que outra, é nítida as influências da dança *Popping*, por exemplo, (contrações – *Pop*, deslizar – *traveling/slides*, etc), mas a partir destes vocabulários anteriores foi adicionada intensidade, força, velocidade em um tónus elevado na maior parte do tempo da sua execução, criando uma técnica e uma codificação própria. [...] O *Krump* foi fomentado pelo *Krumptionary*, desenvolvido pelo *Krump Kings* uma *crew* (grupo) formada pelos criadores e principais *Krumpers* do mundo, o site: <http://krumpkings.com> (figura 1) com vídeos, dvds e textos não está mais disponível na web devido ao coletivo ter se dissolvido, entretanto, a transmissão da técnica e história do *Krump* se mantém através de *fams* (famílias *krumpers* - grupos), *workshops*, blogs e outras redes sociais ligadas aos *Krumpers* (SILVA, 2011, p. 3-4).

Ceasare Willis (também conhecido por Tight Eyez), com 14 anos de idade, recém-transferido de volta para *South Central* depois de brevemente morar na costa leste da ilha, em 1999, com o grupo *Clowning crew* que frequentemente realizavam festas em seu bairro, ele logo se encontrou nas esquinas tentando imitar o estilo enérgico de Tommy o Palhaço. Tight Eyez e Big Mijo (seu companheiro de grupo), batizou este novo estilo de "*Krump*", que foi uma peça sobre o Sul do *rap* gênero conhecido como '*Krunk*'. *Krump* era um estilo mais agressivo do que *Clowning*, e era uma maneira de expressar raiva, frustração, e outras emoções intensas, por oposição a apenas entreter espectadores.

Destaquei a cultura *Hip Hop* em linhas gerais para apresentar seus desdobramentos, evidenciei a dança *Krump*, uma dança urbana jovem que nasceu em meados dos anos 2001/2002. De acordo com Silva (2011), os *Krumpers* criaram: códigos corporais, uma técnica específica, organizaram seus *krumpers* em *spots* (local na *fam*) e em *fams* (grupos), conceberam um novo estilo musical e costumes peculiares, e dessa maneira, afirmo que nasce uma cultura, a cultura *Krump*, influenciada pela sua antecessora a cultura *Hip Hop*.

Devido o *Krump* ser um estilo novo (2001/2002), ele está incluído na geração "Y", quase no início da geração "Z", aqui vemos um pouco do assunto:

A transição da geração X para geração Y traz conflitos internos na cultura *Hip-Hop*, geralmente com relação à transmissão de conhecimento, a primeira geração de *hip-hop* brasileira teve dificuldades em acessar estes códigos, portanto, a apreciação de pequenas descobertas e a valoração dos mestres possuidores de conhecimento é diferenciada nesta geração, distinto do que ocorre com a geração Y a segunda geração *Hip-Hop* brasileira. [...] Dessa forma, a organização e comunicação dos *krumpers* possa se justificar nesta análise geracional, ou seja, a rapidez da codificação da dança e a conexão em rede, com constante compartilhamento de vídeos/labs pelas redes sociais, criação de dvds com tutoriais detalhados, a criação de músicas específicas de *Krump*, eventos, a manutenção de “*Lab*” (laboratórios) com estudo de técnicas e desenvolvimento de “*Character*” (personagem) dos dançarinos, a organização dos grupos em “*Fam*” (famílias) de diferentes regiões do globo, com *Big* (dançarinos mais experiente) e *Lil’ Hommies* (estudantes da dança *Krump*) de diferentes nacionalidades, enfim inúmeras criações e terminologias em um curto espaço de tempo e com uma visibilidade global, cria-se uma cultura *Krump*, com jovens que se identificam com esta estética e esta dinâmica geracional (SILVA, 2011, p. 9-10).

Em 2001, Tight Eyez, Big Mijo, e Lil ‘C com Tommy’s Crew iniciou o processo de passar a palavra deste novo estilo de dança. Embora eles não fossem claramente *Clown dancer’s*, eles ainda estavam pintando seus rostos. Toda esta situação se altera em uma noite no estacionamento de um supermercado, onde Tight Eyez e seu grupo participaram de uma épica batalha contra a rua “*Get’em Up Clowns*”. Convencido Tight Eyez nota que a pintura já não refletia o que estavam fazendo e quem eram, e foi neste momento que ele percebeu que ele era realmente um *Krumper*, não um palhaço.

A estética do *Krump* pode ser: forte, feroz, agressiva, violenta, assustadora, sarcástica, cômica, etc, de acordo com o personagem do *krumper*; através destas imagens as percepções e sensações se afloram na construção de uma *session* (sequência de dança) proposta pelo *krumper*: Inicia-se com o *Start-Off*, *Krump* (técnica), *Buck* (*feeling* da dança), *Get-Off* ou *Liveness*, *Hype* (presença-conexão/cypher), *Concept* (história, ideia, mensagem, metáfora). Os *krumpers* têm o dom dançar constantemente nestes paradoxos, transformando o agressivo e assustador no belo e extraordinário. Em Campinas-SP, a *Crew Pânico Krumpers*, é composta por três “*Fams*”, cada uma com respectivo *Big Hommie*: MK Buck (Maicon Fidelis), 7K Buck (Klisman Rodrigues) e Dead Buck (Wagner Silva), os três dançaram e estudaram com Tight Eyez no Chile e no Brasil e em abril de 2018 estarão na França no evento *ILLEST3 Battle* (SILVA, 2011, p. 10).

Embora esta revelação viesse a provocar um dos maiores marcos na história do *Krump*, foi um momento crucial na gênese do mesmo. Então Tight Eyez e Mijo formaram a *Cartoonz*, um grupo constituído por dançarinos “*original Krump*”, e eles começaram a ensinar aos bailarinos os diferentes estilos que chamaram de *Krump*. Em 2003, os fundadores do movimento, Tight Eyes e Mijo, formaram-se como professores e em 2004, todos eles oficialmente criaram a “*Crew Krump Kings*”, que consiste na originalidade *Krumper*.

## 1.2 O balé clássico e suas reverberações no corpo de dança contemporânea

Para pensar no hibridismo dos corpos, é importante referenciar um pouco da história do balé clássico russo que o pesquisador deste TCC teve mais contato na sua formação, e em seguida apontar algumas referências do uso desta técnica como preparação corporal de alguns trabalhos contemporâneos de dança.

Segundo Caminada (1998), podemos dizer que a escola russa de dança, sistematizada por Agripina Vaganova na década de 20 e codificada em 1934 é muito mais do que um método de ensino elaborado sobre fundamentos científicos rigorosos ou do que uma concepção estética e artística do balé clássico; é uma visão filosófica da arte de ensinar, da maneira de ministrar a aula e da forma de preparar artistas para quase todos os estilos de dança cênica.

Vaganova estrutura seus movimentos desde sua forma inicial, não só descrevendo-os com extrema clareza, mas definindo, de imediato, o objetivo dessa decomposição, a dinâmica própria do movimento, os elementos que o compõem; peça por peça, dentro da mais rigorosa e lógica construção, vão sendo introduzidas as direções pelas quais se deve iniciar seu ensino sistemático, por quanto tempo devem continuar a ser decompostos, em que tempo musical serão ministrados, quando dispensarão o apoio da barra, enquanto que, ao mesmo tempo, as posições de cabeça e de braços vão sendo incorporadas de maneira coordenada e correta. [...] A forma intermediária, por vezes mais de uma, acentua e gradativamente vai dificultando sua execução, até que eles, os movimentos, se tornam orgânicos, artísticos, verdadeiros e naturais no corpo. [...] Também é impossível discutir a maneira como Vaganova valoriza os movimentos de ligação, porque um bailarino lhe parece amador. Pois o segredo está justamente no elemento dançante por excelência, ou seja, nesses movimentos que, executados com seu valor exato, dinâmica adequada e coordenação perfeita, conferem sentido artístico e determinam a qualidade da dança de um executante (CAMINADA, 1998, p. 122-124).

Na dança clássica, especialmente na escola de Vaganova, uma enorme importância é atribuída à sua colocação. É muito importante a forma que o bailarino se coloca na barra, por exemplo, com a postura correta, usando principalmente o acionamento dos grupos musculares das costas, abdômem e glúteos, bem como a posição dos pés e seus pontos de apoio no chão. “A mobilidade exigida pelos exercícios utilizados numa aula de Vaganova obriga o bailarino a estar, forçadamente, bem colocado sobre o pé de base, ou não conseguirá executar as sequências dadas” (CAMINADA, 1998, p. 133).

Um bom bailarino deve estar muito seguro do que faz não se deixar intimidar pelo que está em volta, demonstrar firmeza e precisão em suas execuções. Para isso, deve-se trabalhar o corpo com exercícios de fortalecimento e flexibilidade para dar-lhe leveza na movimentação, que é uma exigência do balé clássico. “A flexibilidade natural é um dom

que auxilia muito um bailarino, mas, na dança clássica, é preciso que ela nasça de um senso natural do movimento, e que então seja desenvolvida, ampliada e aperfeiçoada” (CAMINADA, 1998, p. 134).

Ao contrário do que Caminada diz, todos os bailarinos têm suas individualidades, alguns com facilidade em giros, outros em saltos, ou na execução de *portés*, assim como também tem suas dificuldades. O bailarino deve trabalhar suas dificuldades sem deixar de exercitar suas particularidades para que ele continue evoluindo sem perder o que ele tem de melhor.

Para Caminada (2017) a rigidez do estilo, que inclui as mais variadas formas de execução dos movimentos, não limita ou constrange a individualidade do bailarino, ao contrário, ele é livre para as mais profundas e maiores oportunidades de revelar capacidades criativas e características nacionais.

A qualidade de movimento de um dançarino é seu meio de expressar sua individualidade através desse movimento. E o que destaca este dançarino é a consciência da execução de suas individualidades.

É válido também citar um pouco da desconstrução do balé, e como ele é hoje.

A composição do ideal clássico junto à fórmula de dança que vinha agradando plateia e coreógrafos criou um modelo de balé eleito como favorito e oficial em grande parte do território europeu e suas colônias e ex-colônias nas Américas. No entanto, a sistemática do balé, por mais visualmente encantadora que fosse, não se sustentou totalmente num período de intensas mudanças na arte e na sociedade como o final do século XIX e o início do século XX. O apelo a modernização desencadeou crises estéticas contrárias ao encantamento e à supremacia das grandes companhias e conservatórios de balé. A título de exemplo, o desenvolvimento da dança moderna americana e alemã construíram outras sistemáticas para o corpo, como a improvisação, o dançar com os pés descalços, os movimentos em direção ao chão e, em muitos casos, a busca de sentidos espirituais para a dança, impulsionadas principalmente pela bailarina norte-americana Isadora Duncan (1877-1927). Aspectos distintos aos preceitos do balé até o momento (FERREIRA, 2017, p. 27).

O Balé Clássico traz muita beleza para a movimentação de um dançarino, e isso utilizado em conjunto com outros estilos de dança pode enriquecer muito o desempenho na dança. A dança moderna veio para quebrar os padrões do balé clássico, mas, ainda assim, bebeu da fonte do balé para desconstruir um corpo.

Nijinsky prova que é possível organizar a dança fora das leis do bailado clássico. Abandona os princípios em que se formou. Decide a abolição de graciosidade das curvas e do gesto redondo; quebra o equilíbrio artificial do corpo de baile em torno do eixo central da cena; introduz o princípio de assimetria profunda faz o bailarino desertar do mundo dos contos de fadas e encontrar a voz poderosa que ressoa em cada corpo desde tempos imemoriais (SASPORTES apud FERREIRA, 2017).

Para Ferreira (2017), o movimento modernista trouxe novos atributos ao balé, que não se colocava mais confortavelmente frente aos moldes conservadores formulados pelas grandes companhias e conservatórios. Os *Ballets Russes*, assim como as correntes da dança moderna, que sempre se desenvolviam paralelamente, em várias possibilidades os sentidos para o que construíram como movimento artístico. Atuando até meados de 1930 e construiu um dos discursos contra-hegemônicos mais expressivos da história oficializada o balé. Os bailarinos e coreógrafos dos *Ballets Russes*, assim como outros sujeitos desta dança no século XX, mantiveram-se criando traços artísticos e modos ímpares de estética nesta dança.



Figura 4-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal

A dança vem se renovando com o tempo, estudando formas de trabalhar um corpo, com movimentos mais complexos e desenvolvendo formas/caminhos para uma melhor execução desse movimento, esquadrinhando ao máximo evitar lesões que possam reduzir o tempo útil de um dançarino. Com o balé clássico não foi diferente, com o tempo, a forma de trabalhar um bailarino é atualizada para melhorar o desempenho do mesmo, e assim desenvolver a técnica do balé. Em uma

composição coreográfica contemporânea, demonstrar certo domínio da técnica do balé, mesmo que bem pouco, pode ser interessante para destacar o alinhamento e a postura do bailarino, principalmente quando o espetáculo ou coreografia exige isso.

Aqui Ferreira (2017) expõe a ideia de composição coreográfica de balé segundo William Forsythe, onde este coreógrafo desenvolve uma visão mais contemporânea desse tipo de composição:

Neste momento de intensas transformações, desponta em solo alemão o coreógrafo estadunidense William Forsythe, que investigou possíveis arranjos que o vocabulário ou, ditos de outro modo, a organização de movimentos do balé poderia desenhar numa conjuntura contemporânea da dança. Propondo pesquisas sobre os percursores do movimento, ações antagônicas como aceleração/desaceleração, mudanças bruscas de direção para passos já estabelecidos e a exploração dos desequilíbrios e desarticulações no ato coreográfico, Forsythe atçou outro olhar acerca da concepção e da criação coreográfica em balé (FERREIRA, 2017, p. 33).

O balé clássico é muito importante na formação de um bailarino, seja ele clássico ou contemporâneo, tanto que em muitas companhias contemporâneas pelo Brasil, é imprescindível uma aula de balé clássico. Durante minha carreira na dança, conheci alguns profissionais que valorizam muito aulas de balé clássico para exercitar a técnica.

No entanto, é importante observar que ao reproduzirmos técnicas codificadas, estamos também reforçando um pensamento colonizado. Ferreira (2017) chama a atenção sobre esse assunto.

É necessária atenção às políticas coreográficas reproduzidas, já que por elas acionam-se domínios raciais, locais e estéticos analisados para além da simples geração de movimentos dançados. Neste contexto, os determinismos técnicos-estéticos constituídos nas práticas artísticas e sociais do balé foram e permanecem questionados por pesquisadores da dança por colonizar (direta ou indiretamente) os meios artísticos da dança. A título de exemplo, a ratificação de que esta é uma dança fundamental para a formação de bailarinos profissionais de qualquer natureza; ou ainda, a forma como a cena permanece organizada: coreografias previamente fixadas e conjuntos homogêneos tanto no modo de dançar quanto na estrutura corporal dos bailarinos. Tais implicações muitas vezes reverberam num entendimento e produção de dança arbitrária, que restringe ou determina a produção e circulação de outras estéticas de dança (FERREIRA, 2017, p. 43).

Para formar bailarinos mais críticos é necessário entender que não é apenas a técnica e/ou disciplina corporal que deve ser valorizada. Durante o desenvolvimento artístico precisamos acionar provocar complexidades nos processos dados.

### 1.3 Algumas definições de dança contemporânea

Segundo Souza (2010), podemos afirmar que a dança contemporânea, mais que uma técnica específica, é uma coleção de sistemas e métodos desenvolvidos a partir da dança moderna e pós-moderna. O desenvolvimento da dança contemporânea foi paralelo, mas separado do desenvolvimento da *New Dance* na Inglaterra. Distinções podem ser feitas entre a dança contemporânea estadunidense, canadense e Europeia.

A dança contemporânea passou a trazer à discussão o papel de outras áreas artísticas na dança, como vídeo, música, fotografia, artes plásticas, performance, cultura digital e softwares específicos, que permitem alterações do que se entende como movimento, tornando movimentos reais em virtuais ou vice-versa. Surgindo, a partir de então, vertentes como a videodança, tornando mais híbridas as relações entre as diferentes áreas da dança (SOUZA, 2010)<sup>13</sup>.

A dança moderna modificou drasticamente o método usado no balé clássico, além de tirar as sapatilhas das bailarinas. Porém podemos dizer que o modernismo manteve a estrutura do balé, fazendo uso de diagonais, da dança conjunta, de um certo virtuosismo na cena, das narrativas lineares (SILVA, 2005).

<sup>13</sup> <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>. Acessado em 03 de Junho de 2019.

A dança contemporânea busca uma ruptura total com o balé, chegando às vezes até mesmo a deixar de lado a estética, valorizando a transmissão do sentimento, ideias e conceitos.

De acordo com Arrieta (2012), podemos dizer que a dança contemporânea tem esse nome por conta de um imenso conjunto de obras que desde o século passado tem surgido utilizando os mais variados modos e técnicas para expressar-se (técnicas clássica, moderna, jazz, ginástica, acrobática, pantomima, circense, sapateado, folclórica, teatro, livre, etc).

Sobre todas essas danças, pelo fato de serem contemporâneas, como sua denominação lembra, ainda não repousou o olhar crítico e discriminatório que as colocará numa nova classificação, olhar este que necessita da distância do tempo (ARRIETA, 2012).

A técnica da dança contemporânea é muito utilizada em grupos, companhias e festivais da atualidade. Acredito que um profundo conhecimento das técnicas clássica e moderna (como Marta Graham) sirva de sólido embasamento para a compreensão, estruturação e execução de muitos desses trabalhos.

De acordo com Arrieta (2012), existem aulas chamadas "contemporâneas" que utilizam, em última análise, os princípios dessas acima mencionadas. Por outro lado, essa contemporaneidade, em boa hora nos aproxima a um sem fim de horizontes desejosos de serem descobertos, importando-nos menos com as denominações.

A dança moderna historicamente foi o movimento que respectivamente rompeu com padrões estéticos de uma época voltada para a Dança Clássica, desconstruindo o corpo do bailarino para desenvolver novas possibilidades de movimentos, e também antecedeu as discussões em relação às propostas contemporâneas de dança.

Em meados do século XX (1950/1960), a dança contemporânea foi se desenvolvendo tornando-se popular na década de 1980, a sua crescente popularidade se justifica, em parte, pelo fato deste gênero de dança não se prender aos padrões clássicos, a sua não limitação possibilita ao bailarino, autonomia para construir suas próprias coreografias a partir de métodos como a improvisação, o contato com o chão ou com outro personagem cênico, a utilização de figurinos interativos, entre outros.

A criação dentro da dança contemporânea é um processo que alia os métodos da composição coreográfica, desde situações rotineiras até temas polêmicos, e esse estilo de dança também traz à tona a inserção de outros elementos artísticos para a dança, como o vídeo, a fotografia, as artes visuais, e a cultura digital como um todo.



Figura 5-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal

Outra parte importante para um processo criativo na dança é o corpo humano, a sua fisiologia e anatomia ganham uma importância para a coreografia, pois possibilita que o bailarino tenha uma melhor conscientização dos seus movimentos, isto se dá com um preparo indispensável para um bailarino contemporâneo que é o

alongamento muscular para a leveza e amplitude nos movimentos e um trabalho de resistência através de aulas de condicionamento físico. Como visto, a dança contemporânea rompeu com padrões ao fugir da “formatação” tradicional dos gêneros clássicos, desta forma consolidou-se como uma manifestação artística única e revolucionária, tendo algumas características principais como, não existir técnicas predefinidas, não existe limitações de movimentos, vestuário ou música, a valorização da experimentação e inovação, valorização das improvisações e a mistura de outros elementos artísticos à dança (vídeo, fotografia, artes visuais e digitais, etc), isso faz com que a palavra “contemporâneo” seja sinônimo de novo, atual e original.

#### 1.4 As Danças Urbanas na Dança Contemporânea

Há algum tempo, um fenômeno tem ganhado destaque no cenário da dança mundial, a presença em produções de Dança Contemporânea de elementos das chamadas Danças Urbanas, ou melhor, danças e técnicas presentes em uma cultura urbana muito específica, a Cultura *Hip Hop*.

Pautados em Lakka (2017), podemos dizer que a aproximação entre estes dois universos e as respectivas contaminações entre ambas expressões artísticas, têm se mostrado como um traço marcante na produção da dança atual, seja pela capacidade do *Hip Hop* em introduzir pessoas na dança profissional, ou pela constante absorção da dança Contemporânea de traços culturais provenientes do *Hip Hop*.

A oficina Conexões entre Danças Urbanas e Dança Contemporânea, possui caráter prático e teórico. Por um lado, almeja socializar soluções de composições coreográficas testadas por Vanilton Lakka em suas criações, por outro lado apresenta aos alunos outros criadores que partem do material e do universo das Danças Urbanas para

criar projetos coreográficos que se encontram na fronteira entre as Danças Urbanas e a Dança Contemporânea.

Sobre a oficina citada acima, Lakka diz:

Dentre as possibilidades de diálogo entre a interface Danças Urbanas e a Dança Contemporânea, enfatizo dois modelos de aproximação que tiveram destaque nesse histórico. No primeiro, coreógrafos provindos da Dança Contemporânea estabelecendo conexões com dançarinos de *Break dance*/Danças Urbanas, em parte pesquisando padrões de movimento executado por eles, outras vezes tentando tratar de questões próprias do universo no qual se origina as Danças Urbanas como a periferia dos grandes centros, a desigualdade social e a violência (LAKKA, 2017, p. 3).



Figura 6-Processo criativo Mimetismo. Foto: Arquivo pessoal

Todo estilo de dança tem suas técnicas e exigências. Muitas das vezes algo que é exigido em um estilo, não é exigido em outro, isto faz com que o dançarino desenvolva um repertório motor exclusivo de um determinado estilo de dança, que acaba lhe trazendo dificuldades de se adaptar as exigências de uma nova experiência. Por isto, a consciência corporal é muito importante para que o dançarino tenha entendimento do seu corpo, e saiba trabalhá-lo sem perder sua essência.

É o caso de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo (Belo Horizonte) ao fazer referência ao *Popping* no espetáculo *O Corpo* (2000) e ao *FootWork* em *Breu* (2007). Também há vestígios de *Breakdance* em *Casanova* (1998), espetáculo de Angelim Preljocaj criado para o Balé da Ópera de Paris, no qual, bailarinos com formação essencialmente clássica executam movimentos que remetem a performances de *B.boys* (LAKKA, 2017, p. 3).

Um praticante das danças urbanas que possui técnica em balé clássico, dança moderna, acaba tendo um melhor desempenho em um processo criativo contemporâneo, pois o alinhamento e a disciplina corporal que o balé clássico traz, por exemplo, pode melhorar a movimentação de dançarinos que praticam algumas linguagens diferentes de dança, e também amplia seu leque de possibilidades de movimento.

Ainda no primeiro modelo, outros coreógrafos preferiram criar parceria com grupos e dançarinos de Danças Urbanas, levando os próprios para o palco em espetáculos de Dança Contemporânea. É o caso de Luis Ferron coreógrafo paulista que tem se aproximado de questões relacionadas às Danças Urbanas e de dançarinos como John Lenon da Silva. A Cia. Será Que? de Rui Moreira em *Quilombos Urbanos* (1999), espetáculo realizado em parceria com o grupo de *Hip Hop Up Dance*, o *Ballet Stagium* em *À Margem dos Trilhos* (2000), em parceria com os dançarinos Frank Ejara, Sô e Djha, além do coreógrafo francês José

Mortalvo da Companhia MortalvoHervieu que também usa *B.boys* em seus espetáculos (LAKKA, 2017, p. 4).

Um dançarino que tem muita experiência em danças urbanas, e conhece a dança contemporânea, acaba tendo muita informação de movimentos e isso faz com que o trabalho coreográfico fique bem interessante, com a diversidade de movimentos que as danças urbanas podem trazer. Isto em conjunto com o pensamento contemporâneo da dança pode se tornar inovador.

No Brasil é possível citar a Cia. de Dança Balé de Rua (Uberlândia-MG), presente em Festivais de Dança Contemporânea nacionais como o FID (Fórum Internacional de Dança) e o Panorama Rio Arte, e internacionais como a Biennale de la Danse (Lyon-França) e Movi Berlim (Alemanha). E os grupos do Rio de Janeiro Membros Cia. de Dança de Macaé-RJ, a Cia. Híbrida da cidade do Rio de Janeiro e o Grupo de Rua de Niterói, de Bruno Beltrão. (LAKKA, 2017, p. 4-5)

As danças urbanas podem contribuir muito para um bailarino contemporâneo, pois atualmente dança-se com muita dinâmica, e isso exige muita força e um condicionamento físico bem elevado. Isto é algo que as danças urbanas acabam trazendo para quem pratica, principalmente um *b-boy* que é praticante do *break dance*, um estilo de rua.

Pesquisando sobre a história das danças urbanas (*hip-hop* no geral) e a história da dança moderna, pude observar que ambos eram muito distantes um do outro, pois um foi criado nas ruas e periferias, e o outro em escolas de danças por estudiosos e pessoas que se tornaram famosos por serem os percussores deste estilo de dança. Porém atualmente, estas linguagens já andam de mãos dadas e se desenvolvem muito bem juntos. Um dançarino que domina estes dois estilos, pode adquirir um repertório de movimento muito elevado e uma técnica bem desenvolvida.

### 1.5 Corpos Híbridos: uma confluência de técnicas corporais?

Segundo Louppe (1998), há algum tempo, falava-se de mestiçagem: uma mistura de formas culturais, interpenetração de formas e de gêneros artísticos, etc. Por outro lado, todo corpo está apto para desenvolver e aprender técnicas novas. O bailarino deve estar disposto e a vontade para absorver o que for proposto a ele, pois isto pode trazer uma infinidade de referências para sua movimentação.

Existem bailarinos que naturalmente têm requisitos para uma certa modalidade de dança, como o balé clássico por exemplo, com o alinhamento e uma estrutura física

própria para esta modalidade, e outros que tem que trabalhar e desenvolver esses requisitos para suprir essa necessidade quando exigida.

Entretanto, Louppe (1998) chama a atenção quando diz: “Na realidade, todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado” (LOUPPE, 1998, p. 28). Para esta autora, o dispositivo qualitativo do bailarino que deveria ser o objeto das mudanças, considerando tudo o que o constitui em sua relação com o mundo.

Operada dentro de prazos puramente conjunturais e dentro do quadro de uma vida profissional, a manipulação dos corpos, de acordo com critérios e referências variáveis, pode produzir resultados preocupantes que ultrapassam, de longe, a estética inofensiva da mistura de códigos: seja o caso de permanecermos no mimético, fazendo da dança uma espécie de autofiguração em que nada de interessante advirá; seja o caso de ultrapassarmos esse aspecto puramente formal e entrarmos nas instâncias reais do movimento (LOUPPE, 1998, p. 29).

A autora apresenta uma reflexão sobre essas misturas e destaca que não se trata de mestiçagem, mas sim de hibridismo. Alguém que tem muitas informações de movimento, hoje em dia, pode configurar um dançarino aberto para absorver novas ideias e possibilidades. A prática de variados estilos de dança pode fazer com que a técnica do dançarino fique mais apurada, tornando-se um corpo híbrido.

Como Louppe discorre sobre o assunto:

A ideia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. Nesta última, a mistura de sangue ou de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. Além disso, a mestiçagem evoca uma ideia de universalidade de acordo com uma abertura cultural de “bom-tom”, favorecidas também pelas correntes globalizantes atravessadas pelas reflexões atuais sobre a alteridade, o pertencimento a grupos identitários ou diálogo eventual entre esses grupos. O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum – ele não é nada. Ele é frequentemente, isolado e atípico, é resultado de uma combinação única e acidental (LOUPPE, 1998, p. 30).

Concluindo que:

A hibridação é hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria elaboração. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível (LOUPPE, 1998, p. 31).

O híbrido é a forma em que um organismo vivo é alterado, seja de nascença ou pelo tempo, já a mestiçagem é uma alteração cultural ou étnica, assim, multirraciais ou mestiças são descendentes de uma única origem. De acordo com Fonseca e Brandão

(2010), com o fenômeno da globalização, a intensificação da circulação de objetos, pessoas e informações têm possibilitado o constante fluxo e reorganização das práticas culturais na sociedade contemporânea. Do contato com o outro surgem misturas denominadas transculturação, hibridação e mestiçagem, termos amplamente difundidos e utilizados pela antropologia contemporânea e que têm sido apropriados por outras áreas.

Pautado em Louppe (1998), podemos afirmar que de fato, o corpo eclético não escolhe nada, ele é escolhido. Um sistema de desnudamento de seus próprios elementos constitutivos, de confiscos das práticas e dos saberes (sobretudo em relação à herança da modernidade), parece estar bem instituído.

A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela Pode criar uma relação não entre raças, mas entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas. A hibridação evoca as figuras polimorfos imaginadas por Philippe Decouflé que participam, ao mesmo tempo. Do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal (LOUPPE, 1998, p. 30-31).

Partindo do fato de que um hibridismo é um corpo com alterações genéticas podendo ter partes de indivíduos diferentes, procuramos entender se um dançarino que possui um corpo dentro dessas características, com uma gama de possibilidade de estilos de dança e movimentos, pode tornar possível que esse corpo seja melhor aproveitado em um processo criativo.

Mas enquanto criadores, esse hibridismo precisa ser bem observado para não valorizar demais a técnica do intérprete e esquecer os sentidos da sua dança. Mundim (2004)<sup>14</sup> nega uma dança “vale tudo”, e acredita numa dança híbrida provida de significados e sinestesia. Que a estética continue tendo um papel importante na criação em dança, porém que perceba a necessidade da troca com o outro, via sensações, via comunicação.

<sup>14</sup> Publicado no jornal “Ô Sujeito!”, Ano 1, n.1, agosto 2004 (Edição e Produção: Elinaldo Meira, Jornalista Responsável.: Caio Albuquerque - Mtb. 30356) e site Conexão Dança.

## CAP. 2 – CAMINHOS COREOGRÁFICOS

O caminho percorrido pelo pensamento e a prática exercida através da observação da realidade, define metodologia na visão de Minayo (2001). Tais caminhos facilitam o processo de elaboração de um trabalho ou de pesquisa de cunho científico, uma vez que sua estrutura tem o intuito de organizar para garantir bons resultados da pesquisa. Dessa forma, entende-se que a opção metodológica é uma questão determinante na pesquisa científica.

De acordo com Gil (2002) pode-se definir pesquisa como procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa é requerida quando não se dispõe de informação suficiente para responder ao problema. Nesse sentido entendo que investigar as influências de técnicas como a dança contemporânea e o *hip hop* na interpretação e criação em dança ainda é importante nessa contribuição para a pesquisa em dança.

### 2.1 ABORDAGENS DA PESQUISA

Para desenvolvimento dessa pesquisa foi utilizado uma abordagem do tipo **qualitativa**, por traduzir e expressar o sentido dos fenômenos do mundo social, além de localizar o observador no mundo, consistindo em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade o mundo. Segundo Neves (1996) a abordagem qualitativa, trata-se de reduzir a distância entre o indicador e o indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação.

A pesquisa qualitativa tem como vantagem uma maior interação com os sujeitos da pesquisa, pois busca compreender sua subjetividade, permitindo obter resultados individualizados, a partir da visualização dos múltiplos aspectos da realidade.

### 2.2. TIPO DE PESQUISA

Esta pesquisa se enquadrou como uma pesquisa participativa, pois a mesma se caracterizou pelo envolvimento entre o pesquisador e os intérpretes no processo de investigação, proporcionando então embasamento para o desenvolvimento de experiência e processo de criação, através da atuação do pesquisador como coreógrafo no decorrer da pesquisa.

Nesse sentido, a presente pesquisa visou descrever um processo de criação contemporâneo com movimentação inspirada nas danças urbanas e alinhamento do balé clássico, com o intuito de demonstrar que a contemporaneidade pode se desenvolver através de qualquer estilo de dança, o que é realmente importante é o desenvolvimento do trabalho e a pesquisa que foi feita para criá-lo.

### 2.3. PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A pesquisa de campo auxiliou no decorrer da experimentação do processo criativo.

Na coleta de dados, o importante não é somente coletar informações que deem conta dos conceitos (através dos indicadores), mas também de obter estas informações através de uma forma onde se pode aplicar posteriormente o tratamento necessário para testar as hipóteses (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 57).

Na coleta de dados, utilizamos os seguintes instrumentos de pesquisa:

- **Roda de conversa:** Optei em realizar roda de conversa ao invés da entrevista semi-estruturada, pois entendi que seria mais interessante e mais descontraído durante os encontros que se deram em fins de semana com a Companhia Artigo 5.

- **Registros Audiovisuais:** Foram feitos registros, no decorrer processual do trabalho, e com ele finalizado. Fotografias e filmagens para um documento acadêmico, para auxiliar e contribuir em trabalhos futuros. Em seu registro final, temos um vídeo da coreografia com todos seus elementos e formas.

- **Diário de campo:** onde foi anotado, dia após dia, os eventos da observação e a progressão da pesquisa. No decorrer da investigação, o diário auxiliou nas descrições e análises dos fatos ocorridos, como forma de “lembrete” dos detalhes observados entre os intérpretes envolvidos na pesquisa. Fonseca (2002) inclui a dimensão de cunho mais interpretativo das anotações, considerando que durante a observação de um fato, o pesquisador já poderia registrar algumas análises sobre o acompanhamento. Para Prodanov e Freitas (2013), trata-se de um instrumento complexo que permite o detalhamento das informações, observações e reflexões sugeridas no decorrer da investigação ou momento observado. A seguir são descritos os procedimentos realizados em cada encontro com os sujeitos da pesquisa.

No início das aulas de composição coreográfica, já estávamos sendo instigados com algumas propostas que a professora para criarmos células coreográficas. Partindo do princípio de esticar, inverter e achatar, tivemos que desenvolver uma pequena coreografia, e então, começar o processo que viria a ser o trabalho final da matéria. Após isso, na aula seguinte, foi o dia em que decidi fazer um trio, pois devido a alguns problemas físicos eu estava com algumas limitações, devido isso talvez não conseguisse demonstra minha proposta como o pensado então abracei a ideia por se tratar de pessoas que tinha um convívio e conhecia muito bem.

O dia em que decidimos quando seria a primeira prévia do processo coreográfico, foi quando conversamos sobre o cronograma de ensaios dos grupos até a apresentação final e a partir daí começamos o processo de criação. Encontramo-nos para discutir a ideia do trabalho e tentar desenvolver um contexto a obra, conversamos bastante sobre o assunto. Foi também o nosso primeiro ensaio, e já desenvolvemos um pouco do processo. Escolhemos uma música para o início, e decidimos um figurino e o que íamos usar e elemento na cena.

Mostramos pela primeira vez uma pequena parte para a professora e nossos colegas. Foi muito importante, pois a visão que eles nos deram ajudou no desenvolvimento do processo. Primeiro atentaram para a música que não estava valorizando a ideia, devido isso pensamos em não usar música no começo, e deixa só para a metade em diante. Além dos sábados, nós nos encontrávamos nos dias em que todos estavam disponíveis, na UEA e no local de ensaio do grupo artigo 5 para discutir o processo, e continuar desenvolvendo o trabalho. Devido todos os componentes do grupo fazer parte da Cia artigo 5, nós também ensaiávamos um pouco alguns domingos, não dávamos muita atenção ao processo pois tínhamos outros eventos da cia para dar atenção, devido isso os domingos serviam apenas para pontuarmos coisas referentes ao trabalho.

Encontramo-nos para terminar mais um trecho da coreografia. Fizemos algumas experimentações executando movimentos das danças urbanas como dança contemporânea, e o contrário também. O dia 06/11, foi um dos dias mais produtivos que tivemos.

Em um domingo, depois do ensaio da companhia, nós tiramos algumas fotos com figurino para a divulgação. No dia 23/11, tivemos mais um encontro onde finalizamos o trabalho, mas ainda era necessário praticar mais com ensaios e aperfeiçoar a coreografia.

E no dia 28/11, tivemos o nosso ensaio geral no Casarão de Ideias onde seria apresentado o trabalho final. Terminamos a coreografia e utilizamos do local que íamos apresentar para a adaptação do espaço, e prevenir imprevistos. Em seguida decidimos a

iluminação com nossos companheiros de elementos cênicos, também conversamos sobre a maquiagem algumas alterações no figurino.

Apresentação do processo completo no Casarão de Ideias. Estavam presentes, minha orientadora Yara costa, uma das componentes da minha banca de defesa Raissa Costa, e o professor de elementos cênicos Getúlio Henrique. Depois da apresentação tivemos um momento de conversa onde nos foi apresentado a opinião dos professores em relação ao trabalho.

- **Ensaios abertos com mediadores convidados:** Foi feito também ensaios e demonstrações da coreografia, aberto a profissionais que auxiliaram no desenvolvimento do processo criativo. Tivemos a ideia de utilizar tecidos ligados a mim a dois dançarinos que representam estilos de danças diferentes, mais especificamente um representa as danças urbanas e o outro a dança contemporânea como se fossem personalidades diferentes de uma pessoa.

Trabalhamos a composição com algumas experimentações fazendo com que os dois corpos pratiquem ambos os estilos, dando alguns estímulos para instigar a capacidade criativa dos dançarinos e assim compor o trabalho. Os três dançarinos trabalhando em conjunto, cada um trazendo seu repertório de movimentos a partir da ideia proposta.

A base das minhas criações é a experiência que adquiri durante minha carreira na dança, juntando movimentos de dança contemporânea e danças urbanas pensando no alinhamento do balé clássico, sendo esse meu diferencial nesse processo coreográfico. Inicialmente minha intenção era fazer um solo, porém, devido a uma lesão eu estou com muitas limitações e não consigo apresentar o processo como imaginava, mas futuramente quando estiver melhor, pretendo dar continuidade no trabalho e apresentá-lo como deveria ser.

## 2.4 RESULTADOS - MIMETISMO

A composição coreográfica foi apresentada com um trio, eu e mais dois componentes, onde um representava as danças urbanas, e o outro representava a dança contemporânea com o intuito de trazer as referências do que pratiquei ao longo de minha carreira, assim pude aproveitar alguns movimentos base das danças urbanas e movimentos base da dança contemporânea, como mudança de dinâmicas (lento e rápido), explorar níveis (baixo, médio e alto), e movimentos leves e pesados. O balé clássico se encaixou como um requinte, lapidando o movimento com alinhamento e uma postura que

não é nada comum nas danças urbanas. Um exemplo que gosto de usar é o *flare*, que é um movimento acrobático no qual o artista alterna o equilíbrio do tronco entre os dois braços enquanto balança as pernas em círculos, fundamentalmente é um “*power move*” para o *break dance*. Muitos *b.boys* executam o flare com os joelhos flexionados por não ter um alinhamento e nem alongamento dos músculos posteriores das pernas, e isso é algo que o balé clássico pode ajudar muito. Por se tratar de um giro, manter os joelhos bem esticados e alongados faz com que o movimento fique bem mais leve e melhora sua aereodinâmica.

O foco principal desta coreografia é mostrar um pouco da minha experiência em distintos estilos de dança, danças urbanas que foi por onde me foi apresentado à dança, balé clássico e dança contemporânea que são estilos que tive a oportunidade de estudar e aperfeiçoar com grandes profissionais da área. A dança contemporânea não se limita a um conjunto de técnicas específicas, abrangendo assim uma variedade de gêneros, ritmos e formas. Segundo Fatima Wachowicz, contemporâneo significa, aquilo que vive na mesma época, por essa razão, a dança contemporânea é considerada uma dança abstrata e em constante transformação e desenvolvimento, pois a mesma se caracteriza por propor intensas inovações e experimentações coreográficas, que muitas vezes misturam ritmos.

A seguir descrevo como foi o desenvolvimento do processo criativo da composição coreográfica, destacando o perfil e respostas do elenco, local de trabalho, dificuldades e facilidades na criação da partitura corporal. Buscando ainda analisar os resultados diante do nosso referencial teórico.

Quando comecei a elaborar um tema para meu TCC, a primeira coisa que me veio foi apresentar a dança da forma que eu a entendia, pois expressar isso é muito importante pra mim, e como falo em minha justificativa recebi muito preconceito por alguns lugares que passei e percebia que os praticantes de danças urbanas não tinham nem a oportunidade de tentar agradar, só pela postura proveniente da dança habitual deles, já os eliminava no início das audições. A partir dessa experiência, quis mostrar a influência que a dança urbana pode trazer para o balé clássico, e como a movimentação aliada à prática deste estilo pode ser muito interessante para a dança contemporânea. Contudo meu foco principal nessa composição é experimentar o que eu tenho de movimentação, tanto das danças urbanas quanto da dança contemporânea, sem esquecer-se do alinhamento e postura que adquiri praticando aulas de balé clássico, basicamente o intuito desse trabalho é mostrar o que eu aprendi durante dez anos praticando dança.

Um de meus principais teóricos Vanilton Lakka (2017), fala um pouco da junção desses dois estilos, a dança contemporânea e as danças urbanas, destacando a

aproximação entre estes dois universos e as respectivas contaminações entre ambas as expressões artísticas, quem têm marcado a produção da dança atualmente, seja pela capacidade do *Hip Hop* em introduzir pessoas na dança profissional, ou pela constante absorção da dança Contemporânea de traços culturais provenientes do *Hip Hop*. Outro teórico que valorizo muito é a Laurence Louppe, que fala sobre o corpo híbrido, e que todo corpo está apto a desenvolver e aprender técnicas novas. O bailarino deve estar disposto e a vontade para absorver o que for proposto a ele, pois isto pode trazer uma infinidade de referências para sua movimentação.

O espetáculo “Mimetismo” apresenta um corpo híbrido, ou seja, um corpo com uma vasta informação de movimentos de estilos variados e a partir desse conhecimento aplica em uma composição coreográfica os estilos das danças urbanas e da dança contemporânea.

A dança urbana me ajudou por conta da diversidade de estilos que é possível explorar em um processo criativo, além de trabalhar a força que é algo muito importante na dança contemporânea ainda tem infinitas possibilidades que podem ser muito bem aproveitadas no desenvolvimento de uma coreografia. No lado que o Fernando estava, utilizamos os estilos, *Popping, Locking, House Dance, Break Dance e Hip-Hop Dance* que são estilos das danças urbanas, aproveitamos algumas bases desses respectivos estilos para compor o espetáculo. Já no lado que estava a Auria, era o lado que representava a dança contemporânea, exploramos um pouco a dinâmica dos movimentos, e os níveis, para compor a coreografia.

Durante o espetáculo utilizamos improviso, que pode ser comparado ao *Hip-Hop FreeStyle*, que é considerado a liberdade que um praticante de danças urbanas tem de expressar o seu estilo próprio utilizando toda sua experiência de movimentos. Colombero (2011). Foram tendo influência do *locking*, do *popping*, do *break* e principalmente das danças sociais e começaram a dar forma livre para o corpo, criando a dança *hip hop freestyle*. O *Hip-Hop Freestyle*, é a liberdade de se expressar, não se prendendo em um só estilo e aproveitando tudo que as danças urbanas têm para oferecer.

Em nossos ensaios todos deram opiniões, trocamos ideias para compor o trabalho, fizemos algumas experimentações tentando trabalhar cada corpo separadamente através de algumas propostas lançadas, e cada um desenvolveu uma movimentação diferente de acordo com as propostas, que foi muito interessante pra mim. Na primeira vez que mostramos o trabalho ele estava na fase inicial e pouco elaborado, mas tivemos a opinião das pessoas que nos assistiram (inclusive a própria professora Yara Costa), que foi muito importante para construir o início do trabalho. Após isso, nos encontramos algumas vezes

na ESAT/UEA, e na sede do grupo de danças urbanas Artigo 5 para dar continuidade ao processo.

A companhia foi fundada em janeiro de 2018, e seu quadro artístico e composto por 16 pessoas, 8 homens e 8 mulheres, são artistas de diversas linguagens das danças urbanas. Na direção de Fernando da Costa Jacquiminut, coreógrafo conta com os trabalhos coreográficos e coletivos de Letícia Fátima Pinto Rodrigues e Felipe da Costa Jacquiminut.

A Cia Artigo 5 tem como objetivo agregar mais conhecimentos para as danças urbanas de cenário local trabalha afundo sobre teorias e práticas das técnicas de danças urbanas, utilizando partes da metodologia do balé clássico e da dança contemporânea, que possa contribuir com os estilos das danças urbanas agregando ainda mais valor e dando um diferencial em nosso trabalho. Nossos ensaios aconteceram (e continuam acontecendo) todos os domingos de 9:00 as 18:00 com intervalo de duas horas entre, 12:00 e 14:00. Fica localizado na Rua José Lins do Rego, Número 121, parque são Pedro, CEP 69.000-000, Manaus.

O grupo trabalha com o foco nas danças urbanas, mas também exercita técnica da dança contemporânea. É um dos únicos grupos de danças urbanas que valorizam a teoria e os princípios dos movimentos, que são coisas pouco focadas nos grupos de danças urbanas do Brasil, principalmente em Manaus. A Cia conta com uma sala exclusiva com três ventiladores, um ar-condicionado e três saídas de ar.

Aurea Lima de Aguiar: Bailarina na Cia Artigo 5, e graduando de bacharelado em dança pela Universidade do Estado do Amazonas. Começou sua vida na dança em 2006, já passou por vários estilos de dança, como balé clássico, *bollywood dance*, danças urbanas entre outros.

O Mimetismo me trouxe como experiência a troca de conhecimento, de como podemos tornar a dança urbana e contemporânea algo homogêneo. Também me fez entender a troca de diálogos, e de como trabalhar com pessoas de pensamentos e formas diferentes de você, juntando toda essa informação e transformar em algo diferente, que é o que o Mimetismo.

Fernando da Costa Jacquiminut ou Feeh Jacquiminut: iniciou a vivência na dança aos 13 anos no Break dance e hoje tem 28 anos. Com o passar do tempo me aprofundei nos estilos *Popping*, *Locking*, *House dance* e *Hip-Hop dance*, pesquiso e defendo as danças urbanas em Manaus, sou graduando de bacharelado do curso de dança da UEA/ESAT, já dancei em diversos grupos, mas hoje sou diretor e coreógrafo da Artigo 5 Cia de dança no qual defendemos as danças urbanas e trabalhamos também a dança contemporânea e o balé clássico.

Nesse trabalho tive a oportunidade de experimentar a técnica contemporânea somada à dança urbana, que acabou agregando em nossas vidas, pois a tempo já venho praticando as danças urbanas, já a dança contemporânea adquiri mais conhecimento sobre ela dentro da faculdade. Tinha tido experiência nos dois estilos, destacando principalmente o estilo *break dance* que trabalha bastantes movimentos no chão, porém ainda não tinha experimentado algo semelhante, e no trabalho de composição acabamos fazendo em três momentos, o primeiro foi eu dançar o urbano e a pessoa repetir fazendo de uma forma contemporânea, e o mesmo ao contrário, onde eu repetiria a movimentação contemporânea de uma forma de dança urbanas, e no final poder experimentar os três juntos. Ao mesmo tempo em que foi desafiador também foi muito inspirador, pois a vontade era sempre fazer mais e mais.

Tivemos muitos contratempos, pois ocorreram muitos desencontros e isso fez com que o processo ficasse um pouco lento, isso se dava pelo fato de que todos nós estávamos com outros trabalhos para fazer, mas mesmo com todas as dificuldades, conseguimos alcançar nossa meta para esse trabalho de composição. No dia da apresentação, foi uma grande revisão sobre a matéria de elementos cênicos, e foi bom lembrar essas informações. Com esse trabalho realizado só agregou na minha vida acadêmica.

## CONSIDERAÇÕES GERAIS

Inicialmente minha intenção era fazer um solo, porém, devido a uma lesão, estou com muitas limitações e não posso apresentar o processo da forma que imaginei, mas futuramente quando estiver melhor, pretendo levar esse trabalho pra frente e apresentá-lo como deveria ser. Já estou me tratando, e cuidando para que minhas lesões se curem para poder ter uma liberdade maior em questão de movimentação, como tinha antes de me machucar.

Também conversei com alguns profissionais que conheço e trabalham a dança contemporânea em conjunto com as danças urbanas ou com ideias parecidas com a minha. Uma pessoa que discuti bastante sobre a temática do meu trabalho foi o diretor da cia artigo 5, que tem bastante conhecimento das danças urbanas, e tive a oportunidade de ouvir do grande artista Mario nascimento, como ele trabalha a dança contemporânea em conjunto com as artes marciais e sobre sua metodologia de trabalho com a dança.

Parafraseando o crítico de dança Clive Barnes, a dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte, não importa a linguagem, a procedência, os objetivos, nem a sua forma, é tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem. Percebo que tanto as companhias institucionalizadas (mantidas pelo Governo) como as independentes em Manaus ainda aproveitam pouco o *hip-hop*, diferente de companhias de outras cidades como de Mario Nascimento em Belo Horizonte-MG e a de Alex Soares de Jundiaí-SP. As danças urbanas são muito bem aproveitadas nessas companhias e acabam proporcionando novidades nas criações das mesmas.

Os resultados foram significativos no sentido do aprendizado. Houve uma boa troca de conhecimento entre os intérpretes que participaram da montagem. A partilha de experiências foi constante, onde cada integrante explorou suas particularidades dentro de um coletivo. Em todo lugar que estou inserido, tudo o que me motiva é a experiência que vou adquirir, é o aproveitamento que terei das coisas que ainda posso aprender e como isso vai agregar na minha dança.

Durante esse processo fomos bem compreensivos uns com os outros e nos entendemos muito bem, foi muito bom trabalhar com esses dois amigos, é algo que eu não quero perder nesse projeto, eu pretendo levar adiante e tentar descobrir novas possibilidades e desenvolver mais ainda esse trabalho. No fim da apresentação, os professores Getúlio Henrique e Yara Costa deram suas *opiniões* da apresentação, como poderíamos melhorar alguns detalhes, o que estava, e o que não estava de acordo com a proposta, isso foi muito importante pra mim, pois vou aproveitar esses conselhos para melhorar o trabalho e futuramente melhorá-lo.

O referencial teórico sobre danças urbanas ainda é escasso no formato de livros. Há uma grande quantidade de sites sobre o assunto, mas o reconhecimento como uma produção científica dessas plataformas ainda não existe. Portanto a produção de trabalhos finais de graduação ou outros níveis acadêmicos ainda é fundamental para a melhoria de uma reflexão mais crítica sobre as danças urbanas e todos os atravessamentos que a mesma provoca em outros corpos, em outras danças.

## REFERÊNCIAS

- BELTRÃO, Bruno. *Break Dance: Fissão e reação em cadeia*. IN: **Lições de Dança II**. Arnaldo Antune (org.). Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000, p. 203 – 222.
- CAMINADA, Eliana. *Considerações sobre o método Vaganova*. IN: **Lições de Dança I**. Paulo Henrique Amorim [et al]. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 121-140.
- FONSECA, j. j. s. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC. Apostila, 2002.
- FONSECA/BRANDÃO, Inara/Ludimila. **Hibridismo, Mestiçagem e transculturação: Tendência do Vocabulário Antropológico in voga na Moda**. Caxias do sul, 2010.
- FERREIRA, Rousejanny Ferreira. **Balé Sobre Outros Eixos: Traçados de William Forsythe para a Criação de tecnologias de improvisação**. Curitiba: CRV, 2017.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Um Projeto de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. IN: **Lições de Dança II**. Arnaldo Antunes (org.). Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p. 27 – 40.
- MINAYO, Maria Cecilia de souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, Método e Criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- NEVES, José Luís. **Pesquisa qualitativa: Características, usos e possibilidade. Caderno de pesquisa em administração**. São Paulo: v.1, nº 3, 2º SEM./1996.
- PRODANOV, Cleber Cristiano & FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do Trabalho Científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2.ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. E-book Metodologia do Trabalho Científico.
- SILVA, Eliana Rodrigues silva. **Dança e Pós-Modernidade**. Direitos para essa edição cedida à Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.
- SILVA, Ana Cristina Ribeiro Silva. **Krump e Cultura Hip Hop: Gerações, Conexões, Percepções e Imagens**. Campinas: UNICAMP, 2011. Doutorado em curso; orientação Julia Ziviani Vitiello. Artista da dança.
- TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.
- XAVIER, Jussara, MEYER Sandra e TORRES, Vera. **Coleção Dança Cênica: Pesquisa em Dança: Volume I**. Joinville: Letra d'água, 2008.

### Links:

- ARRIETA, Luis. IN: <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-um-relato.html> Dança Contemporânea – Um relato, 2010. Acessado em 30 de maio de 2019.
- ASSEF, Claudia Asséf <https://claudiaassef.blogosfera.uol.com.br/2019/08/10/house-dancers-como-vivem-o-que-comem-como-dancam-tao-bem/> *House Dance, como vivem, o que comem, como dançam tão bem?*, 2019. Acessado em 15 de maio de 2019.

COLOMBERO, Rose Mary Marques. [http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda\\_2011\\_09.pdf](http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_09.pdf) Grupo de pesquisa em educação escolar – FEUSP, Junho/2011. Acessado em 10 de maio de 2019.

EJARA, Frank Ejara. <http://hiphopsteps.blogspot.com/p/dancas-urbanas-historia.html> Hip Hop Steps. Acessado em 30 de setembro de 2018.

LAKKA, Vanilton Lakka. <http://www.lakka.com.br/conexoes-entre-danca-de-rua-e-danca-contemporanea/> Vanilton Lakka, 2017. Work shop no México em 2012. Acessado em 30 de setembro de 2018.

LAKKA, Vanilton Lakka. A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea. In: Anais do IV nacional de pesquisadores em dança, Comitê dança em configurações estéticas – junho/2015. Link: <http://www.lakka.com.br/wp-content/uploads/2018/02/A-CENA-DAS-DAN%C3%87AS-URBANAS-EM-CENA-A-INTERFACE-DAN%C3%87AS-URBANAS-E-DAN%C3%87A-CONTEMPOR%C3%82NEA.pdf>. Acessado em 01 de Junho de 2019.

SOUZA, Róger de Souza. <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html> Dança Contemporânea – sua história, 2010. Acessado em 03 de Junho de 2019.