

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANDRÉA C. MORAES SOARES

**BAILARINOS ANFÍBIOS NO CAMPO DA GRANDE PRODUÇÃO EM DANÇA:
processos de hibridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre**

Porto Alegre

2018

ANDRÉA C. MORAES SOARES

**BAILARINOS ANFÍBIOS NO CAMPO DA GRANDE PRODUÇÃO EM DANÇA:
processos de hibridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Dantas.

Porto Alegre

2018

ANDRÉA C. MORAES SOARES

**BAILARINOS ANFÍBIOS NO CAMPO DA GRANDE PRODUÇÃO EM DANÇA:
processos de hibridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em 18 de dezembro de 2018.

Prof.^a Dr.^a Mônica Fagundes Dantas – Orientadora– UFRGS

Prof.^a Dr.^a Marta Isaacson – PPGAC/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva – PPGAC/UFRGS

Prof. Dr. Airton Tomazzoni dos Santos –UERGS

Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Mota –UFPEL

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, quero agradecer

...à minha orientadora bailarina, Mônica Dantas, que revelou a pesquisadora que existia em mim. Sem sua paciência, dedicação e pulso firme, este trabalho não teria sido possível. Obrigada por acreditar, incentivar, apoiar e me inspirar.

...ao apoio da família que atravessou o oceano e esteve sempre comigo, presencial ou digitalmente, me acompanhando na aventura de pesquisar sobre dança *so far away from home*. Em especial ao Denis e Sofia.

...aos professores do PPGAC UFRGS, pela excelência do programa e pelo apoio em colaborar com meu projeto e possibilitar minha participação no Programa de Doutorado Sanduíche no exterior- CAPES.

...aos colegas do PPGAC UFRGS sempre disponíveis para colaborar, em especial à amiga e colega Márcia Donadel.

...à Profa. Dra. Victória Thoms por sua paciência e dedicação, pelos *insights* e *thoughts* e referências.

...aos professores e colegas do C-DaRe Universidade de Coventry e sua magnífica biblioteca.

...às minhas alunas pela compreensão...às professoras e bailarinas da minha escola de dança que mantiveram o grupo dançando em minha ausência, Gabriela Chultz, Carolina Kalil e Fernanda Cardoso, amigas dentro e fora do Harém.

...ao amigo Ricardo Sperb, pelo carinho com a ilustração.

...aos bailarinos, coreógrafos, diretores e produtores da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, a todos que colaboraram com este trabalho e o tornaram possível. Vocês inspiraram este trabalho!

RESUMO

Este estudo discorre sobre o fazer artístico do bailarino de danças mundializadas inserido no subcampo da grande produção em dança em ambiente de composição contemporânea. A partir da proposição de artistas anfíbios (CANCLINI, 2011) e de características poéticas identificadas no trabalho do bailarino de *Kathak* Akram Khan (Reino Unido), definiram-se parâmetros para identificar bailarinos anfíbios, sendo estes compreendidos como bailarinos de danças mundializadas os quais desenvolvem a reflexão do sentido contemporâneo de sua prática, desenvolvendo pesquisa de movimento de modo a possibilitar a criação de um corpo lúcido, singular (LOUPPE, 2012). O estudo buscou identificar tais parâmetros, compreendê-los e aplicá-los ao contexto de Porto Alegre, analisando o trabalho de bailarinos da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre reconhecidos com o perfil anfíbio, buscando compreender quais elementos artísticos, culturais e sociais os tornam únicos e possibilitam a eles a permeabilidade não só no subcampo restrito das danças mundializadas que praticam, mas também no subcampo da grande produção em dança (WEBER, 2011). Trata-se de uma pesquisa em dança realizada a partir dos preceitos dos estudos pós-coloniais aplicados à dança para uma análise não hierarquizante dos dados abordados utilizando a nova etnografia (SAUKKO, 2003) como abordagem metodológica. Os resultados encontrados apontam o bailarino como responsável pela atualização de danças de estilos clássicos e tradicionais a partir da adaptação de seus movimentos para adequação ao discurso corporal inerente a cada composição coreográfica. O estudo apontou o bailarino como agente da atualização de sua técnica exógena, inserindo um sentido contemporâneo a sua prática e afirmando politicamente o potencial artístico dessa dança frente às danças dominantes.

Palavras-chave: **Dança. Bailarinos anfíbios. Danças Mundializadas. Hibridação cultural. Pós-colonialismo.**

ABSTRAC

This study discusses the practice of dance creation by worlding dancers inserted in the great production dance subfield within the contemporary composition environment. From the notion of amphibian artists (Canclini, 2011) and from features identified in poetic work by kathak dancer Akram Khan (UK) it was found parameters in order to define amphibian dancers. In this work those can be understood as dancers from world dances who develop the reflection of contemporary sense of their practice and develop movement research in order to enable the creation of a lucid and singular body (LOUPPE, 2012). The study sought to identify these parameters, to understand and apply them at the context of Porto Alegre through analyzing the work of dancers from Municipal Dance Company of Porto Alegre recognized with the amphibian profile. By doing this, it seeks to understand what artistic, cultural and social elements turn them unique and give them the permeability, not only in the restricted subfield of worlding dance, but also within great production subfield of dance (WEBER, 2011). That is a dance research based on the precepts of postcolonial studies applied to dance in order to achieve a non-hierarchical analysis of data by using the new ethnography (SAUKKO, 2003) as methodological approach. The results shown the dancer as responsible for updating dances from classic and traditional styles by adapting their movements to fit the choreographic discourse requested for each dance composition. The study pointed to dancers as agent of an updating of their exogenous technique inserting contemporary sense in their practice. In doing so, dancers politically affirming artistic potential of their techniques for the of dances hegemonically well established.

Keywords: Dance. Amphibian dancers. Worlding Dances. Hybridization. Post colonialism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Akram Khan em Xenos (2018).....	89
Figura 2 – Espetáculo Salão Grená	117
Quadro 1 – Comparativo do Concurso 2014:.....	122
Quadro 2 – Comparativo do Concurso 2015:.....	125
Figura 3 – Espetáculo Água Viva	133
Figura 4 – Ilação.....	148
Figura 5 – Driko Oliveira no espetáculo Solos em Boa Cia.....	154
Figura 6 – Espetáculo Caverna	162
Figura 7 – Ensaio de solo de Queiroz em BrazilBeijo.	169
Figura 8 – Coreografia Narciso	171
Figura 9 – Espetáculo <i>Brazil</i> Beijo (2018)	176
Figura 10 – Paula Finn em Hiato.....	185
Figura 11 – Composição de Pedra Verde (2018).....	188
Figura 12 – Coreografia Scanner do espetáculo Adágio.....	195
Figura 13 – Kléo di Santys em Caverna.....	203
Figura 14 – Kléo di Santys e Tuka Santos dançando Stiletto.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PÓS-COLONIALISMO	26
1.1 O PÓS-COLONIALISMO E A DANÇA	29
1.2 PÓS-COLONIALISMO E MUNDIALIZAÇÃO DA DANÇA	35
1.2.1 Apontamentos sobre a mundialização do samba	40
1.3 PARÊNTESES PARA PENSAR O PÓS COLONIALISMO NO REINO UNIDO ..	44
2 HIBRIDAÇÃO CULTURAL	4746
2.1 HIBRIDAÇÃO NA DANÇA	49
2.2 HIBRIDAÇÃO NAS DANÇAS MUNDIALIZADAS	57
2.2.1 Corpo anfíbio e o corpo das danças mundializadas	57
2.2.2 Especificidades das danças mundializadas e da dança contemporânea .	62
3 NOVA ETNOGRAFIA COMO MÉTODO PARA A PERSPECTIVA PÓS COLONIAL EM DANÇA	67
3.1 APLICANDO O MÉTODO À PESQUISA	73
3.2 ANFÍBIO AKRAM KHAN - TRABALHO DE CAMPO	79
3.1.1 Formação e contexto	81
3.1.2 Visão de Mundo e poética	83
3.1.3 Permeabilidade e território de atuação	88
3.1.4 Elementos Anfíbios em Akram Khan	92
3.3 PARÂMETROS PARA ANÁLISE DO ANFÍBIO	92
3.3.1 Formação	93
3.3.2 Atuação no subcampo da grande produção em dança	93
3.3.3 A reflexão sobre o sentido contemporâneo de uma técnica mundializada	94
3.4 TERRITÓRIO: O HABITAT DOS ANFÍBIOS	95
3.4.1 Território de formação/pertencimento	97
3.4.2 Efeitos de permeabilidade no território de atuação	100
4 COMPANHIA MUNICIPAL DE DANÇA DE PORTO ALEGRE	106
4.1 A CMDPA: APRESENTAÇÃO	107
4.2 O SURGIMENTO DA COMPANHIA DE PORTO ALEGRE	109
4.3 O SUBCAMPO DA GRANDE PRODUÇÃO EM DANÇA	109
4.3.1 A CMDPA no campo da grande produção em dança	114
4.4 O MODO DE TRABALHO DA CMDPA	117
4.4.1 Dançando durante a crise	120
4.4.1.2 Prêmio O Boticário na Dança	122

4.5 A PROMESSA DE CRESCIMENTO - OBSERVAÇÃO DE CAMPO 2015	130
4.5.1 Adágio (2015).....	132131
4.5.2 Água Viva	134
4.5.3 Considerações Finais após Adágio.....	147
5 BAILARINOS ANFÍBIOS.....	148
5.1 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO TERRITÓRIO DAS DANÇAS URBANAS	148
5.1.1 Ilação	149
5.1.2 Espécime anfíbio Oliveira.....	167
5.2 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO FLAMENCO	170
5.2.1 Espécime anfíbio Fernando Queiroz	170
5.2.2 Espécime anfíbio Paula Finn	186
5.3 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO FOLCLORE NORDESTINO.....	200
5.3.1 Espécime anfíbio Kléo di Santys	204
CONCLUSÕES EM MUTAÇÃO	214
REFERÊNCIAS.....	223
APÊNDICE.....	233

INTRODUÇÃO

A hibridação cultural vem inspirando estudos em dança há décadas (FOSTER, 1997; 2017; LOUPPE, 2000; DILS, ALBRIGHT, 2001). Nas produções de dança, ela inspira pesquisas de movimento e é mote de criação de composições contemporâneas de dança. No campo da pesquisa em artes, ela se apresenta como tema emergente de estudos. Mas como a hibridação se dá no corpo? Como ela se materializa no fazer artístico do bailarino? Como ela opera em sua corporeidade? Qual papel do bailarino em processo de hibridação e da hibridação no corpo do bailarino? Da mesma forma, a formação corporal do bailarino vem passando por uma transformação nas últimas décadas, obrigando os estudos acadêmicos em dança a revisar e ampliar sua compreensão sobre quais danças possuem técnicas pedagógicas e corporais para formar profissionalmente um bailarino.

Inspirada por essas questões, esta tese propõe analisar bailarinos, aqui chamados de bailarinos anfíbios, os quais partiram de uma formação em danças mundializadas para se inserir no subcampo da grande produção em dança por meio de processos de hibridação. Como subcampo da grande produção em dança de Porto Alegre, o estudo elegeu a Companhia Municipal de Dança para a observação desta pesquisa.

A etimologia da palavra anfíbio, do grego: *amphi* (dupla) *bios* (vida)¹, é um termo da biologia que se refere a uma classe de animais que habita primeiramente a água e, após uma mutação, habita também o ambiente terrestre. Assim como o termo da biologia, os bailarinos aqui estudados passam de um ambiente a outro, ou passam a habitar ambos, devido à sua característica híbrida. Sendo assim, as mutações morfológicas e fisiológicas do termo da biologia ofereceram uma analogia eficiente para exemplificar o esforço do bailarino de danças mundializadas em transformar sua corporeidade de modo a tornar seu corpo hábil para o subcampo da grande produção em dança. Dessa forma, este estudo buscou identificar parâmetros que definem os bailarinos anfíbios e as estratégias necessárias desenvolvidas por esses para realizar a mutação corporal exigida e torná-los aptos e integrados ao subcampo da grande produção em dança de Porto Alegre.

¹<http://animais.hosk.info/informacoes-metamorfose-dos-anfibios-htm/>. Acesso em 21 out. 2018.

Primeiramente, para nomeá-los, encontrei na ideia de artistas anfíbios de Garcia Canclini (2011) critérios que poderiam, de forma análoga, definir a singularidade desses bailarinos. Para Canclini, artistas anfíbios são:

[...] capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos de *rock*, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça (CANCLINI, 2011, p. 361).

A partir da perspectiva dos estudos em dança e da proposição de Canclini, estabeleço a seguinte analogia: bailarinos anfíbios são aqueles que partem de uma formação em danças mundializadas desenvolvendo a reflexão de seu sentido contemporâneo de modo a proporcionar sua inserção no subcampo da grande produção em dança. Desse modo, este estudo definiu critérios de identificação do bailarino anfíbio, posteriormente selecionou bailarinos que atendessem a esses critérios dentro da CMDPA e, por fim, analisou suas estratégias de hibridação e adaptação ao trabalho da Companhia.

Sendo assim, a hibridação é a teoria que ampara este estudo uma vez que aborda tanto a questão das trocas entre culturas quanto a visão política pós-colonial. Para Homi Bhabha (2010) a hibridação é a parte produtiva da cultura, por estar sempre em construção:

[...] o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir caminho à conceitualização de uma cultura *internacional* baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o "inter" o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* que carrega o fardo do significado da cultura. [...] e, ao explorar este Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 2010, p. 69, grifo do autor).

Canclini (2011) concentra seus estudos nos processos de hibridação e parte do pressuposto que há distinções entre cultura homogênea e cultura heterogênea enquanto fontes mais ou menos puras:

Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras [...]. Uma forma de descrever este trânsito do discreto ao híbrido e as novas formas discretas é a fórmula "ciclos de hibridação" de Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas e outras mais homogêneas sem que nenhuma seja "pura" ou plenamente homogênea (CANCLINI, 2011, p. XIX).

Aplicando suas reflexões para a dança, refletindo a noção de clássico enquanto formas estruturais básicas estáveis e a ideia de cultura discreta, pode-se pensar que o clássico teria sido originado de fontes mais ou menos homogêneas que combinadas geraram uma forma heterogênea que ao longo do tempo estabilizou-se e é reconhecida como um estilo de dança estável devido a suas formas estruturais comuns entre as praticantes. Desta forma, pode-se afirmar que todas as danças que conhecemos hoje são formas híbridas as quais podem variar de discretas - mais homogêneas - para as mais heterogêneas.

No que se refere aos bailarinos, sendo eles de uma formação diferente daquela desenvolvida na CMDPA ou no trabalho a ser desenvolvido, a hibridação é pré-requisito para sua integração artística. Para esses bailarinos, os processos de hibridação são únicos, voltados para cada composição coreográfica em questão e que acabam por emergir em um novo corpo dançante.

Sendo assim, o primeiro critério de análise deste estudo relaciona-se com a formação corporal do bailarino pertencendo às danças mundializadas. Para tanto, foi preciso apontar fatores da dança de formação dos bailarinos estudados, os quais indicam tratar-se de uma dança mundializada. Para Desmond:

Se os estilos de dança e as práticas de atuação são sintomáticos e constitutivos das relações sociais, então traçar a história dos estilos de dança e sua difusão de um grupo a outro ou de uma área a outra, junto com as mudanças que ocorrem nesta transmissão, pode nos ajudar a descobrir mudanças ideológicas ligadas ao discurso corporal. [...] Ao estudar a transmissão de uma forma, não é apenas o caminho dessa transmissão que é importante analisar, mas também sua reinscrição em um novo contexto comunitário/social e a mudança resultante em sua significação (DESMOND, 2013, p. 99).

Por meio desta análise, foi possível identificar as especificidades do processo de mundialização destas danças para compreender fatores políticos ou estéticos que persistem em sua prática desterritorializada e incidem no fazer artístico do bailarino anfíbio.

O segundo critério é a adaptação desse bailarino ao subcampo da grande produção em dança (WEBER, 2011) o qual exige a transformação de sua técnica por meio de processo de hibridação. Em sua tese de doutorado, Suzi Weber (2011) observou o trabalho de artistas canadenses e traçou um perfil econômico da produção em dança. Para a autora, o campo de produção em dança divide-se em

subcampo da grande produção, em que as práticas dominantes concentram-se, e subcampo de produção restrita, o qual abrange produções de menor visibilidade e produção, e que pode estar relacionada ao estilo específico da dança de origem do bailarino. Por sua vez, ela define as práticas dominantes como espetáculos que envolvem grande produção, nos quais o coreógrafo é figura central da composição e o público situa-se como consumidor de um produto estético:

As práticas no centro do subcampo de grande produção reforçam certas hierarquias como a distância entre coreógrafo-diretor artístico e jovens bailarinos ou aquele entre os processos de criação e representação. Elas supõem também modelos de criação rigorosos nos quais existe uma valorização excessiva da juventude. Muitos autores sublinham as grandes companhias como plataforma destas práticas já que elas concentram e monopolizam os maiores orçamentos e contribuem para perpetuar a uniformidade da criação coreográfica e a padronização do corpo dançante (WEBER, 2011, p. 7,8).

A identificação do bailarino como anfíbio propõe sua inserção em ambos os subcampos de produção ou sua passagem do subcampo restrito para o subcampo da grande produção (WEBER, 2011). Sendo assim, foi necessário adequar os termos de subcampos de produção ao contexto de mercado de Porto Alegre. A Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre foi indicada pela orientadora como local ideal para a pesquisa de campo devido a sua formação heterogênea e a estar inserida no subcampo da grande produção em dança de Porto Alegre.

O estudo de Weber (2011) também aponta para uma valorização de especificidades estéticas e virtuosísticas do corpo dançante de seus bailarinos, o que a autora denomina o capital corporal:

O capital corporal do dançarino compreende elementos tais como tamanho, forma e aparência, mas especialmente a técnica corporal de interação e interpretação cinestésica, das quais são carregadas pelo corpo. A aquisição deste capital inclui treinamento e experiência. Pode-se imaginar uma audição de dança, seja para uma bailarina clássica, contemporânea ou popular. Na audição o capital corporal é mostrado como domínio da técnica de dança, bem como por específicos aspectos tais quais aparência e postura (DANTAS; DA SILVA, 2014, p. 32).

A compreensão das especificidades do capital corporal valorizado na companhia pode elucidar quais habilidades cada bailarino precisou desenvolver para adequar-se à demanda criativa da CMDPA.

Em minha dissertação de mestrado, realizei um memorial descritivo do processo de composição da coreografia Raqs El Jaci/Dança de Jaci. O trabalho do mestrado consistiu em uma composição contemporânea de dança do ventre com

base na poética de Eva Schul². Mais do que conhecer a forma com a qual a coreógrafa lidava com a composição, eu me interessei em compreender como sua técnica transformaria meus movimentos, moldados por mais de vinte anos na prática da dança do ventre.

Após a finalização do projeto, percebi que eu havia vivido uma hibridação. Meus movimentos transformaram-se, ganharam novo fluxo, novas formas e um novo sentido. Percebi que esta transformação poderia estar acontecendo com outros bailarinos ao partirem de danças com origens em culturas ou tradições estrangeiras para transformarem seu corpo por meio de práticas ocidentais bem estabelecidas hegemonicamente. Essas danças de origem estrangeira são definidas como danças mundializadas, entendidas como danças desterritorializadas, as quais passaram por processos de hibridação para adaptarem-se aos modos pedagógicos consolidados, a um espaço de apresentação disponível ou ao gosto do público do novo ambiente no qual se insere. Essas adaptações redefinem a forma, o estilo da dança e têm implicações em toda a sua estética (SOARES; DANTAS, 2016).

Por certo há uma diferença entre as danças do mundo, as danças mundializadas e as danças dominantes. As danças do mundo são praticadas no seu território de origem, por exemplo: flamenco e dança balinesa. As danças mundializadas partem de seu território de origem e são disseminadas mundialmente por meio de processos de hibridação, porém mantém sua relação com o território de origem e seu passado histórico, por exemplo, o flamenco. Por sua vez, as danças bem estabelecidas hegemonicamente, ou dominantes, são ligadas à estética dominante do Ocidente com conhecimentos consolidados no campo acadêmico e no campo da arte. Estas danças são identificadas como o balé clássico, dança moderna e danças pós-modernas (FOSTER, 2009; SAVIGLIANO, 2009)

Meu interesse de pesquisa teve início em minha própria experiência e na curiosidade em conhecer outros bailarinos que estariam passando por processos de hibridação. Como cada um vive a hibridação? Como seria tal processo? Como estes bailarinos se inserem no mercado da dança de Porto Alegre?

² Eva Schul foi precursora da dança contemporânea em Porto Alegre, fundou importantes grupos, é reconhecida internacionalmente por seu trabalho como bailarina e coreógrafa. Em meu estudo de mestrado, participei ativamente de suas aulas por dois anos.

Devido ao objetivo deste trabalho ser de identificar características artísticas, aqui definidas como de caráter anfíbio, compreendo que seja necessário refletir sobre a noção de identidade utilizada neste trabalho:

Identidade certamente pode ser entendida como um agrupamento de atributos de personalidade (através de classificações de valor hierarquicamente ordenadas, como raça, gênero, sexualidade, etnia, etc.) e estes em circulação. Essa identidade é feita através de algum tipo de afiliação com uma comunidade (imaginada) que aponta para todos os tipos de formas organizacionais – emprego, cultura e direitos ou cidadania, participação no mercado ou consumo – quematizes são diferenciadas por essas várias classificações simultâneas de si mesmo. Assim também, a identidade não fica parada em seu lugar, mas tornou-se um domínio de crescente volatilidade, negociação, fluxo e dispersão - precisamente o que “rede” parece nomear (MARTIN, 2012, p. 68)³.

Concebendo-se como uma das características do bailarino anfíbio o processo de hibridação, pressupõe-se o corpo híbrido (LOUPPE, 2000) como uma das características que o identifica. Segundo Canclini (2011), entre as causas da hibridação estão “o resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas, frequentemente, “surge da criatividade individual e coletiva” (CANCLINI, 2011, p. XXII). Para Bhabha (2010), mais importante do que compreender a identidade para além das representações de gênero, classe, raça, geração, localidade e etnia, é preciso compreender os espaços subjetivos onde essas representações relacionam-se criativamente:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA, 2010, p. 20).

Meduri (2008) analisa o trabalho da coreógrafa de origem indiana e residente de Londres, Shobana Jeyasingh, para descrever sua identidade como discursiva. Segundo Meduri, a origem étnica de Jeyasingh é muito mais um traço de sua subjetividade artística na qual prevalece sua vivência cotidiana e urbana na capital britânica. A partir destas noções de heterogeneidade e complexidade das

³ *Identity can certainly be understood as a bundling together of attributes of personhood (through hierarchically ordered classifiers of value such as race, gender, sexuality, ethnicity, etc.) and placing these in circulation. That identity is made through some kind of affiliation with an (imagined) community points to all manner of organizational forms — employment, cultural and legal rights or citizenship, market participation or consumption — that array and are differentiated by these various yet simultaneous classifications of self. So too, identity does not sit still in its place, but has become a domain of increasing volatility, negotiation, flow, and dispersal — precisely what “network” would seem to name (tradução livre).*

identidades, a exemplo do estudo de Meduri sobre a influência da heterogeneidade de Jeyasingh em seu trabalho, este estudo propõe compreender o bailarino anfíbio sob a perspectiva da hibridação, analisando não sua identidade – como algo fixo e imutável -, mas sua heterogeneidade: inacabada, complexa e em movimento (CANCLINI, 2011; BHABHA, 2010; HALL, 2006).

A partir da visão da hibridação como um instrumento político de resistência (CANCLINI, 2011; WORTMANN, 2010), este estudo realizou as análises compreendendo o bailarino anfíbio como uma inserção intercultural no cenário da dança contemporânea, em vez de pressupor uma forma de atualização estilística da dança mundializada, sob a qual necessariamente utiliza as danças bem estabelecidas hegemonicamente para aprimorar-se. Compreendo a interculturalidade a partir de Canclini (2009) o qual afirma:

Sob concepções multiculturais admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social, *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo, *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (CANCLINI, 2009, p. 17).

Desta forma, o bailarino é um dos responsáveis pela transformação da dança mundializada, a qual pratica realizando a atualização do estilo em seu próprio corpo e inserindo aspectos de uma cultura exógena no cenário da dança de padrão ocidental.

A análise dos bailarinos anfíbios sob essa égide permite não incorrer no erro de rotular a hibridação praticada simplificada como sendo *Kathak* contemporâneo, ou Flamenco contemporâneo, para citar algumas formas de hibridação mais comuns na Europa. Segundo Royona Mitra (2015), considerar que a hibridação e a atualização de um estilo de dança de origem étnica só podem ser realizadas a partir das referências ocidentais da dança contemporânea seria crer que: “[...] de modo a ser contemporânea, uma forma de arte precisa ser ocidentalizada, revelando uma equação problemática entre a ‘contemporização’ da dança e a ocidentalização no discurso ocidental da dança” (MITRA, 2015, p.9)⁴.

⁴ [...] in order to be contemporary an art form must be westernised revealing a problematic equation between contemporisation and westernisation in Western Dance discourse (trad. livre).

Kwan (2017) esclarece que, devido à dança contemporânea ser um estilo de origem ocidental, quando coreógrafos não ocidentais a praticam, é comum a utilização do termo como um adjetivo que situa esteticamente o trabalho, como por exemplo, *Contemporary Asian Dance* para nomear o trabalho de coreógrafos asiáticos que desenvolvem dança contemporânea. Da mesma forma, *Contemporary Asian Dance* pode referir-se a danças tradicionais desenvolvidas de maneiras inovadoras ou combinando poéticas e estéticas da dança ocidental em sua forma tradicional:

No mercado das danças do mundo⁵ a “dança contemporânea” pode abranger uma série de práticas: a dança [contemporânea] executada por bailarinos não ocidentais, dança étnica combinada com vocabulário ocidental contemporâneo e/ou técnicas de composição, ou inovações em uma forma tradicional não-ocidental (KWAN, 2017, p. 49).⁶

Sendo assim, o adjetivo contemporâneo aplicado às danças mundializadas não identifica o trabalho coreográfico esteticamente e aponta para exclusões e conflitos impostos a estas danças devido a influências pós-coloniais e da globalização em termos de classificação (KWAN, 2017).

Outra premissa que delineou esta análise é a de que cada escolha de hibridação tem diferentes motivos, determinando assim o posicionamento político de cada bailarino. Para alguns bailarinos, a hibridação é uma forma de resistência cultural que ele herdou devido à origem étnica, como no caso do bailarino de origem bengali Akram Khan com o *Kathak*⁷, em Londres. No entanto, para os que não praticam a dança como nativos do território de origem, o significado de tal resistência pode ser de afirmar a potência de seu estilo como formação corporal e poética de composição, ou o sentido político de afirmação social como no caso dos

⁵ Para fins de tradução apropriada dos termos, escolhi diferenciar “*Worlding dance*” de “*World Dance*”, sendo o primeiro traduzido como danças mundializadas, por terem tornado-se práticas não ocidentais disseminadas mundialmente e o segundo como um termo mais amplo em que constam as danças locais não ocidentais e as danças mundializadas. Desta forma, busco evidenciar as dificuldades de inserção no mercado ocidental considerando-se que nem todas as danças étnicas alcançam a mundialização.

⁶ *In the world dance market, “contemporary dance” can encompass a range of practices: Western contemporary dance performed by non-Western dancers, ethnic dance fused with Western contemporary vocabulary and/or compositional techniques, or innovations on a traditional non-Western form* (trad. livre).

⁷ O *Kathak* é uma dança clássica indiana conhecida por suas piruetas e dramaturgia das histórias de *Krishna (Abhinaya)*. O *Kathak* permite mais formas improvisadas do que o *Barathanatyam*, outra forma de dança clássica da Índia.

bailarinos de danças mundializadas analisados na Companhia Municipal de Porto Alegre.

Para que fosse possível compreender a atuação do bailarino anfíbio, estive atenta a sua participação nos processos coreográficos como intérprete-criador para identificar as estratégias utilizadas para criar movimentos a partir de sua corporeidade híbrida. Ferreira (2012) analisa historicamente a relação do bailarino com a criação coreográfica ao longo do tempo no Ocidente. No século XVIII, no contexto da dança clássica romântica, o bailarino era valorizado devido ao seu talento individual para bem executar a obra do coreógrafo. Já no século XX, no contexto da dança moderna, há o início de um corpo polissêmico no qual a dança desenvolve-se a partir de diversas referências orientais e ocidentais (FERREIRA, 2012). O bailarino pode participar da criação, mas ainda persiste a hierarquização vertical do coreógrafo sobre o bailarino. Este *status* só irá mudar a partir dos *workshops* de Robert Dunn e o desenvolvimento artístico subsequente do grupo de coreógrafos da *Judson Church Dance* em Nova Iorque (MARQUES, 2003).

A partir deste novo paradigma de dança, o bailarino passou a ser valorizado por sua participação na criação coreográfica, surgindo, assim, a figura do intérprete-criador:

[...] o intérprete criador toma para si a arte do fazer pelo corpo através das técnicas corporais como agente modificador de si mesmo, criador das suas próprias releituras corporais sobre os conhecimentos que a eles chegam por diversas vias (sonora, imagética, textual, visual e até mesmo corporal, etc.), ou seja, este artista se coloca em um processo de construção cênica que tem diante de si vários elos que vão criar uma corrente de interpretação entre o processo, a cena e o espetáculo[...] (FERREIRA, 2012, p. 7).

O bailarino de danças mundializadas inserido no contexto de poética de dança contemporânea (ocidental) terá que negociar com sua matriz de movimento mundializada e sua visão de mundo para realizar tais releituras, desenvolvendo assim, um modo único de interpretações pelo movimento. Se, de um lado, o intérprete-criador na dança contemporânea desenvolve sua idiossincrasia para colaborar ou criar uma obra coreográfica, de outro, o bailarino de danças mundializadas contribui com a inovação pelo exógeno, apoiando a composição coreográfica com a possibilidade de inserção de sua alteridade na dança atrelada a um sentido contemporâneo. Assim, ele pode atualizar seu estilo de dança a partir de seu próprio corpo.

Com base nos critérios traçados de formação em uma dança mundializada e a inserção no subcampo da grande produção em dança por meio de processos de hibridação, o bailarino Akram Khan inspirou este estudo como um “anfíbio modelo”. Khan é reconhecido, tanto em seu país quanto internacionalmente, pelo estilo próprio no qual une o orientalismo do *Kathak* à dança contemporânea. Mitra (2015; 2011), em seu estudo sobre o artista, relata o modo inventivo com o qual lidou com a hibridação. Khan encontrou um sentido contemporâneo para sua técnica oriental, realizando uma reflexão crítica de modo a adaptá-la aos procedimentos cênicos ocidentais. Para isso, anos de estudo foram necessários: sua graduação em dança⁸ aliada ao trabalho com importantes artistas permitiu a Khan reconhecer a prática do *Kathak* como potente para a composição coreográfica contemporânea, desenvolvendo o que Mitra chamou de estilo idiossincrático de dança. Mitra (2015) relata o momento em que o bailarino enfrentou o sentimento de inadequação de sua técnica às práticas de dança contemporânea. Segundo testemunho do próprio bailarino, ele percebeu que a rotação externa das coxas, pernas e pés – o famoso *en dehors* do balé – não era algo que a técnica de *Kathak* possibilitava desenvolver. Por isso, ele decidiu “fazer da inflexibilidade sua força” e dedicar sua vida a provar que poderia ser um grande bailarino (MITRA, 2015, p. 44).

O testemunho de Khan esclarece a busca pessoal pelo desenvolvimento de uma poética própria, os conflitos de hibridação pelos quais passou e as escolhas realizadas para alcançar seu objetivo. Este caminho requer receptividade, por parte do próprio bailarino, para deixar-se hibridar e realizar algo único.

Segundo Dantas (1999), estilo em dança é “o modo como coreógrafos e bailarinos dispõem para realizar sua arte” (DANTAS, 1999, p. 61). O termo “estilo idiossincrático de dança⁹” foi utilizado por Antony Shay e Barbara Sellers-Young (2003, p. 15) para descrever a dança do ventre devido a sua origem como uma dança solo de improviso, o que acarretou especificidades em sua prática, tanto entre os diversos países árabes, quanto nas particularidades de cada bailarina que dá forma à dança. Mitra (2011) descreve o estilo desenvolvido por Khan como

⁸(BA) em Performing Arts inicialmente na universidade De Montfort em Leicester (Reino Unido) concluído na universidade NSCD em Leeds (Reino Unido). Recebeu bolsa de estudos para desenvolvimento de pesquisa de linguagem artística no The Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S) na Bélgica (COOLS, 2008).

⁹ *idiosyncratic style of dance* (tradução livre).

idiossincrático¹⁰ e define o termo como “a representação de subjetividades corporificadas em sua arte” (MITRA, 2011, p. 232).

Para Khan, o estilo idiossincrático foi desenvolvido ao longo de um percurso de autoconhecimento e pesquisa de movimento do bailarino anfíbio para tornar-se um intérprete-criador a partir de seu estilo de dança mundializada. Será que os bailarinos anfíbios da CMDPA desenvolvem o estilo idiossincrático da mesma forma?

Em meu estágio de doutorado na Universidade de Coventry, tive a oportunidade de aproximar-me de estudos sobre Khan, assisti a uma conversa entre Khan e o diretor do teatro Sadler’s Wells em Londres no evento denominado *Talk with Akram Khan*, por ocasião do festival *Darbar* (2017) realizado em comemoração aos 70 anos de independência da Índia. Tive oportunidade de gravar a entrevista, transcrevê-la e inseri-la como material deste estudo.

No evento, também tive oportunidade de assistir Khan dançando duas peças coreográficas: a primeira, uma coreografia em processo de composição, na época chamada *Prometheus* e lançada como parte do espetáculo *Xenos* (2019), e a segunda, uma improvisação do bailarino com música ao vivo de artistas indianos. Conversei também com sua produtora cultural Christine Manpetit, que me esclareceu brevemente o modo de trabalho de Khan com sua companhia, em colaboração com artistas e sua carreira solo.

O trabalho de Akram Khan significa para mim um exemplo de bailarino anfíbio, partindo de uma forma clássica e mundializada de dança: o *kathak* para a inserção no subcampo da grande produção em dança mundial. A aproximação com o trabalho de Khan durante minha estada no Reino Unido apresentou-se para mim como um estudo de campo, uma vez que a análise foi fundamentada em minha experiência contemplativa com o bailarino, a partir de minha participação em sua palestra, da obtenção de informações da produtora do bailarino e consistentes estudos com os quais tive contato na Universidade de Coventry, indicados pela supervisora Victoria Thoms. Estes textos foram determinantes para identificar os parâmetros característicos do bailarino anfíbio para esta tese.

Victoria Thoms é pesquisadora do C-DaRe (Centro de pesquisa em Dança) da Universidade de Coventry e seu viés de pesquisa refere-se a uma análise

¹⁰*the depiction of embodied subjectivities in their art* (trad. livre).

política, principalmente voltada a teorias feministas. Devido ao fato de a perspectiva de pesquisa deste estudo ancorar-se em autores pertencentes ao campo de estudos pós-coloniais, o viés político de meu estudo aproximou-me da proposta de pesquisa de Thoms. Participando do *Reading Group Dance and Politics* e de suas reuniões de supervisão, pude refletir sobre meu posicionamento sobre as danças bem estabelecidas contrapondo-se às danças mundializadas, o que havia me levado a desistir da análise na CMDPA. Enquanto bailarina de dança do ventre, eu percebia as danças bem estabelecidas ainda exercendo um papel hegemônico e dominante no ambiente da CMDPA, sem considerar as imposições de mercado em que a companhia está inserida. Em uma das reuniões, apresentei a Companhia ao grupo e descrevi sua heterogeneidade, o que despertou muita curiosidade nos colegas.

Na banca de qualificação, em 2017, os professores já haviam sinalizado a potência do estudo dos bailarinos da CMDPA. Além disso, as leituras com viés político indicadas por Thoms e o interesse dos colegas do *Reading Group* em Coventry sobre meu tema de pesquisa original ajudaram-me a perceber o potencial deste estudo e investir na continuidade do projeto.

Por sua vez, a orientação de Mônica Dantas e a pesquisa em prática coreográfica a partir de uma perspectiva fenomenológica do corpo contribuíram para a elaboração de um trabalho de abordagem etnográfica “ancorado no corpo e na experiência” (DANTAS, 2016). Desta forma, a empatia cinestésica e a identificação de meu posicionamento como bailarina também de uma dança mundializada oferece uma elaboração engajada com a pesquisa. A combinação dos aspectos fenomenológicos de Dantas e políticos de Thoms determinaram os procedimentos metodológicos e a escolha teórica nos quais se ampara esta tese.

O estudo fez uso de dados etnográficos (FORTIN, 2009) como caderno de campo, fotos, vídeos, pesquisa nas redes sociais dos artistas e entrevistas. A pesquisa de campo realizou-se em duas fases: a primeira em 2015, durante a composição de *Água Viva*, de Eva Schul; e a segunda fase se deu durante ensaios de *Pedra Verde*, de Gustavo Silva, em 2018. Além disso, assisti aos espetáculos *Adágio* (2015), *Caverna* (2018), *Brazil Beijo* (2018) e ao espetáculo *Hiato* (2017), de Paula Finn e o coletivo *Tônuma*.

Em 2015, realizei uma breve entrevista com o elenco de bailarinos da CMDPA e a coreógrafa Eva Schul. Acompanhei o processo de composição de *Água Viva* (2015) e assisti a ensaios de *Ilação* (2015). Posteriormente, selecionei alguns destes

bailarinos como sujeitos de minha pesquisa e entrevistei-os novamente em 2018, além das diretoras Neca Machado e Paula Amazonas e o coreógrafo Gustavo Silva. No total, foram realizadas entrevistas com 22 pessoas, sendo que, destas, dez foram utilizadas como material de análise desta tese.

Entre 2016 e 2017, quando pensei em mudar meu objeto de estudo, minha intenção foi estudar artistas independentes de Porto Alegre que houvessem partido das danças mundializadas para realizar trabalhos de composição contemporânea. Selecionei duas bailarinas com quem realizei entrevistas: Gabriela Chultz e Paula Finn. Ainda em Coventry, decidi levar o estudo com a CMDPA adiante e entrevistei, via *Skype*, a produtora cultural da época, Luka Ibarra, e tirei algumas dúvidas com Airtom Tomazzoni, diretor geral da Companhia. Em 2018, Paula Finn ingressou na Companhia como bailarina e pude utilizar o material produzido sobre ela neste estudo.

As entrevistas realizadas no segundo semestre de 2017 (Ibarra e Tomazzoni) foram produzidas durante meu período em Coventry (Reino Unido). Eu as utilizei para elaboração de um resumo que participou de seleção para apresentação de trabalho para a conferência do *Dance Research UK: Dance in the Age of Forgetfulness*. O trabalho com título *World dancers at the Municipal Dance Company of Porto Alegre, Brazil: Resisting to avoid forgetting* (2018), foi apresentado em abril por *Skype*, após meu retorno ao Brasil. O material apresentou um estudo de caso sobre a participação da CMDPA no edital O Boticário na Dança (2016). Este estudo colaborou para ampliar minha visão sobre o subcampo da grande produção em dança no Brasil.

Nesta apresentação, discorri sobre o esquecimento (*forgetfulness*) do valor das danças populares e tradicionais devido ao impacto de padrões das danças dominantes no mercado brasileiro, intensificado em face à crise econômica e política do país (SOARES; DANTAS, 2018). A partir desta análise, o contexto de trabalho da Companhia e suas estratégias de inserção no subcampo da grande produção em dança esclareceram os critérios com os quais a CMDPA embasava suas ações de inserção no mercado da dança.

No ano em que escrevo esta tese, a crise brasileira tomou um rumo sem precedentes no mundo: eleger democraticamente um possível regime ditatorial. Será

que os Titãs¹¹ não teriam razão quando afirmam que: Somos o “homem primata do capitalismo selvagem vivendo na selva de pedra?” E, mais uma vez, eu concordo com Lins Ribeiro¹², para quem a culpa da subjugação [social] não é do pós-colonialismo e sim do neoliberalismo: do capitalismo selvagem, que permite fechar escolas e construir obras multimilionárias, retirar investimentos em pesquisas, formação e até a remuneração de concursados, mas mantém despesas para moradia de juristas que passaram a possuir poder executivo no país.

Nestes últimos quatro anos¹³, o país vive um triste retrocesso em que nós, estudantes de pós-graduação em Artes Cênicas, sem verba para pesquisa e sem esperança para o futuro acadêmico e cultural do país, nos perguntamos: de que vale tudo isso? Para que serve a arte e a pesquisa hoje em dia no Brasil? Por que estou realizando esta pesquisa? Em que ela poderá contribuir com futuros estudos e práticas em arte no país? E será que haverá futuro para a arte e a pesquisa no Brasil?

Neste momento de crise e desânimo, tomei forças nas palavras dos diretores da CMDPA, para quem continuar dançando é resistir. Resistência é a palavra de ordem de todos os brasileiros que têm os olhos livres para ver e o coração leve de uma escolha por uma sociedade justa para todos. A Companhia Municipal segue dançando, assim como eu continuei escrevendo e acreditando que este estudo irá colaborar com as Artes Cênicas no palco e na pesquisa em meu país. Dançar é resistir, escrever e não desistir é resistir.

Esta tese está organizada em cinco capítulos. No primeiro capítulo, discorro sobre a perspectiva pós-colonial sob a qual se baseia este trabalho. Inicialmente, relaciono os estudos pós-coloniais à dança, em seguida, aponto sua influência no

¹¹ Titãs é uma banda de *rock* brasileira formada na cidade de São Paulo existente desde 1982.

¹² Gustavo Lins Ribeiro é antropólogo, professor da Universidade de Brasília, doutor pela City University of New York.

¹³ Em 2016, a presidenta eleita Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT), foi obrigada a deixar o cargo devido a acusações de responsabilidade fiscal (abertura de créditos suplementares as chamadas “pedaladas fiscais”). Em 2018, ano em que escrevo esta tese, o então candidato e ex-presidente Lula foi preso acusado de corrupção passiva e lavagem de dinheiro. Este fato o impediu de participar das eleições. O atual governo liderado por Michel Temer (PMDB), ex vice de Rousseff, apesar das acusações de corrupção e manipulação das instâncias jurídicas e opinião pública, continua atuando de modo conservador e, aliado a setores fundamentalistas religiosos, vem afetando drasticamente setores da cultura e educação no país. Em consequência, a insegurança do mercado financeiro e a crescente violência vêm acentuando a crise econômica brasileira (CARTACAPITAL, 2018). No momento de finalização desta tese, o candidato considerado de extrema direita e reacionário Jair Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil, aumentando a insegurança quanto ao futuro da educação e da pesquisa no país.

processo de mundialização na dança e uma breve reflexão sobre minhas impressões das diferenças culturais vividas na cidade de Coventry (Reino Unido).

No segundo capítulo, exponho a teoria de hibridação cultural e a relação à dança e suas influências na mundialização da dança. Em seguida, reflito sobre a hibridação como elemento presente no corpo do bailarino anfíbio. Por fim, reflito sobre as especificidades da dança contemporânea e das danças mundializadas quando sob influência da hibridação na dança.

O terceiro capítulo destina-se à abordagem metodológica desta tese, apresentando seu paradigma e os estudos nos quais se baseia. Neste capítulo, apresento meu estudo sobre o bailarino Akram Khan. Analiso aspectos de seu trabalho artístico e identidade heterogênea e os utilizo para identificar elementos compreendidos como características anfíbias. A partir destas definições, desenvolvi parâmetros para avaliar o trabalho artístico dos bailarinos selecionados. Os parâmetros consideram, além das características artísticas, os territórios de atuação do bailarino.

No quarto capítulo, apresento a Companhia Municipal de Porto Alegre abordando seu contexto de surgimento e forma de trabalho. A partir da ideia de territórios de atuação do bailarino anfíbio, descrevi as estratégias de inserção da Companhia no subcampo da grande produção em dança de Porto Alegre. O trabalho elaborado na primeira etapa deste estudo sobre *Água Viva* é apresentado já considerando as revisões de pensamento as quais ponderei durante a elaboração da escrita do trabalho para a conferência do *Dance Research* e a elaboração de artigo para a revista *Fundarte*: “Do discurso democrático aos procedimentos de composição: a presença das danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre e sua implicação no processo de composição de *Água Viva*” (2015) de Eva Schul (SOARES; DANTAS, 2018).

No quinto e último capítulo, apresento a análise das danças urbanas como uma dança mundializada e o estudo sobre o bailarino Driko Oliveira enquanto apontado como bailarino anfíbio. Em seguida, apresento da mesma forma o processo de mundialização do flamenco e a análise dos bailarinos anfíbios Fernando Queiroz e Paula Finn. Por fim, analiso o folclore nordestino e seu processo de mundialização enquanto forró e o processo de hibridação vivido pelo bailarino Kléo di Santys.

1 PÓS-COLONIALISMO

Neste capítulo, reflito os estudos descoloniais e pós coloniais e sua aproximação com os estudos em dança. Apesar de todos os autores utilizados falarem a partir da cultura do império, utilizando-se do idioma inglês – Homi Bhabha, Stuart Hall, Edward Said, Sara Ahmed -, os textos clássicos pós-coloniais trazem a experiência do pertencimento a uma etnia não dominante.

Inicialmente, questionei manter meus estudos ancorados na crítica pós-colonial e esclareço porque ainda acredito serem relevantes tais teorias para a pesquisa em dança. Em seguida, aponto as influências dessas teorias para o campo de estudos em dança. No subcapítulo 1.2, discorro sobre o processo de mundialização na dança e sua relação com o pós-colonialismo. Por fim, apresento uma descrição etnográfica a partir de minha experiência com a cultura britânica e a percepção de seu multiculturalismo.

Nos dias 16 a 18 de agosto de 2016, participei do seminário “Olhares críticos sobre a cena contemporânea”, na Aliança Francesa, promovido pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD- UFRGS). Como atração principal, o evento contou com palestras como a do crítico de teatro e professor acadêmico francês Yannick Butel.

No segundo dia de encontro, Butel avaliou a abordagem política da arte e perguntou “o que é a arte política?”. Para ele, o teatro pode referir-se a não ligar-se a nenhuma ideologia instituída de pensamento, e discorreu sobre a ideia de descolonização do teatro Francês. A partir de sua teoria, a França esteve muito tempo ligada à tradição do teatro grego, como modelo ideal. Segundo ele, isto se deveu à herança colonial grega¹⁴.

Mas será que o colonialismo ainda pode servir de base de análise para as questões culturais da atualidade? Segundo Gustavo Lins Ribeiro¹⁵(2011), não. Ele compara a ideia de que os Estados Unidos da América fora colônia britânica, e antes disso, também a Inglaterra fora colônia romana. Para o autor, a história humana é uma história de colonialismo. Considera mais de 200 anos de influência histórica um

¹⁴A Grécia estabeleceu colônia em Marselha no século VII a. C., ainda antes de Roma no século I a.C.

“hiper-historicismo”, o que demonstraria uma impossibilidade de evolução humana, uma vez que a herança de um passado longínquo não se apagaria ao desenrolar dos séculos. Em sua teoria, o que existe hoje são influências advindas do capitalismo, pois não se deve subestimar as forças dos estados-nação e suas elites (RIBEIRO, 2011). Ribeiro chama a atenção para as diferentes histórias de colonialismo, que nem sempre resultam em subalternidade.

A França é um país que se orgulha de sua cultura, de sua língua, produz e consome seu próprio produto cultural principalmente, diferente do Brasil, que consome música, cinema e seriados norte-americanos prioritariamente.

Diferente, portanto, de uma ação de colonialismo que opera de forma a modelar as características principais de antigas colônias, o teatro Francês atual, ainda que muito ligado ao texto como herança deste colonialismo grego, é referência internacional. Diferente da história do Egito, antiga colônia francesa, para citar um exemplo.

Estudando com o grupo de leitura *Dance and Politics* organizado por Gustavo Fijalkov, e por ter sido supervisionada por Victoria Thoms em Coventry, tive a oportunidade de compreender os estudos em dança sob a perspectiva política no âmbito acadêmico britânico. Para eles, o discurso pós-colonial não é relevante, mas sim a influência da globalização e do capitalismo neoliberal. Olhando para o Brasil e os danos causados pela entrada de capital estrangeiro para a venda de empresas públicas, por exemplo, percebe-se que tais fatores também devem ser considerados. No entanto, em se tratando de uma análise da cultura, em específico de danças que se originaram de culturas subjugadas pelo colonialismo como as danças tango, árabes, indianas e brasileiras, acredito que a subjugação perdura. Isso explica o porquê de, ainda hoje, o pós-colonialismo seja um discurso muito utilizado para análises da cultura.

A crítica pós-colonial analisa as questões culturais a partir da perspectiva dos países colonizados, buscando realizar uma revisão crítica sobre as ideias de diferença cultural, autoridade social e discriminação política. Desta forma, a análise dos fatores culturais é realizada buscando a não hierarquia, rejeitando polaridades. Devido a isso, considero a reflexão das danças sob este paradigma, ainda que no ano 2017, atual e altamente relevante.

Para Martins Savransky (2017), o pensamento pós-colonial na sociologia aponta para a preocupação de como a sociologia se aproxima de seu objeto de

estudo e argumenta que, para que se faça um pensamento não eurocêntrico, é preciso desenvolver a imaginação decolonial, cuja ideia é ir além da epistemologia e reconhecer que não há justiça social e cognitiva sem justiça existencial, não há política de conhecimento sem política de realidade (SAVRANSKY, 2017).

Para Boaventura Santos (2014), é preciso um conhecimento do mundo excedendo o conhecimento ocidental do mundo em que este é submetido por uma linha abissal, dividido entre metrópole e colônia. É preciso que o conhecimento pós-colonial se configure em uma realidade pós-colonial (SAVRANSKY, 2016).

Uma das abordagens que Santos (2014) aponta como importante para se superar o abismo entre epistemologia e ontologia, entre conhecimento e realidade é a aproximação da sociologia com a antropologia. Da mesma forma, Nestor Garcia Canclini (2011) reflete sobre o que defende como o trabalho conjunto das ciências sociais. Segundo ele, as ciências sociais analisam as questões culturais de ângulos parciais e limitados, e propõe a necessidade de ciências sociais nômades (CANCLINI, 2011). Ele defende sua afirmação apontando as diferentes perspectivas que cada área analisa sobre um mesmo fenômeno/objeto: “O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro, o comunicólogo de avião e o historiador não entra, só sai” (CANCLINI, 2011, p. 19).

A busca por um olhar, ou o desenvolvimento de uma imaginação decolonial, bem como a proposta das ciências nômades de Canclini, aponta para uma abordagem próxima ao objeto, uma abordagem que não se distancie de forma a ver o objeto como um estranho, fetichizando-o, nem que omita sua diferença devido ao excesso de proximidade.

Segundo Savransky (2017), a aproximação da antropologia e da sociologia requer ter em mente a realidade do outro, vivendo-a e vendo as consequências que se pode produzir em nossas vidas, isto quer dizer, "ao invés de pensar *sobre* a diferença, pensar *com* a diferença de que o próprio pensamento do sul faz" (SAVRANSKY, 2017, p. 19). (Grifo do autor)¹⁶.

A seguir, apresento alguns apontamentos para a abordagem pós-colonial e descolonial aplicados à dança.

¹⁶ *rather than attempting to think about difference, it seeks to think with the difference that thinking from the South itself makes.*(Trad. livre).

1.1 O PÓS-COLONIALISMO E A DANÇA

Publicações sobre danças de origem de culturas não hegemônicas, caracterizando-as e classificando-as de maneira etnocêntrica, são apontadas como a causa da disseminação e consolidação de ideias limitadas sobre as danças não pertencentes aos núcleos hegemônicos e suas culturas. O livro de Curt Sachs lançado em 1933, *A História Universal da Dança*, apresentou pela primeira vez diversas formas de se dançar pelo mundo, é a obra central das críticas de muitos estudos pós-coloniais em dança (HAMMERGREN, 2009; FOSTER, 2009; SHAY, SELLERS-YOUNG, 2005). Para Sachs, a dança era um fenômeno *pan-humano* que concretizava um efervescente entusiasmo pela vida (YOUNGERMAN, 2013). Sachs abordou danças na era pré-histórica relacionando-as com as danças orientais e em rituais tribais, demonstrando que essas danças pouco evoluíram. Em contrapartida, as danças ocidentais mudaram muito ao longo do tempo e, segundo ele, são as formas mais evoluídas de dança.

Segundo Suzanne Youngerman (2013), em seu estudo sobre o livro de Sachs, seu etnocentrismo devia-se à crença antropológica da época, a teoria evolucionista, “e não necessariamente um preconceito pessoal” (YOUNGERMAN, 2013, p. 66). Outro motivo que aponta para seus equívocos é o fato de o livro ter sido escrito primeiramente em alemão, a partir da etnologia do qual em muito se diferenciava, na época, da etnologia norte-americana. Muitos equívocos ocorreram devido à tradução das ideias evolucionistas¹⁷ do alemão para o inglês:

[...] com a tradução do *World History of the dance* para o inglês, em e sua publicação em brochura, em 1963, o livro foi transplantado para um ambiente intelectual estrangeiro. Assim, muito do mal entendido e do mau uso das ideias de Sachs derivam da posição um pouco anômala que esse livro ocupa na literatura antropológica e histórica disponível em inglês (YOUNGERMAN, 2013, p. 58).

Por ser a primeira fonte que abordou as danças do mundo, este livro é, até hoje, amplamente disseminado, tendo sido traduzido para diversas línguas, ainda

¹⁷ Explica Roberto Damatta (1981) que o evolucionismo constituiu-se analisando as culturas a partir da civilização europeia, que se auto considerava a mais evoluída entre as civilizações, segundo o autor. “A terceira ideia mestra do evolucionismo é a de que as sociedades se desenvolvem de modo linear, irreversivelmente, com eventos podendo ser tomados como causas e outros como consequências. Junto com essa ideia de desenvolvimento linear, temos a noção de progresso e a determinação” (DA MATTA, 1981, p. 105).

citado em grande parte dos estudos em dança dos quais abordam danças fora do círculo dominante como fonte de dados históricos.

Segundo Dantas (2018), os estudos em dança realizados sob o paradigma pós-colonial e descolonial estão relacionadas geralmente às questões de descolonização de práticas corporais e de danças bem como a descolonização de estudos acadêmicos em dança e pedagogia da dança em diferentes países e contextos (DANTAS, 2018). Segundo Dantas, a dança

[...] pode ser uma fonte e descolonização e a prática da dança pode ser uma forma de resiliência e resistência política, porque quando as pessoas dançam elas recuperam posturas, atitudes, movimentos e gestos que incorporam tradições e histórias que foram proibidas e desvalorizadas pelos poderes coloniais (DANTAS, 2018)¹⁸.

Stuart Hall, fundador dos Estudos Culturais, explica que o objetivo desses estudos é estabelecer um discurso que busque fazer a diferença no mundo, analisando a cultura por meio de uma centralidade – pluralidade de culturas –, pois todas as produções são vistas como cultura. A análise pós-colonial é uma abordagem que se aproxima dos Estudos Culturais por também analisar a cultura sob o ângulo da centralidade e por buscar argumentos que reivindicam os direitos sociais, culturais e históricos dos povos colonizados.

Para Bhabha, o colonialismo é um discurso que necessita do conceito de fixidez, imutabilidade na construção ideológica da alteridade. A fixidez do discurso é no que se apoia também o estereótipo, um modo de representação paradoxal, uma vez que:

[...] o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido...como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso (BHABHA, 2010, p. 105).

Segundo Hall (1997), o estereótipo define-se como uma prática significativa, que determina características das pessoas separando o semelhante/normal e aceitável do diferente/anormal e inaceitável. Diferentemente de estabelecer tipos,

¹⁸ *Dance can be a source of decolonisation and dance practice can be a form of resilience and political resistance, because when people dance they regain postures, attitudes, movements and gestures that embody traditions, and histories that were forbidden and devalued by colonial powers (Trad. livre).*

estabelecer estereótipos em que as características são fixas, naturalizadas, generalizadas a um grande número de pessoas e capazes de impor uma fronteira simbólica por meio do excesso de poder.

Bhabha chama a atenção para o caráter ambivalente do estereótipo em que segundo o qual o corpo encontra-se ao mesmo tempo “na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder” (BHABHA,2010, p. 107).

No livro *O Enigma do Movimento*, Dantas reflete sobre a proposição de Pareyson (1993), para quem o estilo da criação do artista está ligado à espiritualidade. Pareyson discute sobre a formatividade do artista, sobre dar forma à arte, pensando em um escultor, por exemplo. No caso da dança, explica Dantas (1999), esta espiritualidade que dá forma à obra está configurada no corpo, pois:

O mesmo corpo que dorme, acorda, come, se exercita e ama é o instrumento e a manifestação da arte, é o material manuseado para a criação da coreografia, matéria viva, plena, com vontades, desejos, preguiças, cansaços, treinada e trabalhada tecnicamente. Além disso, o corpo é também o agente da transformação, é o que realiza a dança, é o bailarino que corporifica os movimentos quando dança. Há uma promiscuidade, um entrelaçamento entre o corpo cotidiano do bailarino e o corpo do bailarino quando ele dança: o corpo que sofre e desfruta do cotidiano é o mesmo que sofre e desfruta da dança. Não a espiritualidade, mas a corporeidade é o que se torna energia formante, o que realiza e dá vida ao estilo do artista (DANTAS, 1999, p. 43).

A ambiguidade do corpo, tal como a vê Bhabha, reside no fato de que o corpo do colonizado é o corpo subjugado, disponível e que necessita do colonizador para modernizar-se, civilizar-se (no discurso evolucionista). Refletindo sobre a ambiguidade e a promiscuidade que propõe Dantas, o corpo que dança uma dança de origem nas culturas subalternas pode herdar também a subalternidade na visão do outro, uma vez que sua dança não é considerada arte – fruto de seu modo de vida, o qual é incapaz de mudar, inovar, assim como sua dança; seu movimento não é virtuoso, pois é realizado por pessoas de "cultura inferior", portanto de pessoas com capacidade de realização inferior; seu corpo de outra etnia está sempre mais para a exposição sexual do que para a exposição artística. Aponto estes como exemplos de alguns dos estereótipos que se impõem ao corpo dançante das danças do mundo, ao longo da história da dança, em muitos contextos.

O caráter ambivalente do estereótipo de que fala Bhabha pode encontrar ressonância na ideia de promiscuidade do corpo de Dantas, uma vez que o corpo

que dança é o mesmo que faz amor, sente dor, carrega suas cicatrizes e marcas do tempo e da vida. Se este mesmo corpo é ambivalente no estereótipo, o é também por promiscuidade de ser na dança e na vida, podendo assumir assim a carga de subjugação e subalternidade da matriz de movimento a qual desenvolve. O corpo de alteridade na dança pode também ser subversivo, despertar o fascínio e desejo pelo exógeno, o fetiche.

A alteridade pode impor ao sujeito a carga do estereótipo, abordado como características imutáveis e simplificadas do outro. Para Bhabha:

O estereótipo não é uma simplificação, porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É simplificação porque está enclausurado, uma forma fixa de representação que, em negar o jogo da diferença (que permite a negação através do Outro), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2013, p. 27)¹⁹.

Na dança, pode-se considerar o estereótipo como atributos com a mesma função. As características de figurino, movimentos resumidos e simplificados da dança do outro colocam a dança em um espaço imutável, protegido de adaptações e modernizações e incapaz de inovar-se, de transportar-se para outro espaço que não o de seu imaginário étnico.

Para Dantas (2018), a ideia de que o corpo é local privilegiado de invenção e criação de seu próprio conhecimento e da dança é vital para abordagens como os estudos culturais e pós-coloniais em dança.

Similarmente, esses estudos questionam :

[...] a criação de estereótipos de gênero, raça, classe e etnia através da dança e da economia política das corporeidades e gestos. Consequentemente, não é surpresa que o desenvolvimento do conhecimento da dança seja baseado em teorias críticas, sugerindo, ao mesmo tempo, possibilidades de ruptura e estabelecimento de novos modos de subjetividade (DANTAS, 2018)²⁰.

¹⁹ *The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (that the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations* (Trad. livre).

²⁰ *[...] the creation of gender, race, class, ethnic stereotypes through dance and the political economy of corporealities and gestures. Consequently, it is not a surprise that the development of dance knowledge is based on critical theories, suggesting, at the same time, possibilities of disruption and establishment of new modes of subjectivity* (Trad. livre).

Por sua característica política de resistência, a hibridação apresenta-se como teoria que pode auxiliar na reflexão sobre os novos modos de subjetividade como possibilidade de ruptura dos estereótipos. Isso porque, ao combinar elementos de culturas distintas, o bailarino busca atualizar-se adaptando sua técnica a novos modos de criação e encenação. Ao fazê-lo, ultrapassa o estereótipo, desafiando ideias fixas do outro, renova ao invés de inscrever a prática “na lápide fixa da tradição” (BHABHA, 2010, p. 20). Por meio do estudo de Bhabha, entende-se a hibridação como inovação e criatividade uma vez que o hibridismo “desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder” (BHABHA, 2010, p. 163)²¹.

Da desterritorialização das danças do mundo, emerge a diversidade de estilos de dança as quais proporcionam a mundialização dessas práticas, a irrupção de novos modos de formação corporal em dança, bem como o ingresso crescente de novos conhecimentos ao campo acadêmico da dança.

À medida que essas danças desenvolvem-se de forma mundializada, hibridando-se a formas pedagógicas e de encenação bem estabelecidas hegemonicamente (SAVIGLIANO, 2009), novos espaços de inserção são elaborados.

Susan Foster refletiu sobre a tendência a um padrão de homogeneização nas performances de bailarinos das técnicas tais quais “Graham, Limon, Ailey e Cunningham, contato improvisação, ou vocabulários cotidianos, foram todas começando a ficar cada vez mais parecidas” (FOSTER, 1997, 2014). Em 2014, Foster repensou seu estudo avaliando as mudanças ocorridas no que se refere à formação corporal de bailarinos profissionais e a influência da demanda de mercado e de padrões difundidos pela mídia. Além de classificar tipos específicos de corpos (balético, industrial, despojado e alternativo), em relação às técnicas de treinamento praticadas, a pesquisadora considerou a inserção das danças mundializadas na formação de bailarinos profissionais:

Mobilizando-se contra os padrões únicos de competência técnica propostos

²¹ Bhabha define miméticas as imitações culturais as quais o colonizado produz a partir das referências de seu colonizador, e as demandas narcísicas como a cultura que imita a si mesmo adentrando gerações (tradição), (BHABHA, 2010).

pelos corpos balético, industrial e despojado, estão incontáveis corpos dançantes alternativos que mantêm a vitalidade de uma infinidade de tradições de dança, incluindo, sem se limitar, (a) o *hip-hop*, *butoh*, tango, sapateado, salsa, *bharatanatyam*, odissi, africana do oeste, do central e do sul, javanesa e balinesa, americanas e mexicanas nativas, que estão agora a entrar no cenário global (FOSTER, 2014, p. 87).

Se antes as danças do mundo serviram de inspiração para combinar elementos de forma a renovar a composição coreográfica do Ocidente (LOUPPE, 2000; SAVIGLIANO, 2009), hoje, os estudos em dança também consideram grandes companhias de danças “regionais e indígenas” a utilizarem o balé clássico como treinamento, tornando-se uma “versão baletizada” dessas danças (FOSTER, 2014, p. 84). De certa forma, a utilização do balé clássico como treinamento transcende as adaptações necessárias para o ingresso no Ocidente, reafirmando certa superioridade da técnica Ocidental.

Por outro lado, Foster propõe o corpo alternativo como sendo...

[...]alinhado de forma variada com crenças sagradas e seculares, dedicam-se a um curso específico de treinamento, um entre muitos outros reconhecidos, que vai preparar o dançarino para uma expressão contundente da íntima conexão entre dança e lugar. Executada não como uma afinidade natural, mas cuidadosamente construída e cultivada, a conexão da dança com o seu lugar mobiliza uma reflexividade histórica e uma política de propósito semelhante ao trabalho dedicado realizado por qualquer corpo ao transformar carne em dança (FOSTER 2014, p. 86).

A definição de corpos alternativos, no entanto, considera a formação desses bailarinos nas danças do mundo, no entanto, determina a conexão eterna de tal dança com seu lugar. A dança mundializada, por sua vez, transforma sua conexão local em presença mundial ao agregar características específicas dos locais os quais foi inserida e praticada de forma renovada. Tais danças não necessitam de origem étnica do bailarino, pois não acontecem mais somente como resultado de processos de migração, mas também por afinidade do bailarino por certo exotismo (SAVIGLIANO, 2009; DILLS, ALLBRIGHT, 2001).

Para Ann Dills (2001), o estudo das danças mundializadas necessita considerar a expressividade do artista que incorpora essas danças em questão, uma vez que ele cria negociando entre a tradição e a inovação. Para análise, segundo Dills, o pesquisador deve entender a dança analisada e ressaltar que se trata apenas da análise de um bailarino, dentro de sua *kinesfera*, não de toda a dança e todos os seus bailarinos. No entanto, considera o fato de que essas pessoas, nomeando-se

bailarinos de uma dança especificamente, representam a dança ao qual assumem como sua dentro de sua rede de produção (DILLS, 2001).

Louppe (2012) observa a possibilidade do bailarino de hoje construir sua própria poética a partir dos conhecimentos herdados das danças modernas:

As vastas reservas de herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje [...] procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular (LOUPPE, 2012, p. 70).

No entanto, não só as danças modernas ocidentais e seus conhecimentos legitimados podem oferecer ao bailarino a compreensão de seu corpo para que venha a criar sua própria poética. A heterogeneidade de danças e a diversidade de estilos em companhias de dança na atualidade sinalizam a possibilidade de que técnicas de danças mundializadas possam formar um bailarino profissionalmente. Como ressalta Louppe (2012), “o grande artista da dança é aquele que optou, de maneira autónoma e consciente, por um certo estado do corpo” (LOUPPE, 2012, p. 70).

Misturas essas que, de maneira diferente do que consideraram Louppe e Foster, podem ter partido das danças mundializadas e não o contrário. Da mesma forma, acredito ser importante considerar a formação heterogênea em dança também para os bailarinos com formação em danças mundializadas. Estes poderiam estar aptos, inclusive, a transitar do tradicional ao contemporâneo, possuindo um corpo alternativo e balético ou alternativo e despojado, transformando seu corpo de acordo com o ambiente no qual o trabalho coreográfico insere-se. Essa metamorfose do corpo de acordo com o ambiente e a sua relação com a coreografia têm sido meu principal interesse desde o início deste estudo de doutorado.

Antes de explicitar as especificidades do corpo dançante das danças mundializadas, reflito sobre o processo de mundialização das danças e sua relação com o pós-colonialismo.

1.2 PÓS-COLONIALISMO E MUNDIALIZAÇÃO DA DANÇA

No subcapítulo anterior, apontei estudos os quais identificaram a subjugação da cultura não dominante e suas implicações na dança antes da reflexão pós-

colonial e pós-colonial. Os estudos pós-coloniais e descoloniais propõem a perspectiva dos países colonizados e têm favorecido análises não hierárquicas de fatores culturais. Exemplos destes estudos aplicados à dança são o texto de Joann Kealiinohomoku (1969)²² acerca do balé clássico visto como uma dança étnica e os estudos em *World Dance* da Universidade da Califórnia. As contribuições desta revisão crítica levaram a dança a buscar por escapar aos estereótipos e à pré-disposição de imaginar as danças exógenas como imutáveis e presas a sua origem local. Realizei este estudo tendo como base a perspectiva pós-colonial aplicada à dança na qual é pressuposta a aceção de que todas as danças são potentes artisticamente (FOSTER, 2009).

O domínio das danças bem estabelecidas sobre as demais a partir da perspectiva pós-colonial não se refere somente à relação de subjugação referente a um passado colonial do território de origem da dança. A subjugação pode ser referente também à classe e à raça. Por exemplo, enquanto o balé clássico consolidou-se na corte de Louis XIV na França no século XVI (MINDEN, 2007) e ainda hoje é símbolo de status social (GRAU, 2005), o flamenco é considerado uma forma de hibridismo cultural marginal devido às influências de ciganos da Andaluzia e orientais (AOYAMA, 2007).

A análise não hierárquica ancorada no paradigma pós-colonial contribuiu para a compreensão de que bailarinos de formação em danças mundializadas, em sua relação com o trabalho coreográfico na CMDPA, podem ser considerados corpos com aspecto pós-colonial. Para Bhabha a perspectiva pós-colonial:

[...] surge do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma "normalidade" hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das "racionalizações" da modernidade (BHABHA, 2010, p.239).

Sendo assim, tais questões políticas serão consideradas para tratar das danças mundializadas no contexto de produção contemporânea. De acordo com

²²Este texto foi publicado em português: KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. Tradução de Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, p.123-142, 2013.

Mônica Dantas (2018), o pós-colonialismo e o descolonialismo defendem que o desenvolvimento do mundo moderno deve considerar os conflitos relacionados ao colonialismo, imperialismo e escravagismo, contrapondo-se à aceção de que a modernidade é um fenômeno europeu (DANTAS, 2018).

Por sua vez, compreende-se dança mundializada como uma dança desterritorializada, disseminada mundialmente, hibridizada a padrões estéticos e pedagógicos das danças estabelecidas hegemonicamente, do qual conserva aspectos de exotismo que a identificam como uma dança exógena (SOARES; DANTAS, 2016; 2018; SAVIGLIANO, 2009). Assim, por exemplo, danças vistas como sagradas em seu território de origem podem mundializar-se em um estilo puramente estético nos diferentes territórios aos quais adentrar. No entanto, a hibridação aos fatores pedagógicos e estéticos das danças mundializadas não devem ser compreendida como pressuposto para a modernização destas danças e sim para sua disseminação massiva em nível mundial.

De fato, o processo de mundialização e demais efeitos da globalização na dança são assuntos que têm demandado atenção do campo acadêmico. A facilidade de acesso a vídeos – aplicativos e novas plataformas surgem e tornam o mundo acessível em alguns cliques. Nestor Garcia Canclini institui novas possibilidades de mobilidade relacionando o tema ao discurso de Bordieu, afirmando que "[...] deve-se reconhecer que, em primeiro lugar, o capital social se tenha estendido às relações internacionais, desprezando seu eixo das posições territoriais os recursos intangíveis da mobilidade das conexões" (CANCLINI, 2007, p. 130). Renato Ortiz foi um dos primeiros autores brasileiros a abordar a mundialização da cultura, a qual para ele é o processo de desterritorializar uma prática cultural e disseminá-la para o mundo (ORTIZ, 2007). No entanto, para que uma prática seja inserida em território estrangeiro, é preciso que esta adapte-se por meio de processos de hibridação²³ (SAVIGLIANO, 2009; ORTIZ, 2007), para que seja apreciada pelo público local.

Tais processos dizem respeito a formas pedagógicas ocidentais tradicionais as quais podem envolver, por exemplo, a utilização de música com contagem

²³ (Hibridação – Dicionário Informal on line – “Do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala e irregular.” Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/h%C3%ADbrido/507/>>. Acesso em 26 jan, 2017)

regular de tempo e contratempo, podem utilizar processos de imitação com práticas em frente ao espelho. Ao contrário, as práticas das danças do mundo em suas formas originais podem utilizar-se de aprendizagem por improvisação com música ao vivo, como nas danças orientais, ou batalhas em círculo, como nas danças urbanas, ou envolver a contextualização dos conhecimentos corporais, como nas danças africanas de Uganda (MABINGO, 2015).

Anteriormente, os estudos acadêmicos em dança no Brasil detinham-se prioritariamente em conhecimentos na história da dança norte-americana e europeia e em seus consagrados artistas do balé clássico, da dança moderna e pós-moderna (CAVALCANTE, 2000; AMORIM; QUEIROZ, 2000; ROCHA, 2000; SANTANA, 2002; LANGENDONCK; RENGEL, 2006). As demais danças, quando abordadas, recebiam classificações, tais quais: étnicas, populares ou primitivas, seguindo padrões de estudos internacionais, revelando um padrão hierárquico hegemônico com o qual se subjugou o seu legado e potencial artístico.

Considerando os conhecimentos que as danças do mundo trouxeram para o campo acadêmico da dança, Savigliano (2009) explica que passou por alterações frente à chegada dos estudos dessas danças, e isto reflete o reconhecimento pelo Ocidente das limitações de sua erudição e da relevância científica que as danças internacionais agregam. Devido a isso, Savigliano divide o campo de conhecimento da dança como o *velho* e *novo* campo da dança, sendo *velho* o campo de conhecimento bem estabilizado e ligado à estética dominante do Ocidente. Entendo o que Savigliano define como *velho campo da dança* referindo -se a danças bem estabelecidas no campo da arte e no campo acadêmico. Estas danças são identificadas como o balé clássico, dança moderna e as danças pós-modernas²⁴ consideradas como importantes formações corporais para bailarinos, formas elitizadas de arte e campo legitimado de conhecimento acadêmico, o que Savigliano classifica como o campo bem estabelecido da dança:

Re-mundializar a dança permite a mobilização dos outros (outros dançarinos e suas danças) assim que entram no mundo da dança regido pelo [velho] campo da dança: Balé, é claro, mas também danças modernas,

²⁴ No contexto de estudos acadêmicos em dança norte-americano e britânico, considera-se a dança contemporânea como parte integrante das danças pós-modernas por assim fazer parte de um conjunto de técnicas que podem estar ou não integradas, de acordo com o coreógrafo, como diferentes abordagens de educação somática e o contato improvisação.

pós-modernas e acima de todas, a coreografia (SAVIGLIANO, 2009, p. 171)²⁵.

Essas danças ocupam um espaço consolidado de saberes, produções e tradições, o que Savigliano (2009) aponta como *velho* campo da dança. Para Savigliano o *novo* é definido como o conjunto de saberes que as danças recém-ingressadas ao campo trazem: conhecimento corporal, pedagógico, inspiração artística, conhecimento estético e cultural. Apesar de muitas das práticas relacionadas à *world dance* serem praticadas em seu local de origem há muito tempo, a irrupção de sua prática em locais que não o de sua origem traz à tona novos conhecimentos para o velho campo de estudos da dança.

No que diz respeito à coreografia, as danças internacionais adentraram o campo consolidado dos estudos em dança como inspiração para revitalizar a criação, fortalecendo a imagem de grandes coreógrafos. Em contrapartida, estes artistas consagrados não proporcionaram o devido mérito aos artistas internacionais por seu trabalho artístico.

Os estudos em *world dance* não buscam reproduzir os binarismos quando diferenciam *dance* de *world dance*, mas apresentar a mudança ocorrida nos estudos acadêmicos em dança com a entrada dos novos conhecimentos agregados a partir do estudo das danças internacionais.

Reconhecendo, no entanto, o limite de adaptação dos estudos em *world dance* no contexto brasileiro, para fins deste estudo, utilizaremos o conceito de danças mundializadas a partir do cruzamento das teorias de Savigliano e Ortiz. Para as danças do mundo, entendem-se todas as danças internacionais fora do âmbito das danças bem estabelecidas no campo acadêmico da dança, praticadas dentro de seu território de origem. Considero que as danças identificadas por Savigliano como bem estabelecidas hegemonicamente no campo acadêmico norte-americano também atuam de forma dominante no campo acadêmico no Brasil. Desta forma, procuro esclarecer que nem todas as danças do mundo são mundializadas, da mesma forma que as danças mundializadas não dão conta de toda a diversidade de danças existentes no mundo.

²⁵ “*Re-worlding Dance allows for the mobilization of others (other dancers and their dances) as they enter a dance world ruled by ‘the’ Dance: Ballet, of course, but also Modern, Postmodern, and above all Choreography.*”

A seguir, apresento uma reflexão sobre o processo de mundialização do samba nos Estados Unidos, apontando minha própria experiência como estrangeiro “exótico” no Reino Unido.

1.2.1 Apontamentos sobre a mundialização do samba

No subcapítulo anterior, esclareci os processos de mundialização da dança como responsáveis por sua disseminação mundial adequada a padrões hegemônicos de execução e apresentação da dança. Neste subcapítulo, reflito sobre o processo de mundialização do samba nos Estados Unidos da América (EUA) e apresento minha própria experiência como residente temporária no Reino Unido.

Desmond (2013) afirma que formas de dança originadas de classe ou culturas subjugadas são transformadas em formas “refinadas”, “polidas” e, frequentemente, “dessexualizadas” (DESMOND, 2013, p. 99) ao ingressarem nos EUA. Ela traça a trajetória das danças “latinas” de origem na América do Sul, citando o exemplo do samba através do sucesso de Carmem Miranda. Segundo Desmond, enquanto o samba tornou-se o símbolo de identidade nacional no Brasil, nos EUA, tornou-se símbolo de latinidade. As danças latinas e sua conotação norte-americana influencia a elaboração de estereótipos em torno das pessoas da América Latina:

A atribuição de uma sexualidade (perigosa ou potencialmente opressora) a classes e “raças” subalternas, ou a grupos de origem nacional específica (negros, “latinos” e outros termos agrupados para denotar uma ancestralidade não anglo-europeia), produz descrições como “ardente”, “quente”, sensual”, “passional” (DESMOND, 2013, p. 107).

Para Desmond, Carmem Miranda foi um símbolo de latinidade para os norte-americanos. No Brasil, diferentemente, Carmem Miranda representou a estilização da baiana negra, associada à prática do candomblé, contribuindo para que o samba se tornasse símbolo de cultura brasileira.

As generalizações impostas à Carmem Miranda e ao samba pela mídia e seu transporte descontextualizado reafirmaram os estereótipos da dança dos latinos/brasileiros nos EUA (DESMOND, 2013).

Também os próprios brasileiros podem fazer uso desses estereótipos para atrair o desejo e cobiça do estrangeiro, em analogia à ideia de autoexotismo o qual

“descreve casos em que indivíduos do Oriente Médio e norte da África incorporam imagens românticas e/ou orientalistas e apresentam estrategicamente em seu trabalho” (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2003, p. 19)²⁶.

Para Freitas, Lins e Santos (2012), o Rio de Janeiro é a cidade símbolo brasileira a partir de uma imaginários construído no exterior envolvendo “as belezas naturais, o espírito alegre e festeiro de seu povo e a violência” (FREITAS; LINS; SANTOS, 2012, p. 2). Os autores relatam a apresentação de encerramento das Olimpíadas de Londres em 2012 como uma apresentação de reafirmação dos estereótipos. A apresentação exibiu clichês de fácil identificação internacional: o sambista negro como trabalhador preguiçoso, a beleza e disponibilidade da mulher brasileira, o Brasil como terra do samba e do futebol (FREITAS; LINS; SANTOS, 2012). Lembro-me que ao assistir essa apresentação na televisão lamentei o fato de o Brasil ter perdido a oportunidade de desfazer tais estereótipos. Na verdade, a estratégia foi convidar os estrangeiros incentivando o turismo para a exótica terra brasileira por meio do autoexotismo.

Pode parecer estranho para nós perceber o Brasil como exótico para o estrangeiro, o fascínio que até mesmo a violência que vivemos desperta no exterior. Basta ver o encantamento que as favelas e as Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs) e seus carros blindados, popularmente chamados de “caveirões” despertam nos turistas, e em filmes e *video clip* estrangeiros.

Em Coventry, durante um seminário sobre a inserção dos refugiados nas atividades culturais e econômicas da cidade, nos dividimos em grupos para discutir sugestões ao tema. Para iniciar a conversa todos se apresentaram. Uma das pessoas da minha roda ficou muito (mas muito mesmo) entusiasmada ao saber que eu era brasileira e estava ali. Ela me olhou com um ar de curiosidade, como se eu fosse um artefato muito raro e exclamou *Wow! How exotic!* Imediatamente pensei: - Exótica, eu? Fiquei tentando entender como eu, uma estudante de pós-graduação, de calça jeans, tênis *All Star* e camiseta, poderia ser considerada exótica. Então, ela falou do seu fascínio pelo filme *Velozes e Furiosos 5*, a beleza do Rio de Janeiro e

²⁶ *Self or auto-exoticism describes instances in which individuals from the Middle East and North Africa incorporate romantic and /or orientalist images and staging strategies in their works* (trad.livre).

falou que seu sonho era ir até lá, assistir a um desfile de carnaval e conhecer uma favela²⁷...conhecer uma favela!

Após minha palestra sobre a realidade em uma favela, criminalidade infantil, a presença de trabalhadores que são oprimidos, ou pelo crime, ou pela polícia, os deslizamentos nas favelas devido às chuvas e a construção das moradias sobre terrenos irregulares, acredito ter acabado com o romantismo da britânica e com a ideia equivocada de que todo o brasileiro é feliz e amigável. Neste momento, percebi que talvez eu não tenha sido tão *polite* como a etiqueta social britânica requer. O fato é que ser o objeto de estereótipo, de exotismo, foi uma experiência desagradável para mim²⁸.

Para Desmond, a dança carrega um sistema simbólico por meio do corpo, o que ela define como discurso corporal. Sendo assim, o estereótipo induz o estrangeiro a pensar que a dança brasileira é a representação do modo de vida do brasileiro e que, por sua vez, o brasileiro é como sua dança: lascivo, quente, dotado mais de ritmo do que de capacidade intelectual (uma vez que sua dança não é valorizada por seus atributos estéticos ou virtuosos, como as danças dominantes, mas apenas por uma sexualidade aparente).

Esta constatação aponta para a reflexão sobre as ideias de ambiguidade (BHABHA, 2010) e a promiscuidade do corpo (DANTAS, 1999) uma vez que a subjugação do brasileiro e atribuição de estereótipos e generalizações é transferida do brasileiro para sua dança (e vice-versa), recebendo, aos olhos do outro, a mesma subjugação.

Fryer (2009) defende que tal qual a teoria sobre o orientalismo (SAID, 2007), o qual comprova a existência de estereótipos e ideias subjugadas de representação do Oriente na Europa, existe da mesma forma o brasilianismo: ideias e representações distorcidas sobre o Brasil promulgadas pela mídia no Brasil e no mundo. Tais representações estereotipadas afetam negativamente o modo como o estrangeiro e o próprio brasileiro enxergam o Brasil. Entre os estereótipos promulgados pelo brasilianismo, Fryer cita o Brasil como a terra do samba e do carnaval.

²⁷ O filme foi gravado em 2010 no Rio de Janeiro e a favela em questão é a do morro dona Marta.

²⁸ Depois desta experiência, percebi o quanto minha pesquisa acadêmica revelou meu olhar romântico sobre o Oriente e tem cada vez mais me aproximado de uma prática da dança do ventre com ênfase na técnica e não na cultura oriental. Ainda assim, acredito que, para as Artes Cênicas, certo romantismo pode ser positivo para despertar o imaginário em um espetáculo ou *performance*, como inspiração poética e não como conhecimento e representação legítima.

Ao considerar que o brasileiro possui a dança naturalmente em seu corpo, este imaginário desconsidera o samba enquanto técnica e estilo estético (e por extensão, também as demais danças do Brasil). A sociologia do corpo aponta que “o homem não é o produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na interação no campo simbólico” (BRETON, 2012, p. 18).

O samba é uma das danças brasileiras que nasceu na interação das culturas afro-brasileiras, indígenas e europeias a partir das danças solo de Eros Volúcia com o bailado nacional nos anos 1920 (MEYER, 2010). Porém, para Mariana Monteiro, foi Mercedes Baptista a responsável pela invenção das danças afro-brasileiras e de seu desenvolvimento e codificação como uma dança moderna genuinamente brasileira (MONTEIRO, 2011).

Com base nos apontamentos dos autores citados acima, é possível compreender a mundialização da dança brasileira como uma via circular: do exotismo ao autoexotismo, tal qual a dança oriental. A visão estereotipada da Europa e EUA incide na prática nacional modificando sua estética e a própria visão do brasileiro sobre sua arte. A riqueza das danças afro-brasileiras é tão desvalorizada no exterior quanto no Brasil. As danças bem estabelecidas têm mais força enquanto espetáculo, formação corporal e conhecimento acadêmico também no Brasil. Em Porto Alegre, existem centros culturais afro-brasileiros, sendo que o mais antigo, Instituto Sócio Cultural Afrosul Odomodê, criado em 1974 e dirigido pela coreógrafa e socióloga Iara Deodoro, somente neste ano de 2018²⁹ recebeu indicação ao prêmio Açorianos de dança, antes disso, sua única premiação neste concurso foi em 2011 pelo destaque de sua obra. É sabido que o brasileiro valoriza o produto e cultura importada sobre a sua própria. No exterior, a capoeira tem atraído a atenção de pesquisadores e artistas da dança contemporânea considerada uma “luta para lutadores e uma dança para dançarinos”³⁰. Talvez esse interesse estrangeiro³¹ impulse a valorização das matrizes afro-brasileiras como formação

²⁹ Disponível em: <<https://afrosulodomode.wordpress.com/ancestralidade/sobre/>> Acesso em: 07 de nov.2018.

³⁰ *fight for fighters and a dance for dancers*. Disponível em: <fight for fighters and a dance for dancers> Acesso em: 07 de nov.2018.

³¹ No Departamento de World Arts Cultures and Dance da Universidade da Califórnia (WACD-UCLA), são recorrentes estudos de brasileiros sobre as danças afro-brasileiras incluindo a capoeira. Disponível em: <<http://www.wacd.ucla.edu/component/search/?searchword=capoeira&searchphrase=all&Itemid=101>> Acesso em: 07 de nov. 2018. Também em Birmingham, há um centro cultural afro-brasileiro, clube de prática da capoeira na Universidade de Bristol (ver link na nota acima), para citar alguns exemplos.

corporal, potência artística, passado histórico e cultura nacional. Desta forma, identifico a mundialização da dança brasileira como um fenômeno complexo que poderia suscitar estudos mais aprofundados identificando e refletindo sobre este processo cultural tanto na área da Comunicação, dos Estudos Culturais, Sociologia e Artes Cênicas.

1.3 PARÊNTESES PARA PENSAR O PÓS COLONIALISMO NO REINO UNIDO

No Brasil, sofremos as consequências de conviver com a questão da desigualdade social acentuada. A partir da minha experiência enquanto moradora temporária na cidade de Coventry (UK), estrangeira e latino-americana (pertencente ao *rest of the world*, segundo a fila de entrada na polícia de imigração nos aeroportos britânicos), pude perceber os conflitos de convívio com a diferença. Segundo Canclini (2016), existem três formas de marginalização social: a desigualdade (relações econômicas), a diferença (relações de raça e etnia) e a desconexão. Esta última acontece como resultado da necessidade, no mundo contemporâneo, de que as pessoas possuam “domicílio fixo, documento de identidade e de crédito, acesso à informação e ao dinheiro” (CANCLINI, 2016, 127-15).

Em Coventry, as diferenças eram marcantes: mulheres de burca em todos os lugares, inclusive jogando futebol em parques; indianos com seus turbantes; negros com roupas típicas africanas; japoneses e suas vestimentas futuristas e máscaras ninja. Eu me perguntei se, ao deixar o seu território enquanto lar, o estrangeiro no Reino Unido autoafirmava o pertencimento ao seu território por meio do culto a sua cultura, pois a acentuação da diferença não limitava-se apenas à vestimenta. Por exemplo, no mercado de Coventry há tendas étnicas de alimentos, os mais variados, muitas pessoas que trabalham neste mercado falam somente o idioma natal, relacionando-se somente com seus patrícios. Na *Fargo Vilage*, há lojas étnicas e espaço de exposição de artesanatos e gastronomia multiculturais, fazendo parecer o quão bem vindo seria o estrangeiro. No entanto, o conflito de convivência com a diferença no império acentuava-se culturalmente. Em primeira instância, há o abismo da língua. Para conter esse abismo, existem algumas ferramentas, entre elas, o curso de ESOL (*english language lessons for students of english as foreign*

language), oferecido gratuitamente para refugiados e migrantes de origem nos países colonizados pelo Reino Unido, bem como europeus, na maioria, Poloneses (considerados a baixa Europa pelos britânicos). Nesses cursos, havia uma tentativa de integrar essas pessoas por meio da língua, aos valores e crenças da sociedade britânica³².

Da mesma forma, existem centros de apoio aos refugiados na universidade e na prefeitura de Coventry. Mas há muitos que resistem a essa tentativa de aculturação, evitando desde aprender o idioma, até a relacionar-se com os britânicos. Existem conflitos mais graves como manter costumes criminalizados pelos direitos humanos como o caso do costume muçulmano que aceita casamento entre adultos e meninas menores de idade: o casamento forçado – para os britânicos. Em *West Midlands*, região de Coventry, essa prática é considerada crime e possui um departamento policial para investigação e combate.

No C-DaRE, participei do seminário *Refugee Art+Network Meeting*³³, refletindo como integrar artistas refugiados na comunidade e dar-lhes maior visibilidade. Ainda assim, o discurso pós-colonial parece ser um discurso marginal o qual se infiltrou por meio do reconhecimento do trabalho de intelectuais migrantes residentes no Reino Unido como Stuart Hall na universidade de Birmingham. Um discurso que começa a deixar o espaço acadêmico e tomar a frente de propostas culturais, como o caso do evento em celebração aos 70 anos de independência da Índia, comemorado no Museu Herbert. O evento *Decolonising Culture: In Conversations With...*³⁴ teve a participação de pesquisadores das universidades de Coventry, Birmingham e Londres, além de artistas e musicistas. Para marcar a ocasião, uma mostra de artigos da Índia foi realizada nos museus de Coventry e Birmingham. A peculiaridade desta mostra foi protagonizar a experiência da colonização a partir da visão do colonizado, evitando a exotização e expondo, em parte, a violência da invasão. Segundo as pesquisadoras, há a ilusão de tornar o outro bem vindo ao Reino Unido, mas se há o culto ao império, há o culto à colonização, pois um não existe sem o outro (KHANCHANDANI, 2017)³⁵ (Informação verbal).

³² Participei de algumas aulas semelhantes oferecidas para estrangeiros por professores em formação na Universidade de Coventry.

³³ Jan. de 2018 no C-DaRe Universidade de Coventry.

³⁴ Palestras realizadas paralelo à mostra *Punjab* em novembro de 2017, Museu Herbert - Coventry.

³⁵ Palestrante do Festival Punjab em Coventry.

Na dança, o bailarino Akram Khan é um exemplo do discurso pós-colonial reconhecido mundialmente por seu hibridismo inteligente³⁶. Segundo Maria Lúcia Wortman, a hibridação é uma forma política de resistência à cultura dominante, uma vez que formas culturais subjugadas adentram o espaço da cultura hegemônica (informação verbal). Akram Khan é um bailarino originalmente de dança clássica indiana graduado em dança, com residência artística na Bélgica. Por meio de seus estudos e do contato com artistas como Sidi Larbi Cherkaoui e Israel Galvan, potencializou sua técnica exógena para ser apreciada pelo público ocidental.

Por um lado, Akram Khan e a exposição Punjab ainda são exceções de manifestações culturais em que o discurso do outro é reconhecido e legitimado dentro de espaços culturais consagrados para a cultura ocidental, como o teatro e o museu. Assim, a impressão que tive após os seis meses em que vivi em Coventry foi a de que o Reino Unido possui diferentes e complexas classificações do outro como o europeu, baixo europeu, refugiado, migrante, legal, ilegal, para citar alguns. Não posso afirmar ao certo se todos esses poderão integrar-se totalmente na sociedade como um igual ou se continuarão com seus direitos limitados e aceitação parcial da comunidade britânica. O que foi possível perceber foi a tentativa de que os outros pudessem integrar-se à sociedade por meio da aceitação tácita da cultura e valores sociais de forma com que parecessem, cada vez mais, com seu hospedeiro, antes invasor e dominante. Sendo assim, o limite pareceu ser mútuo, o quanto o outro precisa hibridar-se de forma a ser aceito? Por outro lado: o quanto esse outro permite hibridar-se?

³⁶ No Capítulo 3 discorro sobre Akram Khan como um exemplo de bailarino Anfíbio.

2 HIBRIDAÇÃO CULTURAL

A partir de minha participação na disciplina “Introdução aos Estudos Culturais” na Faculdade de Educação da UFRGS (2016/2), a hibridação passou a ter uma significação política para este estudo. Para os estudos culturais, a cultura é plural, produzida pelo homem e consumida por ele. A revisão da compreensão da cultura parte dos estudos de William e Thompson, os quais a compreendiam como “uma rede vivida de práticas e relações sociais que constituem a vida cotidiana e dentro da qual o papel do indivíduo está em primeiro plano” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 28). Dessa forma, todas as produções passam a ser vistas como cultura e influenciam e são influenciadas pela atuação do sujeito.

Partindo do pressuposto de que a dança mundializada é composta de uma dança desterritorializada e hibridizada a formas estéticas e pedagógicas para fins de inserir-se no novo território, compreendendo também o bailarino anfíbio como um corpo dançante híbrido, formado em técnicas de danças mundializadas e com referências nas práticas bem estabelecidas³⁷, como balé e ou danças pós-modernas, a hibridação aparece como fator determinante para compreendê-lo.

Atualmente, o mundo vive um tempo acelerado, as distâncias são menores e as comunicações entre fronteiras instantâneas. A comunicação digital, o transporte aéreo, o aumento das migrações e desterritorializações culturais confundem o que antes eram fronteiras, características fixas e delimitadas. Desta forma, é preciso considerar este movimento global também para a dança. Quais as consequências da globalização para a dança? O que acarreta a maior velocidade e disponibilidade de informações para os corpos dançantes? De que forma a disseminação da cultura na velocidade atual perturba as incorporações a que o corpo dançante está sujeito?

Na busca de responder a essas questões, inicio o capítulo apresentando a teoria da hibridação a partir do autor Nestor Garcia Canclini (2011), cuja abordagem debruça-se sobre o fenômeno no âmbito da América Latina. A partir disso, relaciono sua abordagem com a dança, buscando identificar as características dos estudos de hibridação aplicados à dança em trabalhos artísticos de referência no Brasil.

³⁷Consideramos danças bem estabelecidas as danças do campo acadêmico consagrado da dança como o Balé Clássico, as danças modernas e pós-modernas, segundo a definição de Marta Savigliano (2011).

Canclini é pesquisador de origem argentina, Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris X-Nanterre 1978. Sua tese teve como título: *Epistemología e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty*. Atualmente, é Professor na Universidade Autônoma Metropolitana (Departamento de Antropologia) no México. É investigador emérito, designado pelo Sistema Nacional de Investigadores do México (2007). Seu foco de pesquisa atual são as relações entre estética, arte, antropologia, estratégias criativas e redes culturais digitais. É reconhecido por sua abordagem antropológica no âmbito da América Latina.

Segundo o dicionário Informal *online*, a palavra *híbrido* tem origem no latim: do radical *Hybris* com significado de ultraje. O híbrido seria o filho de um ultraje, o resultado da mistura de duas formas incompatíveis ou proibidas cujo produto é difamado, um insulto. Para Canclini (2011), a hibridação é um processo – algo em desenvolvimento. Na dança, pode-se compreender o processo como a composição/elaboração do produto coreográfico, tudo o que precede a finalização da obra. É um momento de desenvolvimento artístico em que o estilo da dança como composição ou como estilo ainda é amorfo, heterogêneo (não estável, não discreto) e inacabado. Ao estabilizar-se, isto é, ao se concluir, encontra suas características estéticas e poéticas mais definidas.

Para o estudo da hibridação, segundo Canclini (2011), é importante considerar o que não se funde e a produtividade ou improdutividade das mesclas.

Para Canclini, a hibridação possui causas de configurações modernas como a desterritorialização devido a migrações, diáspora – resultando em adaptações das comunidades e suas práticas culturais em um novo território; a descoleção -, a recusa, na modernidade, de se adquirir bens colecionáveis, o que facilita o acesso a produtos culturais diferentes, e a reconversão define-se como um termo o qual explica o processo de hibridação pelo qual formas hegemônicas e populares inserem-se em circuitos contemporâneos (SOTERO; SALLET, 2011).

Para o autor, a América Latina já convive há mais tempo com a pós-modernidade do que os países dominantes, pois aqui as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, ressaltando os dilemas políticos, econômicos e culturais da América Latina – deconvívio com a heterogeneidade multitemporal (onipresença do arcaico e do moderno), e da heterogeneidade cultural (interculturais, intertemporais, entre o culto, massivo e o popular) (CANCLINI, 2011).

Essas ideias de Canclini vão de encontro ao temor dos críticos da hibridação os quais creem que a mistura de culturas pode resultar em homogeneização cultural .

Em sua edição de 2011, o professor e pesquisador argentino publicou um adendo específico para a nova edição com um longo estudo em resposta a críticas que recebeu sobre sua teoria. Nestas páginas, Canclini defende o uso do termo – híbrido– ainda que a crítica considere a infertilidade do termo no âmbito da biologia, no qual se origina o seu uso e no qual seu produto é infecundo, como o exemplo da mula. Canclini lembra que as sementes híbridas são mais resistentes a pragas e ao clima. Lembra ainda, que outros termos já foram igualmente apropriados da biologia como reprodução.

A seguir, reflito sobre a hibridação e sua implicação no campo de estudos em dança.

2.1 HIBRIDAÇÃO NA DANÇA

A mobilidade de conexões existente nos dias de hoje engendra o capital social internacional ao indivíduo. Este pressuposto estabelece novas possibilidades de territórios habitáveis, uma vez que é possível ter acesso a culturas de países e comunidades diversas. Em suma, há uma predisposição para hibridações em dança em um grau, talvez, jamais pensado há alguns anos.

Para Canclini, hibridação são "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2011, p.29). O autor esclarece que não existem mais formas puras devido a crescente intensificação de cruzamentos culturais que iniciou por meio da navegação e hoje culmina através da rede digital de comunicação. Porém, ainda existem formas discretas, ou seja, com grau menor de cruzamentos.

Na dança, estas misturas deram-se no momento que bailarinos começaram a migrar de um estilo para o outro, experimentar novas formas de se movimentar, no momento em que ter outras referências corporais deixou de ser um *tabu* na formação de bailarinos.

Laurence Louppe explica que...

[...] todas estas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado [...]. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutação e misturas (LOUPPE, 2000, p.28).

Segundo a autora, combinar algumas referências de danças diferentes não pode ser considerado como uma hibridação. Louppe afirma que é preciso desestabilizar os códigos inscritos no corpo do bailarino, pois a hibridação envolve uma mudança na “relação com o mundo”, uma mudança também de visão de mundo do indivíduo.

Neste estudo, “Corpos híbridos”, Laurence Louppe pensava a propensão crescente dos bailarinos para buscarem referências de diferentes estilos de dança, até mesmo como uma exigência de mercado, adaptando-se mais facilmente ao imperativo dos coreógrafos.

Da mesma forma, Susan Foster considerou esta tendência e a viu como negativa em sua teoria sobre “corpos contratados” (FOSTER, 1997)³⁸. Para ela, os artistas passaram a buscar técnicas variadas para tornarem seus corpos disponíveis resultando em uma homogeneidade estética entre os bailarinos.

Ainda que Louppe veja a hibridação como algo positivo para a formação do bailarino, Foster não a compreende como ação deliberada, e sim como uma imposição de mercado. O que ambas talvez não tenham considerado em suas análises sobre hibridação na dança é a questão de que os bailarinos poderiam ter sua formação fora do circuito bem estabelecido de danças, e ainda assim, alcançar o virtuosismo e exigência técnica para participar de produções profissionais no subcampo da grande produção em dança³⁹. No momento de suas análises, não ser formado em balé clássico, danças modernas ou pós-modernas era não ter uma formação profissional.

Hoje, este paradigma está sendo questionado por bailarinos que alcançaram o subcampo da grande produção em dança até mesmo em nível global, sem ter uma formação primeira nestas danças. Exemplos são os artistas Sidi Larbi Cherkaoui, um marroquino-flamenco quem vive na Bélgica, e Akram Khan, um bengali-britânico que vive no Reino Unido. A visão liminar destes dois artistas, pertencentes a territórios dúbios, um deles bailarino de dança *pop* e danças contemporâneas e o segundo

³⁸ *the hired bodies* (Trad. Livre).

³⁹ Foster (2014) reflete sobre a formação de bailarinos de danças mundializadas, porém, só considera o âmbito de atuação dentro do subcampo restrito da dança.

bailarino de *khatak* e danças contemporâneas, desafia o paradigma através de suas composições híbridas.

Da mesma forma, a *world dance*⁴⁰ também não considera a questão da hibridação e classifica mais uma vez as danças de forma binária: *world dance* e *dance*, em gavetas separadas e longe uma da outra, sem possibilidade de misturá-las a fim de formar um novo elemento, um novo corpo.

Estes artistas, Cherkaoui, um bailarino de formação inicial no estilo *pop*, e Khan, bailarino de *Khatak*, impõem um novo pressuposto: danças de origem não dominante (SAVIGLIANO, 2011) podem formar grandes artistas.

São artistas que escapam ao termo híbrido porque os transcendem. Eles habitam o território social de seu estilo e também participam do território das grandes produções em dança, participando de espetáculos de circulação internacional.

Em Porto Alegre, pode-se utilizar como exemplo o fato de que nos anos 1980 as escolas de dança locais ofereciam prioritariamente aulas de balé clássico, *jazz*, dança moderna e dança contemporânea. Hoje, esses gêneros persistem, mas a eles somam-se outras danças desterritorializadas, hibridizadas, mundializadas e/ou recriadas como a dança do ventre, danças de salão, danças urbanas, flamenco, danças indianas, danças afro-brasileiras, para citar algumas. Canclini (2011) faz distinções entre a cultura homogênea e a cultura heterogênea enquanto fontes mais ou menos puras:

Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras[...]. Uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e a novas formas discretas, é a fórmula "ciclos de hibridação" proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja "pura" ou plenamente homogênea (CANCLINI, 2011, p.XIX).

O balé clássico atravessou a barreira do tempo e continua a encantar plateias cada vez maiores. O flamenco, a dança moderna de Martha Graham, o *bharatanathan*, são clássicos por terem mantido suas *formas estruturais básicas estáveis*. A partir disso, pode-se afirmar que o clássico sempre irá existir, mesmo com a imposição da modernidade, e com o clássico cada vez mais formas

⁴⁰ Aqui estou me referindo ao campo de estudos de danças e performances internacionais nos EUA.

mundializadas e/ ou recriadas poderão surgir. A partir das adaptações que a dança, assim como as culturas, sofrem por imposição da modernidade, suas matrizes e formas renovam-se, recriam-se e assim mantêm-se atuais para que sua execução seja possível. A hibridação é uma imposição da modernidade.

O hibridar na dança pressupõe estar em processo de mistura, não estar acabado e sim *em* desenvolvimento, *em* criação, *em* experimentação, em processo de pesquisa de movimento. No subcampo da grande produção de dança, Antônio Nóbrega⁴¹ é um artista brasileiro que pode ser citado como exemplo de trabalho de pesquisa de movimento em dança, ainda que não se intitule assim. Em seu discurso sobre o desenvolvimento da Companhia de Antônio Nóbrega, reconheço importantes colocações as quais o situam em um processo de hibridação:

Com a formação deste turno, estou dando continuidade a um trabalho com a dança que, a bem da verdade, teve seu início naquele já longínquo momento em que eu me encontrei com os artistas populares brasileiros, especialmente com seus dançarinos. De lá para cá, a partir do estudo e assimilação do rico imaginário corporal presente neste universo, venho por um lado, buscando um modo de reinterpretá-lo artisticamente e, por outro, uma maneira de codificá-lo, ou seja, de dar a ele uma espécie de organização na perspectiva de uma linguagem de dança que possa ser transmitida para outros bailarinos e que, como consequência, possa também ser material para criação coreográfica (NÓBREGA, 2012)⁴².

A partir dessa colocação, percebo a impossibilidade de nomear o estilo estético e a poética desenvolvida, mas sim uma busca por novas formas de desenvolvê-los. No vídeo, percebem-se também os *brincantes* tendo aulas de balé clássico e dança contemporânea a serviço das práticas de danças populares brasileiras, capoeira e vivências de produção musical. A Companhia não busca uma verticalidade e expressividade do balé clássico, mas sim um corpo *brincante*, mais próximo dos movimentos virtuosos das danças populares brasileiras. O processo de hibridação da Companhia Antônio Nóbrega busca valorizar a produção cultural popular do Brasil desenvolvendo os movimentos pelo contato com os artistas populares (NÓBREGA, 2012).

Desta forma, fica claro que os *brincantes* recebem várias referências corporais a que têm acesso no seu dia a dia de treinamento, e por meio da prática

⁴¹ Antônio Nóbrega é músico, ator e bailarino. Atua no Recife com a Companhia Antônio Nóbrega.

⁴² Vídeo sobre a companhia Antônio Nóbrega apresentando o Projeto de desenvolvimento da Companhia contemplado com apoio da Lei de Incentivo à Cultura e apoiado pelo Projeto *O Boticário na Dança* no ano de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMpmbmkOZ4>> Acesso em: 20 de nov. 2018.

dessas diferentes referências, seus corpos se modificam e reproduzem um novo produto. O corpo do bailarino é o tubo de ensaio desta mistura, onde tudo se encontra em movimento em efervescência, transbordando algo novo. Na pesquisa de movimento, na busca pela estabilização estética e do estilo estético de que fala Nóbrega, o bailarino é o pivô deste experimento.

Para Roberta Marques (2012), a propósito de seu estudo sobre as companhias de dança do Recife, a lógica das aulas, introduzidas pelos tipos de treinamento, ajudam a conectar o corpo dançante ao projeto estético de cada técnica, o que leva a compreender o corpo como recebendo e processando as informações que recebe.

Tendo a acepção de “corpos híbridos” de Laurence Louppe (2000) como pressuposto para hibridação na dança, pode-se compreender melhor o trabalho de Antônio Nóbrega como um processo híbrido, uma vez que seus *brincantes* exploram diferentes práticas estéticas de dança em seu treinamento. Porém, acredito que não só pelo treinamento o bailarino tem contato com práticas que possam desestabilizar seus códigos de movimento inscritos em seu corpo, isso porque, segundo Dantas (2011), o trabalho coreográfico também é um meio de formação corporal, pois o bailarino tem contato com o trabalho de modo a alterar sua fisicalidade.

A partir dessa reflexão, identifico no trabalho de Rodrigo Pederneiras⁴³ no Grupo Corpo um desenvolvimento de hibridação na dança por meio do desenvolvimento coreográfico, diferentemente da Companhia Antônio Nóbrega em que a hibridação desenvolve-se por meio de referências corporais diferentes.

Izabella Gavioli (2013) descreve o trabalho coreográfico de Rodrigo Pederneiras como aquele que “amolda a coreografia ao bailarino”. Desta forma, o trabalho coreográfico está muito implicado com as características técnicas dos bailarinos. Pederneiras tem como assertiva, para selecionar seus bailarinos, a busca por um elenco de base sólida no balé clássico e por bailarinos com capacidade de soltura e fusão de habilidades num só corpo (PEDERNEIRAS, 2012, *apud* GAVIOLI 2013, p. 41). Entendo essas últimas proposições como uma predisposição a receber

⁴³ Rodrigo Pederneiras é coreógrafo do Grupo Corpo desde 1978. No site do grupo, encontra-se a seguinte descrição do seu trabalho: “Guiado sempre pela música, Rodrigo quebra os movimentos clássicos de um modo intensamente brasileiro, mas inteiramente livre de exotismos, ufanismos, identidades fáceis. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/biografias>> Acesso em 25de maio 2017.

e incorporar novas referências corporais, das quais identifico na afirmação de Gavioli:

Araújo (2012) destaca a espontaneidade com que a mescla aparece, o que só é possível mediante alto nível de domínio da técnica clássica, a ponto de ser possível hibridizá-la com um novo trabalho corporal. Rodrigo Pederneiras afirma que o elenco não recebe aulas de qualquer outra técnica de dança contemporânea ou similar. As seis horas de trabalho diário da companhia são divididas entre 90 minutos de aula de balé clássico cinco vezes por semana, seguidas de horas de ensaios específicas das obras entre novas montagens e remontagens. As habilidades extraordinárias presentes nos corpos dos bailarinos são desenvolvidos essencialmente durante os ensaios [...] (GAVIOLI, 2013, p. 41).

A partir dessa proposição, pode-se inferir a predisposição à hibridação do grupo, o qual passou a buscar seu estilo único desenvolvido nos processos coreográficos, até que essa linguagem se tornasse estável e, portanto, uma forma discreta, produto de um processo de hibridação:

No final dos anos 80 e início dos 90 começou a existir uma preocupação do que seria talvez uma dança contemporânea brasileira, o que seria uma forma nossa de se movimentar porque eu acho que o brasileiro tem certas características: - uma sensualidade, um jeito especial de se mover... e então nós começamos a fazer muita pesquisa, ir atrás da maneira, entre aspas: “brasileira de ser”. Eu acho que isso é que nos levou a um outro patamar, quer dizer, foi a partir daí que se logrou a criação de uma linguagem especificamente do Corpo, uma linguagem particular do Grupo Corpo [...] (PEDERNEIRAS, 2016).

A partir dessa colocação, percebo o processo de busca do Grupo Corpo, de forma diferente da Companhia Antônio Nóbrega, uma vez que o Grupo Corpo realizou a mescla por meio da composição coreográfica, e não expondo o corpo dos bailarinos a diferentes práticas. Percebo a valorização do corpo brasileiro em Antônio Nóbrega, por meio da valorização das matrizes populares brasileiras em que as técnicas europeias são suporte para apoiar o objetivo deste corpo formado nas matrizes brasileiras. Por outro lado, no trabalho de Rodrigo Pederneiras há a busca por uma elitização do corpo por meio da técnica europeia do balé clássico com elementos brasileiros. No que se refere ao modo de hibridação, se em Antônio Nóbrega o corpo do bailarino é o tubo de ensaio que gera novos movimentos a partir de diferentes práticas, no Grupo Corpo, os novos movimentos são levados prontos ao ensaio pelo coreógrafo e os bailarinos os atualizam, os tornam reais, fundindo seu modo de apropriar-se deles a sua técnica de balé clássico.

Para Dantas (2011), o corpo dançante é um corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante:

As concepções de corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo e autônomo referem à formação e ao treinamento de cada intérprete em cada companhia. Revelam que os bailarinos constroem seu corpo a partir da incorporação de diferentes experiências [...] (DANTAS, 2011, p. 123).

Se o corpo híbrido está sempre em processo, quais os elementos que determinam o bailarino como sendo anfíbio? Quais características corporais o definem? De que forma ele determina a metamorfose em seu corpo de forma a transformar-se diferentemente de acordo com o estilo coreográfico com o qual está trabalhando?

Para compreender o corpo dançante das danças mundializadas e suas especificidades para tornar-se anfíbio, reflito a seguir sobre questões de hibridação e as danças mundializadas e suas implicações no corpo dançante das danças mundializadas a fim de traçar o perfil do bailarino anfíbio.

2.2 HIBRIDAÇÃO NAS DANÇAS MUNDIALIZADAS

A partir do aumento das telecomunicações, as rápidas trocas de informações, o contato com culturas externas tornar-se mais fácil, o que pode ter contribuído com o crescimento das danças mundializadas. Se pensarmos no crescimento da diversidade nas diferentes escolas e grupos de dança em Porto Alegre, as quais hoje oferecem danças indianas, árabes, flamenco, ciganas, afro-brasileiras para citar as mais conhecidas, podemos verificar o aumento dessa diversidade.

À medida que as informações propagam-se, também as danças mundializadas atualizam-se e diversificam-se, contribuindo com aprimoramento técnico capaz de formar corpos dançantes, espetáculos premiados, importantes mestres e bailarinos. Em um dado momento, por gosto pessoal, oportunidade ou possibilidade de inserção em um subcampo de maior reconhecimento e possibilidades de remuneração, alguns desses bailarinos já não se limitam apenas a composições coreográficas tradicionais de seu estilo original. Hoje, eles buscam a inserção também no subcampo da grande produção em dança, formado mais comumente por espetáculos de dança contemporânea.

De uma prática restrita ao círculo de atuação de seu estilo: apresentações de escola, em festas temáticas comemorativas, festivais de dança, espetáculos de pouca visibilidade – configurando-se como subcampo de produção restrita -, o bailarino parte para inserção no subcampo da grande produção em dança e entra em contato com trabalho(s) coreográfico(s) diferente(s) necessitando adaptação por meio de hibridações.

Nessa metamorfose, transformam seus corpos e sua dança conforme o estilo que estejam dançando: tradicional ou contemporâneo. Para pensar a ideia de artistas anfíbios Canclini refletiu o cinema brasileiro em filmes como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto e *Xica da Silva* (1976) de Cacá Diegues. Para Canclini, esses são exemplos de cineastas que inseriram sua carreira simultaneamente no campo culto e no popular-massivo.

Para o estudo da hibridação, segundo Canclini (2011), é importante considerar o que não se funde e a produtividade ou improdutividade das mesclas. Essa proposição permite pensar o bailarino como agente principal da hibridação em dança, selecionando fatores a partir de seu gosto, visão de mundo e afinidade corporal. Mais do que o coreógrafo, é o bailarino que efetiva o cruzamento entre duas ou mais técnicas e propõe sua reflexão crítica, estabelecendo novos parâmetros em seu corpo.

Segundo a concepção de corpos híbridos de Louppe (2000), a hibridação acontece no corpo do bailarino. Para Canclini, a hibridação possui causas de configurações modernas como a desterritorialização, a reconversão e a descoleção.

No que diz respeito ao bailarino anfíbio, o hibridar na dança pressupõe estar em processo de mistura, não estar acabado e sim *em* desenvolvimento, *em* criação, *em* experimentação a fim de ampliar seu espaço de atuação, deslocando-se do subcampo restrito para o subcampo da grande produção em dança. Desta forma, a hibridação no corpo dançante das danças mundializadas ocorre ao combinar elementos coreográficos ou técnicas a sua formação em danças mundializadas para inserir-se no subcampo da grande produção, pressupondo uma transformação de sua técnica adaptando-se a poéticas contemporâneas. Porém, de que maneira esses corpos dançantes alcançam tal transformação? No subcapítulo seguinte, reflito essa questão especificando as diferenças dos corpos dançantes atuantes em dança contemporânea, danças mundializadas e a acepção de corpo anfíbio.

2.2.1 Corpo anfíbio e o corpo das danças mundializadas

Atualmente, discute-se a expressividade dos corpos dançantes (DANTAS, 2011), sendo que a formação corporal destes geralmente enquadra-se no território ocidental da dança. O conhecimento que as danças pós-modernas e contemporâneas trouxeram ao campo de estudos acadêmicos da dança é inegável, sendo a principal fonte de embasamento teórico disponível. Porém, quando se quer falar de "outras danças" ou "danças não ocidentais", o território é inóspito e com um vasto campo de estereótipos consolidados ao longo do percurso.

Na tentativa de fugir deste padrão e de contribuir com novos conhecimentos advindos deste território distante para a dança ocidental, proponho refletir sobre a especificidade destas outras danças enquanto inscritas nos corpos dos seus agentes: os bailarinos. Ao observar estas danças, percebe-se sua diferença quanto ao ritmo, os movimentos, a forma, seus princípios estéticos e poéticos. Mas quanto aos corpos que as materializam? O que os diferencia e os singulariza em relação a expressividade dos bailarinos de danças ocidentais? De que maneira alcançam seu virtuosismo? Como atuam em seu meio? Como é seu espaço de trabalho em relação ao espaço dos bailarinos de danças ocidentais? Como se profissionalizam⁴⁴?

No que se refere aos objetivos desta tese, apresento alguns estudos acerca de diferentes concepções de corpo relacionadas a visões de mundo em diferentes territórios geográficos, simbólicos e imagéticos a fim de compreender a especificidade destes corpos dançantes.

Segundo Helen Thomas (2003), é recente o interesse por abordagens do corpo no campo de estudos da sociologia e das teorias culturais na perspectiva da dança. Thomas explica que o corpo é relativizado como representação de gênero, raça e diferenças inscritas dentro de práticas corporais desde os anos 1980 (THOMAS, 2003). Contudo, somente a partir dos estudos de bailarinos nos diferentes campos de conhecimento, a partir dos anos 1990, o corpo que dança passou a ser assunto acadêmico. Mônica Dantas atribui ao corpo a fonte do principal

⁴⁴ Ainda que este trabalho não dê conta de todas essas questões, já que não é o seu foco, as exponho para apontar o quanto a pesquisa em dança ainda tem possibilidade de ampliação de conhecimento a partir do estudo das danças mundializadas e de seus bailarinos.

interesse do campo acadêmico da dança até os dias de hoje. Segundo suas fontes as definições de corpo variam muito para cada autor:

O corpo dançante é um corpo treinado, modelado, construído (FOSTER, 1997); um corpo fenomenológico e sensível (FRALEIGH, 1987); um corpo social (THOMAS, 2003); um corpo virtual e paradoxal (GIL, 2004); um sistema aberto de troca de informações (KATZ, 1994); um rizoma plástico, sensorial, motor e simbólico, melhor definido pelo termo corporeidade (BERNARD, 1990); um laboratório da percepção (SOUQUET, 2005). Por outro lado, autores como Csordas (2008), Lepecki (1998) e Le Breton (2011) evidenciam a desestabilização da noção de corpo nas sociedades contemporâneas, nas quais não é mais possível considerá-lo como uma entidade estável, preservada e imutável (DANTAS, 2011, p. 2).

Da mesma forma, Susan Foster (1997) aponta quatro diferentes concepções de corpo em sua análise do trabalho de quatro coreógrafos: Martha Graham; Merce Cunningham; George Balanchine e Deborah Hay. Em sua análise, as concepções de corpo do bailarino para estes coreógrafos são: um veículo unificado para autoexpressão (Graham), ossos, músculos, ligamentos, nervos, etc. (Cunningham); um meio para exibir formas ideais (Balanchine) e por fim; um fluído agregado de células (Hay), (FOSTER, 1997).

Os exemplos evidenciam distintas visões de mundo dos coreógrafos que influenciam seu modo de trabalho e seus princípios poéticos. Para Renato Ortiz, a visão de mundo refere-se a "um universo simbólico específico à civilização atual" (ORTIZ, 1994, p. 29). Para Ortiz, as diferentes visões de mundo entre sociedades estabelecem hierarquias e conflitos de poder.

Hubert Godard, em um texto muito reconhecido no campo acadêmico da dança, apresenta a ideia de mitologias de corpo, o que pode ser entendido como uma visão de mundo diretamente relacionada ao corpo:

A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais.(...) Qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização gravitacional do indivíduo ou do grupo em questão. A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para esta mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual (GODARD, 1995, p. 20).

Para ele, o ser humano recebe influências das mitologias de corpo de sua cultura e a reafirma através da construção de seus parâmetros de referência que refletirão em sua sociedade e na atualização das mitologias produzidas. Devido a isso, o autor afirma que as mudanças na sociedade conduzem a novos ideais na dança, bem como, que a maneira como distribuímos o peso do corpo, a forma como organizamos nosso equilíbrio frente a gravidade já revela nosso humor e maneira de ver o mundo. Pode-se dizer que os parâmetros são os responsáveis pela formação da visão de mundo do indivíduo, são sua base de referência e são determinantes na percepção e desenvolvimento do gestual próprio.

Merleau Ponty aponta outro aspecto de construção simbólica do corpo:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora, ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida, e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa em instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203).

Desta forma, compreendo que o corpo em contexto de conservação da vida está imerso em um mundo biológico. Para inserir-se em contexto artístico da dança, Merleau-Ponty afirma ser necessário passar de uma elaboração simbólica própria para uma elaboração simbólica figurada. Considerando que as danças mundializadas constituem-se diferentemente em cada território no qual se inserem, é correto afirmar que cada estilo de dança e seu modo de inserção no território constituem-se como um núcleo de significação específico. Em distintas culturas, encontramos as díspares visões de mundo, formadas por mitologias de corpo próprias dessas culturas, que somadas às diferenças poéticas de cada estilo de dança resultam em núcleos simbólicos específicos criando um mundo cultural único para o bailarino.

Esta também é a assertiva que propõe Dantas a partir das concepções de corpo abordadas anteriormente ao afirmar que "a dança constitui-se como uma segunda cultura de movimento que se justapõe a esta construção social do corpo" (DANTAS, 2011, p.8). Semelhantemente, Klauss Vianna em seu livro sobre sua técnica e trajetória propôs que o bailarino vai adquirindo habilidade técnica com a dança praticada, seu eixo, equilíbrio e flexibilidade mudam, da mesma forma que, ao

questionar e observar atentamente a si mesmo, o bailarino muda também a visão de mundo, a ótica das coisas e das pessoas (VIANNA, 2005).

Desta forma, emergem visões de mundo concomitantes, a dança como prática; a dança como princípio poético envolvendo o lado cultural; social e estético do estilo, somado ao ambiente social; cultural e emocional do bailarino. Visões de mundo que se inscrevem no corpo dançante, tornando-o um universo único de significação.

Lúcia Matos (2012) realizou uma revisão de abordagens sobre o corpo desde a mudança do pensamento cartesiano para a reflexão da fenomenologia. A partir disso, refletiu a mudança de identidade do corpo dançante por meio da revisão de pensamento em que autores das ciências sociais redefiniram a identidade como complexa e transitória. A partir dessas revisões, conceitos sobre o corpo transformaram-se e abriram espaço para que bailarinos com e sem deficiência pudessem ser reconhecidos como artistas da dança (MATOS, 2012). Um exemplo é o grupo Candoco no Reino Unido.

A sociologia do corpo o compreende como objeto de representações e imaginários no qual a corporeidade humana é analisada como um fenômeno social e cultural (LE BRETON, 2012). A partir dessa disciplina, também é possível perceber as mudanças de representação pelas quais a corporeidade humana ocidental passou através do tempo (MATOS, 2012). Por exemplo, se na antiguidade o corpo gordo era considerado poderoso e rico, mais tarde também foi visto como corpo guloso; farto e doente. Na dança, o corpo gordo tem quebrado estigmas quanto a sua habilidade de dançar e tem encontrado certo reconhecimento por meio de artistas que assumem seu corpo fora dos padrões legitimados, afirmando seu pertencimento ao espaço profissional da dança. Assim como o corpo com deficiência, o corpo gordo encontra-se fora dos padrões legitimados da dança ocidental definidos como um corpo esguio e magro, próprio para as danças como balé clássico e danças modernas.

Matos aponta que na dança contemporânea, a quebra do unívoco e a busca pelo múltiplo abriram espaço para que coreógrafos investigassem fatores como diferentes fisicalidades e singularidades do corpo dançante. Dessa forma, foi possível reconhecer e incluir diferenças, resignificando, na dança, representações e metáforas sobre o corpo (MATOS, 2012). Por meio desse viés, construído pela dança contemporânea, não só corpos de diferentes fisicalidades (gordo ou magro,

deficiente não deficiente, esguio ou curvilíneo) puderam ser vistos como bailarinos de dança contemporânea, mas também bailarinos de outras etnias, bem como danças de outras culturas puderam ser vistas em perspectivas contemporânea.

Para Andrée Grau (2005), nem 'dança' nem 'corpo' podem ser aceitos como conceitos universais, uma vez que ambos são incorporados dentro de uma típica maneira ocidental de dar sentido ao mundo (GRAU, 2005, p. 141)⁴⁵. Desta forma, para se compreender uma dança é preciso compreendê-la como um fato social o qual reflete visões de mundo e ideologias de uma sociedade.

Para pensar o modo como bailarinos modificam seu corpo e criam seu mundo cultural, relaciono a reflexão de Vianna (2005), para quem a técnica tem a função de “preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico” (VIANNA, 2005, p. 73). Para Vianna, bailarino, professor e coreógrafo responsável por inaugurar no Brasil a ideia de intérpretes criadores, o bailarino pode, a partir da técnica, alcançar uma forma singular de desenvolvê-la:

Se a dança torna-se adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. A medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos - fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista (VIANNA, 2005, p. 73).

Assim, tornar a dança adulta seria então possuir pelo corpo seu significado figurado (MERLEAU-PONTY, 1999). A partir de sua visão de mundo (ORTIZ, 1996) o bailarino pode elaborar algo original no qual o conduz ao significado que lhe aprouver. Desta forma, para alcançar um novo significado a partir da dança, o corpo dançante das danças mundializadas não depende apenas de sua formação e de sua atuação no subcampo da grande produção em dança, mas principalmente, de sua capacidade de transformação simbólica do seu corpo a fim de tornar-se anfíbio. Como anfíbios, eles podem habitar além do território do subcampo de produção restrito a sua técnica original, o território mais amplo e legitimado do subcampo da grande produção em dança, o que exige uma adaptação simbólica corporal específica para cada um dos subcampos.

⁴⁵ *neither 'dance' nor 'body' can be accepted as universal concepts since they are both embedded within a typical 'Western' way of making sense of the world (trad.livre).*

Por sua vez, o corpo das danças mundializadas, inserido tanto no subcampo de produção restrito quanto no grande subcampo de produção em dança, mantém o mesmo núcleo de significação, o que demonstra que não é somente a inserção em diferentes subcampos que determina a especificidade do bailarino anfíbio.

No entanto, quais os fatores que diferenciam os núcleos simbólicos das danças mundializadas e da dança contemporânea? De que modo os bailarinos anfíbios elaboram um novo mundo cultural de modo a diferenciarem-se das formas tradicionais de realização de seu estilo? A seguir, aponto reflexões sobre essas questões apresentando certas especificidades das danças mundializadas e da dança contemporânea.

2.2.2 Especificidades das danças mundializadas e da dança contemporânea

Se para Laurence Louppe a dança contemporânea pertence aos dias de hoje sendo “antes de mais, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento” (LOUPPE, 2012, p. 20), as danças mundializadas referem-se ao passado e a um território, por mais hibridizadas que sejam.

No texto "A dança contemporânea, laboratório de uma nova ação?", Sophie Guhéry (2004)⁴⁶ enaltece os atributos da dança contemporânea colocando-os em paralelo às formas teatrais pós-dramáticas, abordadas na obra de Hans Thies Lehmann (2007). No estudo, a autora apresenta as particularidades da dança contemporânea, a qual busca o abandono de um "modelo imposto para inventar outro corpo, uma corporeidade própria de cada um [...] um retorno a um "corpo próprio", se desfazendo do "corpo objeto" (GUHÉRY, 2004). Esse corpo objeto incorporaria modelos mecanicistas de dança, o corpo próprio, por outro lado, nega esses modelos impostos e abre-se para que o bailarino permaneça na "escuta de seu corpo".

Partindo dos estudos em *World Dance* de (FOSTER; SAVIGLIANO, 2009; DILLS; SKLAR, 2013) e de *Mundialização* de Ortiz (2011), pode-se compreender que a mundialização da dança adquire propriedades pedagógicas e estéticas das danças dominantes e assim insere-se e dissemina-se no novo território. Mas o que ela mantém para continuar sendo definida como exógena? Segundo Savigliano, o

⁴⁶ Tive contato com este texto por meio da tradução oferecida pela professora Dra. Marta Isaacson durante em disciplina do curso de Pós Graduação em Artes Cênicas - Mestrado,(UFRGS, 2014).

que a dança mundializada mantém é o virtuosismo exótico definido como "uma virtuosa diferença, uma alteridade capaz de ser apreciada dentro dos parâmetros do campo da dança"⁴⁷ (SAVIGLIANO, 2009, p. 167). Os parâmetros do campo da dança referido por Savigliano podem ser compreendidos como o capital corporal (DANTAS, DA SILVA, 2014) valorizado das danças dominantes. Durante a banca de apresentação final desta tese, a própria autora Suzane Weber da Silva citou alguns destes parâmetros: como a expectativa de ir além dos limites do corpo em termos de flexibilidade, força e equilíbrio.

Assim, entendo que o corpo anfíbio inserido no subcampo de atuação da dança contemporânea mantém o virtuosismo exótico, porém, transforma-o de forma a abarcar também um novo sentido e comunicar-se diferentemente com o espectador.

A dança contemporânea, segundo Guhéry, além de desenvolver por meio de sua metodologia de ensino e composição coreográfica, potencial para que o bailarino desenvolva seu corpo próprio, é precursora de um "drama puro". Para Laurence Louppe (2012), o drama puro seria a "capacidade que a dança pode ter, ao mesmo tempo na sua relação com a imanência e o movimento, para estar nas origens de uma nova teatralidade" (GUHÉRY, 2004). Guhéry explica que a desconstrução do dramático dá-se na passagem de uma transcendência a uma imanência. Por esta afirmação, entendo a capacidade da dança contemporânea em afastar-se do espetacular e da narrativa e aproximar-se do espetacular intrínseco ao corpo em movimento, sem emanar nenhum sentido externo a si. O sentido da dança consolida-se no espectador que o depreende desenvolvendo seu desejo semiotizante. Ainda que bailarino e coreógrafo trabalhem para produzir um sentido, que pode não ser o mesmo atribuído pelo espectador, a dança contemporânea é capaz de produzir um sentido.

Para Dantas (2013b), o espectador não é passivo em relação à fruição coreográfica. Dantas aborda aspectos capazes de favorecer a inscrição da obra no corpo do espectador, dentre eles, o corpo como presentificação/manifestação:

O corpo como manifestação, como presentificação, se opõe à ideia de representação enquanto imitação ou simulacro. Um dos princípios do corpo como manifestação é integração, incorporação, personificação da energia da ação (DANTAS, 2013b, p. 6).

⁴⁷ *Exoticism here is qualified as virtuosic difference, an otherness capable of being appreciated within the Dance field's parameters* (trad.livre).

Nas danças mundializadas, inseridas em seu subcampo de atuação, seu sentido é sempre o de representação. Ainda que o bailarino de flamenco, ou de *Bharatanatyam*, ou de outra dança de origem longínqua, deva ser analisado individualmente em sua performance, ele representa o estilo que dança, o qual está intrinsecamente ligado a um território e seu contexto, pois seu sentido é de uma identidade cultural incorporada (ALBRIGHT; DILLS, 2001).

Se a significação em dança contemporânea é mais explicada por meio das teorias da fenomenologia do que da semiótica, é porque o sentido, além de abstrato, não necessita de referentes externos, ele é perceptível, é o corpo significado e significante. Segundo Lehmann, a dança contemporânea [...] “não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (LEHMANN, 2007, p. 339-340). Por outro lado, a dança mundializada carrega seu referente territorial, histórias e sentidos de um passado e um espaço territorial e comunidade, como por exemplo, os mudrás das danças indianas clássicas e as pisadas fortes em roda do *dabke* libanês, ou o arrastar dos pés das danças afro-brasileiras.

Uma vez fora de seu subcampo específico de atuação, a dança mundializada mantém-se somente no corpo do bailarino, que transforma seus movimentos tradicionais de forma a dar-lhes outro sentido que não mais o de representação de um território ou de um imaginário territorial como o orientalismo⁴⁸ romântico proposto por Edward Said (2007). O movimento desfaz-se do modelo tradicional para agregar o sentido imanente da dança contemporânea. A estética de tal dança mundializada, em perspectiva contemporânea, não corresponde mais às especificidades de sua matriz, mas sim à proposta coreográfica contemporânea.

Pode-se conceber o corpo dançante das danças mundializadas como um corpo treinado tanto a partir de técnicas em perspectiva pós-colonial, quanto por meio do contato com a poética de coreógrafos de diferentes estilos, inclusive a composição contemporânea. O corpo dançante das danças mundializadas, fora do âmbito do subcampo de produção restrito, é construído pelo bailarino a fim de desenvolver suas habilidades na dança sem uma forma estética definida. O corpo das danças mundializadas, quando inserido neste âmbito, está na iminência de

⁴⁸ Para mais informações sobre o conceito de Orientalismo aplicado à dança, ver em (SOARES, 2014, p.34-52).

desenvolver algo novo, em processo de mudança constante a fim de alcançar o subcampo da grande produção em dança.

3 NOVA ETNOGRAFIA COMO MÉTODO PARA A PERSPECTIVA PÓS COLONIAL EM DANÇA

Neste capítulo, apresento o paradigma, perspectiva e teorias os quais guiaram a escolha metodológica e o desenvolvimento deste trabalho.

Segundo Zamboni (2006), "quando o artista trabalha em determinado paradigma, está sujeito a conjunto de *leis*, normas ou teorias mais ou menos formalizadas, sendo que o grau de consciência dessa *teoria*, ou conjunto de teorias em que se enquadra seu trabalho, é fundamental para a pesquisa em arte" (ZAMBONI, 2006, p. 621) (Grifo do autor).

Para Fortin e Gosselin: "Um paradigma é um conjunto de pressupostos, de crenças e de valores que determina o ponto de vista de uma disciplina ou de uma área do conhecimento. Paradigmas são molduras que padronizam a condução do conhecimento" (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

Primeiramente, situo esta como uma pesquisa orientada a partir do paradigma pós-positivista de ordem qualitativa em prática coreográfica a qual faz uso de dados etnográficos para compor a epistemologia de estudo. A pesquisa utiliza uma abordagem etnográfica interpretativa, realizando uma análise fenomenológica e contextual (FORTIN; GOSSELIN, 2014; SAUKKO, 2003). A perspectiva de análise sustenta-se nas teorias pós-coloniais e descoloniais (CANCLINI, 2011, BHABHA, 2010).

Segundo Fortin e Gosselin (2014), "O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador" (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

Desta forma, é característica principal do paradigma pós-positivista o postulado de que os fenômenos sociais são únicos e complexos. O pós-positivismo considera a subjetividade do pesquisador tanto como atribuindo sua interpretação ao fenômeno estudado quanto interferindo no campo de observação de modo a modificá-lo com sua presença.

Sendo assim, o paradigma pós-positivista pressupõe a interpretação do fenômeno estudado por parte do pesquisador. Para compreender o fazer artístico

dos bailarinos, o estudo desenvolveu a descrição da realidade percebida, o que Fortin e Gosselin (2014) definem como abordagem etnográfica interpretativa.

Para Paula Saukko (2003), a escolha pela metodologia em um estudo é sempre uma escolha política. Isso porque, segundo a autora, a forma como nos aproximamos de nosso estudo determina a forma como este trará o objeto ao conhecimento. Sendo assim, a metodologia configura também uma instância ética da pesquisa.

A autora apresenta a nova etnografia como sendo uma forma de pesquisa no campo dos estudos culturais em que se busca conferir maior veracidade à realidade das pessoas estudadas. A revisão dos métodos etnográficos ocorreu como resultado de uma revisão crítica dos procedimentos tradicionais a partir de críticas sobre sua relação com sujeitos e grupos estudados. O objetivo dessa revisão foi propor modos de representação mais comprometidos com a realidade vivida abordada e seu contexto (DANTAS, 2017; SAUKKO, 2003).

Para a nova etnografia, as metodologias de pesquisa não são objetivas e nem mesmo neutras, pelo fato de estarem localizadas em um tempo e espaço, sujeitas a um contexto histórico e sociocultural e à subjetividade do pesquisador.

Para dar conta da contextualização da pesquisa em um microcosmo e em um macrocosmo, utilizam-se várias abordagens metodológicas, pois para Saukko:

A experiência é também moldada por discursos sociais, como definições médicas, e pelo contexto histórico e social em que está localizada. No entanto, para capturar essas outras dimensões da experiência da anorexia [por exemplo] é necessário uma diferente abordagem e método, como a análise do discurso ou a pesquisa histórica (SAUKKO, 2003, p. 7).⁴⁹

Assim, a realidade muda de acordo com a perspectiva sobre a qual o estudo é analisado. A nova etnografia do pós-positivismo propõe que existem múltiplas realidades. Ao invés de apontar uma verdade o qual pode ser comprovada, como no positivismo, a nova etnografia busca validades que podem conferir confiabilidade à pesquisa. Isto requer, do pesquisador, ser mais atento ao contexto do estudo, bem como seu próprio ponto de vista e interesse no objeto estudado.

⁴⁹*Experience is also shaped by social discourses, such as medical definitions, and by the historical and social context, in which it is located. However, in order to capture these other dimensions of the experience of anorexia one needs different methodological approaches and methods, such as discourse analysis or historical research (Trad.livre).*

Considerar a confiabilidade da pesquisa por meio de validades, em vez de por meio da comprovação de uma verdade, garante vantagens. Segundo Saukko, a primeira diz respeito a apontar o ponto de vista do pesquisador a partir de teorias, métodos e modos de escrita os quais utiliza, esclarecendo sua visão parcial da realidade. Em segundo lugar, reconhece que há mais do que uma maneira de fazer sentido sobre os fenômenos sociais, o que requer uma análise mais ampla e complexa para se entender o objeto de estudo (SAUKKO, 2003).

A nova etnografia contesta a triangulação, modo de metodologia e validação da pesquisa tradicional. A triangulação combina a observação de experiências vividas, relatos e textos, bem como considera o contexto histórico, social e político para conferir verdade ao estudo. Ao invés disso, Saukko propõe a combinação de dois modos de análise e validação. O primeiro diz respeito à ideia de pesquisa em prisma desenvolvida por Richardson (2000)⁵⁰. O prisma serve como metáfora para elucidar o fato de que a realidade oferece mais do que três lados e muda conforme a perspectiva sob a qual o estudo analisa o objeto. A segunda refere-se à ideia de Donna Haraway sobre a construção ator-material-semiótico⁵¹ de realidade. Para Haraway, tal construção considera que os sujeitos estudados não são objetos de estudo e sim atores os quais são ativos e co-criadores com vida e agência. A validade dialógica proposta por Saukko (2003) diz respeito a interagir com ambos os modos de análise, desenvolvendo assim a validação dialógica: criando diálogo entre as metodologias: “O modo dialógico de fazer pesquisa estaria atento aos aspectos vivos, culturais, sociais e materiais, de nossas realidades, e reconhece que pode haver disjunções entre eles” (SAUKKO, 2003, p. 34-35)⁵².

Saukko elucidada que a nova etnografia não necessariamente implica na utilização do método etnográfico em si, possibilitando ao pesquisador utilizar uma série de ferramentas em seu estudo. É também o que propõe Fotin (2009) com a ideia de bricolagem metodológica. Para Fortin, pesquisadores podem fazer uso de diferentes descrições etnográficas como a heurística, fenomenológica, etnográfica e

⁵⁰ Disponível em: <http://gege.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG%20-%20PESQUISA%20QUALI%20PARA%20GEOGRAFIA/Qualitative%20parte%202.pdf> Acesso em: 12 de nov. 2018.

⁵¹ *material-semiotic actor* (Tradução livre) Disponível em: <<http://www.zbi.ee/~kalevi/monsters.html>> Acesso em: 12 de nov.2018.

⁵² *The dialogic mode of doing research would be attentive to the lived, cultural as well as social as material aspects of our realities, and acknowledge that there may be disjunctures between them* (Trad. livre).

sistêmica sem que estejam realizando uma etnografia, propriamente: "A coleta de dados se torna uma operação articulada comum às diferentes 'bricolagens' metodológicas dos pesquisadores em prática artística" (FORTIN, 2009, p. 79).

Para Saukko, o que define a nova etnografia é o compromisso "em ser verdadeira com a experiência vivida das pessoas" (SAUKKO, 2003, p. 56)⁵³ e interrogar de modo crítico conceitos e estereótipos para categorizar a experiência vivida do outro. Para tanto, a autora sugere critérios de validação da pesquisa científica de abordagem etnográfica.

A primeira refere-se à escrita colaborativa a qual se define como uma forma de validação relacionada à participação das pessoas envolvidas no estudo na escrita do trabalho ou atestando verdade ao texto do trabalho.

Em seguida, Saukko propõe a validade autorreflexiva, a qual requer do pesquisador estar consciente do próprio interesse com a pesquisa, dada a impossibilidade de o pesquisador ser imparcial em seu estudo. Para Saukko, tornar-se consciente de seus próprios preconceitos e de seu ponto de vista habilita com que outros pesquisadores possam analisar diferentemente o estudo.

Outro critério proposto é o da polivocalidade, que diz respeito a considerar o testemunho de diferentes pessoas e seus pontos de vista sobre o estudo, evitando apresentar o estudo como um ponto de vista único e verdadeiro. Para tanto, é necessário apontar o critério do testemunho, ou seja, apontar o sistema ou regra o qual determinou a escolha das pessoas ouvidas para o estudo. Assim, segundo Saukko, o estudo escaparia ao relativismo, em que qualquer ponto de vista é tão importante quanto outro, e tornaria o trabalho ético.

Por fim, Saukko aponta a contextualização como critério de validação importante na pesquisa de abordagem da nova etnografia. A autora defende que o discurso deve estar consciente de que a observação é mediada pelas mesmas estruturas de dominação e subjugação as quais o estudo aponta. Tal observação corrobora com a proposição de Grau (2005)⁵⁴ de que os conceitos de dança e corpo estão imbricados com a forma ocidental de dar sentido ao corpo. De acordo com Saukko, a nova etnografia propõe que uma metodologia sensível e crítica com as estruturas sociais e suas inadequações e é consciente de que apresenta apenas um ponto de vista de muitos outros possíveis (SAUKKO, 2003).

⁵³ *to be 'truer' to lived realities of other people* (trad.livre).

⁵⁴ Ver nota 42 deste trabalho.

Após esclarecer sobre o paradigma pós-positivista e a nova etnografia deste trabalho, passo agora a explicar sobre teorias pós-coloniais as quais ofereceram uma perspectiva de análise ao estudo. A perspectiva teórica pós-colonial buscou uma análise não hierárquica e requisitou cuidado irrestrito com a representação dos sujeitos estudados.

Para Martins Savransky (2017), o pensamento pós-colonial na sociologia aponta para a preocupação de como a sociologia se aproxima de seu objeto de estudo e argumenta que, para que se faça um pensamento não eurocêntrico, é preciso desenvolver a imaginação decolonial, cuja ideia é ir além da epistemologia e reconhecer que não há justiça social e cognitiva sem justiça existencial, não há política de conhecimento sem política de realidade (SAVRANSKY, 2017).

Para Boaventura de Souza Santos e Maria Paula (2014), é preciso um conhecimento do mundo excedendo o conhecimento ocidental em que este é submetido por uma linha abissal, dividido entre metrópole e colônia. É preciso que o conhecimento pós-colonial se configure em uma realidade pós-colonial (SAVRANSKY, 2017).

Uma das abordagens que De Souza Santos e Paula (2014) apontam como importante para se superar o abismo entre epistemologia e ontologia, entre conhecimento e realidade é a aproximação da sociologia com a antropologia.

Segundo Savransky (2017), a aproximação da antropologia e da sociologia requer ter em mente a realidade do outro, vivendo-a e vendo as consequências que se pode produzir em nossas vidas, isto quer dizer, "ao invés de pensar *sobre* a diferença, pensar *com* a diferença de que o próprio pensamento do sul faz" (SAVRANSKY, 2017, p. 19)⁵⁵ (Grifo do autor).

No texto "Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia", Renato Nogueira (2015) utiliza a ideia de perspectividade para desenvolver seus estudos sobre o samba, e para ele, a perspectividade define-se como:

[...] a capacidade de vestir um ponto de vista, ocupar um olhar. O corpo aqui está investido da capacidade de imprimir interpretações ao mundo, não é a cultura que estabelece pontos de vista, porque, em termos multinaturalistas, ela é única. Ou seja, a realidade é monocultural, O que modifica cada

⁵⁵ "rather than attempting to think about difference, it seeks to think with the difference that thinking from the South itself makes".(tradução livre)

interpretação e produz as mudanças no mundo são os corpos. [...] A perspectividade descrita por Viveiros de Castro diz respeito à capacidade de partir da mesma cultura, da mesma cosmovisão usando as especificidades do próprio corpo que interpreta, o seu modo de estar vivo (NOGUEIRA, 2015, p. 43).

Desta forma, os estudos acima citados apontam para uma abordagem próxima ao objeto, uma abordagem que não se distancie de forma a ver o objeto como um estranho, fetichizando-o, nem que omita sua diferença devido ao excesso de proximidade. Por meio da perspectiva pós-colonial, compreende-se que as culturas são concepções diferentes de um mesmo modo de habitar o mundo: conhecendo-o e vivendo-o através do corpo.

Os textos de autores como Stuart Hall, um jamaicano que viveu em Londres; Homi Bhabha, indiano que viveu em Londres; Edward Said, palestino que viveu nos Estados Unidos; Sara Ahmed, de origem australiano-britânica, filha de pai paquistanês e mãe britânica; além da inspiração no trabalho do artista Akram Khan, indiano que vive em Londres, favoreceram o desenvolvimento de um ponto de vista liminar, um olhar para além das oposições binárias e das generalizações consolidadas sobre o outro.

Os estudos pós-coloniais contribuem com a dança propondo uma nova concepção, na qual, todas as danças são igualmente potentes artisticamente (FOSTER, 2009), independentemente de sua origem étnica. A perspectiva pós-colonial propõe uma análise não hierárquica das danças, o que requer métodos e procedimentos escolhidos criteriosamente e a constante autoanálise por parte do pesquisador sobre a adequação da forma de representação utilizada no trabalho.

A tese foi realizada por uma bailarina interpretando dados do campo artístico da prática coreográfica, o que Dantas (2007) define como uma pesquisa em prática coreográfica. A pesquisa em prática coreográfica contribui para que se alcance a “objetividade solidária” descrita por Chizzotti (2003), pelo fato de que o pesquisador está estudando o próprio macrocampo do qual faz parte. Assim, a pesquisa em prática coreográfica já determina o contexto do pesquisador como um artista que emprega seu olhar sensível para o campo de estudos em dança.

Sylvie Fortin (2009) propõe que a pesquisa de prática artística pode ser realizada por outro artista que não o realizador da obra, e mesmo nesta situação, segundo Fortin, a pesquisa ainda seria em arte, por se tratar do olhar de um artista sobre uma obra artística. A pesquisa em dança, por sua vez, difere-se da pesquisa

sobre dança, no qual um pesquisador externo ao campo da arte realiza a pesquisa. A pesquisa *em* dança, é realizada por um artista/bailarino sobre o campo da dança (DANTAS, 2016; FORTIN, 2009). De modo mais específico, Dantas (2007) propõe a pesquisa de prática coreográfica como aquela que: “[...] explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico. Associa, num mesmo processo, a produção de uma obra coreográfica a uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra”. (DANTAS, 2007, p. 3).

Dantas destaca a reflexão de Sklar (1991) sobre “o caráter particular da pesquisa etnográfica em dança, pois a etnografia da dança é única entre outros tipos de etnografia porque é necessariamente ancorada na experiência do corpo” (DANTAS, 2016, p. 172).

Sendo assim, um importante dado na pesquisa em prática coreográfica refere-se à empatia cinestésica. A pesquisa em prática coreográfica interpela a corporeidade do pesquisador, pois, uma vez no campo de observação da dança, ele utiliza sua experiência fenomenológica de treinamento técnico para incluir informações cinestésicas como dados da pesquisa (DANTAS, 2007).

Outro fator determinante da presente pesquisa, o qual delineou vários aspectos de seu desenvolvimento, diz respeito a seu caráter nômade. Refletindo sobre o nomadismo e a pesquisa, relembro a proposição de Canclini, que defende que as ciências sociais analisam as questões culturais de ângulos parciais e limitados e propõe a necessidade de uma análise nômade (CANCLINI, 2011), o que pode ser compreendido como uma análise ancorada em diferentes visões de mundo. Por conseguinte, Ortiz (2006) define visão de mundo como um universo simbólico específico às diferentes comunidades da civilização atual.

O campo de estudos da dança, recente, em comparação às ciências sociais, fortaleceu-se e estabeleceu-se com a premissa de buscar conhecimento nas mais variadas abordagens de conhecimento, como a história, sociologia, antropologia, filosofia, entre outras. Sendo assim, compreende-se que o campo da dança construiu-se de forma nômade, buscando olhar para seu objeto de estudo por meio dos discursos disponíveis.

A presente pesquisa também se desenvolveu de forma nômade, uma vez que vivi a experiência de ter realizado parte do estudo no Reino Unido enquanto residente temporária na cidade de Coventry e estudante no C-DaRE.

Nômade pelo apoio de reflexão crítica recebido, tanto por parte de minha orientadora, a Dr.^a Mônica Dantas, quanto da supervisora Dr.^a Victoria Thoms. Nômade devido ao fato de o elenco de bailarinos da Companhia municipal ter caráter transitório, anualmente reelaborando-se. Ainda que muitos deles lá estejam desde a primeira formação de 2014, o ir e vir do grupo impossibilita fixar sua identidade e sua relação com a criação coreográfica. Por último, nômade por eu ter considerado abandonar o estudo sobre os bailarinos da CMDPA até perceber quanto conhecimento eu já havia produzido e o quanto ainda poderia construir.

A característica de nomadismo deste estudo agiu de forma determinante no modo com que ele foi desenvolvido, gerando uma certa complexidade que foi ao encontro da complexidade do objeto estudado: a hibridação como modo de criação em dança. O viés dos estudos socioculturais em dança em que este estudo está ancorado pressupõe a interdisciplinaridade do mesmo, o que contribuiu para a realização de uma análise, da mesma forma, interdisciplinar.

3.1 APLICANDO O MÉTODO À PESQUISA

O objetivo deste trabalho foi identificar os parâmetros que definem o bailarino anfíbio e aplicá-los no contexto da CMDPA de modo a compreender como bailarinos com formação em danças mundializadas transformam seu corpo para os trabalhos coreográficos da Companhia.

De acordo com Saukko (2003), para aproximar-se da realidade vivida estudada, é preciso, entre outros fatores, compreender seu contexto. Devido a isso, o momento atual pelo qual atravessa o país e a cidade de Porto Alegre, o qual influenciou o fazer artístico da CMDPA durante o período estudado, foi considerado como dado importante que alimentou a coleta e análise dos materiais. Dessa forma, compõe o material deste estudo o diário de campo, contendo as observações realizadas durante os ensaios e apresentações, fotos, vídeos, dados das redes sociais da Companhia e Coordenação de Dança da Secretaria Municipal, matérias jornalísticas, entrevistas com bailarinos e equipe de direção e produção da Companhia e o acompanhamento de ensaios e espetáculos.

Refletindo sobre a escrita deste trabalho, compreendo que ele foi concebido em três partes distintas: a primeira antes de meu estágio na Universidade de

Coventry, antes da apresentação à banca de qualificação; a segunda durante o estágio no Reino Unido e a última depois.

Na primeira etapa, o trabalho tinha como objetivo compreender a inserção de bailarinos de danças do mundo em processos de composição contemporânea. Eu e a orientadora acreditávamos que assistir ao processo de composição de *Água Viva* seria produtivo para o trabalho, uma vez que foi coreografado por Schul. Isso porque Schul utiliza como modo de criação processos de composição desenvolvidos por improvisação. Sendo assim, os bailarinos poderiam inserir movimentos de virtuosismo exótico em sua composição de modo a revelar de que forma utilizam sua matriz de movimento exógena em composições contemporâneas.

Como descrito no capítulo 4.3.1, tal investimento trouxe contribuições importantes para o estudo, como compreender o funcionamento da Companhia, conhecer seus bailarinos e sua evolução na CMDPA. No entanto, eu acreditei que seria mais produtivo investigar bailarinos independentes, fora do âmbito da CMDPA, pois poderiam ter mais liberdade para desenvolver diferentes formas de inserção de seus movimentos sem estar comprometidos com a ideia de um trabalho coreográfico.

Durante a banca de qualificação, os professores examinadores lamentaram essa decisão e apontaram a produtividade do estudo. Durante o estágio na Universidade de Coventry, apresentei meu estudo para os colegas do *Reading Group Dance and Politics* e eles demonstraram muita curiosidade em compreender como uma companhia heterogênea trabalharia. O último argumento para que eu voltasse a estudar a Companhia foi ter realizado estudo sobre a CMDPA para seleção da conferência organizada pelo *Dance Research UK*. O estudo foi selecionado e foi apresentado em 2018. Após dois anos de estudo sobre a Companhia e ter reunido uma quantidade substancial de material de estudo, percebi que já havia produzido muito para abandonar tal investimento.

Porém, eu percebi que precisaria estar mais bem preparada para perceber as sutilezas do campo artístico da pesquisa, as relações entre bailarinos, coreógrafos, diretores e o espaço de atuação onde se insere a CMDPA. Percebi que ainda havia muito a estudar antes de ingressar no campo de observação novamente.

O contato com estudos etnográficos no campo da dança no Reino Unido e de revisões de meu texto pela supervisora Victoria Thoms, durante o período em

Coventry, e com Mônica Dantas⁵⁶, no Brasil, auxiliaram a perceber o contexto em que se encontra a dança contemporânea e a CMDPA enquanto parte de um sistema econômico cultural. Para apoiar-me na construção do contexto da CMDPA, descrevi o momento histórico político e econômico do país e sua formação enquanto instituição cultural na cidade a partir de 2014.

Durante o estágio, as descrições etnográficas em textos e teses da Universidade de Coventry apontaram estratégias de como eu poderia refinar meu olhar para o campo de modo a captar, na efemeridade do movimento, o complexo fenômeno de hibridação em dança.

Além disso, no Reino Unido, tive a oportunidade de assistir ao bailarino Akram Khan dançando e falando sobre seu trabalho. Desde o mestrado, o bailarino inspira minha curiosidade para o modo como utiliza o virtuosismo exótico do *kathak* para realizar composições contemporâneas. Também tive acesso a um amplo acervo de textos e vídeos da biblioteca da Universidade de Coventry. Encontrei textos que elucidaram sua forma de atuação e descreveram seu processo de formação. Outra importante contribuição foi a conversa com a produtora de Khan para que eu compreendesse de que forma o artista trabalha: em trabalhos solos, parceria com artistas e em sua companhia de dança.

De posse de todos estes materiais, pude elaborar parâmetros que definem e orientam seu trabalho de forma a aplicar tais parâmetros para compreender o bailarino anfíbio e sua forma de atuação na Companhia.

Ao retornar, organizei o material reunido a fim de preparar-me para o campo de observação. Em um primeiro momento, assisti a espetáculos da CMDPA, e após, voltei aos ensaios da Companhia e realizei mais entrevistas.

O material teórico amparou meus questionamentos e preparou-me para o terreno de análise da pesquisa, uma vez que se realizou em um espaço sensível de criação artística, habitado por bailarinos, coreógrafos e diretores artísticos. Desta forma, realizei uma revisão teórica acerca dos estudos pós-coloniais e da hibridação e a relação desses com a dança. Para realização do estudo, considerou-se os atributos sensíveis da pesquisadora com a dança e a criação coreográfica, por também atuar como coreógrafa e bailarina.

⁵⁶ Também recebi orientação de Dantas enquanto no Reino Unido por *skype* para elaboração do texto para a conferência do *Dance Research*.

De acordo com o pensamento pós-positivista e pós-estruturalista, procurei estar atenta ao meu ponto de vista como bailarina pesquisando a dança. De acordo com Saukko: “a linguagem que utilizamos para declarar nossas descobertas torna a neutralidade impossível, como toda linguagem é social e cultural e nunca um meio transparente que possa descrever a realidade ‘como ela é’” (MACABE, 1973 *apud* SAUKKO 2003, p. 18)⁵⁷. Em um primeiro momento, percebi que meu ponto de vista, enquanto bailarina de uma dança mundializada, proporcionou um ponto de vista parcial e comprometido com os bailarinos com formação em danças mundializadas. O estudo do contexto e a orientação de Thoms, enquanto bailarina da técnica Graham, e Dantas, bailarina de dança contemporânea, me auxiliaram a “pensar a partir do lado de fora da caixa⁵⁸”

Optou-se por entrevista semiestruturada, de modo a permitir a possibilidade de mudanças ou adaptações no roteiro das entrevistas. As questões de entrevista foram discutidas primeiramente com a orientadora, formuladas e posteriormente reformuladas. Formulários de concessão e que explicaram o andamento do trabalho foram entregues para os entrevistados para colher suas assinaturas, bem como para deixá-los cientes do andamento do processo. Mantive contato por *whatsapp* com os bailarinos, caso surgisse alguma dúvida na transcrição. Antes da entrevista com cada um dos bailarinos, revisei as questões e as reformulei conforme o entrevistado em questão e/ou algum acontecimento artístico recente. O decorrer da entrevista foi gravado em aplicativo gravador de celular e enviado para armazenamento *online* no *drive* de documentos do *google* da pesquisadora.

O critério para escolha dos entrevistados foi a atuação direta no espaço artístico da CMDPA durante o período estudado. Procurei ouvir o ponto de vista não só dos bailarinos identificados como anfíbios, mas também de coreógrafos, diretores e produtores culturais atuantes na Companhia.

Após a escrita do trabalho, o texto expressando ideias e o depoimento dos envolvidos foram entregues pessoalmente a eles para que pudessem validar ou não o texto. Coloquei-me à disposição para discutir dúvidas ou questões a serem revisadas. Todos contribuíram apontando pequenas correções, o que deixou as

⁵⁷ *the language we use to report our findings makes neutrality impossible, as all language is social and cultural and never a transparent medium that could describe the reality ‘as it is’* (Trad.livre).

⁵⁸ *Thinking outside the box* é um ditado na língua inglesa utilizado no âmbito corporativo e diz respeito a resolver uma questão de modo criativo, sem se ater aos tradicionais métodos de resolução e perspectivas sobre um determinado tema.

informações do trabalho acuradas e mais próximas da verdade dos entrevistados. O texto foi revisado conforme apontado pelos colaboradores da pesquisa.

Segundo Dantas, “escrever sobre dança é outra forma de dançar”, assim, o processo de validação nem sempre é fácil, uma vez que se trata de um trabalho de análise do processo criativo de um bailarino também realizado por uma bailarina pesquisadora. Também é verdade que a pesquisadora em dança desenvolve em seu texto, de forma análoga, um processo criativo. Sendo assim, para o bailarino, pode não ser fácil receber uma análise de seu trabalho, o que implicou em tornar alguns momentos difíceis durante a validação. Porém, tal dificuldade aponta para a complexidade de realização da metodologia e contribuiu para tornar a pesquisadora mais atenta e cuidadosa com os processos de validações futuros. Espero, com este relato, alertar os pesquisadores para a atenção e resiliência de que o momento da validação necessita.

Cabe informar que tais momentos delicados foram exceção. Cabe valorizar os momentos de retorno positivo, como ver os bailarinos, ao receberem o texto sobre seu trabalho, respondendo positivamente. Eles reconheceram no estudo uma possibilidade de ver seu trabalho a partir de um olhar externo, de um ponto de vista criativo e acadêmico, de quem dança, ama dançar e estudar sobre dança. Cabe dizer que esses retornos positivos durante o processo de validação foram como aplausos emocionados ao final de um espetáculo de casa cheia.

O acompanhamento dos ensaios da Companhia na primeira etapa deu-se no período de agosto a dezembro de 2015, na Usina do Gasômetro. Inicialmente, a análise debruçou-se sobre o processo de criação da coreografia *Água Viva* de Eva Schul, com ensaios realizados todas as terças e quintas no período da manhã. Conforme a observação evoluía, percebi o ponto de vista dos bailarinos e coreógrafos descrevendo a si mesmos enquanto inseridos em um processo mais amplo em que não só atuava o fator diversidade de estilos, mas também aspirações artísticas de realização dos coreógrafos, aspirações promocionais e mercadológicas dos produtores culturais.

Após a estreia de *Água Viva*, realizei entrevistas com a produtora Luka Ibarra e consultei Airton Tomazzoni para elaboração de resumo para a conferência do *Dance Research*. Ao retornar, considerei a complexidade do contexto da Companhia, ampliando a análise para englobar os fatores políticos e econômicos que influenciaram diretamente no espaço criativo da CMDPA durante o período de

estudo. Selecionei, dentre o elenco de 2018, os bailarinos com perfil anfíbio identificados a partir dos parâmetros delimitados na análise de Khan e os entrevistei novamente. Entrevistei também o coreógrafo Gustavo Silva em processo de criação, no final de 2018, além das diretoras Neca Machado e Paula Amazonas.

Durante a observação dos ensaios, os momentos de troca de roupa, intervalo para o café, término de ensaio e saída de onde foram realizados os ensaios, eram momentos em que os bailarinos aproveitavam para dividir comigo as suas aflições. No período de 2015, muitos viam em mim a possibilidade de ter suas reivindicações atendidas, ou porque tinham a cumplicidade de ex-colega de aulas de dança⁵⁹, ou porque se sentiam à vontade para falar de suas frustrações ou conquistas. Neste ano, entrevistei seis bailarinos do elenco buscando registrar a autoidentificação destes enquanto bailarinos com múltiplas formações.

No ano de 2015, ainda havia uma grande insegurança do grupo quanto à forma de funcionamento da CMDPA. A heterogeneidade de formação de bailarinos era uma preocupação constante.

Posteriormente, em 2016 e 2017, entrevistei as bailarinas Paula Finn e Gabriela Chultz no Brasil e Gustavo Fijalkow em Coventry, a partir da ideia de realizar o estudo com bailarinos independentes. Após a entrada de Finn na CMDPA, pude utilizar o material de sua entrevista, porém os demais não foram considerados.

Em 2018, a heterogeneidade já é algo com o qual os bailarinos habituaram-se. Ao invés de vê-los preocuparem-se, observei o modo como partilhavam seus diferentes conhecimentos corporais. Neste ano, entrevistei novamente os bailarinos Driko Oliveira, Fernando Queiroz, Paula Finn e realizei entrevista com Kléo di Santys, e diretores da companhia e o coreógrafo Gustavo Silva. No total, foram dez pessoas entrevistadas e consideradas para este estudo. Algumas delas foram entrevistadas mais de uma vez. Além das entrevistas, considere as informações de Portal, Khan e Manpetit como informações verbais.

Para compreender o contexto do subcampo da grande produção em dança de Porto Alegre, investiguei os editais e premiações os quais a CMDPA utilizou e realizei um estudo de caso sobre o prêmio nacional O Boticário na Dança 2015. Nesta análise, detive-me nos estilos dos grupos contemplados, avaliando a quantidade de grupos de dança contemporânea, grupos folclóricos e de outros

⁵⁹ Alguns dos bailarinos do elenco haviam sido meus colegas durante o período em que fui aluna de dança contemporânea de Eva Schul.

estilos de dança, de modo a concluir qual percentual de companhias de dança contemporânea foram contemplados. O prêmio O Boticário 2015 ainda⁶⁰ era voltado exclusivamente para dança, o que permitiu uma análise mais direcionada.

Meu objetivo com essa avaliação foi auxiliar a fundamentação do argumento de que a dança contemporânea é um estilo determinante para tornar uma companhia de dança competitiva no mercado cultural. Como o foco deste trabalho não foi realizar uma análise da economia da produção cultural, e sim compreender como trabalha e se insere a CMDPA, o estudo limitou-se a analisar esta premiação.

Considero a análise do trabalho de Khan como a realização de um campo de pesquisa, em que pude assisti-lo e ouvi-lo, ler e ouvir sobre ele. Esta análise de um artista que me inspira como um modelo anfíbio bem sucedido ajudou-me a preparar meu olhar para o campo de observação, orientando-me para onde deveria determinar minha atenção, e quais fatores indicam as características anfíbias. Sendo assim, no próximo subcapítulo, apresento os dados de observação deste estudo.

3.2 ANFÍBIO AKRAM KHAN – TRABALHO DE CAMPO

Antes de iniciar a análise da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, gostaria, primeiramente, de realizar a análise do bailarino Akram Khan, devido a considerá-lo um exemplo de artista anfíbio. Por ter estudado no Reino Unido, de certa maneira, estive mais próxima do bailarino e estudos direcionados a ele. Em agosto de 2017, aproveitando um intervalo entre um trem e outro, fui até o endereço de Akram Khan Dance Company para ver como funcionava a companhia. Fiquei surpresa ao saber que era somente um escritório. No entanto, tive a oportunidade de conversar com a sua produtora Christine Manpetit quem me indicou livros que foram elaborados em colaboração com o bailarino. Mantivemos contato durante minha estadia lá e mais tarde, em comemoração aos 70 anos de independência da Índia, pude estar presente em uma entrevista do artista e em sua apresentação.

O interesse pelo trabalho de Khan já havia surgido desde o mestrado quando identifiquei em sua estética uma forma de hibridar Oriente e Ocidente a partir de uma reflexão política. Desta forma, considero que a reflexão sobre seu trabalho contribuiu para a elaboração de parâmetros para então aplicá-los na análise dos

⁶⁰ A partir de 2017, este prêmio passou a contemplar também outras modalidades de arte como teatro e música.

bailarinos da CMDPA. Foram de grande auxílio para essa reflexão minha participação no evento *Darbar Festival* (Sadler's Wells, Londres, 2017), em que o bailarino dançou e palestrou sobre seu trabalho e curadoria do evento⁶¹, e a participação no evento Punjab (Museu Herbert, Coventry 2017)⁶² em que importantes estudos de ordem pós-colonial foram apresentados.

A comunidade indiana na Inglaterra organiza-se de forma a manter o legado cultural de seu país de origem. Em palestra no museu Herbert em 2017, Sara Wajid defendeu a importância de fazer do museu um instrumento de descolonização para revelar a visão do colonialismo sobre o ponto de vista do colonizado. Ela lembrou a violência vivida pela Índia em decorrência do período colonial: sua divisão em três diferentes países, devido à religião; o grande índice de suicídios e violência contra mulheres e crianças durante o domínio imperial e logo após seu término; a onda de mortes e de migração sem precedentes no país resultante deste processo⁶³. Segundo Shashi Tharoor (2016):

Quando matamos pessoas, como dito por um capitão da marinha britânica na obra *Sea of poppies* do romancista indiano Amitav Ghosh, nos sentimos compelidos a fingir que é por alguma causa mais elevada. E essa pretensão de virtude: "Eu prometo a você que nunca será perdoada pela história." Não posso pretender escrever em nome da história, mas como um indiano, acho muito *mais fácil perdoar do que esquecer* (THAROOR, 2016, Prefácio, grifo meu)⁶⁴.

Acredito que este seja um dos lemas que move os indianos nascidos na Inglaterra de forma a manterem sua cultura viva, mesmo sendo segunda geração britânica, como Khan. Desta forma, a história da hibridação da dança de Khan não é planejada para ser política, ou para ter tais características estéticas, mas é uma forma de resistência política da cultura indiana que perdoou o passado, porém, luta

⁶¹ Em 2017 Akram Khan foi o curador do Festival Darbar, realizado em comemoração ao aniversário da independência da Índia.

⁶² O evento Punjab Festival foi realizado em celebração aos 70 anos de independência da Índia realizado no museu Herbert em Coventry em novembro de 2017. A palestra "Decolonising Culture: InConversations With..." em que, entre outras participantes, estava a curadora do museu de Birmingham Sara Wajid. Participei do evento como ouvinte da palestra, visitei a mostra no museu e assisti a uma apresentação de dança e música clássica indiana.

⁶³ Tharoor (2017) explana sobre o empreendimento colonial britânico na Índia o qual, além de buscar impor a ocidentalização do conhecimento nas escolas e universidades indianas, também utilizou de mercenários e toda forma de guerreiros aos quais eram autorizados pelo exército a utilizarem de qualquer forma de força para assumir o controle do território (THAROOR, 2017). (informação verbal)

⁶⁴ "When we kill people a British sea-captain says in the Indian novelist Amitav Ghosh's *sea of poppies*, we feel compelled to pretend that it is for some higher cause. It is this pretense of virtue, "I promise you that will never be forgiven by history. I cannot presume to write on behalf of history, but as an Indian. I find it far easier to forgive than forget" (Tradução livre).

para não esquecê-lo. Uma prova disso é o testemunho de Mitra (2015) ao afirmar que ela e Khan têm em comum a mesma responsabilidade, pois:

[...] somos ambos pais de crianças que incorporam a herança multirracial e a quem devemos acesso a seus ricos legados culturais. Consequentemente, agora, mais do que nunca, o político tornou-se o pessoal e o pessoal, para cada um de nós, é articulado em nossa política (MITRA, 2015, p. XV)⁶⁵.

A identidade diaspórica de Khan posiciona-o de forma política, inserindo a estética do colonizado de forma a alcançar espaço de prestígio, no espaço da dança ocidental contemporânea, tanto dentro do Reino Unido quanto globalmente. A hibridação em Khan é resultado de herança do processo migratório de sua família e sua inserção no espaço privilegiado da dança ocidental. Como artista associado do teatro Sadler's Wells, sua identidade diaspórica o coloca em uma posição política que contesta a subjugação colonial da Índia afirmando a potência da cultura indiana, o que o fez ser considerado um corpo bi-temporal (COOLS, 2008) e pós-colonial (MITRA, 2015).

Para Cools (2008), o corpo de Khan é um corpo bi-temporal por carregar, além de sua presença ancorada no aqui e agora, toda a memória corporal de sua prática e de sua herança diaspórica. Por sua vez, Mitra (2015) afirma que o corpo de Khan é pós-colonial por ser um instrumento de interculturalidade alterando o cenário da dança contemporânea britânica e global.

Segundo Mitra (2015), Khan é o primeiro homem de sua comunidade a adquirir ascensão sem precedentes no campo da dança contemporânea britânica e global. Sua estética é fundada em sua identidade diaspórica, definindo sua dança como uma representação intercultural no cenário da dança contemporânea (MITRA, 2015).

3.2.1 Formação e contexto

Akram Khan é a segunda geração de muçulmanos britânicos de família originária de Bangladesh. Iniciou sua prática em *Kathak* aos sete anos, na *National*

⁶⁵ “[...] we are both now parents to children who embody multi-racial heritage and to whom we owe access to their rich cultural legacies. Consequently now, more than ever before, the political has become the personal and the personal, for each of us, is articulated in and through our politics” (trad. livre).

Academy of Indian Dance (NAID)⁶⁶, em Londres, sob a tutela do guru Sri Pratap Pawar. Viveu com sua família na capital britânica em uma comunidade sul-asiática até a sua entrada na universidade.

Entre 1985 e 1989, Khan apresentou-se no épico indiano *The Mahabharata*, produzido por Peter Brooke como “o menino” na versão teatral e como Ekalavya na versão para o cinema. Mitra (2011) esclarece que esse fato só foi possível devido ao comprometimento dos pais de Khan em criá-lo imerso na cultura Bengali, desenvolvendo o apreço e compreensão para com essa cultura, ao mesmo tempo em que o respeito pela interculturalidade.

A interculturalidade esteve marcadamente presente em todo o seu desenvolvimento como cidadão britânico e como bailarino. Em sua palestra durante o festival Darbar (Londres, 2017), Khan relatou a experiência de ter tido a oportunidade de prestigiar a apresentação de grandes artistas da dança e da música indiana em sua infância, ao mesmo tempo em que relatou sua admiração por Michael Jackson, identificando-o como responsável por ter escolhido a dança como carreira.

Em 1994, Khan decidiu abandonar sua comunidade para ingressar no ensino superior britânico em busca de encontrar seu próprio caminho profissional em vez de seguir o plano esperado por sua comunidade (MITRA, 2011). cursou bacharelado (BA) em *Performing Arts* na *De Montfort University em Leicester*. Entusiasmado com o contato com as danças ocidentais e seu legado, Khan iniciou a prática da dança ocidental paralela aos seus estudos na universidade. Dois anos depois, ele transferiu-se para a *Northern School for Contemporary Dance* (NSCD), em Leeds, onde ele graduou-se em 1997 (MITRA, 2011). Segundo Mitra: “Durante esses três anos, pela primeira vez, Khan encontrou, por um lado, a extrema codificação do balé e, por outro, as idiosincrasias dos sistemas de movimento baseados na expressão individual e na improvisação (MITRA, 2011, p. 63)⁶⁷ .

⁶⁶ De acordo com Meduri (2008), a NAID - hoje chamada Akademi: South Asian Dance UK - é uma organização artística de ponta que colaborou com a categorização do Bharatanatyam e do Kathak não como danças indianas, mas como Danças do sul da Ásia, de modo a para torná-las emergentes, criando mais oportunidades de alcançar *funding*, paralelo a ampliação do campo de pesquisa acadêmica em dança no Reino Unido (MEDURI, 2008).

⁶⁷ *During these three years, for the first time Khan encountered on one hand the extreme codification of ballet, and on the other the idiosyncrasies of movement systems based on individual expression and improvisation* (trad. livre).

Logo após sua graduação, Khan continuou sua pesquisa de movimento. Neste período de formação, ele aponta como fator importante o trabalho com o coreógrafo Jonathan Burrows, com quem realizou o trabalho *Duet* (1999). Para Burrows, “Coreografar é fazer uma escolha, incluindo a escolha de não fazer nenhuma escolha” (Burrows citado em Mitra, 2011, p. 65)⁶⁸. Esta filosofia foi fundamental para inspirar a proposta de linguagem idiossincrática de Khan, rejeitando as escolhas complexas e codificadas do *kathak* (MITRA, 2011).

No ano 2000, Khan recebeu uma bolsa para estudar na *Performing Arts Research and Training Studios* (P.A.R.T.S), na Bélgica, um laboratório criativo aliado à reflexão crítica dedicado a jovens artistas proeminentes na dança com o objetivo de habilitá-los a desenvolverem sua própria linguagem. Lá, ele conheceu Sidi Larbi Cherkaoui, com quem desenvolveu projeto de dança em parceria que foi importante para alavancar a carreira artística de ambos. Também lá, conheceu Farooq Chaudhry, com quem inaugurou, naquele mesmo ano, a *Akram Khan Company* em Londres.

Em 2005, Khan tornou-se um artista associado do teatro Sadler’s Wells, um dos palcos mais importantes para a dança contemporânea no âmbito mundial (MITRA, 2011).

Mitra aponta como fator que contribuiu com o sucesso de Khan o oportuno momento de desenvolvimento de sua carreira, que coincidiu com o projeto do governo trabalhista britânico, eleito no início dos anos 2000, de combater o racismo na Inglaterra. Por meio desse projeto político e social, cidadãos britânicos de origem étnica obtiveram espaços de destaque na mídia, política, economia e artes.

3.2.2 Visão de Mundo e poética

Segundo Dantas e Schul (2012), poética é:

Um conjunto de referências de que se servem os artistas, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras, são as ideias, as concepções, entendimentos que se têm acerca da arte e da vida e que, de certo modo, orientam a concepção e a realização de obras coreográficas (DANTAS; SCHUL, 2012, p. 109).

⁶⁸ *choreography is about making a choice, including the choice to make no choice* (tra. livre).

Por outro lado, Renato Ortiz, ao abordar sobre a mundialização cultural; citando como exemplo a língua inglesa, define visão de mundo como:

A categoria “mundo” encontra-se assim articulada a duas dimensões. Ela vincula-se primeiro ao movimento de globalização das sociedades, mas significa também uma visão de mundo - um universo simbólico específico à civilização atual. Neste sentido ele [o inglês] convive com outras visões de mundo, estabelecendo entre elas hierarquias, conflitos e acomodações (ORTIZ, 2006, p. 29).

A partir dessas afirmações, compreende-se, no que se refere à dança, que a visão de mundo do intérprete-criador orienta suas escolhas artísticas de modo a influenciar sua poética. Sendo assim, definir a visão de mundo do bailarino é compreender o que inspira suas escolhas, considerando seu contexto e atendo-se ao período atual no qual esse universo simbólico ainda faz sentido para ele.

Desta forma, com base nas informações presentes sobre sua formação, é possível compreender o desenvolvimento de Khan imerso na compreensão de sua diáspora, na cultura do país de origem de seus pais e de sua origem étnica, assim como a consciência dos benefícios de ser cidadão europeu, como por exemplo o passaporte britânico que lhe garante fácil mobilidade entre os países europeus e o livre acesso ao ensino regular e acadêmico (MITRA, 2015). Consciente de sua condição liminar e devido ao incentivo dos pais, o respeito às diferentes culturas tornou Khan um sujeito aberto à interculturalidade:

Dançar ainda continua sendo a razão mais importante pela qual eu continuo querendo me conectar com o Outro, porque eu quero ouvir o Outro, porque eu quero aprender com o Outro. E o "Outro" representa muitas coisas para muitas pessoas - o espiritual, a terra, os outros seres humanos que compartilham este planeta conosco (KHAN, 2016)⁶⁹.

Esta identidade heterogênea e apreço pela hibridação, como aspecto de sua dança, lhe garante uma visão de mundo generosa o qual multiplica as possibilidades criadoras; aberta à interculturalidade; não hierarquizando as culturas. Foi a partir dessa visão de mundo que o bailarino realizou trabalhos em parceria com Sidi Larbi Cherkaoui, bailarino belga de dança contemporânea de origem marroquino-

⁶⁹ *Dancing still remains the most significant reasons why I still want to connect with the Other, why I want to listen to the Other, why I want to learn from the Other. And the 'Other' represents many things to many people – the spiritual, the earth, the other human beings that share this planet with us.* Human Race/Human Dance - Open Letter. Disponível em: <<http://www.akramkhancompany.net/explore/>> Acesso em: 21 de ago. 2018 (trad.livre).

flamenca, Israel Galvan, bailarino espanhol de dança flamenca, Silvy Guillen, bailarina francesa que partiu do clássico para tornar-se bailarina de dança contemporânea, entre outros.

Durante sua palestra no festival Darbar (Londres, 2017), chamou-me a atenção a forma que Khan abordava o clássico diferenciando-o do clássico ocidental. Assim, o *Kathak* é para ele um estilo clássico indiano enquanto o balé é semelhantemente, um clássico, porém ocidental. Da mesma forma, segundo Khan, existem as formas contemporâneas ocidentais de dança, assim como existem as formas contemporâneas sul-asiáticas, africanas, árabes, entre outras, o que demonstra a não hierarquização de culturas em sua visão de mundo.

Um exemplo muito esclarecedor nesse sentido foi seu trabalho *Giselle* (2016), no qual atuou como coreógrafo do *English National Ballet* (ENB)⁷⁰. As técnicas nas quais fora treinado, como *Kathak* e as danças contemporâneas ocidentais, diferenciam-se muito da linguagem aérea e romântica do balé clássico dos bailarinos do ENB. Ainda assim, ele mergulhou na linguagem do clássico, utilizando até mesmo sapatilhas de ponta na coreografia. Se, por um lado, *Giselle* denota a *generosidade com a interculturalidade* citada anteriormente, por outro, demonstra como determinante para sua poética o fator “sensibilidade contemporânea” (KHAN, 2017)⁷¹. Nesse fator, Khan busca a reflexão crítica do sentido contemporâneo como visão de mundo para pensar suas composições coreográficas da mesma forma em que compreende a religião Hindu; o sentido de ser um bailarino inglês de origem Bengali no cenário da dança contemporânea ocidental; o espectador dos dias atuais; entre outros. Suas colocações apontando tais reflexões deixam claro sua visão de mundo ligada à atualidade:

Khan diz que achou difícil se conectar com a passiva e infantil *Giselle* do balé original, comparando-a às mulheres delicadas e feminizadas do *Kathak*, que são: ‘quase sempre tão tímidas e admiradas. Eu odeio isso. [A deusa hindu] Radha hoje estaria mascarando chiclete e estendendo a mão para que Krishna escrevesse seu número de telefone. Com *Giselle*, eu

⁷⁰A reflexão sobre o trabalho de Khan em *Giselle* foi sugestão de Manpetit por ter sido talvez o trabalho mais desafiante devido ao fato do bailarino estar mais longe de sua formação em *kathak*.

⁷¹*contemporary sensibility* (trad. livre). (Khan referia-se ao que havia o motivado a escolher os artistas do festival ao que ele respondeu que além do talento foi prioridade para ele que tivessem sensibilidade contemporânea). Em palestra durante o festival Darbar em Londres. A transcrição encontra-se no apêndice do trabalho. (Informação Verbal).

queria criar uma mulher de verdade que tenha vivido a vida e experienciado muito (KHAN; MACKRELL, 2016).⁷²

Para Khan, *Radha* como mito da deusa Hindu somente faz sentido dentro de seu contexto histórico, considerando a época em que os textos foram escritos. Argumenta ainda que tanto *Radha* quanto *Giselle*, ou *Krishna*, são mitos, histórias perpetuadas ao longo do tempo e que nos servem de exemplo de moral e conduta:

Eu acho que o problema é se o texto é tomado literalmente. Eu pessoalmente penso que está errado, como em religião. [...] *Mahabaratha*⁷³ destina-se a ser levada metaforicamente, do contrário, existiria em uma estrutura muito pequena e particular em que você subitamente tem regras e sistematizações das quais não há espaço para respirar e isso é o mesmo que acontece com mitos, *Giselle* é um mito talvez, você sabe? Você não pode levar literalmente, trata-se de um sentido mais profundo. A essência disso (KHAN, 2017).⁷⁴

A partir da sua sensibilidade contemporânea, Khan, ao lado da dramaturga Ruth Little, ressignificou o texto clássico de *Giselle* transformando a sensível e passiva heroína em uma refugiada, vivendo em precária situação econômica e social, enquanto Albrecht é um privilegiado empresário da indústria. Nesse novo contexto, a questão de classe, o qual inspira a tragédia romântica de *Giselle*, é atualizada para um tema o qual é destaque na mídia britânica desde 2016, ano de início do projeto por Khan e Little: a atual crise de refugiados na Europa.

Tal sensibilidade também é direcionada para compreensão do espectador e sua nova percepção frente às mudanças tecnológicas da atualidade:

Estamos em um tempo diferente, nos movemos em um tempo diferente, nossa atenção é diferente, a informação chega até nós muito rapidamente, muito mais rápido do que era no passado. Estar quieto ou em silêncio é uma coisa muito difícil para nós hoje e, assim, você sabe, sua audiência é a outra

⁷² Khan says he found it hard to connect with the passive, childlike *Giselle* of the original, comparing her to the delicately feminised women in Kathak, who are “nearly always so shy and in awe. I hate that. [The Hindu goddess] *Radha* today would be chewing gum and holding out her hand for Krishna to write his telephone number on. With *Giselle* I wanted to create a real woman who has lived life and experienced a lot (trad.livre). Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/27/akram-khan-giselle-migrant-english-national-ballet-tamara-rojo-interview>> Acesso em: 23 de ago. 2018.

⁷³ *Mahabaratha* é um épico escrito em sânscrito o qual contém textos filosóficos da religião Hindu.

⁷⁴ *I think the problem is if the text is taken literally. If the mythology is taken literally I personally feel it goes wrong, like religion. If religion is taken literally there is a problem, it is meant to be taken personally in the metaphorical sense. Mahabar is meant to be taken metaphorically... otherwise it exists in a very particular framework and small framework and you suddenly have these rules and regulations which has no breathing space so it's the same with myths, Gisele is a myth perhaps, you know?... You can not take it literally, it's about a deeper meaning. The essence of it (Informação verbal) (trad. livre).*

metade dessa jornada e eles impõem um tipo particular de atenção [...] De alguma forma a coreografia tem que ser editada e por isso estou muito consciente da relação com o público presente e o futuro público, o público jovem também (KHAN, 2017).⁷⁵

A consciência da atualidade e sua complexidade é um dos fatores que tornaram possível à Khan atualizar o *Kathak*: partindo de uma reflexão de seu sentido contemporâneo. Nesta perspectiva, a contemporaneidade de uma dança clássica de origem étnica (para a Europa) deve-se a esta sensibilidade e não a uma contemporaneidade a partir do cruzamento com as danças ocidentais (MITRA, 2011). Devido a isso, Khan reflete o sentido dos textos em *Mahabaratha* na atualidade da mesma forma como reflete o gênero caracterizado no clássico balé *Giselle*.

Por fim, considero como fator determinante de sua poética o desenvolvimento de uma improvisação com base no *kathak*, diferentemente da improvisação ocidental. Danças de origem islâmicas como o *kathak* e as danças árabes possuem como característica a ênfase em danças solo de improviso. A composição coreográfica é fundada na música, e no caso do *kathak*, no *abhinaya* (linguagem gestual codificada e mimética do *kathak*), no qual Khan a modifica de forma a mesclar aspectos do gestual cotidiano da dança contemporânea (MITRA, 2015). Para Chaudry (citado por MITRA, 2015), a linguagem de Khan é uma “interação criativa entre uma compreensão profunda de uma forma clássica e a imensa habilidade que vem com ela e a liberdade e a falta de forma da expressão contemporânea (Chaudhry, “Keynote” 2 citado em MITRA, 2015, p. XIV)”⁷⁶ É o que Khan descreve como limites de criação do clássico (*kathak*) e os limites de criação na dança contemporânea:

Os limites clássicos foram dados para mim, essa é a principal diferença. Mas os limites contemporâneos... você mesmo coloca esses limites, você é o autor desses limites e é muito difícil de descrever porque cada peça que

⁷⁵ *We are in a different time... we move in a different time, our attention span is different, information comes to us much quickly, much much quicker than it was in the past. To be still or to have silence is a very difficult thing for us to have this days and so, you know, your audience are the other half of that journey and they impose a particular kind of attention [...] somehow the choreography has to be edited and so I am very aware of the relationship with the present audience and the future audience, the young audience as well* (informação Verbal)(trad. livre).

⁷⁶ [...] *creative interplay between a deep understanding of a classical form and the immense skill that comes with it and the freedom and formlessness of contemporary expression...* (trad. livre).

eu faço tem seu próprio conjunto diferente de regras e limites, então é como uma criança⁷⁷ (KHAN, 2017).

Desta forma, Khan explica que os limites de uma dança clássica, seja ela ocidental ou oriental, são sua codificação e sua estrutura rígida de composição. Por sua vez, a composição contemporânea apresenta o limite em seu próprio tema. Isto porque, se nas danças de origem islâmicas, a improvisação é fundada na música, na dança contemporânea, a improvisação é fundada em um tema, ideia ou conceito. Assim, para Khan, cada trabalho é como um filho o qual necessita uma forma única de desenvolvimento, de acordo com a sua natureza/concepção (KHAN, 2017).

Descrevendo sua forma de trabalhar, Khan relatou que sempre deixa um momento de seus solos para realizar improvisação ao vivo e descreve com entusiasmo estes momentos em cena:

[...] quando você está lá com o público, de alguma forma o tempo fica comprimido ou suspenso. Então o que acontece é que, como um artista, você entra neste mundo, você entra no personagem e você não enxerga mais de fora, você deixa de ser um coreógrafo, você começa a se tornar um intérprete encarnado e por ser [um intérprete encarnado] você simplesmente reage e cria instintivamente, porque há a pressão do público e eu amo esse momento em que você está apenas sendo...(KHAN, 2017).⁷⁸

3.2.3 Permeabilidade e território de atuação

Analisando a permeabilidade do bailarino, procurei compreender em qual ambiente/ território o bailarino sente maior familiaridade e possui maior inserção.

Segundo Mitra (2015), o público do Sadler's Wells é predominantemente branco e afeito à interculturalidade:

Khan é estratégico em como ele negocia a linha tênue entre aparentemente conformar-se, ao mesmo tempo em que critica a atitude do teatro intercultural em relação à alteridade. Por um lado, é inegável que Khan cria

⁷⁷ *The classical boundaries were given to me, that's the main difference. But the contemporary boundaries... you put those boundaries yourself, you are the author of those boundaries and it's very hard to describe because each piece that I make has its own different set of rules and boundaries so it's like a child. (KHAN, 2017) (Informação verbal) (Trad. livre).*

⁷⁸ *[...] when you are there with an audience somehow time becomes compressed or suspended. So what happens is as a performer you go into this world, you go into the character and you don't see from the outside anymore, you stop being a choreographer you start becoming an embodied performer and that for being that you just react and create instinctively because there is the pressure of the audience and I love this moment where you just you are just being. (Informação verbal) (trad. livre).*

um ambiente seguro para o seu público diversificado, embora predominantemente branco, para ter acesso a suas explorações de alteridade de uma maneira que os faça sentir como se compreendessem a diferença. Um espaço tão desprezioso e seguro, onde a alteridade é celebrada, comprometida com a comercialização, e onde 'o glitter da diferença cultural se vende bem' (Beck 41) é *Sadler's Wells, 'London Dance House'*, onde Khan é artista associado (MITRA, 2015, p. 25)⁷⁹.

Por outro lado, Katz aponta que a interculturalidade em Khan é explorada não só no elenco o qual trabalha (utilizando bailarinos e músicos da Ásia, Oriente- Médio e Europa), mas em seu objetivo de produzir dança para os palcos internacionais (KATZ, 2011). Seu território de atuação é principalmente a Inglaterra, com circulação nos países Europeus, porém, já esteve no Brasil (O Boticário na Dança 2011 e 2016, teatro Alfa São Paulo) e Japão, por exemplo.

Na Índia, no entanto, Khan relata sua experiência de ter participado de cursos de aprimoramento em *Kathak* e de ter sido apontado pelos bailarinos indianos como um Bengali, um estrangeiro.

Embora o público de Khan seja descrito por Mitra como predominantemente branco, durante o festival Darbar, percebi a presença de muitos grupos sul-asiáticos no evento, com roupas típicas indianas. Ao falar com a plateia, Khan dirigia-se ao público falando algumas palavras no idioma bengali. A apresentação de abertura, com coreografia em processo *XENOS*⁸⁰ o qual reflete e lenda de *Prometheus* foi realizada por Khan e foi a única obra de linguagem contemporânea do festival, como ele mesmo falou na abertura, "não se encaixa"⁸¹ no festival, nem como clássico, nem como contemporâneo. Tive o privilégio de assistir da plateia os movimentos de Khan oscilando entre o rápido e fluido em suas piruetas para a pausa e controle em suas repentinas paradas. Os giros eram incrivelmente rápidos e realizadas com o eixo do corpo deslocado, o que me causou uma estranha sensação de desequilíbrio, como se a queda do corpo do bailarino estivesse sempre iminente, porém, seu equilíbrio em desequilíbrio era perfeito.

⁷⁹ *Khan is strategic in how he negotiates the fine line between seemingly conforming to while simultaneously critiquing intercultural theatre's attitude towards otherness. On the one hand it is undeniable that Khan creates a safe environment for his diverse though predominantly White audiences to gain access to his explorations of otherness in a way that makes them feel like they understand difference. One such sanitised and safe space where otherness is celebrated, engaged with and commodified, and where "the glitter of cultural difference sells well" (Beck 41) is Sadler's Wells, "London Dance House", where Khan is an Associate Artist (trad.ivre).*

⁸⁰ Xenos foi apresentada em fevereiro de 2018 marcando a última participação de Khan em um espetáculo inteiro. Disponível em: <<http://www.akramkhancompany.net/productions/xenos/>> Acesso em: 02 de set.2018.

⁸¹ *don't match.* (KHAN, 2017) (Informação verbal) (trad. livre).

Figura 1 – AkramKhan em Xenos (2018).



Foto: Nicol Vizioli.

Mitra descreve a técnica *Kathak* como “envolvendo interação sutil entre quietude e velocidade, e é representada através de expressividades emocionais que narram histórias, assim como virtuosismo técnico” (MITRA, 2015, p.8)⁸². No entanto, os elementos contemporâneos de sua apresentação também estavam evidentes como a cenografia; figurinos sóbrios (evitando o exotismo), e movimentos em repetição (contribuindo para a compreensão de caos em seu personagem e corpo híbrido), eram marcantes. Porém, como também bailarina de uma dança de origem islâmica como a dança do ventre, compreendi o momento em que sua apresentação encaminhou-se para uma dinâmica típica oriental. Neste momento, Khan comandou os músicos dando o ritmo da percussão com palmas e o *Tatkar*⁸³. A estrutura musical era de uma típica improvisação oriental em que o bailarino (ou de outro instrumento, no caso das danças árabes) realiza com os músicos um jogo conhecido como pergunta e resposta, em que o som dos seus guizos nos tornozelos e o *Tatkar* era respondido pelos músicos em estrutura melódica semelhante. Logo após a apresentação de Khan, seguiu-se uma longa apresentação de música indiana de

⁸²*The form engages in subtle interplay between stillness and speed, and is rendered through emotional expressivities that narrates stories, as well as technical virtuosity* (trad.livre).

⁸³Sapateado de precisão matemática utilizando o chão como instrumento percussivo (MITRA, 2015)

característica percussiva com duração de mais de 40 minutos, o que para uma pessoa de uma cultura diferente da indiana como eu, foi extremamente cansativo.

Ainda assim, eu me perguntei se a atuação de Khan, como curador do festival *Darbar* e bailarino no evento, não seria uma tentativa de ampliar sua permeabilidade aproximando-se da comunidade sul-asiática em que fora criado com seus pais. A visão de Khan sobre seu próprio trabalho descreve sua forma de dança como uma confusão, rejeitando o termo fusão. Para ele, ao deixar de ser um bailarino clássico *Kathak* e hibridar as formas de dança contemporânea, seu trabalho não é homogêneo e estável, partindo de formas estéticas também heterogêneas:

Fusão lembra muito mais algo como perfeição. É uma coisa perfeita onde duas coisas se unem e criam algo que se torna um só. Eu acho isto muito mais complexo. Eu tinha estudado Kathak por anos e então quando eu fui para a universidade e fiquei longe de minha comunidade e de meus pais ... Então, a dança contemporânea começou a se infiltrar em meu corpo e meu corpo começou a trazer questões. Meu guru de Kathak diria "Isso não é mais Kathak, você está redirecionando energia de uma forma diferente e a mesma coisa aconteceria com meu professor de técnica Graham ou de Release. O sentimento de caos no corpo, ou a confusão, parece-me mais relevante... (KHAN, apud COOLS, 2008, p. 14)⁸⁴.

Essa confusão é relatada pelo bailarino em seu trabalho *Sacred Monsters* (2006), desenvolvido ao lado de Sylvie Guillen como uma ideia de conflito vivido por ambos, no que pode ser compreendido a partir da ideia referida por Canclini sobre o que não se deixa hibridar pelo artista: "Ambos tivemos treinamento clássico, eu em dança clássica indiana e Sylvie em balé clássico, nós estávamos tentando escapar disso, mas não abandonar por inteiro. Nós queríamos manter a experiência do clássico conosco" (KHAN, apud COOLS, 2008, p. 8).⁸⁵

Compreendo, assim, que o bailarino Akram Khan insere-se no território ocidental da dança contemporânea e inscreve nele sua corporeidade híbrida. Politicamente, ele afirma sua técnica como híbrida de *Kathak* e danças contemporâneas ocidentais, porém o virtuosismo exótico de sua técnica fundada no

⁸⁴ *Fusion feels too much like perfection. It is a perfect thing where two things fuse together to create something that become one. [...] I find it much more complex. [...] I had been studying kathak for some years, and then when I went to university to get away from my community and my parents [...] So the contemporary dance started to infiltrate into my body and my body started bringing up questions. [...] My kathak guru would say 'that is not Kathak anymore. You are re-routing energy through a different way' and the same thing would happen with my Graham teacher or my Release teacher. The sense the chaos in the body, or the confusion, seemed a word that was much more relevant...*(Trad. livre)

⁸⁵ *We are both classically trained myself in Indian classical dance and Sylvie in western Ballet, we are trying to move out of it but not move away. We wanted to take the experience of the classical with us* (Trad. livre).

kathak é evidente. Khan relata que foi Jonathan Burrows, bailarino inglês referência mundial como intérprete-criador, quem percebeu a potência do que Khan estava criando, ajudando-o a seguir sua pesquisa de movimento e desenvolvê-la de modo idiossincrático.

3.2.4 Elementos Anfíbios em Akram Khan

Analisando a permeabilidade do bailarino procurei compreender em qual território o bailarino sente maior familiaridade e possui maior inserção. Antes de ouvir a análise de Khan sobre sua própria dança, durante o festival Darbar, eu me perguntava se o bailarino possuía inserção em ambos territórios de atuação: o do clássico indiano e o contemporâneo ocidental. Porém, segundo Khan (2017), não é mais possível para ele realizar uma apresentação clássica de *kathak*.

No entanto, a partir dos estudos analisados, compreendo que a natureza anfíbia de Khan não se deve a estar inserido no território de atuação do clássico e contemporâneo simultaneamente, mas como um discurso pós-colonial infiltrado no espaço da dança dominante ocidental. Sua identidade liminar o situa em um espaço privilegiado o qual condiz também com sua corporeidade híbrida. Desta forma, o discurso pós-colonial se dá no corpo da mesma forma que em sua poética fundada em uma visão de mundo o qual abarca generosamente a interculturalidade e sobre a qual é legitimada por sua própria origem étnica mestiça. Sendo assim, corpo, poética e identidade atuam em Khan para fazê-lo anfíbio não por atuar em distintos territórios, mas por protagonizar a inserção da herança cultural indiana no espaço massivo da dança contemporânea europeia.

3.3 PARÂMETROS PARA ANÁLISE DO ANFÍBIO

Após a análise do trabalho artístico de Khan, selecionei alguns parâmetros para apoiar minha análise na CMDPA. Os critérios referem-se a características encontradas no trabalho de Khan, os quais o identificam e o singularizam em relação à dança contemporânea ocidental. Desta forma, os parâmetros serão utilizados para identificar, dentre os bailarinos da Companhia, aqueles com características semelhantes.

Para este estudo, ao apontar os parâmetros de análise do bailarino anfíbio, ao invés de apreendê-los como delimitações fixas de execução da dança, os aponto como forma de identificação do trabalho do bailarino anfíbio que, como intérprete-criador de corpo mutante, transforma uma dança tradicional em algo atual. Para o bailarino, tal compreensão pode possibilitar “Conceituar e aplicar os parâmetros da dança delimitando seus sentidos, bem como seus elementos de variação, significa investigar e descobrir ferramentas para o afloramento de intérpretes autônomos, pesquisadores de seu próprio fazer” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 12).

3.3.1 Formação

Segundo Canclini (2011), os artistas anfíbios “articulam movimentos e códigos culturais de diferentes procedências”, fundindo sua herança cultural a uma “reflexão crítica de seu sentido contemporâneo” (CANCLINI, 2011, p. 350). A partir desta proposição, cheguei à definição de que os bailarinos anfíbios partem de uma formação em danças mundializadas para então desenvolver a reflexão de seu sentido contemporâneo. Sendo assim, o primeiro critério de identificação do bailarino anfíbio refere-se a sua formação técnica em uma matriz corporal de danças mundializadas.

3.3.2 Atuação no subcampo da grande produção em dança

Para Canclini, o termo “difusão maciça” refere-se ao processo do artista anfíbio de partir da arte popular e alcançar o grande público no qual faz parte o popular e o erudito. Para pensar o que poderia ser a difusão maciça, penso na visibilidade do bailarino que, em termos de dança, é medida em público, número de espetáculos e alcance territorial de suas apresentações. Sendo assim, utilizo o termo subcampo da grande produção em dança (WEBER, 2011) para relacionar o alcance maior de público que um bailarino pode ter. Ainda que existam importantes companhias em Porto Alegre, tanto de dança contemporânea, quanto de danças mundializadas, a CMDPA possui uma maior capacidade de realizações artísticas durante o ano e maior visibilidade devido ao grande número de apresentações que realiza. Desta forma, para que um bailarino seja considerado anfíbio, além de ter partido de uma formação em danças mundializadas, é preciso que ele atue no

campo da grande produção em dança. Em se tratando de Porto Alegre, a CMDPA parece ser atualmente a companhia mais adequada para definir tal campo de atuação da dança para analisar o processo de hibridação do bailarino anfíbio. A partir disso, o critério atuação, para este trabalho, no contexto de Porto Alegre, define-se por ser um bailarino em contrato com a CMDPA.

3.3.3 A reflexão sobre o sentido contemporâneo de uma técnica mundializada

Normalmente, espera-se de um bailarino profissional de uma grande companhia pública ou privada, a formação nas danças bem estabelecidas, já legitimadas como campo de conhecimento artístico e acadêmico. Partir de uma dança mundializada para o mercado profissional da dança coloca o bailarino em uma posição desafiadora, exigindo criatividade e capacidade de adaptação, sujeitando-o a processos de hibridação. Para Canclini (2011), os artistas anfíbios “[...] mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica de seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça” (CANCLINI, 2011, p. 350).

Sendo assim, compreendo que o bailarino anfíbio, ao ingressar no subcampo da grande produção em dança, inevitavelmente necessita desenvolver formas de inserir sua matriz de movimento em processos de composição contemporânea, uma vez que se espera deste bailarino a habilidade de intérprete criador. Ao fazê-lo, o bailarino realiza o sentido contemporâneo da dança ao desenvolver novas formas de dançar uma dança antes local. As referências corporais as quais teve contato e sua visão de mundo atrelada ao contexto processam o movimento diferentemente em seu corpo.

Dantas (2011) reflete sobre concepções de corpo na dança e cita como exemplo o corpo objetificado em que esse “[...] é considerado um objeto entre objetos, situado num tempo e num espaço mensuráveis; é percebido como uma máquina articulada que presta serviço ao espírito” (DANTAS, 2011, p. 3).

Segundo De Aguiar (2007), ao defender que o bailarino só poderia dançar a técnica com o qual teve contato por longo tempo, a dança remete à ideia mecanicista do corpo, separando a técnica de sua expressão artística. A autora reflete sobre o treinamento da dança contemporânea o qual está muito mais ligada à prática de criação e composição de movimento relacionada a um projeto artístico do

que a um vocabulário técnico codificado e fixo. Sendo assim, segundo De Aguiar, o corpo na dança contemporânea está mais próximo à ideia de um corpo pensante em que “a dança é, além das técnicas e padrões de movimento, toda coleção de informações que cada um de nós está trocando em seu contexto” (DE AGUIAR, 2007, p. 3).

De Aguiar contesta as estratégias mais comuns praticadas para o treinamento corporal: o treinamento para uma neutralidade do corpo, e o treinamento para uma multiplicidade do corpo. O primeiro refere-se à estratégia de treinar o bailarino somente em uma técnica para que ela sirva de base para todas as outras. A segunda de que o bailarino tenha prática em diversas técnicas e escolha a que lhe for mais adequada no momento oportuno, sem considerar tempo, espaço e as relações complexas do corpo, como se pudesse separar as técnicas em “gavetas” distintas (DE AGUIAR, 2007).

Por fim, a autora propõe que a formação técnica do bailarino, a qual pode torná-lo apto a uma maior diversidade de habilidades corporais, encontra-se no processo criativo: “Num ambiente onde a linguagem de movimento é construída durante o processo, é no fazer criativo que o corpo, com a sua coleção de informações, desenvolve as capacidades de realizar aquilo que ali emerge” (DE AGUIAR, 2007, p.3).

Considero como processo criativo, além do próprio processo de composição coreográfica, também a pesquisa de movimento em que o bailarino busca encontrar novas formas de realização de sua técnica e desenvolver novas habilidades. A pesquisa de movimento pode ser realizada independente da orientação de um coreógrafo, diretor ou professor. No entanto, outras obras coreográficas, bem como artistas e mestres, podem servir de inspiração para que o bailarino busque em seu corpo uma forma “lúcida e singular” (LOUPPE, 2012) de ser e fazer na dança.

Segundo Seidler e Souza (2013), a pesquisa de movimento, como lugar de experimentação, possibilita a combinação de:

[...] conteúdos, ideias, pensamentos e materiais, recriando-os, transformando-os e servindo-se deles como novos alimentos. Também se designa como um lugar estratégico de produção estética e reflexiva, onde as diversidades de aspectos do eu e do mundo têm a possibilidade de serem testadas, exercitadas e digeridas juntas” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 5).

Por meio da pesquisa, o bailarino transcende à técnica, deixa de ser um repetidor de movimentos e padrões para ser o criador de uma expressão singular. Seidler e Souza (2013) propõem a importância de que o bailarino explore seu corpo pela experiência explorando aspectos como: “[...] espaço, forma, movimento (partes envolvidas), dinâmica e tempo” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 12). Além desses elementos, o corpo pode experimentar novos sentidos por meio de ferramentas técnicas a fim de multiplicar as combinações possíveis de movimentos e possibilidades do corpo, experimentando:

Os movimentos básicos anatômicos, as combinações simultâneas e sucessivas desses movimentos, as bases de apoio, os planos e níveis do corpo e suas relações com o espaço externo, o delineamento das formas, as forças aplicadas aos gestos, as variações temporais, enfim, são alguns elementos que podem orientar o corpo em suas descobertas e ao mesmo tempo são conhecimentos/conteúdos da própria linguagem da dança [...] Sem recorrer a modelos preconcebidos, o corpo pode ser uma potência criativa quando investigado a fundo, seja de forma analítica ou espontânea (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 13).

Nas danças mundializadas, a pesquisa de movimento se faz necessária não só para integrar o corpo dançante à estética coreográfica diferente, mas para afastar a dança de sua representação local e temporal, enquanto representante de uma cultura exógena às danças bem estabelecidas. Assim, a investigação ultrapassa o objetivo de ampliar o “vocabulário” da técnica do bailarino para a própria reflexão do sentido contemporâneo e desterritorializado de sua técnica. Sendo assim, não basta que o bailarino tenha como formação uma dança mundializada e esteja inserido no subcampo da grande produção em dança. Para ser considerado um bailarino anfíbio, é preciso que ele realize processos de hibridação a fim de realizar uma mutação corporal de seu corpo dançante e, por conseguinte, de sua própria matriz corporal.

3.4 TERRITÓRIO – O HABITAT DOS ANFÍBIOS

Para a denominação do anfíbio no pressuposto biológico, considera-se como determinante seu *habitat* em dois diferentes ambientes⁸⁶. No pressuposto artístico, o

⁸⁶Os anfíbios são vertebrados tetrápodes (de quatro pés) que pertencem à classe Amphibia. O nome vem do grego Amphibios (amphi, duas, e bios, vida), uma referência à presença de duas fases na vida desses animais: uma fase larval aquática e a fase adulta. Disponível em:

contexto em que o bailarino encontra-se no momento de sua criação, como intérprete-criador, interfere na criação, conforme apresentado no subcapítulo anterior. Desta forma, compreender as relações complexas entre bailarinos de diferentes estilos trabalhando juntos revela mais um desafio pelo qual bailarinos de danças mundializadas precisam enfrentar, uma vez inseridos no espaço de atuação ou poética das danças bem estabelecidas. Da mesma forma, elucidar a escolha de praticar a dança mundializada do bailarino por gosto estético ou por pertencer ao local de origem estabelece relações importantes com sua visão de mundo. Sendo assim, compreender o bailarino anfíbio e sua atuação em diferentes territórios, ou a passagem de um para o outro, pode ser determinante para refletir aspectos que influenciam seu processo de hibridação.

Neste subcapítulo, aponto as especificidades da prática desses bailarinos descrevendo seu contexto de atuação enquanto territórios, relacionando-os de acordo com o pertencimento: presencial ou imagético e se está em relação de familiaridade ou estraneidade⁸⁷(permeabilidade) (CANCLINI, 2016).

3.4.1 Território de formação/pertencimento

Quando informalmente identifica-se um bailarino diz-se “ele é do flamenco” ou ele “é do balé clássico”, como se o bailarino pertencesse a tal técnica. No entanto, compreende-se o motivo que levou qualquer bailarino a procurar a prática do balé clássico, ou da dança contemporânea. Porém, quando se trata de danças mundializadas, o pertencimento do bailarino sempre é questionado devido à conexão da técnica com sua origem local. Sendo assim, o pertencimento está relacionado ao modo como o bailarino teve acesso a sua prática e ao conseguinte reconhecimento de seu pertencimento ao subcampo de produção em dança.

Quando o bailarino nasceu no local de origem de sua dança mundializada, seu pertencimento é imediatamente reconhecido, pois ele pertence à dança por ser nativo. Da mesma forma, reconhece-se o pertencimento de um descendente de

<<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/biologia/anfibios-primeiros-vertebrados-a-habitar-o-meio-terrestre.htm>> Acesso em: 20 de jul. 2018.

⁸⁷Estraneidade - Segundo dicionário *online* Priberam - é a “condição jurídica de um estrangeiro no país em que se encontra.” Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/estraneidade>> Acesso em: 26 de jan. 2017. Canclini utiliza para dar ênfase ao fato de sentir-se estrangeiro independente se está em sua pátria ou não. Para fins deste estudo, interessa-nos a estraneidade de praticar uma dança que não a de sua cultura de nem as de origem da Europa ou América do Norte (bem estabelecidas).

nativo. Tal reconhecimento legitimado dos nativos e descendentes equipara-se ao de bailarinos que praticam a dança de mesma origem racial ou ambiente social em que sua técnica teve origem, como pessoas negras dançando as danças africanas ou da diáspora negra⁸⁸. Para tais bailarinos, o pertencimento devido à origem, em um espaço no qual compartilha da mesma cultura e visão de mundo da dança, sinaliza para ele, e para os outros, o reconhecimento legitimado de seu pertencimento.

Em seu artigo *Worlding Dance and dancing out there in the world*, Marta Savigliano (2009) afirma que "Não há dança fora da prática do evento dança, mas dançarinos podem ser separados de onde uma dança em particular está localizada no mundo" (SAVIGLIANO, 2009, p. 165)⁸⁹. Para Savigliano, bailarinos não nativos a um território podem escolher praticá-la devido ao desejo de conhecer culturas estrangeiras expandindo sua estética, ao mesmo tempo em que questionam seu lugar social, ético e cultural no mundo (SAVIGLIANO, 2009).

No entanto, para tais bailarinos, o reconhecimento do pertencimento não é o mesmo dos nativos, descendentes ou dos que compartilham a visão de mundo e cultura. Desses, existem os bailarinos os quais tiveram a experiência vivida (SAID, 2007) no local de origem da dança, o que lhes confere certo reconhecimento de pertencimento: "eles viram como é". Há também os que tiveram acesso à prática pelo meio digital ou por professores que os iniciaram na técnica da dança mundializada, porém, estes bailarinos nunca estiveram no local de origem da técnica: eles apenas "imaginam como é".

Atualmente, a rede de comunicação mundial tornou possível a um indivíduo acessar maior número de informações sobre as danças do mundo, fazer aulas *online* e acompanhar a produção de artistas internacionais. Identificar-se com outras danças que não as de seu local de origem é muito mais comum hoje em dia do que fora há alguns anos. Prova disso é o crescimento do número de escolas de danças especializadas nos mais diversos estilos na cidade de Porto Alegre⁹⁰.

Marta Savigliano (2009) explica que a escolha de um bailarino por uma dança do mesmo território geográfico o enquadra no que chama de "outros" para o campo

⁸⁸ Para refletir: será que uma pessoa branca terá o mesmo reconhecimento de pertencimento do que uma pessoa negra praticando tais danças?

⁸⁹ *There is no dance outside the practice and event of dancing, but dancers can be severed from where a particular dance is located in the world as they enter World Dance.*(Trad.livre).

⁹⁰ Um exemplo é o estudo realizado sobre a "O Desenvolvimento da Dança do ventre em Porto Alegre entre 1999 e 2012" (ZAKI, 2012).

de estudos acadêmicos legitimado da dança (SAVIGLIANO, 2009)⁹¹. Já os que escolhem praticar uma dança de um território diferente do seu são os "outros dos outros", pois, segundo a autora, são menos reconhecidos do que os nativos. Porém, como vimos, bailarinos podem ter o pertencimento reconhecido também devido ao fato de compartilharem da mesma origem étnica ou social da dança.

Desta forma, identifico as seguintes formas de reconhecimento dos bailarinos de danças mundializadas no subcampo de produção em dança:

- os de *pertencimento de origem* enquanto nativos ou descendentes e quando de mesma origem racial ou social, alcançando assim maior reconhecimento. São os "outros" quando inseridos no ambiente das danças bem estabelecidas;
- os de *pertencimento de experiência* a partir da experiência vivida ou experiência imagética da prática local, sendo que os de experiência imagética alcançam menor reconhecimento do que os de experiência vivida. São os "outros dos outros" quando inseridos no ambiente das danças bem estabelecidas.

Assim, por exemplo, Khan é "outro" no âmbito das danças bem estabelecidas na Inglaterra, por ter a mesma origem étnica da dança, enquanto descendente, porém, praticando-a fora de seu local de origem. No entanto, se ele não possuísse a mesma origem étnica e ainda assim, praticasse o *kathak* na Inglaterra, ele seria "outro do outro" no espaço das danças bem estabelecidas.

Tais diferenciações assegura-lhes mais ou menos legitimidade ao serem reconhecidos por seus pares no subcampo de produção em dança. Quando inseridos no ambiente de mesma técnica, ou de técnicas diferentes, e de acordo com o reconhecimento de seu pertencimento, os bailarinos de danças mundializadas lidam com os efeitos da permeabilidade. Tal reflexão está disposta no subcapítulo seguinte.

⁹¹Savigliano utiliza o termo *old academic field* com o sentido de conhecido, consolidado, legitimado. Para não confundir o "velho" com algo ultrapassado, escolho utilizar para fins deste estudo, "campo acadêmico legitimado da dança".

3.4.2 Efeitos de permeabilidade no território de atuação

No subcapítulo anterior, analisei o pertencimento do bailarino quanto à origem e quanto à experiência com a dança. Considerando o trabalho do intérprete-criador na dança, é possível afirmar que, quanto mais distante o bailarino estiver de um pertencimento reconhecido e de uma técnica bem estabelecida, mais difícil pode tornar-se sua inserção no mercado da grande produção em dança. Para pensar nesta proposição, reflito sobre os efeitos de permeabilidade do bailarino no território da dança.

No livro de *Strange Encounters*, de Sara Ahmed (2000), encontrei pistas para compreender territórios não só como espaços organizados e delimitados política, econômica e geograficamente. Ahmed busca desvelar o "outro" em termos de raça, gênero e etnia, descrevendo as relações que se estabelecem nesses processos discriminatórios e propondo novas formas de abordagem para compreender os espaços delimitados compreendidos aqui como territórios. Para Ahmed, o local em que se desenvolvem esses processos nem sempre necessita ser um território demarcado, mas podem ser lugares em que as pessoas vivam sob a forma de comunidade:

O reconhecimento de *strangers*⁹² é um meio pelo qual são produzidos espaços habitáveis ou delimitados ("esta rua"), não apenas como o lugar ou localidade de residência, mas como a forma muito viva de uma comunidade (AHMED, 2000, p. 24)⁹³.

Ahmed explica que uma comunidade pode tanto ser uma vizinhança com território demarcado quanto um local onde pessoas desenvolvam atividades em comum. Entende-se, assim, que um território pode ser um grupo de dança, por tratar-se de uma comunidade que pratica um estilo em comum. Da mesma forma, outros praticantes desta mesma dança, porém de diferentes grupos, desde que da mesma cidade, ou do mesmo estado, de acordo com o tamanho do campo de estudo a ser considerado. Para os praticantes do estilo em comum, estes são

⁹² Optou-se por não traduzir a palavra *stranger* para reforçar seu poder discriminatório, uma vez que a palavra em inglês tem o sentido de estrangeiro, bem como de estranho (aludindo ao medo do estranho e ao temor pelo diferente, busca de pureza racial) .

⁹³ *The recognition of strangers is a means by which in habitable or bounded spaces are produced ('this street'), not simply as the place or locality of residence, but as the very living from of a community* (Trad.livre).

considerados seus semelhantes, diferentemente dos praticantes de outras danças, que para os primeiros serão os "outros" ou *strangers*.

Sendo assim, o território de atuação é onde o bailarino habita enquanto semelhante ou *stranger*. Onde o bailarino sente na pele o sentido da palavra estraneidade⁹⁴. Os limites desses territórios são invisíveis, mas altamente palpáveis no plano emocional para quem o vive no corpo. Estraneidade que pode ser criativa, vivida de forma intensa e potente para um corpo dançante.

Para Ahmed, a estraneidade é sentida na pele como forma de delimitação de espaços territoriais. Desta forma, os corpos tornam-se marcados pela diferença a partir do contato com outros corpos. São encontros corporais em que a diferenciação se dá com cada um: "dos outros e entre outros os quais possuem uma permeabilidade diferenciada para estabelecer espaços corpóreos" (AHMED, 2000, p. 44)⁹⁵. O espaço corpóreo, para a autora, situa-se da pele para dentro. Pensa-se com a pele, pois a pele é um limite que sente. A pele, segundo Ahmed, ambigualmente, nos protege dos outros da mesma forma que nos expõe a eles (AHMED, 2000).

A diferença dada ao *stranger* não lhe pertence, mas lhe é dada a partir da comparação com o outro e de sua permeabilidade. A permeabilidade é uma relação de proximidade/afastamento na medida em que um corpo visto como *stranger* está próximo demais de outros, invadindo o espaço alheio e gerando um sentimento de repulsa/expulsão. Já um corpo visto como semelhante estabelece uma relação de pertencimento amigável ao espaço, gerando uma reação de familiaridade por meio de aproximação/incorporação. Ahmed explica que alguns corpos são mais reconhecíveis como *stranger* do que outros.

Incorporação e expulsão servem para reformular os contornos do corpo, sugerindo que a pele não apenas registra familiaridade e estraneidade, mas é tocada por ambas diferentemente, e isso determina sua permeabilidade. A pele é o *locus* para tal diferenciação.

Os espaços corporais expandem-se ou contraem-se de acordo com os movimentos de incorporação (familiaridade) ou expulsão (estraneidade). A autora

⁹⁴ Quando estive em Coventry, conheci um dos estudos de Victoria Thoms junto a um de seus orientandos que, enquanto bailarino e coreógrafo negro, discutia a questão de que as danças bem estabelecidas possuem um discurso no qual prevalece a hegemonia dos brancos sobre os negros em sua prática. Embora não seja o foco deste trabalho, esta pode ser uma abordagem para futuras pesquisas em dança.

⁹⁵ [...] **from each other or the other**, but also through differentiating **between others**, who have a different function in establishing the permeability of bodily space (trad. livre) (Grifos da autora).

define o espaço social como sendo “[...] também um corpo imaginário que é criado através das relações de toque entre os corpos reconhecíveis como familiares e *strangers* que permitem aproximação, ou afastamento e assim por diante (AHMED, 2000, p. 49)⁹⁶.

Espaços corpóreos e espaços sociais são territórios. Assim como o território corpóreo dá-se da pele para dentro e é um limite – contornosingular-, o território social envolve mais pessoas e é dado da pele para fora, “a pele da comunidade” (AHMED, 2000, p. 50)⁹⁷.

Percebo, assim, que os efeitos de permeabilidade definem o sentimento do bailarino quanto à familiaridade ou estraneidade com o território de atuação em que se insere. A familiaridade ao território pode contribuir nos processos de criação colaborativos em que os bailarinos precisam desenvolver algo juntos para a realização em grupo. Diferentemente, a estraneidade pode influenciar negativamente tais processos, dificultando o trabalho de composição e inserção nos jogos de improvisação para os bailarinos de danças mundializadas. O bailarino percebe a estraneidade ou familiaridade da pele para dentro e a projeta da pele para fora.

A experiência de habitar um espaço corpóreo como um território e sentir-se familiarizado a ele diz respeito a estar em uma comunidade na qual os outros são vistos como semelhantes. Compreendendo um grupo de dança como um território, habitar esse território diz respeito também a possuir conhecimentos em comum provenientes de uma prática corporal compartilhada. No artigo: *Narratives of dancers: somatic and artistic practices of canadian and a brazilian dancers*, Mônica Dantas e Suzane W. da Silva (2014) relacionam o conceito de *habitus* de Bordieu com o pensamento fenomenológico de M. Merleau-Ponty. As autoras explicam que o corpo, na visão fenomenológica, é o pivô que se encontra em condição permanente de experiência com o mundo. Elas apontam que a teoria sociológica de Bordieu é sensível ao pensamento fenomenológico de Ponty, que para elas, explica "como os

⁹⁶ *The social body is also an imaginary body that is created through the relations of touch between bodies recognisable as friendly and strange who allows near, who is further away and so on* (trad. livre).

⁹⁷ *the skin of community* (trad. livre).

indivíduos incorporam certos esquemas que geram os ‘modos de ser’ em um grupo ou classe social”(DANTAS; DA SILVA, 2014, p. 32)⁹⁸.

A análise das pesquisadoras contou com a participação de bailarinos do mesmo estilo de dança, do Brasil e do Canadá, inseridos no mesmo terreno de análise por serem semelhantes enquanto praticantes de dança contemporânea.

De acordo com a acepção de capital social econômico e cultural, a prática da dança, seu treino, vivência em um meio próprio para seu desenvolvimento permitem acumular o que as autoras denominam de capital corporal:

O capital corporal do dançarino compreende elementos tais como tamanho, forma e aparência, mas especialmente a técnica corporal de interação e interpretação cinestésica, das quais são carregadas pelo corpo. A aquisição desse capital inclui treinamento e experiência. Pode-se imaginar uma audição de dança, seja para uma bailarina clássica, contemporânea ou popular. Na audição o capital corporal é mostrado como domínio da técnica de dança, bem como por específicos aspectos tais quais aparência e postura (DANTAS; DA SILVA, 2014, p. 32)⁹⁹.

Da Silva e Dantas defendem que o modo de estar no mundo, o modo de ser no mundo é diretamente relacionado com a vivência da técnica corporal a que o bailarino é submetido. O capital corporal do bailarino é então, além de sua técnica apreendida por meio de treinos e experiências artísticas, sua aparência. No caso das técnicas *world dance*, este modo de ser, a sua aparência, tanto pode estar relacionada com a origem étnica, no caso de bailarinos de danças do mundo que praticam suas danças em seu local de origem, quanto com a busca por uma aparência próxima a dos bailarinos nativos ou pelo imaginário que se atribui a eles como forma de busca por uma maior permeabilidade no território de atuação da dança (FOSTER, 2009; SAVIGLIANO, 2009).

A comunidade das danças bem estabelecidas, como a dança contemporânea, possui características corporais, técnicas e poéticas de forma que bailarinos de diferentes nacionalidades identificam-se como semelhantes. Da mesma forma, o

⁹⁸ [...] *how individuals incorporate certain schemes that generate the "ways of being" of a social group or a class* (Trad. livre).

⁹⁹ *The physical capital of the dancer comprises elementssuch as size, shapeandappearance, butespeciallythebodilytechniquesofkinaestheticinteractionandinterpretation, wich are carriedbythebody. The acquisition of this capital includes training and experience. One might imagine a dance audition, either for a classical, contemporary or popular dancer. In the audition physical capital is shown by mastering dance techniques as well as by specific aspects such as appearance and posture* (Trad.livre).

Bharatanatyam, a dança do ventre, o tango, entre outras tantas, possuem características técnicas e poéticas em comum.

A partir da proposição de território enquanto comunidade, enquanto espaço de prática e atuação do bailarino, pode-se entender as instâncias que demarcam esses limites no que se refere à dança: características corporais, prática do mesmo estilo de dança, e, inclusive, participação em eventos semelhantes, disputa por inserção no mesmo nicho de mercado da dança, seja enquanto atividade para aulas em escolas de dança, seja como apresentações em ambientes artísticos, festivais culturais, etc.

A comunidade das danças urbanas possui um modo de vestir-se para a prática de aulas, aprecia as mesmas músicas, tem referências artísticas comuns, podem conhecer os mesmos vídeos de *youtube* e artistas populares no meio digital, dividem um território de atuação em comum. Juntos, os bailarinos sentem estar entre seus semelhantes, com uma relação de aproximação e familiaridade. Em geral, pode-se dizer o mesmo em relação à dança contemporânea, ao balé clássico, à dança indiana, flamenco, danças de salão. Os praticantes possuem afinidades que os aproximam e que os distinguem dos demais.

Pode-se concluir, assim, que bailarinos de estilos bem definidos insiram-se também em territórios de atuação bem definidos, próprios para seu estilo de dança. O sentimento de estar integrado ou não a uma comunidade definiu-se como permeabilidade. Da mesma forma, a permeabilidade interfere no indivíduo, conferindo-lhe um sentimento de familiaridade ou estraneidade. Porém, de que forma a permeabilidade é percebida nesses diferentes territórios? O bailarino anfíbio sentir-se-ia parte integrante de ambos territórios, o da dança mundializada e o das danças bem estabelecidas de igual maneira?

No relato de Khan, ele afirma ter passado pelo sentimento de estraneidade quando inserido na prática da dança contemporânea, durante a graduação, no momento em que um coreógrafo lhe disse que ele não possuía habilidade para a dança. Para o coreógrafo, não possuir as mesmas habilidades que danças bem estabelecidas como a dança contemporânea, como a posição *en dehors*, significa não possuir habilidade para a dança. Da mesma forma, Khan relatou o sentimento de estraneidade ao participar de cursos de *kathak* na Índia, quando foi apontado como “o outro”, não um autêntico bengali, por ter nascido na Inglaterra. O sentimento de estraneidade na permeabilidade, tanto no território de atuação da

prática da dança contemporânea, quanto na prática do *kathak*, é reforçado quando ele, durante o festival Darbar, anunciou que dançaria uma peça clássica, porém não da forma clássica, pois ele já não poderia mais realizar da forma tradicional. Khan apontou que não poderia abandonar o sentido contemporâneo em sua dança.

A estraneidade em ambos os territórios percebida por Khan aponta para sua identidade heterogênea, liminar, aponta para seu corpo híbrido de anfíbio. Sua declaração de que tornaria a impossibilidade de realizar movimentos *en dehors*, sua força revela o momento em que decidiu utilizar a estraneidade de forma criativa. E ele realmente o faz ao criar espetáculos integrando elementos de sua diferença como o *abhinaya* e o *tatkar*. Assim, penso que a compreensão dos efeitos de permeabilidade pode trazer elucidacões à análise no campo de observação da CMDPA.

4 COMPANHIA MUNICIPAL DE DANÇA DE PORTO ALEGRE

Após o estudo das teorias que guiam esta tese, da realização de um estudo piloto no campo de observação de Akram Khan e após a reflexão sobre os parâmetros do bailarino anfíbio, senti que havia reunido conhecimentos para preparar minha sensibilidade e reflexão crítica para observar a CMDPA novamente. Neste capítulo, apresento estudo sobre a CMDPA informando seu histórico, considerando o contexto no momento de sua emergência e sua forma de atuação/inserção. Para compreender sua entrada no subcampo da grande produção em dança no âmbito brasileiro, apresento um estudo de caso sobre a premiação no edital O Boticário na Dança (2015) .

Segundo Airton Tomazzoni¹⁰⁰, diretor artístico da Companhia, a CMDPA atua de forma democrática por contemplar a diversidade de Porto Alegre e por oferecer oportunidade de valorização e legitimação da profissão de dança na cidade (TOMAZZONI, 2015; 2018).

Além disso, identifiquei a heterogeneidade técnica da CMDPA, presente não só na formação técnica de seus bailarinos, mas também em seus coreógrafos. Em 2015, ano de estreia do espetáculo *Adágio* no qual *Água Viva* fez parte, havia bailarinos de danças de salão; flamenco; sapateado americano; *stiletto*; danças urbanas; dança contemporânea e balé clássico, sendo que a maioria deles teve contato com vários estilos de dança.

Da mesma forma, *Adágio* foi um espetáculo informado por diferentes técnicas de dança: Douglas Jung, criador de *Narciso*, Airton Tomazzoni, de *Scanner*, e Eva Schul de *Água Viva*, atuam com dança contemporânea; já Driko Oliveira, criador de *Ilação*, é bailarino e coreógrafo de danças urbanas. Antes disso, em 2014, o espetáculo *Salão Grená* havia sido coreografado por Eva Schul e por Fernando Campani, profissional de danças de salão. Devido a esses fatores, compreendo CMDPA como um espaço favorável para reflexão sobre a presença das danças mundializadas no subcampo da grande produção em dança.

¹⁰⁰ Coordenador de dança da Secretaria Municipal da Cultura, diretor geral da CMDPA.

4.1 A CMDPA: apresentação

A CMDPA foi fundada em 2014, primeiramente como um projeto piloto, e teve sua permanência assegurada por meio da sanção da Lei Municipal nº 12.202, de janeiro de 2017¹⁰¹. Desde o início de suas atividades, a Companhia tem sido um importante espaço de legitimação e realização profissional para bailarinos da cidade e imediações. Mais do que isto, a CMDPA pode ser vista como instância de reconhecimento da profissão de bailarino e da importância da dança e de seus artistas na constituição da arte perante órgãos governamentais, artistas e sociedade.

Para Airton Tomazzoni (2018), diretor artístico e empreendedor do projeto, a Companhia é uma conquista para a cidade após 70 anos de reivindicações neste sentido. A CMDPA passou a ser um projeto possível a partir da primeira conferência municipal da cultura realizada em 1995 (CMDPA, 2015)¹⁰². Para tornar este sonho exequível, foi preciso a união das secretarias municipais da Cultura e Educação, realizando, em paralelo à CMDPA, os projetos das Escolas Preparatórias de Dança (EPD) e a Companhia Jovem de Dança¹⁰³ (SMC, 2018)¹⁰⁴. Devido a isso, compreende-se a CMDPA como um plano de fomento ao desenvolvimento da dança em Porto Alegre, abrangendo desde a formação de bailarinos até o desenvolvimento artístico da cidade:

Dentro desse contexto a Cia Municipal vem cumprindo também o papel de criar um repertório de obras coreográficas que dialoguem com a cultura da cidade e que gere circuitos de acesso e ampliação de público para a dança, com apresentações gratuitas e a preços populares, bem como para públicos diferenciados que vão aos teatros ou que a Cia busca atingir em participação em espaços alternativos e eventos da capital (SMC, 2018b, l. 5)¹⁰⁵.

Segundo Airton Tomazzoni (2014)¹⁰⁶, a Companhia tem formação mista por ser constituída por bailarinos de diferentes estilos de dança como *jazz*, balé clássico,

¹⁰¹ Disponível em:

<http://dopaonlineupload.procempa.com.br/dopaonlineupload/1957_ce_20170120_executivo.pdf>

Acesso em: 20 de nov. 2018.

¹⁰² Página oficial da CMDPA no Facebook; notícia de 23 abr. 2015.

¹⁰³ Em 2018, atuam cinco Escolas Preparatórias de Dança em diferentes bairros da periferia de Porto Alegre, com um total de 500 alunos. Desses, 20 dos alunos mais talentosos são selecionados para participarem da Companhia Jovem (SMC, 2018b).

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://cdancasmc.blogspot.com/>> Acesso em: 29 ago. 2018. [Blog cdancasmc].

¹⁰⁵ Apresentação de *Power Point* com o portfólio da CMDPA elaborado pela SMC.

¹⁰⁶ TOMAZZONI, Airton. Documentário "Salão Grená": os bailarinos da Cia. Municipal de Dança e sua primeira apresentação. Especial TV COM. Porto Alegre, TV COM, 03 jan. 2015. Entrevista concedida para produção de documentário. PROGRAMA DE TV. Disponível em:

dança contemporânea, sapateado americano, danças urbanas, *stiletto*, flamenco e danças de salão. Além disso, atuam conjuntamente bailarinos experientes, com trajetória nacional e internacional, e bailarinos em início de carreira e já formados por meio das EPDs¹⁰⁷. Para Airton Tomazzoni, a Companhia Municipal reflete a singularidade de Porto Alegre por meio da diversidade de seus bailarinos e aposta no potencial criativo de se compor na diferença (TOMAZZONI, 2014).

De acordo com Airton Tomazzoni (2018), a heterogeneidade é reflexo da diversidade de Porto Alegre. A heterogeneidade foi a escolha para resolver a questão de que não haveria bailarinos suficientes para uma companhia somente de um estilo, bem como não seria coerente privilegiar um estilo de dança em detrimento de outro (TOMAZZONI, 2018).

O último levantamento realizado pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC, 2018) apontou um total de 92 grupos de dança na cidade, dos mais diversos estilos, como dança do ventre, flamenco, *jazz*, danças urbanas, balé clássico e danças contemporâneas (SMC, 2018). Por sua proposta de formação mista, a Companhia também pode ser relacionada a um espaço democrático no que se refere às diferentes modalidades de dança as quais a compõem. Estabelece-se, assim, como espaço de valorização e realização profissional na dança não só para bailarinos de danças contemporâneas, dança moderna e balé clássico, como ocorre comumente em companhias profissionais de dança do país. Seu caráter misto a torna diferenciada desde sua constituição até seu modo de realização artística.

O elenco da CMDPA é constituído por 12 bailarinos profissionais selecionados por meio de edital público realizado anualmente. A equipe conta também com professores, coreógrafos, diretores artísticos e equipe executiva que colaboram com o trabalho da companhia (SMC, 2018b). A CMDPA já realizou 11 montagens contando com um total de 40 mil espectadores (SMC, 2018b).

Para este trabalho, a formação heterogênea da CMDPA possibilitou refletir de que modo bailarinos de estilos de dança de aspectos pós-coloniais inserem-se no trabalho de composição coreográfica contemporânea e assim identificar a presença ou ausência de características do bailarino anfíbio descritas anteriormente, porém, aplicadas ao contexto de Porto Alegre. Tais bailarinos mantêm seu virtuosismo

<http://videos.clicrbs.com.br/rs/tvcom/video/especiais/2015/01/documentario-salao-grena-bailarinos-cia-municipal-danca-sue-primeira-apresentacao/109306/>.

¹⁰⁷ Na audição realizada em 2017, foi selecionado o primeiro bailarino oriundo das EPDAs para o elenco da CMDPA, o bailarino Leonardo Moreira.

exótico? Como a definição de bailarinos anfíbios se aplica ao contexto de trabalho de uma companhia de dança em Porto Alegre?

O estudo com a Companhia foi realizado em duas etapas de observação, a primeira de agosto à dezembro de 2015 durante a composição da coreografia Água Viva de Eva Schul, e a segunda com a aproximação dos bailarinos identificados com o perfil para este estudo.

4.2 O SURGIMENTO DA CMDPA

Neca Machado (2018) relatou o momento em que a CMDPA passou de um sonho a uma realidade. Tudo se deu no teatro São Pedro por ocasião da apresentação das crianças participantes do Escola Aberta, projeto em que havia aulas de dança no contra-turno de algumas escolas públicas de Porto Alegre. Nesta noite estavam entre os presentes o prefeito José Fortunati (PT), sua esposa, a Secretária da Educação Cleci Jurach e Airton Tomazzoni. Durante o evento o então prefeito perguntou ao coordenador de dança da prefeitura, Tomazzoni, o que poderia ser feito para que as crianças pudessem continuar o aprendizado na dança após o término do período escolar. Nesta conversa surgiu a ideia da Companhia Municipal de Dança e das Escolas Preparatórias de Dança. Na mesma noite Fortunati subiu ao palco e anunciou o projeto da companhia. Machado conta que foi a primeira dama quem argumentou com a secretária Jurach, a cedência de seu cargo de professora municipal para apoiar a realização da CMDPA. Apesar de ter garantido a criação da CMDPA, Fortunati terminou seu mandato sem assinar a lei que a regulamentou. O responsável por sua assinatura foi seu sucessor, Nelson Marchezan (PSDB).

Em janeiro de 2017, foi publicada lei que formalizou a criação da CMPD (Lei nº 12.202) em um momento de grande turbulência econômica e política da cidade, em ressonância com a crise econômica e social brasileira iniciada em 2014. A atual crise política e econômica acarretou graves cortes de investimento aos setores de desenvolvimento social, sobretudo aos setores da cultura e educação. Segundo Luka Ibarra, produtora cultural especializada na área da dança, em decorrência da crise, a Companhia sofreu atrasos de verba a partir de agosto de 2016, situação que só se normalizou a partir de maio de 2017 (IBARRA, 2017).

Inicialmente, este estudo considerou o quanto as danças tradicionais e populares perdiam espaço dentro da CMDPA, por não estar dentro do objetivo

estético da companhia. Para Airton Tomazzoni (2018), devido ao agravamento da crise brasileira, o objetivo urgente da companhia não se deteve em valorizar as danças populares e tradicionais, ou dar espaço para diferentes estilos, mas de valorizar a dança em si. De acordo com Airton Tomazzoni, “o contexto é de extinção de iniciativas culturais e permanecer existindo é resistir” (TOMAZZONI, 2018). Segundo Airton Tomazzoni, há uma ameaça latente para a dança, enquanto instância cultural, em todo o país atualmente.

Esta ameaça faz-se perceber na CMDPA por meio da dificuldade de manutenção e meios de subsistência, por meio da luta diária por reafirmar sua importância para a prefeitura de Porto Alegre. Airton Tomazzoni (2018) explica que a Secretaria Municipal da Cultura luta para afirmar a importância de se investir em dança em um momento em que escolas e hospitais da cidade estão sendo fechados por falta de verba.

4.3 O SUBCAMPO DA GRANDE PRODUÇÃO EM DANÇA

Nesta seção, reflito sobre o que seria o território enquanto espaço de atuação da dança em Porto Alegre, de modo a entender a qualidade transitória do bailarino anfíbio. Os estudos sobre o mercado cultural brasileiro são escassos, sobretudo no que se refere à dança, devido a isso não foi possível produzir material aprofundado sobre o assunto. No entanto, para falar de subcampo de produção em dança foi preciso um certo entendimento do funcionamento de uma parcela do mercado. É preciso compreender que as companhias de dança possuem diferentes formas de inserirem-se no circuito local, nacional e, ou internacional. O que garante sua entrada depende do perfil da companhia e de diferentes estratégias de gestão cultural por elas desenvolvidas.

Neste período atual no país em que se vive um desmanche de políticas públicas, sociais e culturais, a oscilação do mercado da cultura é ainda mais evidente, tornando qualquer compreensão inconclusiva. A bibliografia disponível sobre gestão cultural utilizada neste estudo considerou o período emergente da cultura, pós-ministério liderado pelo cantor Gilberto Gil (entre 2003 e 2007), até o fim

do governo Dilma Rouseff em 2016¹⁰⁸ e não retrata com precisão o momento atual, em que muitos dos festivais citados já não existem mais. Porém tais referências serviram de parâmetro inicial do estudo. Para atualizar os dados, considerou-se o testemunho dos entrevistados da CMDPA, os quais viveram oscilações políticas e econômicas que afetaram a sua rotina de produção. Como uma forma de aproximação da compreensão sobre o espaço de atuação da CMDPA e do mercado atual, realizou-se um estudo de caso sobre a participação da companhia no prêmio O Boticário na Dança analisando o concurso nas edições de 2014 e 2015.

No que se refere ao espaço de atuação, Weber (2009) analisou trabalho de artistas canadenses inseridos no que definiu como o subcampo da grande produção em dança como sendo aquele em que atuam as práticas dominantes, sendo estas: "práticas corporais e artísticas que, de alguma forma estão ligadas ao poder econômico e ao poder simbólico, este último construído pela visibilidade através das mídias e das críticas especializadas" (WEBER, 2009, p. 42). Para ela, são geralmente grandes companhias de dança mais comumente associadas a um só coreógrafo que possuem visibilidade de crítica e mídia.

Por outro lado, aponta, existem as criações de pequeno porte, as quais alcançam uma visibilidade menor, tanto de público quanto de crítica e mídias especializadas. Em seu estudo, utiliza a teoria de Pierre Bordieu (1984) para pensar a dança contemporânea e sugere que, neste campo de dança, os indivíduos ocupam diferentes posições, entre elas, a dominante: "Os dominantes são aqueles que são objeto de resenhas na mídia, de publicações e de registros que exibem sua exterioridade através de um reconhecimento público, oficial e histórico" (WEBER, 2009, p. 4).

Contudo, é preciso adequar a ideia de subcampo da grande produção em dança ao contexto brasileiro e da cidade de Porto Alegre. Como identificar o que se define como reconhecimento público, oficial e histórico no Brasil? Qual o alcance de visibilidade da mídia? Para Porto Alegre, distante das capitais responsáveis pelo maior circuito econômico de produção cultural do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, a visibilidade pode ser primeiramente definida como regional, local ou nacional.

¹⁰⁸ A bibliografia utilizada para este estudo sobre produção cultural considerou este período em que o cenário da cultura no Brasil era diferente do atual. A utilização da bibliografia, ainda que não esteja totalmente atualizada, ofereceu base de comparação para o cenário atual.

Uma pesquisa realizada pelo governo brasileiro (IBGE, 2007) mostrou que a dança é a segunda atividade mais disseminada no país¹⁰⁹, em um total de 19 atividades. A mesma pesquisa revelou que há mais de três mil grupos de dança no país (incluindo profissionais e amadores de estilos variados). Para o estudo apresentado no evento *Dance in the age of forgetfulness* 2018, realizado em Londres, do qual participei com uma apresentação de trabalho sobre a CMDPA (2018)¹¹⁰, identifiquei alguns fatores os quais podem ser compreendidos como definidores do que entende-se por grupos e companhias de danças profissionais reconhecidas e atuantes no subcampo da grande produção em dança em nível paralelo ao que Weber denominou “dominante”.

Desde os anos 1990, houve um crescimento da qualidade da produção coreográfica brasileira, principalmente em dança contemporânea. Coreógrafos e grupos como *Stagium*, *Grupo Corpo*, *Débora Colker Companhia de Dança*, *Companhia de Dança Lia Rodrigues* têm alcançado visibilidade nacional e internacional (DANTAS, 2007; NAVAS, 1999).

Para o Ministério da Cultura, para fins de participação em editais de premiação de incentivo à cultura, estão aptos à participação apenas grupos profissionais, sendo estes definidos como aqueles constituídos por grupo “organizado de dançarinos que dedicam-se à produção e apresentação de espetáculos de dança, com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituídos ou que tenham, no mínimo dois anos de atuação” (SNIIC, 2018)¹¹¹.

Segundo Avelar (2013), a concentração da produção cultural no Rio de Janeiro e São Paulo foi quase total até meados dos anos 1980. Este fato transformou-se nas últimas décadas, e as iniciativas de valorização da cultura local fizeram com que surgissem outros centros de cultura no país, como Salvador, Belo Horizonte e Recife. A mídia especializada, críticos de arte e dança, com resenhas em grandes jornais de grande alcance de circulação, acredito que deva acompanhar também os locais com maior índice de produção cultural. Além disso, em Porto Alegre, possuímos espaço para divulgação na mídia, informando sobre a realização de espetáculos profissionais e amadores (como grandes escolas de dança) antes

¹⁰⁹ A atividade artística que se encontra em primeiro lugar como a mais realizada no país é o artesanato.

¹¹⁰ A apresentação do trabalho se deu por *Skype*.

¹¹¹ Disponível em: <<http://sniic.cultura.gov.br/vocabulario/>> Acesso em: 14 nov. 2018.

que aconteçam. Poucos são os que possuem matérias discutindo a obra e a carreira do grupo.

Geralmente, quando ocorrem, essas matérias são dirigidas aos espetáculos já reconhecidos por meio de premiações ou agraciados com fomento por meio de leis de incentivo, ou ainda com trabalho de Relações Públicas contratado.

Sendo assim, a participação em editais de fomento à cultura e festivais com premiações em dinheiro são aqui considerados como determinantes para se pensar o subcampo de grande produção em dança, uma vez que são utilizados pela maioria das companhias reconhecidas nacionalmente como forma de captação de recursos para viabilização de projetos em dança (AVELAR, 2013). Hoje, o uso de leis de incentivo à cultura é um dos principais meios de financiamento para a produção da cultura profissional no país (AVELAR, 2013). Essas leis possibilitam que projetos culturais tornem-se habilitados a receber verba de empresas privadas para realizarem seus empreendimentos. As empresas investidoras podem abater até 75% do valor investido no seu imposto de renda.

As leis de incentivo possibilitam que os grupos realizem espetáculos de circulação nacional, aumentando o público de cada produção e a popularidade do grupo, sendo então, um importante fator de realização no subcampo da grande produção em dança no Brasil.

Pode-se afirmar que esse aumento da qualidade da produção em dança contemporânea em nível profissional (DANTAS, 2017) deve-se também ao grande número de grupos e companhias desse estilo que receberam investimentos, por meio das leis de incentivo, para a aplicação em seu próprio desenvolvimento artístico.

Com base nessa análise e nas fontes encontradas, definimos que os bailarinos que atuam no subcampo da grande produção em dança atendem aos seguintes critérios: bailarinos atuantes há mais de dois anos em produções de grande visibilidade de mídia e público contemplados em editais de fomento à cultura e/ou premiações. Por conseguinte, o subcampo de produção restrita tem menor visibilidade e é direcionado, mais comumente, ao território específico da dança praticada e tem alcance regional ou local, atingindo menor visibilidade de mídia e um público reduzido de espectadores.

4.3.1 A CMDPA no subcampo da grande produção em dança

Entre 2014 e 2015, a CMDPA funcionava como projeto piloto, não sendo, então, de acordo com os critérios no MINC, um grupo apto para a participação em editais de fomento à cultura. Pode-se afirmar que durante esse período a CMDPA teve sua inserção no campo da grande produção local. Considero-a inserida no subcampo da grande produção em dança uma vez que contou com recursos da prefeitura da cidade e de infraestrutura para suas realizações artísticas, como o auditório Araújo Vianna, o teatro Renascença e até participações em museus e eventos oficiais da cidade, garantindo-lhe ampla visibilidade de público e mídia (IBARRA, 2017; SMC, 2018a).

Em 2015, a CMDPA foi contemplada com o prêmio O Boticário na Dança¹¹² o que lhe garantiu a circulação por quatro capitais brasileiras no ano de 2016 (IBARRA, 2017; SMC, 2018b). A partir desse momento, deu-se a entrada da CMDPA no subcampo da grande produção em dança brasileira.

Luka Ibarra (2017) destaca o perfil inclusivo da Companhia por possibilitar uma maior aproximação do público, facilitando a formação de plateia. Segundo ela, o motivo do alcance de público deve-se ao perfil híbrido da Companhia, no que se refere a trabalhos com linguagens com as quais o público identifica-se como as danças urbanas com a coreografia *Ilação* (2015) presente no espetáculo *Adágio*, ou com as danças de salão como em *Salão Grená* (2014). Mais do que o perfil da Companhia, o que favoreceu o acesso a patrocínio de fundos privados foi a possibilidade de alcance de público que a CMDPA oferece: “[...] a relação com a administração pública dá acesso a uma coisa que essas companhias [independentes] não têm, que é o público, então, a Companhia Municipal de Porto Alegre coloca quase três mil pessoas dentro do Araújo Viana.[...] Então, nesse sentido, o perfil de dança da companhia não influencia” (IBARRA, 2017).

De acordo com o material de entrevistas e publicações oficiais da CMDPA, pode-se defini-la como uma companhia de formação mista, com produções contemporâneas de dança com aspectos de danças urbanas compostas por bailarinos e equipe com nível técnico qualificado. Da mesma forma, identificamos o

¹¹² Para saber mais detalhes sobre a premiação recebida pela CMDPA no edital “O Boticário na Dança” consultar o trabalho *World dancers at the Municipal Dance Company of Porto Alegre, Brazil: Resisting to avoid forgetting* (DANTAS; SOARES, 2018) no apêndice deste trabalho.

perfil heterogêneo da Companhia como fator importante para torná-la competitiva para participação em editais de premiações e assim alcançar maior permeabilidade no campo da grande produção em dança local e nacional, na medida em que possibilita maior adaptação a diferentes estilos e trabalhos de dança.

Outra característica importante do trabalho da CMDPA é o fato de ela não trabalhar exclusivamente com pesquisa de movimento no sentido de desenvolver um estilo homogêneo característico de dança. Segundo Airton Tomazzoni (2018), essa é uma das similaridades identificadas pela CMDPA com os contemplados em anos anteriores do edital, pelo qual foram premiados, e contribuiu para incentivar sua participação em 2015.

Corroborando com a afirmação de que a heterogeneidade da CMDPA é fator também estratégico da equipe executiva para torná-la competitiva, está a engenhosidade do planejamento do espetáculo *Adágio* (2015). Seu formato facilitou a adequação das apresentações aos espaços disponíveis. Assim, o espetáculo continha quatro coreografias com 20 minutos de duração cada, dirigidas por diferentes coreógrafos e com uma cenografia simples e prática, permitindo a montagem a custos reduzidos e facilitando a mobilidade do espetáculo. Além disso, a versatilidade das composições, dirigidas por coreógrafos diferentes, inclusive com estilos diferentes, possibilitou que fossem apresentados somente fragmentos do espetáculo, de acordo com a localização específica e formato do evento em que a CMDPA estaria apresentando-se.

Segundo Airton Tomazzoni (2018), essa estratégia foi inspirada na atuação de grupos como Grupo Corpo e São Paulo Companhia de Dança, que produzem espetáculos versáteis de forma a jogar com sua composição de acordo com os festivais e eventos dos quais participam, potencializando, assim, o aspecto mercadológico da CMDPA.

Desta forma, identifiquei a sagacidade da equipe executiva da CMDPA e suas decisões de estratégia de mercado da dança como a responsável por manter a CMDPA ativa e em expansão, apesar da crise em que o país e a cidade de Porto Alegre se encontram e que vem afetando a dança drasticamente¹¹³. Por outro lado,

¹¹³ Como exemplo, cito as premiações *O Boticário na dança*, *Itaú Rumos Dança*, *Prêmio Klauss Vianna*, as quais não foram mais realizadas após 2016, bem como diversos outros meios de fomento à cultura deixaram de existir ou diminuíram o montante de orçamento investido. Com a diminuição de verba para investimento cultural por parte do governo federal, também os investimentos do setor privado diminuíram devido à insegurança do mercado financeiro.

percebe-se que o mercado nacional de editais e premiações tem forte influência sobre as decisões artísticas dos coreógrafos e diretores artísticos da CMDPA, conduzindo, assim, as escolhas que definem a composição artística do trabalho coreográfico.

Sendo a companhia em questão de formação mista, tais ajustes criativos podem interferir substancialmente em sua proposta inovadora inicial. Segundo Luka Ibarra (2017) e Airton Tomazzoni (2018), a CMDPA não direcionou a criação dos trabalhos para adequar ao financiamento do prêmio O Boticário, porém, os trabalhos escolhidos para o evento Bienal do Ceará, em 2016, por exemplo, foram selecionados de acordo com a capacidade de formação de público (IBARRA, 2017). No entanto, identifico a visão de mercado e estratégica da equipe diretiva e técnica da companhia para direcionar as ações criativas para o crescimento de público e capacidade de realizações artísticas, o que Avelar (2013) propõe ser possível principalmente por meio de leis de incentivo à cultura.

Como forma de identificar-se como uma companhia inserida no subcampo da grande produção em dança, a CMPDA define-se como:

A Cia Municipal de Dança teve sua estreia em 2014 e já têm em seu currículo 14 obras coreográficas somando mais de 40 mil espectadores em inúmeras apresentações em Porto Alegre, interior do Rio Grande do Sul, 3 estados brasileiros, Israel e Alemanha. Em 2016, ano em que comemorou o seu segundo aniversário, a Companhia Municipal recebeu patrocínio do O Boticário na Dança para se apresentar em 4 cidades brasileiras, reconhecendo a excelência do trabalho já desenvolvido e ampliando a difusão da arte da dança produzida em nossa cidade (CIAMUNICIPALDANCAPOA, 2018)¹¹⁴.

No ano de 2014, a CMDPA atuou de forma local realizando espetáculos somente em Porto Alegre. No ano de 2015, a CMPDA realizou espetáculos de alcance regional, apresentando espetáculos em algumas cidades do Rio Grande do Sul. Em 2015, a CMDPA foi contemplada com o prêmio O Boticário na Dança, que fomentou a circulação em quatro cidades do Brasil em 2016, além da participação, a convite, na Bienal do Ceará, apresentando-se em três cidades do estado (IBARRA, 2017). Em 2017, em reflexo da falta de oportunidades de editais e premiações nacionais e ao período em que atuou sem salário para os bailarinos entre o final de

¹¹⁴ Disponível em: <<https://www.ciamunicipaldancapoa.com/a-companhia>> Acesso em: 14 nov. 2018.

2016 e início de 2017¹¹⁵, a CMDPA apresentou-se regionalmente novamente. No ano de 2018, a CMDPA realizou sua primeira apresentação internacional em Israel com o espetáculo *Brazil Beijo*¹¹⁶, da coreógrafa israelense Orly Portal, em outubro. Em novembro, a CMDPA realizou apresentação também na Alemanha.

Percebe-se o caminho trilhado pela CMDPA partindo do local para o internacional. Com isso, a Companhia insere-se no subcampo da grande produção em dança nacional e, mais recentemente, também no internacional. Percebe-se também a importância do grande número de produções, da visibilidade de público, bem como da atuação com coreógrafos nacionais e internacionais com carreiras reconhecidas no campo da dança.

4.4 O MODO DE TRABALHO DA CMDPA

Em 2015, a Companhia tinha ensaios todas as manhãs, de segundas a sextas, das 8h às 12h. A cada dia, os bailarinos dividiam suas manhãs entre aulas e ensaios.

No período de agosto a dezembro de 2015, acompanhei ensaios e momentos importantes da CMDPA, como reuniões e estreia do espetáculo *Adágio*. Realizei entrevistas com a coreógrafa e com bailarinos e posteriormente, à estreia, realizei entrevistas com membros da equipe. Da mesma forma, foram utilizados materiais como vídeos do espetáculo e buscas nas redes sociais da Coordenação de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e da CMDPA.

Naquele momento, a Companhia comemorava seu segundo ano de atividades e vivia a expectativa de empreender projetos promissores. Neste mesmo ano de 2015, a CMDPA foi contemplada com o prêmio O Boticário na Dança, o que lhes garantiu a oportunidade de efetivar sua primeira circulação nacional em 2016, com o espetáculo *Adágio*.

¹¹⁵Segundo Luka Ibarra a companhia conseguiu finalizar o ano de 2016 em dia com os pagamentos devido aos patrocínios adquiridos pela produção. As dificuldades foram sentidas principalmente em 2017 em uma conjuntura nacional, afetando também as ofertas de editais de financiamento.

¹¹⁶“O projeto tem a promoção de SoloConnection (Alemanha), Suzanne Dellal Centre (Israel), Bönisch Productions (Brasil), em cooperação com Associação de Bailarinos e Apoiadores do Balé Teatro Guaíra, Internacionais Solo-Tanz - Theater Stuttgart e Consulado Geral de Israel em São Paulo.” Disponível em <<https://alfa.portoalegre.rs.gov.br/smc/noticias/cia-municipal-de-danca-de-porto-alegre-apresenta-brazil-beijo>> Acesso em: 17 de Novembro de 2018.

No segundo semestre de 2015, havia sido realizada uma audição que acontece anualmente. Porém, houve modificações no elenco devido a saída de alguns bailarinos, o que levou a companhia a chamar suplentes da primeira audição. Sendo assim, bailarinos selecionados na primeira audição ensaiando junto com os bailarinos suplentes recém chamados.

Os contratos dos bailarinos foram efetuados por tempo determinado, recebendo salário para participar dos ensaios e das temporadas de apresentação dos espetáculos Salão Grená (2014), ainda em apresentações regionais, e, futuramente, também de Adágio.

Inicialmente, os ensaios para as quatro coreografias de Adágio foram realizadas com todos os bailarinos. Após uma etapa de testes na composição, haveria uma seleção de bailarinos para cada coreografia, de acordo com a adequação deles às especificidades de cada trabalho coreográfico¹¹⁷. Junto a isso, aconteciam os ensaios de Salão Grená com parte do elenco de bailarinos.

Figura 2 – Espetáculo Salão Grená



Fotógrafo: Cláudio Etges

¹¹⁷ Ao longo do ensaios, Eva Schul decidiu manter todos os bailarinos na Companhia por necessitar de grande número de bailarinos no palco e por buscar desenvolver a intimidade necessária para improvisação em grupo (SCHUL, 2018).

Para muitos bailarinos, fazer parte da CMDPA era oportunidade de reconhecimento de seu talento e de profissionalização na dança. O trabalho na Companhia detinha-se nos ensaios, havia poucas aulas regulares de aprimoramento técnico para o elenco.

Segundo Airton Tomazzoni (2018), o trabalho nas aulas não é o de desenvolver uma técnica específica, mas desenvolver força, eixo, verticalidade, equilíbrio para ser usado de múltiplas formas. A heterogeneidade da Companhia exige decisões complexas, desde as aulas a oferecer aos bailarinos, até a exigência de contratação de coreógrafos que saibam trabalhar com esta particularidade. Algumas das práticas oferecidas para os bailarinos da CMDPA foram: dança contemporânea, contato improvisação, danças de salão, *Axis Sillabus*, dança dramática, balé clássico e danças urbanas (TOMAZZONI, 2018; AMAZONAS, 2018). Desta forma compreende-se que são oferecidas práticas diferentes para os bailarinos, no entanto, o objetivo não é o de habilitar o bailarino a uma nova prática. Observei também que, dentre as práticas oferecidas, a maioria é de formas contemporâneas ocidentais de dança.

Observei também que as aulas com as quais o grupo teve contato eram escolhidas conforme o trabalho a ser desenvolvido, assim, durante a composição de *Água Viva*, os bailarinos tiveram aulas com Eva Schul, ao mesmo tempo em que tiveram aulas com Driko Oliveira durante a composição de *Ilação*. No entanto, bailarinos de outras danças ali presentes, como *stiletto* e flamenco, precisaram adequar-se ao trabalho de composição e técnica contemporânea e urbana para integrarem-se à composição. Segundo Eva Schul (2015), para os bailarinos os quais pertencem à técnica da dança contemporânea e danças urbanas, a inserção na composição coreográfica tornou-se mais natural.

Segundo Louppe, 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 formação” (LOUPPE, 2000, p. 31). Esta é uma realidade para os bailarinos da CMDPA; embora Airton Tomazzoni acredite que não se trata de uma exigência de mercado, no entanto, afirma que ao possuir um corpo híbrido, o bailarino tem mais possibilidades de inserção no mercado. A partir de sua trajetória até 2018 compreendo que o perfil da CMDPA caracteriza-se por ser uma companhia de dança contemporânea com um toque em danças urbanas.

Airton Tomazzoni cita também as dificuldades impostas à Companhia em consequência da verba reduzida com a qual trabalham. A verba reduzida impõe condições não ideais de trabalho à CMDPA, resultando em uma carga horária de meio turno em vez de seis a oito horas diárias, e o curto prazo com o qual coreógrafos têm que lidar para desenvolver seu trabalho. Quanto ao modo de trabalho da CMDPA, segundo o diretor, ainda está em fase de experimentações, na busca por estabelecer uma unidade sem impor homogeneidade e sim integração.

Segundo Airton Tomazzoni, o pioneirismo da CMDPA está em assumir sua heterogeneidade como condição de trabalho e ter clareza quanto a sua natureza complexa de formação e de realização.

Loupe (2000), pesquisadora que considerou a hibridação na dança a partir da transformação da corporeidade do bailarino, pergunta:

Por que temer essa perda de linhagens, essa dispersão das grandes correntes constitutivas da modernidade do corpo se nós passamos a uma outra era, na qual a multiplicidade das propostas isoladas não exige que estejamos unidos em torno de um estado de corpo comum?(LOUPPE, 2000, p. 33).

Airton Tomazzoni (2018) concorda com Loupe e afirma que, apesar de tratar-se de uma forma hermética de trabalho, os resultados têm sido positivos despertando o interesse por coreógrafos renomados e reconhecimento no meio artístico nacional (TOMAZZONI, 2018; IBARRA, 2017). A partir desse reconhecimento e da compreensão dos limites com os quais a CMDPA trabalha, também o elenco passou a aceitar o desafio com mais tranquilidade.

4.4.1 Dançando durante a crise

Em 2016, devido à troca de governo municipal e à crise econômica nacional, a CMDPA começou a sofrer atrasos nos pagamentos dos salários. A maioria dos bailarinos e equipe técnica optou por seguir suas atividades para evitar a extinção da Companhia, enquanto outros não tiveram condições de seguir no grupo por não possuírem uma segunda atividade profissional (TOMAZZONI, 2018).

A CMDPA não possui sede própria e depende de espaços culturais disponíveis para trabalhar. Em 2017, a Companhia precisou deixar o espaço em que

realizava suas atividades, a Usina do Gasômetro¹¹⁸. A partir do fechamento da Usina, a CMDPA passou a desenvolver suas atividades na Casa de Cultura Mario Quintana, na sala Cecy Frank, porém, está sujeita ao horário e dias de funcionamento do espaço.

Com a diminuição de verba para investimento cultural por parte do governo federal, também os investimentos do setor privado diminuíram devido à insegurança do mercado financeiro. Resultado: premiações como O Boticário na Dança, Itaú Rumos Dança e Prêmio Klauss Vianna não foram mais realizadas após 2016, bem como diversos outros meios de fomento à cultura deixaram de existir ou diminuíram o montante de orçamento investido.

Este cenário de crise tornou a continuidade das atividades da CMDPA um ato político de afirmar a dança enquanto instância cultural da cidade. Após a circulação nacional em 2016, no ano seguinte, a Companhia voltou a realizar as atividades somente dentro do estado do Rio Grande do Sul, em reflexo à crise.

Além das dificuldades enfrentadas devido à crise e a necessidade de afirmar-se para continuar realizando suas atividades em Porto Alegre, identifiquei a tendência do mercado profissional da dança em premiar grupos e espetáculos de dança contemporânea. Tal observação pode indicar a estratégia de trabalho da CMDPA de, ao mesmo tempo em que lida com a heterogeneidade do grupo, adequar sua escolha estética de modo a inserir-se no mercado cultural brasileiro e internacional.

Para evitar que minha perspectiva enquanto bailarina de uma dança mundializada pudesse interferir neste julgamento, analisei os contemplados na premiação O Boticário na Dança 2014 e 2015, como forma de demonstrar esta hipótese, no que se refere ao período e concursos analisados¹¹⁹.

¹¹⁸A Usina do Gasômetro, até 2017, foi um importante polo cultural da cidade de Porto Alegre, abrigando inúmeros artistas por meio do projeto Usina das Artes, oferecendo à população espetáculos e atividades com preço acessível. O motivo do fechamento foi a realização de obras para revitalização da Orla do Guaíba, porém, não há data de entrega da obra à população. Disponível em: <<https://palcospublicospoa.wordpress.com/tag/usina-do-gasometro/>> Acesso em: 15 nov. 2018.

¹¹⁹A perspectiva cultural para o mercado da dança brasileira em 2018 tem lidado com a incerteza com o futuro de investimentos públicos e privados após a eleição do presidente Jair Bolsonaro, com início das atividades em 2019. Sendo assim, a análise centra-se somente neste concurso.

4.4.1.2 Prêmio O Boticário na Dança

O Grupo O Boticário é uma indústria de cosméticos brasileira que utilizava o prêmio O Boticário na Dança como *marketing* cultural de sua marca. O Boticário vinculava o conceito de beleza à dança, propondo a ideia de “beleza em movimento”.

Esse prêmio direcionado para a dança não foi mais realizado após 2016. Antes disso, um edital anual era lançado para escolher projetos de dança que receberiam verba para realização de espetáculos, circulação, manutenção de grupos, festivais, entre outros. A obtenção de apoio das leis de incentivo à cultura era pré-requisito para receber a premiação. O prêmio O Boticário foi um dos maiores direcionado à dança no país:

Contemplando 40 projetos de 16 estados brasileiros em 2015, *O Boticário na Dança*, em seu segundo edital de patrocínio, destinará R\$ 6,8 milhões para companhias, festivais e projetos audiovisuais e de formação de bailarinos ligados à arte. Maior franqueadora do país, O Boticário se consolida como um dos maiores apoiadores da dança do país (APLAUSOBRASIL, 2018)¹²⁰.

Airton Tomazzoni (2018) e Ibarra (2017) apontam os critérios que levaram a CMDPA a inscrever-se para o edital O Boticário na Dança:

- por se tratar de um concurso exclusivo para a área da dança e o qual permitia a participação de companhias públicas;
- devido ao perfil híbrido da companhia o que a tornava competitiva para adequação em projetos de leis de incentivo uma vez que a hibridação em dança é um tema em voga na atualidade;
- a identificação de similaridades com o trabalho da CMDPA e o perfil dos grupos e companhias contemplados anteriormente.

No ano de 2015, os contemplados com o prêmio O Boticário na Dança foram 40 projetos divididos entre as categorias: companhias; festivais; multiexpressão e formação de bailarinos. Foram considerados somente os contemplados na categoria “companhias”. Nessa categoria, foram 24 contemplados. Para analisar o estilo dos grupos ou companhias premiadas, foi realizada uma busca na *internet*. Primeiro, a

¹²⁰Disponível em: <<https://aplausobrasil.com.br/veja-quais-projetos-foram-contemplados-pelo-boticario-na-danca/>> Acesso em: 15 nov. 2018.

busca partiu de *site* listando os contemplados. Caso a informação não estivesse ali, era feita busca no site dos próprios grupos, considerando o trabalho contemplado. Em último caso, buscou-se nas divulgações das apresentações no *google*, combinando as frases “nome do espetáculo” e “prêmio o boticário”.¹²¹

Como modo de comparação, realizei o estudo dos anos de 2014 e 2015, ano em que a CMPDA foi contemplada. Busquei também as diretrizes para participação nos dois editais em *sites* de notícias sobre cultura, uma vez que o *site* da premiação não oferece informações de eventos anteriores.

a) Concurso de 2014 para realização em 2015

Nas diretrizes deste concurso, constam informações gerais, permitindo a ampla participação de projetos voltados para a dança: “O edital O Boticário na Dança prioriza projetos que já tenham sido aprovados, inscritos ou que pretendam se inscrever em leis de incentivo à cultura, em processo de aprovação” (APLAUSOBRASIL, 2018)¹²².

Quadro 1 – Comparativo do Concurso 2014:

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Balé Folclórico da Bahia	Espectáculo Herança Sagrada	Folclore
Núcleo Viladança (Bahia)	Manutenção de projetos da companhia	Dança Contemporânea
Companhia Mário Nascimento (Minas Gerais)	Manutenção de projetos da companhia	Danças Urbanas em perspectiva contemporânea
Companhia Mimulus (Minas Gerais)	Espectáculo Do lado esquerdo de quem sobe	Danças de salão em perspectiva contemporânea
Grupo Corpo (Minas Gerais)	Circulação	Dança Contemporânea
Primeiro Ato (Minas Gerais)	Projeto Dança em Rede	Dança Contemporânea

¹²¹ A informação sobre os grupos contemplados nesta edição, bem como nas edições passadas, não foi encontrada no site oficial da premiação.

¹²² Disponível em: <<https://aplausobrasil.com.br/o-boticario-na-danca-recebe-inscricoes-para-patrocinio-ate-o-dia-15-de-junho/>> Acesso em: 16 nov. 2018.

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Crepúsculo companhia de dança (Minas Gerais)	Circulação de espetáculo	Dança Contemporânea
Raça companhia de dança (São Paulo)	Apresentação espetáculos Traços e Linhas Tango sob dois olhares	Dança Contemporânea
Ballet Stagium (São Paulo)	Figuras e Vozes	Dança Contemporânea
Grupo Divinadança (São Paulo)	O corpo de som	Dança Contemporânea
Grupo Dança Vida (São Paulo)	Do Diálogo ao Manifesto	Dança Contemporânea
Companhia Antonio Nóbrega de Dança (Piauí)	Manutenção de projetos da companhia	Danças populares brasileiras
Cia Cisne Negro (São Paulo)	O quebra nozes	Balé Clássico
Companhia Alaya Dança (Distrito Federal)	Projeto Nascente	Dança Contemporânea
Grupo Meme (Rio Grande do Sul)	Teresinhas	Dança Contemporânea
Canto Cultura e Arte (Rio Grande do Sul)	Guia improvável para corpos mutantes	Dança Contemporânea
Companhia Gira Dança (Rio Grande do Norte)	Dança que ninguém quer ver	Dança Contemporânea
Companhia Lamira das Artes (Tocantins)	Dança para Pimpolhos	Dança Contemporânea
Grupo Z (Espírito Santo)	Espectáculo Insone	Dança-teatro
Companhia Eliane Fetzer (Paraná)	Espectáculo Naipi e Tarobá	Dança Contemporânea
Ballet da Cidade de Niterói (Rio de Janeiro)	Espectáculo Romeu e Julieta	Dança Contemporânea

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Companhia Arena Híbrida (Rio de Janeiro)	Manutenção de projetos da companhia	<i>Hip Hop</i>
Balé Teatro Guaíra (Paraná)	Espectáculo Cinderela	Dança Contemporânea
Cia Masculina Jair Moraes (Paraná)	Tubo de Ensaio	Dança Contemporânea

No concurso de 2014, foram contemplados 24 projetos de companhias de dança, atendendo a 12 estados brasileiros. Dos projetos apresentados, 17 foram identificados como dança contemporânea, um de folclore, um de danças brasileiras, um de dança teatro, um de balé clássico, um da dança mundializada *Hip Hop*, dois de danças mundializadas em perspectiva contemporânea (danças de salão e danças urbanas). Desta forma, neste concurso, constata-se a maioria de projetos contemplados na área da dança contemporânea.

Não foi possível ter acesso aos inscritos no concurso, o que poderia elucidar a preferência ou não do concurso por trabalhos de dança contemporânea. No entanto, é possível lançar a hipótese de que os grupos incentivados tiveram acesso a recursos para aumentar seu poder de realização, aumentando seu valor no mercado devido ao crescimento de visibilidade e alcance de apresentações. Desta forma, percebe-se que um maior número de companhias de dança contemporânea recebeu o incentivo, aumentando não só o valor para as próprias companhias, mas também para a dança contemporânea enquanto instância em evidência na produção cultural do país.

b) Concurso 2015 com realização para o ano de 2016.

Neste concurso, constavam as seguintes diretrizes:

A preferência será dada a projetos que já tenham sido aprovados em leis de incentivo à cultura (Federal/MinC ou estaduais) ou que já estejam preparados para dar entrada na solicitação de aprovação do incentivo. A análise de seleção dos projetos apresentados atenderá os seguintes critérios de avaliação: mérito intrínseco do projeto (perspectiva de contribuição ao enriquecimento sociocultural); concepção geral do projeto; currículo do proponente; e viabilidade de execução (clareza dos objetivos

propostos, adequação orçamentária e competência técnica da equipe envolvida) (CULTURAEMERCADO, 2018)¹²³.

A partir destas informações, é possível identificar exigência quanto ao mérito do trabalho: a “perspectiva de contribuição ao enriquecimento sociocultural”. Outra mudança neste edital é a possibilidade de obter o apoio das leis de incentivo apenas no momento de receber o recurso e não mais na inscrição.

Quadro 2 – Comparativo do Concurso 2015:

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Balé Folclórico da Bahia	Espetáculo Herança Sagrada	Folclore
Macarenando Dance Concept (Rio Grande do Sul)	100 Formas para o amor	Dança Contemporânea
Vanilton Lakka (Minas Gerais)	Habitar a cidade com monoblocos	Danças Urbanas em perspectiva contemporânea
Companhia Fusion de Danças Urbanas (Minas Gerais)	Pai contra Mãe	Danças Urbanas
Lamira (Tocantins)	Rota Tocantins	Dança Contemporânea, Teatro e Circo
GEDA Companhia de Dança (Rio Grande do Sul)	Ver-de (in)tenso	Dança Contemporânea
Dançurbana (Mato Grosso do Sul)	Dançurbana diálogo e movimento	Danças Urbanas
Ballet Jovem de Minas Gerais	Manutenção de projetos da companhia	Dança Contemporânea
Associação Fernanda Bianchini (São Paulo)	O Corsário	Balé Clássico bailarinos deficientes visuais
Barbicacho Dança Show (Santa Catarina)	Sapateados e Sarandeiros	Folclore

¹²³ Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/editais/o-boticario-da-danca-2015-recebe-inscricoes/>> Acesso em: 16 nov. 2018.

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Companhia Mário Nascimento (Minas Gerais)	Manutenção de projetos da companhia	Danças Urbanas em perspectiva contemporânea
Quasar Companhia de Dança (Goiás)	Manutenção de projetos da companhia	Dança Contemporânea
Renato Vieira Companhia de Dança (Rio de Janeiro)	Manutenção de projetos da companhia	Balé Clássico Dança Contemporânea e Jazz
Pulsar Cia de Dança (Maranhão)	Enfim Só	Danças brasileiras
Malma Companhia de dança (Rio Grande do Sul)	Circulação	Dança Contemporânea
KBMK (Rio de Janeiro)	Em outro lugar	Dança Contemporânea
Companhia Gira Dança (Rio Grande do Norte)	Manutenção de projetos da companhia	Dança Contemporânea
Cria da Casa (Londres)	Take a deep breath	Danças brasileiras
Focus Companhia de Dança (Rio de Janeiro)	As canções que você dançou pra mim	Dança Contemporânea
Mundoroda (São Paulo)	15 anos Mundoroa	Teatro físico e danças brasileiras
Grupo Hybris (Minas Gerais)	A Camuflagem da Morte Escarlata	Dança Contemporânea
Mimulus (Minas Gerais)	Manutenção de projetos da companhia	Danças brasileiras em perspectiva contemporânea
Balé Teatro Guaíra (Paraná)	Romeu e Julieta	Dança Contemporânea
Balé Cidade de Niterói (Rio de Janeiro)	Casa de cariri	Dança Contemporânea com aspectos de brasilidade
Dançando (Paraná)	Clouds Nuvens	Danças brasileiras em perspectiva contemporânea

Nome do Grupo/Estado	Trabalho contemplado	Estilo
Vinil Pelo Brasil (Distrito Federal)	Vinil de Asfalto	Dança contemporânea
Projeto Movola (São Paulo)	24 MOV Horas	Dança contemporânea
Companhia Municipal dança de Porto Alegre	Circulação	Dança contemporânea com aspectos de danças urbanas

No ano de 2015, para realização em 2016, foram contemplados 28 projetos de companhias atendendo a 15 estados brasileiros e um grupo situado no exterior, evidenciando uma ampliação do apoio em termos de distribuição por estados. Destes, 13 foram identificados como trabalhos em dança contemporânea, sendo um combinando teatro e circo, um identificou-se como dança contemporânea com aspectos de brasilidade, dois projetos de danças brasileiras em perspectiva contemporânea, dois de danças populares brasileiras, um de danças brasileiras e teatro físico, dois de folclore, quatro de danças urbanas (sendo que dois deles indicam a perspectiva contemporânea como característica), um de balé clássico e um combinando balé, dança contemporânea e jazz, e a CMDPA, como dança contemporânea com aspectos de danças urbanas.

Pode-se perceber que a maioria dos projetos contemplados ainda é caracterizada como de danças contemporâneas ou em perspectiva contemporânea. Porém, há um aumento de projetos contemplando a cultura brasileira como folclore, danças populares e até um grupo de dança contemporânea com aspectos de brasilidade e a combinação de teatro físico e danças brasileiras. Dividindo as categorias de forma mais geral, separei-as em três amplos grupos: danças bem estabelecidas, danças brasileiras e danças mundializadas. Nesta perspectiva, os contemplados dividem-se em: 18 em danças bem estabelecidas, 7 trabalhos de danças brasileiras e 5 em danças mundializadas.

Este estudo também não teve acesso aos inscritos, porém, observando somente os contemplados, pode-se afirmar que, se por um lado o maior número de contemplados definiu-se como trabalho de dança contemporânea, houve um crescimento direcionado às danças brasileiras nesta edição. Este fator pode indicar

ou o aumento de projetos inscritos voltados a este aspecto ou a priorização deste aspecto por parte do concurso. Porém, é possível questionar se não houve um direcionamento dos projetos neste sentido, como forma de adequar o trabalho ao mérito de contribuição ao enriquecimento sociocultural indicado no edital. Esta hipótese poderia determinar a estratégia de inserção no subcampo da grande produção em dança brasileira: adequando sua forma de realização artística às indicações exigidas nos editais de fomento à cultura. Para a produtora cultural da Companhia, a adequação não se direciona para cada edital, mas pode direcionar a verba para favorecer a alguns trabalhos:

Eu vi uma palestra dele [Ciro, antigo diretor de marketing do grupo Boticário] no *Youtube* falando de como ele concluiu essa ideia da dança e do Boticário, e onde que ele queria chegar. Beleza: escreve um projeto, fale mais ou menos o que ele quer dentro de uma proposta de companhia, que tem um espetáculo que visa aproximação do público e não um desenvolvimento de um conceito para dança [...] Às vezes, não é o ideal, vamos falar sem valores de amor ou pelo desenvolvimento da dança faço pelo objetivo da coisa, precisa ter uns financiamentos desse tipo, precisa ter formação de plateia (IBARRA, 2017).

Para Ibarra (2017), o objetivo de uma companhia pública deveria ser sempre a formação de plateia e, neste sentido, alguns trabalhos de dança contemporânea podem afastar o público por não possibilitarem a identificação e conexão com a plateia. Da mesma forma, a possibilidade de formação de plateia e alcance de público que a Companhia Municipal alcança favorece a captação de recursos para suas realizações, segundo a produtora.

Analisando esse concurso como um estudo de caso, considerando ser o único voltado somente para dança no qual não havia a preferência por trabalhos com pesquisa de movimento para desenvolvimento de estilo próprio e que aceitava a inscrição de companhias públicas nos anos de 2014 e 2015 (TOMAZZONI, 2018), percebi a preferência por trabalhos da técnica contemporânea de dança, estilo esse que compõe grande parte dos grupos profissionais de dança no país (DANTAS 2007, NAVAS, 1999).

Essa observação pode indicar o porquê do interesse dos diretores em preferir oferecer aos bailarinos aulas de balé, dança contemporânea, composição e expressão e, eventualmente, danças urbanas, em vez de danças brasileiras como samba, a prática da capoeira, entre outros: para tornar o perfil da Companhia adequado à inserção do mercado da dança existente até 2016, com sistemas de

fomento que priorizavam recursos para grupos de técnica contemporânea. Desta forma, ainda que Tomazzoni afirme que as escolhas da companhia devem-se somente a opção estética, compreendo que o modo de trabalho da Companhia é também determinado, por escolhas da equipe executiva da CMDPA, a qual utiliza parâmetros do mercado e modo de inserção de outras companhias para inferir suas decisões.

4.5 A PROMESSA DE CRESCIMENTO – OBSERVAÇÃO DE CAMPO 2015

Em 2015, a promessa de crescimento da Companhia e a possibilidade de circulação nacional faziam do fato de pertencer aos selecionados um sonho de realização de muitos bailarinos. Era a forma de tornar a dança sua profissão, uma forma de ter sua legitimidade enquanto bailarino(a) reconhecido(a), além do fato de não necessitar ser professor(a) de dança ou dividir seu tempo com outra profissão além da dança para viver.

Conheci muitos bailarinos selecionados por ter frequentado as aulas de Eva Schul. Alguns não tinham passado na primeira seleção e ficaram como suplentes, mas, devido à necessidade recente de mais bailarinos, haviam sido chamados e estavam adaptando-se às coreografias do primeiro espetáculo Salão Grená, e compondo o trabalho do espetáculo Adágio. As apresentações de Salão Grená estavam em uma segunda fase, com menos partes de improvisação de grupo e mais partes coreografadas ou desenvolvidas pelos bailarinos e inseridas no formato final do espetáculo. Os bailarinos consideraram essa uma versão muito melhor do que a primeira.

Em agosto, os ensaios do espetáculo Água Viva aconteciam às terças e quintas das 10h às 12h. Eu comparecia uma vez por semana e procurei estar presente em algumas reuniões. Havia um clima de alegria devido ao momento promissor que o grupo vivia. Esta foi minha primeira impressão, já nos primeiros dias em que assisti aos ensaios.

Nos ensaios, bailarinos de *jazz*, danças de salão, sapateado, flamenco, dança contemporânea e balé clássico, enfim, todos eles, tinham aulas juntos. O caráter heterogêneo da CMDPA dividia o grupo. Alguns acreditavam que era uma grande oportunidade para eles, já que muitas companhias oficiais de dança trabalham somente com balé clássico ou com ênfase em dança contemporânea e moderna.

Enquanto mista, a CMDPA abriu a possibilidade para que eles, bailarinos de outros estilos, pudessem participar de uma companhia municipal. Para outros, devido ao pouco recurso disponível, o trabalho em um elenco heterogêneo dificultava na medida em que era direcionado principalmente para composição coreográfica, com poucas horas de aulas. Isso fazia com que as habilidades do grupo fossem muito diferentes e ainda fosse dificultado o trabalho de composição devido a pouca intimidade e cumplicidade entre o grupo de bailarinos. A falta de mais horas de aulas e o caráter rotativo do elenco contribuíram para esse fator.

Considerando que o bailarino anfíbio foi identificado como um corpo o qual mantém seu virtuosismo exótico desenvolvendo a hibridação por meio da pesquisa de movimento, procurei compreender como os bailarinos da CMDPA atuavam de modo a desenvolver tais características inseridos nesse contexto. Para compreender tal questão, acompanhei a CMDPA durante os ensaios do espetáculo Adágio(2015), mais especificamente, a composição da coreografia Água Viva, de Eva Schul. No próximo subcapítulo, apresento o resultado desse estudo.

4.5.1 Adágio (2015)

Neste subcapítulo, apresento o estudo sobre o espetáculo Adágio. Inicialmente, analiso sua estratégia de desenvolvimento, que permitiu tornar a Companhia mais versátil e competitiva no mercado.

Em seguida, analiso individualmente cada coreografia de Adágio. Inicio cada seção com descrição da coreografia, buscando elucidar minha percepção e reação cinestésica ao assistir aos espetáculos. Após a descrição, abordo sobre sua ideia ou conceito e, por fim, a estratégia utilizada pelo coreógrafo para trabalhar com o grupo heterogêneo de bailarinos da CMDPA.

Adágio no vocabulário musical indica uma obra com movimento mais vagaroso. Mas Adágio também é sinônimo de “ditado”, uma forma de sabedoria popular. Nossos adágios são assim constituídos: do devido tempo para se maturar e de saberes que são encontrados no cotidiano, nas diversas expressões culturais que nos constituem. É um pouco a tradução do trabalho da Cia.Municipal de Dança, um sonho acalentado por 70 anos...(SMC, 2015)¹²⁴.

O projeto da época era produzir o espetáculo Adágio, composto de diferentes coreografias, de autorias de diferentes coreógrafos, e apresentá-lo em um show de lançamento no Centro Municipal de Cultura, em dezembro, para posterior circulação pelo Brasil.

O espetáculo Adágio foi criado no segundo ano de desenvolvimento da Companhia, com o objetivo de produzir trabalhos curtos, adaptáveis a diferentes espaços, com vias de circulação nacional. Adágio foi concebido para dar seguimento ao projeto da Companhia de forma:

- Estética – por meio da elaboração de um perfil de dança contemporânea com um toque de danças urbanas (TOMAZZONI, 2018);
- artística – por considerar a heterogeneidade dos bailarinos e, principalmente, de coreógrafos reconhecidos na cidade, bem como novos talentos criadores;
- mercadológica – por permitir uma flexibilidade de adequação em diferentes espaços e contextos.

¹²⁴ Programa Espetáculo Adágio 2015.

O acompanhamento dos ensaios da Companhia deu-se no período de agosto a dezembro de 2015, na Usina do Gasômetro. Após essa primeira análise, foram selecionados bailarinos identificados com o perfil anfíbio na dança. Inicialmente, a análise debruçou-se sobre o processo de criação da coreografia *Água Viva*, de Eva Schul, com ensaios realizados todas as terças e quintas no período da manhã. Conforme a observação evoluiu, percebeu-se o ponto de vista dos bailarinos e coreógrafos descrevendo a si mesmos enquanto inseridos em um processo mais amplo em que não só atuava o fator diversidade de estilos, mas também aspirações artísticas de realização dos coreógrafos, aspirações promocionais e mercadológicas realizadas por produtores culturais. Por conseguinte, a análise ampliou-se para englobar estes fatores que influenciaram diretamente no espaço criativo da CMDPA.

Para analisar a CMDPA, utilizou-se, além do diário de campo, as entrevistas com bailarinos e membros da equipe, fotos, vídeos, reportagens nas mídias gráficas e eletrônicas, redes sociais oficiais da Companhia e de seus membros diretores.

Assim, além de observar a forma de realização coreográfica de Eva Schul e bailarinos de diferentes modalidades como flamenco, dança de salão, sapateado americano, danças urbanas, *jazz*, balé clássico e *stiletto*, que inseriam-se nas atividades de improvisação que compunham a concepção de *Água Viva*, percebeu-se a importância dos relatos dos bailarinos enquanto participantes do espetáculo *Adágio* e de fatores políticos e mercadológicos que conduziram as escolhas artísticas dos envolvidos.

Durante o processo de criação, os momentos de troca de roupa, intervalo para o café, término de ensaio e saída da Usina do Gasômetro, onde foram realizados os ensaios, eram momentos em que os bailarinos aproveitavam para dividir com a cartógrafa as suas aflições.

Após a estreia de *Adágio* e realização de mais entrevistas, considerou-se importante analisar o espetáculo como um todo, ao invés de analisar somente uma coreografia. Isto porque, enquanto inserido em um projeto mais amplo, a análise poderia considerar a avaliação dos bailarinos envolvidos, já que nas entrevistas, a reflexão dos agentes era frequentemente referida em relação ao espetáculo no todo e não somente na produção de *Água Viva*.

4.5.2 Água Viva

No início do desenvolvimento deste estudo, optei por analisar a criação apenas de *Água Viva*, devido ao fato de a coreografia ter utilizado, prioritariamente, processos de composição coreográfica fundados na improvisação. Isso porque acredito que tais processos poderiam contribuir com a inserção de movimentos de técnicas exógenas à dança contemporânea. Outro fator determinante foi a coreografia ter sido dirigida por Eva Schul, coreógrafa de dança contemporânea experiente em utilizar a improvisação como ferramenta de composição.

Figura 3 – Espetáculo *Água Viva*



Fotógrafo: Cláudio Etges

Eva Schul é uma artista pioneira da dança moderna e contemporânea no Brasil, atuante principalmente em Porto Alegre. Em sua formação, constam mestres importantes como Hanya Holm e Alwin Nikolais em Nova Iorque e cursos com Merce Cunningham e na Judson Church. Em 1974, inaugurou o espaço Mudança, em Porto Alegre. Desenvolveu importantes trabalhos coreográficos, como *Acuados* (2015), *Catch* ou *como segurar um instante* (2003) e formou gerações de bailarinos e

coreógrafos na cidade. Atualmente, próxima dos seus 50 anos de carreira, dirige a sua companhia Ânima Companhia de Dança e ministra aulas.

Além da sua marcante trajetória, Schul tem coreografado e lidado com a heterogeneidade da CMDPA desde o início de suas atividades. A ideia, durante o período de observação, deteve-se em compreender quais os procedimentos efetuados por Schul para lidar com a heterogeneidade da CMDPA e como os bailarinos de danças mundializadas inseriram-se no trabalho de composição de Água Viva. Desta forma, acompanhei a criação de Água Viva pela coreógrafa Eva Schul, a partir de agosto de 2015, até o momento de sua estreia em dezembro de 2015.

Nasci
 Pausa
 Maravilhoso escândalo: nasço.
 Estou de olhos fechados.
 Sou pura inconsciência.
 Já cortaram o cordão umbilical:
 estou solta no universo.
 (LISPECTOR, 1973)

Dançando seu próprio nascimento, assim inicia-se a coreografia Água Viva, de Schul. Uma bailarina entra em cena em passos lentos deixando atrás de si um rastro produzido por seu longo figurino. O véu que se prolonga representa seu cordão umbilical. Ao fundo, o grupo de bailarinos está imóvel em penumbra, agrupado em pequeno círculo, de costas para o público. Então, começam a realizar um leve balanço lateral, a movimentação inspira música e só então a trilha, produzida especialmente para a composição, é percebida. Como um sopro de vento, desfaz-se o círculo, dispersando os corpos dos bailarinos em espiral. Os figurinos esvoaçantes de Antônio Rabádan colaboram para a sensação de leveza... quase enxerguei o vento brincando com os corpos dos bailarinos que, dóceis, se deixavam voar. Assim, animados pelo vento, eles preencheram o palco em espirais, e assim também, o abandonaram.

Lateralmente, surge no palco vazio uma rede em que uma bailarina deita-se, rola, cai, é carregada, convidada ao movimento por outro bailarino, mas ela insiste em buscar a imobilidade: preguiça. Ao mesmo tempo, na outra lateral de palco, uma bailarina tenta caminhar equilibrando-se em um acessório de madeira preso em

suas pernas como próteses. Um bailarino tenta ajudá-la, mas ela resiste, ela quer ser independente em sua luta para alcançar a mobilidade: superação.

Novamente, o grupo de bailarinos invade o palco, lançado pelo vento. Reúnem-se gotejando pulsações, respingos de movimento, espalhando-se e contraindo-se no fluxo de pequenas gotículas de água. Logo, o vento parece brincar com seus corpos e os torna onda: avançando e recuando lateralmente pelo palco. Na crista da onda, os saltos; no repuxo, cambalhotas.

O vento muda de direção e diverte-se empurrando os bailarinos como correntes marítimas que percorrem o palco no ritmo produzido pela integração do fluxo do grupo. Às vezes, algumas bailarinas escapam da correnteza e produzem seu próprio fluxo de movimento. O contra fluxo de seus movimentos exigia meu olhar só para elas. Logo, meus olhos buscavam a surpresa do novo fluxo que surgiria entre a maré, fazendo com que eu também corresse pelo palco. Em seguida, as bailarinas foram sugadas pelo fluxo da correnteza e tornaram-se mais uma gota na densidade do mar. Desapareceram, como a água abandonando a areia da praia, e então a dor... A dor do parto que fez a bailarina contorcer-se no chão, enquanto solta de si um longo véu vermelho. Sangue? O cordão umbilical novamente? O efeito da água no corpo, expulsando a vida para fora.

Chuva. Espalha-se pelo palco gotejando movimento. Sua intensidade vai aumentando à medida que o ritmo das gotas se intensifica. O grupo não é mais um fluxo cadenciado, mas pulsado, gotejante. O som das gotas era produzido pelos bailarinos com estalos de dedos, da língua no céu da boca, com pequenas espalmadas no corpo. A chuva se intensifica: o som se intensifica, o gotejar pesa. Os corpos escorrem até inundar o palco por completo. Em pé, apenas três resistem, produzindo o som e o efeito da fúria da tempestade. O violino desaparece, pois o som da tormenta o desvanece.

A coreografia termina com os bailarinos como água repousando, enquanto as três bailarinas persistem em sua fúria. O foco é no fluxo delas. Anoitece: *blackout*.

Água Viva foi elaborada com base no livro de Clarice Lispector de mesmo título, publicado pela primeira vez em 1973. O livro apresenta reflexões sobre a vida e a relação com o fluxo da água e o fluxo das emoções da autora. Por este motivo, as mulheres tiveram mais visibilidade na coreografia, compondo cenas em destaque da obra de Schul. A coreografia representou momentos relatados no livro os quais Schul chamou de cenas: “A rede”, como a dificuldade de relacionamento; “As

próteses”, como a dificuldade da autora de andar com as próprias pernas; “O cordão umbilical”, como o digerir a própria vida (SCHUL, 2018). O fluxo da água em suas diferentes formas como chuva, chafariz, rio, oceano, vento na água, ondas forneceu material para os bailarinos tentarem novos modos de se mover, formando pequenas cenas coreográficas ligadas às cenas principais.

O trabalho de composição de *Água Viva* já estava em andamento quando do início de minhas visitas à Usina do Gasômetro. Schul já tinha uma ideia de composição para o espetáculo ao iniciar as aulas e ensaio com a CMDPA durante o segundo semestre de 2015. Schul tinha momentos do espetáculo pré-concebidos, com ideias que seriam o mote para as tarefas a serem desenvolvidas pelos bailarinos como: mar, chafariz, vento na água e onda. Todo o trabalho em *Água Vivaseria* desenvolvido com o todo da CMDPA para, mais tarde, de acordo com o crescimento ou não do bailarino no trabalho, se determinar qual elenco faria parte da coreografia. No entanto, ao final do processo, Schul escolheu manter todo o grupo na composição.

Desta forma, participaram todos os dezesseis bailarinos da CMDPA, sendo ao menos a metade destes, com formação principal em danças mundializadas como flamenco, danças de salão, sapateado americano, danças urbanas, *stiletto*, etc.

A conduta criadora principal, utilizada por Schul para composição coreográfica, foi a improvisação como ferramenta de composição, realizando jogos e tarefas propostas aos bailarinos (SCHUL, 2015a).

Nos ensaios de *Água Viva*, os bailarinos tinham liberdade de propor movimentos, desde que ligados à ideia em jogo e à estética de Schul. Para isso, a coreógrafa conduziu os jogos com indicações de: peso, fluxo, se gostaria que houvesse saltos ou não, movimentos no chão, se os bailarinos deveriam manter-se agrupados ou para qual direção se movimentariam. Houve também indicações relacionadas à postura e aos modos de realizar os movimentos, numa tentativa de harmonizar a heterogeneidade do grupo à estética da coreógrafa. Esta abordagem exigiu grande habilidade da coreógrafa, ao mesmo tempo em que desafiou os bailarinos a utilizarem sua matriz de movimento de forma inusitada.

Inicialmente, Schul explicou sua ideia aos bailarinos e os posicionou em locais diferentes da sala de ensaio, de acordo com a cena na qual trabalhavam. Em seguida, ela passou algumas tarefas, tais como espalharem-se, como o vento espalha a água. Conforme a atuação de cada bailarino, ela os direcionava a mudar

de posição, ou a executar o mesmo gesto em grupos, determinando em qual momento deveriam realizar o movimento que havia sido escolhido, compondo, assim, cada uma das cenas coreográficas.

A ideia de água contribuiu para que Schul pudesse explorar sua concepção de fluxo livre de movimento, uma característica que é marcante em sua técnica (SOARES, 2014).

O fluxo livre é uma qualidade de movimento que consiste em um elemento de esforço de fluência “livre” que consiste em um fluxo *libertado* e na sensação de *fluidez* de movimento. Esta sensação é uma expressão de esforço ativada pela libertação do fluxo que, dotado de uma capacidade emissora, auxilia o fluir para fora, ou seja, progressivo, característica da fluência livre (LABAN, 1978, p. 125).

A técnica de Schul caracteriza-se pelo uso de movimentos fluídos em que o fluxo de energia de um movimento, geralmente, é utilizado para começar um novo movimento:

[...] o trabalho de movimentos fluídos com uso de mínimo esforço, aliada ao conceito de Gestalt¹²⁵ e à técnica de improvisação por contato, onde os encaixes dos apoios dos corpos possibilitem a eliminação desses esforços desnecessários, e na improvisação como base da composição coreográfica (DANTAS; SCHUL, 2012, p.111).

Em *Água Viva*, como não havia tempo para habilitar os bailarinos em sua técnica, o fluxo foi sua principal preocupação.

Para a cena “Mar”, Schul disse buscar desenvolver a ideia do fluxo das ondas. Era preciso que os bailarinos compreendessem o fluxo, a intensidade de quando a onda sobe, o momento de sustentação, o repuxo e o momento de queda. Para isso, Schul desenvolveu uma movimentação em que os bailarinos atravessavam o palco, de um lado ao outro, como no momento do repuxo da onda. O desafio era encontrar o tempo, a intensidade e o fluxo de energia adequado para simular, com todos os corpos, o movimento de uma onda correndo lateralmente pelo palco.

¹²⁵“O pensamento fenomenológico parte da ideia de que toda a experiência fenomenal e perceptiva possui uma forma ou Gestalt que reúne alguns todos organizados e delimitados que se destacam sobre um fundo. A percepção do espectador tende a buscar a forma mais equilibrada, simples e regular, a distinguir conjuntos com contornos nitidamente desenhados, hierarquizados uns em relação aos outros, mas percebidos globalmente pelo olho e entendimento humanos.” (PAVIS, 2003, p.24).

Schul escolheu algumas das duplas de bailarinos para realizar portagens, ou seja, um bailarino levantava e sustentava o outro, formando a elevação da onda. As duplas trocavam a cada avanço da onda. Os bailarinos que sustentavam os demais eram tanto de dança contemporânea quanto de salão e danças urbanas¹²⁶ e todos estavam habituados com a técnica de elevação do parceiro na dança. Os bailarinos de flamenco e de sapateado americano possuíam técnicas em que prevaleciam movimentos aterrados ao solo, não aéreos como a movimentação requisitava. Este momento exigiu adaptações por parte dos bailarinos. A bailarina de sapateado americano, por exemplo, precisou tentar várias vezes, experimentando diferentes saltos até compreender como realizar esta tarefa. Já o bailarino de flamenco realizava ações individuais de braços e eventualmente auxiliava outro bailarino a sustentar uma das bailarinas em elevação.

Esta situação gerou polêmica entre os bailarinos e alguns deles me revelaram que estavam descontentes com o sistema de trabalho da Companhia. Segundo eles, como não havia tempo suficiente para o aprimoramento técnico dos bailarinos, a CMDPA perdia em qualidade devido a sua heterogeneidade.

Para Schul, a heterogeneidade era vista positivamente. Para ela, coreografar um grupo heterogêneo:

[...] enriquece [a composição coreográfica], com certeza... (pausa) o que precisa é fazer uma adequação desta movimentação diferente à linguagem que está sendo proposta pelo coreógrafo, então no meu caso, de dança contemporânea, eu uso o que eles trazem, mas eu faço eles...transformarem [...] (SCHUL, 2015a).

Observando o trabalho do grupo, percebi a complexidade de adequação do flamenco e do sapateado americano, neste momento da composição, devido aos movimentos aéreos e de chão presentes. Conversei com Schul sobre minha impressão e ela apontou-me as diferenças técnicas entre certas danças as quais possuem a tendência, segundo a coreógrafa, de desenvolver habilidades de movimentos mais concentradas em certas partes do corpo ao invés de desenvolver o todo do bailarino. Em uma dança como flamenco, pode haver a tendência a movimentações prioritariamente de braços, enquanto em outras danças como *jazz* e balé, pode haver uma tendência à imobilidade do tronco (SCHUL, 2015b).

¹²⁶ Nas danças urbanas é comum este tipo de rotina, no entanto, o bailarino desta técnica que realizava a elevação possuía formação também em dança contemporânea.

Outro aspecto determinante para uma adequação dos bailarinos à poética de Schul é a postura de base, pois Schul acredita que qualquer um pode dançar desde que saiba usar seu repertório de movimentos e transformar o cotidiano em dança (SOARES; DANTAS, 2014). Desse modo, sua técnica busca desenvolver um corpo natural, orgânico, expressivo, livre de tensões desnecessárias e apto à criação de um diálogo com o público (DANTAS, 2013).

Uma postura e um modo de mover mais próximos ao cotidiano estão relacionados a um corpo não construído espetacularmente, como no balé clássico e no flamenco, nos quais, geralmente, se acentua a elevação ou projeção do tórax e uma estilização nos movimentos de braços. O cotidiano, na concepção poética de Schul, é uma maneira menos tensa de portar o corpo, em busca de um alinhamento corporal “neutro”, baseado na utilização de parâmetros anátomo-funcionais que organizaram o corpo em movimento. Em sua análise, Schul avalia que a compreensão do princípio de fluxo contínuo de movimento tenha sido o grande desafio de adequação dos bailarinos da CMDPA à sua técnica. Para a coreógrafa, o fluxo de movimento é parte primordial de seu trabalho técnico e a necessidade de entendimento deste aspecto, em se tratando de um trabalho coreográfico que fez relação com a água, o tornou imprescindível (SCHUL, 2018).

A partir da análise de Schul quanto à composição de *Água Viva*, o flamenco e o sapateado americano apresentaram desvantagens em certas habilidades técnicas em relação à dança contemporânea. Porém, para a coreógrafa, no que se refere à improvisação como ferramenta de composição, também o *jazz* e o balé clássico apresentaram desvantagens.

A improvisação era também um tema muito polêmico para os bailarinos. No período em que fui aluna de Schul (2011 a 2013), conheci muitos bailarinos que compuseram o elenco da CMDPA em 2015. Com isso, era comum que me relatassem fatos relacionados ao trabalho junto a CMDPA. Muitos acreditavam que a coreografia deveria ser dada pronta pelo coreógrafo, poupando tempo de ensaio, destinando mais tempo para o aperfeiçoamento da técnica, em vez de despendê-lo com jogos de improvisação.

A improvisação é um ponto determinante para Schul e algo com que a maioria do elenco da CMDPA, em 2015, não estava habituada a trabalhar. Schul define a improvisação como ponto central em seu trabalho. Por certo, há uma diferença entre a improvisação em cena e a improvisação como ferramenta para

criação, a qual Schul desenvolveu em *Água Viva* e em muitos de seus outros trabalhos:

Então, se usa muito como ferramenta...eu uso extremamente como ferramenta, por quê? Porque me traz muitas coisas deles, eu não imponho os movimentos e ao mesmo tempo eu organizo, é como uma orquestra: eu pego todos os instrumentos, cada um tem que saber tocar o seu e aí eu harmonizo eles porque senão sai uma sinfonia e não um monte de instrumentos individuais tocando ao mesmo tempo. Eu considero que hoje em dia o artista que não trabalha com improvisação ele é muito limitado, porque ele é um imitador, ele copia o que o coreógrafo lhe pede, então, o artista que quer ter voz dentro de um espetáculo e que quer também ser ouvido, que quer ser artista e não simplesmente um duplicador, ele precisa trabalhar improvisação, é fundamental...(pausa) e enriquece muito...(SCHUL, 2015).

Durante a observação, anotei em meu caderno minha percepção sobre a dificuldade de improvisação dos bailarinos. Eles pareciam sempre trabalhar de forma individual nas improvisações, com dificuldade de entrar no jogo do outro. Schul concordou e disse que o grupo ainda tinha muito o que evoluir neste sentido. Contou que, em seu tempo de treinamento, tinha três horas diárias de aulas de improvisação com Alwin Nikolais em Nova Iorque.

Schul conversou comigo sobre a tendência à imitação dos bailarinos e da grande dificuldade que tinham em criar. Estes bailarinos eram, em sua maioria, bailarinos que não lidam com improvisações como na dança contemporânea e nas danças urbanas. São bailarinos que têm, em sua matriz de movimento clássica, o seu território de conforto. Não têm como costume improvisar para criar algo novo. O balé clássico possui um repertório de coreografias que é seguido por gerações. As inovações são novas montagens coreográficas que estão a cargo do coreógrafo, não dos bailarinos. Talvez por utilizarem como modelo a forma de ensino do balé clássico¹²⁷, muitos destes estilos de danças mundializadas, apesar de terem espaço para improvisação, não o desenvolvem em sua formação.

Desta forma, de acordo com os apontamentos de Schul, percebi que danças mundializadas e danças de origem bem estabelecidas hegemonicamente, como o balé clássico, em se tratando de improvisação como ferramenta de composição

¹²⁷ Savigliano (2009) propõe que um dos fatores de *worlding dance/mundializar* a dança consiste em adaptá-la para formas consolidadas de ensino com base nas técnicas ocidentais e nos estilos consolidados e suas estratégias em cada país em que se inserem. Mais informações sobre *mundialização* na dança encontram-se no subcapítulo 1.2 deste texto.

coreográfica, estavam no mesmo nível hierárquico para a coreógrafa. Ambos estavam em desvantagem em relação à dança contemporânea e às danças urbanas. Em primeiro lugar, por não tornar o bailarino hábil para trabalhar com composição coreográfica contemporânea, que requer habilidade em improvisação cênica; e por não preparar o bailarino para trabalhar diferentes ritmos, fluxos e planos de movimento.

Se, por um lado, Schul não encontrava nos corpos de bailarinos de danças mundializadas, como o bailarino de flamenco e a de sapateado, e mesmo nas danças de conhecimentos bem estabelecidos¹²⁸ (FOSTER, 2009; SAVIGLIANO, 2009) como balé e *jazz*, um corpo apto a transformar o cotidiano em movimentos, ela percebia nas danças urbanas um grande potencial. Os bailarinos de danças urbanas não possuem a postura de corpo extra-cotidiano, o qual requer um treinamento para tornar a postura espetacular. Mas, ao mesmo tempo, eles têm grande habilidade para realizar movimentos virtuosos no chão. Schul identificou nos bailarinos de danças urbanas muitas das habilidades as quais aprecia nos bailarinos para quem coreografa habitualmente.

Peggy Schwartz (2000), em sua experiência de mais de vinte anos ensinando técnicas de improvisação para bailarinos, define a improvisação como sendo o trabalho de aprender a sentir e compreender o corpo, desenvolvendo auto-observação em nível de “sentir, perceber e fazer”¹²⁹ (SCHWARTZ, 2000, p.2). Para a autora, não se trata de fazer sem técnica, mas de reinventar e refazer novamente até alcançar a ideia de movimento que se busca desenvolver.

Nos exercícios de improvisação, bailarinos de dança contemporânea e de danças urbanas pareciam muito à vontade para desenvolver as tarefas e inventar novas formas de mover. Em muitos momentos, os demais bailarinos apenas copiavam movimentos, sem propor ou criar algo novo. A partir do relato de experiência de Schwartz (2000) e Schul (2015), quanto à improvisação, pode-se distinguir bailarinos, quanto a sua atuação durante a composição, como ativos ou passivos. Os ativos podem ser definidos como aqueles que propõem jogos e

¹²⁸ Nos estudos em *World Dance* da Universidade da Califórnia, Savigliano (2009) propõe a entrada dos conhecimentos das danças internacionais como uma adição ao “campo de conhecimentos bem estabelecidos dança” e define este como sendo “balé, é claro, mas também danças modernas e pós-modernas e, acima de todas, a coreografia.” “*dance knowledges well established in the Dance field*” (SAVIGLIANO, 2009, p. 166) “*Ballet, of course, but also Modern, Postmodern, and above all Choreography*” (SAVIGLIANO, 2009, p. 171) (Trad. livre).

¹²⁹ “*feeling, perceiving and doing*” (Trad. livre).

padrões de movimento ao grupo, enquanto passivos definem-se como aqueles que copiam e participam, sem liderar a composição.

Schwartz explica que mesmo a passividade necessita habilidade, na medida em que requer prontidão de resposta à ideia proposta:

Liderando e seguindo: Aprendendo a mover continuamente entre a atividade e a passividade também é importante para o grupo de improvisação. Sabendo cinestésicamente quando propor e quando receber sinais de movimento em uma prontidão para ir ao próximo passo, do qual é efetivamente liderar e seguir (SCHWARTZ, 2000, p.44)¹³⁰.

No entanto, muitos bailarinos tiveram dificuldade em se engajar nos jogos e reagir prontamente aos estímulos daqueles em situação de liderança. Schul observava a movimentação dos bailarinos e sinalizava quando momentos interessantes surgiam para que percebessem mais facilmente, e desta forma, pudessem interagir mais prontamente. Ainda assim, percebi que um número reduzido de bailarinos assumia a liderança para propor movimentos e ações.

A coreógrafa explicou que a dificuldade dos bailarinos não se devia unicamente a sua falta de habilidade com a improvisação, mas principalmente com a falta de intimidade entre o grupo:

Bailarinos que trabalham com improvisação trabalham diariamente, muitas horas e às vezes até vão morar juntos para poderem ter uma intimidade suficiente; para poderem perceber antes de a pessoa fazer aquilo que ela vai fazer;... para poder jogar e... como a improvisação é um jogo, tu tens que estar muito atento. Então teus canais energéticos de captação da energia dos outros, tem que estar super abertos. Tu tens que conseguir, também, te transformar em uma parede em branco em que qualquer impressão fixa, tu tens que conseguir dominar o teu querer. Tu não podes querer ser comandante o tempo todo e nem comandado o tempo todo, tu tens que aprender a lidar com o momento em que tu propões e o momento em que tu cedes, essa é uma das coisas mais *díficeis* (com ênfase), artisticamente... (SCHUL, 2015a).

A partir desta afirmação, pode-se pensar que o elenco de 2015 dividia-se entre os bailarinos que trabalhavam juntos havia um ano e os que tinham ingressado na Companhia havia pouco tempo, como suplentes. Dito isto, percebe-se que não possuíam intimidade para trabalhar com a improvisação em grupo. Ao observar os

¹³⁰ “*Leading and Following. Learning to move along the continuum between activity and passivity is important for group improvisation as well. Knowing kinesthetically when to generate and when to receive movement signals a readiness to go to the next step, which is effective leading and following.*” (Trad. livre).

jogos de improvisação, percebi que além de seguir e liderar, alguns bailarinos, na maior parte do tempo, copiavam padrões de movimentos.

Quando fui aluna dos primeiros cursos de improvisação, senti grande desconforto em utilizar movimentos da técnica da dança do ventre executados de uma maneira não usual. Primeiramente, evitei utilizá-los nos jogos de improvisação. Com o tempo, compreendi que poderia utilizar a técnica de origem oriental, desde que modificando aspectos como: plano, fluxo, velocidade, mas principalmente, atribuindo um sentido e ideia aos movimentos. Minha experiência com a hibridação e composição da dança do ventre em perspectiva contemporânea conferiu-me empatia para com os bailarinos de danças mundializadas da CMDPA, ao ponto de lamentar o fato de não conseguirem introduzir movimentos característicos de sua técnica nos jogos de improvisação.

De acordo com os preceitos da nova etnografia (SAUKKO, 2003), para compreender um fenômeno é preciso ampliar o olhar do pesquisador para o contexto em que ele se encontra. Assim, para compreender a forma de trabalho de Eva Schul com o grupo heterogêneo da CMDPA, foi preciso compreender sua própria trajetória. O fato de utilizar-se da técnica do contato improvisação e de influências da capoeira¹³¹ define sua técnica como híbrida e formada de elementos não pertencentes ao espaço dominante de conhecimentos bem estabelecidos da dança. Trata-se de uma artista reconhecida em seu espaço de trabalho, com uma poética bem definida, construída ao longo de seus quase cinquenta anos de carreira, buscando desenvolver um trabalho autoral com um grupo heterogêneo de bailarinos.

Por não hierarquizar as danças como o flamenco, sapateado americano, *jazz* e balé, considerando que todas elas não se adaptavam tão bem em relação a sua proposta coreográfica e por aceitar os possíveis inconvenientes que a integração dessas danças traria para sua coreografia, compreendi que Eva Schul lidou com a heterogeneidade do grupo de forma democrática e não hegemônica.

Para Schul, a adequação de um gênero de dança ao seu modo de composição coreográfica está relacionada aos pontos em comum com sua técnica e poética. Assim, o trabalho de composição favorecia postura cotidiana do corpo, habilidades de movimentos aéreos e de chão, trabalho de fluxo de movimento e

¹³¹ Para saber mais sobre o uso da capoeira na técnica de Eva Schul ver em SANTOS, Kátia Kalinka Alves. **Um olhar sobre três obras**. 2004. Monografia (Especialização). Curso de Pós Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2004.

habilidade de improvisação. Tais elementos eram vislumbrados, majoritariamente, em bailarinos com trajetória em dança contemporânea ou em danças urbanas. No entanto, sua escolha por manter todos os bailarinos da CMDPA para participar da composição final de *Água Viva* demonstra a receptividade de Eva Schul à proposta democrática da Companhia.

Schul abordou as mudanças de tempo, ritmo e fluxo submetidas aos movimentos das danças mundializadas a fim de hibridizá-las. O denominador comum para ela são as tarefas de improvisação as quais buscam fazer com que o bailarino desenvolva uma linguagem própria em torno de uma ideia, respondendo às tarefas dadas com sua movimentação. Este denominador comum seria a ideia lançada ao grupo, cada um respondendo com sua linguagem, mas inseridos na mesma ideia. Sobre as hibridações, conversamos sobre isso quando da questão da dificuldade de improvisação dos bailarinos de danças mundializadas em inserirem sua linguagem de dança de forma clássica nos trabalhos de improvisação, justamente devido à ideia. Perguntei a ela se haveria a necessidade de fazer a hibridação— uma busca por uma linguagem individual – para conseguir inserir-se no trabalho, e então ela respondeu:

Então, tudo depende das características, não é, que eles trazem... Tem alguns estilos muito engessados, aí precisa de um *processo*, principalmente mental, para entender como fazer essa hibridação. [...] que não é simplesmente *modificar* o teu trabalho. É *trazer* essa linguagem... O que é essencial dentro desta linguagem? O que caracteriza esta linguagem e pode estar em outra? Em outra movimentação, que aparece ela, mas não é igual àquilo que todos fazem, que seja diferente...(SCHUL, 2015). (Informação verbal).

Compreendi que ela falava de hibridação como forma de pesquisa de linguagem, algo que o próprio bailarino precisaria buscar para si. Ou, à maneira de Khan: encontrar um sentido contemporâneo para sua dança clássica. Perguntei a ela se acreditava que os bailarinos da CMDPA conseguiriam se adaptar ao processo de composição contemporânea sem anular sua dança:

Conseguem, eu acho que já melhoraram muito, em um ano. [...] não precisa anular. [...] Se, por exemplo, no Salão Grená, quando a gente montou, eu dei a liberdade de cada um ter uma frase sua, então, cada um trouxe uma frase *da sua linha* de trabalho. Algumas eram tão estilizadas...que não casam dentro dos trabalhos, porque precisam de certa hibridação (SCHUL, 2015) (informação verbal).

No Salão Grená (2014), os bailarinos de flamenco e de sapateado americano haviam sido muito elogiados para mim pelos colegas de doutorado que conheciam meu tema de pesquisa na época. Quanto aos bailarinos de outros estilos, que não o balé e a dança contemporânea, estes dois bailarinos eram sempre citados como estilos não usuais em espetáculos contemporâneos e que haviam chamado a atenção do interlocutor, por suas habilidades técnicas e presença artística.

Garcia Canclini (2011) reflete sobre os limites da hibridação, propondo que o conceito “pode sugerir fácil integração e fusão de culturas sem dar suficiente peso às contradições e ao que não se deixa hibridar” (CANCLINI, 2011, p XXV). Segundo o autor, há casos em que a mistura é incompatível e inconciliável, por isso ele adverte para o fato de que há aspectos importantes a observar em estudos sobre processos de hibridação: “Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2011, p. XXVII). Para Eva Schul, o limite e as possibilidades de hibridação foram a adequação, ou não, a sua poética. E quanto aos bailarinos? Qual o limite para que se engajassem nos jogos de improvisação adequando sua técnica aos mesmos?

Para os bailarinos de danças mundializadas na CMDPA, a hibridação poderia ser alcançada à medida que a poética de Eva Schul fosse compatível com sua dança e pudesse ser compreendida e assimilada por cada um deles. Quando houve conflito entre as técnicas, foi preciso que os bailarinos escolhessem: ceder ao novo, deixar-se hibridar, incorporando novos elementos a sua técnica, ou abandonar as características exógenas para evitar o conflito.

A estreia de *Água Viva* aconteceu em 8 de dezembro de 2015, no teatro Renascença, em Porto Alegre. A coreografia foi realmente uma obra autoral: um trabalho com muitas ideias, conceitos e subtexto. Vi este trabalho nascendo e se desenvolvendo até atingir sua maturidade. Tive a impressão, a cada ensaio assistido, que meses haviam se passado. Muitos bailarinos, crianças nos ensaios, foram gigantes no palco. É verdade, porém, que os gigantes no ensaio foram monstros no palco. Eva Schul conduziu firmemente a criação de sua obra, sabendo exatamente o que queria o que não queria extrair dos bailarinos. Os corpos foram ideias, cenas, movimento e fluxo.

Por vezes, os bailarinos se deixaram aparecer entre as ondas, com seu fluxo próprio, mas sempre de acordo com tudo o que pulsava na mente de Eva Schul.

Parafrazeando Akram Khan (2017) durante o Festival *Darbar* em Londres, quando vejo um bom bailarino, sempre me emociono, não importa o que ele esteja dançando (informação verbal).

4.5.3 Considerações Finais após Adágio

A heterogeneidade da CMDPA sinaliza a possibilidade de que técnicas de danças mundializadas possam formar um bailarino profissionalmente. Como ressalta Louppe (2012), “o grande artista da dança é aquele que optou, de maneira autônoma e consciente, por um certo estado do corpo” (p. 70).

Porém, quando se busca favorecer uma práxis democrática, qual o sentido de engajar bailarinos de técnicas diferentes para colaborarem em uma criação coreográfica se eles não utilizariam sua diferença nessa criação? Assim, questioneei. Foi preciso um período de distanciamento e reflexão para que pudesse vislumbrar as contradições e ambiguidades dessa proposta, aceitando-a ainda como um horizonte utópico. Para isso, busquei compreender o contexto mais amplo da CMDPA, conforme a metodologia da nova etnografia propõe (SAUKKO, 2013).

Sendo assim, percebi a CMDPA como uma companhia inovadora no que se refere a integrar bailarinos e coreógrafos de diferentes formações para seus trabalhos coreográficos. Esta inovação traz consigo desafios de desbravar sua própria estrada: seu modo de fazer. Tendo iniciado suas atividades recentemente, em 2014, ainda está em fase de aprimoramento, autoconhecimento e experimentações. É possível averiguar este percurso de experimentação lembrando seu primeiro espetáculo, *Salão Grená* (2014), em que todos os bailarinos tiveram espaço para utilizar sua técnica livremente, até chegar a *Adágio* (2015), espetáculo no qual os bailarinos foram dirigidos mais efetivamente.

A cada dia em que eu assistia aos ensaios, percebia o crescimento do grupo em composição. O processo de análise de uma composição por improvisação cênica em grupo de bailarinos de formação mista foi muito rico, ainda que com as limitações encontradas.

5 BAILARINOS ANFÍBIOS

Neste capítulo, realizo as análises dos bailarinos os quais considerei anfíbios. Para introduzi-los no estudo como anfíbios, primeiramente realizo uma análise sobre o processo de mundialização da dança de formação do bailarino. A partir destas análises, identifico as especificidades do estilo e os atributos que o fizeram integrar-se no novo território de inserção. Após isso, descrevo a formação do bailarino, seu processo de composição e maneira com que lida, ou lidou, com o seu estilo exógeno no território das danças bem estabelecidas. Por fim, reflito sobre a prática do bailarino e sua estratégia de mutação para desenvolver a hibridação.

5.1 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO TERRITÓRIO DAS DANÇAS URBANAS

Início este capítulo descrevendo o trabalho Ilação, devido ao fato de este ter sido desenvolvido pelo bailarino e jovem coreógrafo Oliveira, o que colaborou para que eu identificasse alguns aspectos de sua visão de mundo sobre a sua dança e sobre a dança dos demais bailarinos da CMDPA. Em seguida, apresento o artista descrevendo sua aproximação com as danças urbanas até sua profissionalização e ascensão. Após isso, discorro sobre o processo de mundialização das danças urbanas situando sua função política. Posteriormente, reflito sobre o pertencimento de Oliveira ao território da prática devido a sua origem em contexto social semelhante ao da origem das danças urbanas norte-americana, conferindo-lhe o pertencimento ao território da prática por similaridade derivativa (MARTIN, 2012). Por fim, analiso o bailarino relacionando-o aos parâmetros anfíbios identificados anteriormente.

5.1.1 Ilação

Figura 4– Ilação



Fotógrafo: Cláudio Etges

Ilação - O termo vem do Latim *illatio*, que significa “trazer, portar”. [...] É desenvolver uma hipótese através de seguidos raciocínios, isto é, formular uma hipótese que apresente coerência sobre algum assunto, deduzindo-se algo por meio do raciocínio.[...] Por ser uma dedução, a ilação ocorre sem provas concretas, isto é, fatos que são comprovados (SIGNIFICADOSBR, 2018)¹³².

Com figurinos sóbrios em tons de terra e areia, os bailarinos surgem rolando das duas laterais do palco em direção ao centro. Logo, em uma lateral do palco, bailarinos realizam uma difícil sequência de movimentos com as pernas. Movimentos inusitados, saltos inesperados em meio a momentos de narrativa. Nestes ápices, o grupo interagia, passando uma ideia de comunidade. Em outros momentos, reconheci a típica atitude de batalha.

Desta forma, Ilação representou claramente a linguagem das danças urbanas no espetáculo *Adágio*. O palco, às vezes, apresentou diferentes quadros simultâneos acontecendo, como um uma montagem de vídeo. Os quadros poderiam ser referentes a diferentes épocas, ou lugares, revelando um vestígio da diversidade de habilidades dos bailarinos. A criatividade da coreografia utilizou o sapateado, a

¹³² Disponível em: <<https://www.significadosbr.com.br/ilacao>> Acesso em: 20 set. 2018.

capoeira, as danças de salão, o balé clássico e mesmo a referência ao Oriente, como cenas inusitadas nestes quadros de imagens simultâneas.

Em seguida, a coreografia trouxe-nos novamente ao aqui e agora. Os bailarinos pulsaram subitamente, de acordo com os *beats* da música, em movimentos curtos e dinâmicos. Não houve tempo para longas contemplações, o que me remeteu à urgência da vida urbana de hoje.

De repente, um bailarino realiza a típica caminhada de danças urbanas, encarando-nos e desafiando-nos, em uma atitude de resistência, devolvendo nosso olhar com rebeldia. Surpresas a todo o momento, em movimentos, em mudanças de narrativas, de linguagens e de formações.

Por fim, o movimento complexo de salto em quatro apoios encerra inusitadamente a coreografia final da noite de estreia de Adágio.

Driko Oliveira é um jovem coreógrafo e bailarino de danças urbanas na CMDPA. Com *Ilação* (2015), Oliveira buscou abordar a atual desconfiança generalizada da sociedade e a procura por conclusões nem sempre fundadas em fatos verdadeiros, apenas em hipóteses. Para ele, a hipótese do trabalho foi a possibilidade de o grupo conseguir dançar e realizar uma coreografia em conjunto, ainda que sendo um grupo heterogêneo (OLIVEIRA, 2015).

Assim, a linguagem de libras, o *Tai Chi Chuan*, a capoeira e as diferentes linguagens de dança são apresentadas como diferentes hipóteses que levam à ilação de que nenhuma forma é superior às demais.

Oliveira iniciou sua prática de dança aos 16 anos, informalmente com amigos, em uma comunidade do bairro Rubem Berta, periferia de Porto Alegre. A prática em uma escola de dança iniciou-se mais tarde, quando assistiu aulas regulares no Lindóia Tênis Clube como bolsista. Seus professores foram Leonardo Rosa¹³³ e Jean Guerra¹³⁴. Driko Oliveira relatou o tempo em que frequentou, como aluno, o projeto Escola Aberta na Escola Municipal Grande Oriente do bairro Rubem Berta. Para ele, este foi um momento importante, já que costumava dançar na rua, o que o deixava exposto à violência urbana do local em que morava. Segundo ele, o projeto Escola Aberta proporcionou um local seguro para aprimorar sua técnica (OLIVEIRA, 2018).

¹³³Professor e coreógrafo de danças urbanas.

¹³⁴Professor e coreógrafo de danças urbanas.

Chultz (2016) define as danças urbanas como um estilo híbrido o qual combina aspectos da cultura jamaicana, norte-afro-americana e porto-riquenha. Segundo Schultz, o estilo propagou-se no Brasil após uma forte aparição em filmes e, a seguir, tornou-se uma das práticas oferecidas em academias e escolas de danças das grandes cidades, inclusive Porto Alegre. Após invadir as ruas, o estilo passou a fazer parte das programações de teatros e, hoje, já conquistou espaços importantes de legitimação para a dança, como universidades, premiações e foi contemplado em importantes editais (CHULTZ, 2016).

Em sua entrevista, Driko Oliveira (2018) citou o filme *You got served* (2004)¹³⁵ como o mote para que ele e seus amigos iniciassem a prática em danças urbanas. Segundo Martin (1998), o surgimento do videoclipe coincidiu com a emergência da cultura *hip hop*. A partir de então, a juventude afro-americana conquistou espaço de representação na mídia de massa com a reprodução dessas imagens na MTV. Em contrapartida, danças que emergiram da cultura *hip hop*, como as danças urbanas, apropriaram-se da linguagem do vídeo para compor suas coreografias: quadros simultâneos de cenas coreográficas, rápidas trocas de dinâmicas na composição e mudanças de velocidade são alguns exemplos.

É interessante perceber seu processo de mundialização peculiar. Enquanto as danças como o flamenco e danças orientais como o *Kathak* tornaram-se mundiais por meio da diáspora e migrações; as danças urbanas tornaram-se mundialmente praticadas devido à difusão do videoclipe.

Percebo também o papel político dessas danças que, enquanto celebram a questão racial da juventude marginalizada norte-americana nos Estados Unidos, em outros países como o Brasil, sua prática é disseminada principalmente em escolas públicas (CHULTZ, 2016). Este fato deve-se à identificação com a cultura *hip hop* e seu caráter político de representação da juventude menos favorecida da periferia dos centros urbanos (CHULTZ, 2016; MARTIN, 1998). Desta forma, a dança torna-se uma espécie de “porta-voz das reivindicações juvenis, um mecanismo de identificação e mobilização para jovens” (CHULTZ, 2016, p. 152).

Foi assim também para Driko Oliveira, tendo ele mesmo vivido tal experiência ao sair da periferia de Porto Alegre para desenvolver uma carreira internacional na dança, e hoje, ter se tornado um bailarino profissional da CMDPA. Para ele, as

¹³⁵ Título em português: “Entre nessa dança”.

danças urbanas na escola têm um papel social de afastar os jovens da criminalidade e proporcionar um ambiente seguro para convívio. Driko Oliveira lembrou também o papel que as danças urbanas têm de fazer o bailarino ser visto dentro da comunidade: “Então, todo o mundo tem um porquê de começar, [a dançar] por algum *status*, porque, normalmente, tu não és visto na comunidade, então, as pessoas te veem e te aplaudem, começam a te olhar diferente, tu te sentes melhor!” (OLIVEIRA, 2018) (Informação verbal).

Neste sentido, as danças urbanas, como forma de dança inserida na CMDPA, têm o sentido não só de contemplar parte da diversidade de Porto Alegre praticante do estilo, mas também de representar a parcela menos favorecida da sociedade. Considerando o projeto da CMDPA englobando tanto o lado artístico, quanto pedagógico, por meio da Companhia Jovem e das Escolas Preparatórias de Dança sediadas em escolas públicas, a inserção das danças urbanas é também uma estratégia política e social da CMDPA. Por meio deste ato, a dança aproxima-se de jovens e abre possibilidades, inclusive, para sua profissionalização, a exemplo do próprio Driko Oliveira.

Desta forma, Driko Oliveira representa a inserção não só da diversidade de estilos, mas também a inserção de diferentes classes sociais, o que torna a heterogeneidade da CMDPA de cunho artístico e social.

E foi assim que Driko Oliveira, um adolescente proveniente da periferia de Porto Alegre, acreditou no seu potencial e comprou uma passagem só de ida para participar de um concurso de dança na Argentina. Por ter sido premiado em primeiro lugar, pode não só comprar sua passagem de volta a Porto Alegre, mas também abriu portas para que fosse jurado e professor de concursos na Argentina, Chile, Peru e Uruguai entre 2012 e 2014. Driko Oliveira relata que suas viagens só cessaram devido a ter sido selecionado para a CMDPA, o que lhe proporcionou estabilidade financeira (OLIVEIRA, 2018).

Com Ilação, Driko Oliveira inaugura também sua carreira de coreógrafo. Antes disso, conforme relatado em entrevista, suas montagens coreográficas foram realizadas para seus alunos em ONGs e na própria Escola Aberta, em que mais tarde participou também como oficinairo.

Em Ilação, seu objetivo foi apresentar um contraponto no espetáculo Adágio, diferenciando-se das demais composições, devido a todas as demais coreografias terem sido elaboradas em torno de um conceito bem definido (OLIVEIRA, 2015). A

ideia de Driko Oliveira foi realizar um trabalho em que as diferentes habilidades dos bailarinos da CMDPA, bem como elementos presentes em coreografias de referência nas danças urbanas, contribuíssem para a elaboração de uma coreografia híbrida.

Para desenvolver a coreografia, Driko Oliveira (2015)¹³⁶ disse ter levado a maioria das sequências prontas para o grupo. Os demais momentos foram criados pelos próprios bailarinos, dentro da matriz de movimento específica de cada um. Segundo Driko Oliveira (2018), aproveitar as diferentes habilidades dos bailarinos foi o meio que encontrou para lidar com a heterogeneidade do grupo, evitando a homogeneização e valorizando as diferenças: “[...] não pode ser só danças urbanas também, até porque, se eles são muito bons em outras coisas, não tem porque eu não usar isso” (OLIVEIRA, 2018).

Segundo Lepecki (2011), “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política [...]” (LEPECKI, 2011, p. 46). A partir dessa concepção, percebe-se a relação estética e política manifestada na iniciativa de Driko Oliveira em valorizar a diversidade criativa do grupo, conciliando sua posição ambígua de bailarino e coreógrafo e valorizando a interculturalidade.

No entanto, ao analisar a coreografia, pode-se compreender que os bailarinos não foram desafiados à improvisação de forma a exigir uma adaptação de sua matriz de movimento para a inserção de suas criações na composição. Os momentos de improvisação foram colagens de fragmentos de solos dos bailarinos criados por eles dentro de seu próprio estilo. Nos demais momentos, a coreografia foi elaborada anteriormente por Driko Oliveira e repassada aos bailarinos. Driko Oliveira reportou, em entrevista, o desafio de coreografar um grupo heterogêneo em que nem todos tinham conhecimentos de danças urbanas: “É difícil pela questão que é um estilo que talvez nem todos façam e, como eu venho das danças urbanas, é um pouco diferente. Por onde vêm movimentações e por onde se inicia passos e movimentos também é diferente. Energia... tudo isso.” (OLIVEIRA, 2015).

¹³⁶ Em meu período de observação de campo em 2015, não acompanhei o processo de composição de *Ilação*, mas estive presente em alguns ensaios, bem como realizei entrevista com o bailarino e coreógrafo Driko Oliveira durante seu processo de composição.

Do ponto de vista da estratégia de inserção, Ilação é uma coreografia versátil, adaptável para diferentes espaços e públicos. Durante sua primeira circulação nacional, a CMDPA apresentou Ilação em uma praça pública nas cidades de Itapipoca e Paracuru (Ceará). A capacidade da CMDPA de formar público em Porto Alegre, uma cidade que não tem tradição de investimento público para a dança (TOMAZZONI, 2018), em grande parte, deve-se à inserção de estilos como as danças urbanas em seu repertório (IBARRA, 2017).

Para Airton Tomazzoni (2018), as danças urbanas têm salientado características contemporâneas. Por sua vez, Driko Oliveira (2018) afirma que as danças urbanas não mudaram, suas bases e movimentações continuam as mesmas. Para ele, o que torna a dança urbana “contemporânea” é a ação do artista que a pratica: “Na verdade, a dança urbana é urbana, quem está mais contemporâneo é quem executa essas danças urbanas” (OLIVEIRA, 2018). Entendo, a partir dessa proposição, um aspecto de sua visão de mundo corroborando com Khan, ao identificar o bailarino como o responsável por dar o sentido contemporâneo de uma prática de estilo clássico ou tradicional.

Da mesma forma, o caráter de apropriações descrito como características das danças *hip hop* e afins por Martin (1998) também explica a afinidade entre a técnica das danças urbanas e a dança contemporânea, na medida em que a primeira apropriou-se de elementos da segunda, tanto quanto da capoeira, de elementos orientais e de tudo que estiver ao alcance da juventude dos dias atuais.

No entanto, Driko Oliveira identifica afinidades entre a dança contemporânea e as danças urbanas, como movimentos em fluxo livre, movimentos de chão e uso de improvisação. Além do interesse de Driko Oliveira pelo contato com a prática da dança contemporânea ter facilitado sua rápida adaptação ao estilo, nos anos 1980, as danças urbanas tiveram uma aproximação com práticas dominantes como a dança contemporânea, apropriando-se de procedimentos e formas coreográficas (CHULTZ, 2016). A aproximação destas danças tornou a adaptação ao terreno da dança contemporânea mais acessível para Driko Oliveira.

5.1.2 *Espécime*¹³⁷ anfíbio Driko Oliveira¹³⁸

Figura 5 – DrikoOliveira no espetáculo Solos em Boa Cia.



Fotógrafa: Natália Utz

Eu já conhecia o bailarino Adriano Oliveira (Driko) como técnico de som, antes mesmo de assistir aos ensaios de *Água Viva*. Durante os ensaios, era impossível não perceber a facilidade com que criava movimentos e liderava, em muitos momentos, os jogos de improvisação propostos por Eva Schul.

No período em que observei a CMDPA em 2015, eu não sabia em qual dança cada bailarino possuía formação. Ao longo do tempo, os rastros de cada técnica revelaram-se, e posteriormente, eu os questionei para confirmar. Escolhi que eles mesmo autoidentificassem seu pertencimento a uma técnica ou outra, e assim, já seria possível perceber como compreendiam o processo de hibridação transformando seu corpo.

No entanto, com Driko Oliveira, não foi preciso hesitar. Os movimentos diferentes das danças urbanas tornaram-se ainda mais exóticos no ambiente em

¹³⁷ Espécime: Qualquer indivíduo como parte de uma espécie. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/especime/>> Acesso em: 03 nov.2018

¹³⁸ No dicionário Ambiental, espécime refere-se a um indivíduo/amostra dentro de uma coletividade (uma cobra da espécie jararaca, uma espécime da espécie Jararaca) (OECO, 2018) Acesso em: 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28502-o-que-e-uma-especie-e-um-especime/>.

que a técnica de Eva Schul estava sendo privilegiada. Tal diferença marcante em seu corpo dominava o movimento de fluxo livre, encontrando a qualidade de movimento que interessava à coreógrafa.

Observando o grupo ensaiando, minha atenção voltava-se para seu engajamento ou não no processo de composição, e a inserção de movimentos exóticos nas improvisações. No entanto, foi a orientadora quem me chamou a atenção para o fato de que Driko Oliveira possuía, além do mérito da virtuosidade que lhe conferiu a vaga na CMDPA, o mérito de vencer a precariedade de sua origem de classe econômica menos favorecida¹³⁹.

Em *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics* (1998), Randy Martin descreve o processo de aprendizado do *Hip Hop* por uma comunidade branca praticante de aeróbica nos Estados Unidos. Para ele, o desejo de “negritude” inspira o desejo de pertencer a tal comunidade visualizada no videoclipe pelos bailarinos brancos. Por meio da descrição etnográfica, Martin retrata o modo com que a dança de representação negra toma o sentido de cobiça pela alteridade nos corpos dos bailarinos brancos, durante esse aprendizado. Segundo Martin, à medida que os bailarinos reproduzem corretamente a sequência dada pela professora e compartilham a sensação de dança-la, tais corpos descontextualizados alcançam progressivamente o domínio do estilo e, conseqüentemente, o sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada à qual o estilo originalmente pertence (MARTIN, 1998).

Para Martin, o *hip hop* “traz um desejo encarnado de diferença racial pela porta dos fundos de uma região construída (sob o antigo regime espacial do *apartheid* no sul da Califórnia), tornar-se livre da diferença racial” (MARTIN, 1998, p. 147)¹⁴⁰. Desta forma, em seu contexto original, o *hip hop* foi “a chave para a salvação corporal para essas pessoas”(MARTIN, 1998, p. 147)¹⁴¹. Já para os brancos, o desejo constitui-se da imagem da comunidade negra empoderada no videoclipe e a cobiça por esta diferença.

¹³⁹ Dantas propôs a ideia de que eu explorasse o êxito de Oliveira para o desenvolvimento de texto para capítulo de livro a ser desenvolvido juntamente com VictoriaThoms (Coventry University) a ser publicado pelo editorial acadêmico do *Dance Research* no Reino Unido em 2019.

¹⁴⁰ [...] *bringing an embodied desire for racial difference in through the back door of a county constructed (under the ancient régime of spatial apartheid in southern of California) to be free of racial difference* (Trad. livre).

¹⁴¹ *is the key to these folk's bodily salvation* (Trad. livre).

Apesar de praticar as danças urbanas, de que a *Hip Hop Dance* faz parte, Oliveira não está totalmente descontextualizado da origem de sua prática, apesar de ser um bailarino branco. Ele cresceu em uma comunidade da periferia da capital onde o sentido da dança, como “desejo de salvação corporal”, não se restringe à diferença racial, mas engloba também a diferença econômica e social.

Diferentemente do estudo de Martin, em que bailarinos de um contexto social distinto buscam encontrar afinidades com o sentido da dança por meio da prática, Oliveira abordou a experiência de ter vivido o oposto: pertencer ao contexto social equivalente, sendo dotado de sentido antes mesmo de apropriar-se da técnica.

Ao deixar o habitat natural das danças urbanas (a periferia, a comunidade marginalizada, a precariedade econômica e social) para praticar a dança como um bailarino que representa tal contexto, Driko Oliveira compreende que tal experiência significou seu corpo transformando-se em técnica marcada pela experiência do sentido:

Ser *B Boy*¹⁴² é tu viver aquilo, por exemplo, tu vês uma pessoa na rua: “Ah esta pessoa, o jeito que ela anda”... tu consegues ver que ela é da cultura *Hip Hop*, porque ela está vivendo aquilo, entendeu? Ela vive aquilo. Agora é diferente de tu chegares em casa, tu colocares um boné, uma roupa e dizer que tu és do *Hip Hop*. Não é! Está só colocando uma roupa, então o meu caso eu estou só dançando a dança que os *B Boys* praticam, então eu consigo dançar como eles. [...] Há muito tempo atrás, eu era *B Boy* ainda, porque eu vivia nessa raiz, nessa cultura, viajava, ia fazer isso. Como eu não estou mais nisso, eu acabo perdendo isso, mas não perco a minha técnica e a bagagem (OLIVEIRA, 2018).

A mudança de habitat de Driko Oliveira configura um aspecto importante de seu perfil anfíbio. O bailarino não só migrou do subcampo específico das danças urbanas para o subcampo mais amplo e reconhecido da grande produção em dança, como também migrou do território original da prática das danças urbanas (por equivalência) no contexto do Sul do Brasil, para o território reconhecido como arte.

A perda do território, ou não ser mais um *B Boy*, expõe seu pertencimento anterior ao contexto da dança urbana. Entendo, assim, que para Driko Oliveira, as danças urbanas não se configuraram como uma prática apenas por afinidade estética, mas por compartilhar os mesmos conflitos sociais que as danças urbanas tornam visíveis. Se de um lado Driko Oliveira afastou-se do território original das

¹⁴²*B. Boy* - “B” é a abreviação de *break* e *boy* significa garoto. O termo refere-se ao garoto que dança *break* um dos elementos artísticos da cultura *Hip Hop* (CASSEANO; DOMENICH; ROCHA, 2001).

danças urbanas, em que fazia parte da realidade de tal contexto, sua capacidade de transformação corporal pela metamorfose o fez migrar desse território e alcançar a permeabilidade no subcampo da grande produção em dança ao ingressar na CMDPA. Neste novo contexto, o estilo das danças urbanas de Driko Oliveira precisou adaptar-se a um novo sentido adaptado ao discurso corporal coreográfico. O discurso corporal a partir de Desmond configura-se ao macrocosmo do estilo de dança. Já o discurso corporal, segundo a concepção da coreógrafa Eva Schul e descrito por Dantas (2013), refere-se ao microcosmo do desenvolvimento coreográfico. Desta forma, o discurso corporal atrelado à coreografia pode ser entendido como o desenvolvimento de um conceito por meio do movimento. Aliando-se à técnica do bailarino e sua visão de mundo, o discurso corporal constrói uma narrativa a partir do movimento do corpo.

Como foi visto anteriormente, em *Água Viva*, Driko Oliveira pode explorar a aproximação entre sua técnica e a técnica de Eva Schul. Nas danças urbanas, existe uma dinâmica chamada “batalha” em que os bailarinos ficam em roda e desafiam-se uns aos outros, realizando movimentações improvisadas em resposta ao oponente que dançou anteriormente na roda. Desta forma, dominar a improvisação é um pré-requisito para ser bailarino de danças urbanas (CHULTZ, 2016). Driko Oliveira (2018) relatou seu êxito com as batalhas nos concursos internacionais, um dos fatores que lhe garantiram a premiação no concurso *Uno mas uno*, na Argentina.

Para Eva Schul, a improvisação é também um pré-requisito para que um bailarino integre-se ao seu processo de criação. Em *Água Viva*, cada cena coreográfica possuía sua própria narrativa a qual serviu de tema para dar sentido e impulsionar a busca de movimento pelo bailarino. Durante a composição de *Água Viva*, Driko Oliveira alegou que tais temas de narrativa o auxiliaram a encontrar uma nova forma de realizar seus movimentos: “Enquanto criador-intérprete, [...] a gente tem uma estrutura que é dada, tem um conceito, é trazida uma ideia, não é tipo ‘improvise agora’ alguma coisa, porque se for para ser ‘improvise alguma coisa’, eu vou improvisar a minha linguagem” (OLIVEIRA, 2015).

Driko Oliveira descreveu o processo de apropriação da técnica da dança contemporânea e de sua aplicação nas dinâmicas de improvisação. Em entrevista, descreveu-me os momentos em que conseguiu sair de sua técnica de danças urbanas durante os exercícios de improvisação de Eva Schul:

Às vezes, eu saio sim e entro em outra energia, em outro mundo, digamos assim, [...] E às vezes eu fico, mas eu vejo que muda muito por tantas aulas que tu vais fazendo, por tanta vivência que tu vais tendo da dança [...] teu corpo começa a também a pegar essa ideia desse ambiente que a gente está e começa, naturalmente, a ter esta metamorfose nele mesmo. Daqui a pouco, começam a sair coisas que tu já fazias, mas de forma diferente [...] (OLIVEIRA, 2015).

Com esta descrição, percebo o processo de hibridação modificando o corpo do bailarino, realizando uma metamorfose, como chamou, dos movimentos aos quais já efetuava, mas realizados com outra energia. Tais modificações podem influenciar outras qualidades de movimento e a ampliação do repertório corporal do bailarino, modificando sua corporeidade.

Seu domínio de movimentos de chão e a facilidade de improvisação contribuíram para que participasse da criação coreográfica ativamente. Driko Oliveira reporta sua experiência com improvisação como um dos atributos que o levaram ao prêmio no evento internacional *Uno mas uno* na Argentina. Da mesma forma, ele relatou o interesse por movimentos fluidos:

Eu sempre gostei muito de movimentação mais fluida, sempre gostei muito de *breaking* que é aquela dança que a gente desenvolve no chão e sempre gostei muito de *house dance* que é uma das danças urbanas também. E ela tem um corpo mais fluido então, automaticamente, isso fez com que a linguagem contemporânea, talvez, desenvolvesse um pouco mais rápido ou tenha algum tipo de facilidade visual maior para mim (OLIVEIRA, 2018).

O modo visual de assimilação de movimentos, por parte de Driko Oliveira, torna-se evidente em suas entrevistas: o fato de ter sido um filme o que o levou a dançar, o modo como observava seus professores ensaiando, o fato de ter utilizado referências de apresentações de outros artistas de danças urbanas os quais assistiu e pelo estranhamento que sentiu ao ver o coreógrafo Marco Bocão ditando movimentos aos bailarinos sem necessitar demonstrar. Assim, compreendo que a partir do fator visual, observando e praticando a técnica de Eva Schul, Driko Oliveira encontrou meios de combinar sua técnica recriada e adaptada ao conceito a ser desenvolvido como discurso corporal na composição de *Água Viva*.

Percebo o processo de composição de Eva Schul, aliado ao contato mais frequente com a técnica da dança contemporânea por meio das aulas regulares com

a coreógrafa¹⁴³, como um fator muito importante para que Driko Oliveira encontrasse o caminho para sua singularidade anfíbia. No entanto, é preciso esclarecer que não se trata de responsabilizar o encontro com a dança contemporânea pela atualização de sua técnica, mas sim, a prática da improvisação como gerador de pesquisa de movimento.

Neste sentido, ainda antes de Eva Schul, o coreógrafo Ivan Motta¹⁴⁴ participou do processo que levou o bailarino a buscar formas de recriar sua técnica de modo a promover o discurso corporal inerente a cada trabalho coreográfico. Segundo Driko Oliveira, durante as composições, Motta o incentivava a utilizar sua técnica experimentando maneiras diferentes de realizá-la. Motta direcionava-o, conduzindo sua experimentação para a melhor realização corporal. Driko Oliveira relatou que tais experimentações lhe soavam como “loucuras” por distanciarem-se da técnica das danças urbanas. Hoje, após as experiências adquiridas com Motta, com Eva Schul e com os cursos de dança contemporânea realizados, ele descreve a si mesmo não mais como um dançarino de danças urbanas, mas sim como um dançarino (OLIVEIRA, 2018).

A pesquisa de movimento descrita por Driko Oliveira consistiu em um processo prático em que experimentou a improvisação das danças urbanas com passos de outras danças. Segundo ele, a exploração desenvolvida consistiu em colocar elementos do processo de composição contemporâneo dentro da improvisação de danças urbanas. Para Driko Oliveira, a improvisação em danças urbanas nunca foi algo difícil, por isso, ele decidiu desafiar-se e incluir piruetas e movimentos de outras danças. A partir disso, seu corpo tornou-se diferente:

Foi essa própria prática de desenvolver o que eu aprendi em aula, em um *workshop*, com os professores falando também de qualidade de movimento, de pesquisa, de postura, de cena... Então, quando eu agreguei tudo isso para dança de rua, isso cresceu e eu vi que ficar preso a uma dança só já não era mais válido, e sim que teria que abrir esse leque para várias possibilidades, ser um pouco mais híbrido independente de que dança seja... (OLIVEIRA, 2018).

¹⁴³ Durante o ano de 2015, a CMDPA teve aulas regulares com Schul para aproximá-los de sua poética. Antes disso, Oliveira relata ter participado de algumas oficinas de dança contemporânea eventualmente em festivais .

¹⁴⁴ Diretor e coreógrafo de dança contemporânea da Companhia H em Porto Alegre, em que Oliveira atuava ainda antes de sua entrada na CMDPA.

Driko Oliveira descreve sua pesquisa de movimento como um processo prático, no qual a combinação de elementos de diferentes danças aliada a noções importantes como “cena”, “qualidade de movimento”, o fizeram expandir seu repertório ao ponto em que ele não se reconhecesse mais como um bailarino de danças urbanas, fazendo uso de o termo mais abrangente de “dançarino”. Em seu caminho de criação de si mesmo por tal pesquisa de movimento, o bailarino combina sua experiência vivida e também sua visão de mundo, as quais o direcionam para suas escolhas artísticas:

Um artista, em seu processo de pesquisa, não precisa recorrer à obra de outro, ou de outros artistas. O artista é capaz de, no seu percurso de investigação, debruçar-se sobre seu fazer, suas percepções e sua leitura do mundo presentes em suas obras (TOMAZZONI, 2009, p. 117).

Este caminho de pesquisa de movimento o levou ao desenvolvimento de sua singularidade anfíbia. Driko Oliveira recriou não só a si mesmo, mas a própria dança urbana. Pois, apesar de não identificar-se mais como um bailarino somente de danças urbanas, essa continua sendo sua matriz primeira (OLIVEIRA, 2015; 2018). No ano de 2017, Oliveira passou a buscar compreender o processo que seu deu em seu corpo a fim de ensinar a outras pessoas. Ele chama tal processo de *contempurbano* o qual define como “uma dinâmica das danças urbanas com a mescla de movimento contemporâneo e urbano” (OLIVEIRA, 2018). Segundo ele, não se trata de uma técnica, mas sim de uma nova pesquisa na qual o bailarino busca compreender como os movimentos realizam-se em seu corpo para repassar isso aos seus alunos.

O *contempurbano* pode ser interpretado como uma estratégia de aproximação do bailarino com seu público alvo, da mesma forma que Khan procedeu no início de sua carreira ao buscar denominar sua poética como Kathak contemporâneo. Tais classificações são necessárias para informar aos possíveis alunos ou contratantes que o bailarino não pratica sua técnica de forma tradicional, atribuindo as inovações como atualizações singulares criadas pelo artista.

Sendo assim, o adjetivo “contemporâneo” não se limita à técnica da dança, mas a todo um novo paradigma de composição o qual insere o bailarino no cerne da criação coreográfica, livre da técnica para criar um novo corpo e uma nova técnica:

É certo que a ruptura epistemológica operada pela dança contemporânea é ainda mal percebida. Esta ruptura pretende, como veremos, que o corpo, e, sobretudo, o corpo em movimento, seja ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber, e é a partir dela que uma outra percepção e uma outra consciência do mundo poderão emergir. Constitui, sobretudo, uma nova maneira de sentir e de criar (LOUPPE, 2012, p. 21)¹⁴⁵.

Tal ruptura promulgada pela dança contemporânea não reside somente em sua técnica. Ao serem aplicadas às danças mundializadas, às formas tradicionais de dança, tais inovações consistem em refletir o sentido contemporâneo de tais práticas, mas principalmente, em tornar o bailarino o responsável por estabelecer tal sentido a partir de seu corpo.

Durante sua pesquisa de movimento, Driko Oliveira relatou o interesse em aproximar-se de conhecimentos de anatomia e cinesiologia para compreender como o movimento realiza-se no seu corpo. Enquanto aluno, o bailarino expressou sua admiração com professores que conheciam o nome dos músculos e ossos, e a partir daí, buscou aplicar tais conhecimentos para aprimorar sua própria prática, mas também, para saber explicar aos alunos como realizarem seus movimentos.

Sendo assim, identifico a abordagem somática¹⁴⁶ como uma forma de aprofundar sua pesquisa de movimento utilizando o campo dos estudos do corpo e suas implicações como contribuições ao processo de investigação por prática de improvisação para construção de sua singularidade.

Além disso, identifico o caráter pós-colonial de seu corpo enquanto bailarino de uma dança mundializada de cunho de contestação social e racial em sua origem. Por fim, por alcançar a permeabilidade no subcampo da grande produção em dança, conquistando, inclusive, ascensão social por meio de suas conquistas nas danças urbanas.

Após meu retorno da Universidade de Coventry, assisti ao espetáculo Caverna(2018). Caverna foi coreografado por Rafael Gomes, carioca residente em Bruxelas. Com este espetáculo, a CMDPA ocupou o prestigiado espaço do Teatro

¹⁴⁵ Compreendo a proposição de Louppe de corpo como sujeito, objeto e ferramenta, não no sentido cartesiano, mas sim a partir do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty em que “O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 21). Concebe-se o mundo a partir da experiência encarnada do corpo, sendo a corporeidade a responsável pela apreensão do mundo pelo sujeito. Corpo, objeto e sujeito atuam, assim, como um composto único, intercambiando as funções cognitivas de perceber, ser percebido e criar.

¹⁴⁶ “[...] a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999, p. 40).

São Pedro em Porto Alegre, local consagrado a grandes artistas e espetáculos nacionais e internacionais. Segundo sua sinopse, o espetáculo aborda metaforicamente a busca por refúgios do ser humano, buscando escapar das ameaças físicas e emocionais do mundo contemporâneo (UHUU.COM, 2018)¹⁴⁷.

Figura 6– EspetáculoCaverna



Fotógrafo: Fernando Muniz

Neste espetáculo, observei as mudanças ocorridas no corpo do bailarino. A metamorfose, a qual descreveu, o tornou um bailarino singular de danças urbanas. Diferente das expressões e interpretações usuais das danças urbanas: atitude de batalha, o espírito de comunidade, o robô do *breaking*, entre outras expressões de representação da juventude e presentes na linguagem do videoclipe, em Caverna, Driko Oliveira integrou o domínio do desenvolvimento do discurso corporal coreográfico a sua técnica urbana recriada. Ao observá-lo, é possível identificar o domínio de movimentos com base em contato improvisação e saltos, entre outros atributos diferentes de sua matriz de movimento original.

¹⁴⁷ Disponível em: <<https://uhuu.com/evento/rs/porto-alegre/caverna-5809>> Acesso em: 14 out. 2018.

Em determinado momento, o foco do espetáculo recai para Driko Oliveira utilizando a metamorfose em seu corpo para apresentar outra forma de dançar o urbano na dança contemporânea. Driko Oliveira demonstra inteligência artística para integrar-se à composição coreográfica contemporânea sem perder o virtuosismo exótico de sua matriz, conferindo-lhe singularidade no grupo.

É possível reconhecer em Driko Oliveira vários parâmetros os quais identifiquei como características do bailarino anfíbio: sua proposição de que ele é o responsável por dar o aspecto “contemporâneo” às danças urbanas a partir de uma pesquisa de movimento vivida em seu corpo. Em outras palavras, Driko Oliveira refere-se a dotar a dança de um sentido contemporâneo, atual. Para ele, tal transformação ocorreu nas experimentações de combinar elementos de danças diferentes e principalmente, a partir da compreensão de que o domínio dos elementos que caracterizam as danças urbanas, a que chama de bases, e possibilita a liberdade para explorar novas formas de executá-las a partir da experimentação. Desta forma, o processo de hibridação corporal se dá na prática das danças urbanas combinando diferentes qualidades de movimento, planos e velocidades.

Para Lepecki, a dança está no âmago da política, pois “A dança, entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45) (Grifo do autor).

Isto porque, assim como a dança, a política é efêmera, uma vez que ela se dá no momento em que há a subversão da sujeição, ou a transformação de um espaço normativo pelo sujeito político. Como o ato de dançar é o que a torna dança, a política constitui-se como ação no momento da ação (RANCIÉRE, 2010; LEPECKI, 2011). Esta ação torna visível o que antes era invisível e requalifica a ordem de classe, raça e poder (RANCIÉRE, 2010). Sendo assim, o sujeito da ação, na dança e na política, é sempre precário uma vez que está na iminência de voltar à sujeição da ordem. Da mesma forma, a política é um ato prestes a acabar (RANCIÉRE, 2010; LEPECKI, 2011).

Precariedade pode ser entendida sob a perspectiva da dança, na qual:

A precariedade carrega sua própria ruína. Ele oscila entre a súplica (*precor*) e o incerto (*precarius*), entre um desejo feito em uma promessa, e uma reivindicação de habitar um espaço ou arrendamento mantido no prazer de outros. Este movimento incerto coloca corpos em um estado de vulnerabilidade e risco que pode provar esgotamento ou sustentação, uma

chamada marginalizadora à sujeição, ou uma realização de valor ainda a ser recompensada. A precariedade representa uma transformação de um tipo de empecilho em outro, abraçar o incerto por alguma outra expressão de mutualidade (MARTIN, 2012, p. 62)¹⁴⁸.

Para Martin (2012), ao relacionar os problemas sociais em termos de análise de risco, tal qual se aplica nas finanças, o desempenho social é analisado a partir de padrões homogeneizantes: média de notas para estudantes, capacidade de produção de um funcionário industrial, entre outros. Os indivíduos compreendidos como abaixo da margem padrão são os precários: eles representam um risco de contágio e subversão da ordem normativa da sociedade.

Ao analisar a história do bailarino Driko Oliveira, a precariedade parece ser a teoria que melhor explica seus atributos anfíbios. Ainda que todos os corpos sejam vulneráveis, ao assumir uma posição de risco iminente, todo o bailarino coloca-se em uma posição de precariedade (de equilíbrio, de aceitação pública, de incerteza do desempenho). No entanto, talvez mais do que seus colegas da CMDPA, Driko Oliveira conheceu a precariedade no sentido econômico e social. Sendo proveniente de um ambiente não tão favorável ao seu desenvolvimento, não dispendo das mesmas oportunidades como: frequentar escolas de dança regulares e contar com o incentivo e apoio financeiro dos pais para lhe oportunizar a prática, Driko Oliveira abraçou o risco e incerteza apostando na precariedade como estratégia de arte e de sobrevivência.

Refletindo sobre sua trajetória, desde o início da prática até a busca por sistematizar seu processo de pesquisa de movimento – *ocontempurbano* -, Driko Oliveira identifica o êxito na dança como responsável por sua ascensão social:

Essa *vibe* do *contempurbano*, justamente, [remete à] tudo o que eu vivi, até de eu sair de uma periferia e entrar para uma classe mais alta, querendo ou não, é uma classe média mais alta...na questão da arte... porque lá era muito térrea a arte que a gente via, era uma dancinha folclórica. Hoje eu consigo ir ver um espetáculo no teatro São Pedro, então é uma distância muito grande...(OLIVEIRA, 2018).

¹⁴⁸*Precarity bears its own undoing. It teeters between prayer (precor) and debt (precarius), between a wish tendered on a promise, and a claim to inhabit a space or tenancy held at the pleasure of others. This uncertain movement casts bodies into a state of vulnerability and risk that may prove depleting or sustaining, a marginalizing call to bondage, or a realization of value yet to be rewarded. Precarity poses a transformation of one kind of encumbrance into another, an embrace of debt for some other expression of mutuality (trad. livre).*

Desta forma, além de ascensão social, identificando-se como pertencente a uma “classe média mais alta”, ele também identifica o consumo da arte de elite – os espetáculos no teatro São Pedro – como um dos fatores de sua ascensão. Sendo assim, entendo que não só o bailarino ascendeu para uma classe artística mais alta, mas a própria dança urbana ascendeu por sistema derivativo, uma vez que o próprio bailarino foi atração no teatro o qual relaciona à elite da arte na cidade.

O termo derivativo, segundo Martin (2012), é proveniente das finanças, e propõe que tal qual o sistema de taxas de juros e valor cambial oscilam de acordo com o risco econômico, também os bailarinos são mensurados em valores padronizados de acordo com o risco que apresentam. Assim sendo, o valor de um bailarino clássico não é o mesmo de um bailarino de dança moderna ou das técnicas pós-modernas. Desta forma, bailarinos são analisados pelo valor atribuído a eles por sua criatividade, habilidade, flexibilidade, de acordo com a(s) técnica(s) praticada(s) (MARTIN, 2012). Sendo assim, o capital corporal (WEBER, 2011) pode ser relacionado ao termo derivativo de Martin (2012) para compreender que o valor atribuído a uma matriz de movimento implica no valor que se atribui ao capital corporal do bailarino, estabelecendo o que pode ser chamado de capital corporal derivativo.

Segundo Driko Oliveira, “a dança urbana não é uma dança artística. Ela nunca foi feita para ser arte, ela surgiu, justamente, como uma forma política e social [...]. Quem transforma ela em uma vertente artística somos nós: os artistas” (OLIVEIRA, 2018). Por esta via, entendo que Driko Oliveira situava-se em um sistema de valoração precário em relação à arte e seus padrões, porém, ele transformou a precariedade em sua própria recompensa ao subverter a ordem da prática tradicional combinando novos elementos às danças urbanas.

Atualmente, Driko Oliveira reconhece o êxito que atingiu enquanto bailarino de uma dança, segundo ele, sem valor e teor artístico. Analisa sua ascensão social, enquanto originário da periferia de Porto Alegre, por sua experiência de ter ministrado aula durante o dia em ONGs, nas quais as crianças não tinham “nem mesmo o que comer”, e à noite, na maior e mais cara escola de dança da capital (OLIVEIRA, 2018)¹⁴⁹. Para ele, isso se configurou como um “baque social”, o que acarretou várias mudanças em sua vida, tais quais: “entender que a gente pode

¹⁴⁹ A escola citada é a Dullius, situada em bairro nobre da cidade.

dialogar, e que a minha dança não é tão marginalizada ou criminalizada, e que a gente pode conversar de frente, também, com alguém que faz uma dança de elite maior”(OLIVEIRA, 2018).

O gosto pelo risco, pelo novo, o que o levou ao desenvolvimento de algo inovador como sua pesquisa de movimento e a busca por sistematização do *contempurbano*, pode ser compreendido como uma forma de burlar a própria efemeridade da dança, produzindo uma “durabilidade generativa” (MARTIN, 2012), ou seja, uma inovação que perdure além do tempo e do espaço, no desejo de compartilhar essa metamorfose corporal ancorada na política de precariedade como força motriz para sua atuação artística anfíbia.

Metamorfose de um anfíbio, originado em terreno inóspito. Ele adapta-se e regenera-se de uma forma inédita em um novo ambiente, mudando sua essência e repercutindo a evolução de sua espécie para, quem sabe, uma espécie derivada que ainda está por vir.

5.2 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO FLAMENCO

Neste capítulo, primeiramente, discorro sobre a origem do flamenco e seu processo de mundialização, identificando o fator estético de exotismo como principal atributo de sua disseminação mundial. Em seguida, apresento sua inserção em Porto Alegre. Após isso, apresento o bailarino Fernando Queiroz, por ter sido o primeiro bailarino de flamenco com quem tive contato dentro da CMDPA. Analiso sua adaptação na Companhia relacionando suas escolhas artísticas aos parâmetros que caracterizam o bailarino anfíbio. Por fim, apresento a bailarina Paula Finn, relatando sua história anterior ao ingresso na CMDPA. Da mesma forma, analiso suas escolhas artísticas aos parâmetros anfíbios identificados anteriormente.

Gelardo e Belarde (1985) afirmam que o flamenco foi considerado uma subcultura, devido a sua origem na classe social menos favorecida e sujeita a preconceitos, como ciganos, presidiários e boêmios. O sentido da prática do flamenco, para alguns, representava o exotismo e o romantismo da cultura cigana e oriental, e para outros, representava o protesto dos marginalizados e também romantizados ciganos (AYOAMA, 2007). Porém, sua disseminação mundial não manteve seu caráter de afirmação social, como nas danças urbanas, mas seu caráter estético, delineado por meio da demanda da indústria cultural do

entretenimento, em que o exotismo dos ciganos orientais foi determinante (AYOAMA, 2007).

Segundo Ayoama (2007), o flamenco surgiu no sul da Espanha, na região chamada de Andaluzia, no século XV, com a chegada de ciganos à Península Ibérica. Ayoama (2007) define o flamenco como uma arte híbrida que combina elementos da Andaluzia, norte da África, América Latina e Índia. As influências orientais são marcantes, devido à influência da cultura da Andaluzia, região habitada por mouros por mais de oitocentos anos.

Ayoama atribui o aumento da popularidade da indústria do entretenimento como fator decisivo para a expansão da indústria cultural. O bem explorado por este mercado é definido pela autora como uma experiência cultural. O consumo da experiência cultural é incentivado pela globalização que favorece o interesse de consumo em culturas regionais favorecendo o desenvolvimento do turismo, festivais, consumo de músicas e atrações internacionais. Em meio à expansão da cultura como experiência, o flamenco passou de uma forma marginalizada, praticada pela classe menos favorecida, para uma expressão artística de representação nacional espanhola (AYOAMA, 2007; GELARDO, BELARDE, 1985).

O flamenco é uma tríade entre o *cante* (canto), *palo* (estilos musicais) e o *bailaor* (bailarina/o). O estilo possui ritmo complexo de doze tempos e envolve movimentos sofisticados que requerem muita coordenação entre braços, mãos e rápidos sapateados, palmas, podendo ainda envolver o uso de castanholas (HEUERT, 2017; AYOAMA, 2007).

Em Porto Alegre, o flamenco desenvolveu-se a partir de 1989 com a chegada de Rombinson Gambarra à cidade. Antes disso, outros estilos de danças tradicionais e folclóricas espanholas já eram praticados (OLIVEIRA, 2017). Gambarra ministrou aulas na academia Mudança, fundada por Eva Schul em 1974. O historiador Eric Oliveira (2017) aponta que a maioria dos bailarinos de flamenco de Porto Alegre formou-se com Gambarra ou com seus alunos. Alguns destes alunos são hoje importantes referências para o flamenco em Porto Alegre, como Silvia Canarim, Andrea Franco e Cadica Costa.

Inicialmente, o flamenco desenvolveu-se, principalmente, enquanto escola de dança formadora de bailarinos e com público cativo. Cada escola possui até hoje características específicas bem definidas. Em seguida, criaram-se grupos

profissionais como a Companhia Del Puerto¹⁵⁰ e Silvia Canarim¹⁵¹. Estes, entre outros grupos, são responsáveis pelo reconhecimento alcançado por meio de premiações como o prêmio Açorianos de Dança, premiações em editais e espetáculos com circulação nacional¹⁵². Segundo Oliveira (2017), o flamenco alcançou legitimidade em Porto Alegre, configurando-se “como um dos polos brasileiros da cultura flamenca, em sua produção, ensino e prática” (OLIVEIRA, 2017, p.61).

Ainda assim, o flamenco não é considerado, por ambos os bailarinos estudados, como uma fonte de renda suficiente para subsistência dos artistas praticantes (QUEIROZ, 2018; FINN, 2018). Além do fator econômico, outro motivo que levou os bailarinos a desenvolverem um corpo híbrido, tornando-se anfíbios, foi o desejo de fazer parte do subcampo da grande produção em dança, espaço reservado à dança compreendida como arte e com mais oportunidades de trabalho (FINN, 2018). A seguir, analiso o percurso artístico do bailarino Fernando Queiroz.

¹⁵⁰ A Del Puerto é a única companhia de dança flamenca profissional a trabalhar nesse formato no sul do país. Seu elenco é formado exclusivamente por artistas que se dedicam integralmente a essa arte. Desde 2001, a Companhia de Flamenco Del Puerto realizou seis espetáculos: A Nuestro Aire y De Lãs Entrañas Del Alma, Flamenco Del Puerto, Cantares, TABLAO e Las Cuatro Esquinas (em circulação atualmente), circulando pelos palcos do estado e do país, recebendo prêmios e indicações. Disponível em: <<http://www.delpuerto.com.br/companhia-2/companhia-del-puerto/>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁵¹ Bailarina, coreógrafa e professora de dança flamenca. É diplomada em Estudos Avançados em Flamenco pelo Programa de doutorado *Flamenco: un acercamiento multidisciplinar a su estudio da Universidad* de Sevilla. Possui especialização em Dança PUC/RS e graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela mesma instituição. Em 2007, realizou o espetáculo A Casa no Centro Cultural IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, baseado no texto original de Federico García Lorca, A Casa de Bernarda Alba. A obra, financiada pelo Fumproarte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, obteve oito indicações e recebeu quatro Prêmios Açorianos entre os quais, o de Melhor Espetáculo de Dança e o de Melhor Trilha Sonora. Atua como bailarina e coreógrafa independente e dirige o Grupo Flamenco Silvia Canarim. Faz parte da Impuro Cia de Dança ao lado dos bailarinos Iandra Cattani e Alessandro Rivellino. Disponível em: <<http://silvia-canarim.com.br/silvia-canarim/>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁵² O espetáculo *Flamenco Imaginário* (2016) da Companhia Del Puerto foi contemplado com com o edital Incentivo à Pesquisa em Artes Cênicas do teatro de Arena em Porto Alegre, antes disso o espetáculo *Las cuatro esquinas* (2012) foi contemplado pelo edital FUNARTE o que garantiu a circulação nacional do espetáculo.

5.2.1 *Espécime* anfíbio Fernando Queiroz

Figura 7 – Ensaio de solo de Queiroz em *BrazilBeijo*.



Fotógrafa: Cíntia Bracht

Acompanhei o bailarino Fernando Queiroz durante a produção de *Adágio* (2015) e assisti a espetáculos dos quais ele participou em 2018. O espaço de tempo entre uma análise e outra pode proporcionar uma percepção clara de sua transformação na qual pude identificar o antes e depois de tal processo. No primeiro ano de análise, busquei interrogá-lo sobre sua formação e como via a si mesmo enquanto bailarino de flamenco na CMDPA. Em 2018, interroguei-o sobre as mudanças ocorridas neste intervalo de tempo em seu corpo e em sua participação na CMDPA.

A partir da identificação do fator estético e de exotismo como elemento primordial da mundialização do flamenco, considerei estes atributos para analisar a corporeidade do bailarino. Busquei perceber os elementos que o diferenciavam dos demais e a relação do flamenco com estas características.

A seguir, descrevo a formação do bailarino, e após, reflito sua mutação a partir dos espetáculos *Narciso*(2015) e *Brazil Beijo*(2018).

O bailarino Fernando Queiroz é um jovem artista que havia ingressado na companhia em 2014, como bolsista, com apenas 17 anos de idade. Em 2015, durante os ensaios de *Água Viva*, ele já era bailarino efetivo da CMDPA. Sua formação em flamenco iniciou-se em 2007 na escola *Del Puerto*. Após cinco anos de prática, ele buscou aproximar-se também de outros estilos, como danças de salão, balé, *jazz*, danças urbanas, dança contemporânea e sapateado americano (QUEIROZ, 2015). Atualmente, além da CMDPA, Fernando Queiroz atua na Malma Companhia de Dança¹⁵³, na Companhia H¹⁵⁴, no Grupo Eclipse¹⁵⁵ e na Rococó Produções Artísticas, com o espetáculo *Baila Melancia* (2018)¹⁵⁶, além de pequenos outros trabalhos individuais (QUEIROZ, 2018).

Em 2015, interroguei o bailarino sobre a inserção dos movimentos de flamenco durante as improvisações. Segundo ele, esse processo foi muito natural para ele durante a audição da CMDPA. Já na composição de *Água Viva*, a inserção de movimentos de flamenco não lhe pareciam adequados ao trabalho. De fato, o uso da técnica do flamenco não seria apropriado uma vez que se tratava de um trabalho autoral da coreógrafa. Desta forma, o estilo de características de exotismo oriental marcantes, como as ondulações das mãos e posição do tronco, além do inconfundível sapateado, comprometeria o objetivo de Eva Schul. A utilização de qualquer um destes elementos tornaria visível a alteridade do bailarino por meio do virtuosismo exótico de seus movimentos.

Como descrito anteriormente, foi preciso que Fernando Queiroz adaptasse sua técnica à proposta coreográfica de Eva Schul, a qual requisitou, entre outras

¹⁵³ *A Malma Companhia de Dança*, dirigida por Alex Lassakoski, foi criada em agosto de 2010, por iniciativa de um grupo de bailarinos e busca contemplar em seu repertório montagens inéditas de obras contemporâneas. Em 2013, através da Lei Rouanet, seu projeto de montagem e circulação regional foi contemplado em dois editais de seleção pública, contando com o patrocínio da Companhia de Gás do Estado do Rio Grande do Sul – Sulgás, e de O Boticário na Dança, estando entre as 39 iniciativas contempladas em âmbito nacional, sendo a primeira representante do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://malmacompanhiadedanca.wordpress.com/>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁵⁴ Companhia de dança dirigida e coreografada por Ivan Motta. A companhia segue linha literária na qual a palavra percorre os domínios do corpo. Disponível em: <<http://companhiah.blogspot.com/>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁵⁵ O Grupo Eclipse desenvolve teatro de sombras e realiza eventos de Artes Cênicas até eventos empresariais e familiares. Disponível em: <<http://gruoeclipse.com.br/#servicos>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁵⁶ Direção coreográfica de Guilherme Ferrêra. Espetáculo de dança teatro participante de importantes festivais como o Porto Alegre em Cena de 2018. A Rococó Produções Artísticas e Culturais é uma empresa comprometida com a pesquisa e o fazer teatral. Atua nas áreas da arte, cultura e educação. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/rococoproducoesartisticaseculturais/about/?ref=page_internal> Acesso em: 05 nov. 2018.

habilidades, virtuosos movimentos de chão, habilidades de queda e recuperação e *portés*. Tais habilidades revelaram-se como um grande desafio para o bailarino.

Anteriormente, Fernando Queiroz havia sido muito elogiado por meus colegas acadêmicos em dança os quais haviam assistido Salão Grená (2014), o primeiro espetáculo da CMDPA. Devido a isso, eu estava com muita expectativa de vê-lo destacando-se em *Água Viva*. No entanto, se tal destaque não foi possível na composição de Eva Schul, o mesmo não aconteceu em *Narciso*¹⁵⁷, de Douglas Jung¹⁵⁸.

Figura 8 – Coreografia Narciso



Fotógrafa: Natália Utz

Para a composição do trabalho, Jung selecionou parte do elenco da Companhia na qual identificou uma corporeidade compatível com sua técnica. Isso porque, segundo o coreógrafo, o tempo que dispunha para trabalhar com a

¹⁵⁷ *Narciso* fez parte do espetáculo *Adágio* e foi apresentado no dia que seguiu a estreia. Devido ao fato de, na época, eu estar voltada para a composição de *Água Viva*, minha análise de *Narciso* deu-se por vídeo.

¹⁵⁸ O contato com Douglas Jung se deu pela internet durante meu estágio na universidade de Coventry em 2017.

Companhia não possibilitava a formação técnica em sua linguagem (TOMAZZONI, 2018)¹⁵⁹.

No portfólio da CMDPA, a seguinte sinopse do espetáculo é apresentada como referência para a criação coreográfica: “[...] vale mais olhar para o outro e esperar reconhecer nele o nosso próprio eco, ou o melhor mesmo é olhar somente para si e perder-se na tarefa árdua da satisfação dos próprios desejos?” Segundo o mesmo material:

O processo coreográfico da peça foi perpassado pelo reconhecimento de hábitos criativos e pela busca de alternativas e soluções que poderiam gerar tanto a afirmação de uma identidade artística, quanto apontar a direção da instabilidade. Estando postos as certezas e os riscos, "Narciso" é o reflexo do momento artístico de ambos, criador e intérpretes, juntos numa jornada de construção e compartilhamento de subjetividades (CMDPA, 2016)¹⁶⁰.

Ao observar o vídeo da composição de Narciso, é possível perceber muitos momentos em que os bailarinos dançam juntos a mesma sequência de movimento. Nestas sequências, percebi diferentes habilidades de movimento tais quais pequenos saltos, piruetas, movimentos em espiral com o tronco, os quais requisitavam grande flexibilidade do tronco.

A movimentação é leve e fluída. Os corpos dos bailarinos expandem-se no espaço, utilizando amplamente a superfície imaginária de sua *kinesfera* com desenhos amplos no espaço e arabesques, círculos com o tronco e pequenos saltos oblíquos em relação ao solo, desafiando a gravidade. Diferentemente da composição de Eva Schul, não houve a predominância de utilização de *portés*, a necessidade de domínio de queda e recuperação, da mesma forma que não houve a grande utilização de movimentos no solo. Como bailarina, identifiquei a complexidade dos movimentos executados em Narciso, porém, a suavidade com que foram apresentados confundia-se com a leveza de assisti-los.

Em Narciso, Fernando Queiroz tem maior destaque. Em dado momento da coreografia, o bailarino realiza um duo com a experiente bailarina Didi Pedone. Fernando Queiroz apresenta uma movimentação leve e fluída, dominando os movimentos de tendência de amplitude espacial requisitados pela técnica de Jung.

¹⁵⁹ Diferente de Schul, Jung não ministrou aulas técnicas para a Companhia no ano da composição de *Narciso*.

¹⁶⁰ Apresentação de slides da CMDPA contendo informações sobre seus trabalhos desenvolvida pela Coordenação de Dança da Secretaria Municipal de Cultura recebida por e-mail.

Durante o duo, Fernando Queiroz pode utilizar a presença viril do bailarino de flamenco para contracenar com a bailarina Pedone, ainda que de modo menos espetacularizado. Este momento da coreografia representa o conflito da recusa de Narciso pelo amor de Eco, personagens principais do enredo.

Pohren (2005) aponta, entre as características específicas do bailarino de flamenco, a virilidade de sua expressão:

[...] o dançarino, por outro lado, tem uma ideia melhor de como ser masculino. Ele executa bem seu trabalho forte e intrincado de pés, seu corpo é rígido e reto, seus dedos estalam fogo, ele joga a cabeça como um garanhão, suas expressões faciais são ferozes e, no entanto, geralmente não se solta. A maioria dos bailarinos espanhóis é bastante viril e geralmente nenhuma quantidade de atuação de alto calibre pode alterar este fato (POHREN, 2005, p. 88)¹⁶¹.

A expressividade do bailarino de flamenco descrita por Pohren alude a uma interpretação cujas emoções são evidenciadas pela composição de um personagem, o homem espanhol, viril, cigano, forte e confiante. Já na dança contemporânea, a expressividade corporal sobrepõe-se à expressividade facial:

A cabeça, pelo menos enquanto suporte do rosto, já não é a sede imperial e imutável do olhar, do sentido e da linguagem. Em primeiro lugar, a cabeça deve ceder ao corpo o papel expressivo que as expressões faciais tinham demasiada tendência de monopolizar (LOUPPE, 2012, p. 74).

A concepção de Louppe evidencia a necessidade do bailarino de adaptar sua técnica ao discurso corporal coreográfico desenvolvido por Jung. O fato de ter alcançado tal destaque na composição comprova seu êxito.

Sobretudo, é preciso considerar que a ideia de discurso corporal coreográfico na dança contemporânea distancia-se muito da concepção de personagem em danças como o flamenco. Segundo Louppe (2012):

A “personagem” em dança só pode nascer a partir de um estilo conscientemente integrado [...] pressupõe um trabalho de interpretação estilística incrivelmente preciso sobre o que poderia ser uma “personagem”, com o intuito de alcançar uma “ficção física” (LOUPPE, 2012, p. 143).

¹⁶¹ [...] *the male dancer, on the other hand, has a better idea of how to be masculine. He performs well his strong, intricate footwork, his body is rigid and straight, his fingers snap fire, he tosses his head like a stallion, his facial expressions are fierce and yet, it usually just doesn't come off. Most male spanish are quite unmanly and generally no amount of high caliber acting can alter the fact* (trad. livre).

No flamenco, tal personagem relaciona-se ao exotismo do cigano e os rastros indelévels do Oriente, os quais aludem para uma sexualidade proeminente. Na dança contemporânea, por sua vez, o bailarino não representa uma personagem, mas ele mesmo como agente do conceito desenvolvido na coreografia, uma vez que o corpo não demonstra nada além dele mesmo (LEHMAN, 2006).

Desta forma, a necessidade de adaptação exigida ultrapassa o âmbito do movimento, mas permeia o sentido atribuído pelo bailarino ao seu próprio corpo nas diferentes propostas estilísticas de dança.

O destaque de Fernando Queiroz em Narciso aponta para o êxito em encontrar tal sentido e apresentar as qualidades de movimento exigidas. Elucida também sua potência para a técnica de Jung, mas não para a técnica de Eva Schul, indicando a especificidade das diferentes técnicas e suas respectivas demandas de movimento. Compreendo, da mesma forma, que neste momento de seu desenvolvimento, Fernando Queiroz não possuía qualidades suficientes que o tornassem hábil em ambas as proposições poéticas. No entanto, dado o fato de ter ingressado na CMDPA com apenas dezoito anos de idade, considero esta fase do desenvolvimento de Fernando Queiroz como um “estado larval” do bailarino anfíbio. Nesta analogia, assim como um anfíbio em processo de metamorfose transforma-se morfológica e fisiologicamente para adaptar-se ao ambiente terrestre, o bailarino transforma seu corpo aspirando habitar produtivamente o subcampo da grande produção em dança, a qual há pouco estava inserido.

Enquanto jovem bailarino, tanto em sua idade quanto em tempo de atuação na dança, Fernando Queiroz possuía infinitas possibilidades de ampliação de repertório corporal, as quais ainda hoje, em 2018, estão sendo definidas de acordo com suas escolhas artísticas. Ao entrevistar Fernando Queiroz em 2015, ele identificou o flamenco como seu estilo predominante e compreendia esse como seu diferencial:

[...] acho que na verdade [o flamenco] é até o meu referencial na companhia, por que a linguagem do flamenco aqui ninguém tem, e são poucas pessoas que a têm no resto do cenário da dança...(QUEIROZ, 2015).

Nesta entrevista, também ficou evidente seu desejo por apropriar-se da técnica de dança contemporânea, a qual, para ele, ainda não tinha conhecimentos

suficientes. Por isso, ele não identificou-se como um bailarino de dança contemporânea “mas talvez flamenco contemporâneo?” (QUEIROZ, 2015).

Assistindo aos ensaios de Água Viva, eu questionei se o ambiente da CMDPA não estava impondo ao bailarino abrir mão de seu virtuosismo exótico para aumentar seu valor derivado (MARTIN, 2012) enquanto intérprete. Eu refleti sua busca por aprimoramento na técnica de dança contemporânea ao invés de explorar o virtuosismo do flamenco. Questionei por que não investiu em uma pesquisa de movimento, transformando assim seu corpo de modo a alcançar o padrão imposto pela Companhia sem abandonar seu virtuosismo exótico. De acordo com Foster (1997)¹⁶², “Como bailarinos trabalham para alcançar padrões ideais de corpo – determinados às vezes pelo coreógrafo, pelo estilo ou pelos outros [bailarinos] -, inevitavelmente, encontram áreas de resistência ou incapacidade física” (FOSTER, 1997, p. 239)¹⁶³. No entanto, por se tratar de um bailarino jovem iniciando sua carreira profissional, tais áreas de resistência que podem ter se apresentado ao bailarino em Água Viva, ou a partir da convivência com os demais bailarinos da CMDPA, ou devido à demanda de habilidades gerada a cada diferente coreógrafo, não o intimidou. Ao contrário, o desafio encorajou o bailarino a ampliar suas habilidades.

Se por um lado o flamenco deixou de ser seu referencial técnico primordial, seu treinamento eclético permitiu tornar seu corpo disponível para o trabalho coreográfico, como constatei ao assisti-lo em *Brazil Beijo* (2018)¹⁶⁴.

¹⁶² Embora este estudo já tenha sido atualizado pela autora na publicação da transcrição de sua palestra proferida no evento da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA, 2013) em Salvador, acredito que o texto de 1986 é mais adequado para analisar o subcampo de produção em dança no Brasil atualmente.

¹⁶³ *As dancers labor to meet the standards for the ideal body - determined sometimes by themselves, at others by a choreographer, style, or tradition - they inevitably encounter areas of bodily resistance or incapacity* (trad. livre).

¹⁶⁴ Direção coreográfica de Orly Portal, coreógrafa Israelense de origem Marroquina. Segundo informações oficiais da companhia: “O espetáculo integra o projeto Brasil/Israel, que se constitui em um intercâmbio cultural na área da dança. Três coreógrafos de Israel trabalharam em montagens no Brasil com três companhias profissionais brasileiras” (SMC, 2018). Disponível em: <<https://alfa.portoalegre.rs.gov.br/smc/noticias/cia-municipal-de-danca-estreia-espetaculo-brazil-beijo-neste-sabado>> Acesso em: 21 out. 2018.

Figura 9 – Espetáculo Brazil Beijo (2018)



Fotógrafa: Cíntia Bracht

O espetáculo *Brazil Beijo* foi o primeiro trabalho com circulação internacional realizado pela CMDPA, o qual se apresentou em outubro de 2018 na cidade de Tel Aviv, Israel. Em novembro, a CMDPA levará o trabalho para a Alemanha. Com *Brazil Beijo*, a CMDPA expandiu seu espaço de atuação e, por conseguinte, ingressou no subcampo da produção em dança internacional.

O espetáculo inicia com cinco bailarinos no palco, vestindo *short* e *top* preto, realizando movimentos rápidos com as mãos e cabeça. Em seguida, dirigem-se ao fundo do palco onde vestem saias longas e rodadas com uma fenda total.

Assisti à estreia do espetáculo e identifiquei muitos movimentos das danças árabes como círculos e movimentos em oito com o quadril, ondulações de tronco e, até mesmo, o característico *shimmy*¹⁶⁵. Todos desenvolvidos em dinâmicas inusitadas na composição contemporânea. Inusitado também foi o modo com que cada bailarino encontrou, em seu corpo, uma forma diferente de realizar os gestos

¹⁶⁵ Shimmies são vibrações no corpo em forma de tremido desenvolvidas por meio de rápidas alternâncias ou flexões de joelhos.

de dança do ventre. Por conhecer o modo de execução de cada um dos movimentos¹⁶⁶, chamou-me a atenção as diferenças de execução de cada bailarino. No shimmy, por exemplo, enquanto alguns produziam a vibração alternando os joelhos para frente e para trás, outros a realizavam abrindo e fechando os joelhos em minúsculos movimentos. Além destes movimentos, em dado momento da peça, a bailarina Victória Terragno realiza o giro circular da cabeça característico de danças árabes como a da Arábia Saudita. Nele, a cabeça da bailarina desaparece com a velocidade de seu movimento, e enxergamos somente seu rastro no espaço (a mesma ilusão ótica causada pelas pás de um ventilador em funcionamento). Foram intermináveis, afluídos e impressionantes minutos de *performance* da bailarina.

Outro momento de referência oriental que identifiquei foi o giro com inspiração na prática sufista dos dervixes. Da mesma forma, cada um executou ao seu modo o movimento de rodopio olhando para um ponto no chão, mantendo o tronco levemente inclinado à frente. Porém, o bailarino Mauricio Miranda executou o movimento muito próximo ao de um dervixe, algo impressionante de assistir.

Portal¹⁶⁷ (informação verbal) confirmou a utilização da técnica oriental uma vez que ela mesma possui origem marroquina. Segundo descrição de sua companhia, apresentada no *blogSMC* (2018):

Os trabalhos de sua Companhia lidam com a conexão entre a dança antiga, o conhecimento atual e a pesquisa do movimento humano orgânico, que trazem o folclore e a chamada "dança oriental" para a contemporaneidade e apresentam o folclore como uma parte relevante da vida (SMC, 2018)¹⁶⁸.

Sendo assim, as referências orientais estão também na própria concepção do espetáculo, conforme descrição no blog oficial da Coordenação de Dança do município:

A montagem Brazil Beijo trabalha a partir da dança, das narrativas e dos hinos da tribo marroquina Gnawa, que foi exilada de Gana para o Marrocos e se estabeleceu nas montanhas do Atlas, escravos que se tornaram uma

¹⁶⁶ A técnica da dança do ventre é muito familiar para mim devido ao fato de eu ser praticante e professora do estilo desde o ano de 1997 em Porto Alegre.

¹⁶⁷ Em debate proferido logo após a estreia do espetáculo no Teatro Renascença. A gravação foi transcrita, traduzida e inserida em parte no Apêndice deste estudo.

¹⁶⁸ Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=999198618&CIA+MUNICIPAL+DE+DA+NCA+ESTREIA+ESPETACULO+BRAZIL+BEIJO+NO+SABADO>. Acesso em: 20 nov. 2018.

fonte de orgulho e encontraram sua liberdade pela música e pela dança (SMC, 2018).

Além das referências orientais, a criação do trabalho utilizou movimentos de capoeira. No exterior, a capoeira é considerada uma dança referência de brasilidade, em alguns lugares, até mais expressiva do que o samba¹⁶⁹. Também estão presentes na composição elementos de contato improvisação.

Por fim, outro elemento marcante de *Brazil Beijo* foram os elementos musicais. Segundo Portal (informação verbal), o trabalho é singular para ela por ter apresentado pela primeira vez, em seu trabalho coreográfico, sua composição musical. Escrita e gravada pela própria Portal, sua voz interpreta uma música inspirada em um dos cânticos da tribo *Gnawa*. Em dado momento, também os bailarinos cantaram um pequeno cântico em árabe.

Portal declarou que nunca havia visto bailarinos com tanto ritmo como os brasileiros. Segundo a coreógrafa, seu trabalho requer muito ritmo e energia.

Ao cumprimentar os bailarinos no fim do espetáculo, a bailarina Pamela Agostini descreveu o trabalho para realização da composição como duas semanas muito intensas de trabalho¹⁷⁰, com ensaios cinco horas por dia, sem folgas em feriados ou finais de semana.

Na noite de estreia, ao final da apresentação, a coreógrafa ficou disponível para responder a perguntas. Perguntei a ela como foi trabalhar a dança marroquina nos corpos dos bailarinos brasileiros da CMDPA:

Quando eu fui convidada para fazer este trabalho, eles viram um dos meus trabalhos (as pessoas que me convidaram), e foi em Marrocos e ... leram o material dele, não o mesmo, mas eles realmente gostaram da energia do marroquino e eles disseram: talvez seja bom para os dançarinos brasileiros, conhecer essa energia ... e eu digo: eles fizeram isso melhor que eu! (risos) Porque aqui, no Brasil, nenhum lugar no mundo tem ritmo assim! Gosto muito da energia forte e ritmo, e isso é exatamente o que eu preciso para essas qualidades, para esse trabalho ... e acho que isso é um relacionamento muito bom: Marrocos e Brasil juntos, acho muito poderoso pois trazem o poder, a precisão, o ritmo e o Marrocos traz o mito (risos), grandes [movimentos] de pélvis, a respiração, e os círculos, juntos, é um amor bom, como o dueto (PORTAL, 2018).¹⁷¹

¹⁶⁹ Em Birmingham, cidade vizinha à Coventry, existe um grande centro cultural de prática da Capoeira muito conhecido pelos *british*. Mais informações sobre o centro em www.cdob.co.uk

¹⁷⁰ Informação verbal.

¹⁷¹ *When I was invited to do this work, they saw one of my work (the people that invited me), and it was in Morocco and... and readed the material of it, not the same, but they really liked the energy of the moroccan and they say: maybe it's gonna be good for the brazilian dancers, to meet this energy... and I say: they did that better than me! (risos) Because here, in Brazil, no place in the world have ritm*

O duo referido por Portal foi realizado pela bailarina Stephanie Cardoso e Fernando Queiroz. Durante o duo, Fernando Queiroz pode utilizar-se novamente da presença masculina do cigano espanhol (mais aparente ainda do que em Narciso), e demonstrou novas habilidades corporais como o domínio da técnica do contato improvisação. A presença marcante do flamenco foi reconhecida como um elemento potente para o desenvolvimento da composição também pelo bailarino:

Eu estava com esse corpo flamenco meio adormecido já, das aulas de clássico, das aulas de contemporâneo, e aí ela resgatou de um jeito que foi: Uau! O máximo! E aí eu não usei exatamente: “Ah, é a movimentação do flamenco, com os braços as mãos”... mas o estado de presença do corpo flamenco, de estar enraizado no chão, a similaridade com a música, com o instrumento, então... ter o corpo flamenco, neste trabalho, foi muito essencial, e então com certeza fez muita diferença (QUEIROZ, 2018).

Assistir Fernando Queiroz dançando, e todo o destaque que teve em *Brazil* Beijo, foi como assistir ao momento único em que o anfíbio abandona a água e recebe luz do sol em terra firme pela primeira vez. Era outro corpo, outro “estado de corpo”. Como se o bailarino descobrisse sua força. Seu estado larval havia acabado. Além das muitas habilidades que desenvolveu, após a primeira fase deste estudo, este trabalho favoreceu a utilização de sua potência do estilo flamenco que, segundo ele, estava “adormecida”:

O flamenco bebeu muito das fontes árabes [...] então muita coisa se liga. E esta movimentação que ela trouxe, a música, os instrumentos, já era muito familiar para mim, o lance de sapatear, enfim...(QUEIROZ, 2018).

Além do duo que realizou com Cardoso, Fernando Queiroz teve espaço como solista em um momento da coreografia. Ele explicou a facilidade com que desenvolveu a improvisação para construir o solo:

O primeiro “oito” que eu fiz improvisando ela fez: Uau, é isso o que eu quero! E aí, não precisei fazer muito esforço. Foi tudo muito natural ela foi conduzindo: - “Ah agora tu escuta alguma coisa desse lado, sente mais a tua pele”... ela foi dando algumas dicas [...] e aí a gente fez em 15 minutos

like this! Like very strong energy and ritm, and this is exactly what I need for these qualities, for this work... and I think this is very good relationship: Morocco and Brazil together I think is very powerful because they bring the power, the sharpness, the ritm and Morocco bring the mith (risos), the big pelvis, the breathing and the round, so together, is good love, like the duet.(trad. livre) (informação verbal).

depois que terminou o ensaio aqui. E estava pronto! E ela disse: - “é isso o que eu queria, eu não vou mexer mais!” e foi o que ficou (QUEIROZ, 2018).

Ao assistir seu solo, percebi que manteve os pés no chão, enraizados. Percebi a força e presença de seu corpo a partir da utilização de um tônus vivo de seus braços até a ponta dos dedos. Seu tronco produziu pequenos espasmos que reverberaram até sua cabeça em forma de pequenas ondulações, cambaleando de forma enraizada. Ao ser questionado de por que a prevalência de movimentos de braços e mãos em seu solo, Fernando Queiroz não identificou imediatamente a técnica do flamenco como responsável por sua escolha. Porém, conforme respondia e refletia, deduziu que “talvez” o flamenco o tenha influenciado (QUEIROZ, 2018).

Durante a entrevista, procurei compreender as escolhas artísticas que transformaram seu corpo após três anos na CMDPA. O resultado de suas escolhas eu já havia visto em cena: domínio de movimentos de chão, *portés*, habilidade com a técnica de contato improvisação, giros, saltos, sapateados, ondulações e círculos com a coluna, além de toda a sua presença em cena, como cigano ou não. Porém, qual visão sobre a dança e sobre o mundo havia direcionado suas escolhas? Em relação ao flamenco, Fernando Queiroz tem uma ideia muito clara do que o estilo representa em sua trajetória na companhia: se antes o flamenco era o seu diferencial, hoje é outro atributo para tornar seu corpo ainda mais “disponível”:

Eu acho que eu não quis largar o flamenco, pelo menos não abandonar toda a minha bagagem, mas realmente focar no que talvez me trouxesse um retorno financeiro melhor, que tivesse mais mercado aqui, e aí sim, eu investi muito mais na dança contemporânea e em outros estilos de dança para ter um corpo mais disponível. Hoje eu não me considero um bailarino flamenco, eu me considero um bailarino de dança contemporânea, mas que tem a base do flamenco que envolve ritmo, sapateado, som, toda a cultura flamenca (QUEIROZ, 2018).

Para Fernando Queiroz, o desejo de alcançar o sol, abandonando a água e conquistando a terra, foi alcançado. Para isso, ele treinou seu corpo ao pontode realizar um processo de mutação que o preparou para o novo ambiente. Ele tirou proveito de ser um jovem bailarino, ainda em processo de formação/mutação¹⁷², e fez suas escolhas tendo como base o critério financeiro. Ele compreendeu quais habilidades têm maior valor comercial no subcampo da grande produção em dança

¹⁷² O que desenvolvo aqui é a ideia da escolha por técnicas que o adaptassem à demanda de trabalho da Companhia, pois um bailarino está sempre em contato com novas técnicas e em busca de superar a si mesmo.

e buscou apropriar-se delas para garantir que a dança pudesse ser seu único meio de subsistência. Mais uma vez, o discurso dos bailarinos encontra consonância na lógica de avaliar a dança sob a perspectiva capitalista das finanças:

[...] bailarinos são valorizados por sua criatividade, flexibilidade, ausência de necessidades materiais, eles podem trabalhar em quartos vazios com nada além de seus corpos, muitas vezes descalços, subsistem com poucas calorias, e até mesmo dentre os artistas, são os que realizam mais por menos, obtendo os salários mais escassos. Seu amor pela arte subsidia sua busca pela perfeição, tornando-os trabalhadores ideais em uma economia criativa idealizada (MARTIN, 2012, p. 66)¹⁷³.

Para realizar a mutação, o bailarino anfíbio Fernando Queiroz praticou dança contemporânea e treinou “acrobacias de solo/ginástica, trapézio, *pole dance*, *yoga* e capoeira” (QUEIROZ, 2018). Segundo a bailarina Paula Finn, Fernando Queiroz tornou-se um grande intérprete e hoje muitos coreógrafos o querem em suas companhias (FINN, 2018)¹⁷⁴. Prova disso é o número de trabalhos que realiza em outras companhias, paralelos ao seu trabalho na CMDPA. Fernando Queiroz anfíbio é um bailarino confiante e com alto capital corporal derivativo, treinado para adaptar-se a diferentes propostas coreográficas, um anfíbio de corpo contratado¹⁷⁵:

Este corpo existe ao lado de outros que permanecem mais profundamente envolvidos e, conseqüentemente, mais especializados nas técnicas que descrevi¹⁷⁶. Ele não exhibe suas habilidades como uma colagem de estilos discretos, mas, ao contrário, homogeneiza todos os estilos e vocabulários sob uma superfície impenetrável e elegante. Desprovido de qualquer visão estética específica, é um corpo contratado: ele treina para ganhar a vida dançando¹⁷⁷ (FOSTER, 1997, p. 255).

¹⁷³[...] *dancers are valued for their creativity, flexibility, absence of material needs they can make work in spare rooms with nothing more than their bodies, often unshod, subsist on few calories, and even among performing artists deliver more for less by garnering the most meager wages. Their love of art subsidizes their pursuit of perfection making them the ideal laborers in an idealized creative economy.* (tradu. livre).

¹⁷⁴ Informação verbal.

¹⁷⁵ Utilizei como referência para desta tradução o texto publicado pela ANDA (2014) contendo a palestra de Foster refletindo o conceito *Hired bodies* (1986), em que estou me baseando. No texto da ANDA, o conceito é traduzido como “corpo por contrato” ao invés de “corpo de aluguel”.

¹⁷⁶ As técnicas a que Foster se refere são: balé clássico, técnica Graham, Cunningham e contato improvisação. Seria necessário adequar o texto às técnicas com maior valor no mercado da dança no contexto brasileiro na atualidade as quais identifico como aquelas às quais a companhia prioriza a prática para seus bailarinos. No segundo semestre de 2018 os bailarinos assistiam aulas de balé clássico, dança contemporânea, e danças modernas (AMAZONAS, 2018).

¹⁷⁷ *This body exists alongside others that remain more deeply involved in, and consequently more expert at techniques I have outlined. It does not display its skills as a collage of discrete styles but, rather, homogenizes all styles and vocabularies beneath a sleek impenetrable surface. Uncommitted to any specific aesthetic vision, it is a body for hire: it trains in order to make a living at dancing.* (trad. livre).

Como na proposição de Foster, Fernando Queiroz não se tornou especialista em contato improvisação ou balé clássico. Seu interesse não foi a formação em uma técnica específica, mas sim potencializar seu corpo adquirindo mais habilidades e assim torná-lo disponível e apto a adaptar-se a diferentes composições. Sendo assim, ele não possui um estilo definido em seu corpo, mas a potência para realizar as habilidades presentes em muitos estilos, inclusive o flamenco. O valor de seu capital corporal não é mais atribuído devido a ser o único bailarino de flamenco, mas sim por dominar muitos estilos de dança. Segundo Fernando Queiroz, ele atribui a escolha da diretora artística Paula Amazonas¹⁷⁸ por seu trabalho em *Brazil* Beijodevido ao fato de:

[...] estar aberto a qualquer movimentação, a qualquer estilo, independente do que vier. Não que eu seja o melhor [...] mas eu consigo me adequar para não ficar diferente dos outros, ou muito fora da linguagem, e eu acredito que, atualmente, isso é tão ou mais importante do que você ser o melhor bailarino clássico da companhia, ou o melhor bailarino flamenco da companhia, ou melhor de danças urbanas porque senão, você acaba não servindo para todos os trabalhos, principalmente no formato da nossa companhia de ser...(QUEIROZ, 2018)

Diferente de outras companhias privadas fundadas em torno da figura de um coreógrafo, como o Grupo Corpo¹⁷⁹ e Lia Rodrigues Companhia de Dança¹⁸⁰, a CMDPA caracteriza-se pela rotatividade dos coreógrafos e alta produtividade durante o ano. Só no ano de 2018, já foram realizadas cinco montagens (AMAZONAS, 2018). Ao mesmo tempo em que esta rotatividade proporciona novos desafios e contato com novas poéticas, estilos e técnicas, também exige dos bailarinos a capacidade de adaptação rápida a qualquer proposta. Segundo Paula Amazonas (2018), diretora artística da CMDPA, mais do que a excelência em um estilo, é preciso que o bailarino domine atributos como musicalidade, ritmo no corpo e a capacidade de adaptação a novos trabalhos:

¹⁷⁸Bailarina de formação clássica, graduada em dança pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Recebeu bolsa para estudar na Staatliche Ballettschule (Alemanha). Assumiu a direção artística da CMDPA em jan. 2018.

¹⁷⁹Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea brasileira de renome internacional criada em 1975 em Belo Horizonte, Minas Gerais. Criado pela família Pederneiras, é coreografado por Rodrigo Pederneiras desde sua formação até os dias de hoje. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/biografias>> Acesso em: 05 nov. 2018.

¹⁸⁰Com 23 anos de existência, a Lia Rodrigues Cia. de Danças é uma das mais relevantes no cenário da Dança Contemporânea, reconhecida nacional e internacionalmente. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Lia_Rodrigues_cia._de_dan%C3%A7as>. Acesso em: 05 nov. 2018.

[...] e que sejam bailarinos com um corpo preparado, que eles busquem esse preparo, que eles busquem receber e estejam aptos e abertos. Então tem que ser bailarinos que sejam fortes tecnicamente, tanto para o contemporâneo, quanto para o balé, para o clássico, como para danças urbanas, como eles têm que estejam aptos, preparados e abertos para todas as informações (AMAZONAS, 2018)¹⁸¹.

Para Foster, (1997, 2014) o corpo contratado não permite a expressão de si do bailarino, construindo-se a partir de padrões impostos pelo mercado da dança e da mídia. Segundo Foster, o corpo contratado “obscurece a oportunidade, aberta a nós, ao longo deste século, de apreender o corpo como múltiplo, mutável e capaz, literalmente, de ser transformado em muitos corpos expressivos diferentes” (FOSTER, 1997, p. 256).

O corpo contratado, emborrachado, resiliente, que surgiu no palco como o produto daquele regime de treinamento, foi igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre coreógrafos para produzir obras de forma rápida e econômica (FOSTER, 2014, p. 83).

Após a análise das diferentes habilidades requisitadas nas coreografias das quais Fernando Queiroz participou, posso com segurança discordar de Foster nesse sentido. Primeiramente, porque ela limita-se a considerar somente as técnicas de treinamento como balé clássico, dança moderna e dança contemporânea, danças bem estabelecidas como sistemas de formação de um corpo dançante e, aptas a tornar o bailarino preparado para qualquer demanda coreográfica no subcampo da grande produção em dança. A partir do exemplo de utilização de elementos orientais na composição contemporânea como nos trabalhos de Akram Khan e Orly Portal, é possível compreender como as danças que estão fora deste circuito ocidental dominante constituem-se, cada vez mais, como potentes para formação e criação em dança.

Em segundo lugar, porque a dança, assim como a música, a literatura e as artes plásticas, é, além de expressão artística e política, uma profissão. Os bailarinos

¹⁸¹Em sua validação, Paula Amazonas ressaltou que são poucos os bailarinos da CMDPA que são fortes em danças urbanas. Indicou que eles não têm aulas regulares deste estilo e solicitou que eu retirasse danças urbanas deste texto para que não parecesse que todos são fortes neste estilo. No entanto, considero que nem todos também são fortes em balé clássico ou mesmo em alguns aspectos da dança contemporânea. Este parágrafo me parece indicar a capacidade do bailarino em adaptar-se a estes estilos de acordo com o trabalho. Deixo aqui a visão de Paula Amazonas e a minha para que o leitor tire suas conclusões.

da CMDPA são profissionais buscando sobreviver de sua arte desenvolvendo estratégias de adaptação à “economia criativa”. Adequado à perspectiva pós-colonial e ao conceito de bailarino anfíbio, o termo “corpo contratado” é útil para elucidar as demandas de mercado às quais os bailarinos profissionais estão sujeitos e a capacidade de mutação sagaz dos corpos dançantes de formação exógena.

Para Fernando Queiroz, a mutação alcançada aumentou seu valor no subcampo de produção em dança e o valorizou dentro da CMDPA. Seu esforço foi recompensado, garantindo-lhe ter sido selecionado para o primeiro espetáculo internacional da CMDPA e, principalmente, garantindo-lhe a atuação em papel de destaque no trabalho:

Eu sempre falo que eu sou muito grato à companhia municipal, [...] porque a companhia municipal foi o meu primeiro emprego de bailarino, foi a primeira vez que eu saí do estado, e agora foi a primeira vez que eu saí do Brasil, então é tudo muito maravilhoso e aí eu consigo ver que realmente valeu a pena a minha dedicação em ter um corpo que pudesse aceitar todas as propostas e não ficar fechado num único estilo de dança [...] a companhia municipal conseguiu me proporcionar essas experiências porque eu estive aberto, junto com a companhia, a aceitar o que viesse (QUEIROZ, 2018).

Fernando Queiroz tornou claro que, para obter maior valor dentro do subcampo da produção em dança, mais do que ser especializado em um único estilo, é preciso dominar diferentes habilidades e a improvisação. Assim como Foster (1997, 2014), Louppe (2000, 2014) também considerava as técnicas dominantes como base inquestionável de formação de um corpo dançante:

As vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular (LOUPPE, 2012, p. 70).

Fernando Queiroz comprova que é possível utilizar-se de outras técnicas para formar um corpo criativo e disponível. Para Fernando Queiroz, se inicialmente o flamenco pode ter sido limitante para atender às demandas do subcampo da grande produção em dança, hoje o flamenco é uma habilidade a mais que o diferencia e lhe atribui maior valor enquanto bailarino. O anfíbio de corpo contratado buscou de maneira sagaz um modo de inventar seu corpo, tornando-o disponível, inteligente criativo e singular.

5.2.2 *Espécime* anfíbio Paula Finn

Figura 10 – Paula Finn em Hiato



Fotografia de: Adriana Marchiori

Quando entrevistei Paula Finn em 2017, ela ainda não havia ingressado na CMDPA. Ela havia feito audição naquele mesmo ano, mas não havia sido selecionada. Por outro lado, Finn estava com um belíssimo trabalho em exibição, o espetáculo *Hiato* (2016)¹⁸², em que era a única bailarina em cena. Por este trabalho, ela recebeu o prêmio de melhor bailarina no Açorianos de dança em 2016. Além disso, havia recebido grande destaque por sua atuação no espetáculo *Como montar um baile* (2012)¹⁸³, de Silvia Canarim¹⁸⁴, (espetáculo reapresentado em 2014).

¹⁸²Dirigido por Leonardo Jorgelewicz, a ideia do espetáculo é convidar o espectador a submergir num hiato temporal, deixando-se levar pelas energias suscitadas pela dança, como numa viagem sensorial e imagética - composta com projeções feitas simultaneamente pela VJ Paula Pinheiro, que compõe com cenário e luz, e que ora propõe movimento, ora apenas deixa que siga o fluxo de ações propostas pelo corpo. Ficha Técnica: Direção: Leonardo Jorgelewicz / Atuação: Paula Finn / Vídeos: Paula Pinheiro / Trilha sonora: Guilherme Guinalli / Iluminação: Carol Zimmer / Cenário: Maílson Fantinel / Figurino: Victor Kayser / Produção: Carol Zimmer e Paula Finn

¹⁸³O espetáculo *Como montar um baile* nasce como uma investigação a respeito do processo criativo de Silvia Canarim dentro da dança flamenco. Direção geral: Silvia Canarim Assistência de direção: Iandra Cattani Coreografias: Silvia Canarim e grupo Bailarinos: Clarice Alves, Clarissa Bohrer, Daniela Barzotti, Daniela Zatti, Larissa Guedes, Margarita Charbonnier, Kelly Milioni, Michelle Richter, Paula Finn, Paula Machado, Priscila Peres, Régis Coimbra, Silvia Canarim e Valéria Calvi. Músicos: Fernando de Marília (guitarra flamenco), Thaís Rosa (cante flamenco), Tuti Rodrigues (percussão) e Franco Salvadoretti (flauta transversa). Iluminação: Fabrício Simões Sonorização: Mateus Stanisquaski Produção: Paula Finn

¹⁸⁴Silvia Canarim atua como bailarina e coreógrafa independente e dirige o Grupo Flamenco Silvia Canarim. Faz parte da Impuro Cia de Dança ao lado dos bailarinos Iandra Cattani e Alessandro Rivellino. obteve oito indicações e recebeu quatro Prêmios Açorianos entre os quais, o de Melhor Espetáculo de Dança e o de Melhor Trilha Sonora.

Apesar disso, não ter sido selecionada para a CMDPA era motivo de grande frustração para a bailarina.

Em 2018, porém, Finn foi selecionada e pude observá-la em cena no espetáculo *Caverna* (2018), de Rafael Gomes¹⁸⁵, e durante o processo de criação de *Pedra Verde* (2018), de Gustavo Silva¹⁸⁶.

Em sua primeira entrevista, busquei compreender de que modo Finn trabalhava o flamenco em suas composições contemporâneas e assisti ao espetáculo *Hiato*, na Sala Álvaro Moreira, em 2017. Em 2018, meu interesse foi compreender como Finn lidou com sua corporeidade flamenca dentro da CMDPA.

Finn começou seu aprendizado em dança ainda criança na escola onde estudava, com aulas de balé, mas não julga este período importante. Para ela, seu aprendizado iniciou na escola Cadica Danças e Ritmos no ano de 2001. Por volta de seus treze anos, passou a fazer parte da Cadica Companhia de Dança¹⁸⁷ e apresentar-se regularmente em eventos específicos de flamenco e no Natal Luz (Gramado/RS). Finn relatou que a diretora Cadica proporcionava o contato com estilos diferentes de dança, uma vez que o perfil da companhia era trabalhar fusões com o flamenco. Desta forma, ela teve aulas de salsa, danças gaúchas, tango, danças italianas, árabes e *hip hop*.

A partir de 2007, ao assistir *A casa*¹⁸⁸ (2007), de Sílvia Canarim, ela passou a frequentar as aulas de Sílvia concomitantemente aos ensaios da companhia Cadica. Em 2009, Paula Finn ingressou no Curso de Graduação em Dança da UFRGS e passou a ter contato com técnicas contemporâneas, expressão corporal, o que lhe proporcionou maior compreensão sobre o corpo e a prática responsável da dança. Segundo ela, sua verdadeira profissionalização deu-se em contato com os mestres da UFRGS e o conhecimento adquirido na universidade. Seu interesse por aprofundar os conhecimentos na dança contemporânea, estilo principal

¹⁸⁵Rafael Gomes é um coreógrafo carioca radicado em Bruxelas que integrou importantes companhias brasileiras como Deborah Colker e São Paulo Cia de Dança (SMC, 2018).

¹⁸⁶Coreógrafo de danças urbanas diretor da *Companhia New School Dreams* em Porto Alegre.

¹⁸⁷Sua Cia de Dança participou de importantes eventos, projetos e espetáculos com shows flamencos, gaúchos e fusões de diversos ritmos. A Cia viajou também por vários países como Coreia do Sul, Portugal, China e Rússia representando a cultura Brasileira. Disponível em: <<https://www.cadica.com.br/cadica>> Acesso em: 03 nov. 2018.

¹⁸⁸O espetáculo *A Casa*, proposto pelo Grupo Sílvia Canarim, realizou uma releitura da peça teatral *A Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. A obra obteve oito indicações ao Prêmio Açorianos de 2007 e recebeu 4 estatuetas: Melhor Espetáculo de Dança, Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Direção e Melhor Cenografia. Disponível em: <<http://silvia-canarim.com.br/apresentacoes/>> Acesso em: 03 nov. 2018.

desenvolvido na universidade (FINN, 2017), levou-a a ter aulas de dança contemporânea com Douglas Jung e contato improvisação com Alexandre Rivelino a partir de 2012.

Em 2014, ano de sua graduação, ela ingressou no Grupo Experimental de Dança (GED)¹⁸⁹. No projeto, teve oportunidade de ter três horas de aulas de dança por dia com mestres importantes de Porto Alegre. Paula Finn identifica o GED como responsável por seu aprimoramento artístico na dança. Juntamente com ex-colegas do GED, Paula Finn desenvolveu o Coletivo Artístico Tônuma¹⁹⁰, o qual explora a dança, artes visuais, malabarismo, música e “de tudo um pouco” (FINN, 2017).

Paula Finn fez parte da companhia Silvia Canarim até 2017. Atualmente, em 2018, ela atua na CMDPA, no coletivo Tônuma, e desenvolve o projeto independente Palco Parangolé, em que realiza uma apresentação ao mês com bailarinos convidados¹⁹¹. Também no ano de 2018, Hiato foi contemplado com prêmio Braskem em Cena¹⁹², participando do importante festival municipal Porto Alegre em Cena.

Com seu trabalho na CMDPA, eu assisti a bailarina em Caverna e foi incrível ver sua emoção ao final do espetáculo, pois eu sabia o quanto ela desejou entrar para a CMDPA e tudo o que aquele momento significou para ela. Lembrei-me de nossa entrevista em 2017, quando relatou sua decepção ao não ter sido selecionada. Para Paula Finn, a causa de não ter sido aprovada relacionou-se ao encurtamento muscular causado pelo flamenco. Paula Finn acreditava que seria preciso um corpo mais alongado para o trabalho na CMDPA.

Porém, a ideia de sua inflexibilidade continua a ser um empecilho para ela. Após o ingresso na CMDPA, Paula Finn relata sua resistência nas aulas de balé clássico: “Uma vez por semana, eu saio da companhia dizendo: não posso mais fazer isso, preciso parar de fazer isso, porque é um desastre [...] toda a aula de balé

¹⁸⁹ O Grupo Experimental de Dança da Cidade surgiu em 2007 com o objetivo de fomentar novos talentos para a dança. Idealizado pelo Centro Municipal de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e coordenado pelo Airtom Tomazzoni (WIKIDANCA.NET, 2018). Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Experimental_de_Dan%C3%A7a_de_Porto_Alegre> Acesso em: 24 out. 2018.

¹⁹⁰ O Coletivo artístico é formado por ex-colegas de Finn do GED (Ver elenco em nota 121).

¹⁹¹ Alguns artistas participantes foram Luciana Paludo (bailarina e professora curso de Dança da UFRGS) e Fernando Queiroz. A apresentação é realizada em no bar Parangolé.

¹⁹² O prêmio Braskem em Cena é uma das premiações mais importantes para as Artes Cênicas em Porto Alegre (ALFAPOA, 2018). Disponível em: <<https://alfa.portoalegre.rs.gov.br/smc/noticias/premio-braskem-encerra-o-porto-alegre-em-cena-2018>>. Acesso em: 24 out. 2018.

clássico eu não faço o último exercício, porque eu estou quase chorando...”(FINN, 2018).

Outro fator que aponta sua resistência com o balé clássico foi ter participado da *Suite Pulcinella* (2018) coreografada por Alexandre Rittman¹⁹³ como seu primeiro trabalho dentro da Companhia. *Suite Pulcinella* foi apresentado em celebração aos 106 anos do teatro São Pedro e contou com Orquestra Theatro São Pedro, sob a regência do maestro Evandro Matté. O espetáculo apresentou “uma forma concertante reduzida do balé escrito por Igor Stravinsky em 1922”.¹⁹⁴ (SMC, 2018b).

Para Paula Finn, que atribuía a inflexibilidade como seu ponto fraco, participar de um espetáculo de balé clássico ao lado de bailarinos mais experientes do que ela no estilo foi um grande desafio e até um constrangimento¹⁹⁵. Ainda assim, a diretora artística e idealizadora do espetáculo, Paula Amazonas, considera que todos os bailarinos dominaram os movimentos propostos para o trabalho: “

[...]foi muito interessante vê-los também se movimentando como no balé: de estica o pé mesmo e de poses, posições bem clássicas, então eu acho que alguns se sentiram bastante desafiados mas eles cumpriram [...] e ficou muito bonito (AMAZONAS, 2018).

Figura 11 – Composição de Pedra Verde (2018)

¹⁹³Alexandre Rittman é bailarino e coreógrafo do Balé Concerto de Porto Alegre, Prêmio Açorianos de Melhor Bailarino, em 1994 e 1997. Com passagens pelos Ballet do Teatro Castro Alves (Bahia), em 1995, e na Companhia de Dança de Minas Gerais (Belo Horizonte), em 1996. Disponível em: <<https://www.extraclasse.org.br/edicoes/2003/09/em-busca-do-movimento-perfeito>> Acesso em: 03 nov. 2018.

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://noticias.cennoticias.com/10868622?origin=relative&pageId=9eaf6a8b-b120-45cd-af45-5f64518c4813&PageIndex=1>> Acesso em: 24 out. 2018.

¹⁹⁵ Segundo Finn, os principais constrangimentos pelos quais passou em *Pulcinella* foram: enquanto todos realizaram duos, seu parceiro realizou um solo. Durante um dos ensaios, o coreógrafo desistiu de utilizar pontas a atribuiu sua escolha ao fato de “Paula estar no elenco” (FINN, 2018).



Fotografia: registro da pesquisadora.

Ao assistir Paula Finn ensaiando, apesar de seu discurso, conhecendo sua trajetória e vendo-a falar de suas realizações, é difícil perceber sua insegurança¹⁹⁶. Durante o ensaio com Gustavo Silva¹⁹⁷, presenciei Paula Finn auxiliando os demais bailarinos a compreenderem o tempo de realização de cada movimento proposto pelo coreógrafo. Com o apoio de Paula Finn, batendo palmas e contando, os bailarinos compreenderam a realização de uma sequência de chutes muito rápidas (*footwork*) compensada com inclinações de tronco para os lados, características do estilo *house dance* (SILVA, 2018)¹⁹⁸. No espetáculo *Pedra Verde* (2018), Finn toca um instrumento de percussão em frente à cena, enquanto os bailarinos dançam ao

¹⁹⁶ Muito do relato de Finn refere-se à insegurança natural de qualquer bailarino ao ingressar em uma companhia em meio a um grupo que já está trabalhando há mais tempo, que conhece a rotina de trabalho, e que já conquistou o respeito e aprovação dos colegas. No entanto, julguei importante abordar suas dificuldades como informação de como lidou com suas inseguranças a fim de colaborar com outros bailarinos e coreógrafos no futuro.

¹⁹⁷ Diretor da companhia de danças urbanas *New School Dreams*. Coreógrafo de danças urbanas com poética de composição contemporânea (SILVA, 2018).

¹⁹⁸ Informação verbal.

fundo. Sua interpretação corporal e musical confirmam sua habilidade interdisciplinar alcançada com a prática do flamenco.

Além da complexidade da sequência de *footwork*, essa deveria ser realizada em *Cânon*¹⁹⁹ dividido em duas filas de bailarinos. O primeiro da fila deveria iniciar o movimento no tempo um, e os demais realizavam sequencialmente, iniciando meio tempo atrasado em relação ao bailarino a sua frente. Além de realizar o *Cânon* contando tempo e contratempo, a habilidade rítmica exigia anular o sentido cinestésico (ROUQUET, 2017) dos bailarinos. O sentido cinestésico é também um elemento de informação do bailarino para dançar em grupo, é uma habilidade treinada por anos: ele observa o movimento no outro e modula seu corpo em busca do mesmo tônus, sensação, ritmo, deslocamento no espaço e ao mesmo tempo que o grupo, pois a maioria do aprendizado das danças requer imitação do movimento. Anular esta informação corporal foi muito difícil para o grupo, mas não pareceu difícil para Paula Finn.

Por outro lado, Paula Finn é consciente de que também os demais bailarinos têm suas fraquezas e inseguranças:

Eu demorei alguns meses para me colocar horizontal com eles. Aí eu comecei a ver que, na verdade, todo mundo tem fragilidade, que não é todo mundo tão alongado assim, que está todo mundo meio junto ali. E aí, eu comecei a ver as potências de cada um... (FINN, 2018).

Acredito que a insegurança de Paula Finn refere-se mais a sua adaptação na Companhia em que muitos já dançam desde 2014. Além dos mais antigos bailarinos já estarem habituados com a rotina de aulas e ensaios com diferentes coreógrafos, eles já provaram seu valor na dança para os colegas, coreógrafos e diretores, enquanto Paula Finn está construindo esse espaço. No entanto, o fato de o balé clássico e as habilidades desta técnica a intimidarem aponta para a possibilidade de que o discurso hierárquico das danças bem estabelecidas encontre consonância na visão sobre a dança de Paula Finn. Qual o valor derivado atribuído ao capital corporal do flamenco dentro da CMDPA?

Porém, a intimidação de Paula Finn não a impede de inserir o virtuosismo exótico em suas criações de movimento. Durante ensaio de Pedra Verde, em dado momento da composição, os bailarinos desenvolvem diferentes movimentos

¹⁹⁹ Realização de um movimento sequencialmente pelo grupo de bailarinos.

espalhados pela sala, até que Paula Finn inicia uma sequência realizando complexas ondulações e movimentos circulares com o quadril. Em seguida, os bailarinos agrupam-se em torno de Paula Finn e tocam seu corpo como que demonstrando o estranhamento frente a sua alteridade. Para Gustavo Silva (2018), a alteridade do corpo de Paula Finn é percebida em seus movimentos de tronco, cintura pélvica e cintura escapular. Enquanto no balé clássico a coluna é alongada e rígida e nas danças urbanas a coluna é levemente arqueada, no corpo de Paula Finn o coreógrafo percebeu a liberdade de torção do tronco. Segundo Gustavo Silva, a habilidade de realização de torções confere à Paula Finn mais possibilidades de realização de movimentos laterais com o tronco.

De fato, ao assistir os bailarinos trabalhando juntos para executar a sequência de *footwork*, foi possível perceber o modo com que Paula Finn compensou as rápidas trocas de peso do movimento na cintura escapular, torcendo o tronco e virando os ombros levemente lado a lado. O mesmo movimento realizado de maneira muito diferente de seus colegas, e essa diferença foi visível em seu tronco.

Gustavo Silva identifica as diferentes partes do corpo exercendo diferentes funções na dança: os braços expressam a *legenda* do que se quer comunicar com o movimento, a face apresenta a *expressão de um estado de espírito*, as pernas marcam o *ritmo* e no tronco localiza-se a essência do bailarino, seu *feeling*:

Eu posso colocar o ritmo que eu quiser, posso colocar a legenda que eu quiser, posso colocar a expressão que eu quiser, mas tirar o meu *feeling*, minha essência, eu não posso tirar. Então acho que nas cinturas e no tronco dá para ver muito quem tem origem de que área... (SILVA, 2018).

Também para Hubert Godard em seu texto *Gesto e Percepção* (2001), o tronco é o local do corpo responsável pela organização gravitacional do bailarino. Para Godard (2001), “a organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais” (GODARD, 2001, p. 20). Assim sendo, os músculos antigravitacionais situados na cintura escapular e tronco organizam-se de acordo com a prática do bailarino, sua cultura, além de fatores filogenéticos de sua anatomia.

Em 2017, ao entrevistar Paula Finn, perguntei a ela como era trabalhar com bailarinos de outras formações de dança. Paula Finn explicou-me que o estranhamento era algo sempre presente, pois o que era muito simples de executar para ela poderia não ser simples para os outros.

Antes de sua entrada na CMDPA, Paula Finn já possuía uma trajetória, já havia sido premiada e indicada a importantes premiações como o Prêmio Açorianos de Dança da Prefeitura de Porto Alegre, já havia realizado importantes trabalhos como Hiato, e participado de espetáculos fora do âmbito do flamenco, como Sagração da Primavera (2014), enquanto ainda fazia parte do GED (FINN, 2018).

Segundo Paula Finn, só recentemente, ao iniciar suas atividades como professora de flamenco, ela aproximou-se da prática tradicional do flamenco (FINN, 2018). Isso porque, enquanto bailarina da Companhia Cadica, a prática envolvia fusões. Já ao ingressar na Companhia Silvia Canarim, trabalhou o flamenco sempre em composição contemporânea, já que Canarim utiliza a reflexão do sentido contemporâneo do flamenco em seus trabalhos.

Realizando a analogia da mutação do anfíbio para abandonar a água, enquanto para Driko Oliveira e Fernando Queiroz tal processo foi desenvolvido ao ingressar na CMDPA, para Paula Finn, graduada em dança pela UFRGS, onde a dança contemporânea é o estilo principal (FINN, 2018), e a partir de sua origem do flamenco já envolvendo hibridações, este processo não foi repentino, envolvendo rápida adaptação. Ao contrário, a partir da descrição de sua trajetória, acredito que Paula Finn nunca tenha pertencido somente à água, assim como hoje não pertence somente à terra.

Por outro lado, ao habitar diferentes territórios simultaneamente, Paula Finn preservou seu virtuosismo exótico e aprendeu outras técnicas as quais lhe garantiram agregar habilidades sem que ela precisasse negociar com a alteridade de sua dança. Na CMDPA, pela primeira vez, ela sente que seu corpo preserva muitas características “aquáticas”, ainda que transite nos dois ambientes:

Eu estou tentando, cada vez mais, não ter ele [o flamenco] óbvio, não ter ele ali, as pessoas olharem e não verem que eu sou do flamenco. Eu estou tentando muito, porque eu preciso me desvencilhar, porque eu quero mudar o meu corpo. Estar na companhia está fazendo com que eu queira mudar o meu corpo... (FINN, 2018).

Ainda que Paula Finn possuísse treinamento em um flamenco não tradicional, nunca antes ela havia sentido a necessidade de mascarar sua prática de origem como na CMDPA. Ao contrário dos colegas anfíbios, ela já possuía habilidades de improvisação, movimentos de chão, rolamentos, saltos e giros por meio de sua prática em dança contemporânea e contato improvisação. No entanto, nunca havia

sentido a necessidade de mascarar seu virtuosismo exótico de tal forma como agora. Em contato com os “outros” bailarinos ambientados à demanda de múltiplas habilidades e ao desenvolvimento de corporalidades similares, apesar de suas diferenças, Paula Finn reconheceu sua alteridade. Paula Finn reconheceu sua estraneidade.

No subcapítulo 3.2, refleti o território como sendo demarcado e sentido na pele a qual recebe primeiro a informação de nossa semelhança ou estraneidade. Para Paula Finn, estes limites são invisíveis, mas ela os sente no plano emocional e o vive no corpo. Seu virtuosismo exótico, em meio à comunidade da CMDPA, tornou-se evidente para ela, pela primeira vez. A partir desta percepção de sua alteridade, Paula Finn tem buscado a similaridade de forma a integrar-se, cada vez mais, à demanda criativa da Companhia:

[...] quando eu vou criar com outros artistas eu acabo procurando similaridades porque, para mim, sair do corpo que eu construí, é uma coisa que eu tenho muita vontade, mas é muito difícil. E é muito mais fácil partir de um corpo que você já construiu (FINN, 2018).

Analisando seus trabalhos fora da Companhia, percebo a semelhança da descrição de Weber (2011) em relação aos trabalhos experimentais de artistas do Canadá. Para Weber (2011), os trabalhos experimentais caracterizam-se, entre outros aspectos, por certa liberdade de obrigação da conclusão da obra, da divisão disciplinar de linguagem e de sucesso diante do grande público: “[...] elas dão uma continuidade ao que as vanguardas do início do século nos ensinaram...” (WEBER, 2011, p. 14).

A liberdade e descompromisso com o grande público permitem ao bailarino também a liberdade de criar e gerenciar sua obra, ainda que em colaboração com outros artistas. Uma vez inserida no subcampo da grande produção em dança, o compromisso com o grande público, o qual é imposto à CMDPA como forma de tornar-se competitiva no mercado da dança do grande campo de produção, exige da bailarina adaptações e a realização de escolhas artísticas.

As práticas que fazem parte do subcampo da grande produção em dança como as que a CMDPA realiza estão sujeitas a uma lógica econômica “e será difícil escapar às pressões de uma certa conjuntura de valor econômico” (WEBER, 2011, p. 14). A CMDPA necessita ajustar-se aos padrões de mercado de editais, premiações e agregar valor ao seu capital artístico o qual é medido de acordo com o

número de produções, visibilidade de público, alcance de circulação (nacional, internacional, número de cidades ou países em que se apresentou) (MACHADO, 2018)²⁰⁰. Segundo Neca Machado²⁰¹ (2018), Diretora Técnica da CMDPA, é preciso que os bailarinos desenvolvam habilidades variadas, para estarem aptos a realizar qualquer trabalho:

[...] quanto mais a gente conseguir desenvolver obras diversificadas, que é uma característica dessa companhia: a multilinguagens, como diz a Débora Leal, que é também um princípio usado nas escolas preparatórias. [Lá] eles têm aulas com várias linguagens, [...] de dança para que a gente forme bailarinos aptos a desenvolver qualquer tipo de trabalho (MACHADO, 2018).

Para tornar seus bailarinos aptos a desenvolver qualquer tipo de trabalho, a CMDPA oferece aulas aos bailarinos e incentiva-os a buscar a excelência (AMAZONAS, 2018). Para Machado, a partir do contato com Airton Tomazzoni, primeiramente como seu professor na UERGS e depois como diretor do centro de dança da Secretaria Municipal da Cultura (SMC), a visão elitista que tinha sobre a dança mudou para uma visão não hierárquica das danças. Segundo Neca Machado, a perspectiva não hierárquica de Airton Tomazzoni é aplicada também nas EPDs, no GED e na Companhia Jovem (MACHADO, 2018), sendo responsável pela multiplicidade de estilos oferecidos aos participantes.

Os trabalhos do GED podem ser considerados produções experimentais, considerando-se o critério de não compromisso com o grande público, além de fatores apontados por Weber (2011), como produções modestas e processos baseados na exploração. Uma vez inserida no subcampo da grande produção em dança, enquanto bailarina da CMDPA, Paula Finn sentiu a necessidade de mutação corporal para adaptar-se às exigências de trabalho da Companhia. Para Paula Amazonas, a CMDPA espera de seus bailarinos que busquem o aprimoramento

²⁰⁰ Além da confirmação dessa suposição de Neca Machado, consta sempre nos *releases* da CMDPA e em sua apresentação, tais informações atestando seu sucesso. Exemplo é sua página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/ciamunicipaldedanca/about/?ref=page_internal> Acesso em: 28 out.2018. Além desses dados, Neca Machado cita como sucesso da companhia sua atuação social junto às EPDs e a Companhia Jovem.

²⁰¹ Aluna de Eva Schul nos anos 1970 e de Cecy Frank nos anos 1980, foi professora de dança moderna e contemporânea. Graduada em dança pela UERGS, é professora de dança da rede municipal de Porto Alegre, cedida à secretaria da Cultura, colaborando no desenvolvimento de projetos como GED, companhia jovem e CMDPA. Foi diretora artística da companhia até 2017.

técnico sempre para que sejam “fortes tecnicamente” para estarem abertos a todas as propostas coreográficas (AMAZONAS, 2018).

Figura 12 – CoreografiaScanner do espetáculo Adágio



Fotógrafa: Cíntia Bracht

Ao analisar a trajetória da CMDPA, considerando o termo das finanças “derivativo” (MARTIN, 2012) relacionado com o termo “capital corporal” (WEBER, 2011), é possível refletir sobre o valor derivativo do capital corporal das danças mundializadas dentro da CMDPA ao longo de tempo. A partir de uma análise dos espetáculos os quais assisti, deduzi que esse valor derivativo vem diminuindo progressivamente. Em Salão Grená, os bailarinos foram valorizados por sua criação de movimento, independente do estilo. Em Scanner (2015)²⁰², os bailarinos tiveram certa liberdade de movimentação, desde que atrelada ao discurso corporal. Já os

²⁰²Scanner foi uma montagem coreográfica dirigida por Airton Tomazzoni, a qual fez parte do espetáculo Adágio. Em Scanner, os bailarinos transitavam lateralmente pelo palco simulando a ideia de um scanner. Segundo Tomazzoni (2018), a tarefa a ser desenvolvida pelo grupo foi simular a varredura de imagens pelo movimento, propondo respostas para a questão de “como um corpo que dança rastreia o espaço”. A partir dessa proposta aberta de criação, os bailarinos tiveram oportunidade de inserir movimentações livres de qualquer estilo de dança. A única imposição o qual poderia desafiá-los a buscar novas formas de executar seus movimentos foi a exigência de que pelo menos um deles mantivesse a frequência da varredura, caracterizada pelo trânsito lateral constante dos bailarinos. (TOMAZZONI, 2018).

espetáculos de 2018, *Caverna* e *Brazil Beijo*, o discurso corporal impõe-se ao capital corporal das danças mundializadas, exigindo dos bailarinos uma unidade corporal:

[...] dentro da heterogeneidade deles, a gente cria uma unidade para que os espetáculos tenham identidade, então a gente teve o espetáculo *Caverna*, por mais que eles venham de estilos diferentes, mas a gente faz aulas todos juntos todos os dias então eles estão criando corpos e criando espetáculos com uma unidade, como um grupo de doze bailarinos para aquele trabalho específico, então eu acho que a gente está criando sim uma unidade entre esses doze bailarinos (AMAZONAS, 2018).

No entanto, a unidade à qual refere-se Paula Amazonas não está relacionada a uma homogeneização dos corpos, mas sim a uma corporeidade a favor do discurso corporal de cada composição:

[...] Eu acredito que [...] não vá se perder essa heterogeneidade, até porque a gente busca isso também [...] de eles serem uma companhia com uma identidade, de eles serem um grupo homogêneo, mas a homogeneidade que tem limite, que preserva a sua heterogeneidade, então a gente não está buscando só uma vertente para eliminar a outra, então as duas coisas vão se encaminhando juntas...(AMAZONAS, 2018).

A homogeneidade descrita por Paula Amazonas está relacionada ao discurso corporal coreográfico, e a heterogeneidade não está relacionada aos diferentes estilos e suas diversas formas de virtuosismo exótico, mas sim às diferentes habilidades corporais de cada bailarino as quais agregam valor ao capital corporal potencial da CMDPA enquanto grupo. Por exemplo, Amazonas cita o espetáculo *Brazil Beijo*²⁰³, em que os movimentos exógenos às danças ocidentais, como círculos de quadril e ondulações da coluna, teriam sido muito mais difíceis de realizar se não houvesse bailarinos como Paula Finn e Fernando Queiroz no grupo²⁰⁴. O espetáculo também utilizou-se de *krakebs*²⁰⁵, para os quais, o conhecimento dos bailarinos de flamenco com a castanhola favoreceu o aprendizado de seus colegas bailarinos. Nesse sentido, a heterogeneidade do grupo favorece o aprendizado de diferentes coreógrafos de dança contemporânea, porém, o valor derivativo do capital corporal

²⁰³Paula Finn não participou do elenco de *Brazil Beijo*, mas todo o elenco da CMDPA participou do processo de composição do espetáculo e de aulas com Orly Portal.

²⁰⁴Todos os bailarinos participaram do processo de composição de *Brazil Beijo*, porém não foi a coreógrafa que selecionou o elenco do espetáculo e sim a direção da companhia.

²⁰⁵*Krakebs*, um grande instrumento musical de ferro utilizado na música de Gnawa, região do norte da África que serviu de inspiração para o espetáculo de Orly Portal.

das danças mundializadas não se refere ao virtuosismo exótico, e sim como habilidade sensorial do bailarino.

Paula Amazonas ressalta que a dança contemporânea de hoje difere-se muito da dança praticada em décadas anteriores e que, além do fator tempo, há também as especificidades de cada coreógrafo e as diferentes técnicas as quais acumula em sua própria poética (AMAZONAS, 2018). Entendo assim, que o virtuosismo exótico não é interessante para a maioria dos trabalhos atuais da CMDPA. Mesmo em *Brazil Beijo*, a técnica exógena dos bailarinos interessa como pano de fundo, como um agregador de habilidades, formas de sentir e perceber, criar o movimento, como senso e não como sentido. Da mesma forma, considero que o valor derivativo do capital corporal do flamenco é inferior, em relação às danças urbanas, já que a CMDPA utiliza o estilo em alguns trabalhos a exemplo de *Ilação* e *Pedra Verde*. Além disso, o exotismo do flamenco alude ao orientalismo, enquanto as danças urbanas têm origem ocidental e possuem influências na dança contemporânea, tornado esses dois estilos próximos em alguns aspectos.

Devido a isso, o virtuosismo exótico de Paula Finn lhe causa a estraneidade dentro da comunidade da CMDPA, seu exotismo ainda sobressai o discurso corporal de cada trabalho, atuando como um dissenso:

O que vem passar é um processo de dissociação: uma ruptura na relação entre senso e sentido, entre o que é visto e o que é pensado, e entre o que é pensamento e o que é sentido. O que vem a acontecer é uma ruptura na configuração específica que nos permite ficar em 'nossos' lugares atribuídos em um dado estado de coisas... (RANCIÈRE, 2010, p.143)²⁰⁶.

O estudo de Rancière refere-se à arte como política, sendo o artista o ser político. Ao romper com a ordem normativa da cidade, com hábitos, clichês e comportamentos, o artista subverte a ordem instaurando “regime estético de dissenso”, ou seja, afastando-se da ordem consensual. Por sua vez, o consenso refere-se a:

Consenso significa muito mais do que simplesmente uma nova maneira de governar que, para evitar conflitos, apelos à perícia, arbitragem e acordo das respectivas partes de uma população. Em vez disso, o consenso é um acordo entre senso e sentido, em outras palavras, entre um modo de

²⁰⁶ *What comes to pass is a process of dissociation: a rupture in the relationship between sense and sense, between what is seen and what is thought, and between what is thought and what is felt. What comes to pass is a rupture in the specific configuration that allows us to stay in 'our' assigned places in a given state of things* (trad. livre).

apresentação sensorial e um regime de significado. Consenso, como um modo do governo, diz: é perfeitamente aceitável que as pessoas tenham interesses diferentes, valores e aspirações, no entanto, existe uma realidade única para que tudo deve estar relacionado, uma realidade que é experienciável como dado do sentido e que tem apenas uma significação possível (RANCIÉRE, 2010, p.144)²⁰⁷.

Relacionando o consenso e o dissenso desenvolvido por Rancière (2010) como analisado em um macrocosmo como a cidade, pode-se utilizar a mesma lógica para analisar um microcosmo como a comunidade da CMDPA. Nesta analogia, o consenso pode ser relacionado à valorização de um capital corporal amplo e homogêneo, o qual potencializa o bailarino a desenvolver diferentes habilidades criativas a serviço de um discurso corporal coreográfico, porém, excluindo singularidades como o exotismo. Por sua vez, o dissenso relaciona-se à quebra desta norma e à possibilidade de utilização da alteridade na dança como singularidade e não como habilidade.

Paula Amazonas acredita que o bailarino precisa experimentar diferentes técnicas a fim de alcançar sua profissionalização, preparando seu corpo. Na maturidade, o bailarino profissional saberá acessar as diferentes informações corporais e escolher, dentre elas, a mais adequada para o seu objetivo (AMAZONAS, 2018).

Paula Finn é uma artista experiente que possui reconhecimento fora do âmbito da CMDPA. Ela alcançou tal êxito em seus trabalhos experimentais, desenvolvendo uma corporeidade singular ancorada no virtuosismo exótico. Mesmo no trabalho considerado de dança contemporânea, Hiato, o qual lhe conferiu o prêmio Açorianos de melhor bailarina de dança em 2014, é possível perceber o flamenco em seu corpo. Segundo Paula Finn, só o fato de não tirar os pés do chão já aponta o enraizamento do flamenco (FINN, 2017). Em Hiato, Paula Finn apresenta diferentes qualidades de movimento: leve e suave exprimindo a água; o forte de sua pulsação e torções de tronco, exprimindo o vento e as vibrações curtas como tremidos e espasmos, exprimindo o fogo. Tronco e braços foram os protagonistas de seus movimentos interpretados firmemente por seu olhar e

²⁰⁷ *Consensus means far more than simply a new way of governing that, in order to avoid conflicts, appeals to expertise, arbitration and the agreement of the respective parts of a population. Instead, consensus is an agreement between sense and sense, in other words between a mode of sensory presentation and a regime of meaning. Consensus, as a mode of government, says: it is perfectly fine for people to have different interests, values and aspirations, nevertheless there is one unique reality to which everything must be related, a reality that is experienceable as a sense datum and which has only one possible signification (Trad. livre).*

expressão facial. A alteridade consagrou Paula Finn no subcampo de produção restrito da dança de Porto Alegre, seja na dança contemporânea, inserindo seu exotismo, seja no âmbito do flamenco, inserindo a reflexão de um sentido contemporâneo.

Paula Finn não é um anfíbio em fase de mutação, ela já domina a terra e a água. Porém, para os trabalhos a serem desenvolvidos com a comunidade da CMDPA será necessário mutar ainda mais, abandonando suas características aquáticas quando no território da Companhia. É preciso escolher entre ser um anfíbio atuando em consenso ou um anfíbio atuante em dissenso.

5.3 ESPÉCIE ANFÍBIO DE ORIGEM NO FOLCLORE NORDESTINO

No capítulo 1, sinalizei alguns apontamentos em torno do processo de mundialização do samba, o desenvolvimento de um estereótipo e exotização em torno do Rio de Janeiro e subsequente assimilação deste discurso por parte do brasileiro. Diferentemente da criação de um estereótipo internacional para então a assimilação e reprodução nacional, as danças nordestinas foram estereotipadas primeiramente dentro do próprio território nacional.

Segundo Albuquerque Jr. (2007), a criação do estereótipo nordestino teve início durante a antiga regionalização brasileira, que dividia o país em norte-sul. Ao final da escravidão no Brasil, a chegada dos imigrantes europeus no sul suscitou o encantamento pela ideia de miscigenação com uma raça superior. Somado a isso, a influência do pensamento naturalista da época, o qual "considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça" (ALBUQUERQUE JR, 2007, p.53) indicou a inferioridade para norte considerado atrasado e fadado a sucessivos infortúnios como seca, doenças e extrema pobreza. Para Albuquerque Jr. (2007), o nordestino passou a ser símbolo de "degeneração racial" do ponto de vista físico e intelectual (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 57). Para o autor, o sul do país olhava para o norte com o mesmo estranhamento, atribuindo-lhe subjugações, tal qual a Europa olhava e julgava o Brasil.

A partir desta ideia e do conceito de orientalismo (SAID, 2007), Albuquerque Jr. (2007) propõe a ideia de nordeste *nordestizado* como sendo uma invenção discursiva imagética a partir da propagação de um estereótipo e de sua apropriação pelo próprio nordestino, definindo características depreciativas do sujeito nordestino

e sua região. Tal projeto de significação sustentou-se e propagou-se por meio de intelectuais e artistas desde as artes plásticas, literatura, cinema, música e artes cênicas e até mesmo estudiosos do folclore. Dentre os citados, ele aponta José Lins do Rego, na literatura, a música de Luiz Gonzaga, filmes como os de Glauber Rocha e o teatro de Ariano Suassuna.

Segundo Albuquerque Jr. (2007), nos anos 1950, Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, difundiu o forró como música e dança, valorizando a alegria nordestina em músicas dançantes em um período em que o regionalismo se opunha a tentativa homogeneizante do nacionalismo:

A música de Gonzaga fala ritmicamente de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte, arrastando seu ouvido, sua cintura, seus quadris, arrastando seus pés. Nordeste da dor, que geme nas toadas, Nordeste da alegria que dança forró, Nordeste sensual de esfregar-se dos corpos do xote. Músicas que agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes Nordestes (ALBUQUERQUE JR, 2007,p. 181).

A origem da palavra forró mais aceita entre os estudiosos é a de que ela provém da palavra forrobodó, que pode ter origem nas línguas bantós com o significado de festa, bagunça; (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018; DOS SANTOS, 2016; ALBUQUERQUE JR., 2007).

Segundo Dos Santos (2016), hoje, o forró no Brasil tem tanta representatividade nas danças de salão como o tango tem na Argentina. Para Dos Santos, o Xote, Baião, Xaxado, Côco e Arrasta-pé são subgêneros do forró. Para Nascimento e Ortega (2018), o forró é um gênero musical e performático amplamente difundido mundialmente, tanto em termos de música quanto de dança. Segundo os autores, a difusão do forró na Europa sucedeu-se a partir de correntes migratórias de brasileiros nos anos 1980 e 1990 em que práticas tais como a capoeira, forró, frevo e maracatu foram introduzidas a partir de estratégias de adaptação traçadas por estes imigrantes brasileiros:

Ao longo dos processos migratórios, esses agentes foram capazes de mobilizar saberes, avaliar a conjuntura econômica dos países de residência, construir os gostos de um possível público, mobilizar e potencializar capitais que possuem ou que foram adquirindo, a fim de lançar-se em novos empreendimentos pessoais (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018, p. 49).

Dentre as estratégias de difusão do forró como um produto cultural de relevância para o consumo europeu, os autores apontam a propagação de festivais difundindo a culinária, música e dança brasileira, e apontam a existência de mais de 70 desses festivais pela Europa. O principal argumento de consumo deste "artefato cultural" é apontado como o gosto pela estética latina e o "imaginário e a dimensão emocional que o ato de 'dançar o forró' proporciona" (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018, p. 52). O estereótipo do imaginário rural; da figura do cangaceiro; da alegria do nordestino, apesar da vida sofrida, é propagada por estes migrantes (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018) e pode ser relacionada a uma forma de exotização do produto cultural como modo de agregar valor de consumo para o europeu.

Para Nascimento e Ortega (2018), o consumo de uma prática cultural tem um sentido emocional: a microeconomia afetiva. Em relação ao forró na Europa, essa microeconomia afetiva "surge como relação de convívio e sociabilidade em torno da dança e na trilogia *ouvir, dançar e entreter*" (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018, p. 61)²⁰⁸, possibilitando ao europeu o consumo da latinidade e da alegria nordestina.

Já Desmond (2013) tem uma visão mais crítica sobre o consumo da latinidade por parte dos norte-americanos. Para Desmond, um casal branco norte-americano praticando samba, tango ou lambada experimenta a sexualidade ilícita e perigosa dos latinos de uma forma socialmente segura estabelecida dentro de um espaço de tempo e lugar, como se o casal brincasse de ser "um latino quente". Assim:

A dança torna-se então uma forma socialmente sancionada de expressar ou experimentar a sexualidade, especialmente a sexualidade associada a sutis e sensuais movimentos da pélvis. Mas ao fazê-lo, o significado da dança e do ato de dançar sofre uma mudança. Não é mais "latina", agora é "anglo-latina" e seu significado emerge da, e contribui para, a dialética maior entre essas duas entidades sociais e políticas e suas relações políticas e econômicas atuais (DESMOND, 2013, p. 108).

Com o passar do tempo, as danças passam a ser mais codificadas passando ao status de dança sofisticada, ao ponto de ser praticada por nobres casais norte-americanos (DESMOND, 2013). Da mesma forma que o samba, o forró oferece a possibilidade de consumo da latinidade do "latino quente" de forma segura para o norte-americano devido ao seu caráter efêmero.

No Piauí, a difusão da cultura regional e a busca por afirmar a cultura local como instância artística podem ser identificadas na atuação do Balé Folclórico de

²⁰⁸Grifo do autor.

Teresina (BFT). Segundo Rodrigues (2012), o Piauí, estado apartado da cultura brasileira, assiste na televisão representações de um Brasil em que a cultura nordestina não é contemplada. Como contraponto ao estereótipo marginal do nordestino, o BFT desenvolve pesquisa de movimento com base no folclore local introduzindo elementos de atualização estética. Como estratégia de atualização do folclore, o BFT revigora o imaginário rural introduzindo o urbano e o moderno, fundindo o modelo enraizado do folclore nordestino às linhas e projeções da estética das danças bem estabelecidas. Para De Páscoa (2012), o BFT desenvolve a espetacularização da cultura local:

Com propósito de se ofertar produtos culturais piauienses de forma espetacularizada e prontos para o “consumo” midiático dos sujeitos sociais do Piauí e seus externos, o BFT reformula esteticamente os elementos da cultura piauiense e nordestina para que sejam visibilizados na mídia atendendo demandas desse mercado de bens simbólicos (DE PÁSCOA, 2012, p. 255).

Foi a partir desta complexa experiência entre o folclore e o contemporâneo, entre o rural e o urbano do BFT, que Kléo di Santys, hoje um migrante nordestino radicado em Porto Alegre, iniciou sua trajetória na dança.

5.3.1 *Espécime anfibio Kléo di Santys*

Figura 13 – Kléodi Santys em Caverna



Fotografia: César Lopes

Kléo di Santys, piauiense e bailarino da CMDPA desde 2014, é um espécime difícil de interpretar, até mesmo por ele. Sua carreira na dança começou por acaso quando, aos 15 anos de idade, sua diretora de teatro, Silvana Oliveira, o levou para fazer audição do BFT, mesmo sem que ele tivesse nenhuma experiência em dança. Segundo Kléo di Santys (2018), Silvana Oliveira enxergou o bailarino que ele nem sabia que existia.

O mesmo bailarino em potencial foi reconhecido por Luzia Amélia, diretora e coreógrafa do BFT, que o aceitou integrando-o primeiro em um treinamento preparatório para em seguida inseri-lo na companhia oficialmente meses depois. O primeiro trabalho de Kléo di Santys no BFT foi o espetáculo *Dança do Calango* (1997)²⁰⁹, já reconhecido internacionalmente quando Kléo di Santys ingressou no elenco.

²⁰⁹ Este, como outros espetáculos do BFT, circularam por muitos anos pelo Brasil e pelo exterior. Desta forma, o ano identificado é o de estreia da obra, não sendo necessariamente o ano em que

A experiência do BFT pode ser reconhecida a partir da proposição de De Aguiar (2012) quanto a estratégias de treinamento corporal do bailarino em centros de formação ou companhias. De Aguiar identificou duas alternativas para o preparo do bailarino a fim de alcançar uma maior capacidade de adaptação a qualquer demanda criativa: a aposta na multiplicidade e a aposta na neutralidade: “ A primeira seria uma tentativa de diversidade do intérprete alcançada pelo conhecimento de várias técnicas de movimento especificamente de dança ou não. A segunda, de encontrar uma prática que sirva de base para todas as outras “ (DE AGUIAR, 2012, p. 2). Enquanto o BFT parece ter buscado a neutralidade de seus intérpretes oferecendo-lhes somente a prática em balé clássico, Kléo di Santys busca a neutralidade a partir da multiplicidade de práticas corporais.

Para Kléo di Santys, as aulas de balé clássico no BFT não visavam a formação em clássico para o bailarino, mas no apoio para o desenvolvimento de uma maior projeção corporal e alinhamento como suporte para o folclore. No BFT o folclore era trabalhado como raiz e como projeção, segundo Kléo di Santys. Para De Páscoa (2012) “[...] o BFT agencia a transposição do folclore de um contexto rural tradicional para um contexto urbano contemporâneo ao promover modificações nas formas de apresentação dessas ‘antigas’ danças” (DE PÁSCOA, 2012, p. 256). Desta forma, para tornar a expressão folclórica piauiense/nordestina uma forma “elitizada” de dança, a estratégia de Amélia foi preparar seus bailarinos nas aulas buscando as “linhas” do balé, e na prática coreográfica buscando o enraizamento do folclore nordestino.

Ao ingressar no BFT, Kléo di Santys declarou sentir uma enorme responsabilidade por estar entre bailarinos mais experientes e por ter recebido tal oportunidade de Amélia. Devido a isso ele passou a praticar todas as danças as quais pode ter acesso. Ele buscou assistir aulas ministradas pelos próprios bailarinos do BFT. No espetáculo *Piauiês* (1998)²¹⁰, Kléo di Santys teve contato com as dançasdo Reisado, Pagode de Amarante, Cavaló Piancó, Tambor de Crioula, Côco, Baião Sapateado e Bumba Meu Boi. Ao deixar o BFT três anos depois, Kléo

Santys tenha atuado como bailarino do espetáculo, uma vez que ingressou por volta dos anos 2000, segundo seu testemunho.

²¹⁰ As informações sobre o ano de estreia dos espetáculos do BFT constam no site Geleia Total. Disponível em: <<https://www.geleiatotal.com.br/2017/10/18/luzia-amelia/>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

di Santys passou a coreografar e dançar em várias bandas de Forró as quais apresentavam-se principalmente durante o carnaval e período junino.

O trabalho com a banda não era bem visto na época devido à exposição do corpo feminino ao extremo da vulgaridade até episódios de prostituição de bailarinas de bandas de forró (SANTYS, 2018). Movido pelo desejo de mudar tal concepção, Kléo di Santys passou a coreografar “para que pudesse dançar” e buscou mais referências nas danças populares para especializar-se. Assim entrou em contato com as danças de salão, bachata e zouk. Trabalhou por dois anos como coreógrafo e bailarino de bandas de forró até ingressar no Balé da Cidade de Teresina (BCT). O BCT, hoje com 25 anos de existência, é uma companhia de dança contemporânea mantida pela prefeitura de Teresina e pela Fundação Monsenhor Chaves (PORTAL.PMT, 2018)²¹¹. Enquanto no BFT Kléo di Santys teve contato com o trabalho voltado para o folclore com elementos de atualização, no BCT, entrou em contato com a dança contemporânea buscando elementos estéticos do folclore.

Para Kléo di Santys, sua formação de bailarino só completou-se após esta experiência de seis anos no BCT, onde atuou com diferentes coreógrafos e entrou em contato com outra forma de pensar e criar na dança (SANTYS, 2018). Neste período, participou do espetáculo *Nar brenha* (2006), o qual envolveu pesquisa de campo com os bailarinos “nas brenhas” do interior do Piauí. Kléo di Santys participou também do espetáculo *Fantasia Nordestina* (2000).

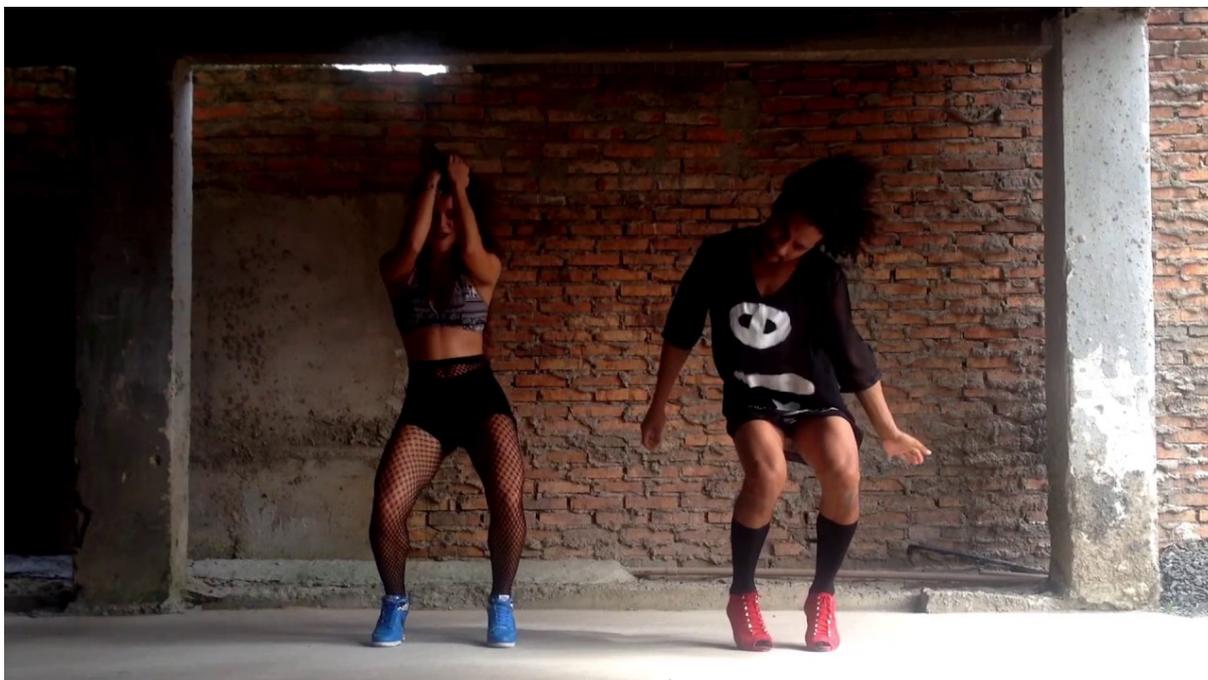
Antes de ingressar no BCT, Kléo di Santys participou do Grupo Coisa de Nego, onde entrou em contato com a cultura afro-brasileira por meio da música e da dança. Em paralelo ao trabalho no BCT, Kléo di Santys criou o grupo Só homens Cia. de Dança, em que desenvolveu a dança contemporânea. Em sua busca por múltiplas experiências corporais, nesta época, Kléo di Santys passou a praticar danças como o *hip hop* e o *stiletto* além de dança do ventre.

Durante a participação em Congresso de danças de salão, Kléo di Santys foi convidado a vir para o Rio Grande do Sul para dançar e dar aula de bachata. Após sua chegada, começou a trabalhar também com *stiletto*. Foi como bailarino de

²¹¹ Disponível em: <<http://www.portalpmt.teresina.pi.gov.br/noticia/Bale-da-Cidade-de-Teresina-25-anos-de-amor-a-arte-e-ao-publico/17922>> Acesso em: 18 nov. 2018.

stiletto que ele alcançou reconhecimento no sul, o que ele acha estranho, pois, segundo ele, o “stiletto veio muito depois” (SANTYS, 2018)²¹².

Figura 14 – Kléodi Santys e Tuka Santos dançando Stiletto



Fonte: Imagem do youtube²¹³

Em sua visão sobre si e sobre a dança, a busca por multiplicidade objetivou desenvolver um corpo neutro: “[...] um bom bailarino tem que ser totalmente neutro para poder receber as informações, então, quanto mais eu ficar me rotulando ‘ah eu sou disso, sou daquilo’, acho que não funciona muito” (SANTYS, 2018). Ele compreende que pode acessar diferentes “códigos” de acordo com o que o trabalho exige, o que aponta a visão do bailarino baseado na ideia de que o contato com a diversidade de técnicas pode torná-lo apto a alcançar uma certa neutralidade. Assim como De Aguiar (2012), Domenici (2010) propõe que a ideia de neutralidade do corpo constitui-se como um “mito”. Para Domenici, o corpo irá solucionar a questão proposta pelo discurso coreográfico de acordo com a familiaridade:

Em nível neurofisiológico, os movimentos se organizam em camadas variadas: cada habilidade motora se constitui de rotinas e sub-rotinas sensório-motoras, de maneira que cada habilidade se constrói com as

²¹² Foi como bailarino de stiletto que conheci Santys e só vim a saber que iniciou sua carreira no folclore pouco tempo antes da finalização desta tese.

²¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0SFBP6DpQ>> Acesso em: 19 nov. 2018.

outras. Cada movimento voluntário depende de uma série de automatismos para acontecer, que incluem reflexos posturais e reflexos motores condicionados. Esses reflexos vão sendo estabelecidos pelo aprendizado. Um movimento novo utiliza rotinas e subrotinas de outros já aprendidos para acontecer no corpo, e pode modificar essas rotinas, pois coloca novas conexões neuronais naquele circuito (DOMENICI, 2007).

Na verdade, o que Kléo di Santys chama de neutralidade é o bem mais valioso que a demanda criativa da CMDPA requer: a disponibilidade para adaptação em diferentes propostas coreográficas.

Tentando compreender e interpretar suas escolhas e sua forma, refleti sobre seu interesse por explorar a sensualidade na dança desde suas escolhas pelo *zouk*, *bachata*, o próprio *fórró*, a dança do ventre, até o *stiletto*. Pensei que talvez tenha sido no BCT que o anfíbio Kléo di Santys conheceu outras formas de agenciar o enraizamento do folclore em seu corpo. Talvez tenha sido ali que ele desenvolveu o que chama de reverberação corporal a qual define como: “[...] a condução de movimento que leva a outro movimento que é que não é minha mão que faz o movimento é o punho [...] é este fluxo que passa pelo corpo” (SANTYS, 2018).

Kléo di Santys descreveu um momento de improvisação que havia passado durante a montagem de *Pedra Verde*, quando Gustavo Silva o advertiu que seus movimentos estavam muito “a sua dança”. “Minha dança? Mas o que é a minha dança?” (SANTYS, 2018), pensou. Foi somente ao final da entrevista, organizando seus pensamentos em torno de todas as referências corporais as quais possui, que Kléo di Santys conseguiu definir sua identidade transitória: “[...] eu procuro mesclar a raiz africana com o trabalho de reverberação que eu venho trabalhando há muito tempo...” (SANTYS, 2018). Transitória, pois tudo em Kléo di Santys parece ser transitório: a passagem de uma companhia à outra, de uma cidade à outra, de um estilo ao outro. Transitório porque sua pesquisa de movimento atual está direcionada para o enraizamento e a questão dos escravos africanos²¹⁴, porém, segundo Kléo di Santys, ele pode ser o que quiser e o que o trabalho necessitar que ele seja (SANTYS, 2018).

Kléo di Santys abordou sua experiência com *Scanner* e *Caverna* como as mais memoráveis para ele dentro da CMDPA. Em *Scanner*, dirigido por Airtom Tomazzoni, os bailarinos transitavam lateralmente pelo palco simulando a ideia de um scanner. Segundo Airtom Tomazzoni (2018), a tarefa a ser desenvolvida pelo

²¹⁴ Kléo di Santys relatou estar trabalhando em uma composição com base no documentário “Quanto vale ou é por kilo (Sérgio Bianchi, 2005)” sobre a questão racial negra.

grupo foi simular a varredura de imagens pelo movimento, propondo respostas para a questão de “como um corpo que dança rastreia o espaço” (TOMAZZONI, 2018).

A partir dessa proposta aberta de criação, os bailarinos tiveram oportunidade de inserir movimentações livres de qualquer padrão técnico de movimento. A única imposição que poderia desafiá-los a buscar novas formas de executar seus movimentos foi a exigência de que pelo menos um deles mantivesse a frequência da varredura, caracterizada pelo trânsito lateral constante dos bailarinos. Algumas orientações que serviram para propor improvisações para o grupo foram “pensar sobre as imagens que estavam rastreando” e “quais movimentos tais imagens poderiam suscitar” (TOMAZZONI, 2018). A tarefa dada exigia dos bailarinos que fugissem da homogeneidade do simples caminhar até encontrar a singularidade:

O figurino composto por um macacão inteiriço proporcionava várias referências da máscara de pedreira, que anularia um pouco isso e a gente poderia ir trabalhando isso gradualmente, esta identidade deles, que num primeiro momento ficaria num segundo plano e eles poderiam trabalhar mesmo como uma máquina que gradualmente vai possibilitando escapar desta, vamos dizer, homogeneização então, é bem desenhado. O figurino veio para ajudar a estabelecer esta homogeneidade e gradualmente ir abrindo para a singularidade deles, conforme essa varredura ia acontecendo (TOMAZZONI, 2018).

Em Scanner, Kléo di Santys pode acessar a *Drag Queen*²¹⁵ em momentos da coreografia. Além disso, Scanner possibilitou o sentimento de liberdade, por poder acessar suas referências livremente.

Em Caverna, Kléo di Santys relatou que conseguiu acessar a referência do *stiletto* e fugir do estereótipo como um “é, mas não parece”²¹⁶, por meio do processo desenvolvido por Gomes. Ele relata que não foi um processo fácil: “eu procuro me cuidar para que isso não vire [estereótipo]” e, ao buscar essas referências para criar seus movimentos, ele sempre pergunta para alguém: “não está estereótipo?”. Para Kléo di Santys, o estereótipo são movimentos muito característicos de suas referências corporais, como os braços de *vogue* do *stiletto*. Ao final do processo de Caverna, ele percebeu que havia conseguido modificar e transformar os característicos braços de *vogue* em algo novo.

²¹⁵ Kléo di Santys relatou ter a experiência de atuar como *Drag Queen*.

²¹⁶ Em sua entrevista Kléo di Santys utiliza “parece, mas não é”, quando na verdade o que ele não quer é que pareça ser, por isso utilizei sua proposta para descrever sua ideia. Em sua entrevista, a descrição do que faz e como faz envolveu muito seu corpo, dançando ao descrever o que queria dizer em um modo também cinestésico de comunicação.

Acredito que, em seu estado larval, ele tinha como referência o folclore, mas já com a possibilidade de projeção de seu corpo. Sua mutação para a composição contemporânea deu-se ao ingressar no BCT e ensinou-o a transformar o folclore em um devir homem-bicho, habilitou-o a buscar as referências de aterramento e enraizamento para criar novos movimentos. Ele descreve essa habilidade ao falar do solo no qual está trabalhando no momento: “Ali veio a raiz, no sentido de que eu não preciso de muita coisa, só dançar. Não preciso de uma ponta esticada para dizer que é dança, não preciso de dez piruetas para dizer que é dança” (SANTYS, 2018). O folclore não está na ponta esticada e nas piruetas, para ele a dança não está, necessariamente, ligada ao virtuosismo de referência ocidental. Existem outras formas de ser virtuoso na dança fora dos padrões ocidentais da dança.

Ao vir para o sul, ele trabalhou intensamente com *stiletto* antes de ingressar na CMDPA, assim, essa referência parece ser novamente em um estado larval o qual ele ainda procura transformar em habilidade, sem caracterizar o estilo propriamente. Em Caverna, ele teve “[...] uma conexão maior com a minha dança, [a possibilidade de] explorar mais códigos, de trazer mais experiências de vivências e de dançar sem me preocupar com a ponta esticada [...] realmente dançar”. (SANTYS, 2018).

Em minha busca por tentar decifrá-lo, interpretá-lo, eu insisti e pedi que ele identificasse suas referências mais fortes: “folclore e contemporâneo”, ele respondeu. Segundo uma das entrevistas realizadas por De Páscoa (2012):

No espetáculo “A Dança do Calango”, o BFT utiliza movimentos de um lagarto típico da região da caatinga e do semiárido nordestino, conhecido como “calango”, para narrar a saga rural sertaneja piauiense. Uma das principais características desse réptil seria sua capacidade de sobrevivência em meio tão hostil. Assim, nesse espetáculo, o BFT tematiza o modo de vida e a cotidianidade do nordestino sertanejo por meio de narrativas coreográficas em que o grupo mostra a luta dessas populações pela sobrevivência em meio à terra seca de forma comparativa aos hábitos do lagarto (DE PÁSCOA, 2012, p.249).

Esta vivência de homem-bicho foi o que o ajudou a encontrar o caminho de movimento para o que Gustavo Silva estava lhe propondo. Para Kléo di Santys, o homem bicho calango está em sua corporeidade como possibilidade de movimento e como forma de devir. Porém, não se podem definir as referências de sua corporeidade apenas a partir do enraizamento do folclore nordestino e da imagem do calango. Em seu corpo, existe a sensualidade masculina do “latino quente” do

forró, da bachata ao *zouk*. A espetacularidade divertida da *drag queen*. A sensualidade feminina do *stiletto*. Por isso, a impossibilidade de interpretá-lo. Quando ele acessa essas referências todas ao dançar, ele diz “entrar em transe”, perdendo a consciência do aqui e agora, perdendo qualquer consciência que não seja a de seu corpo no espaço-tempo.

Refletindo sobre o que ele chama “transe”, percebi que o modo como ele acessa tais referências em seu trabalho de intérprete criador refere-se a uma conexão com o sentido cinestésico, o que ele chama de reverberação. Sendo assim, a reverberação não estaria ligada a ideia de movimento em fluxo, como na técnica de Eva Schul, mas no fluxo energético que o movimento e a conexão com o seu próprio corpo emana para ele.

O transe de Kléo di Santys pode estar ligado à ancestralidade africana, à religiosidade e fé do nordestino. Para além do sentido cinestésico, o transe de Kléo di Santys está ligado a um autoafetar-se, a autoafecção como o “concernir-se-a-si-mesmo, vínculo interno entre atemático estar-a-fim-de-si, e a igualmente atemática consciência-de-si, condição de possibilidade de todo o qualquer comportamento, pois abre o âmbito de todo e qualquer objeto” (ARENHART, 2004, p. 491)²¹⁷.

Assistindo Kléo di Santys, tanto nos ensaios quanto em cena, é possível perceber uma sensualidade pulsante, no olhar, e em uma energia que emana de sua presença. É por meio do sentido cinestésico que ele ativa a autoafecção em seu transe. E é por meio desse transe que ele produz um estado latente de presença. Assim, a produção de presença de Kléo di Santys pode ser entendida como...

[...] busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzem no cerne dessas mesmas ciências o que o significado não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 15)²¹⁸.

Para Gumbrecht, vivemos hoje em uma cultura que necessita a interpretação de tudo, como se tudo precisasse ter um significado apreensível. Segundo Gumbrecht, tal busca reproduz o pensamento cartesiano de separação corpo-mente.

²¹⁷ A reflexão de Arenhart refere-se à teoria fenomenológica de consciência de si imediata de Heidegger.

²¹⁸ Para desenvolver sua reflexão em torno da produção da presença, Gumbrecht apoia-se em Heidegger a partir da noção de ser no mundo. Gumbrecht propõe evitar a interpretação (hermenêutica) e a tendência a valorizar mais o significado dos fenômenos (metafísica) mais do que a sua presença.

Uma vez buscando a interpretação, o sentido de presença se perde. Gumbrecht defende, ao invés da interpretação, a contemplação da produção da presença, em que produção refere-se a “trazer para diante”. Por sua vez, a presença refere-se à “relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Desta forma, não é possível definir o anfíbio Kléo di Santys a partir de seu sentido, forma, estilo, e sim, por meio de sua presença sempre em devir.

CONCLUSÕES EM MUTAÇÃO

Na primeira fase deste estudo, me detive em delinear o perfil do bailarino anfíbio, compreendendo suas características artísticas. Foi necessário, também, compreender o território duplo no qual se insere: o subcampo da grande produção em dança e o campo de produção restrita. A partir destas características definidas, analisei o trabalho do bailarino Akram Khan. Com essa análise, encontrei parâmetros e os apliquei ao contexto de Porto Alegre, identificando a CMDPA como imersa no subcampo da grande produção em dança.

Analisei a heterogeneidade da CMDPA e a atuação dos bailarinos das danças mundializadas nas composições coreográficas contemporâneas, buscando compreender sua inserção a partir dos parâmetros encontrados. Para tanto foi preciso compreender suas danças de formação enquanto danças mundializadas, identificando seu processo de disseminação para diferentes países.

Em minha primeira experiência observando os bailarinos da CMDPA em 2015, ao perceber a impossibilidade de inserção do virtuosismo exótico do flamenco na composição de Água Viva, eu me perguntei se não haveria uma contradição entre o discurso democrático da CMDPA e sua exequibilidade. De que valeria a presença da diversidade se, na prática, o que mais seria valorizado seriam as habilidades de movimentação ancoradas nas danças bem estabelecidas?

Após as entrevistas com Neca Machado e Paula Amazonas, diretora técnica e diretora artística, respectivamente, tive a certeza que o discurso construído ampara-se na visão de mundo generosa do diretor e idealizador do projeto Airton Tomazzoni, o qual percebe as danças como igualmente potentes artisticamente. Prova disso é a não identificação de estilos para a audição de seleção, sendo os únicos requisitos de dança a inscrição ou registro profissional junto ao Sindicato dos Artistas de Teatro e Dança (SAT-ED-RS).

Partindo de uma trajetória local para a inserção no subcampo da grande produção em dança, a CMDPA foi gradativamente adequando-se à demanda de mercado e buscando alcançar a excelência artística dentro dos padrões de outras companhias públicas brasileiras. Mesmo contra todos os obstáculos que o momento político e social da cidade e do país impõe à cultura e à CMDPA, a Companhia vem afirmando-se enquanto instituição artística e produtora cultural ativa em Porto Alegre

e luta para continuar existindo. Como estratégia para tal afirmação, é preciso tornar-se visível e reafirmar, a todo o momento, sua importância para a cidade. Sendo assim, a produção experimental de dança, a qual possibilitaria a exploração do virtuosismo exótico em suas criações, parece ser um caminho que colocaria a Companhia sob o risco de deixar de ser produtiva e competitiva.

Percebo que esta não é uma escolha individual da CMDPA, mas uma exigência do mercado da dança e da dança enquanto mercado, pois há mais oportunidades de inserção e valorização econômica para a CMDPA se esta produzir de forma semelhante a outras companhias públicas. Deste modo, a estratégia de inserção do virtuosismo exótico depende do interesse dos coreógrafos e do discurso corporal a ser desenvolvido em cada trabalho.

Ao analisar o bailarino Driko Oliveira a partir dos parâmetros anfíbios, percebi que ele pode ser relacionado a tal perfil por ter uma formação corporal primeira em danças urbanas. O pertencimento de Driko Oliveira ao território de atuação está relacionado a sua origem na periferia de Porto Alegre, à qual relacionei ao conceito de precariedade de Randy Martin (2012), também atribuído para caracterizar as escolhas artísticas do bailarino ligadas ao risco, incerteza e ousadia. Sendo assim, o pertencimento de Driko Oliveira às danças urbanas origina-se de um contexto social e político similar ao do local de origem das danças urbanas nos Estados Unidos: a periferia norte-americana e os conflitos de exclusão presentes naquele meio.

No entanto, a inserção do virtuosismo exótico das danças urbanas não se apresentou como um grande desafio para Driko Oliveira no que se refere aos movimentos de chão e desenvolvimento de improvisações. Isto porque o estilo ocidental das danças urbanas tem relações próximas com a dança contemporânea, desenvolvendo habilidades de virtuosos movimentos de chão e de improvisação. Desta forma, Driko Oliveira sentiu o efeito de permeabilidade enquanto familiaridade com o ambiente de composição contemporânea, o que contribuiu para integrar-se ao grupo e aos processos mais rapidamente.

Para Driko Oliveira, o desafio foi transformar seu corpo para torná-lo disponível a estabelecer conexões com o discurso corporal de cada coreógrafo. Para isso, ele realizou uma pesquisa de movimento, combinando elementos de técnicas como o balé clássico, contato improvisação e dança contemporânea. Principalmente, Driko Oliveira buscou em suas experimentações novos modos de realizar sua técnica de origem. Desta forma, ainda antes de ingressar na CMDPA,

Driko Oliveira já havia realizado uma busca pessoal para expressar e realizar os movimentos das danças urbanas em um sentido contemporâneo. Este sentido pode não só expressar a “salvação corporal”, ou manifestar a diferença social e racial como originalmente as danças urbanas exprimem, mas expressar, ainda, uma ideia coreográfica por meio de infinitas possibilidades de movimento. Como resultado do processo de hibridação Driko Oliveira que antes denominava-se bailarino de danças urbanas, ou "B Boy", passou a identificar-se como um bailarino, ampliando o alcance do termo.

O esforço de Driko Oliveira foi recompensado. Um exemplo de seu êxito foi ter sido escolhido pela diretora Paula Amazonas para apresentar-se no papel principal de *Suíte Pulcinella* (2018). O trabalho, desenvolvido a partir da técnica do balé clássico, foi também a obra mais desafiadora para muitos bailarinos da CMDPA, obrigando-os a adequarem sua heterogeneidade a um padrão homogêneo e linear.

A partir das entrevistas com Driko Oliveira e Gustavo Silva, identifiquei o sentido visual da apreensão de movimento, desenvolvido pelas danças urbanas, como fator importante para a habilidade de composição coreográfica de ambos. A origem das danças urbanas sob influência do videoclipe é determinante para o sentido cinestésico de Driko Oliveira e sua apreensão de movimento ancorado no sentido visual. Sendo assim, o sentido visual é uma habilidade que estará sempre presente no corpo de Driko Oliveira e que influenciará sempre seu fazer artístico.

Os bailarinos Fernando Queiroz e Paula Finn foram considerados anfíbios por terem iniciado sua prática no flamenco, dança identificada como mundializada. Ambos os bailarinos possuem o pertencimento do flamenco a partir da experiência imagética. Como “outros dos outros” na CMDPA, o modo de permeabilidade na Companhia deu-se a partir do sentimento de estraneidade. Para Fernando Queiroz, a permeabilidade só tornou-se familiar na CMDPA quando ele optou por buscar outras habilidades e evitar o virtuosismo exótico do flamenco. Já Paula Finn ainda vive o sentimento de estraneidade dentro da CMDPA e ainda necessita desenvolver uma estratégia para alcançar a familiaridade na companhia.

Para os bailarinos de flamenco na CMDPA, a musicalidade como compreensão do movimento pelo ritmo, tempo e acentuação melódica do movimento é uma habilidade potente. Verificou-se que a musicalidade permitiu aos bailarinos de

formação em flamenco compreender sequências e dinâmicas mesmo fora do âmbito do flamenco.

Para Fernando Queiroz, quando “em fase larval”, o contato com outras danças pode transformar seu corpo e oferecer as condições ideais para apropriar-se de novas habilidades e tornar-se um intérprete-criador. Logo de início, o bailarino decidiu que o virtuosismo exótico do flamenco não seria seu caminho na CMDPA e buscou novos estilos para adaptar-se ao território da Companhia. Fernando Queiroz buscou a disponibilidade para adaptação aos diferentes discursos corporais dos trabalhos na CMDPA combinando habilidades de diversas técnicas de dança. O flamenco passou a ser mais uma prática que preparou seu corpo para a inserção no trabalho da Companhia. Devido a isso, acredito que o flamenco alcançou o sentido contemporâneo no corpo do bailarino, transformando-se em importante habilidade de presença, musicalidade e produção de movimentos a partir da ideia de enraizamento. O enraizamento também foi importante para Paula Finn ao desenvolver sua composição de movimentos em Hiato.

Ainda que de modo sutil, o flamenco continua atuando no corpo de Fernando Queiroz como forma de presença em cena e em suas escolhas criativas para o desenvolvimento das movimentações adequadas a cada discurso corporal coreográfico desenvolvido. Está presente também no modo com que o bailarino percebe e apreende movimentos: utilizando a musicalidade. O termo corpo contratado de Foster (1997, 2014) descreveu o resultado de tais escolhas para Fernando Queiroz, e apontou sua capacidade produtiva nos mais variados trabalhos coreográficos.

A busca por um corpo disponível para a adaptação a diferentes discursos corporais levou Fernando Queiroz a apropriar-se de diferentes técnicas como a dança contemporânea e o contato-improvisação, mas também a busca por habilidades corporais como acrobacia e o próprio balé clássico. Diferente de Driko Oliveira e de Paula Finn, a mutação corporal de Fernando Queiroz deu-se a partir de sua entrada na CMDPA e da necessidade de desenvolver novas habilidades de movimento. Como resultado do processo de hibridação, Fernando Queiroz passou da autoidentificação de “único bailarino de flamenco da companhia” (QUEIROZ, 2015), para “um bailarino de dança contemporânea com habilidades em flamenco” (QUEIROZ, 2018).

Dos quatro bailarinos analisados, Paula Finn é a bailarina com ingresso mais recente na CMDPA e, portanto, ainda em fase de adaptação ao território da CMDPA e seu modo de trabalho. O interessante dessa análise em tal momento é perceber as dificuldades pelas quais o bailarino passa em seu período inicial na Companhia. Esta fase de crise e a experiência da estraneidade exigem do bailarino a escolha por caminhos que irão definir sua forma, sua natureza anfíbia, a partir de suas escolhas artísticas.

De forma semelhante, o bailarino Fernando Queiroz também estava em estraneidade em 2015, apesar de ser seu segundo ano da CMDPA. Isso porque, em 2014, a Companhia iniciou suas atividades apenas no segundo semestre, e este foi o motivo de seu primeiro trabalho não ter exigido dos bailarinos uma adaptação de corporeidade a um discurso corporal coreográfico homogêneo. Desta forma, perceber o avanço do bailarino aponta para as imensas possibilidades abertas à Paula Finn na CMDPA. No entanto, como bailarina já experiente, suas decisões de agora exigirão uma escolha corporal que tornará seu virtuosismo cada vez menos exótico, afastando-a do que a legitimou no subcampo de produção restrito em dança, mas aproximando-a do subcampo da grande produção em dança. Para isso, ela terá que escolher entre dançar em consenso com a forma de trabalho da CMDPA, alcançando a familiaridade, ou optar por uma carreira promissora e independente operando em dissenso.

Não se pode afirmar, com certeza, que ambos os caminhos realizados concomitantemente sejam possíveis. Enquanto para a visão de mundo de Fernando Queiroz o flamenco não era apropriado para o trabalho na Companhia, levando-o a buscar novas práticas para ancorar-se, Paula Finn possui uma carreira no flamenco que precede e perdura ainda enquanto bailarina da CMDPA. Em sua visão sobre a dança, o flamenco é uma forma artística tão importante quanto os demais estilos. Essa questão levou-me à incerteza sobre a possibilidade ou não de Paula Finn realizar o que Paula Amazonas diz ser possível: que o bailarino, ao alcançar a maturidade artística, é capaz de acessar as habilidades necessárias a cada discurso corporal coreográfico quando lhe aprouver.

Para Paula Finn, as habilidades de improvisação e de movimentos de chão já haviam sido apreendidas antes de seu ingresso na CMDPA. No entanto, ela ainda não havia precisado realizar a mutação em seu corpo de modo a tornar seu virtuosismo menos exótico, dissimulando sua alteridade. Sua estratégia tem sido

buscar similaridades investigando formas de realizar seus movimentos sem envolver aqueles de aspecto exógeno do flamenco, como as mãos, sapateios e algumas posições do corpo. Ainda assim, o gosto pela diferença define suas escolhas de movimento em momentos de improvisação. Ainda que busque o consenso pela similaridade, sua alteridade ainda a faz operar em dissenso. Enquanto inserida na companhia, Paula Finn identifica-se como "uma criadora artista de contemporâneo e uma intérprete de flamenco" (FINN, 2018).

Kléo di Santys desafiou o paradigma etnocêntrico das danças bem estabelecidas partindo do folclore (ainda que em projeção) e ingressando diretamente no subcampo da grande produção em dança, primeiro no BFT, depois BCT e agora na CMDPA. A pergunta a se fazer é: será que ele teria ingressado na CMDPA se não tivesse antes passado pela experiência no BCT? Muito mais reconhecido como bailarino de *stiletto* do que de folclore, aqui no Sul, Kléo di Santys ainda luta para transformar o *vogue* em habilidade para seu virtuosismo exótico. Talvez este seja mais um motivo que o leva a ser reconhecido como tal na CMDPA.

Enquanto folclore para nós, para o estrangeiro, todas as expressões nordestinas resumem-se como forró. Assim, Kléo di Santys tirou proveito do "forró" para a composição contemporânea como forma de habilidade de enraizamento, a imagem e presença do calango. Seu pertencimento no terreno da prática diz respeito a sua origem nordestina-piauiense em que todas as vivências de vida e de dança se aglutinam em seu corpo. O pertencimento das danças afro-brasileiras referem-se a sua cor de negro, índio, latino-quente, mais do que nordestino: um brasileiro. Dança do ventre, *stiletto* pertence à Kléo di Santys a partir do seu devir *drag queen*, e sua feminilidade masculina.

Kléo di Santys subverte as hierarquias aplicadas à dança. Ele combina as mais diferentes danças em seu repertório de movimento, do folclore ao *stiletto*, do balé à dança do ventre, e tantas outras. Assim, Kléo di Santys exerce o discurso pós-colonial em todas as suas escolhas artísticas. Acredito que este seja o sentido contemporâneo de sua prática: a des-hierarquização das danças.

Enquanto Paula Finn e Fernando Queiroz acessam a dança por meio do sentido auditivo e Driko Oliveira pelo visual, o folclore nordestino e afro-brasileiro levou Kléo di Santys a desenvolver a habilidade de acessar o sentido cinestésico. Sentindo-se e sentir sentindo-se em um circuito de autoafecção que o leva ao transe

e que projeta em torno dele o sentido de presença, o qual não se pode apreender interpretando, apenas contemplando.

Não foi possível traçar o processo de mutação de seu corpo antes da entrada na CMDPA, no que se refere ao folclore. Porém, em sua busca por domínio de múltiplas técnicas, hoje, ele vem enfrentando, mais uma vez, o desafio de mutar suas características específicas do *stiletto* em novas habilidades para a composição. Eu me perguntei se essa sua sede por novas técnicas de dança não seria uma sede, na verdade, de novas formas de acessar o sentido cinestésico, novas formas de sentir-se e projetar-se em presença. A sede insaciável do calango.

O estudo dos corpos anfíbios dançantes trouxe a compreensão do fazer artístico do bailarino integrado em uma companhia e as escolhas artísticas como determinantes para o desenvolvimento de seu capital corporal. Da mesma forma, trouxe a compreensão das exigências do mercado da dança delineando tais escolhas e induzindo o bailarino das danças mundializadas a buscar conhecimentos em diferentes técnicas, inclusive nas danças bem estabelecidas. O objetivo dos bailarinos anfíbios é tornarem-se mais produtivos e disponíveis, aumentando as chances de permeabilidade no território da CMDPA.

Tal busca do anfíbio indica o desejo do bailarino por uma carreira profissional, não a desvalorização de sua técnica. Eles percebem que um corpo mais disponível se insere melhor, com papéis de destaque, e em mais trabalhos, tornando-os mais valorizados dentro da CMDPA. Principalmente, o ingresso no subcampo da grande produção em dança exige do bailarino maior capacidade de adaptação para aumentar sua produtividade na demanda criativa que uma companhia profissional exige.

O bailarino anfíbio parte de uma formação em danças mundializadas e desenvolve a reflexão de seu sentido contemporâneo por meio de uma pesquisa de movimento. Ele combina técnicas e poéticas de diferentes danças com objetivo de desenvolver habilidades corporais e tornar seu corpo disponível a diferentes discursos corporais e processos coreográficos. O desafio dos anfíbios analisados foi transformar o virtuosismo exótico de suas danças de formação em formas similares de movimento com base na estética das formas ocidentais dominantes de dança.

Os bailarinos com formação nas danças bem estabelecidas, como o balé clássico e a dança moderna, somente alcançam alto valor derivativo de capital corporal quando combinados com conhecimentos como contato improvisação e a

habilidade para improvisação. Isso comprova que a visão de mundo não hierarquizante da direção da CMDPA prevalece. Já as danças contemporâneas e as danças urbanas, embora aqui consideradas danças mundializadas, possuem uma melhor valorização de seu capital corporal, uma vez que são os estilos de dança principais da CMDPA que a tornam competitiva para o mercado de premiações e editais. Além disso, são os principais estilos desenvolvidos pelos coreógrafos nacionais e internacionais com quem a CMDPA já trabalhou até agora.

Já o flamenco pode ser atribuído como capital corporal valorizado em Porto Alegre devido à grande quantidade de realizações de espetáculos e às premiações conquistadas. Independentemente do coreógrafo, companhia, bailarino que recebe o prêmio, antes de tudo, toda a classe da dança do flamenco cresce em valorização derivativa aos olhos de produtores, diretores e consumidores de dança. Embora o flamenco não seja um capital corporal valorizado em termos de virtuosismo de movimentos para inserção nas composições contemporâneas, ele é valorizado como técnica capaz de formar bailarinos aptos ao trabalho profissional. Talvez, ainda que seu virtuosismo exótico tenha aspectos orientais, sinalizando possíveis estereótipos, por ser uma matriz de movimento de origem europeia, isso possa contribuir para a identificação do flamenco como estética mais próxima da arte do que as danças populares ou folclóricas, consideradas menos artísticas.

Este apontamento traz consigo novas questões que podem inspirar futuros estudos: por que não estão presentes bailarinos de outras matrizes de danças mundializadas? Uma pesquisa a partir destas questões poderia apontar o valor derivativo de outros bailarinos e companhias de diferentes danças mundializadas em Porto Alegre, o que não foi o foco deste trabalho.

Da mesma forma, observando o trabalho dos bailarinos anfíbios na CMDPA, a problemática de gênero suscitou como possível abordagem para futuras pesquisas. Por que os homens adaptaram-se melhor ou mais rapidamente ao trabalho da Companhia? Por que os bailarinos de danças mundializadas alcançaram papel de destaque mais rapidamente do que as bailarinas dessas danças nos trabalhos da Companhia? Por que há um número maior de coreógrafos trabalhando na Companhia do que coreógrafas? Por que há um número maior de bailarinos de danças mundializadas do que bailarinas de danças mundializadas na CMDPA? Como a temática de gênero não foi o foco deste trabalho, deixo aqui estas questões para que possam inspirar futuros estudos acadêmicos.

Embora meu foco fosse os bailarinos com origem nas danças mundializadas, percebi a dificuldade de adaptação à demanda criativa da CMDPA por parte dos bailarinos de formação em balé clássico, pois foi preciso que se adaptassem aos processo de improvisação e à busca por um corpo não espetacular. No entanto, os bailarinos de formação clássica têm mais oportunidades de ingresso em companhias profissionais do que os bailarinos de danças mundializadas. Contudo, danças mundializadas como flamenco, danças orientais, capoeira, samba ou danças de salão não são as escolhas desses bailarinos para desenvolverem novas habilidades de movimento. Mas o mesmo não se pode dizer das danças urbanas, um capital corporal valorizado na CMDPA. Isso indica a valorização do capital corporal ocidental das danças urbanas, em que o virtuosismo exótico não causa tanto estranhamento quanto o orientalismo dos movimentos do flamenco e das danças orientais, ou a brasilidade do samba, capoeira ou forró causariam. As danças urbanas não estão em um território estranho nas composições contemporâneas da CMDPA como está o flamenco, o que aponta para uma necessidade maior de adaptação de Fernando Queiroz e Paula Finn do que de Driko Oliveira.

As danças urbanas têm valor para a Companhia não só por um virtuosismo exótico espetacular, ocidental e capital corporal competitivo no mercado da dança. Sendo a CMDPA como o “topo do guarda-chuva” (MACHADO, 2018) em que encontram-se, na base, as EPDs e a Companhia Jovem, sendo essas instâncias as que aproximam crianças e jovens da periferia da profissionalização da dança, vejo as danças urbanas como um capital corporal político que pode possibilitar a inclusão desses jovens na CMDPA. Atualmente, o bailarino Leonardo Moreira, com ingresso na companhia em 2018, é o primeiro beneficiado desse projeto, já que iniciou sua prática de dança em uma das EPDs de Porto Alegre.

No passado, as danças de salão também foram interessantes para a CMDPA, com a montagem do espetáculo Salão Grená, e com a inserção de um coreógrafo de danças de salão.

A heterogeneidade da CMDPA exige também dos coreógrafos a habilidade de trabalhar com corporeidades distintas e de adaptarem sua poética. Exige também adaptação de expectativa de resposta corporal para as tarefas de improvisação, indicando a necessidade sempre presente de uma negociação entre o que se espera e o que se realiza. Esta conclusão não aponta o insucesso da proposta coreográfica ou incapacidade dos bailarinos de alcançar a expectativa do

coreógrafo, mas a habilidade do coreógrafo em trabalhar também com a precariedade, com o risco, incerteza e ousar tornar o inesperado criativo e produtivo.

Um exemplo é o relato do coreógrafo Gustavo Silva. No processo de composição de Pedra Verde, Gustavo Silva relatou que se sentia desafiado por trabalhar em sua própria companhia com a composição contemporânea lidando com corpos de danças urbanas. Já com a CMDPA, sua estratégia foi utilizar a composição de danças urbanas voltada a corpos contemporâneos “livres”, no sentido de abertos a tudo (SILVA, 2018).

A CMDPA vem se afirmando como polo de valorização da dança, consagrando-a para a cidade como arte, conhecimento e possibilidade de profissão. A Companhia tem se mantido ativa, apesar dos fortes ventos contrários, e segue valorizando a dança como uma profissão para coreógrafos, bailarinos, diretores, figurinistas, técnicos e produtores. Ela segue girando a economia da cultura, promovendo acesso à arte como consumo e como prática, sinalizando a dança como uma oportunidade de carreira profissional na cidade de Porto Alegre, antes só possível graças à garra individual dos artistas independentes. Assim, a CMDPA insere Porto Alegre no subcampo da grande produção em dança nacional, valorizando a cidade como importante polo cultural do país.

Esta conquista deve-se, além de ao diretor e idealizador do projeto, ao esforço e amor à dança dos bailarinos, que continuaram dançando e produzindo mesmo sem receber salários por alguns meses, apenas acreditando em seu papel para a concretização desse projeto vitorioso para a cidade, tanto culturalmente como socialmente.

Finalizo este texto trazendo a emoção do testemunho de Paula Amazonas para quem ter uma companhia em Porto Alegre não é fácil, às vezes pode não ser possível dar continuidade ao trabalho como se gostaria. Porém, ela acredita no potencial dos bailarinos, e da Companhia, pois:

[...] nós somos capazes de ter uma excelente companhia aqui em Porto Alegre, uma companhia municipal [...] para que as pessoas se aproximem e cheguem mais próximo da companhia, queiram nos assistir e que todo mundo tenha orgulho de termos uma companhia de dança e que isso, junto com o projeto das escolas preparatórias, de crianças e jovens, [...] é um trabalho lindo e um projeto enorme, tão rico... de cultura e educação para o país, para a sociedade... Então, eu espero que isso tendo continuidade (AMAZONAS, 2018).

E o testemunho igualmente emocionado de Neca Machado, artista que esteve envolvida com a CMDPA desde antes de sua concretização:

Eu tenho essa vontade de que a companhia siga viva e evoluindo e expandindo o seu trabalho [...] e continuamos lutando para que a gente possa desenvolver mais o trabalho aqui dentro e que isso faça parte da cidade e faça parte da vida das pessoas e que siga sempre, mesmo depois de nós (MACHADO, 2018).

Com este trabalho, espero oferecer mais uma contribuição de estudo acadêmico sobre o fazer artístico do bailarino e valorizá-lo como campo de pesquisa em dança. Eu espero que este estudo sirva para inspirar bailarinos na tarefa árdua e corajosa de adaptarem-se à demanda criativa de uma companhia pública, principalmente os anfíbios, que ousam uma mutação corporal para habitarem um novo e desafiante território. Eu espero valorizar os bailarinos com formação nas danças mundializadas e fazê-los acreditar que é possível pertencer ao subcampo da grande produção em dança, ainda que sejam necessárias adaptações. Da mesma forma, espero inspirar coreógrafos e artistas diretores a acreditarem no capital corporal das danças mundializadas, se não como virtuosismo exótico, como potência criativa e sensorial para o bailarino aprimorar suas habilidades de intérprete criador na dança.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Strange encounters: Embodied others in post-coloniality**. Psychology Press, 2000.
- ALBUQUERQUE, J. R. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, v. 3, 2007.
- ALVES, Kátia K. **Um olhar sobre três obras**. 2004. Monografia (Especialização). Curso de Pós Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2004.
- AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: pensamento e técnica. **Lições de dança**, v. 2, 2001.
- AOYAMA, Yuko. The role of consumption and globalization in a cultural industry: The case of flamenco. In: **Geoforum**, v. 38, n. 1, p. 103-113, 2007.
- AQUINO, C. F. *et al.* Mecanismos neuromusculares de controle da estabilidade articular. In: **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, v. 12, n. 2, p. 35-42, 2008.
- ARENHART, Lívio Osvaldo. **Ser-no-mundo e consciência-de-si**. EDIPUCRS, 2004.
- AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: Ed. do Autor. 2013.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. é Realizações, 2012.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG, 2010.
- _____, Homi K. The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism. In: **Literature Politics & Theory**. Routledge, 2013, p. 168-192.
- BOSSLE, Fabiano. **Planejamento de ensino dos professores de Educação Física do 2o. e 3o. ciclos da rede municipal de ensino de Porto Alegre: um estudo do tipo etnográfico em quatro escolas desta Rede de ensino**. 2003. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano. Escola de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 271 f.
- CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados. In: **Diferentes, desiguais e desconectados**. 2007.
- _____, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.
- _____, Néstor García. **Diversidade e direitos na interculturalidade global**. Revista Observatório Itaú Cultural/OIC-n. 8 (abr./jul. 2009).—São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2009. Quadrimestral ISSN 1981-125X, p. 143, 2009.

_____, Néstor Garcia. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: EdUSP, 2016.

CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaína. **Hip Hop, a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

CAVALCANTE, Sofia. **George Balanchine: A dança como ofício**. PEREIRA, R, 2000.

COOLS, Guy. **Body language**. Londres: Saatchi Gallery, 2008.

CHIZZOTTI, Antonio. **A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios**. Revista portuguesa de educação, v. 16, n. 2, 2003.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. Coreografando em larga escala: corpo social, corpo dançante. 2016. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 187f.

DA DAMATTA, Roberto. **Relativizando uma introdução à antropologia social**. Digressão: A fábula das três raças, ou o problema do Racismo à Brasileira, 1981.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Ed. Universidade, 1999.

_____, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança**: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. Revista da Fundarte, n. 13/14, p. 13-18, 2007.

_____, Mônica. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência**: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. In: Do Corpo: Ciências e Artes. Caxias do Sul: v.1, n.1, jul./dez. 2011.

_____, Monica Fagundes. **Desejos de memória**: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. Cena. Porto Alegre, RS. Vol. 2, n. 11, 2012.

_____, Mônica. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da dança**: Eva Schul. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013a.

_____, Mônica Fagundes. Apontamentos para uma prática do olhar em dança: inscrevendo a obra no corpo do espectador. **SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY**, v. 1, p. 1-10, 2013b.

_____, Mônica. DA SILVA, Suzane W. **Narratives of dancers**: somatic and artistic practices of canadian and a brazilian dancer. In: Journal of Dance and Somatic Practices. 6:1, p. 29-46. 2014.

_____, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. In: **Urdimento**-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2017.

DE AGUIAR, Daniella. Dança contemporânea-o dançarino pode ser apto para tudo?. **Anais ABRACE**, v. 8, n. 1, 2007.

DE PÁSCOA RODRIGUES, Janete. Sentidos de identidades culturais produzidos na recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina. In: **Em Questão**, v. 18, n. 2, 2012.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura; PAULA, Meneses Maria. **Epistemologias do sul**. Cortez Editora, 2014.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2014.

_____, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2014.

DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001. p. 128-135.

DOMENICI, Eloisa. Diálogo com o texto Dança contemporânea-o dançarino pode ser apto para tudo de Daniela de Aguiar. **Anais ABRACE**, v. 8, n. 1, 2007.

_____, Eloisa Leite. **O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo**. 2010.

DOS SANTOS, Isabel Cristina Correia. **Forró & Tango: duas expressões populares que conquistaram povos muito além de suas fronteiras**. 2016. 42f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização), Universidade Tuiuti, Paraná, 2016. Disponível em: <<http://tcconline.utp.br/media/tcc/2017/02/FORRO-TANGO.pdf>> Acesso em: 17 de Novembro de 2018.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FELD, Steven. A sweet lullaby for world music. **Public culture**, v. 12, n. 1, p. 145-171, 2000.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento : o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2 ed. São Paulo : Annablume, 2006.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA**. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança. 2012.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 40-55, 1999.

_____, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a Pesquisa em Prática Artística. In: **Revista Cena**. n.7, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> Acesso em: 11 jun.2012.

FOSTER, Susan Leigh. **Dancing bodies**. Meaning in motion: New cultural studies of dance, p. 235-258, 1997.

_____, Susan Leigh. **Worlding dance**. Los Angeles: Springer, 2009.

_____, Susan. **Empatia Cinestésica e Política da Compaixão**. In: Cadernos do Gipe-Cit. Estudos em Movimento IV: Dança-Teatro, Voz e Diferença. Ano 13 N.25. Salvador : UFBA/Escola de Teatro/PPGAC, 2010

_____, Susan Leigh. Coreografias por contrato. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 3, n. 2, 2014.

FREITAS, Ricardo; RODRIGUES, Flávio Lins; DOS SANTOS, Maria Helena Carmo. Estereótipos e clichês: a (re) apresentação do Brasil na cerimônia de encerramento da Olimpíada 2012. **Animus**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 13, n. 26, 2014.

FREYER, Jonathan. O Brasil visto pela imprensa europeia: brasilianismo, samba e o BRICS. **Revista de Ciências Sociais**, v. 40, n. 1, 2009.

GAVIOLI, Izabela Lucchese. Coreografia" 21" do Grupo Corpo: 21 percepções sobre o processo de criação cênica. 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 174f.

GELARDO, José; BELADE, Francine. **Sociedad y cante flamenco**: el cante de las minas. Editora Regional de Murcia, 1985.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção in **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GRAU, Andrée. When the Landscape becomes flesh: An investigation into body boundaries with special reference to Tiwi dance and Western classical ballet. **Body & Society**, v. 11, n. 4, p. 141-163, 2005.

GUHÉRY, Sophie. **La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?** L'Annuaire théâtral, Quebec, n.36, p. 44-57, automne 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/0415575ar.>> Acesso em: fev. 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HAMMERGREN, Lena. The power of classification. In: **Worlding dance**. Palgrave Macmillan, London, 2009. p. 14-31.

HELLAND, Shawna. The belly dance: ancient ritual to cabaret performance. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001.

HEUERT, Daniele Luciana Zill. Corpo Del Puerto: gesto flamenco no espetáculo Las Cuatro Esquinas. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 1, n. 2, 2011.

KEALIINOHOMOKU, Joann. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. **Impulse**, v. 1970, p. 24-33, 1969.

KWAN, SanSan. When Is Contemporary Dance?. **Dance Research Journal**, v. 49, n. 3, p. 38-52, 2017.

KOWAL, Rebekah J.; SIEGMUND, Gerald; MARTIN, Randy (Ed.). **The Oxford Handbook of Dance and Politics**. Oxford University Press, 2017.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Grupo Editorial Summus, 1978.

LANGENDONCK, Rosana Van; RENGEL, Lenira. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo** 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, p. 7-38, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo : Cosac Naify, 2011.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rocco Editora. 1973

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. **Lições de dança**, v. 2, p. 27-40, 2000.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Orfeu Negro, 2012.

MABINGO, Alfdaniels. Decolonizing dance pedagogy: Application of pedagogies of Ugandan traditional dances in formal dance education. **Journal of Dance Education**, v. 15, n. 4, p. 131-141, 2015.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. Cortez Editora, 2003.

MARQUES, Roberta Ramos. Dramaturgia e Concepções de corpo na dança contemporânea do Recife. In: **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA**. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança. 2012

MARTIN, Randy. **Critical moves: Dance studies in theory and politics**. Duke University Press, 1998.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. **TDR/The Drama Review**, v. 56, n. 4, p. 62-77, 2012.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. EDUFBA, 2012.

MEDURI, Avanthi. Labels, histories, politics: Indian/South Asian dance on the global stage. **Dance Research**, v. 26, n. 2, p. 223-243, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução do francês Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 1999.

MEYER, Sandra. **Modernidade e nacionalismo nas danças solo: O bailado de Eros Volúcia e a performance de Luiz de Abreu**. En: Seminário Internacional Fazendo Gênero, Santa Catarina, Brasil, 2010.

MINDEN, Eliza Gaynor. **The ballet companion: a dancer's guide to the technique, traditions, and joys of ballet**. Simon and Schuster, 2007.

MITRA, Royona. **Akram Khan: performing the third space**. 2011. (Tese) Doutorado. University of London.

MITRA, Royona. **Akram Khan: dancing new interculturalism**. Londres: Springer, 2015.

MONTEIRO, Marianna FM. **Dança Afro: uma dança moderna brasileira**. Húmus, v. 4, p. 51-59, 2005.

NASCIMENTO, Ricardo; ORTEGA, Raul. Microeconomias afetivas e globais do forró na Península Ibérica. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 7, n. 1, p. 47-63, 2018.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2011.

OLIVEIRA, Eric Nelsis de. **O flamenco em Porto Alegre (1989-2017)**. 2017. Monografia (Graduação) Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 80f

ORTIZ, Renato. Uma cultura internacional-popular. **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1994.

_____, Renato. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização**. São Paulo: Olho d'Água, p. 49-69, 1996.

_____, Renato. **Mundialização: saberes e crenças**. São Paulo: Brasiliense. 2006.

_____, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense. 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Editora Perspectiva. 2003.

POHREN, Donn E. **The art of flamenco**. Bold Strummer Limited, 2005.

RANCIÈRE, Jacques; CORCORAN, Steve. **Dissensus**. London. Continuum, 2010.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Why (post) colonialism and (de) coloniality are not enough: a post-imperialist perspective. **Postcolonial Studies**, v. 14, n. 3, p. 285-297, 2011.

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. **Lições de dança**, v. 2, p. 143-174.

RODRIGUES, Alfredo Sotero Alves; SANTOS, Maria Salett Tauk. Comunicação e reconversão cultural em comunidades quilombolas. **Comunicação & Sociedade**, 2011, v. 32, n. 55, p. 105-129.

ROQUET, Christine. Ler o gesto, uma ferramenta para a pesquisa em dança. **Cena**, n. 22, p. 15-27.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Editora Companhia das Letras, 2007.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. EDUC-Editora da PUC-SP, 2002.

SANTOS, Airtom Ricardo Tomazzoni dos. **Lições de dança no baile da pós-modernidade**: corpos (des) governados na mídia. 2009. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SAUKKO, Paula. **Doing research in cultural studies**: An introduction to classical and new methodological approaches. Sage, 2003.

SAVIGLIANO, Marta. Worlding Dance and dancing out there in the world. In: *Worlding dance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, p. 163-190.

SAVRANSKY, Martin. A decolonial imagination: Sociology, anthropology and the politics of reality. **Sociology**, v. 51, n. 1, p. 11-26, 2017.

SEIDLER, Lara; SOUZA, Maria Inês Galvão. A construção da dança: espaço de passagem entre o fazer e o pensar a linguagem. **Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**, 2013.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: Orientalism—Exoticism—Self-Exoticism. **Dance Research Journal**, v. 35, n. 1, p. 13-37, 2003.

SCHWARTZ, Peggy. Action research: Dance improvisation as dance technique. **Journal of Physical Education, Recreation & Dance**, v. 71, n. 5, p. 42-46, 2000.

SOARES, Andréa C. M. Raq sel Jaci/Dança de Jaci: Híbridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

_____, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Rascunhos—Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35487>> Acesso em: 19 de março de 2018.

_____, Andréa C.M.; DANTAS, Mônica F. Do discurso democrático aos procedimentos coreográficos: a presença das danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre e sua implicação no processo de composição de *Água Viva* (2015) de Eva Schul. *Revista da Fundarte*, v 35 n 35, p. 30-52, 2018.

SOTERO ALVES RODRIGUES, Alfredo; SALETT TAUK SANTOS, Maria. Comunicação e reconversão cultural em comunidades quilombolas. **Comunicação & Sociedade**, v. 32, n. 55, 2011.

THAROOR, Shashi. **Inglorious Empire: What the British Did to India**. Penguin UK, 2018.

THOMAS, Helen. **The body, dance and cultural theory**. Macmillan International Higher Education, 2003.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. (em colaboração com Marco Antonio de Carvalho). SP: Summus, 2005.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Cena**, n. 9., p. 2-22, 2011.

_____, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Encontros interculturais, hibridações e pós-modernidade. **REU-Revista de Estudos Universitários**, v. 36, n. 1, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ciência**. Autores Associados, 1998.

ZAKI, Muna; DANTAS, Mônica Fagundes. O Desenvolvimento da Dança do Ventre em Porto Alegre de 1999 a 2012. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012.

ENTREVISTAS

AMAZONAS, Paula. **Heterogeneidade da CMDPA**. Novembro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

FINN, Paula. **Apresentação e Hiato**. Porto Alegre. Abril de 2017. Entrevista concedida à Andréa Soares.

FINN, Paula. **Anfíbio Finn**. Porto Alegre. Outubro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

IBARRA, Luka. **Produção cultural**. Coventry (skype), Novembro de 2017. Entrevista concedida à Andréa Soares.

KHAN, Akram. Entrevista feita por Alistair Spalding. **Darbar Festival** (Londres, 9 de novembro de 2017).

MACHADO, Neca. **Heterogeneidade da CMDPA**. Novembro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

OLIVEIRA, Driko. **Apresentação e Ilação**. Porto Alegre, Setembro de 2015. Entrevista concedida à Andréa Soares.

OLIVEIRA, Driko. **Anfíbio Oliveira**. Porto Alegre. Outubro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

QUEIROZ, Fernando. **Adaptação em Água Viva**. Agosto de 2015. Entrevista concedida à Andréa Soares.

QUEIROZ, Fernando. **Anfíbio Queiroz**. Outubro 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

SANTYS, Kléo. **Formação e carreira**. Novembro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

SCHUL, Eva. **Composição de Água Viva**. Porto Alegre, 14 de setembro de 2015a. Entrevista concedida à Andréa Soares.

SCHUL, Eva. **Improvisação**. Porto Alegre, 09 de outubro de 2015b. Entrevista concedida à Andréa Soares.

SCHUL, Eva. **Fluxo de movimento**. Porto Alegre, 15 de março de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

SILVA, Gustavo. **Coreografando uma companhia heterogênea**. Novembro de 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares.

TOMAZZONI, Airton. **A forma democrática da CMDPA**. Porto Alegre, 04 de Abril de 2018. Entrevista concedida a Andréa Soares.

APÊNDICE

Exemplo de carta de validação enviada por e-mail ou entregue pessoalmente aos entrevistados:

Cara diretora Paula Amazonas

Abaixo encontra-se o texto a ser entregue à banca de avaliação da pesquisa de doutorado vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com título: *Bailarinos anfíbios no campo da grande produção em dança: hibridação processos de hibridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre*.

A metodologia utilizada no trabalho ancora-se nos pressupostos da nova etnografia (SAUKKO, 2003) o qual busca alcançar maior veracidade ao descrever a experiência vivida dos sujeitos da pesquisa. Por este motivo, encaminho abaixo partes do texto contendo seu testemunho para que você possa validar as informações anexadas ao texto. Caso você encontre alguma contradição entre seu discurso e a interpretação a ele relacionada, por favor indique como "comentário" ou sublinhando o ponto do texto a que você sugere reavaliação e indique os apontamentos necessários para que o texto seja fiel ao seu ponto de vista expresso.

Observação: O texto abaixo é um recorte de partes da tese constando seu testemunho. Cada vez que o sinal [...] aparecer, refere-se a um espaço de páginas não anexado neste documento.

5.2.1 Espécime Fernando Queiroz

[...]

Diferente de outras companhias privadas fundadas em torno da figura de um coreógrafo, como o *Grupo Corpo* e *Lia Rodrigues Companhia de Dança*, a CMDPA caracteriza-se pela rotatividade dos coreógrafos e alta produtividade durante o ano. Só no ano de 2018 já foram realizados cinco montagens (AMAZONAS, 2018). Ao mesmo tempo que esta rotatividade proporciona novos desafios e contato com novas poéticas, estilos e técnicas, também exige dos bailarinos a capacidade de adaptação rápida a qualquer proposta. Segundo Paula Amazonas (2018), diretora artística da CMDPA, mais do que a excelência em um estilo, é preciso que o bailarino domine atributos como musicalidade, ritmo no corpo e a capacidade de adaptação a novos trabalhos:

**Texto apresentação no evento *Dance in the age of forgetfulness*
Abril 2018
Skype**

World dancers at the Municipal Dance Company of Porto Alegre, Brazil:

Resisting to avoid forgetting

Apresentação para o evento *Dance in the age of forgetfulness* realizado pela Sociedade de Pesquisadores em Dança do Reino Unido em Londres (*Society for Dance Research*) de 18 à 20 de abril de 2018.

<https://docs.google.com/presentation/d/1YUmmL72rF-JjOcTsDRNMn7IPxYonXxDCfFGz7n6wnil/edit#slide=id.p3>

World dancers at the Municipal Dance Company of Porto Alegre, Brazil: Resisting to avoid forgetting

Andréa Soares

Mônica Dantas

TITLE L. 1

Goof afternoon! I am so glad to participate at the Dance in the Age of Forgetfulness Conference, even if it is by video, and I would like to thank for the opportunity to present this study. I would also like to thank the Municipal Dance Company director, producers and staff for all the help they offered, and I thank Victoria Thoms, who was my supervisor during my internship at Coventry University and Lise Uytterhoeven, who helped me with the issues of this online presentation. The title of the study is.....

OBJECTIVES L. 2

This study aims to reflect the forgetfulness of the value of popular and traditional dances through the impact of hegemonic community patterns of the professional dance market in Brazil intensified in face of the enormous economic and political crisis that have begun in 2014.

In order to achieve this goal, we propose to develop a case study analyzing the making of Adágio spectacle (in 2015) and the award given by “O Boticário na Dança” fund which made possible to perform it in four Brazilian cities, considering Municipal Dance Company of Porto Alegre work context in the midst of the national crisis.

This study was supported by interviews with the dancers and the technical team such as choreographers, directors and producers, by documental analysis regarding “O Boticário na Dança” Award and also by data regarding the professional dance market of Porto Alegre.

SUMMARY L.3

This presentation is structured in five parts:

First, we'll present the implementation context of the Municipal Dance Company of Porto Alegre, secondly the creation process of Adágio performance. In the third part will be explored the challenges and perspectives of dealing with heterogeneity and then, a brief review of “O Boticário na Dança” award and finally, the dance experience during the crisis from the company perspective.

Porto Alegre L. 4 e L.5

Brazil is the fifth biggest and also the fifth most populous country in the world. It is almost entirely located in the tropical area: it is big, it is beautiful, there are a lot of people and it could be richer.

According to the International Monetary Fund, Brazil is the largest national economy in Latin America and the world's eighth largest economy at market exchange rates. But it has one of the higher income concentration (this means, a small part of the population have the majority of the capital) and a high Corruption Perceptions Index. In 2016, the Brazilian President – Dilma Roussef, a female from Workers Party - was deposed/removed by the Congress. On this 7 of Abril, the ex-president, Lula, from the Workers Party was arrested and accused by corruption. That fact will probably prevent him to candidate for the next presidential elections this year. The current government also faces accusations of corruption and manipulation of judicial institutions and public opinion. It is a government that acts conservatively and allied with fundamentalist religious sectors. The culture and education sectors of

the country have been drastically affected by the budget cuts and the public policy dismantling. This situation is aggravated by the economic crises and the increasing violence which affects the country.

Here it can be seen where Rio Grande do Sul and Porto Alegre are located. Porto Alegre is the main city of Rio Grande do Sul state, located in the southern part of Brazil, in the south of South America. Its population is 1.484.941 habitants (Its population is about one and a half millions habitants). Of those, 57.4% are employed (data from IBGE 2017).

CREATION CONTEXT OF MUNICIPAL DANCE COMPANY OF PORTO ALEGRE L. 6

- The Municipal Company has operated as a pilot project since 2014. In January 2017 it was approved the law that regulated the company, officially transforming it into a public company under the responsibility of the municipality of Porto Alegre.

- The approved project brings together Secretariats of Education and of Culture and develops training projects for dancers in public elementary schools such as the project Young Company of Dance and the Dance Preparatory Schools.

- Inaugurated in the midst of the Brazilian crisis, the company does its activities in half shift due to budget constraints, forcing the dancers to seek a second professional activity. In its first team, the company counted on dancers of urban dances, classic ballet, contemporary dance, ballroom dancing, jazz, stiletto and flamenco. So far, the company has worked with choreographers of contemporary dance, ballroom dancing and urban dances, showing an interest for diversity in choreographic composition as well.

HETEROGENEITY L. 7

According to Airton Tomazzoni, director of the company, the heterogeneity is the reflection of Porto Alegre diversity. According to the latest survey conducted by the municipal Secretariat of Culture, there are a total of 92 dance groups in the city, covering diverse styles such as belly dancing, flamenco, jazz, urban dances and also ballet and post modern dance.

Heterogeneity was the choice to deal with the issue that they would not have enough dancers for a company with a singular dance style, also would it be coherent to favor one style of dance over another.

- Twelve professional dancers
- Eleven Performances since 2014
- Forty millions spectators

DANCING DURING THE CRISIS L.8

- In 2017, due to the change of municipal government, the MDCPA (the company) remained six months without receiving salaries payment. Most of the dancers and technical team chose to continue their activities in order to avoid the closure of the company; others were not able to follow the group because they didn't have a second professional activity.
- The MDCPA (the company) doesn't have its own headquarter and depends on the available cultural spaces to work. In 2017, the company needed to leave the space where it did its activities: the gasometer plant (important cultural center of the city of Porto Alegre, hosting countless artists and carrying out activities with an affordable ticket price for the public). Today, the company performs in the Mário Quintana Culture House; however, it depends on the opening hours of the building that reduced its daily activities by one hour.
- With the federal government's decrease in funding for cultural investment, private sector investments also declined due to financial market insecurity. The result: awards such as "O Boticário na dança", "Itaú Rumos Dança", "Prêmio Klauss Vianna", were no longer held after 2016, as well as several other cultural funding sources ceased to exist or decreased the budget invested.

ADÁGIO, L9.

The Adágio performance was created in the second year of the company's life, having the objective to produce short works adapted to different spaces planned for national circuits.

Adágio was designed to follow the company's project in the ways:

- aesthetics: through the development of a contemporary dance profile with a urban dances tone.
- in an artistic way: considering the heterogeneity of the dancers and, mainly, appreciated choreographers in the city, as well as new creative talents.
- and in a market logic to allow the flexibility of adaptability in different spaces and contexts.

The show was composed of four different choreographies of about 20 minutes each, offering the possibility of presenting one or another choreography, according with the available presentation place in each city.

Adágio's Choreographies L. 10

Adágio in the musical glossary signifies a work with slower movement, but *Adágio* is also synonym with "ditado" (popular saying) a form of popular wisdom. Our adages are thus constituted: from the time needed to mature and from the knowledges that are found in the daily life and in the diverse cultural expressions that constitute us. It is a part of the materialization of the work of the Municipal Dance Company, a dream cherished for 70 years.

"Água Viva" (Living Water) L.11

Eva Schul - post modern dance

Elaborated based on the book of the Brazilian writer Clarice Lispector, the conception was related to the water flow and the emotions described in the book. *Água Viva* is an authorial work that sought to privilege the technical language of the choreographer, with almost 50 years of dance career. Eva choreographed the company's first performance in partnership with a ballroom dancing choreographer. She has been giving classes for the company's dancers since 2014. Her creative process used improvisation as a creation tool, which she points out as one of the great challenges of her composition, as well as making the dancers understand the idea of movement flow, the primordial element of its technique and the main aspect of "Água Viva" (Living Water). Even so, she decided to keep all the dancers in the cast so that they would improve the group improvisation experience.

"Ilacção" (Illation) L. 12 (video e narration)

Driko Oliveira, ("Ilacção" (Illation)'s choreograph and also company's dancer)

The choreographic conception described as looking for "being attentive to the singularities of the interpreters and to the dialog between polarities, between the singular and the erudite, Orient and Occident, speed and slowness, force and delicacy..." (Adágio's program book2015)

The choreographer used the choreographic proposal previously elaborated for the repetitions, but also adapted his initial proposal to the translation that took place in the dancers' bodies. Oliveira used all the dancers in his choreography.

Narcissus/ Narciso L.13

Douglas Jung - post modern

As he didn't have time to form the dancers in his technique, the choreographer made a selection among them, choosing those who were already prepared for his proposal.

Seven dancers were excluded and then were directed to the Scanner choreography which came up as a proposal to satisfy the request of the unselected dancers.

Scanner L.14

Collective creation

- The idea to create a sweep through space where the bodies of the dancers were homogenized by the costume and that, by the movement, struggled to reveal their uniqueness. Starting with this proposal, the group has displaced itself longitudinally reproducing the impregnation of images in their bodies, as in a scanner machine.

SHORT PRESENTATION OF THE CULTURE MARKET IN BRAZIL L.15

- The concentration of the cultural production in Rio de Janeiro and São Paulo was almost total until the mid-1980s (eighths) (AVELAR, 2013). This situation has been transformed in the last decades with local culture valorization initiatives which have promoted others cultural centers in the country, such as Salvador, Belo Horizonte, Recife and others.
- Today the primary mean of professional production funding in the country are the culture incentive laws. (AVELAR, 2013). Those laws make possible that cultural projects become eligible for receiving financial resources from private companies to develop theirs projects. The sponsors can obtain up to 75% from the amount invested as taxes reduction.
- Despite the great cultural development starting with the minister Gilberto Gil (2003-2007), during President Lula's government, a bad distribution of the cultural equipment in Brazil was showed by the Brazilian Institute of Geography and Statistics in the research "Profile of Brazilian municipalities - Culture", conducted in 2006. According to the research:

78,1% of the cities don't have museums

91,3% don't have cinemas

78,8% don't have theaters

75,2% don't have cultural centers

DANCE MARKET IN BRAZIL L.16.

a) Since the 1990's (ninety's), there is a growing and qualified choreographic production, mainly related to post modern dance. Choreographers and Groups such as Stagium, Group Corpo, Debora Colker Dance Company and Lia Rodrigues Dance Company have been earning national and international visibility (DANTAS 2007, NAVAS, 1999)

b) A survey made by the Brazilian Government (IBGE 2007) placed dance as the second more disseminated artistic activity in the country, from a list of 19 activities. The first one is arts and crafts. The same survey reveals that there were more than 3 thousands dance groups in the country (including professional, amateurs, contemporary, folk and popular dances).

O Boticário Award L.17

The Boticário Group is a Brazilian industry of cosmetics which use the "O Boticário na Dança" as a cultural marketing initiative for its brand. O Boticario links the concept of beauty to dance, proposing the idea of beauty in movement.

This award directed for dance has not been offered after 2016. Before this year, an annual notice was launched to choose dance projects that received financial resources for performing shows, travels, group maintenance and festivals, among others. Obtaining support from the culture incentive laws was a prerequisite for receiving the award.

Another prerequisite was that the group was professional. For the Ministry of Culture, professional dance groups are "organized groups of dancers, which are engaged in the production and the presentation of dance performances, with or without commercial purposes, since they are legally constituted or they have at least two years of activity" (source: Glossary/Dictionary of Culture – MINC).

Why "O Boticário na Dança"? L.18

According to the director Airton Tomazzoni and Luka Ibarra, the company's cultural producer, the criteria chosen for participation at "O Boticário na Dança" was:

- O Boticário award was one of the few dedicated exclusively to dance.
- It accepted public organization companies, something that another existing award at the time didn't.
- Because it was identified a similarity between the company's profile with project and groups awarded in the previous years.

The similarity identified was: "a contemporary dance work having a qualified technical level". (Tomazzoni, 2018)

- Because the company's hybrid profile made it commercially interesting, qualifying it for a theme very approached in dance domain today (IBARRA, 2017).

Call 2015 O Boticário L. 19

Of the 40 (forty) complete projects

29 (twenty nine) dance companies making performance circuit, producing performances or maintaining the group. Of those:

22 (twenty two) were groups of modern dances, contemporary dances or ballet

5 (five) dance groups with traditional Brazilian aspects

2 (two) urban dance groups

Proving the emphasis of award profile on modern and contemporary dances and ballet.

BEING HETEROGENEOUS IN THE HOMOGENEOUS MARKET L. 21

“Nowadays, the hybridization is the fate of the dancing body, a result both of the demands of choreographic creation and of the elaboration of its own training” (LOUPPE, 2000, P. 31)

According to the company's general director, MDCPA is a contemporary dance company with an influence of urban dances.

The dancers of other dance styles need to adapt themselves to the work of contemporary composition and technique, according to the idea proposed by the director. For him, even if the hybridization is not totally imposed by the market, it opens possibilities of insertion to the dancers. And to the dancers from the municipal company, working with hybridization in dance it is an important prerequisite.

For those who master the contemporary dance and urban dances technique, the insertion in the choreographic composition becomes more natural, according to the choreograph Eva Schul. The others need to adapt their technique to the choreographic demanded for each work.

After the analysis of the “O Boticário na Dança” award, it can be noticed the preference for works using the contemporary dance technique, that's applied by most of the professional dance groups in the country (DANTAS 2007; NAVAS, 1999).

L.23

“Why fear for the loss of the lineages, this dispersion of great constituent currents of the modernity of the body if we pass into another age, in which the pluralism of isolated proposals does not require us to be united around a common body state?” (LOUPPE, 2000, p.33)

According to Tomazzoni and Ibarra, the issue of heterogeneity is a challenge that has been succeed, receiving the attention of national choreographs and artists in dance domain. Tomazzoni says that the cast have accepted the challenge more peacefully, but observes that they are still looking for the ideal model of work in order to develop this integration without incurring into homogenization. He recognizes that due to the short time of existence and the limited resources, the time to reach the ideal form of work will be longer.

L. 24

After the analysis of the “O Boticário na Dança” award, it can be noticed the preference for works using the contemporary dance technique, which is the base for most of the professional dance groups in the country according to Dantas (2007) and Navas (1999). This may explain why the director's interest in preferring classes of ballet, contemporary dance and composition and expression, rather than Brazilian dances such as samba, capoeira, among others: in order to make the company's profile suitable for the insertion on the existing dance market until 2016, with founding systems that prioritize resources for groups applying contemporary technique and having hybrid characteristics.

L.25 KEEP DANCING DESPITE THE CRISIS

Initially, the issue of this study was how much aesthetic value the traditional and popular dances lost within the municipal company, largely due to the fact that the existing funding, such as the “O Boticário na Dança” award, favored contemporary dance compositions. Today, it is no longer a question of valuing popular and traditional dances or offering space to different styles, but to the dance itself. According to Tomazzoni, “the context is characterized by the disappearance of the cultural initiatives, so exist is resisting”. There is a latent threat for the dance, as a cultural instance, throughout the country.

This threat is perceived in the municipal company through the difficulty of maintenance and means of subsistence, through the daily fight to reaffirm its importance for the prefecture of Porto Alegre, a city without investment tradition in dance, unlike São Paulo, Rio de Janeiro or Belo Horizonte. Tomazzoni fights to affirm the importance of investing in dance in a context in which schools and hospitals in the city are being closed for lack of funds.

Having a dance company in a time like this it's about politics
Continuing dancing is resist
is to avoid the forgetfulness
is to avoid being vanished

ROTEIRO ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Nome do entrevistado:

Idade:

1 Formação em dança:

1.1 Eu gostaria que você me contasse como começou a dançar , seus cursos, escolas, professores.

1.2 Qual estilo de dança você acha que define definiria melhor a sua formação?

1.3 Eu gostaria que você me contasse as experiências artísticas mais significativas para sua formação.

1.4 Você tem formação em outras áreas artísticas? Conte-me sobre essas experiências.

1.5 O que o levou a buscar a dança _____?

1.6 Quais suas referências artísticas? E na dança X?

1.7 O que o levou a buscar o conhecimento em outros estilos de dança?

1.8 Quando você entrou para a CMDPA?

2. Trabalho artístico

2.1 Como é inserir os movimentos da dança X na composição coreográfica dos trabalhos da CMDPA?

2.2 Como começou seu processo de composição na CMDPA?

2.3 Como é trabalhar com coreógrafos de diferentes estilos?

2.4 Qual estilo você sente que prevalece em movimentos de improvisação?

2.5 Como é trabalhar com bailarinos de estilos diferentes?

2.6 Quais foram as experiências mais memoráveis para você na CMDPA? E quais as mais difíceis?

2.7 Você vê alguma diferença de criação no estilo X para a dança contemporânea?

2.8 Você tem mais alguma coisa para me dizer?

BAILARINOS ANFÍBIOS NO CAMPO DE PRODUÇÃO EM DANÇA PROJETO DE PESQUISA

Caro participante,

Estamos trabalhando na pesquisa "Bailarinos anfíbios no campo da grande produção em dança", vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que visa identificar bailarinos na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre os quais partiram de uma formação em danças mundializadas para integrar-se em processos de composição contemporânea em dança. A pesquisa visa compreender o procedimento de composição do bailarino e estratégias de hibridação de sua matriz corporal. Para tanto contamos com a sua colaboração para cessão de entrevista. Fica a critério do participante anexar qualquer documento que julgue necessário, a título de informação complementar por e-mail munazaki@gmail.com. Após a escrita o texto, as partes contendo seu testemunho serão entregues à você para validação. Caso seja necessário você pode solicitar a reformulação do texto.

Desde já agradecemos a sua preciosa colaboração.

Doutoranda Andréa Moraes Soares (Muna)

PPGAC- UFRGS

Fone 98451-0851 (whatsapp)

munazaki@gmail.com

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado a participar da pesquisa "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre", vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que visa identificar bailarinos na cidade de Porto Alegre que atuem com danças de origem de culturas do mundo e que tenham trabalhos relevantes na cena da dança da cidade tanto em seu gênero de origem quanto em dança contemporânea. A pesquisa busca compreender a inserção destes bailarinos no campo de produção em dança da cidade e sua forma de composição coreográfica. Se você aceitar fazer parte da pesquisa deverá participar de uma entrevista.

2 Participantes: O principal responsável pela pesquisa é a aluna de doutorado Andréa Moraes Soares sob orientação da professora PhD Mônica Fagundes Dantas, que pode ser encontrado em horário comercial no seguinte endereço: Rua Barão do Rio Grande 10 ; bairro Boa Vista; Porto Alegre/RS, ou pelo telefone: (51) 98451-0851.

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração entre 40 a 60 minutos, para colher informações sobre os procedimentos de criação coreográfica utilizados por você. Esta entrevista será realizada em encontro pré agendado. A entrevista será gravada, depois transcrita e posteriormente será enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

5 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela aluna responsável pela pesquisa para a elaboração/publicação da tese de doutorado e artigos científicos. O material resultante do trabalho ficará depositado no LUME da UFRGS.

6 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que esta pesquisa traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pelas danças internacionais no campo de produção em dança de Porto Alegre.

7 Despesas: Você não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

ENTREVISTAS

AIRTON TOMAZZONI (04/04/2018)

Entrevista no Centro de Dança :

Sobre o concurso O Boticário na dança, você pode informar se houve antes uma inscrição em alguma lei de incentivo?

Quando inscrevemos no Boticário e ganhou aí inscrevemos na lei de incentivo também, não exigiam a prévia aprovação, era condicionado a ter o apoio depois.

Poderia me informar por que escolheram este edital?

Porque era um dos poucos editais que a gente tinha no Brasil que uma Companhia pública poderia concorrer, pois por exemplo o Itaú Cultural não permite companhias públicas, O Itaú

Rumos Dança por exemplo, e outra que tem também, tem alguma com editais que não permitem isso, então era o perfil no qual a gente se adequava e também pelo perfil que a gente estava vendo que o Boticário estava interessado nos anos anteriores, que ele vinha patrocinando companhias como o Balé Municipal de Niterói, a Malma Companhia de Dança, então a gente viu que tinha ali...o próprio Primeiro Ato da Sueli lá de Belo Horizonte, então a gente viu que tinha a proximidade estética como destes trabalhos porque as vezes ... tu vê por exemplo, agora a gente viu o da Oi, mas eles queriam trabalhos de *link* de performance e tecnologia, novas mídias, ou seja, não íamos criar um trabalho só para concorrer e os nossos trabalhos não estão diretamente [ligados com tecnologia]... então assim, nem vamos gastar tempo e energia que precisa para preencher formulários e fazer projetos e mandar para as leis porque o perfil não era. Então O Boticário ele se encaixou. Era um programa de dança, isto talvez seja a primeira coisa, e mais importante, porque tem outros editais que é de todas as áreas, então você concorre com cinema, literatura, artesanato, então assim, era exclusivo de dança e pelo histórico que a gente tinha visto, eles tinham interesse sim de também contemplar companhias públicas.

E você acha que este perfil estético deles que você identificou, o que seria?

É uma produção contemporânea, parecida com as outras companhias que estavam sendo, ou seja não era uma coisa “não queremos companhias clássicas”, ou “não queremos danças urbanas”, ou “não queremos folclore que represente o Brasil”, então nos parecia que a nossa produção estava dentro deste quadro: uma produção contemporânea com nível técnico ... qualificado, que não fosse só a questão de experimentação, pois o Itaú valorizava muito isso não que não seja um trabalho de pesquisa mais do que um trabalho de resultado técnico, então neste sentido que nos sentimos alinhados com o trabalho que a companhia vinha fazendo.

Houve alguma ação estratégica para enquadrar o projeto da companhia ao edital, tu já falaste um pouco, mas enfim se quiseres falar mais sobre isso, mudar a criação do espetáculo para enquadrar nesta premiação?.

Não, nós só escolhemos. Na verdade quando a gente inscreveu a gente nem definiu o repertório, a gente tinha o Salão Grená e o Adágio, a gente nem definiu antes, a gente só queria circular nacionalmente com o repertório que a companhia já tinha, daí quando saiu o resultado, também isso, o que pedimos não foi que ganhamos, isso também acontece, então a gente teve que adequar o número de cidades, foram menos cidade do que a gente tinha. E daí quando a gente definiu as cidades daí a gente, daí sim, não foi para O Boticário, a gente definiu o repertório pensando muito mais em quais cidades a gente ia, qual era o contexto, nós fomos para Paracurú, Sobral e era numa praça, não era nem teatro, então, a gente buscou os trabalhos que dialogassem com estes contextos, que a gente avaliava pelo menos que eram trabalhos que podiam dialogar mais facilmente com este contexto, mas não para o Boticário, este a gente identificou que a gente tinha um perfil dentro da expectativa que o edital vinha fazendo a seleção.

Enquanto diretor, em relação ao Adágio, como foi a concepção do espetáculo, como foi criado o Adágio??

Bom, a gente tinha feito duas obras anteriores, a gente tinha feito o Salão Grená e tinha feito Tempos de Partida lá no Museu que foi um trabalho *site specific* que a gente também queria experimentar esta outra possibilidade. No segundo ano da companhia, a gente pensou em potencializar uma série de qualidades que a gente vinha vendo. Então a gente começou a definir pela questão, a gente quer continuar dar espaço para criadores que já tem uma história construída na criação de Porto Alegre e a gente também quer dar espaço para novos criadores que estão surgindo dentro e fora da companhia. Foi com esta perspectiva e também foi com a ideia de trabalhar com trabalhos mais curtos que a gente pudesse compor, como várias companhias fazem, como O corpo, a São Paulo Companhia de dança em que tu joga os programas. Para a gente ter uma maior flexibilidade, tanto por que muitas vezes a gente sabe que os espaços não são os adequados, as vezes tu tens que te encaixar em um festival então tu não tens uma hora inteira para se apresentar, foi neste sentido. A gente pensou Adágio principalmente para poder potencializar a viabilidade da companhia, tanto estética e artisticamente, quanto também mercadologicamente... e daí vieram as escolhas (não sei se eu emendo aí) que enfim, a gente tinha o Douglas Yung que estava dando aula que tinha vindo de uma formação na Áustria de composição coreográfica, então um promissor criador que estava aqui, dando aula para a companhia, e que a gente então propôs a criação de um trabalho. Por outro lado, a Eva que já tinha feito Salão Grená, mas em parceria com o Fernando Campani, a gente achou importante que ela pudesse desenvolver um trabalho 100% dentro da estética dela, da técnica dela, com a temática dela, tanto que veio a Clarice [Lispector]. Então assim a gente quis dar né..., depois... que acho que foi um desafio bacana a gente colocar o Campani e a Eva para dialogar, foi difícil, mas era o que a gente queria: deslocar estes lugares muito estabelecidos, mas aí, num segundo momento, que sim a Eva tem um patrimônio artístico e estético que merecia poder vir para a companhia dentro de todo o seu aparato técnico e temático e a gente resolveu dar também um oportunidade também para o Driko que vinha se revelando com o potencial criativo, então a gente também ter dentro da companhia a possibilidade de dar esta via de trabalho, não só como intérprete, mas também como criador, e também por que vinha já, dentro daquilo que é concepção da gente, poder pensar também diversificadamente na companhia, a gente ter uma pegada de danças urbanas dentro do repertório da companhia. O Scanner na verdade ele surgiu, ele não estava, ele não teria. É que a Eva decidiu trabalhar com todo o elenco. Também foi isso, a gente ...No Salão Grená a gente, exigiu, exigiu não, mas... propôs que, era o primeiro trabalho e a gente gostaria que todo o elenco estivesse dançando. Então, só não dançou o Kiri porque ele saiu, os outros quatro estagiários dançaram. Neste ano, a gente deu a liberdade para cada criador fazer como [quizesse] então a Eva optou trabalhar com todos, o Driko escolheu trabalhar com todos e o Doug resolveu fazer uma seleção de quem estava mais adequado dentro da proposta corporal dele, pelo curto espaço de tempo que a gente tinha para montar quatro trabalhos simultâneos. Assim, a gente tinha um prazo e ele disse “ah não consigo formar os corpos que eu preciso então vou ter que trabalhar com aqueles corpos que já estejam mais no entendimento da minha proposta” (como se fosse Doug falando). Então ele não escolheu todos e então sobraram sete bailarinos... que não estavam ensaiando, mas tinham que estar lá cumprindo seu horário. Como tínhamos duas salas na Usina, a gente tinha a 209 e a Rony Leal, eu lancei uma proposta de trabalho para eles que começou a ser feita paralelamente ao Narciso, que na verdade a gente não sabia se ia ser para o outro ano, se a gente ia fazer para a Mostra de Verão, e ela foi ganhando corpo. Élcio Rossini foi assistir e ficou encantado, deu um monte de palpite, os bailarinos se apropriaram muito

rápido da proposta, a gente falou com a Luka, conseguimos produzir quatro. Conseguimos! Vamos fazer esta... loucura! E daí então completou o quarto trabalho do Adágio.

Sobre a heterogeneidade dos bailarinos, dentro deste trabalho do Adágio, desta diversificação, como funcionou isso no que se refere ao trabalho de direção? Quais foram as especificidades que você... teve que direcionar ações diferenciadas por esta diferença técnica deles?

Assim...a Eva já vinha desde o ano anterior [2014] como professora, mesma que alguns não tivessem o corpo fluído que a Eva gosta ... tudo mais..., mas já vinham sendo preparados dentro da linguagem da Eva, então esta heterogeneidade já vinha sendo construída para o que a Eva precisava. O Driko ele trouxe os elementos de danças urbanas, mas ele explorou a singularidade de cada bailarino, a partir da proposta que ele fez. E o Doug, como te disse ele sentiu a necessidade de fazer esta seleção, foram diferentes contextos que era o que a gente tinha proposto também: cada trabalho deveria estabelecer suas próprias exigências e concessões. Por exemplo, a Eva quis trabalhar com todos, mesmo que nem todos tivessem no corpo totalmente a linguagem do Ânima e acho que isso é bacana porque confronta o coreógrafo também, tira do seu lugar de conforto de resolver muito facilmente. Então, o bailarino tem que sair de seu lugar de conforto para responder a linguagem do coreógrafo e o coreógrafo precisa também pensar como fazer sua linguagem ganhar sentido num corpo que não trabalha cotidianamente só para aquilo, e eu acho que isso é bacana e acho que isso é, até tem aquele texto da Laurence Louppe dos corpos Híbridos, acho que é um pouco o que está se desenhando. Não acho que seja uma obrigação do mercado, uma imposição totalitária do mercado, que tu possa dançar várias coisas, mas isso te abra com certeza, daí eu não acho que é só para a dança. Eu acho que é qualquer profissão, quando tu domina mais de uma especialidade ou quando tu domina mais de uma ferramenta, seja na programação de computadores, se tu programa jogos e aplicativos de celular tu tens mais chance no mercado, se tu é clínico e especialista dermatologista ..., se tu é ortopedista de joelho e ombro ou se tu é só de pés, então assim, acho que sempre facilita isso, então dentro deste contexto é tranquilo, ajuda a preparar o elenco da companhia para diferentes contextos que eles tenham que atuar. Então acho que para a gente é importante pro elenco e foi importante para o coreógrafo também, sair desta zona de conforto. No caso do Scanner, para mim é muito tranquilo porque eu sempre trabalho a partir do que o intérprete me dá. Eu organizo e arrango o material que ele traz, nem sempre na direção que ele quer, mas com as ferramentas que ele me dá, então para isso foi tranquilo, eles preenchem com o seu próprio repertório.

Poderia me falar qual é a concepção coreográfica de Scanner? Como foi? Falando especificamente do Scanner...

A ideia do Scanner foi bem, desde o início mesmo assim, a gente já partiu de um conceito mesmo de: como um corpo que dança rastreia o espaço, fazendo aquilo que a máquina de scanner faz, que é uma varredura, uma linha, faz uma varredura da imagem e aquela imagem fica, capturada e transformada em uma segunda imagem, reproduzida, remodelada, esticada, duplicada, alterada na sua forma, cor e fica, depois de digitalizada tu faz o que tu quiser então foi neste jogo que nasceu a ideia de Scanner: como é que a gente coloca um grupo de bailarinos num palco fazendo esta varredura insistente, que também foi o plano a gente fazer e seguir né, como se fosse a varredura constante do espaço, nunca poderia,

pelo menos um deles tinha que manter a frequência da varredura, se os outros saíssem tinham que retomar e isso então foi este jogo e a partir disso: o que estas imagens geravam neles, até que ponto isso era opressor ou até que ponto isso podia ser libertário, então o que vinha nesta varredura? Que imagens eram estas que preenchiam este corpos e como estes corpos reagiam a estas imagens? O conceito central que a gente trabalhou. Daí a gente foi explorando, num primeiro momento se pensou se a gente fazia as faixas verticais ou horizontais, experimentamos, até chegar no formato que a gente achou que dava mais este quadro mais interessante para o público também, estabeleceu-se uma relação que o público tinha com isso.

E o figurino igual? Por que você escolheu este figurino.

Isto foi um diálogo com o Antônio Rabadan que foi o figurinista eu também não gosto de trazer, quanto eu chamo um outro profissional é porque eu preciso da experiência dele para me nutrir, então ele assistiu os ensaios e começou a trazer propostas de referências estéticas, ele fez um mapa de várias referências da máscara de pedreira, que anulava um pouco isso e a gente poderia ir trabalhando isso gradualmente, que esta identidade deles e num primeiro momento ficaria num segundo plano e eles poderiam trabalhar mesmo como uma máquina que gradualmente vão possibilitando escapar desta, vamos dizer, homogeneização então, é bem desenhado, o figurino veio para ajudar a estabelecer esta homogeneidade e gradualmente ir abrindo para a singularidade deles, conforme esta varredura ia acontecendo.

Eu percebi.. (risos)

Sobre esta singularidade, quanto a heterogeneidade do grupo...

Daí foi, teve duas coisas acho, tem duas vertentes, uma é de dar espaço para isso, porque eles podiam fazer estes percursos com o material que eles tinham, mas daí já tinha uma cilada não é, porque eles não tinham deslocamentos em profundidade, eles só tinham deslocamentos longitudinais, então, e isso para o jazz da Pâmela, ou para a Gabi Santos do tap já muda tudo, daí tu coloca uma máscara que tira a visão periférica, então assim, são estratégias que acabam, que esta heterogeneidade traz um material novo, mas ao mesmo tempo é desafiada o tempo todo, porque eles não podem resolver do jeito que eles sempre resolviam porque eles têm certas tarefas e certos desafios que obrigam eles... que eu acho que é isso que dá um potencial inventivo e criativo para o intérprete, daí resolve um material corporal e de dança de outro jeito que simplesmente na reprodução de passos da aula, então foi neste sentido que a coisa foi se desenvolvendo. Eles traziam sua experiência, mas ela tinha que ser arranjada dentro do conceito da proposta, não de uma técnica, não tem uma técnica... "Ah vocês têm que dançar a partir de uma estética moderna ou de uma estética do tap dance. Não, mas ela vai ter que, ela vai ser balanceada porque o que está sendo construído não é a operação que a bailarina ou o bailarino costuma trazer.

Tu tiveste que tomar alguma decisão diferente, com as condições de trabalho que a companhia tem? Em se falando de heterogeneidade, como é que é lidar com isso, é mais complicado, é mais fácil...

É muito mais complicado...assim.. em alguns sentidos. O primeiro, no sentido do trabalho diário , foi o nosso primeiro desafio : afinal que aula vai ser esta ? ou que aulas serão estas? Tanto que a gente passou uns dois anos experimentando né , a gente teve o Alessandro Rivelino que deu contato improvisação, a gente teve a Eva, a gente teve o Fernando Palau, a gente teve o Alexandre Rit, a Eva, o Doug, então, o Camapani, os próprios bailarinos com a Didi com uma formação de Áxis Sillabus , porque como é que era isso? Como tu estabelece uma unidade não de homogeneidade mas de çintegração que aquilo ali é um grupo que trabalha junto mas ao mesmo tempo tu não impõe uma técnica que mate o trabalho e a riqueza que cada um faz, então isso realmente foi um grande desafio nosso, porque daí quem estava acostumado com balé “Ah mas é pouca aula de balé, a gente tinha que ter três vezes por semana balé”... daí a Eva: “Ah não, uma, duas vezes por semana não consigo construir meu corpo fluído” (risos) e daí a gente queria trazer outros elementos como as danças urbanas: “bom mas uma vez por semana danças urbanas!” então assim... foi uma tensão que a gente teve que administrar no sentido que, primeiro: é muito claro que tu não resolve isso em seis meses. Em 2014 quando a gente começou a gente tinha seis meses, começou em junho? Então assim, não vai ser nos primeiros seis meses que a gente vai resolver isso. Isso só vai se resolver a médio e longo prazo, primeiro a gente experimentando e segundo deixando isso, este modelo surtir efeito. Isto foi bem difícil e, em segundo este outro lado: pois é muito fácil uma companhia que todos dançam balé tu, chama o coreógrafo que sabe que todos executam o que ele pedir, e assim vai para *tap*, para danças urbanas, então tu tinha um elenco que precisava ter um coreógrafo com um mínimo de entendimento e seguridade de como trabalhar com um grupo misto ne. Então estes dois desafios foram nos levando gradualmente a ir construindo e maturando estas coisas que talvez só este ano acho que elas conseguem começar a ficar um pouco mais pacíficas, no sentido de é isso e não adianta a gente querer fazer tudo a gente não vai ser uma companhia para dançar o repertório de Balanchine, a gente tem que ter clareza disso né. Não adianta a gente trazer um repositor da obra do Balanchine porque não é este o trabalho que a gente faz, a gente não faz quatro horas de balé por dia, trabalho em ponta Pad de deus, , o balé tem uma outra função ali que é trabalhar o eixo, trabalhar a força, trabalhar a verticalidade, equilíbrio, para ser usado de múltiplas formas. Este foi um desafio, mas que a gente tinha clareza disso. É nisso que a gente está se colocando e assim até arrisco dizer que é isso que está dando [certo], por exemplo, Rafael Gomes que veio agora, foi um coreógrafo que nos procurou : “Ah eu vi os trabalhos da companhia eu fiquei com vontade de [coreografá-los] (risos) Não é? E tem outro aí , eu fiquei até assustado de o quanto tem coreógrafo nos procurando querendo trabalhar com a companhia, não é? Que tem este perfil... aberto então, acho que começou a dar certo isso . Mas de novo eu digo ?: - ainda acho que é muito pouco tempo, a gente está há três anos e meio.

E eles não estão desde o início não é? Tem um grupo que entrou este ano...O grupo vai sempre mudando todo o ano...

É, tem um núcleo que tem se mantido ali, posso dizer que 50% tem se mantido nestas últimas audições mas assim tem esta circulação , como tem em todas [as companhias] só que para a gente assim, cada pessoa que vem não é mais uma pessoa que dança balé (risos), é mais uma pessoa que é uma caixa de surpresas para a gente saber, mas tem sendo surpresas boas A Cecília que entrou agora, que vem no no Bolshoi, fez a formação no Primeiro Ato , toda a formação de balé no Bolshoi, mas dançou no Primeiro Ato. Trabalhou numa tribo indígena por dois meses em um projeto social no interior da Bahia, então eu

particularmente acho isso fascinante, tu colocar uma pessoa assim, ou o Leonardo Maia que entrou agora recém 18 anos feitos, no dia da audição, que vem da rede municipal de ensino, tem toda esta trajetória dentro dos projetos sociais da rede municipal de Porto Alegre, então ele está lá com o Driko, está lá com o Maurício, está lá com a Pâmela, eu acho isso muito bacana. Eu acho que é um pouco a tradução, quando a gente criou a companhia eu só busquei muito isso assim, qual era cara de Porto Alegre? Qual é a nossa característica, a gente não tem uma tradição desde o início do século XX de balé como o municipal do Rio [de Janeiro], a gente não tem uma tradição moderna como São Paulo, o Stagium, não é? (risos). da Xinita Ulman que é uma gaúcha que foi para lá porque não achou espaço para a dança moderna para começar aqui na década de 30 e 40, não é? Então a gente não teve um corpo estável nunca, então é esta ...Tem 92 grupos na cidade, segundo nosso último levantamento e são de dança do ventre, de dança de salão, de danças urbanas, de balé, de jazz, contemporâneo, flamenco, então assim, é disso que é feito esta matéria prima. Tem boas bailarinas de balé? Têm! Será que tem suficiente para a gente fazer uma Gisele? Te digo que não! (risos) Então a gente tentou ser coerente com a nossa realidade. E é justo a gente privilegiar uma linguagem e desprezar outra não é, ou seja: pode entrar de balé, mas não pode entrar de dança de rua. Pode entrar o contemporâneo e não pode entrar de flamenco e sapateado? A gente não queria isso, não é. Acho que estes nossos tempos (risos) precisam de uma ética além de uma estética.

E tu achas que este perfil ele é, pode-se dizer pioneiro? Que ele é único no Brasil?

Eu não gosto muito de afirmar isso, eu teria que ter este mapa completo, eu tenho algumas percepções, mas não tenho este mapa completo. Por exemplo o pessoal de Diadema, Eu sei que tem a companhia de Diadema, mas eu não sei exatamente como é que é o dia a dia de trabalho deles, como é que é feita a seleção deles...

Eles são mistos também?

São mistos. Não sei o quão misto é ... então assim, talvez a gente seja meio pioneiros em assumir isso como condição e ter clareza que é isto mesmo, com todos os seus desafios. Porque às vezes até tem um corpo misto, mas este corpo misto que tem que fazer uma aula única. Alguns exemplos eu sei disso assim..., mas daí todos fazem a aula de balé! (risos).

Acaba indo para a homogeneização?

É, acho que tem, A gente tem por exemplo a artista que trabalha com dança de salão contemporânea(esqueceu o nome). ou seja eles trabalham... daí é o corpo de dança de salão que se abre para experimentações com.... mas é ...

É um estilo só?

É, tem outras experiências, as danças urbanas estão muito contemporaneizadas, mas eu não vejo um sapateador lá no meio, ou de flamenco ou de jazz, que as vezes eu acho que as de jazz são muitas vezes até pouco marginalizados artisticamente "Ah tu faz jazz!" (falando representando pejorativamente) (risos) Nesse sentido. Talvez, mas daí também já vai para outro caminho: agora toda esta tendência das companhias de musicais, não é? Tem que ter um corpo mais eclético, porque daí as vezes tem que sapatear, as vezes é

meio Broadway, modo jazz Americano, às vezes tem uma coisa mais balética , mas ainda assim é tudo muito direcionado para o teatro musical não é? A gente talvez seja isso aí, a gente não tem direção, a gente tem princípio (risos). E a direção a gente vai descobrindo no fazer. (risos)

E como tu achas que está hoje, esta heterogeneidade? Se tu analisar desde o início da companhia até hoje? Tu achas que a tendência é ela ir se homogeneizando ou como tu acha que é isso?

Assim, eu acho que está um pouco mais pacífica no sentido que se entendeu isso, se sofre menos com isso, (risos), dentro do elenco. , por exemplo. Não se fica brigando com isso , ao invés de brigar começa a tirar proveito disso . Então sim, nos dois extremos . quem odiava fazer aula de balé entender (risos) que faz parte, ter aula de balé e quem só queria ter aula de balé entender que vai ter que fazer aula de moderno, de balé, de contemporâneo, danças urbanas ou de outras técnicas que ajudem né, a gente está agora fazendo um trabalho com a Liane Venturella que está trabalhando com eles a questão de dança cênica, jogo dramático que são outros recursos que também precisam muito. Então, eu acho que neste sentido está mais tranquilo. Acho que ainda o nosso gargalo é ainda a questão estrutural da prefeitura de nos garantir, por exemplo: a gente trabalha meio turno, então eu acho que isso ainda é um gargalo para esta proposta, a gente precisaria trabalhar cinco, seis horas pelo menos, para poder isso sedimentar, não de maneira homogênea, mas poder ser mais tranquilo este trânsito para os bailarinos e mais espaço para os coreógrafos que venham trabalhar porque o centro é sempre muito apertado, e como eu te disse, não é a curto prazo isso, precisa de um tempo, daí eu vou voltar lá para a Laurence Louppe de novo não é tu não passa por um monte de de informação e cola isso no corpo, este corpo precisa processar isso, tem que achar suas conexões senão tu vira uns Fransk Stein não é? Tu dança de tudo um pouco e nada no teu corpo (risos) se aloja de verdade. Então assim: eu acho que ainda o nosso gargalo é um pouco isso é a gente poder ter a tranquilidade de seguir nesse trabalho porque todo ano a gente não sabe o que vai acontecer (risos) e segundo porque a gente não tem uma sede, então para poder trabalhar o dia todo se a gente quiser...a Usina fechou então agora a gente está na Cecy Frank da Casa de Cultura, só temos as manhãs, só abre às 9h (risos) Então...estas coisas a gente tem que lidar com isso também. A gente não pode criar outra realidade. A realidade é esta, mas também a gente tem que entender que ela afeta o onde a gente gostaria de chegar, vai demorar mais porque a gente não tem as condições ideais que a gente gostaria para isso se estabelecer.

Exatamente sobre a crise, sobre os problemas financeiros que a companhia enfrenta, teve um período em que vocês ficaram sem verba, sem salários, e aí, só para confirmar, foi a verba do Boticário na dança que pôde ser remanejada durante estes ...

É, na verdade foi a troca de governo que nos afetou, porque. (interrupção) Então a gente pegou uma mudança de governo quando a gente estava começando a conseguir , a gente tinha conseguido trabalhar dois anos inteiros, com eventuais atrasos de pagamentos, mas com os contratos feitos , com a liberação de recurso no início do ano e tudo o mais. com a mudança de governo teve todo um redesenho de tudo. Primeiro porque eram novas pessoas nas funções, tentando entender suas funções: quem tratava do financeiro não era mais o financeiro, quem tratava do administrativo não era mais o mesmo administrativo,

então isso foi uma coisa que atrapalhou. A segunda foi a crise financeira que se detectou, de ter ficado uma série de pagamentos em a ver, de não ter entrado recursos, então assim, a gente precisou deste primeiro ano, esperar que o governo tomasse pé das coisas e demorou mais do que a gente gostaria, então depois de muito tu começa a explicar tudo de novo, o que já estava estabelecido, então foi bem complicado. Daí a companhia, a gente conversou: tem duas opções ou a gente para e espera tudo retomar ou a gente segue trabalhando dentro do que a gente já tinha O Boticário... algumas coisas, tinha uma proposta do Mariano Neto se ofereceu para fazer o Humano vazio, a gente tinha datas no |Renscença reservadas porque a gente planeja com antecedência, e a Ospa tinha nos convidado e então a gentguins e tinha uma série de coisas e daí junto com elenco a gente decidiu, não é, não todos, porque alguns disseram que não teriam condições de permanecer sem uma regularidade financeira. A gente decidiu manter para o projeto não correr o risco de parar e talvez não ser retomado então foi.

Mas ficaram sem receber alguns meses, é isso?

É ficaram sem receber o contrato regular. Ficaram recebendo da bilheteria do Humano Vazio, o cachê da Ospa, então... foi uma opção, a gente teve a abertura do Porto Alegre em Cenapara fazer, não foi o contrato regular como vinha sendo nos últimos três anos anteriores, mas teve este delay aí.

Seis meses?

Isso

em 2016?

2017. não, 2014. 15 16 tranquilo daí deu esta quebra aí que a gente teve só no segundo semestre e daí com a necessidade de fazer uma nova audição que também tem todas as questões burocráticas, administrativas, de transparência que a gente tem que se adequar, então tinha expirado já em função desta demora o edital. a gente teve que trabalhar de novo neste contexto, Então daí a gente conseguiu agora no primeiro semestre está tudo acertado a gente agora está trabalhando a liberação do segundo semestre (risos) que tem a promessa, tem o compromisso, mas a gente ainda não assinou o contrato com os bailarinos para o segundo semestre, então estamos na...

expectativa

...

Ah gente (suspira)

Você quer me dizer mais alguma coisa?

Não eu acho que assim, acho que é importante ver isso. Tem este contexto local que eu acho que às vezes a gente tem que saber olhar para isso na sua complexidade para gente não fazer leituras rasas. Sim, tem o problema da gente estar em uma cidade que não é São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais que tem um circuito já de companhias estáveis e então tem uma construção deste entendimento do que é ter uma companhia, é uma coisa muito

nova dentro da prefeitura : toda a questão burocrática , jurídica, administrativa, é tudo muito novo; A banda municipal tem 90 anos (risos). A companhia tem três anos e meio (risos) então é tem isso, tem este contexto e uma crise no momento de uma crise econômica que está afetando a saúde, a educação então isto é um contexto no qual é específico nosso, mas se soma a isso o contexto macro de que os patrocinadores estão mirrando, O Boticário na dança não existe mais, O Rumos Itaú é para todas as áreas, não é só para dança...

O Boticário é para todas as áreas e o Itaú não existe mais?

É O boticário sim, o Itaú é para todas as áreas mas tinha o Rumos Itaú que era para dança e não existe mais, agora existe o Rumos Itaú que é para todas as áreas. Cinco mil projetos, o Boticário também. A gente é afetado também por este contexto todo assim, por exemplo, os festivais, Bienenal de dança de fortaleza que já nos levou em parceria com o Boticário, mas está pensando para manter a próxima edição então, tem uma série de coisas, o o governos do estado que poderia estar fomentando uma circulação pelo estado, então tem uma série de coisas que acabam nos afetando também, a dificuldade de liberação da LIC da Rouanet, o temor dos empresários em estar investindo com patrocínio neste momento, e é tudo uma série de coisas que nos, que é um contexto independente de ser uma companhia municipal de Porto Alegre, a gente está também sofrendo os respingos de tudo, está e ainda como esta questão que se desenhou principalmente nos dois últimos anos, que é de olhar para a questão artística e cultural como um hobby, um luxo, um supérfluo que: “Ah, está faltando médico no hospital e estão pagando bailarino, está faltando professor na escola e estão fazendo apresentação no teatro” . Isso afeta também, não é fácil a gente., Por isso que eu disse a gente é muito tenro, é como a mudinha que está recém brotando e vem uma chuvarada de granizo! Se é uma árvore já constituída, ela perde uns galhos e segue, mas a mudinha.... então exige muita energia e muito cuidado, eu digo especialmente, às vezes, da classe artística também. Como nem todo mundo é unânime em ter uma companhia, em lugar nenhum, nem a São Paulo Companhia de Dança (risos) com o orçamento que tem, que todo mundo deveria ficar feliz (risos) de ser destinado para dança. Não é unanimidade, então aqui também não é ,mas eu acho que agente tem que olhar com muito cuidado com isso porque se a gente for matar todas as iniciativas que começam porque não é as que a gente gostaria, , daqui a pouco a gente não vai ter nenhuma. Sempre dou o exemplo da Licenciatura da UFRGS, quando foi criada veio um abaixo assinado me pedindo para eu assinar porque tinha sido aberto no curso de educação física. Para não abrir o curso eu digo: não vou assinar! Eu prefiro que tenha o curso de graduação e ele vá se aperfeiçoando ao longo dos anos como ele está até hoje, do que ele nunca começar. (risos) Então, também tem nisso que acho que é um fator que atrapalha muitas vezes, acho que é um entendimento muito precário

Parece que no sul, é uma característica do sul do país?

É, e é burrice no sentido disso assim, porque neste momento é mais importante a gente preservar as iniciativas que estão conseguindo sobreviver porque o contexto é de extermínio, então se a gente não tiver o mínimo cuidado daqui a pouco uma palavra mal dita uma comparação mal feita, Ah então está enchendo o saco? Então , pra quê companhia? não é

Como foi com a Usina não não é?

O Teatro de Câmara foi ... então por isso que eu procurei com os bailarinos: Olha, a gente pode parar, eu entendo se a gente parar, mas é uma decisão nossa. Daí eles decidiram. Porque o Câmara: *Ah vamos fechar porque é melhor o Câmara fechado para fazer tudo o que tem que ser feito nele!* - Está lá 5 anos sem ninguém fazer uma temporada! Então, acho que a gente tem que ser muito cuidadoso; nesse momento. Em outros tempos talvez fosse outras estratégias, nesse momento eu acho que preservar do jeito que é possível eu acho que é a estratégia mais inteligente e fundamental ajustes a gente vai fazendo se a coisa continuar, agora se a gente parar o risco de não existir mais é muito grande então o entendimento do elenco e da direção e da equipe artística de 2017 foi esse, de e todo mundo contribuiu como pôde, o Luka como produtora, a Rô Scorza como ensaiadora, todo mundo deu um pouco porque era Não era assim vamos trabalhar de graça. Não! É importante nesse momento a gente manter um projeto ativo com a perspectiva que lá adiante ser sanado tudo o que precisa do que então é isso o que eu acho. Acho que são problemas específicos locais, de uma companhia que está nascendo em uma cidade que não tem tradição [em dança] e nem um orçamento mega como na cidade de São Paulo mas ainda que no contexto nacional . mundial muito desfavorável para fomentar a arte e cultura.

Acho que ainda neste momento específico da ameaça da lei do artista em que o registro profissional para artista está sendo discutido e talvez até extinto, o papel de uma companhia municipal, muito mais do que seu nível estético e artístico é político também porque quando tu tens uma companhia municipal com bailarinos considerado profissionais remunerado e com espaço de visibilidade e reconhecimento que uma companhia municipal traz é decisivo para dizer sim, a dança é uma profissão e é uma profissão que deve ser tratada como todas as outras, que deve ser remunerada, que deve ter seu espaço para desenvolvimento do seu ofício e que isso dá um resultado econômico e social nesse momento, quando eu tenho vontade de jogar tudo para o alto e sair correndo eu acho que eu penso muito nisso, do papel político não, não é político partidário, é político social, que a companhia tem de afirmar este lugar.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu AIRTON TOLEZZO fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Assinatura

Porto Alegre

Local

09/11/2018

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre

Local

09/11/2018

Data

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu AIRTON TOUZZO fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Assinatura

Porto Alegre

Local

09/11/2018

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre

Local

09/11/2018

Data

Entrevista no DAD UFRGS 2017

ENTREVISTADORA: Eu queria primeiro que tu começassem me dizendo tua formação em dança.

BAILARINA: Eu comecei...antes de tudo eu fiz umas aulas de balé clássico no colégio mas eu não conto, mas eu comecei a estudar em 2001 flamenco na escola da Cadica. Não sei por que que foi flamenco, mas foi né. Daí eu comecei sem estar em uma aula de criança, comecei em uma turma de adulto já, então eu era a única criança da turma. Nunca fiz aula para criança, com crianças, eu acho que... eu digo isso porque acho que foi importante dentro do crescimento. E aí fiquei lá na Cadica até 2009, foi um tempo muito longo, foram 8 anos. E cresci lá dentro, ela é minha família, ela me criou né, e eu dançando sempre flamenco. Ela fazia a gente fazer aula de flamenco, eu fazia aula e na época é bem diferente do que é hoje porque hoje ela não é Cadica Flamenco ela é Cadica Cia de danças, então ela já botou vários outros tipos de dança e eu peguei essa mudança, assim ... quando eu tinha uns 13, 14 eu entrei para a companhia, aí nesta época já tinha homens dentro da companhia do Tiarajú, então a gente trabalhava forte o flamenco e a fusão do flamenco com o gaúcho. Então eu estudei muito também as danças gaúchas, nada tradicional, mas né, a gente entrou neste lugar. E aí ela começou a fazer coisas com fusões, fusão com isso, fusão com tudo, então eu fiz aula de salsa, eu fiz aula de tango, eu fiz aula de dança italiana, *rock*, *belly dance*, *hip hop* assim era uma coisa meio assim, eles nos convidavam para a gente se apresentar num lugar, a gente fazia muito evento, então nos convidaram para agente se apresentar num lugar e queriam que a gente fizesse dança indiana, então a gente ia lá e conversava com alguém que trabalhava com isso e ela nos dava uma semana de aula, a gente montava uma coisa e ia apresentar, era bem assim. Fiz apresentação no Rio Grande do Sul, rodeio... Na época a gente fazia Natal Luz, então eu ia quartas e sábados, acho que eu tinha uns 14 anos, eu ia quarta e sábado fazer Natal Luz, então a gente fazia meio que era pau para toda a obra e foi muito legal, foi uma época muito legal. Em 2007, quando eu tinha 16, eu fui assistir "A Casa de Bernarda Alba" da Silvia Canarim e eu pirei, pirei, fiquei muito tocada assim, muito diferente do que eu dançava. Era a mesma coisa mas era totalmente diferente e eu queria fazer aula com ela. E dentro da Cadica não é, e dentro das escolas de dança tem esse lugar de "não pode" então eu fiz escondida, durante 2 anos, aula com a Silvia Canarim, e tudo bem porque hoje a Cadica sabe, pode botar porque hoje a Cadica sabe que nesta época eu fazia aula coma Silvia, mas também eu fiz aula com ela no Arte 5 ali na Miguel Tostes e aí foi onde eu entendi um pouco mais sobre flamenco e né fui me desenvolvendo um pouco com isso. Estou com a Silvia até hoje, este ano está fazendo 10 anos que eu estou com ela, e aí em 2009, mas isso eu fiquei lá na Cadica de qualquer jeito. Em 2009 eu entrei na faculdade de dança da UFRGS, e aí a coisa mudou profundamente, aí eu vi que eu realmente não entendia (risos) nada sobre corpo, porque estudo de corpo foi em 2009 que a coisa começou...aí a coisa de entender mesmo.. fazer aula de dança contemporânea, aula de expressão, fiz aula da Carmen Lenora que nos deu aula, que foi uma coisa assim que mexeu no entendimento total... que a gente tem esta ideia "ah eu danço desde que eu tenho 10 anos" então eu já sou...e na real não né, na real a coisa começou ali.

ENTREVISTADORA: Ah seja bem específica assim, o que começou ali?

BAILARINA: Não ,eu tinha ideia que eu já era bailarina, né, daí que eu já sabia praticamente tudo o que eu ia saber na vida, que eu era formada, e aí, lá eu descobri que eu não sabia o que era um rolamento de coluna, não sabia por que que se fazia um rolamento de coluna, não sabia porque que se aquecia antes de se mover por que que se alongava antes e depois de se mover, por exemplo, né, isso é... E hoje é uma coisa que né, pra mim (pausa), é a coisa, é a primeira coisa que se faz né, é o cuidado com o corpo (inaudível) e isso eu não tinha nenhuma noção, porque era uma escola de dança, porque né, é outra... Na época não tinha um estudo acadêmico, os professores..., tem tudo isso né, que hoje a gente já

entende um pouco melhor, mas tá... 2009 fiz aula na UFRGS, eu tive mestres lá muito...importantes que eu me lembro a Lu Paludo, o Jair, Mônica, foram pessoas muito importantes, e aí nisso, eu me meti na política, que eu não sei se isso é importante mas acho que sim...

ENTREVISTADORA: Claro que sim!

BAILARINA: Me meti na política porque minha família é da política e eu cheguei na UFRGS era a primeira turma, não tinha RU, não tinha... na primeira semana que a gente tava lá, não tinha banheiro aberto. Foi inacreditável o que a gente passou lá naquele primeiro semestre... e aí acabei me mobilizando, diretório acadêmico, fui coordenadora do diretório acadêmico. A gente uniu o diretório acadêmico junto com o diretório acadêmico da Educação Física, que estes são super articulados e criticamente colocados assim, foi uma escola pra mim o diretório. E aí lá né eu fui ...acabei me afastando um pouco da parte artística mesmo, de corpo e fiquei muito nessa linha, foi muito importante, foi uma época muito importante, a gente conseguiu abrir o RU, o laboratório de informática, biblioteca, secretaria, todo este processo, fazer concurso para professor, tudo isso que a gente tem hoje lá no curso. Daí tá, isso eu dançando com a Silvia, isso eu não consegui mais dançar com a Cadica, eu assim, não conseguia mais, tá num lugar... eu ofereci para ela aulas de flamenco, para os integrantes da companhia. Daí ela aceitou, foi legal, durou uns dois meses, parei de dar aula porque eles não iam, não tinham interesse em estudar, porque eles tinham a imagem que eu tinha de que já sabia tudo e aí eu não consegui mais ficar lá. Os caminhos foram para caminhos diferentes, enfim, adoro eles até hoje, temos uma relação ótima, mas não rolou mais e aí eu fiquei com a Silvia, continuando estudando com ela. Mentira, porque esta época ela foi para a Espanha, ela não estava aqui. Aí em 2011 eu comecei a trabalhar com a prefeitura, aí eu fiz o estágio, fui para lá, ainda dentro da área política, que na minha formação a política é muito importante. E aí eu conheci o Grupo Experimental de dança que eu trabalhei fazendo estágio de produção com eles de 2011 a 2014 e fazendo algumas aulas quando rolava um tempo e aí em 2014 eu resolvi fazer o Grupo Experimental de dança.

ENTREVISTADORA: Fazer aula?

BAILARINA: Fazer aula e ser aluna integral é..., isso. Que é um projeto né que aulas todos os dias, 3 horas por dia, com a mesma turma, com professores excepcionais na cidade é... Aquilo pra mim foi um marcador para mim. Foi um marcador de todas as coisas porque a faculdade te dava conhecimento prático, mas era muito diferente porque era voltado para licenciatura né... Era voltado para licenciatura em colégios, então era outra coisa, mas ao mesmo tempo nos dá muita coisa prática sim. E aí no grupo experimental era um estudo artístico mesmo, para a gente ser artista, então eu tive aula com muita gente "foda" para caramba, o Doug, o Alessandro e, que acabaram me formando muito forte, assim, e aí depois do grupo experimental...deve ter tanta coisa pelo caminho que a gente esquece, né. O Doug fez uma residência em 2012 aqui e foi quando eu ele. ..E ele, o Douglas Young, foi um mestre na minha vida, é o mestre. Foi a primeira pessoa que me colocou para rolar no chão, eu não tinha entendimento nenhum disso, foi maravilhoso, é maravilhoso, eu faço aula com ele até hoje. E...o Alessandro Rivelino também, como uma noção de performance, com uma noção de corpo potente artístico, sensível né, mais do que qualquer outra coisa, ele trabalha com teatro físico e é muito legal. E aí eu acho que é mais ou menos isso e aí teve 2014, nisso eu tava tentando me formar na faculdade, acabei conseguindo me formar em 2016 e daí parece que tudo mudou, aí já era outra coisa bem diferente. Aí assim, 2014, 2015 eu fundei, "fundei" (tom de dúvida), a gente montou um coletivo de artistas, partindo de pessoas do Grupo Experimental, que fizeram o Grupo Experimental no mesmo ano que eu, a gente continuou querendo trabalhar junto. A gente organizou isso, montou esse coletivo e agora a gente tem este grupo que tá é... Bah é muito legal que a gente tá trabalhando mesmo as nossas criações mesmo, bem autoral, então descobrimos formas...tem artes cênicas, artes visuais é, programação visual, de tudo um pouco...malabarismo, música, de

tudo um pouco. E aí a gente criou este espetáculo do “Hiato”, que também foi um divisor de águas, que aí foi este lugar que me disse: “legal, tu é bailarina, tu é muito boa”... Tipo, até então ainda tava... tipo: “tu é muito boa vai e acredita” e aí, nisso a Silvia, sempre né, partindo do pressuposto que eu estou com ela sempre, duas três vezes por semana. ... A gente acabou ganhando este edital do “Usina das Artes” e aí a gente tem esta sala lá, eu comecei a dar aula de flamenco de verdade, antes eu só substituía ela quando ela precisava, mas aí eu comecei a ter a minha turma. E eu estou no segundo ano da minha turma já, e... fazendo espetáculo com ela, e fazendo espetáculo com ela, a gente fez o “Como montar um baile”, foi muito legal, e agora a gente tá numa outra pesquisa e aí este ano foi o ano que eu disse: “tá, então tá, então se eu consigo dançar mesmo, então eu quero ver no que que vai dar”... assim, e este ano eu estou fazendo ballet clássico, danças urbanas, flamenco, dança aérea isso (risos). Este ano eu mergulhei em aula, porque agora eu não tenho mais faculdade e aí eu estou fazendo tudo de aula que eu consigo.

ENTREVISTADORA: (risos) Legal!

BAILARINA: Todo tempo que eu posso fazer... Daí tem a música, mas aí não tem nada a ver com dança.

ENTREVISTADORA: Sim, sim, vou tentar seguir o meu roteiro...

BAILARINA: Nossa, como é difícil falar deste caminho da dança (risos)

ENTREVISTADORA: Sim, ainda mais quando a gente não é de um lugar só.

ENTREVISTADORA: Como é trabalhar com outros bailarinos, tu trabalhando com outros bailarinos que não são de flamenco, como tu vê isso?

BAILARINA: Eu queria que eles entendessem as coisas que eu entendo.

ENTREVISTADORA: Tipo?

BAILARINA: Tipo a postura que eu tenho e os braços especificamente.

ENTREVISTADORA: Porque tu sente isso? E o que tu queria que eles ... Por que tu acha que eles não têm o mesmo nível técnico?

Bailarina: Não, não é por isso. É mais porque quando a gente está criando junto, eu quero dividir coisas que eu cheguei, daí é complicado de outra pessoa chegar porque ... ela não tem esse conhecimento. Ou eu queria que a gente fizesse coisas mais voltadas para o flamenco. Acaba que como eu estou em áreas, eu estou em lugares que não é de flamenco, eu tenho que criar coisas, quando é conjunto, né. Quando a gente está criando coisas em conjunto, coisas que não são flamenco, e aí acaba que eu me distancio muito da prática da dança flamenca em si mesmo, porque as outras pessoas não tem este conhecimento. Se eu tivesse em um lugar que todo munda dança flamenco, a gente ia dançar flamenco, mas como eu estou em lugares que as pessoas não dançam flamenco, eu acabo me distanciando muito disso. É até louco falar do flamenco como sendo a minha dança, porque eu danço flamenco há muitos, muitos e muitos anos. É a minha formação principal, eu me vejo assim como isso, mas se tu for ver, dentro da classe do flamenco de verdade, as pessoas não sabem que eu danço. Eu não sou conhecida como bailarina de flamenco. Eu acho que agora talvez, porque eu tive indicação no “Destaque em Flamenco” como bailarina, porque eu tive destaque como bailarina numa peça que não era minha, que era de outra pessoa.

ENTREVISTADORA: Foi do Hiato?

BAILARINA: Não. Eu fui indicada... Não é que assim, “Prêmio Açorianos” ele tem a categoria principal que aí foi o Hiato, mas ele tem os “Destques”, né. Então, teve dois anos,

2012 e 2016, que foi os dois anos que a gente fez espetáculo da Silvia, o “Como montar..” e o “Usina Talau”, que é espetáculo de aluna mesmo, a coisa tava lá e eu não considero como espetáculo do grupo. E que eu fui indicada no “Destaque em flamenco” como bailarina por estes trabalhos. E o destaque é aquela coisa que não tem, não tem inscrição, a gente , então rolou esta surpresa dos jurados em flamenco e me ver dançando flamenco e dizendo: “nossa, mas quem é esta pessoa?” “Onde é que ela tava?” e eu estava aqui o tempo todo...mas acaba que como esta hibridação tá muito presente em mim desde sempre, eu acabei sendo, eu sou mais conhecida como bailarina de dança contemporânea do que como bailarina de dança flamenca. Porque a minha prática está muito distante, né, do flamenco em si. Até é.. eu gostaria de poder estar um pouco mais no flamenco, mas também né, são as coisas que a vida vai nos levando...

ENTREVISTADORA: E por que tu acha que as pessoas não te tem como, que tipo de trabalho tu fizestes para que as pessoas liguem o teu nome à dança contemporânea?

BAILARINA: É, agora é obviamente o” Hiato”, mas é que antes disso, o Grupo Experimental, a UFRGS. É que tudo é contemporâneo, o Grupo Experimental é contemporâneo, a UFRGS é contemporâneo, tu faz uma apresentação de algum tipo de dança, de algum tipo de pesquisa, que tenha uma pesquisa em alguma coisa, e que tu vá para lugares não...

ENTREVISTADORA: nominados..

BAILARINA: É.. é contemporâneo, então assim, as pessoas não sabem dar nome, é contemporâneo (risos). E desde quando eu entrei na UFRGS, eu fui apresentando coisas de fragmentos de pesquisa e de cadeira de composição coreográfica, coisas né, tudo é contemporâneo. E aí acabei me relacionando com estas pessoas. Também tem o lance assim , eu produzo, trabalhei na prefeitura produzindo, então na verdade, bem na verdade uma grande categoria da classe só descobriu que eu dançava ano passado, achava que eu só produzia. Muitas pessoas ficaram impressionadas em saber que eu danço, porque, porque quando eu entrei na faculdade, eu me meti na política e aí parei de produzir arte, fiquei produzindo política. Durante um tempo. Talvez se eu tivesse continuado pensado na criação e tivesse continuado no flamenco eu não me identifico com classe do flamenco assim de , tablado, a coisa mais folclórica, sabe por isso que eu me identifico com a Silvia que ela também não se categoriza como, próxima ao folclore, sabe que parece que quando eu estou usando uma roupa de flamenco de bolas e chales e tudo eu estou fantasiada, eu não estou vestindo o que eu realmente estou fazendo . Então acaba que eu... tu tem ali as pessoas do flamenco, que é um núcleo pequeno, que elas vivem o flamenco , sabe e aí aquilo é o que elas fazem. Então a gente, eu estar um pouco mais afastada disso, não consegue entrar muito assim... Ao mesmo tempo que talvez ,isso seja só uma impressão. Porque eu já fui, eu fui jure específico do flamenco, eu já dancei várias coisas em vários lugares, mas é que esta coisa do tipo, no Tablado, tem flamenco todo o final de semana, eu nunca dancei lá, por exemplo. Sabe, eu não conheço as pessoas que fazem flamenco na cidade, nas escolas. Não é um lugar muito. ..Eu não circulei em muitos lugares , eu não fiz aula na “Del Puerto”, eu não fiz aula no “Tablado”, então acho que talvez tenha um pouco deste mundinho específico que eu não faço parte. Eu não sei nem do que eu estava falando...

ENTREVISTADORA: Tu estavas me dizendo como era trabalhar com outros bailarinos de outros estilos.

BAILARINA: É a minha rotina, é o que eu faço: eu trabalho com bailarinos de outros estilos. Esse é o lugar que eu estou. E aí, muito das coisas que eu tenho é isso, muitas coisas que eu tenho eu acabo não colocando porque a gente vai pelas similaridades né , a gente vai fazendo as coisas que se tem em comum.

ENTREVISTADORA: Mesmo assim tu consegues colocar coisas do flamenco, ou bem não tem como não colocar coisas do flamenco...

BAILARINA: Não , não tem como não colocar , mas é bem ...É bem longe da coisa.

ENTREVISTADORA: Tem que buscar similaridades para ...

BAILARINA: Bah, é eu tentei já, por exemplo no coletivo, que eles fizessem aula de flamenco comigo, me propus, mas eles não estão interessados, é muito específico... as pessoas tem medo de fazer aula de flamenco, as pessoas tem medo de fazer aula de dança do ventre, eu tinha muito medo de fazer danças urbanas e agora eu estou tirando isso de mim ainda, ainda tenho, toda a semana eu penso: “ai, não consigo..” e aí eu vou lá e faço e é muito legal. Mas as pessoas tem medo de fazer, parece uma coisa muito diferente.

ENTREVISTADORA: E aí tu és uma bailarina de flamenco que está dentro de um campo que não é o do flamenco, se tu for pensar né. Te induzi de novo (risos) Vamos ver o que tu achas desta pergunta. Quais foram, dentro desta ideia de dançar com bailarinos que não são do flamenco, a tua experiência mais legal neste sentido, e a mais desagradável também.

BAILARINA: Minha experiência mais legal de dançar com pessoas que não são do flamenco..., eu acho que talvez a “Sagração” tenha sido o lugar mais legal e aí eu acho que não foi porque as pessoas não eram do flamenco , porque isso pra mim, essa coisa de “sou do flamenco” é um negócio tão, que já foi já muito tempo, eu estou muito distante da, é isso as pessoas não me enxergam mais como “ela dança flamenco”, as pessoas me enxergam como ela dança dança contemporânea. Lá no Gustavo... Lá no Gustavo quando eu vou lá, teve uma mulher que me conheceu, ninguém me conhecia, todo mundo se conhecia há muito tempo e ninguém me conhecia, “Ah tu é contemporâneo né, dá para ver pela tua movimentação “ e isto já está mais forte do que o flamenco, daí eu falo “não, eu sou do contemporâneo mas eu sou do flamenco também” daí “Ah, tu é do flamenco bah” enfim, mas aí eu acho que a “Sagração”, ela está num lugar de ser o mais legal porque tirou todo mundo do seu lugar de segurança. Aí eu acho que foi um lugar comum para todo mundo, não só para mim.. Então era, ninguém estava fazendo o que sabia fazer ali. Estava todo mundo descobrindo coisas novas, e se propondo a estar fazendo aquilo mesmo, foi um espetáculo bem forte, foi um espetáculo que nos tirou da nossa zona de conforto, a gente trabalhou com performance, a gente trabalhou com violência física, a gente trabalhou com nudez, a gente trabalhou com exaustão. Então esse bah... este nos colocou em lugares assim... muito legal, foi muito importante. E a menos legal...a menos legal foi fazer, (fala em off para a entrevistadora)...

ENTREVISTADORA: Te enviarei tudo por escrito e se você quiser tirar alguma coisa, tu podes mexer.

BAILARINA: Bah, mas a coisa menos legal para mim foi fazer os espetáculos de aniversário da Cadica. Que ela faz até hoje, né, de 10, 15 anos agora ano que vem tem 25 e eu provavelmente vou dançar também, porque ela convida todo mundo para dançar e eu acho que foi a experiência menos legal que eu tive porque não era porque as pessoas eram do flamenco, mas não é por causa disso e sim porque as pessoas não são bailarinos, as pessoas não tem o entendimento de corpo, era muito complicado, as pessoas não tem um entendimento de forma de se portar num ensaio, porque aquilo não era um trabalho de dança, aquilo era um trabalho que reunia ex -colegas de uma escola de dança, tem psicólogo, jornalista, todas as profissões que estão ali daí tá todo mundo dançando porque quer dançar, então aquele lugar para mim é um lugar que eu me senti muito desconfortável , assim de não ter uma coisa de entender isso de que a gente tá fazendo o nosso trabalho, nem que seja o nosso trabalho mas UM trabalho, então as pessoas falavam muito, durante os ensaios, era tudo uma ... as pessoas não iam no ensaio e dançavam de qualquer jeito,

não estavam preocupados com a movimentação que eles estavam fazendo , se eles levantavam o braço por fora ou pelo meio, desde que levantassem, sabe? Aquilo para mim foi o lugar que me deixou mais machucada com dança porque para mim não interessa isso, o estilo não me interessa mais tanto, mas esta reponsabilidade talvez, ali eu entendi que “tá , não é , não sou desse lugar, eu sou bailarina, meu trabalho é sério, as coisas são sérias”.

ENTREVISTADORA: Certo. E o que tu que te deu mais visibilidade no campo da dança de Porto Alegre?

BAILARINA: Dançar o Hiato

ENTREVISTADORA: Certo. Tu vê alguma diferença na criação de trabalhos da dança contemporânea e quando tu vai criar alguma coisa de flamenco?

BAILARINA: Bah, milhões! Meu Deus! A dança contemporânea é livre, o flamenco ele não é só a dança ele é dança, música e canti, ele tem coisas específicas. Ele tem coisas que só são porque são assim. Então a primeira coisa que tu vai fazer quando tu vai fazer flamenco é enxergar as coisas por este universo. Nunca criei flamenco, nunca criei coreografia de flamenco, crio sequencias, agora eu estou começando pela primeira vez na minha vida criar uma coreografia de flamenco para os meus alunos e eu não estou fazendo isso sozinha, eu e a Silvia estamos com duas turmas de iniciantes e a gente vai chegar no final do ano com uma coreografia que a gente vai colocar as duas turmas juntas , para dançar, Então a gente está criando esta coreografia juntas , só que eu chego com coisas, ela chega com coisas e agente vai montando. Mas é que tem uma estrutura é que por mais que a gente tenha interesse em quebrar no nosso grupo de flamenco atual, na pesquisa atual, a gente não pode (risos) Não é não pode, pode! Mas a gente não quer. Tem uma coisa de uma estrutura, por exemplo,, é bem o universo mesmo específico da área. Quando tu dança flamenco, tu tem , tem que primeiro pensar que flamenco é canti, toque e baile, essas três coisas formam o flamenco. O Baile é só uma dessas coisas, então eu não posso fazer qualquer coisa que eu quiser porque eu tenho que estar funcionando juntas , então assim, tá lá o guitarrista , a gente não se conhece, a gente vai dançar um tablao, isso é uma coisa bem tradicional, a gente vai dançar um tablao alegrias, ele pergunta, o que tu vais dançar, eu respondo vou dançar uma alegrias, uma alegrias é um estilo de dança, um estilo do flamenco. Tá e qual é a estrutura da tua Alegrias, “Ah eu vou fazer uma falceta ali no início, tu podes fazer também uma chamada de dois compassos daí vou fazer a primeira letra com (incompreensível) respiro e silêncio, uma (incompreensível) e eu vou terminar com uma boleria de (incompreensível). Eu dei para ele a estrutura do meu baile e aí ele “Beleza, tá bom” Aí ele vai lá e ele vai tocar isso, ele vai tocar, o cantaor vai cantar. A letra que ele fizer não me interessa, desde que ela tenha a estrutura que eu preciso, que todas as Alegrias tem, por isso que eu falei sierra sem respiro porque , entre uma estrofe e outra ele pode fazer um respiro de guitarra, ou não então sem respiro ele canta a letra inteira mas a letra em si ela tem a mesma quantidade de coisas e aí vem o silêncio que é uma tradição das Alegrias acontecer, depois do silêncio, é uma tradição acontecer uma escobilha, desta escobilha sempre aumenta o ritmo e termina numa boleria que termina numa coletija e aí né a coisa acontece. Aí a gente, o que a gente... a gente cria dentro desta estrutura.

ENTREVISTADORA: Sim, a dança do ventre é assim também.

BAILARINA: E tudo bem (risos) Porque esta é a estrutura que as coisas acontecem, sabe ? É claro, quando tu está com um guitarrista criando um espetáculo, tu podes modificar esta estrutura o quanto tu quiseres né, mas tu ainda pensas deste jeito. Tu ainda pensas desta forma, tu colocas o teu corpo desta forma, tu escuta, tu ouve a guitarra chamando , o sapateado e faz, e na dança contemporânea isso não existe regra nenhuma sobre nada. Pra mim , dança contemporânea ela tá muito no lugar de , concepção da obra. Então para eu estar criando em dança contemporânea, eu preciso primeiro ter uma concepção. Então

seu eu não tiver concepção eu estou dançando aleatoriamente e eu não gosto, não é a minha linha de trabalho, então é similar, é a primeira coisa que eu.. Eu estou pesquisando agora o reino animal, estou pesquisando vários animais porque eu no Hiato a gente jogou com a natureza e agora são os animais. O tipo de movimentação que eu vou fazer, se eu vou ficar parada, o que que eu, isso não me interessa muito, interessa o que eu que estou fazendo de acordo com a concepção da obra sabe? Extrema, nossa! Nem se compara a diferença. Tanto que as pessoas não me reconhecem dançando flamenco e dançando contemporâneo. Tipo “Ai meu Deus, tu dança flamenco e como assim esse corpo, essa coisa que, de onde isso saiu? Ou, quando danço ficam perguntando “Nossa, mas como assim?” São lugares diferentes, são produtos diferentes. Agora no flamenco, no grupo de flamenco da Silvia, a gente tá trabalhando rompendo todas as barreiras do mundo. E aí a gente tá tendo discussões bem fortes dentro do grupo sobre se a gente vai categorizar isso como flamenco ou se a gente vai categorizar como contemporâneo e a gente não chegou em uma conclusão, até porque a gente não chegou a nenhuma conclusão se a gente vai fazer coisas estruturadas ou não. Eu acredito que a gente vai fazer coisas estruturadas e eu acredito que a gente vai chamar de flamenco. Mas eu me sinto muito dançando contemporâneo hoje atualmente no grupo. A partir do flamenco como ferramenta para o movimento né. Só que daí tem a pesquisa dela, ela está fazendo mestrado provando com todo os “As” mais “Bs” que aquilo é flamenco né, então tem esse outro lugar também.

ENTREVISTADORA: Então eu ia te perguntar isso, tu já te sente mais uma bailarina de dança contemporânea do que de flamenco e como tu gostaria que as pessoas te identificassem.

BAILARINA: Eu me considero uma criadora artista de contemporâneo e o eu me considero uma intérprete de flamenco. Eu me considero isso. É até bem confuso atualmente. Ontem, eu estava conversando sobre isso. Ontem eu fui num... eu fiz “Body Talk” ontem e ele me falou sobre o flamenco. Ele (incompreensível) me falou sobre o flamenco, é uma coisa meio louca. Me falou que isso é uma coisa que está confusa dentro de mim. E é verdade, está um pouco. Agora neste momento está um pouco confuso, porque eu estou dando aula de flamenco, está sendo incrível, eu estou também...de repente pode ser... tá vamos lá, Eu sou artista criadora de contemporâneo, eu não dou aula de contemporâneo, intérprete e professora de flamenco. Talvez, esteja nestes lugares. E eu gostaria que as pessoas me vissem assim. Tipo na verdade pode ser intérprete de qualquer coisa mas é bailarina de flamenco, artista de contemporâneo, bailarina de flamenco e professora de flamenco eu gostaria que as pessoas talvez me vissem assim. Na verdade as pessoas me vissem como artista. Que é uma categoria nova dentro da dança, talvez? Sei lá, porque dança, bailarina, ponto, sabe? E ator artista, está muito, dentro tipo Artes Cênicas, dança, tipo isso, né? E aí eu ver bailarinos como artistas é uma coisa que ainda tá tipo... ah o que tu faz? Ah eu sou artista, Ah que legal o que tu faz? Pinta? Não, danço. Ah então tu és bailarina! Não sou artista, também sou bailarina, sabe? Mas eu tenho uma criação, eu tenho uma coisa sensível, eu crio, e aí isso eu faço contemporâneo, eu nunca fiz como flamenco porque eu sinto que eu preciso ter muito mais estudo, eu penso que eu precisava ir para a Espanha, para fazer uma coisa assim.

ENTREVISTADORA: Sim é como a bailarina de dança do ventre que nunca foi para o Egito.

BAILARINA: Mas pode ser, é uma bailarina de dança do ventre que nunca foi para o Egito. Agora como criar e como tudo mais, eu fico um pouco, não sei muito bem. Não sei, talvez se eu tentasse fazer uma coreografia de flamenco eu faria, mas não tenho muito tesão por isso.

ENTREVISTADORA: Queres me dizer mais alguma coisa, sobre o teu trabalho, sobre tua concepção? Sobre o seu trabalho, sobre você mesma?

BAILARINA: Não sei, acho que não...

BAILARINA: Mas é que eu lembrei de uma coisa, que tem a ver com a minha formação, que eu geralmente não falo tá, mas é que assim eu sou encurtada nas minhas pernas. É, a escola que eu fiz, da Cadica, na falta de estudo de corpo, pessoas formadas, é.. alongamento e aquecimento, né, o flamenco usa salto e em Demi, então eu ... fiquei em demi...para sempre... então, isto acabou prendendo minha coluna e eu era corcunda quando eu tinha 15 anos, e aí a fiz fisioterapia e fiz todas as coisas que eu tinha que fazer, eu era muito encurtada, muito muito encurtada e aí eu descobri a educação somática, descobri a dança contemporânea e ali também foi o lugar onde eu consegui, comecei a descobrir que o encurtamento estava no meu tornozelo, por causa do salto e aí eu trabalho o meu tornozelo bastante e aí desde então ele mudou mas eu sou encurtada até hoje e aí eu fiz audição na Companhia Municipal e jurava que eu ia passar, tinha plena consciência que e ia passar, fui aí...bah e aí eu não tenho balé, eu não tenho pernã, eu não tenho nem nunca vou ter, não interessa quanto eu estude, talvez melhore um pouco, mas eu não vou ter, é uma característica da minha anatomia e da minha formação. Não culpo também, digo ah "malditos, que não.... aconteceu, foi a onda, como aconteceu, e aí eu não... por causa disso eu desisti de ser bailarina como profissão, intérprete como profissão, acho que isso é legal, tem a ver com a coisa toda.

ENTREVISTADORA: Tu desististe por causa deste encurtamento, mas tu acha que tu não és bailarina hoje?

BAILARINA: Não, eu sou bailarina, mas é que é bem diferente, eu não faço audição para o Corpo, para o Guaíra, para Companhia Municipal de São Paulo, do Rio de Janeiro, este tipo de bailarina, que é um tipo bem, que é o tipo que tem mercado, existe um mercado de bailarinas intérpretes por mais difícil que seja, existe um mercado de companhias que tem salário, que tem todas estas coisas eu não me caracterizo por causa deste meu encurtamento que eu tenho nas minhas pernas, então eu acho que isto é interessante também, que tem a ver bastante com a minha formação, mudou bastante coisa. Tanto que o "Hiato" ele é, destas regras de não, porque tem esta limitação. A primeira coisa foi: é tenho uma limitação nas pernas então vou mexer os braços e acabou transformando e acabou sendo..

ENTREVISTADORA: Puxa, que informação importante!]

BAILARINA: É, tinha me esquecido...(risos)É que é isso é que vai indo para outros lugares, mas é acho que esta coisa da limitação, como é importante, nossa senhora, eu me preocupo tanto com isso com os meus alunos de flamenco que o flamenco ele aterra, ele nos deixa assim com o tendão curtíssimo, é muito comum que pessoas que dançam flamenco tenham encurtamento, muito comum, então isso é uma coisa que tem que tomar cuidado bastante, pra mim, desde que as pessoas começaram a ter este estudo, tudo mudou né, no balé.

ENTREVISTADORA: Sim, a pesquisa acadêmica durante... como ensinar, a pedagogia da dança, não é? Eu fazia balé com professoras de bengala, não é?

BAILARINA: É! Que horror! Tanto que as escolas atualmente, quando elas pedem professores elas me perguntam se tu tem licenciatura não é, isso não acontecia. Isto é muito bom, isto é bem legal!

ENTREVISTADORA: É neste lugar que tu queres estar? Tu gostaria de se tu pudesse ser uma bailarina de companhia?

BAILARINA: Era o meu sonho!

ENTREVISTADORA: Era o teu sonho? Ser uma bailarina de uma companhia?

BAILARINA: É ser bailarina, ser bailarina de companhia que porque a gente não sabia o que era ser bailarina, não se tinha uma noção do que era isso, tipo sei lá. O que era ser artista? Eu estava na faculdade, porque eu fiz faculdade de dança? Porque eu queria ser bailarina, porque eu queria morar na Europa, porque eu queria dançar no grupo Corpo, eu queria dançar na sei lá... eu queria ser bailarina e aí aonde existisse possibilidade de ser bailarina e onde existe possibilidade de ser bailarina enquanto mercado são as melhores companhias então quando eu vi que aquilo não era para mim, e por causa da minha encurtarão física foi muito triste, foi bem triste, e ainda é um pouco.

PAULA FINN de 2018

Entrevistadora: Gostaria de saber a sua opinião sobre a afirmação de que o flamenco não surgiu como uma dança politizada, mas surgiu como uma interação em relação com o turismo.

Entrevistada: Eu não tenho estudo de história do flamenco a ponto de eu te dizer é ou não é o que eu sei das palestras que eu fui, das coisas que eu vi, das coisas que me disseram, não é? Meu conhecimento é assim, pode ser que sim porque o flamenco, a linha de flamenco que eu sigo que é mais contemporânea, dos historiadores um pouco mais contemporâneo, ela não vem dos ciganos que vieram pelo sul da Espanha, Andaluzia. Isto é a origem de uma das danças tradicionais da Espanha, folclore, isso não é mentira, isso aconteceu.... Mas o flamenco ele é uma dança, ele é uma arte que foi criada como arte. Entende? Não é uma coisa folclórica. Ela foi criada pegando coisas folclóricas, pegando dança africana, pegando Balé clássico pegando música e foi assim, pelo mesmo é assim que eu sei, e foi criado bem pensando numa estrutura mesmo, pensando desse jeito. Eu nunca li um livro que dissesse exatamente isso, isso eu ouvi em palestras de pessoas que eu respeito, enfim.. Eu acho que isso...

Entrevistadora: Então pra ti o flamenco é

Entrevistada: É uma manifestação artística,

Entrevistadora: Ele tem um status de arte lá na Espanha?

Entrevistada: Desde a criação dele. Então pode ter alguma coisa a ver com o turismo porque a arte é feito por um profissional da arte. O profissional da arte ele utiliza a arte como profissão, ou seja, ele utiliza a arte para dar capital para ele, e a gente acha meios para que este capital chegue, então se o meio eram pessoas que iam assistir que estavam interessadas em alguma coisa, vamos utilizar isso e vamos fazer com que seja o nosso meio de obter capital e fazer com que a arte seja minha profissão. Então pode ser que sim

Entrevistadora: E tu acha que aqui em Porto Alegre ele se inseriu com esta ideia que é uma dança artística ou que é uma dança folclórica ou tradicional da Espanha?

Entrevistada: Isto é uma questão bem louca, pois eu tenho pensado bastante sobre o flamenco eu volte a dar aula de flamenco e voltei a estudar flamenco em outra escola que não a escola que eu estou Há 10 anos, então este ano quebrou um pouco do pensamento e eu fico pensando no que eu quero dizer para os meus alunos, o que é flamenco. Eu vejo o flamenco como uma manifestação artística, para mim..mas eu acho que as pessoas não vem nem como uma manifestação artística, nem folclórica tradicional de costume de outro país, nem um nem outro as pessoas procuram o flamenco aqui em Porto Alegre buscando o empoderamento, a feminilidade, bem parecido com dança do ventre na verdade, eu porque admira o jeito que se move, então a paixão pelo que é o flamenco acontece quando você começa a dançar e aí é muito louco porque tem muitas mulheres que dançam flamenco que são mulheres de 40 e poucos anos, 1ue foram casadas muito tempo e que se separaram e que não sabem o que fazer e aí se descobrem querem de se descobrir, querem se empoderar e aí a medida que elas vão dançando elas vão , mas isto as alunas, eu fico

muito tempo pensando nisso. Mas eu vejo como manifestação artística e eu acho que dentro da própria classe do flamenco isso é um pouco dúbio, porque tem muita coisa do flamenco que é muito lá na Espanha, tem um palo (um ritmo) que é tocado por um cantaor e um bailaor e tu vai dançar aquela estrutura daquele jeito e isso é o flamenco. O flamenco é um triângulo entre baile, toque e canti não é? E é isso que a gente vai fazer, e isso é flamenco. Tem um pouco uma identidade corporal que não uma identidade corporal do brasileiro, eu não concordo muito com a classe do flamenco aqui de Porto Alegre, para mim é um lugar muito ... O único lugar que eu me sinto dançando flamenco do jeito que eu acredito foi com a Silvia, porque a Silvia traz exatamente isso, o flamenco como uma manifestação artística assim como a dança contemporânea, como o balé clássico, é uma manifestação é um estilo, uma formatação um corpo, uma postura e a partir disso tu falas sobre o que tu quiseres, tu falas o que tu quiser na estrutura do que tu quiser na estrutura do que tu quiser, flamenco vai ser uma ferramenta para isso. Só que eu saí da Silvia, então no momento atual eu estou desgarrada no flamenco eu estou fazendo aula da Del Puerto com o Gizinha porque acho ela incrível, a técnica dela incrível, mas eu não tenho vontade nenhuma de dançar uma coisa da Del Puerto então agora eu não sei o que eu faço em relação a isso, entende?

Entrevistadora: Então agora em relação ao flamenco tu estás sem companhia?

Entrevistada: Sim

Entrevistadora: Vamos falar sobre as qualidades de movimento do flamenco e o que tu descreve delas no teu corpo. Tu estás em um trabalho contemporâneo, então, quais são essas qualidades que tu vês.

Entrevistada: Tônus até a ponta dos dedos. Eu não sei se isso é do flamenco ou se isso é meu. Não sei se todo mundo que faz flamenco tem isso, mas para mim, o flamenco no meu corpo é o tônus, a musicalidade, de entender, de contar, de ver o Gustavo fazer aquela coisas muito loucas e de estar aqui um dois e três e quatro.

Entrevistadora: Sim tu entendes a sequência pelo ritmo

Entrevistada: Pelo tempo, isso

Entrevistadora: E tu até estavas ajudando os outros bailarinos com isso

Entrevistada: Porque isso é uma coisa que é incrível como é... Para mim é muito fácil porque eu faço isso desde sempre, mas para outras isso é realmente difícil e eu fico impressionada como isso para outras pessoas é difícil. e eu acho que um aterramento. Acho que estas três coisas ... São três coisas que o flamenco trabalha bem forte.

Entrevistadora: pela primeira vez que conversamos eu te perguntei sobre qual a tua sensação de dançar com outros bailarinos que não dançavam flamenco. e aí agora estou te perguntando dentro da companhia, como é dançar dentro deste grupo heterogêneo, como é criar com eles?

Entrevistada: Essa pergunta pode ser feita todos os meses porque eu entrei na companhia em janeiro, eu fui efetivada em março e agora estamos em outubro, então passou um tempão aí. Mas é bem ...tem muitas coisas que são fortes em mim e que não aprecem na companhia.

Entrevistadora: Como assim? Mais especificamente...

Entrevistada: Tipo, essas coisas, o tônus, a musicalidade e o aterramento são coisas que não são vistas em um primeiro momento no primeiro momento é o que tem de mais potente o alongamento, o giro, o salto, a queda.

Entrevistadora: Isto foi o que colaborou para que tu entrasse para a companhia?

Entrevistada: Sim, eu entrei na companhia por causa disso, que o que fez com que eu entrasse foi o improviso. Porque era uma prova que tinha prova técnica de balé, de contemporâneo, de repertório e de improviso e eles disseram que no contemporâneo eu fui bem, mas que no improviso foi o que me fez entrar. Por que é isso, quando eu tenho uma ...até no próprio processo esse que eu estou agora neste momento sabe, tem um exercício que é uma cambalhota eu petrifico... eu petrifico... meu psicológico surte e eu não consigo fazer mais nada. É horrível, é horrível então assim claro que daí eu vou fazendo e eu vou fazendo e eu consigo fazer. Porque tem uma coisa que eu estou na companhia porque eles viram que meu corpo é um corpo que responderia sabe. Mas é muito difícil. E é uma coisa que parece muito fácil para todo mundo é muito fácil. Todo mundo vira cambalhota, todo mundo faz estrelinha, todo mundo faz mais do que estrelinha, todo mundo faz estas coisas e são coisas que para mim são muito difíceis. E eu sofro um monte nesse ponto assim. Só que daí de vez em quando vem um coreógrafo que olham o que tem de forte e se utilizam disso. E é um trabalho muito grande de auto-afirmação minha de acreditar que isso que eu tenho é tão potente quanto o Tom dar sete piruetas. Então é um trabalho... Porque ao mesmo tempo eu saio, eu tenho uma crise, uma vez por semana eu saio da companhia dizendo, não posso mais fazer isso, preciso parar de fazer isso por que é um desastre é uma vergonha. Uma vez por semana. E eu termino toda a aula de balé clássico eu não faço o último exercício porque eu estou quase chorando. Mas fazer o quê, eu faço eu estou ali eu faço e eu boto fé que para a Ju fazer aquelas coisas de terra assim (mostra um movimento do corpo sacudindo em direção ao chão) deve ser igual. Teve um dia que o Tom, a gente foi dançar o Putinello. O Putinello era um balé de repertório. E ali foi horrível. Foram duas semanas de desespero na minha vida. Eu fiquei com um papel menos importante da peça, teve uma coreografia em grupo que o Alexandre que era o coreógrafo, ele falou na frente de todo mundo que a gente não ia fazer ponta naquele pé que ficava para trás, a gente ia fazer meia ponta porque a Paula estava no elenco. Eram duos. Todo mundo tinha um casal e todo mundo tinha um momento de duo. O meu partner teve um solo. O único solo da peça foi dele. Então assim, foi muito foda para mim fazer o Putinello. Só que teve uma hora que a gente estava lá ensaiando o Putinello e aí o Tom, era o meu partner ele disse "Ah estamos muito impressionados contigo, a gente acho que tu ia ser bem mais difícil de fazer, ele não usou a palavra bocó mas era alguma coisa nesse sentido de... Ah a gente está bem impressionado contigo... Aí eu fiquei, nossa né... que bom (risos) Mas tem uma visão de que isso... E também tem um lugar que eu demorei alguns meses para me colocar horizontal com eles. Aí eu comecei a ver que na verdade todo mundo tem fragilidade, que não é todo mundo tão alongado assim, que está todo mundo meio junto ali. E aí ali eu comecei a ver as potências de cada um e ali eu comecei a trabalhar... Mas durante muito tempo eu não consegui nem ver isso, porque eu só pensava que eles eram o máximo e que eu não merecia estar ali. Durante muito tempo...é que não adianta é o que tu pensas tu estás ali todos os dias é um lugar onde todo mundo que está ali eles se acham os melhores bailarinos da cidade e é foda tu chegar num lugar que as pessoas nem se conversam muito, todo mundo no celular, faz a aula, trabalha vai embora, ninguém vai me ver dançar as minhas coisas, ninguém está interessado na minha vida fora da companhia e a minha vida fora da companhia é muito importante é muito da minha personalidade. Eu entrei para a companhia por causa da minha vida fora da companhia. Daí agora eu estou vendo isso como um grupo, agora eu estou me sentindo um grupo e agora eu estou conseguindo ver as potências de cada um e agora eu consigo ver algumas coisas que eu trago potencializam. E ter o Fernandinho dentro da companhia é uma coisa que a gente se entende muito nesse lugar. Teve uma parte no espetáculo Caverna que eu e botei umas mãos, e daí o Rafael pirou nas minhas mãos e colocou as minhas mãos em todo mundo. Aí todo mundo na Caverna tem uma hora que faz uma coisa assim (e mostra as mãos contorcidas e com os dedos em garra) que é uma coisa minha e isso é muito legal.

Entrevistadora: Vamos aproveitar que tu falou da Caverna para tu me falar deste trabalho como foi..

Entrevistada: Na Caverna foi insano, foi meu primeiro contato dentro da companhia eu entrei dentro da companhia para fazer o Caverna, eu já entrei naquele lugar e foi um espetáculo bem louco. Em uma semana de criação o espetáculo estava pronto, e o coreógrafo bem louco também. E é uma movimentação que me interessa muito como dança contemporânea, bem desmembrado e a movimentação que vai por caminhos bem... é fluxo, ao mesmo tempo que ela tem fluxo ela tem quebra e ela tem ... Não são caminhos óbvios e isso é muito legal. E tem tônus e tem coluna e tem espiral, é uma coisa que me interessa bastante. E acho que o Rafael foi muito respeitoso nesse ponto de trabalhado com os bailarinos que ele tem naquele momento e ter se utilizado muito da linguagem individual de cada um para construir uma coisa coletiva. Eu acho que isso foi uma coisa muito legal da parte dele. Inclusive eu não ia dançar o Caverna, eu fui convidada para acompanhar o processo, caso alguém não fosse mais dançar, ou se machucasse, eu era suplente, eu ia acompanhar o processo sem estar no palco e o Rafael, não claro que não ! Está aqui está construindo , a movimentação dela está aqui, já é parte do espetáculo a movimentação dela, ela vai estar junto. Então ele fez isso e isso foi muito importante para mim. Eu gosto muito do Caverna. Eu tenho algumas questões com ele enquanto concepção artística, mas não é o nosso lugar. E isso é uma coisa muito interessante que a companhia trabalha e é a primeira vez que eu estou trabalhando. Não é o meu lugar. Acreditar ou não acreditar na concepção, construir a concepção não é. Eu sou a elenco. E é muito legal estar exercitando isso Eu tenho que dar o meu melhor para o trabalho do coreógrafo. E ter ouvido de pessoas que assistiram o aaverna que o mais forte do Caverna foi a individualidade de cada um construindo uma unidade foi maravilhoso, porque foi o meu primeiro trabalho na companhia e me viram uniforme com aquelas pessoas que eu admiro demais . Então eu fiquei muito satisfeita. Mas eu não tenho destaque e nem imaginava que eu fosse ter. que é diferente deste espetáculo que está tendo agora, que eu acho que muito por causa do estilo que pega todos estes meus fortes que eu tenho que são fortes muito bons para esta peça acaba que eu estou tendo mais destaque do que no outro.

Entrevistadora: A primeira vez que conversamos você falou que quando vai trabalhar com bailarinos de outros estilos que tu tentas encontrar similaridades, tu continua buscando similaridades, ou tu busca singularidade?

Entrevistada: Eu acho que eu ainda busco similaridades. Eu tenho este projeto agora chamado Palco Parangolé que ele foi um projeto que eu fiz para trabalhar com outros artistas. exatamente para isso. Então eu convido pessoas que são muito especiais na minha vida, amigos, mestres, e artistas que eu admiro e que eu não tenho nenhuma proximidade, a não ser admiração. Agora este mês eu vou fazer com a Ju Coutinho. Mês passado eu fiz com a LU Paludo, antes eu fiz com o Fernandinho e já teve o Doug, já teve a Betany a gente está ...E a gente sempre conversa antes, a gente tem uma conversa sobre a vida sobre tudo e a gente geralmente acaba achando coisas que a gente tem em comum mesmo. De gostos e estilos, e a gente acaba indo por este lado assim. Mas eu sempre quero que me adicione alguma coisa que eu não tenho e que eu adicione alguma coisa que eu não tenho também. Então nessa coisa quando eu vou criar com outros artistas eu acabo procurando similaridades por que para mim sair do meu corpo que eu construí é uma coisa que eu tenho muita vontade, mas é muito difícil. E é muito mais fácil tu partir de um corpo que tu já construiu.

Entrevistadora: Como está o flamenco nas tuas composições quando tu tens que improvisar?

Entrevistada: Eu estou tentando cada vez mais, não ter ele óbvio, não ter ele ali, as pessoas olharem e não verem que eu sou do flamenco. Eu estou tentando muito, Porque eu preciso me desvencilhar por que eu quero mudar o meu corpo. Estar na companhia está fazendo com que eu queira mudar o meu corpo, eu não queria aí o pessoal vai dançar e vão dizer Ah o jeito que a Paula se mexe. Ah olha ali a Paula, não quero isso, quero poder fazer outras coisas e ter outros estilos. Acho que está rolando eu estou criando com o flamenco,

dando aula de flamenco! Está sendo uma coisa muito louca porque eu estou tendo que voltar para o flamenco do jeito que ele é e aí eu estou tendo que criar uma coreografia de flamenco flamenco e aí eu estou num momento bem complicado do flamenco na minha vida, eu estou tendo que entender que de vez em quando eu sinto que eu nunca dancei flamenco flamenco e que eu queria também dançar flamenco flamenco, por isso que eu estou fazendo aula de flamenco com a Ju para voltar para isso e aí é super confuso porque ao mesmo tempo que eu sinto que eu sinto que eu não danço flamenco flamenco o que é flamenco flamenco? Porque eu não posso fazer uma movimentação qualquer e isso pode ser, enfim, eu estou descobrindo isso está sendo bastante com os meus alunos e está sendo bem interessante de fazer esta criação. Esta é a primeira vez mas está sendo bem difícil coreografia de flamenco, eu estou criando de verdade. E me desvencilhar da Silvia processo está sendo bem importante neste processo.

Entrevistadora: Como está sendo esta negociação. Tu disseste que quer fazer mas não ficar tão evidente. O que tu tenta fazer para não tornar isso tão evidente?

Entrevistada: Eu tento utilizar técnicas que não são as técnicas que eu sempre uso. Eu tento utilizar exatamente o salto, o giro, a movimentação linear, o chão, eu tento utilizar estas coisas. Um pouco menos de tónus, não utilizar a mão...

Entrevistadora: Que é tão marcante na técnica do flamenco não é?

Entrevistada: Muito, e o cotovelo (para coma) e o pé no chão. Então ter desequilíbrio e coisas mais aéreas é uma forma de sair. Porque eu fiz um espetáculo de dança contemporânea que eu não tiro os meus pés do chão! Está aí, o flamenco está aí só nisso. Só o fato de eu estar sobre os meus dois pés no chão. E isso ser a minha base é o flamenco...Eu estou tentando ir para outro lugar

Entrevistadora: Eu estava te assistindo ensaiar e eu vi alguns movimentos que pareciam de dança do ventre. Eu vi oitos, shimies.

Entrevistada: Sim, eu estou numa pira de quadril atualmente

Entrevistadora: Isto é do flamenco ou não? Ou o flamenco te deu o elementos para que tu ganhasse isso?

Entrevistada: Sim, o flamenco me deu elementos para que eu ganhasse isso sim. \porque tem estudo de dissociação do corpo e tem muito deslocamento de quadril. É que não é a movimentação de quadril que nem está sendo que é utilizado no flamenco não é, mas tem coisas em que tu monta uma pode , tu vais para um lugar em que o teu quadril está muito deslocado e para o teu quadril estar muito deslocado tu tem que criar, uma flexibilidade muscular das partes ...a dobra da barriga, da lateral, ela tem que dar este espaço para o quadril deslocar desse jeito, e eu aprendi isso por causa do flamenco. E a minha viagem do quadril veio muito por causa da dança contemporânea, e de toda a minha vivência na dança contemporânea mas acho que o flamenco me deu essa capacidade de dissociação e o lance que para fazer isso eu ... É a que para mim o aterramento é tudo eu coloco o pé no chão e aí tu cria uma base que libara o resto para mexer. Sei lá vou dar o exemplo de uma pessoa do jazz, que mexe o corpo inteiro sempre junto, muito quadril, tem tudo, mas mexe o corpo inteiro ... sempre vai mexer o quadril junto com o torso e sempre dando passo, sempre fazendo 1, 2, 3 sempre ...tá todo o corpo funcionando e no momento em que tu diz fica só com o pé no chão e mexe só o quadril, a pessoa ela vai mexer o quadril muito mecanicamente, e o que me interessa é eu conseguir fazer com que ele mexa , com que aconteça outras coisas por essa movimentação só que os pés estão ali esquecidos, estão ali te dando uma base, não te tranca, e eu acho que para mim isso é tudo, para mim isso é meu pesado e aí estou com essa pilha do quadril que é para mim uma ideia como se fosse uma ... é por isso que me apaixonei pela Orly, porque eu tenho isso e ela falou exatamente isso, como se fosse uma bacia de água e tu tá mexendo esta bacia de água e ela faliu

exatamente isso. Ah isso tu pegou da Orly e eu disse não. Isso eu tenho na minha vida, então tem uma ideia de uma linha sempre contínua, então quando eu faço shimmy eu não penso numa coisa assim (mostra com as mãos simulando quadril para o lado), eu penso numa coisa assim (mostra as mãos em oito), sempre contínua. Então isso que é uma coisa que eu estou pensando muito, assim, um oito sempre, daí a barriga faz (e faz barulhos com a boca) e aí para fazer isso a frente do quadril em que estar relaxada e a frente do meu quadril só está relaxada por causa do meu estudo em contemporâneo, porque o flamenco não relaxa a frente do quadril. claro que depois que eu descobri o relaxamento da frente do quadril o flamenco mudou completamente, mas isso é da dança contemporânea. Eu adoro, eu estou nesta pira bem grande, eu estou super feliz que o Gustavo está usando no espetáculo. Mas eu nunca estudei dança do ventre, e eu boto muita fé que a dança do ventre poderia me ajudar muito nessa brincadeira.

Entrevistada: Com certeza

Entrevistadora: Tu quer me dizer mais alguma coisa?

Entrevistada: Sim. Estamos bem focadas na companhia e estas coisa no flamenco e enfim, falamos das outras coisas do coletivo, do meu trabalho artístico e tal Esse ano o Hiato voltou com tudo, a gente passou no Porto Alegre em Cena. a gente entrou no Porto Alegre em cena, a gente ganhou o prêmio destaque Brasquem,

Entrevistadora: Parabéns, que legal!

Entrevistada: Então ao mesmo tempo que eu estou muito vivendo uma coisa que eu nunca tinha vivido que é este meu corpo como corpo de baile e técnica e aberto tipo para novas técnicas e se desafiando neste sentido, tendo quer altas transformações, o meu trabalho artístico como artista está sendo reconhecido e isso me dá muita força para eu conseguir querer as minhas barreiras as técnicas. Isso é muito muito importante e é por isso o meu trabalho fora da companhia. porque para mim a companhia é uma coisa que está ali e a coisa que está fora é isso e junto as pessoas me disseram, pessoas do contato improvisação da dança contemporânea, do underground já vieram me dizer que é muito importante para eles que eu esteja na companhia municipal e isso é uma coisa que puxa, escutar isso fica Nossa! Porque tu é a gente olha a companhia municipal, e a gente vê tu fazendo aquilo e a gente tem gosto. de te ver fazendo aquilo sendo isso do tipo tu é a gente e a gente acha que a companhia municipal não tem na da a ver com que a gente faz.

Entrevistadora: A gente você diz pessoas do flamenco?

Entrevistada: A gente mais a galera do contemporâneo que não é de Festival de dança. Tipo a dança no sul em dança, a dança do Porto Alegre em Dança a dança de Joinville a dança desses lugares, a dança está muito nesse lugar. Só que também a dança que está muito mais relacionada com o teatro e com as artes cênicas que está mais interessada na performance na criação de espetáculo de concepção de tudo mais do que de coreografia. Eu não estou colocando uma coisa mais do que a outra, só que são dois lugares de atuação dois campos de atuação muito diferentes, eu não estou no Sul em Dança, não é um lugar que eu vou, e é onde a maioria do pessoal da companhia está, e é incrível. as pessoas estão fazendo coisas incríveis, a gente vê essas mostras de dança tu fica abismado, mas são coreografias, que tem um tema tu escolhe um tema da coreografia tu faz essa tema e tal e tu faz a movimentação, mas o lugar onde eu sempre estive, sempre ocupei sempre foi o meu lugar é o lugar mais voltado para o teatro, eu acho, o teatro a performance, mais este lugar. A Que são esses que estão mais relacionados com o espetáculo como um todo. Eu não tenho muita coreografias, eu tenho espetáculos. Olha que loucura. Eu penso em uma concepção de espetáculo de cena, não de coreografia. São essas as pessoas. Os coletivos de artistas, as pessoas do teatro, o pessoal do contato improvisação, pessoal do grupo experimental de dança, essas pessoas que estão pesquisando a dança como uma arte

híbrida dos artes cênicas, que é o lugar de onde eu vim. Que não é o do flamenco porque o flamenco para mim ele não está num lugar nem no outro, nem nesse nem nesse, infelizmente. Para mim o flamenco está ainda num lugar que é o mesmo que está a dança do ventre e várias outras danças da cidade. Eu ainda acho que está no lugar de academia de dança e fazer para aquele meio do flamenco. E a acho que isso não me coloco, não me acho neste lugar, não é o meu campo, não é a minha coisa. Então acho que é isso, não está

nem num lugar nem em outro.

Eu Paula Finn fui suficientemente informado a respeito do que li descrevendo o estudo "Corpos híbridos no campo de produção em dança de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

[Assinatura]

Assinatura

Porto Alegre

Local

25/07/2017

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

[Assinatura]

Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre

Local

20/11/2018

Data

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo presente documento, eu, Paula Barcellos Finn

CPF nº 026.529.470-36, declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que

prestei ao Projeto "Corpos híbridos no campo de produção em dança de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 25 de julho de 2017



Assinatura do entrevistado

LUKA IBARRA 2017 (skype)

Entrevistadora: A Companhia não é uma companhia só de dança contemporânea, ela tem danças urbanas, danças de salão e aí eu gostaria que você falasse. Primeiro gostaria que você se apresentasse e me dissesse qual o seu trabalho na companhia e depois como foi a busca por patrocínio, como você trabalhou neste sentido.

Entrevistada: Não sei como eu gostaria de ser apresentada, nunca pensei muito nisso...Eu sou Luka Ibarra, eu sou produtora cultural. A minha especialidade é em dança porque eu desenvolvi meu trabalho na cultura a partir da dança, mas eu não comecei produzindo coisas de dança, eu comecei produzindo artes plásticas porque eu trabalhava no Santander Cultural, eu fiz faculdade de história. Então minha graduação é em história meu mestrado é em relações internacionais, mas o fato de eu dançar, de eu ser aluna de dança de eu participar das apresentações de final de ano e da escola que eu frequentava produzir espetáculos, eu acabei me envolvendo com isso, até que chegou em um ponto em que eu só fiz isso. As outras coisas viraram secundárias. No entanto não tem como viver só de dança, nem produção, digamos assim. Não tem como viver só de dança, tem que estar dando aula também... e assim vai, você acaba fazendo mais coisas relacionadas àquilo ali mesmo o eixo seja a dança. Então eu produzi música e atualmente eu sou a produtora da 11° Bienal do Mercosul também. Então não dá para dizer que é só dança. Mas é com certeza sempre o norte da minha carreira é o que eu passo mais tempo fazendo e talvez seja o que eu entenda mais a respeito.

Entrevistadora: Produtora cultural especializada em dança?

Entrevistada: Eu tenho especialização em produção cultural só que é a mesma coisa, pois a produção cultural ela vai passar por projetos e ela vai passar por algumas questões técnicas eu também estou registrada profissionalmente, além de produtora cultural eu tenho registro profissional de operação de luz então eu também entendo de iluminação, mas a especialização não me levou para o lado da dança, ela me levou para o lado das artes em geral porque eu posso produzir qualquer coisa. O que me deixou no meio da dança e me faz ser entendida em dança foi o fato de eu dançar. Então dentre as coisas formada em história, mestrado em relações internacionais, especialização em produção cultural: bailarina. Com certeza não profissionalmente, mas assim, por de vida, para conseguir me manter, sempre... e aí em função disso acabei desenvolvendo mais este conhecimento na área da dança e de circular na área da dança porque eu acho que, Porto Alegre, com exceção da Tânia Baumann e da Marize Siqueira, eu trabalhei com todos os diretores de dança, da cidade, em algum nível, pelo menos, claro que alguns eu não produzi direta e completamente, produzi em alguma mostra, produzi em algum evento. E eu acho que eu circulo muito bem entre eles, ninguém é amigo de todo mundo é óbvio, mas as relações sociais são boas. A gente se comunica bem e é uma relação de confiança muito grande do tipo: o pessoal sabe que eu vou entregar o serviço. Pode até não gostar de mim, mas sabe que eu vou entregar o serviço. E isso é legal, é uma relação legal de se manter então

Entrevistadora: E sobre a companhia? Como você vê o perfil da companhia para você trabalhar?

Entrevistada: A companhia... eu não conheço ninguém que seja criança e sonhe em ser produtor cultural. Assim, quando você é criança você quer ser astronauta, quer ser veterinário, quer ser professor daí você vai estudando dança você quer ser bailarino... Ninguém sonha em ser produtor. Ao sonhar estas coisas você não sonha que vá fazer

coisas muito legais... eu fui produtora das cerimônias olímpicas porque era uma área de dança e exigia um lado artístico quando me chamaram para trabalhar e me ofereceram: você quer fazer a cerimônia? Oh! Quero! Tipo assim uma cerimônia altamente televisiva isto é aquelas coisas que você não sonha a respeito e a companhia está na minha lista de coisas que eu não sonhei a respeito, nem que existiria na cidade, então acho que... um telefonema que eu recebi e me convidarem para ser a produtora da companhia foi assim aqueles momentos sublimes que as pessoas têm nas suas vidas. Porque eu realmente não esperava, não sonhei com isso, não planejei isso, fiquei muito feliz quando teve a audição, eu fui chamada depois da primeira audição, ela já estava em curso. Eu entrei no processo de audição dos primeiros bailarinos foi quando eu fui chamada e estava tendo a copa do mundo, neste período, em 2014. E aí eu tive que dizer que eu só poderia assumir, se quisessem mesmo, ao final da copa do mundo porque eu estava de gerente do estádio Beira Rio em Porto Alegre que era um dos estádios que sediava a copa e como eu disse a produção tem que circular e aí eu disse que não ia ter como. E aí o Airton, diretor ele inclusive aceitou esta circunstância até porque ele disse que não teria muito o que produzir durante as audições, que seria tranquilo, mas que a partir dali então, que ele queria naquele ano, isso era 2014, ele queria uma dedicação praticamente exclusiva para a questão da companhia porque era [uma questão] de plantar as bases. Eu acho que eu entendi a companhia nestes últimos anos assim: a gente semeou o terreno, começou o plantio da base no ano de 2014, e o próprio espetáculo Salão Grená ele é bem característico dessa circunstância, dá para ver que vai ter frutos a ser colhidos, mas ele tem uma produção até coreográfica bem ampla, no sentido de : "vamos tentar o máximo que nós pudermos nesse momento". Porque a gente teve o quê: quatro meses para trabalhar. A audição foi em junho, em julho entrou o pessoal, em agosto ... a estreia foi dia 30 de novembro a estreia da companhia. Então, a gente teve pouco tempo para trabalhar. E 2015 foi uma coisa de firmar as raízes, de tentar solidificar, teve gente que saiu, teve gente que entrou no elenco da companhia de que foram chamados os suplentes, saiu a Déa Spolaor, saiu o Aldo, primeiro saiu a Vitória, então dos 20 bailarinos que a gente tinha foi se reduzindo o elenco e eu tenho o hábito de usar essa expressão com frequência que é a máquina burocrática ela não caminha na mesma velocidade do fazer artístico então a gente não conseguiu repor todos os bailarinos necessários de fazer um trabalho, de sustentar o trabalho...alguns trabalhos então no ano de 2015 a gente teve Tempos de partida, que foi um trabalho lindo feito para a semana dos museus, um trabalho profundo de site specific completamente diferente do que o que a gente tinha feito no Salão Grená que a gente teve uma única apresentação. E é lamentável isso. Lamentável, mas ok. organizado e reorganizado de novo com as entradas e saídas e questões burocráticas se teve o Adágio e se solidificou as raízes da companhia. No ano de 2016 então eu fui atrás de patrocínio porque foi o grande, a grande {inaudível} do Oscar, e aí... eu sempre brinco que a partir do Leonardo di Caprio ganhando o Oscar até o Ovomaltine se separou do Bob's e tudo aconteceu naquele ano, inclusive muito atraso de pagamento, muito problema estrutural financeiro da companhia e aí foi o momento que a produção teve que correr atrás. Eu tive que correr atrás bastante porque naquele ano a gente conseguisse, pelo menos manter os nossos trabalhos. Tipo, uma visão geral da companhia nos últimos três anos para mim foram isso...

Entrevistadora: Sim, mas olha só, vou te pedir, Quando você falar mais genericamente "eu corri atrás" se você puder ser mais específica porque eu preciso detalhar essas coisas, as tuas ações, e entendi o que você falou, que primeiro plantar. Eu também tive essa visão da construção do caminho e na minha visão foi um salto do Salão Grená para Adágio. Mas

como foi buscar patrocínio para essa companhia? Que perfil tu achas que ela tem? Como você define o perfil da companhia e como é trabalhar com esse perfil para ir atrás de patrocínio?

Entrevistada: Que difícil não é? Assim, uma companhia já consolidada já, de saída, ela tem mais possibilidade de patrocínio do que uma companhia que vai se firmar. Isso genericamente falando em qualquer circunstância tanto que atualmente quando eu vou pegar um trabalho para fazer eu dificilmente pego companhia nova eu simplesmente não aceito trabalhar com companhia nova a não ser que eu curta o trabalho da companhia e queira investir e me dedicar e tudo mais porque é muito mais fácil e muito mais produtivo com *Ânima Companhia de Dança*, com Eduardo Severino Companhia de dança, para a companhia H, com coisas que têm 10 anos, 20 anos, do que com uma coisa que a recém começou. No entanto a relação com a administração pública ela dá acesso a uma coisa que essas companhias não tem que é o público então a companhia municipal de Porto Alegre coloca quase três mil pessoas dentro do Araújo Viana. A gente teve 2.800 pessoas, 2.600, se não me engano. Em uma apresentação. Eu tenho oito anos de apresentação de *Bundaflo Bundamor* e eu posso calcular que é do Eduardo Severino Companhia de dança, eu posso calcular que é que não foram assistir porque a gente tinha uma sala que cabiam 40 pessoas, então começa que , Então essa, Tem um ítem sempre nos projetos de concorrência que é alcance de público, estimativa de público, ideia geral de alcance, e a gente pode em uma companhia municipal sair de cinco mil pessoas. Você pode colocar isso de saída, com certeza cinco mil pessoas assistiram. Então a gente está falando, sei lá de 5% da população de Porto Alegre. Então é um pouco mais fácil você fazer uma concorrência no Boticário na dança, você fazer uma concorrência , você oferecer um serviço para a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e a orquestra ir captar algum financiamento em função disso porque você vai ter esse retorno e não vai ser um retorno que o trabalho em si vai te dar, vai ser um retorno que o aparelho público vai proporcionar condições de fazer. Uma diária no Araújo Viana, só o espaço, custa 20 mil reais. Para alugar um espaço como aquele e executar um trabalho como aquele você tem que obrigatoriamente ter uma ambulância porque é lei, você tem que ter uma ambulância a partir de mil pessoas, você tem que ter pelo menos uma equipe de 15 pessoas na limpeza, pelo menos uma equipe de oito pessoas na segurança, e mais serviço de portaria e bilheteria. Isso envolve mais doze mil reais. Então para fazer um dia de apresentação você tem que sair com 32mil reais. E essa estrutura a prefeitura te dá porque essa estrutura é da prefeitura, então assim, nessa relação você já consegue muito mais coisas em termos de financiamento do que ... Então você vai dizer para as pessoas "Eu tenho a circunstância de poder usar o Araújo Viana uma vez no ano. Eu tenho a circunstância de poder fazer uma apresentação por mês dentro do teatro Renascença de Porto Alegre que tem 250 pessoas em dez meses nós estamos falando de novo de 2.500 pessoas, três mil se você contar todos os meses do ano. De saída eu posso apresentar cinco mil pessoas no projeto. Então nesse ele facilita muito. No sentido de dança em si: são pouquíssimos os editais culturais que têm uma banca avaliadora que realmente entende de dança e eu falo isso do alto da ponta do meu nariz porque eu leio o nome das pessoas da banca de seleção e avaliação então eu jogo um por um no google e normalmente é um técnico, normalmente é um professor universitário, alguém de marketing e finanças na rela muita gente na área da comunicação em vários sentidos, publicidade, jornalismo, RP, e acho que com exceção do Rumos Itaú e do Klauss Vianna e da Funarte pouquíssimos tem um elenco que realmente avalia a dança sabendo o que é dança contemporânea, o que é balé clássico, o que é dança de salão, quais as diferenças entre

essas danças e tal. Então nesse sentido o perfil de dança da companhia não influencia. Até talvez em alguns casos se fosse balé clássico seria mais fácil de ter um entendimento por parte do patrocinador de "o que a gente está fazendo" do que a gente ser uma companhia que trabalha um caráter híbrido de dança e aí eu entro no que você tinha me perguntado de como eu entendo o perfil da companhia municipal. Porque é claro tem o perfil que a direção dá e tem o convívio que a gente tem e agente acaba criando o nosso próprio entendimento mas eu acho que ela é bem clara nisso, que ela não é ... ela tem coisas de dança contemporânea, tem coisas de danças urbanas. Essa é a proposta porque ela não é uma companhia de dança contemporânea. A dona Eva Schul é uma das preparadoras físicas, porque ela dá aula dentro da companhia e é uma das coreógrafas. Mas teve o Driko Oliveira em 2015 como um dos preparadores físicos e como um dos coreógrafos, teve o Douglas Jung que também é dança contemporânea mas em uma linguagem diferente da Dona Eva, que também fez uma preparação física, que também é da dança contemporânea dirigindo trabalhos diferentes. No primeiro ano a gente teve o Fernando Campani trabalhando a questão da dança de salão, antes a gente teve o Edson Dorneles dando aula de dança de salão dentro da companhia também a gente teve a Luciana Paludo dando aula de balé clássico e o ano passado a gente teve o Alexandre Rittman dando aula de balé clássico então inclusive os estilos se repetem mas com linguagens diferentes, em pare né porque o clássico a abordagem muda mas a linguagem não tem como ter diferente a abordagem que a Lu Paludo dá a abordagem que o Alexandre Rittman dá necessariamente vão ser diferentes Então a ideia não é ser ela acaba sendo uma companhia de dança contemporânea em função das estruturas que ela mexe dentro de cada coreografia mas eu acho que no final das contas, acho que o Airton coloca bem as coisas quando a gente fala sobre um hibridismo, porque a gente trabalha a coisa híbrida porque tu tens o bailarino Mariano Neto que tu olha para e tu vem que ele tem formação clássica, é o Príncipe, a gente brinca., e dançando uma coreografia de danças urbanas e tu tem o Driko Oliveira que tu olha para ele e tu sabe que ele é das danças urbanas, tipo assim... plebeu,

Entrevistadora: O Príncipe e o plebeu,

Entrevistada: E ele está dançando o Narciso, ele está no Água Viva, isso são figuras de dança contemporânea bem mais suaves que trabalham suspensão, que trabalham a leveza que as danças urbanas não trabalha. A gente está falando de bailarinos híbridos mesmo assim... Em outros lugares esses bailarinos acabam tendo que absorver também essas linguagens e sair da companhia para investir em outras áreas também. Aí a gente entra em um terceiro caráter da companhia que é o que ela traz para dentro da companhia. para mim profissionalmente não mudou muita coisa ser produtora cultural da companhia municipal de dança de Porto Alegre, porque a minha carreira sempre andou paralela à isso, mas é um gosto e é um orgulho e é uma referência de dentro do mundo da dança tipo ser produtora da companhia municipal de dança de Porto Alegre, mas para os bailarinos em vários sentidos desenvolve a parte artística deles ali muito forte. A gente tinha bailarinos ali dentro como a Pamela Agostin e o Mauricio Miranda, tu vai olhar o currículo dele s é só festival de dança, não tem um espetáculo se tem era o Quebra Nozes montado pela escola de dança que eles dançavam por que a carreira deles era. Então hoje eles estão em circulação pelo estado com espetáculo, como bailarinos de um espetáculo. Mudou. O perfil de trabalho deles o entendimento deles sobre o trabalho e nesse sentido então, eu sou muito orgulhosa da companhia porque é difícil, é muito difícil sobretudo pela relação com o poder público, porque a burocracia não caminha no mesmo ritmo que o fazer artístico precisa e aí na

produção teve muito desgaste em termos de investimento, em termos de negociação, em termos de conseguir apoio porque todo mundo acha que e muito ah tu vai conseguir apoio porque é da prefeitura, na real é o contrário as pessoas acham que querem ser contratadas porque é da prefeitura, as pessoas querem ser pagas porque é da prefeitura, tu vai tentar entrar num festival tipo a gente conseguiu entrar na Bienal do Ceará que é uma referência de dança no Brasil e só que aquela coisa, tá mas a gente não vai pagar cachê para vocês, porque vocês são financiados então a gente vai reservar o dinheiro da Bienal que é limitado para aqueles grupos independentes que não tem patrocínio. A gente pode fornecer para vocês a estadia, alimentação, transporte interno que é uma coisa que já está dentro dos nossos custos, mas a gente não vai pagar cachê. E aí alguns trabalhos que se fez não são aceitos e a gente teve que mandar todos os trabalhos que a gente tinha para a Bienal avaliar e selecionar e decidir onde iriam colocar e quais trabalhos iriam,

Entrevistadora: E por que não foram aceitos?

Entrevistada: Por que, o que foi aceito foi o Salão Grená e era o que eu tinha financiamento para viajar e eu acho que foi o mais acertado pois todas as apresentações que a gente foi escalado foram para praças públicas então o Salão Grená foi visto por cinco mil pessoas numa cidade do estado do Ceará a gente fez Paracuru, Sobral e Tapipoca. E em todas tinha 500, 600, 1000 pessoas na praça pública, bem legal, foi bem legal. Então Salão Grená ele é um espetáculo que agrada todo mundo, é um espetáculo de família, eu gosto das coisas que agrada todos os gostos, em dança de salão, tem música brasileira, tem sambinha, o pessoal consegue se identificar bastante com ele. E o outro trabalho que foi escolhido foi o Ilação que eu acho que considerando a situação contemporânea de dança eu acho porque que as pessoas vêem mais, digerem mais estão convivendo mais, seja em tipo de música seja comercial de televisão que está bombando para lá e para cá são justamente as danças urbanas ou as danças sociais sei lá que em essa relação e aí foram os dois trabalhos selecionados. Daí também por outro lado tem o lance conceitual que ela trabalha muito e que não se que a impressão que eu tive um trabalho tão profundo assim, e acho que nem é para ser né porque é uma companhia pública eu acho pelo menos, não é uma companhia que deva desenvolver a pesquisa conceitual em dança numa profundidade de desenvolvimento da dança em si ela é uma companhia que também tem que tem um lado que vai aproveitar isso que já está desenvolvido e ai produzir para a população. Porque as vezes tu tens um trabalho tão conceitual tão conceitual que o pessoal da cidade, a maioria das pessoas que não é da área da dança não entende o espetáculo, não conecta, não faz a catarse. E eu acho que não é papel da companhia municipal de dança desenvolver o trabalho, isso é trabalho para dentro da universidade, isso é para grupos independentes, isso é para financiamento como o Rumos que querem esse desenvolvimento de dança. Acho que as companhias municipais tem obrigação de estar atualizadas com o que está se fazendo e aonde que as pesquisas estão chegando mas acho que elas tem que produzir para atender a população em geral. Ela tem que ter o seu retorno de interesse público e o interesse de retorno de interesse público não precisa ser workshop, que é o que a maioria das pessoas fazem. Ele pode ser sim a produção que reúne as linguagens desenvolvidas e as linguagens tradicionais de uma forma a aproximar a cultura da população, não necessariamente afastar. É porque as vezes a gente que é da dança faz um trabalho tão cabeça tão cabeça tão cabeça que a plateia sai do trabalho... (silêncio) Sem entender o trabalho e aí ao invés de tu aproximar a plateia e fazer ela se identificar com o trabalho tu afasta, tu afasta cada vez mais. E aí eu acho que não é o papel

de uma companhia pública fazer isso, bem pelo contrário tem que aproximar. E aí eu acho que também nesse sentido a companhia fez um bom trabalho e aí eu acho que no final é isso assim ou é super cabeça, ou aproxima da população, e eles escolheram os trabalhos que aproximavam da população. Eu fiquei satisfeítíssima porque o retorno foi lindo assim, foi realmente muito lindo o pessoal gostou bastante. E depois a gente ainda fez o Carmina Burana foram os dois trabalhos patrocinados que a gente fez em 2016 e os dois grandes eventos da companhia, os dois únicos, porque aí a partir de junho julho começou a degradingolar toda a relação pública de pagamentos, investimentos e finanças e assim, não numa conjuntura Porto Alegre, mas numa conjuntura Brasil. Brasil inteiro, foi o caos. A partir de junho de 2016 e aí para nós foi perfeito porque a circulação foi em outubro e a estreia do Carmina Burana foi em dezembro. Então a gente conseguiu finalizar o ano com os patrocínios que a gente tinha. O ano de 2016 eu me senti muito responsável pelo ano de 2016 porque ao final das contas o segundo semestre foi em função do que a produção conseguiu. Porque pela administração pública os pagamentos deles só vieram em maio do ano seguinte como todo mundo. Não foi privilégio deles tipo Fumproarte, Usina das Artes, contratações em geral todas só aconteceram a partir de junho do ano seguinte. Não é tipo assim pobre companhia municipal, não, é pobre população. No segundo semestre para a prefeitura municipal. Isso serve para o estado e tal. Uma conjuntura nacional.

Entrevistadora: Eu tinha um entendimento diferente. Eu achava que por que a companhia é híbrida ela não se encaixava em certos patrocínios porque o trabalho não se adequava. A companhia não é o perfil do Rumos, então vai da tua experiência em saber qual o patrocínio que se encaixa para a companhia.

Entrevistada: Eu falo muito isso quando eu vou para as universidades dar aula. Ah a minha experiência em saber, de onde vem a minha experiência? Eu tive que trabalhar uma semana no Rio de Janeiro, eu tenho um amigo que é da coordenação de dança da Funarte e aí eu perguntei para ele onde estavam os arquivos dos projetos da Funarte aprovados vocês podem.. Tá eu sou da história e a gente gosta de arquivo, ah estão no arquivo público. Daí tu vai no arquivo público e todos os projetos aprovados nos últimos 20 anos que é tem de Klauss Viana que existe, 18 anos? Então eu mandei baixar todos e eu li a justificativa de cada um deles. São 20 justificativas com pelo menos duas páginas cada uma, li quarenta páginas. Fiquei uma tarde ali e deu. Eu digo em um curso que a Funarte me paga para dar que é uma coisa que eu faço pelo Brasil, quando tinha Klauss Viana né, para ensinar a fazer projetos para o Klauss Viana eu conto isso. Não é a minha experiência. Depois que eu li o primeiro eu ganhei o Tão Tão, eu ganhei a circulação Em dois atos, eu ganhei um projeto pelo prêmio Klauss Viana por ano, a partir de então. Eu tenho seis prêmios Klaus Viana de projetos que eu produzi então porque tu pega a manha, né o que chama pesquisa. A experiência está muito relacionada a erros que tu já fez na tua vida. As vezes que tu errou tu chama de experiência, mas também está relacionado ao que tu sabe de pesquisar então. Ah tu á ganhou Rumos para saber? Não eu fui em duas palestras do pessoal do Rumos, eu conheço a Galeana Brasil ela era coordenadora do SESC cultural de Pernambuco que ela é a atual coordenadora do Rumos mas eu conheço a Galeana Brasil porque eu conhecia o trabalho dela dentro da universidade de Pernambuco. Porque é só tu colocar o nome da mulher no google e tu vai ver que a mulher tem sei lá 70 artigos publicados sobre o desenvolvimento de cultura. Então ela não vai avaliar um negócio com o conhecimento de um servidor público que na gestão passada era do financeiro da secretaria de planejamento e nessa gestão é diretor cultural das artes cênicas que é o que acontece

muito dentro do poder público. Com todo o respeito, eu gosto muito dele o próprio coordenador de dança da Funarte ele era um iluminador, não é bailarino, nem nunca foi, ou coreógrafo, ou diretor de dança ou formado em dança na universidade ou qualquer coisa desse tipo. Ele é muito bom, ele é muito bom, ele entende muito do assunto, mas não é Se ela é ela vai pegar... pega a banca de Porto Alegre, A Michele Rolim que discute e debate a respeito das artes entendeu tu tem o Artur de Faria, que tem uma trajetória de músico sabe, ele não é músico de bandinha ele é musicista ele trabalha com orquestra ele toca e rege os grupos dele então tem um requinte nesses examinadores, Já teve Teresa Rocha, já teve Ailton Tomazzoni, já teve Fábio Brasil então tu vais pesquisar esses nomes e tu vai acabar vendo que elas sabem o que elas estão fazendo elas são dessa área mesmo., Minha experiência me dizia onde procurar? Não também. As vezes é a pesquisa que vai me dizer onde procurar um edital que vai ser mais adequado para isso ou não. No caso do Boticário era muito natural né porque a ideia é difundir a marca e o Ciro mudou, tanto que não saiu Boticário em 2017, que era o coordenador de marketing, Então a ideia de marketing do Boticário eu não sei como ela vai se estabelecer a partir de 2018. porque 2017 ficou um vácuo e o Ciro abandonou, eu não tinha ideia da saída dele eu só sei que saiu e saiu de um jeito assim que eu passei o mês tentando prestar contas para o Boticário e não consigo porque eu não tinha um contato lá dentro para resolver por que era ele que atendia direto e ele era o coordenador de marketing e foi dele a ideia a pesquisa e a visão de dança. Eu vi uma palestra dele no Youtube falando de como ele concluiu essa ideia da dança e do Boticário e onde que ele queria chegar. Beleza, escreve um projeto, fale mais ou menos o que ele quer dentro de uma proposta de companhia que tem um espetáculo que visa aproximação do público e não um desenvolvimento de um conceito para dança que e isso que divide muito na produção da dança e das artes em geral. Um galera quer desenvolver um conceito junto grande e outras pessoas querem aproximar o público. Como empresa privada o que tu queres? Tu queres investir em um desenvolvimento de conceito ou tu quer que o público conheça a tua marca? Quer que o público conheça a marca entende? No nosso caso a gente estava muito bem, o Salão Grená é lindíssimo, as pessoas adoraram, O Boticário em tudo quanto era canto para ser visto com mil pessoas assistindo, foi fácil, nesse sentido. As vezes não é o ideal, vamos falar sem valores de amor ou pelo desenvolvimento da dança faço pelo objetivo da coisa. precisa ter uns financiamentos desse tipo, precisa ter formação de plateia. O que mais precisa nesse país é formação de plateia e a formação de plateia não é só um monte de espetáculo gratuito e workshop para lá e para cá, que é o que a galera... Daí tu faz um workshop de uma hora em uma comunidade que nunca viu aquilo na vida e que nunca na vida e aí acha que está fazendo um grande trabalho de construção de cultura nas cidades. Não, quem tá fazendo um raio de trabalho de construção de cultura que é maravilhosos e que é forte e que dura o tempo inteiro é o carnaval. Porque tem oficina de carnavalesco todo o santo dia, eles passam o ano inteiro carnavalescando. Porque é assim que tu faz para construir os negócios, todo o tempo estar lá dentro. Por que as danças urbanas e o hip hop? Por que todos os dias eles estão lá dentro, todo o tempo eles estão lá dentro porque aproxima as pessoas estão e ficam com aquilo. Ah a dança contemporânea não tem público? Não. Porque as vezes a dança contemporânea desenvolve um trabalho muito fechado em si mesmo. As próprias danças ciganas, danças árabes, dança do ventre aproxima um pouco mais porque aí ela vai buscar uma coisa com um entendimento com o eu, da procura da mulher, trabalha o lance da vaidade auto estima, então ela vai para um outro caminho que pega as pessoas na parte pessoa de ser do que algumas coisas da dança contemporânea que não pega.

Entrevistadora: Eu achava que a dança contemporânea tinha mais possibilidades de conseguir patrocínio porque ela é vista como arte é uma dança elitizada agora tu podes dizer. Talvez há alguns anos atrás não fosse mas eu acho que hoje em dia...

Entrevistada: Tá desculpa Muna, não. Uma dança elitizada é o balé clássico. Isso é uma dança elitizada. Balé clássico eu fiz a turnê do Kiev da Ucrânia. O balé Kiev da Ucrânia ele teria 150 anos se as repúblicas socialistas soviéticas tivessem se mantido unidas. Como a Ucrânia em si tem 27 anos, ela é de 90? O balé ucraniano tem 27 anos, mas ele estava comemorando 150 anos e fez uma turnê brasileira, eu fiz oito cidades com eles. Vieram os quatro solistas, a primeira bailarina e tal e os outros três solistas que se tu pegar o Lago dos Cisnes se tu pegar o cisne branco e negro que faz o namorado da cisne o príncipe, que faz o mágico que eu nunca me lembro o nome, veio a bela adormecida porque eram duas peças. E a gente teve, a R\$ 300,00 o ingresso pelo menos mil pessoas, 600 pessoas, 500 pessoas por apresentação. Cada apresentação rendendo tipo assim, 30 mil reais. cada apresentação. Essa é uma realidade que a nossa companhia nunca viu. Ah mas a dança contemporânea tem o Grupo Corpo. Sim tem o Grupo Corpo, tem a Débora Colker e o Quasar de Goiás e daí tu tens estas três vertentes que são fortes, que são maravilhosas que são lindas mas assim, Grupo Corpo, tem a Débora Colker e o Quasar todos se sustentaram nos últimos anos por patrocínio da Petrobrás e aí patrocínios continuados, e uma venda continuada e que lindo. O palácio das Artes também pode entrar nisso. Então esses trabalhos esses grupos se mantiveram assim. Só que a gente está falando do que, 10 anos 20 anos, 30 anos, e eu estou falando do que de uma que tem 150. O Balé do Rio de Janeiro tem 40. Então assim, dança elitizada é o balé clássico. O que as pessoas gostavam numa época de dança contemporânea, o virtuosismo aquela coisa impressionante, são os vasilhinhos da Débora Colker, é a roda, é as pessoas fazendo umas coisas voando para lá e para cá. O Corpo ele é a cultura ele está fora do padrão porque ele é um grupo de padrão internacional mas o Brasil o capitalismo brasileiro ele não valoriza a arte porque é mais arte. A gente não tem uma elite intelectual atualizada nesse nível, porque [inaudível] porque as artes plásticas tem mas na dança, se tu vais ver a socialite portoalegrense ela está na Vera Bublitz, ela não está fazendo a aula da Eva de dança contemporânea ela está na Vera Bublitz, ela está fazendo balé clássico ela está concorrendo no [inaudível] ela não vai fazer dança contemporânea. Talvez no Rio talvez São Paulo talvez Belo Horizonte talvez Goiás que são os eixos da dança contemporânea isso aconteça, mas mesmo no Ceará, mesmo em Natal que tem para mim a melhor escola pública de dança do país que é a são 500 crianças atendidas por ano numa escola maravilhosa com uma formação clássica nível Mariano Neto que se formou lá. é lindo a escola é maravilhosa. mesmo nestes lugares a elite se forma com balé clássico aí vão dançar dança contemporânea, mas elas não vão estudar dança contemporânea desde o início, não vão, Acho que estas grandes empresas conseguiram patrocínios longos por conceitos legais e modernos numa época que o avanço estava sabe... vamos mexer e mudar e fazer coisas diferentes. Hoje eu acho que o que ganharia dinheiro se tivessem investimentos porque está tudo travado seriam os grupos de danças urbanas se fizessem um trabalho, mas é que daí as danças urbanas teriam que se reorganizar com um a estrutura organizada mesmo de companhia mas a companhia Hibris no Rio a Fusion e mais uma de Belo Horizonte se desenvolveram um pouco mais, Seria danças urbanas porque está no mainstream e iam trazer essas coisa de stiletto twerk essas coisas que estão colocando dança de clip para lá e para cá para tentar fazer um espetáculo talvez fosse inteligente. O balé clássico nunca perde espaço. E aí essa coisa mais forçada. Olha a dança de salão! E nos últimos dois anos tanto no Rio quanto em Florianópolis que é

a Meca da dança de salão no Brasil surgiram espetáculos de dança de salão contemporâneo é a galera montando um espetáculo de dança, com linguagens misturadas, mas tendo como base a dança de salão, coisa que não tinha né, e que foi inclusive em 2015 foi uma das premiações do Klaus Vianna esta ideia de ter um trabalho de dança de salão como cenário, acho que Cenário de Florianópolis para desenvolver o seu trabalho as suas pesquisas.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu Luciana Barreira dos Santos Spang fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Luciana Barreira dos Santos Spang

Assinatura

Porto Alegre

Local

08 / 11 / 18

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Juditha Moraes
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre

Local

09 / 11 / 2018

Data

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo presente documento, eu, Luciana Ibarra dos Santos Sperb

946795410-91 CPF n°
declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei ao Projeto "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 09 de novembro de 2018

Luciana Ibarra dos Santos Sperb

Assinatura do entrevistado

AKRAM KHAN (Darbar Festival - Sadler's Wells - Londres Novembro de 2017)

Really?

Can't really, but they do. I've heard that comment before. They think: Oh! He is contemporary!". A little bit snobbish, you know? He's kind of contemporary. We've always had that. A little bit of rivalry even in the west. Where contemporary art dancers are always regarded as the ones who wanted to be classical dancers but were not good enough (risos) So they ended up being contemporary that is the kind of humm (faz careta como que torcendo o nariz)... a feedback I've always got when I was studying contemporary dance.

Oh really?

Yeah, Yes this is whole... But this is getting better now!

Oh it certainly is, I mean, it's interesting in the classical ballet XX How you've made .. works on English National Ballet. Actually the last program of the Royal Ballet had Arthur Pittsburg (mais nomes de outros) all contemporary choreographers so... it is definitely changing, I mean that's the difference ... feel all respect for the contemporary form.

Khan:

You know, what I am looking for in a classical is how do I relate to Krishna? How do I relate to Rhada? How do I relate to Giselle? Because, if the Giselle belongs the behavior the mannerisms the romantic ... codification of how to interpret Giselle belongs in a time where I don't recognize that woman? It was created perhaps in a time when it was from a man's perspective?

Yeah!

Khan:

So, the woman had to be sweet, had to be coy (tímida e reservada). And... and I am sorry my wife is not like that. (risos) She is the...

No one's wife...

There you are! And so, ... I have to be able to fall in love with Giselle.

Yeah!

That character has to relate to that. I always wonder how a Krishna and a Rhada would be off today.

Yes, Yeah! It's much to do with the characterism in the text anyway, as well as the action physical, so you can take this character from the text, Gisele from the text, so it has also to do with the way that it's handed down. That is an assignment in the classical work.

Yes, and I think the problem is if the text is taken literally. If the mythology is taken literally I personally feel it goes wrong, like religion. If religion is taken literally there is a problem, it is meant to be taken personally in the metaphorical sense. Mahabar is meant to be taken metaphorically... otherwise it exists in a very particular framework and small framework and you suddenly have these rules and regulations which has no breathing space so it's the same with myths, Gisele is a myth perhaps, you know?... You can not take it literally, it's about a deeper meaning. The essence of it.

So just going back to the guru situation. When will you become a guru? (risos) When will you xxx people? (risos)

Khan?

If you said you wouldn't ask me all this. would XX this question (ele ri)

I don't have to sort out that one, so you don't have to ask...to answer the second part I mean just generally. You know that's obviously is that what you thought about that?

Knan:

No, I

Who is going to continue the lineage to get somebody else to be a guru to keep all this going, yeah?

Khan:

I'm...

I have put you on the stand

Khan:

Yes, you have (risos)

(...) I love my guru. ... and very dearly, I've not to think about that and many other gurus, Manjouna (cita nomes indianos) he is a percussionist, and he is a way my guru also. But so is Michael Jackson and I haven't even met Michael Jackson and so is Charlie Chaplin, and so is Bruce Lee, so is Muhamad Ali and so

Yes but it's different things because .. I was watching a XX film and you are much younger so you don't remember it is about Kathak. There was a talk about the guru there and there is this thing when you just respect. There is a respect for the guru and you do everything that person says you do not question it. So Michael Jackson is not that person, you know? This is something much stronger in tradition for Indian Classical music and dance, isn't it? It's a method, in a way you're keeping the form as we just discussed, in a pretty constant shape?

Khan:

Yeah, it is. In a way,

I'm not letting you off the hook, am I?

No, (entrevistador ri) In a way I was taught in that way and, but then I was very lucky to work with this xxx the luckyer who is also phenomenal choreographer and teacher and... I remember it shocked me when she asked me cause I've said: What should I do there she said What do you think you should do?

Yeah

Khan: And I'd never been thrown a question back to me and also in my upbringing my parents, not my mother, but my father, that you know, they are the ultimate voice, you do not question their authority, by asking, by doubting them... and but that is not for every guru. That is just **my** experience with **my** guru and...and that's just the way he was trained as well. But in terms of guru I don't know I definitely won't become a guru... I don't know what makes you a guru... I know that I would rather be made a student than guru because somehow I've learned, for example lot from my daughter, from her teaching me somehow and she is four (risos) you know? Yeah I'd rather be made a student, yeah. Guru is too heavy for me, the word. It comes with a lot cultural and responsibility and I, yeah

But I know for a fact it's some you do mentor a lot of people in the next generation if you like of artists. I suppose it's the the same thing but it is slightly less formal and less rigid because if you talk to someone just to do something exactly this way that would be odd so it's just the different... we are in different time, I suppose.

Khan:

Yeah, more like a guide, if you like? Mentor is a kind of a guide but I try to bring it out I try to find a way for them to answer that question they're asking rather than me answer it for them...

So can we just let talk a little bit about the two main forms that have been presented here the two main forms of classical Indian dance, the main ones, I know there are others, but Kathak , BarathaNatyam, you always say that

Khan

They are two of the seven main.

Yes! There are seven main ones?

Khan:

Yeah! Certainly, yeah, six or seven. I think I haven't Art II, but, anyway...

Ok! But here in this question there is just two. I just wanted if you could just briefly describe what the main difference between those two forms. I know they come of different parts of India, just more the qualities of them... and also maybe the same time talk a little bit about how they can both be represented by the either sex now on stage. Although one time Baramath? was only female, but also the different qualities that there are in terms when a man is performing Karthak and when a man is performing Baramath, talk about those two things a little bit.

Khan:

Yeah! I'm not a scholar of the forms in that way but I mean but in a very simplistic way explaining it Kathak is a north Indian classical dance and Kathak is circular in its thinking because it is comes from Krishna's the love for Krishna, the devotion to Krishna which is, love is circular and (Bartak?) is linear so there is the linear and the circular because of being from Shiva, Sharavaty philosophy, and so there are so many differences and

Are they fundamentally different?

Khan:

No, fundamentally different? You know what's really interesting is: what is important to me is when I see an artist I might forget the form they're doing

Humhum, yeah!

Khan:

And I see the art which.. . When I use to see Mahalaty , or Kenxxx, xxx, and when I got the rare opportunity to watch him dance, I forgot that he was just doing a specific for categories so and, there are fundamentals, here differences, but in the end it's about telling histories and you know. Kathak has the whole background of the Islamic influence and which is different of Barathanatyam in that sense and but they borrow from each other and also a lot

of similarities and the stance and the position is different but , yeah, that can go on and on about the differences but I can .. you can get more out of a book (risos)

But more about the... how they change according to the sex of the performer.

Khan:

Well, both dance forms and... of my time definitely have... are done by man and female and what is really interesting is that the dancer has to be able to play many characters since is predominantly a solo dance form, so you have to learn the masculine, the feminine, the xxx to learn the male character and the female characters

Yeah!

Khan:

And so that is real kind of a shifting, fluid shifting between gender.

So, in that sense it doesn't really matter what the sex or the gender of the person who is performing, they have to be able to represent both sexes or genders in the work.

Khan:

Yeah, you ... I mean ... You do tempt to get and perhaps in Kathak I can't speak for Barathanatyam so much because I don't know acting enough of it but in Kathak you do get to see the male dancers being more chairmanship and it just tends to go that way

xx

Kahn

Yeah, better.... s bit of matureness, and the female dances more lyrical somehow, but it is shifted a lot over time, you know? This a real confortability between the shift between masculine and feminine being in whichever gender, you know, what is really interesting in contemporary dance for example is how a lot of female bodies, female dancers are taking in masculine roles and that was something commented some time ago where you see female dancers in my audition being really, really, macho, if you like. And somehow the femininity in contemporary dance is not so present and there was a period of that, that what was going on and but in classical dance it's very beautiful because really that shift and between masculine and feminine whichever gender you are.

Yeah. As you said in a way it certainly doesn't matter, you stop thinking about the gender the person, if they're good (risos) it doesn't become a...

Khan:

No, You know, You could , you know. I could be great male artist or a great female artist. It's about the artistry, It's about what they transcend.

So just other kind maybe xx question about the fascinating XX is about choreography in classical dance and how set things are I know back when you did Sacred Monster, you were so young, you actually got (nome do coreógrafo) to choreograph the Kathak solo, that's right is that? And I always thought, well, you were the choreographer. Can't you just choreograph the Kathak? I never really talked about it, it's just set or it is just play? How about that?

Khan:

So Gory is very different from mine in the Kathak performer and teacher, and her mother has access to some great material moving for (XX nome da coreografia) and I don't have that

access to those scriptures to those so she was in a way in a wonderful connection bridge to this traditional material because I don't and speak Sanskrit I just dance Sanskrit or read Sanskrit, sorry, so for me it's another language so in that sense Gory was that bridge to say... when I invite a choreographer to choreograph on me they don't really end up choreographing it, it's a collaboration so, with Gory she gave me really wonderful traditional material and then I transformed it I so it's a collaboration together rather than... but traditionally my guru would choreograph on me and I just do that repertoire. Yeah, that is the way it's usually done.

Yeah! That choreography, that exact choreography would be held down borelly from one guru to another.

Khan:

Perhaps the ABCD of it is exact but it'll be slightly different than of the guru, who that person is now they want to change it a little bit so it does change, but it is not drastic change.

No, so there is such thing as a choreography for, ever there are certain number of choreographies that exist in classical Indian dance which could be picked up and performed by any performer.

Khan:

It's not the way it is in classical ballet, you know. Giselle is Giselle, you know. You take it to a company whether in Japan or you take to Europe, when they're doing that Giselle, they're doing that Giselle, that tradition, so that kind of notation I think for me I've never learned a specific choreography as such but that was my experience, perhaps it can I....I didn't train in India so I can't speak generally for dancers who was trained in India, I trained in London, you know, and then I went to India for further training so my experience was very different. Though with choreography there's tugras? (nome de uma coregrafia) for example, which are small compositions, rhythmical compositions and that would be passed down and you would know ok that it's how it used to be done and but you know dancers are also very self-conscious and they are very aware of what they're good at and hopefully what they're not good at. And so what're good at they add to choreography or take away that bit that they're not good at, big like chinese whispers..Whereas when I saw the Giselle of recent times of the old version but recently it's as it should be as it was then. That it was written down... so now I was quite

Because that is the big difference, is there? Because there is no notation.

Khan

There is! Of course, there is,

Ah! Since I didn't know about..

Yeah! There is! And you can say that... she performed yesterday. (aplause)

There is (mulher falando)

Yeah, but that's why it's... that's it, you know because you know what a chinese whispers is like, you know, you say one thing someone hears another. So that... So it's not very reliable what you refer I mean think about like vanished notation and that's it, it's absolutely ran-down so It's a little bit more fluid in the classical art onto the other it's about remembering a little bit too isn't it? rather than... Anyway. What I was gonna say, that you just mentioned it, what is whether the ipad... uh... video and uh video recording will change that, because you know

uh... because because now people can study a performance and more or less copy it and it's there forever you know and I suppose its have been the same that was performed that may change things a little bit

Khan:

A little bit. For sure I can't figure you can copy exactly. Because you are your own person you even if you watched a video you can copy the movement but you are gonna do it differently. Because you are a different human being. You know, when I was creating Giselle we had four dancers playing Giselle, the main role: Tamara, Lina, and then actually there were three more actually so, each one was completely different. They're doing the same movement, they're doing the same choreography but they emphasise like differently... their different musicality and their different personality so it's going to be different even if there's a video but we can get a structure from the video.

Ok so I'd like to move on now to how you came about making the choices you did... uh... for this festival what were the sort of priorities that you had in mind when you were choosing what artists...

Khan: There was no priorities They're just mates. (risos)

Ok, next question. (risos)

Khan: No, the priority for me was to reflect quality, real quality and but also Sandeep [Virde] and I we had a long chat about it that we didn't just want... the ones that are completely... established, well known, you know? And we wanted artists you know... I was always .. When I go to India, when I went to India, when I went to Kathak in India which is the equivalent of, if you like, Kalakshetra, in Deli, it's a dance school, I would always hear whispers and that "He's Bangladesian (risos), he's not really, you know?" And so there was always this little bit of pack (2"50) and to make it worse I was a foreigner because I was born in Wimbledon, in the west so it's almost like I'm not from the direct family lineage of the great masters so I will never make it or, you know, I have nothing to... it's not important and I've always been sensitive to that and so I really wanted to invite artists, and Sandeep and I spoke a lot about it, who don't have to just come from a lineage, it doesn't belong to one family, that performer does not... Maybe one family really builds it but it doesn't mean it's any less stronger than another artist who doesn't come from that family so for me that was important, that played an important role. Second of all, I'd seen all the artists and several over several years, Aditi [Mangaldas], of course, I've seen, and I've supported her a little bit in the past and now, Mythili [Prakash], I'd seen, hum, and Mavin [Khoo] I know from very long time ago and Dheerendra [Tiwari] I've been watching, also, over a period of time, mostly from youtube, unfortunately and but I have seen him, but what was interesting for me about the connection between why this particular artists was because they had a contemporary sensibility...

Humhum good interesting word

Khan: to the classical work. They had a very present... They had a question that I was asking. So they have been, there, you know... When I speak to Aditi she is constantly questioning what she's doing. Why should we do it in this way. Not saying why should we not do it but it's like to question it, to deconstruct it in a sense. I think those questions were important because, you know, we are in a different time... we move in a different time, our attention span is different, information comes to us much quickly, much much quicker than it was in the past. To be still or to have silence is a very difficult thing for us to have this days and so, you know, your audience are the other half of that journey and they impose a particular kind of attention, and that attention that imposes itself on how... on somehow how the choreography has to be edited and so I am very aware of the relationship with the

present audience and the future audience, the young audience as well. And so all this artists in this festival are artists who are asking questions hum... from the voice of today.

Ok. And you said you had this conversation with Sandeep 'cause Sandeep was the director of the festival and curates music also, so I suppose what you're saying is if you come to Darbar you get that in both in music and in dance there are artists who are...

Khan: Particularly in this festival

Aham

Khan: Yeah. Mostly in this festival. I would say that Darbar and the other festivals, the other festivals that they've held over the years they've had also really huge names, you know, and... but... and you know also artists from a lineage, you know, that goes way back. But I think for this one we were quite, you know, Sandeep when Sandeep spoke with me we were really like no, we should also provide a space for the ones who are talented but maybe not have the same exposure to the ones who come from a tradition or direct tradition.

You quoted when you were asked to think about doing this or why you wanted to do it you said "if we do not create a world-class platform for indian classical dance, I fear that we will lose a generation of dancers" and I'm presuming that you meant a generation of dancers here in the UK that there wasn't a promoter of a platform for they perform and that you wanted to create one in a way so that had an influence on the next generation .

Khan: Yeah I wanted to support this space... you know... When I grew up there was so much opportunity to watch Indian classical dance and music and I constantly receive thousands of mails or direct connection with artists, young people, dancers who are in the middle of their career saying "we just don't have the opportunity". And I remember a time in this country where it was the in thing, Indian classical dance arts council completely with that. Now it has to be contemporary, and there has to be an element of contemporary and... what made me sad was to see indian classical dancers saying, some of them saying, uh... what should I do because I need to survive and I want to continue with my work but I have to do something contemporary and I say "Do you wanna do contemporary?" "No! I love this tradition and I wanna do it the way it was done but I'm not getting the opportunity to perform, I can't survive on it, what do I do?" I think this is a common dilemma of many many dancers. And I remember this was not a case in the time but few did classical dance in this country in the seventies, eighties, and even early nineties it was like... It was so sacred somehow you know? It was very special. And I think there is an imbalance again you know? I think there is a really importance for tradition, really importance for classical forms equally to contemporary forms and otherwise we're just saying, it is like saying you know, we just wanna support the young people. I think that is important but it's also important to support the older people and you know old tribes, the Amazonian tribes and there're many tribes, Pygmy tribes who believe, we believe that the younger group becomes more intelligent with each generation, but some tribes old tribes, ancient tribes believe that with each generation we become less wise. And so for me it's really important there's information and there's knowledge. Information is what we are receiving today. We can tap into technology, we can go into a computer and we can learn things very quickly, but that is information. Knowledge is information that is embodied, that is experienced over years. There is something very powerful about an embodied knowledgeable wise body and that's what I grew up seeing. Those masters were on their forties, fifties, sixties, seventies, and so I am not saying one is more important than the other, they are both important but we are emphasising a lot ... sorry

Yeah, that platform doesn't exist strongly, all those platforms don't exist as strongly now as they did.

Khan: They don't really exist.

And so presuming part of that is that also a generation of dancers who won't see the quality that you may get at the highest end of the art form otherwise where the bar is set can change. Do you think that something that has happened?

Khan: Yes. Yes, because is a lack of opportunity to see great artists of that caliber and as I said every friday or saturday, every saturday I was at the XXXPurvin?. Those amazing masters performing in this tiny little beautiful theatre. I grew up seeing that and it doesn't happen anymore. There's no funding for this, there is no support for this, there's no real interest for it and that's the big question: Why... How... Why should we do it, that's one question and the other question is how do we support it if we want to do it.

Obviously, that would be an issue that would concern me if we didn't in this festival also attract younger generation to come and see and that would be a failing and we need to make sure that happens as well so... so we have about ten minutes left and so I want to open this up because I'm sure what you said has provoked some questions and thoughts in your minds. So if anyone has anything they want to say. I will repeat the question, just so you know, because I think we are being recorded on...

Question 1- So, I'll just repeat the question. So the question is about whether contemporary form also has its own boundaries and how do you work with those?

Well... The classical boundaries were given to me, that's the main difference. But the contemporary boundaries... you put those boundaries yourself, you are the author of those boundaries and it's very hard to describe because each piece that I make has its own different set of rules and boundaries so it's like a child. You create a child, you know my son is not my daughter there are two different personalities, I have to have two different rules. I have to approach them differently and I have to do that with the piece and somehow each piece tells me what is right or wrong for that piece through my dramaturg as well. The piece in a particular point in the process the piece, the piece that you are making speaks back to you and says that's not working but it've might worked for another piece but doesn't work for this particular piece. So the boundaries are there but they're created for that particular piece, and not just, I the author, sorry, the collaborators of the author, authors of that work, so it's a collective or that's how I work, it's a collective. You know, we have this wonderful composer for Xenos, Vince, [Vincenzo Lamagna], and he will set his boundaries or he will discover boundaries but those boundaries are being invented or discovered let's say unearthed by also the musicians that he is working with, because they also creates it themselves.

Yes, so you are always kind of in a way because of the themes you choose or the direction you're setting a little boundary for your own, a little area or concern aren't you or your own requests which you want to respond to choreographically in terms of the theme. You said you created your own world each time.

Khan: Yeah, and the way to that I think is to... I am very ... I've become, this is my way of doing it I am not saying other choreographers do it in that way, each one has their own unique way, I act like I know a lot. So I go into a project with a particular idea but i don't have really much knowledge about it. But I act to the collaborators that I know what the hell I am talking about and I'm hoping by accident something goes wrong or something happens and then I'm like "that's what I was looking for" (risos) and then something else happens and I'm "that's what I was looking for" and somehow this little things that I make the collaborators feel like I knew they were gonna happen and they end up... I remember Kaash we were creating a material for Kaash, and it was so dynamic and so fast, and so complicated rhythmically. That was my first full-length piece with Nitin Sawhney and the dancers, and Anish Kapoor, and Aideen Malone, the lighting designer. It was just really interesting because we could not

keep up with uh... the task I had set. Every time we would run it I would say I want it faster, I want this... and mistakes would happen and we would... we had the camera, we were filming and so basically Kaash ended up being a collection of mistakes, of all the mistakes that we made through that process ended up being the material for Kaash. **So a lot of my process is through questioning but I question because I don't know really and sometimes I used to see Peter Brook as a great inspiration, because I trained with him really if you like, the theatre director, and so he would talk about formless hunch, you know, it could be a seed, it could be a color, so you know Xenos was Prometheus and of course we have the whole story of Prometheus but there was something about the First World War that we wanted to tackle as well but we have two months left and I have no idea where we were going with that no idea but we were collecting things that we like we were collecting things that we like and in the last, I would say, two weeks before the premiere? It starts to come, it starts to somehow jigsaw its way into a composition. I commit very late to things.**

Towards the final thing.

Khan: Towards the final thing, yeah!

Yeah Yep.

Question 2- The question is about how the relationship between the audience that you said was very important and this is at the final part of the puzzle and how that might have changed over time since all the classical performances.

Khan: Just performance in general, how that has changed in terms of any, whether it's classical or contemporary, just the idea of performing, the audience has changed, by the way, so, you know, what they expect is changing you know, their attention span is changing etc. What I do is, I always leave a pocket of improvisation and a little (I can't remember if it was Martha Graham, but somebody said that your soul... you create something by your soul in it (19'')but you don't complete it in the end? You just let the soul... so the soul can be free? and I always found that very important in choreography so there is always... because, because I am the choreographer and usually the dancer, with the other dancers I really fix the choreography, so there is real shape and then there is moments where, you know, before the premiere, now, before the premiere they said "You still haven't finished that bit" and I said "Yes I will I will, just give me a few minutes". They said "We have few minutes to go! you know?" I said, "Yes I will I will just give me few minutes..." and then just before we go on I say "It'll just happen don't worry!" (risos) And... a good example of that is Zero Degrees, a piece I did with Sidi Larbi, Antony Gormley and Nitin Sawhney. So we were rehearsing this piece and we tested it out to an audience so we started to invite friends, this is before we went on the main stage for the premiere and so what we did was... I think two weeks before, every evening we'd start running, whatever we had and we didn't build the bridge between scenes. So we had a scene but we didn't really know how that scene should end because we were not committed to scene b or scene c, maybe scene c should be instead of scene b, so we just left that, we tried different scenes in different orders and what was interesting was each night audience of course were different, we would invite different people but when you are there with an audience somehow time becomes compressed or suspended. So what happens is as a performer you go into this world, you go into the character and you don't see from the outside anymore, you stop being a choreographer you start becoming an embodied performer and that for being that you just react and create instinctively because there is the pressure of the audience and I love this moment where you just you are just being. And I remember in Zero Degrees, for example, there was a fight scene that we do and we took it from Matrix because we were both... Matrix had just come out not so many years ago we were fascinated about Bruce Lee and Matrix and the whole speed so we have this fight scene between two gods and I remember Larbi at one moment hit me by accident because I

wasn't paying attention in the fight scene so I said... "Fuck it! Stop!" and I was like this, you know, "Stop!", and he was going "Is this for real? Should I stop?" and I said... and I turned out to the musicians and said fucking stop! And I went out and I brought a towel and I wiped it and then I said "Ok, let's go", and somehow that became part of the piece, in the end we took it out but what I am saying is...

Otherwise you were gonna have to be hit every night.

Khan: Yes (risos) exactly. But that became a kind of a bridge and that became a part of the theme, and then there were moments where a scene would end and we didn't know how to continue but because when you are embodied and the audience put a pressure on you, you somehow find... you become creative, you know you have to arrive at the beginning of that scene, but your not thinking, it's not headed, it comes from your heart, it comes from the body, it is not... there are moments where... the space for improv there I leave is instinctual, it's for instinctual connection between bridges and I love I really enjoy... I don't think my dancers enjoy it (risos) so much. They would prefer to know what the hell...

What they are gonna do, yeah (risos)

Entrevistador: And you could see that when you, you know like, you and I do, we see a performance a number of times and it's incredible how it changes in between audiences, you know, to have different audiences, but it's not to do with the audiences it's to do with the performers and just it's very subtle shift, that happen in one night and don't happen in another, the audience pick up, you know, they just sound like you made it and you're quite right that two things have to be there together for this thing to work.

Khan: I mean, You know, when you perform in, this is an amazing venue equally to Sadlers Wells, or not as equal to Sadlers Wells, called Théâtre de la Ville in Paris, it has got a history of great artists performing in that venue and it's a thousand seats that go up like this, so it's like a wall, it's very imposing. When you are there as a performer, to see a thousand people, it's almost like a vertical rise, and you know great masters and Pina Bausch and XX have all been in this venue and still perform in that venue. The audience are very particular and there is a threat to you. And I mean that... not... I mean that literally. There is a threat because they will throw things at you (risos alto), in their second night, that is funny actually, but when you are there as an artist, as an audience it's so offensive and so frightening, when people throw tomatoes and the artist continue because you know. I am not gonna say which choreographer, it was a really interesting piece but people who saw it at the first night, came back at the second night and started chucking things and shouting it was very abusive and... there is really an interaction with the audience

Physical interaction.

Khan: And you know, there's a drama with the french they stamp their feet, we are so polite we would quietly sleep out, but they will hummhum!! (limpa a garganta para mostrar a interrupção) Get up and slam the door and it's part... it's a different culture, you know? Particularly in that theatre.

Also the theatre, they, in this theatre, whenever you get out like it's like these seats here they come up automatically (risos) (solfeja uma música tumtumtumtumtum) we're going now. Rubbish.

(risos)

So that....

Entrevistador: That would not happen at Sadler's Wells

Khan: No, no, not so much (risos)

There was a few shhhh. That Shhhh! That experience is you know that is a very unique audience so that influences your performance because I have seen the same performance in another venue and it was a completely different experience. And the artists were performing it differently so you know...

Question 3- Yes. Obviously dancers are, actually, also on that youtube video, I watched where you were playing tabla quite well in my view.

Oh you don't know much about tabla (risos)

I was about to say that. But you were playing it. Anyway, so you have a training and you understand music does the same apply to musicians and do they understand the... do they commit to that kind of hum...

Khan:

I think its rare when a musician, Balendu/Bandhul? was one, he was a musician first and he became this incredible dancer but it's rare in that way. I don't think musicians training (gravação interrompida) that good tabla class first for two years and to sing class...

Akram 3

... said "You go to tabla class first for two years and to singing class" so I went... the rooms were either side opposite so I went to the tabla class I played he said "yes, you come to me again next week, everything is fine", I went to the singing class I sang a song and he said "you don't came back! (risos) So unfortunately I lost the singing melody part which was so disappointing for me. But I had to study it, I had to study music, yes, it's very important but I don't think, I mean musicians ... there is another question that I find interesting or point is because this is a music dance festival some musicians won't play with dance, because they feel it's bellow. I've dealt with musicians who won't play with me because they're accompanying musicians, they become accompanying musicians and these borders between classical dancers looking down to contemporary dancers or contemporary dancers looking down to classical's... these borders for me have always been a problem. It's subtle but it's very much present and you know, I am blessed to have Manjunath, playing with me, he can, he is fine, and you know, and he plays with great musicians but he plays with great danc... and he plays with dance too and he doesn't he is very contemporary thinking I'd say, you know, he... yeah

Question 4- Did you always want to be a dancer or were you born as one?

Khan: I was not born as one. I am not natural to dance. I would say I'm natural to music. I have always wanted to be a tabla player and... I am a big fan of (nome indiano)... and I... I just... I was doing dance as well but you know, dance is hard! (risos) I am sorry! It is the hardest art form. I've done theatre with Peter Brook, I've... some experience of that, I studied music, It's the hardest art form! Because... it's your entire body, you know. I love playing tabla for hours and hours, I just sit in my bump, (risos) but... and you're creating music, it's so beautiful and but to get up and put those bells on and there's also a timeline for dancers, and in christian[2'40] western dance there's a timeline and so no, all respect to dance, to dancers, but I... no I don't wanna be a dancer, why would I? if I could sit and play music and create music and be part of that. I wanted to be singer (risos) I think it's because of Michael Jackson (risos) so, he was always... yeah...

We won't ask you to sing, just now! (risos)

Khan: No!

Question 5- Pergunta repetida pelo entrevistador

So the question is about whether mathematical route towards... to bring people in and uh to inspire might be a better way to... bring people into the art form rather than the spiritual ones.

Khan: I think... Oh that is a hard question. I mean I... became fascinated by patterns, because of my grandfather, I never met him but he was a genius two times gold medalist of India in mathematics and so when my mother was born, because she was a woman the entire Bangladesh, majority of society in Bangladesh thought she is not gonna be a mathematician really backward thinking... but she didn't, she wasn't a mathematician (ele ri), she was interested in literature so when I was born they thought I was gonna be a genius mathematician and... No but, you know I walked to, I lived my... lived life thinking I was a genius mathematician because I had an entire community believing that "he is the one!"

Khan: "He is the genius!", and so

And then you let the whole community down... (debocha)

Khan: Not only the community the whole Bangladesh down (risos) And so yeah! But what I'm trying to say is by default I became fascinated by patterns, because I thought I was good at maths actually, what I feel in love with was patterns, in patterns movement, or movement patterns, but movement patterns alone does not interest me, there's uh... it's the story, the soul and maths... you know there are two different interpretations and I'm fascinated by both you know Stravinsky said... I'm not gonna play sweet music for you to cry, I'm gonna create a pattern that makes you wanna cry, that can evoke you to cry. It's a very different way of thinking, and I think they work, they both work differently in... and so... they both work equally, and sometimes I am fascinated by... I just want to present patterns that can evoke something, and it's a more abstract approach and sometimes I want to be very... a little bit more literal...

(pergunta inaudível)

Khan: Krishna... a god lives for me... uh... if... if you... can relate to it. It has to... I have to... For me, personally... (suspira) I grew up as a, my parents brought me up as a muslim, and ... but I... I... I can't be told the rules. This is what makes a muslim, and my parents were very open in that way. And so there... I... I think I humm it's how.. I have to believe it. If I believe it then it's there and then there is god.

(pergunta novamente)

I think you will see angel... I think we can too see angels but they're different kind the angels, like technological angels, it's very different. I am not saying that's right or wrong, I mean I... I... you know, Prometheus is a great story, you know, because proves... Zeus said that don't give a fight to mankind, that don't give technology because eventually they will replace you, and put themselves as gods and I just made a documentary about robotics, living with robotics, which air on channel 4 in the next few weeks, one of the...

Good plug there!

Khan: Yeah! (risos) I would have plugged it earlier but I don't know what date it is (risos) So... Uh... But it's fascinating because we went around the world investigating how robots are gonna live with human beings and how they are living human beings, we went to Japan, of course. And so, it was interesting because I couldn't get over the fact that in Japan they embrace robots as friends and in the west we look at them as enemies through "Terminator", and films, cultural, and I went to a Shin, to a priest and I said "Why! Why?" you know. "Do

you think there is a soul in a robot and I asked are there all this old dolls/bowls? (9"10)" in the temple, when this people come they don't wanna throw the golds away they come and place them there. Why? Because you know, these robots were still made by human beings, by hands, the material is from the earth, so there is a soul, there is a spirit, that's what they believe and that was a very interesting way in... So it's not that it has completely disappeared, I think god or the way we look at god, I think it's shifting, I think technology has become, unfortunately, for me, unfortunately, the new god.

Ok. Thank you very much. We've got one more plug and that's that Akram's last full-length solo so, full-length, so he's not stopping dancing... ok, but he's not gonna do a full-length solo

Khan: At contemporary

Entrevistador: At contemporary, oh, so if you're gonna do another full-length come back here.

Khan: Maybe.

We held it here first. It's here next May, Zenos. And it's on and so it's selling extremely fast so... obviously there's a reason for that happens. Very much looking forward to that. Thank you so much for looking... curating and looking after the artists in this festival and bringing your name to it. It meant a lot to the festival's success. So thank you very much, thank you for coming.

PAULA AMAZONAS 2018

Entrevistadora: Primeiro eu gostaria que tu te apresentasse e falasse da tua trajetória

Entrevistada: Eu sou a Paula Amazonas, sou bailarina e agora diretora artística da cidade de Porto Alegre. Fiz faculdade de dança na UERGS há uns 13 anos atrás, bem no início da faculdade e depois eu ganhei uma bolsa de estudos para Staatliche Ballettschule Berlin fui estudar lá fora depois passei na audição da companhia onde trabalhei por nove anos como bailarina profissional na Alemanha e agora eu voltei para o Brasil e aqui comecei a trabalhar junto com a companhia. Em 2014 eu já tinha participado da companhia como bailarina em um breve momento que eu tive aqui no Brasil depois retornei para Alemanha e agora nesta nova função.

Entrevistadora: Como que tu define a companhia de Porto Alegre hoje?

Entrevistada: É difícil falar como definir a companhia porque a gente não está buscando ainda uma única definição eu acho que por ser uma companhia de bailarinos de vários estilos de dança a gente ainda está buscando essa identidade, a companhia ainda não tem uma única identidade, nem sei se é o interesse também se agente vai chegar nesse momento de ter uma única identidade acho que agente tem que ser mais plural e tentar fazer vários trabalhos, trabalhar com vários coreógrafos e essa é minha ideia, a companhia existe desde 2014, eu assumi ela agora este ano, em janeiro detse ano e tenho trabalhado com eles de vários estilos de dança com vários professores. Em cada dia nós temos aulas com um professor diferente, profissionais aqui de Porto Alegre eu quero que esses, e gostaria muito que esses profissionais chegassem e se aproximassem cada vez mais da companhia, a companhia também dos profissionais daqui e tivemos este grande projeto

internacional com a coreógrafa de Israel, tenho algumas outras pretensões e convites de coreógrafos alemães que querem trabalhar conosco, já trabalharam comigo lá fora então eu acho que a gente tem que se caminhar vários caminhos mesmo, até buscar talvez uma identidade única da companhia, não sei se vamos chegar nesse ponto assim.

Entrevistadora: Quais são as tuas funções dentro da companhia?

Entrevistada: A minha função dentro da companhia a minha é de direção artística foi para isso que eu fui contratada, é claro que como nós não temos ainda uma estrutura da companhia, uma estrutura forte, delineada como a gente precisa que cada pessoa faça uma única função e faça ela porque cada função exige muito e que faça ela bem feita nós não temos isso nós não temos ainda um apoio financeiro apesar de sermos vinculados à prefeitura, a prefeitura tem problemas de pagamentos então a gente não tem essa então a gente não tem uma equipe estruturada então eu faço um pouco de tudo, eu tento fazer bem o meu cargo que é direção artística mas eu ensaio eles, eu dou aquecimento se precisar, eu faço um pouco de produção acabo fazendo várias funções.

Entrevistada: Qual a tua estratégia para lidar com essa heterogeneidade da companhia?

Entrevistada: Eu acho que a heterogeneidade só agrega, é claro que eu fico, a busca do... este ano a gente criar uma, dentro da heterogeneidade deles, a gente criar uma unidade para que os espetáculos tenham identidade, então a gente teve o espetáculo Caverna, por mais que eles venham de estilos diferente mas a gente faz aulas todos juntos todos os dias então eles estão criando corpos e criando espetáculos com uma unidade, como um grupo de doze bailarinos para aquele trabalho específico então eu acho que a gente está criando sim uma unidade entre esses doze bailarinos.

Entrevistadora: Tu podes dizer que eles estão homogeneizando os corpos?

Entrevistada: É eu não sei se gente vai chegar a este ponto porque é muito difícil homogeneizar corpos, é tão diferente um corpo do outro e a gente não está buscando um corpo de baile com altura x com peso y, não é essa a intenção a intenção é que bailarinos profissionais dentro dos seus corpos possam chegar ao máximo do seu rendimento físico e artístico, que eles busquem isso, busquem chegar no seu rendimento profissional satisfatório e técnica e artístico exemplar que é o que se espera de uma companhia e de um bailarino profissional.

Entrevistadora: Quando tu que tu achas que a heterogeneidade é um ponto forte da companhia?

Entrevistada: Eu acho quando eu estou trabalhando com vários trabalhos diferentes e então tem uns que têm muitas facilidade para outro trabalho outros têm mais dificuldade então uns vão se ajudando uns aos outros e eles vão ficando cada vez mais ricos de informação e de trabalho corporal porque se eu tivesse... se fossem todos homogêneos fossem todos de uma mesma vertente, talvez se eu trouxesse trabalhos muito diferentes todos iriam apanhar bastante para aprender aquilo e como são diferentes e de experiências profissionais e de formação diferentes então acontece isso que uns vão ajudando os outros e daí todos crescem juntos então isso é muito bacana.

Entrevistadora: e quando que isso é um problema?

Entrevistada: Até agora ainda não foi um problema para gente, até agora a gente não tem encontrado, até agora não encontramos, não tem sido um problema, não sei te dizer no futuro, ainda não pensei sobre isso, até agora não encontramos um problema por causa disso.

Entrevistadora: teve aquele trabalho Pulcinella, eu não assisti mas ele era um trabalho de repertório clássico?

Entrevistada: Ele não é de repertório do balé clássico, mas é um trabalho com músicas do Stravinsky então algumas montagens que foram feitas dele foram feitas para o balé...

Entrevistadora: E como foi isso?

Entrevistada: É tem outras montagens também que não são tão baléticas mas a gente resolveu seguir sim a do balé e acho que foi uma experiência muito grande para eles porque nem todos são mas como eu te disse da heterogeneidade é boa porque alguns são então uns ajudam uns aos outros, a gente faz aulas de balé, eles fazem aulas de balé duas vezes por semana e então foi muito interessante vê-los também se movimentando como no balé. De estica o pé mesmo e de poses, posições bem clássicas então eu acho que alguns se sentiram bastante desafiados mas eles cumpriram com o que e ficou muito bonito e temos planos de dar continuidade também a esse caminho.

Entrevistadora: E tu acha que essa heterogeneidade deles pode ser que desapareça?

Entrevistada: Eu acho que não porque é muito difícil porque o que está já gravado no corpo deles, quando você tem uma formação de dança você é muito difícil você ir tirando as coisas, inclusive a gente tem trabalhos exatamente disso, desconstrução de você tentar tirar mas não tira, você minimiza, você diminui um pouco a talvez algumas características de alguns estilos de dança que são muito fortes no teu corpo mas tirar totalmente não tem como é identidade, é nossa história, então nosso corpo ele absorve tudo aquilo e é que nem os nossos gestos do dia então a gente nem percebe o que a gente faz e o nosso corpo está habituado àquilo e a dança é a mesma coisa então está tudo gravado neles então eu acho que a gente só vai acrescentando no decorrer da nossa vida, a gente vai acrescentando coisas e aprendendo com a maturidade a saber aonde acessar o que tu queres porque quanto do tu está no início da carreira na profissão tu aos fazendo e vem no teu corpo automaticamente as informações que tu tens e quando tu vais ficando mais maduro tu vais aprender a acessar as que tu queres então tu vai deixando essa eu não preciso agora então tu vais e tu deixas, essa é a que eu preciso então tu aprendes a acessar aquela naquele momento e é isso que vai dando um bailarino profissional, ele saber em que momento ele tem que se utilizar de qual linguagem e de qual movimentação.

Entrevistadora: Mas eu quis dizer não cada bailarino, eu quis dizer a companhia, ela ter essa identidade heterogênea ou ela vai ser no futuro mais identificada como um corpo, e um estilo, uma característica homogênea?

Entrevistada: Eu não sei, é muito difícil te falar do futuro o futuro a gente não sabe até porque os bailarinos que nós temos hoje são esses doze a gente não sabe uma companhia está sempre mudando eles estão sempre e de acordo com as aulas e com os trabalhos que a gente vai fazendo eles também vão modificando o corpo deles eu não sei te dizer aonde nós vamos chegar com isso mas eu acredito que não que não é uma não vá se perder essa heterogeneidade até porque a gente busca isso também então junto com, de eles terem uma companhia com uma identidade, de eles serem um grupo para homogêneo mas a homogeneidade que tem limite que preserva a sua heterogeneidade então a gente não está buscando só uma vertente para eliminar a outra então as duas coisas vão se encaminhando juntas, então acredito que isso não vá acontecer, espero

Entrevistadora: Uma informação bem objetiva, tu sabes quantos trabalhos a companhia realizou este ano? Quantas montagens?

Entrevistada: Caverna , Pulcinella, reapresentamos Músicas de Cinema, e agora Brazil Beijo do projeto Brasil Israel e a próxima montagem agora Pedra Verde não sei se vai ficar esse nome mas ele vai estreiar agora em dezembro então cinco montagens novas este ano.

Entrevistadora: Qual o critério mais importante para seleção dos bailarinos

Entrevistada: Eu acho que não é um critério eu acho que é uma junção de coisas e de fatores por isso e que é tão difícil você pensar antes você primeiro tem que ver os bailarinos quem são e ver como eles se movimentam ver como eles são artisticamente também porque é muito importante às vezes tem uma formação muito forte mas você artisticamente você tem que saber trabalhar e amadurecer esse lado então não tem um critério acho que são uma lista de coisas quando a gente fez a audição a gente esperou primeiro quem seriam os bailarinos que viriam e dentro desses a gente vê o que é melhor nesse momento encaixaria dentro dessas propostas que a gente vem trabalhando.

Entrevistadora: E dentro da companhia, quais as habilidades que são mais importantes são mais valorizadas o bailarino que consegue...

Entrevistada: É dentro da companhia a gente busca dar para eles as aulas que eles cresçam e continuem se desenvolvendo e trabalhando o físico diariamente nas aulas e os critérios que a gente adota primeiro tem algumas questões de disciplina que eu acho que para ser um bailarino profissional você não chega a lugar nenhum sem antes fazer por onde então a gente cobra um pouco que eles saibam diariamente trabalhar o corpo deles profissionalmente e dê uma disciplina que um bailarino precisa de cuidado para não se machucar para lesões e enfim e questões técnicas sejam um bailarino com um corpo preparado que eles busquem esse preparo que eles busquem receber e estarem aptos e abertos então tem que ser bailarinos que sejam fortes tecnicamente tanto para o contemporâneo quanto para o balé para o clássico como para danças urbanas como eles têm que estarem aptos preparados e abertos para todas as informações.

Entrevistadora: Eu chamo as danças que vieram, por exemplo antes elas eram localizadas como o flamenco, antes ela era lá da Espanha aí de repente eles se espalhou para o mundo então eu chamo danças mundializadas então as danças mundializadas, dentro da

companhia você acha que as pessoas com essa formação tem ,mais dificuldade de se adaptar aos trabalhos?

Entrevistada: Eu acho que não, acho que isso é muito particular de cada bailarino e cada corpo, cada físico tem bailarinos aqui que eles não tiveram formação de balé nem contemporâneo ou moderno e vieram das danças mundializadas, como tu estás chamando, e eles encontram facilidades justamente por não ter alguns vícios que às vezes outros têm alguns vícios que é difícil de você tirar do corpo e como eles estão abertos e aqui é novo então eles desenvolvem aquele aprendizado às vezes até mais rápido, mas é muito particular de cada bailarino, é muito particular de cada físico, das limitações, justamente de cada físico a gente sabe que cada corpo tem as suas limitações a gente tem que respeitá-las e entender como trabalhar essas limitações de articulação, musculatura, até onde cada um vai, até onde buscar naquele físico aquilo então eu acho que não tem muito a ver essa coisa de onde o bailarino e a formação importante que ele tenha uma formação em dança forte como o que? Musicalidade ritmo no corpo, então tenha outras critérios que são às vezes mais importantes do que uma formação específica em um estilo de dança.

Entrevistadora: Na tua opinião qual formação essencial que eles precisam ter para se desenvolver melhor as habilidades deles?

Entrevistada: Pois então, a formação ideal não existe essa, formação ideal eu acho que eles tem que fazer um pouco de tudo eu fiz isso para mim na minha vida e vi o quanto me ajudou mas é muito particular de cada bailarino mas para não ficar repetindo isso que é muito particular, eu como diretora artística eu entendo que eles tenham que fazer um pouco de tudo, tem que experimentar, um bailarino profissional hoje, claro que tem companhias e lugares muito específicos que dançam determinadas técnicas bem particulares assim que não é o nosso caso, nós não temos tantas companhias aqui então a gente tem que dançar um pouco de tudo a gente tem que estar preparado para dançar um pouco de tudo então eu acho que a formação quanto mais eles experimentarem técnicas diferentes. Contemporâneo: o que é o contemporâneo, o que é dança contemporânea hoje em dia, os professores já são cada um tem estilos diferentes, cada um tem o seu próprio estilo de colocar a aula as técnicas de dança já então eles tem que fazer perambular por tudo isso, trabalhar com professores diferentes, coreógrafos diferentes, quanto mais tiver este tipo de experiência, mais informações do corpo e para mim isso é até mais importante do que a formação assim...

Entrevistadora: Quais estilos que ele tem aula atualmente?

Entrevistada: Eles tem aula de balé, balé clássico eles tem aula de dança contemporânea, que é a dança contemporânea dos professores que trabalhamos atualmente que já é uma mistura de referências que esses professores tiveram na sua vida e hoje dão uma aula mais pro que acreditam que funciona e é isso temos três aulas de professores a Lu Dariano que mistura um pouco as referências do balé clássico mas ela desconstrói isso e então não é e a gente no início a gente teve outros professores na metade eu coloquei mudei um pouco também para ter outros, a companhia já teve aulas com as m a Eva Schul por um período muito longo, aula de moderno, Marta Graham, então eles tem algumas referências boas referências assim...

Entrevistadora: Vou te perguntar sobre os bailarinos que eu estou escrevendo sobre Algumas habilidades especificamente dos bailarinos que estou escrevendo eu queria que tu fases e alguma coisa particularidades que tu observas no Driko.

Entrevistada: O Driko é um bailarino que veio das danças urbanas e ele é um excelente bailarino e é um agente começou ele mesmo quando começou na companhia foi trabalhando com o moderna, a dança moderna a dança contemporânea e foi agregando isso à dança dele e isso foi enriquecendo o corpo dele e material para a gente então hoje a gente consegue ele foi o Pulcinella no balé clássico, olha aí também as referências, um bailarino que não teve formação de balé e eu coloquei ele como o papel principal de uma montagem de balé porque são bailarinos e o Driko é um que está aberto para essas outras informações e desde o início aqui, já fazia aula de balé também e então ele é um bailarino que tem já essas particularidades essa multidisciplinaridade de informações no corpo dele e isso ajuda e facilita na pra os espetáculos, para as montagens para os coreógrafos buscarem nele no corpo dele outras referências que não sejam apenas das danças urbanas que é a formação mais forte dele.

Entrevistadora: Paula Finn

Entrevistada: A Paula Finn é do flamenco veio também, uma bailarina também com outras formação que não essa tradicional que todo mundo espera balé clássico e dança contemporânea e ela tem uma coisa de ritmo e musicalidade muito forte que eu acho que o flamenco traz isso e ajuda muito nas montagens quando a gente tem que trabalhar na Caverna tinha bastante isso de musicalidade tem um outro espetáculo Beijo que ela não está participando nesse momento mas para ela é um espetáculo que seria muito fácil porque também tem que trocar uns instrumentos o krakebs que é parecido com a castanhola então o outro bailarino o Fernando também mostrou uma habilidade muito forte porque veio de danças flamenca então isso tudo só nos mostra o quanto que só acrescenta e só nos enriquece enquanto montagens quando os bailarinos vem de outras, se fossem todas de balé clássico e contemporâneo talvez eu tivesse dificuldade de colocar uma montagem dessas e ninguém iria conseguir tocar uma castanhola por exemplo ou krakebs que eles ajudaram os outros colegas que não sabiam por isso que para a gente isso é tão importante na companhia.

Entrevistadora: Tu tens mais alguma coisa a acrescentar

Entrevistada: Eu acho que a companhia está em um momento muito bom acho que todos estes anos fizeram a cada ano foi underground foi de muita luta do diretor geral Airton Tomazzoni de manter essa companhia, todas as pessoas que passaram pela companhia, professores coreógrafos, todo mundo tem uma parcela enorme de colaboração para que essa companhia exista e para que ela seja o que ela é e eu estou muito feliz de estar participando deste processo agora até porque eu também como fui bailarina então eu já estive do outro lado então entendo eles bastante sei das necessidades da companhia mas também claro muito a gente depende de muitas outras questões e questões políticas e de manutenção realmente ter uma companhia aqui não é fácil isso nos atrapalha bastante porque as vezes o trabalho a gente não consegue dar uma continuidade como a gente gostaria do trabalho e de sempre de alavancar o nível que a gente sabe que eles podem, são capazes, nós somos capazes de ter uma excelente companhia aqui em Porto Alegre

uma companhia municipal e é isso o que a gente eu tenho feito esse ano foi de continuar esse trabalho forte com eles e que a gente consiga construir para a cidade de Porto Alegre para que o público, para que as pessoas se aproximem e cheguem mais próximo da companhia, queiram nos assistir e que todo mundo tenha orgulho de que temos uma companhia de dança e que isso, junto com a companhia tem o projeto das escolas preparatórias de crianças de jovens, da companhia jovem então é um trabalho lindo e o projeto enorme que tão rico eu acho de cultura e educação para o país para a sociedade então eu espero que isso tendo continuidade assim que ...

Emocionada .

Tu estava me falando que tu acessa o teu corpo diferente se tu agregas outras técnicas aquela que tu já tem

É verdade, eu estava falando aqui no backstage que eu sempre tive uma formação muito forte no balé clássico, sempre fui uma bailarina clássica e era fácil para mim as pessoas me colocando sempre, ah faz balé clássico faz balé clássico, mas quando eu comecei a acessar outras técnicas outras informações de outros professores outro tipo de movimentação o clássico par mmi ajudou na minha movimentação e o que eu buscava no clássico melhorou assim eu acessei muito mais rápido e com uma excelência diferente daquela que eu ficava todo o dia buscando buscando com uma única informação, parece que quando outras informações entraram na meu corpo e na minha cabeça eu entendi outras informações eu acessei aquilo mesmo que eu buscava mas de uma forma diferente e aí foi muito mais como vou dizer, foi muito mais a qualidade mudou, sabe a qualidade da minha dança a qualidade dos meus movimentos mudaram.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu PAULA AMAZONAS fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Paula Amazonas
Assinatura

Porto Alegre
Local

09/11/2018
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Juditha Youssef
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

09/11/2018
Data

FERNANDO QUEIROZ 2015

Entrevistadora: Primeiro gostaria que tu me dissesse seu nome.

Entrevistado: É Fernando Queiroz.

Entrevistadora: Igual é a tua formação de dança?

Entrevistado: Eu comecei com a dança flamenca; aí eu fiz seis anos e comecei a procurar outras áreas: dança de salão, balé, *jazz*, danças urbanas, contemporâneo e sapateado americano. E isso tem dois anos, já. Tenho oito anos de dança, já.

Entrevistadora: Certo. E, assim, quando tem os trabalhos de improvisação, assim, tu sente dificuldade em usar os movimentos que tu tem, assim, do flamenco, ou dos outros [estilos]?...

Entrevistado: Eu acho que depende muito da proposta. Por exemplo, quando teve a audição e a gente teve que fazer improvisação, eu supre coloquei movimentos do flamenco *na* improvisação, e foi super tranquilo, assim... Mas aí, por exemplo, na aula da Eva, assim, eu não me vejo... Não me vejo colocando movimentos do flamenco. Não sei se porque não *combina*, assim, mas eu não me sinto confortável...

Entrevistadora: ...para colocá-los, entendi. E aí, se tu vai te nomear, tu te diz, assim, que pertence mais a qual estilo, assim?

Entrevistado: Hum...

Entrevistadora: Tu te vê como um bailarino de dança contemporânea?

Entrevistado: Não, por que eu acho que não tenho uma *formação*, assim, não tive tempo suficiente de me aprofundar no contemporâneo. Mas, talvez, no *flamenco* contemporâneo, sabe?...

Entrevistadora: E tu acha que isto ruim... Que te prejudica, ou facilita?

Entrevistado: Acho que não, acho que na verdade é até o meu referencial na companhia, por que a linguagem do flamenco *aqui* ninguém tem, e é poucas pessoas que têm no resto do cenário da dança...

Entrevistadora: Então, tá! Obrigada, por enquanto é isso...

FERNANDO QUEIROZ 2018

Entrevistadora: A última vez que falamos foi em 2015 e você estava participando do processo de composição de *Água Viva* da Eva Schul e te perguntei como era colocar os movimentos do flamenco naquela composição e tu me disseste que era muito difícil e tu achavas que não era apropriado e eu queria saber o que mudou durante este tempo, como está isso hoje?

Entrevistado: Desde aquela época eu já tinha parado de fazer aula de flamenco e agora eu voltei a fazer aula há dois meses atrás. Mas aí eu fiz um mês de aula e tive que parar por causa dessa montagem (O Beijo), então naturalmente o meu corpo flamenco foi se perdendo e se misturando com as outras linguagens que eu fui trabalhando. Mas ainda, a

base do flamenco, o jeito como eu entendo os movimentos, a musicalidade, é engraçado porque para este trabalho específico (O Beijo) se eu não tivesse toda a experiência que eu tive com o flamenco teria sido outro coisa...

Entrevistadora: Outra coisa como? Tu criarias diferente?

Entrevistado:É, não ia ser o mesmo espetáculo, a mesma movimentação, provavelmente eu ia sofrer muito mais para pegar a movimentação da coreografia porque ela trouxe muita coisa das danças marroquinas, ela trouxe o Karkeb que é um instrumento típico deles e

Entrevistadora:que lembra as castanholas...

Entrevistado: Sim, e o flamenco bebeu muito das fontes árabes, marroquinas, do Oriente Médio então muita coisa se liga. E esta movimentação que ela trouxe, a música, os instrumentos, já era muito familiar para mim, o lance de sapatear, a enfim;

Entrevistadora: Foi mais fácil para ti.

Entrevistado: Claro, e eu estava com esse corpo flamenco meio adormecido já das aulas de clássico, das aulas de contemporâneo, e aí ela resgatou de um jeito que foi: Uau! O máximo! E aí eu não usei exatamente: Ah, é a movimentação do flamenco, com os braços as mãos, mas o estado de presença do corpo flamenco, de estar enraizado no chão, a similaridade com a música, com o instrumento então... ter o corpo flamenco, nesse trabalho, foi muito essencial e então com certeza fez muita diferença. Até a Paula Finn que também tem experiência com o flamenco ela não fez este trabalho, mas a Orly, que é a coreógrafa, ela deu algumas aulas para a gente e na primeira aula que ela fez, que ela pegou os *krakebs*, que ela ouviu a música oriental, ela disse que a energia era similar a do flamenco. Foi muito forte, e até ela ficou meio assim de não estar fazendo parte, porque conversa muito com a nossa área com o flamenco.

Entrevistadora:E me fale do teu solo. Como foi criar, enfim.

Entrevistado:Na verdade eu achei que seria muito mais complexo. A gente vai construir um solo pra ti, ele vai ser meio que improvisação, mas eu vou te conduzindo. E aí eu estava meio tenso: Ah um solo, que responsabilidade! Só que ela colocou a música e disse imagina como se tu tivesse bêbado e vamos ver o que acontece. E daí o primeiro oito que eu fiz improvisando ela fez Uau, é isso o que eu quero! E aí, tipo, não precisei fazer muito esforço, foi tudo muito natural, ela foi conduzindo, ah agora tu escuta alguma coisa desse lado, sente mais a tua pele, ela foi dando algumas dicas, mas foi tudo tão natural e aí a gente fez em 15 minutos depois que terminou o ensaio aqui e estava pronto e ela disse é isso o que eu queria, eu não vou mexer mais e foi o que ficou.

Entrevistadora: E tu mexeste muito com os braços, foi alguma coisa muito com braços e mãos, descreve para mim

Entrevistado: Ah é que...

Entrevistadora: Não tu podes discordar de mim..

Entrevistado: Não, eu mexi muito mais os braços, principalmente depois que eu comecei a ensaiar com a saia, me limitou o uso das pernas mais, mas não foi algo que eu pensei: Ah, eu vou usar mais os braços, ou por causa da saia eu vou focar menos nas pernas, mas

naturalmente, não sei ... talvez por causa do flamenco que a gente utiliza muito os braços, foi sem pensar. Não tem um porquê: Ah vou usar mais os braços...

Entrevistadora: Naquela época tu estavas com vontade de fazer mais aulas de dança contemporânea, você tinha me falado que queria deixar o flamenco para trás, pelo menos foi essa a impressão que eu tive. Como você se vê hoje? Eu sou um bailarino de...

Entrevistado: Eu acho que eu não quis largar o flamenco, pelo menos não abandonar toda a minha bagagem, mas realmente focar no que talvez me trouxesse um retorno financeiro melhor, que tivesse mais mercado aqui e aí sim eu investi muito mais na dança contemporânea e em outros estilos de dança para ter um corpo mais disponível enfim, e hoje eu não me considero um bailarino flamenco, eu me considero um bailarino de dança contemporânea mas que tem a base do flamenco que envolve ritmo, sapateio, som, toda a cultura flamenca.

Entrevistadora: Quando você vai trabalhar com o grupo, na época era só você que era bailarino de flamenco, tu tinha este diferencial, que apesar de você buscar outras coisas, você tinha isso, de você ter essa dança. E como é isso hoje?

Entrevistado: Hoje tem a Paula Finn que é muito mais flamenca do que eu. Ela está inserida no flamenco ainda, ela trabalha na companhia, mas ela tem outros trabalhos, dança em outras companhias que o foco é o flamenco então ela tem muito mais o corpo flamenco do que o corpo contemporâneo e na companhia talvez ela represente o flamenco muito mais do que eu. Aí sim o flamenco deixou de ser o meu diferencial na companhia, mas eu acho que eu acabei conquistando um espaço que eu não preciso mais ter uma linguagem específica para dizer que, tipo: ah ele é bom porque ele dança flamenco e ninguém mais dança. Eu acho que até por eu ter buscado um corpo mais híbrido, que consegue se modificar independente do trabalho, que aceita várias linguagens diferentes, isso acabou ficando muito mais importante do que Ah é o menino que se destaca porque dança flamenco e ninguém mais dança. Até a Paula Amazonas estava falando comigo agora e ela disse que para a escolha do elenco desse trabalho, do Beijo, que ela não sabia que tipo de movimentação seria, quem era a coreógrafa, quando ela escolheu não sabia nada ainda, ela disse que um dos motivos de ela ter me escolhido foi, justamente, por causa da amplitude de movimentos que eu poderia fazer, de estar aberto a qualquer movimentação, qualquer estilo. De, independente do que vier, não que eu seja o melhor, Ah se vai vir alguém de dança contemporânea, eu sou o melhor de dança contemporânea, mas eu consigo me adequar para não ficar diferente dos outros, ou muito fora da linguagem, e eu acredito que atualmente isso é tão mais importante do que tu ser o melhor bailarino clássico da companhia, ou o melhor bailarino flamenco da companhia, ou melhor de danças urbanas porque senão, tu acaba não servindo para todos os trabalhos, principalmente do formato da nossa companhia ser, apesar de o contemporâneo ser a linguagem mais forte, não é um só contemporâneo igual em todos os trabalhos, ele tem algumas singularidades diferentes e se tu tens um corpo que só faz flamenco ou que só faz balé clássico, tu não consegues se adequar a todos os trabalhos da companhia.

Entrevistadora: Tu queres me dizer mais alguma coisa? Algo mudou muito? E a experiência internacional? Tu já tinha viajado antes para dançar?

Entrevistado: Não. Eu sempre falo que eu sou muito grato a companhia municipal, apesar de todos os problemas, de muitas vezes a gente ficar na mão financeiramente, porque a

companhia municipal foi o meu primeiro emprego de bailarino, foi a primeira vez que eu saí do estado, e agora foi a primeira vez que eu saí do Brasil, então é tudo muito maravilhoso e aí eu consigo ver que realmente valeu a pena a minha dedicação em ter um corpo que pudesse aceitar todas as propostas e não ficar fechado num único estilo de dança, enfim. E aí assim a companhia municipal conseguiu me proporcionar estas experiências porque eu estive aberto, junto com a companhia, a aceitar o que viesse.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu Fernando Queiroz fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Fernando Queiroz
Assinatura

Porto Alegre
Local

09/11/2018
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Juditha Gouveia
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

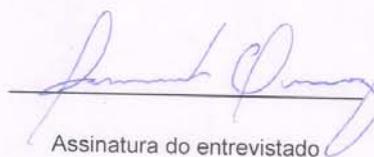
09/11/2018
Data

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo presente documento, eu, fernando Queiroz

853.946.100-33, CPF n°
declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei ao Projeto "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 09 de Novembro de 2018


Assinatura do entrevistado

IMPROVISAÇÃO EM GRUPO MISTO

Entrevistadora: Eu queria saber como é coreografar essas pessoas que tem movimentos bem diferentes, ... se tu acha que isso é um limitante e até que ponto, ou se tu acha que isso engrandece e até que ponto...

Entrevistada: Eu acho que enriquece, com certeza ...(pausa) o que precisa é fazer uma adequação desta movimentação diferente à linguagem que está sendo proposta pelo coreógrafo, então no meu caso de dança contemporânea, eu uso o que eles trazem mas eu faço eles é...transformarem, por exemplo, dirigindo um solo de *hip hop*, ele continua sendo hip hop mas ele tem uma pegada contemporânea em termos de tempo, em termos de ritmo, em termos de fluxo, então, já modifica né, hã, mas não vai deixar de ser hip hop, só que vai ter... vai ser um hip hop mais contemporâneo. Então eu acho que o que tu precisa hoje é lidar com esta diversidade que tu encontra mas fazer com que esta diversidade possa conversar entre si e em cena, e para isto tu tem que dar um denominador comum para eles, não é só temático né.

EVA SCHUL: IMPROVISAÇÃO 2015a

Entrevistadora: Aquilo que tu estavas falando sobre a improvisação ser difícil e que eles tinham que marcar...

Entrevistada: Grupos que trabalham com improvisação em cena eles trabalham diariamente, muitas horas e as vezes até vão morar junto para poderem ter uma intimidade para poderem ter uma intimidade suficiente para poder perceber antes da pessoa fazer aquilo que ela vai fazer... para poder jogar né, e... como a improvisação é um jogo, tu tens que estar muito atento, então teus canais energéticos, de captação da energia dos outros, tem que estar super abertos, tu tens que conseguir também te transformar em uma parede em branco em que qualquer impressão fixa, tu tem que conseguir dominar o teu querer, tu não pode querer ser comandante o tempo todo e nem comandado o tempo todo, tu tens que aprender a lidar com o momento em que tu propõe e o momento em que tu cede, essa é uma das coisas mais *díficeis* (com ênfase), artisticamente, é ser capaz de lidar com tudo isso em cena. São poucos os grupos no mundo que fazem isso em cena. Então, se usa muito como ferramenta...eu uso extremamente como ferramenta por quê? Porque me traz muitas coisas deles, eu não imponho os movimentos e ao mesmo tempo eu organizo, é como uma orquestra eu pego todos os instrumentos, cada um tem que saber tocar o seu e aí eu harmonizo eles porque senão sai uma sinfonia e não um monte de instrumentos individuais tocando ao mesmo tempo. Eu considero que hoje em dia o artista que não trabalha com improvisação ele é muito limitado, porque ele é um imitador, ele copia o que o coreógrafo lhe pede, né, então, o artista que quer ter voz dentro de um espetáculo e que quer também ser ouvido, que quer artista e não simplesmente um duplicador, ele precisa trabalhar improvisação, é fundamental ...(pausa) e enriquece muito né.

EVA SCHUL: FLAMENCO

Entrevistada: Os movimentos do flamenco são muito caracterizados, são muito... *Estilizados*, muito... Como eu vou te dizer?... Nada naturais, não é... Para... (incompreensível)... Principalmente os masculinos. Tudo dele é *muita mão*, muita... Então... Muitas vezes fica totalmente esquecido o corpo. Porque é *perna* e *mão*. (pausa) Dependendo do estilo que tu trás, tu tem que fazer todo um processo de limpeza... Tu

mesmo, não é, no começo, tinha todas aquelas mãos cheias de arabescos, não é, que a gente teve que limpar um pouco... (pausa) Então, cada estilo trás alguma coisa que é mais difícil de... De (incompreensível) moldar para outras coisas. Por exemplo, o sapateado só trabalha pernas, o resto do corpo não existe, então, se não tiver um trabalho grande de contemporâneo junto, a pessoa não faz outra coisa. O pessoal, tanto da dança clássica quanto do jazz, não tem tronco. Então, são dificuldades... (interrupção). Já, por exemplo, o pessoal das danças urbanas, consegue trazer tudo pra dentro, sabe, por que... Porque é natural. Não é... Não é... (pausa longa) *estilizado*.

Entrevistadora: Aí os outros teriam a necessidade de fazer..., justamente aquela hibridação que é uma busca de uma linguagem individual pra conseguir se inserir no trabalho.

Entrevistada: Exatamente... Isso... Claro, claro, claro...

Entrevistadora: E você acha que eles conseguem se inserir no trabalho?

Entrevistada: Conseguem, eu acho que já melhoraram muito, em um ano.

Entrevistadora: Mas não *anulando* o que eles têm.

Entrevistada: Não precisa anular. Claro que não, não precisa anular. É que... Se, por exemplo, no Salão Grená, quando a gente montou, eu dei a liberdade de cada um ter uma frase sua então cada um trouxe uma frase *da sua linha* de trabalho. Algumas eram tão estilizadas que... (pausa) que não casam dentro dos trabalhos, porque precisam de certa hibridação, sabe? Então, era muito esquisito, por exemplo, o Fernando fazendo este tipo de gesto, sabe? E tudo ser *aquí*, sabe? Daí não consegue encontrar como encaixar isso num personagem...

Entrevistadora: Numa ideia...

Entrevistada: ...Se ele não é um personagem tão toureiro, entende? Então, este processo... (interrupção) Então, tudo depende das características, não é que eles trazem... Tem alguns estilos muito engessados, aí precisa de um *processo*, principalmente mental, para entender como fazer essa hibridação. Que, eu acho, é o que tu começou a entender com (ruídos) o jeito que eles fazem; que não é simplesmente *modificar* o teu trabalho. É *trazer* esta linguagem... O que é essencial dentro desta linguagem? O que caracteriza esta linguagem e pode estar em outra? Em outra movimentação, que aparece ela, mas não é igual aquilo que todos fazem que seja diferente.

DRIKO OLIVEIRA 2015

Entrevistadora: Você pode me dizer o seu nome e o que você faz na companhia.

Entrevistado: Meu nome é Adriano, sou conhecido como Driko sou bailarino da companhia desde o ano passado [2014], da primeira "leva" e esse ano eu estou sendo coreógrafo também na companhia..

Entrevistadora: Legal! E a tua formação em dança?

Entrevistado: Minha formação em dança é danças urbanas, minha dança primária sou... de rua já, venho dançando há muito tempo e faço aula de dança contemporânea, de balé, de jazz, as outras danças mas a minha formação mesmo é dança urbana...

Entrevistadora: E como é ser bailarino e ser coreógrafo da companhia?

Entrevistado: Olha é muito legal mas também é um trabalho muito difícil ao mesmo tempo porque.. eu danço junto com eles e aí estar, de certa forma, mandando neles é uma coisa bem difícil para mim porque eu gosto de dançar um monte e o trabalho está sendo bem bom a "vibe", eles estão me recebendo bem, a proposta está boa. É difícil mas nada impossível, a gente consegue fazer e acho que está funcionando bem, eu estou gostando do trabalho sim...

Entrevistadora: É difícil o quê? Eles aceitam tu coreografá-los? O que tu queres dizer que é difícil?

Entrevistado: É difícil pela questão que é um estilo que talvez nem todos façam e como eu venho das danças urbanas então é um pouco diferente, por onde vêm movimentações e por onde que se inicia passos e movimentos é também são diferentes, energia, tudo isso é, então essa questão é difícil de mostrar para eles aonde que pode chegar isso. Eles são super inteligentes não é? Profissionalmente eles entendem, então eu tenho que mesclar, não pode ser só danças urbanas também até porque se eles são muito bons em outras coisas não tem porque eu não usar isso então é difícil isso porque eu também nunca tive um grupo assim tão híbrido então é muito legal e é difícil ao mesmo tempo da questão dessa do grupo ser híbrido e saber o que usar, essa é a dificuldade do trabalho, mas que não é nenhum problema não é? É uma dificuldade boa que a gente trabalha em cima e vai sempre agregando as outras coisas, bem legal..

Entrevistadora: E o teu trabalho, pelo que eu vi, ele ficou bem híbrido, até a música não é? tem uma pegada oriental, alguma coisa... e isso era uma coisa que você desejou desde o início ou você acha que ao longo que você foi desenvolvendo você teve que hibridizar mais ainda?

Entrevistado: Não, eu planejei tudo desde o início já, qual seria o nome do espetáculo toda a estrutura musical porque como eu também faço música, fiz toda essa estrutura musical, todo o pensamento foi em cima disso, a movimentação também foi a maioria, 85% do espetáculo foi coreografado por mim as outras partes eles também ajudaram, mas foi uma pré-escolha já antes então foi tudo escolhido antes para...porque tinha pouco tempo né, a questão de experimentar outras coisas com eles e no fim para as danças urbanas como não tem uma

vivência tão grande para eles, teria que ter muito mais tempo de experimento, talvez um meio ano para experimentar e montar com eles então eu prefiro eu tomar essa frente, eu mesmo montar tudo, trazer até depois as coisas de personagem e de relação com o essas coisas depois do trabalho que é o próximo passo do trabalho agora que ele já está pronto não é trazer essa vibe para isso

Entrevistadora: Eu queria saber mais de como é a questão de você trazer isso que você entrega para eles pronto, eles respondem de uma forma e quando você como bailarino vai fazer o trabalho de improvisação que você tem que improvisar, me fale dessa diferença de você fazer um trabalho que é todo codificado que há direção e o outro que você tem que inventar, no caso quando você está participando como bailarino da parte de improvisação

Entrevistado: Eu trouxe o trabalho para eles como você falou, tudo pronto eles respondem de uma forma boa, cada um com um corpo diferente e dentro do corpo deles eu tento achar algum denominador comum da movimentação então eu trago ele de uma forma, lógico que quando ele vai ser executado ele começa a passar um pouquinho mais de outra. mas não perdendo a característica da dança que eu trago para eles que é o que eu tento deixar. E eu enquanto criador-intérprete de pegar e improvisar isso é uma outra "viagem" porque daí a gente tem uma estrutura que é dada, tem um conceito, é trazida uma ideia, não é tipo "improvise agora" alguma coisa, porque se for para ser improvise alguma coisa eu vou improvisar a minha linguagem, que é o que eu domino mais, então tem essa diferença de trazer algo codificado para alguma coisa e pedir que seja criado isso, experimentado isso em forma de improviso através de temas ou figuras e imagens aí tem os processos que chegam nisso também, que não é tão diferente um do outro mas trazer codificado talvez seja um pouco mais fácil, dependendo da situação e dependendo também pode ser que não seja então tudo depende do trabalho.

Entrevistadora: E você vê diferença no teu corpo quando você faz um trabalho seu, codificado, quando tu vais fazer essa improvisação, você sente que o seu corpo é desafiado, que você sai da sua zona de conforto de movimento, digamos assim...

Entrevistado: As vezes sim as vezes não. Isso é uma questão bem boa. As vezes eu saio sim e entro em outra energia, e, outro mundo digamos assim, conforme a o andar da experiência e a proposta. E as vezes eu fico mas eu vejo que muda muito por tantas aulas que tu vais fazendo, por tanta vivência que tu vais tendo da dança que tu vais... respirando isso que tu começa a ... teu corpo começa a também a pegar essa ideia do, desse ambiente que a gente está e começa naturalmente a ter esta metamorfose nele mesmo e daqui a pouco começa a sair coisas que tu já fazias mas de forma diferente, de lados diferentes, de ângulos diferentes, de formas diferentes e tu começa a pensar "olha, eu consigo fazer outras coisas" e em cima disso tu começa a criar e é aí que vem a criação em cima de improviso daí tu improvisas e tu sabe que dali tu consegues fazer outra coisa sem tu saberes realmente que tu consegues fazer outra coisa, também é isso aí, a diferença.

Entrevistadora: Tu queres falar mais alguma coisa? Me fale o que é o trabalho.

Entrevistado: Então o trabalho se chama "Ilação" que vem da ideia de a gente está sempre desconfiado de alguma coisa e a gente nunca tem certeza daquilo então quando a gente chegar a um denominador comum ... a conquista é porque a gente está indo por hipóteses e não por fatos verdadeiros então o trabalho é todo nessa desconfiança e no final dele a gente

vai chegar a uma hipótese que talvez a gente dance alguma coisa juntos, só que a gente não sabe o quê e aí o público pode descobrir, quem sabe? Ou não né?

Risos

Esta é a ideia, a gente está o tempo todo em ilação, o trabalho todo, e chega no final a gente chega a um denominador comum, sem provas nenhuma mas mais pelo olhar pelo "achismo" digamos assim. A gente acha que consegue dançar alguma coisa parecida, talvez.

Entrevistadora: Que legal! Tem a ver com a tua ideia que tu falaste no início dessa mistura

Entrevistado: É tudo diferente não é? São corpos diferentes, são coisas diferentes, e é híbrido então "Ah, vou tentar trazer uma proposta mais híbrida"! Porque como a gente esse ano estamos fazendo quatro trabalhos diferentes na companhia, então acredito que os outros eles são muito mais conceituais do que o meu então vou ir para uma proposta mais legal de movimentação que não seja super contextual mas que também não saia da linha de não ter sentido então ela tem um sentido, por mais movimentação que tenha, tem um sentido, a gente usa coisas de libra também, a gente usa o *Tai Chi Chuan*, usa um pouco de capoeira usa várias coisas vertentes que eu vejo um pouco nas danças urbanas quando eu faço e de pessoas que eu conheço que são coisas que eles trazem também, ou seja, tudo isso são hipóteses, do que eles estão fazendo e é essa que é a nossa ilação. Eles trazem tantas coisas mostrando que talvez é melhor que o outro, que isso é melhor ou a coisa certa, mas na verdade não tem nada certo. O certo é que no final a gente vai chegar a alguma hipótese que a gente ainda não sabe qual é.

Entrevistadora: Legal Driko, obrigada e parabéns!

DRIKO OLIVEIRA 2018

Entrevistadora: Driko eu gostaria de saber como você começou a dançar, onde foi, enfim, tudo o que você conseguiu lembrar

Entrevistado: Eu comecei a dançar há 11 anos atrás, no Rubem Berta, um bairro da Zona Norte de Porto Alegre com meus amigos que eles assistiram um filme que chamava *You got served* que é o "Entre nessa dança" em português e eles queriam montar um grupo. Um grupo de dança e eu naquele tempo eu era skatista e eles eram os únicos amigos que eu tinha naquele momento então eu fui dançar com eles. A gente começou a dançar em uma garagem eu lembro que a gente dançava Backstreet Boys, a gente dançava o vídeo clip da moda, Charles Brown (?) e dali eu fui dançando e a partir dali a gente começou a procurar mais informação, eu e mais um amigo meu. A gente foi numa academia que foi lá no Lindóia Tênis Clube. Eu lembro que tinha um amigo que conhecia um amigo de um outro amigo que dava aula lá e esses amigos eram o Leonardo Rosa e o Jean Guerra. A gente foi para lá para fazer uma aula experimental e fazer depois eles me convidaram para ficar por lá como bolsista, e desde então eu entrei pro mundo da dança mesmo. E até hoje eu estou aqui, então fui passando por várias coisas neste sentido. Meu começo foi assim, foi dançando mesmo, dançava na rua, dançava na Escola Aberta.

Entrevistadora: Você dançou no Escola Aberta? Me conta mais!

Entrevistado: Dancei no escola Aberta era o único lugar que a gente tinha espaço para dançar quando a gente começou. Então quando eu e os guris lá da minha zona, o Rubem Berta, quando a gente começou a dançar tinha oficina da escola aberta que era da escola Grande Oriente, que ele abria a sala mas ele não chegava a dar aula, ele ficava só treinando e ensaiando. A gente fala treinar né. Ficava dançando lá livremente e a gente começou a ir junto e ele começou a ensinar uns passos para a gente também. Então a gente começou a dançar lá também, então eu sempre dançava lá final de semana também, no escola aberta, mas nada de aprender. Depois de um tempo eu virei professor do escola aberta também e foi evoluindo os estágios. Mas o começo foi assim, era bem grupo de vila mesmo. de bairro e periferia que foi evoluindo e hoje ninguém mais deles dançam, só eu que sobrei. Todos eles estão fazendo outras coisas. Pelo menos os que eu tenho contato ainda,. E é isso a gente ensaiava no escola aberta, grupinho. Primeiro nome do grupo chamava Á toa Crew depois para o West Crew, que era o oficina que era desta escola que convidou a gente para entrar, mas neste tempo eu ainda era envolvido com skate então eu faltava muitas apresentações, e aí quando a gente foi para o Lindóia que foi aonde eu vi que era muito legal, daí era outra coisa, tinha academia, tinha espelho, tinha tudo isso. Eu nunca tinha visto espelho na vida assim, gigante para dançar, os passos tinham nome, o que eu não sabia, e aí começou o interesse maior. Depois daí eu fiquei alguns anos daí dançando com o Jean Guerra e o Leonardo Rosa, que daí foi o Expressão de Rua, que era o grupo que eles tinham e que existe até hoje. e daí o coreógrafo e do Jean e do Léo Rosa que é o Marco Bocão me convidou para o My House e aí eu entrei para o My House e fiz algumas temporadas e daí a Luka Ibarra me descobriu. no my House e me colocou em outras “jogadas”, e o próprio Fernando Palau que me indicou para o Ivan da companhia H, ele foi me assistir e a Luka que me conhecia também ela confirmou isso e daí eu entrei para a companhia H que daí era uma companhia de profissionais mesmo. Não que o My House não fosse, mas ainda era danças urbanas então eu estava mais habituado e surgiu a audição da companhia municipal e eu fiz a audição da companhia municipal e passei na a primeira audição e estou até hoje. Foi a história assim, mais ou menos está, no início. Mas pelo processo público é escola aberta foi bem importante de ter este espaço para poder dançar nele . Também fui oficina um tempo. .. Este foi o início.

Entrevistadora: Eu gostaria de saber como começou, posso dizer que este foi o começo da tua carreira de bailarino?

Entrevistado: Sim

Entrevistadora: E como começou o início da tua carreira de coreógrafo.

Entrevistado: O início da minha carreira de coreógrafo ele parte de várias etapas. Quando eu estava no Expressão de Rua, eu já montava várias sequências coreográficas mas

Entrevistadora: Para você ou para o grupo?

Entrevistado: Para o grupo, mas nada super elaborada porque como eu gostava, desde o início eu achei incrível uma aula que eu vi, a gente estava fazendo o ensaio do Expressão de Rua eu lembro que foi ali na 14 de julho se não me engano , na Sport Brazil, eu acho que era uma academia, que a gente saiu o Expressão de Rua e depois teria um ensaio do My House com os meus professores e eu queria muito ver os meus professores ensaiando

como se fossem alunos e aí quando eu estava sentado o Marco chegou e ele não fez nada ele só sentou em uma cadeira e começou a falar para eles um monte de nomes que eu nunca soube que tinha na vida e eles começam a dançar por causa daqueles nomes e eu fiquei assim “Como assim os caras se mexem só com o que ele falou, o cara nem mostrou “ E aquilo para mim foi muito legal , eu comecei a estudar a nomenclatura e tentei ir mais a fundo e então cada vez que eu entendia algumas coisas, no meu ponto de vista, eu montava algumas sequências coreográficas e começava a passar para a galera. Mas o meu *start* mesmo enquanto coreógrafo, se assim pode-se dizer, foi poder coreografar a companhia municipal, foi o primeiro trabalho grande que o Airton me proporcionou e me convidou assim , me fez a proposta de fazer este trabalho então eu fiz este trabalho, agora sou o coreógrafo da companhia jovem também, então a gente já está no segundo espetáculo, e fora essas outras criações de intérprete não é, dentro da própria companhia H que o Ivan dirige , mas a gente meio que coreografa também. Foi tendo este... é bem recente, assim, este processo coreográfico para mim , ainda é...eu prefiro dançar muito mais do que começar a coreografar mas eu já estou devagarinho já indo para este lugar que eu acho que é importante e que eu gosto também. Mas digamos assim que profissionalmente primeiro *start* foi com a companhia municipal mesmo , já direto em uma companhia de dança. Os outros foram fragmentos para festivais de dança, no Escola Aberta que eu fazia coreografia também para a criançada dançar. Coreografia em projetos sociais em que eu trabalhei anos em ONG também, tem estas coisas, sempre teve este processo coreográfico. No sentido mais social, mais artístico mesmo foi com a companhia municipal.

Entrevistadora: Eu li alguns autores que falam que as danças urbanas têm um cunho social . Aqui no Brasil muito ligado com a escola pública. Você poderia comentar sobre isso?

Entrevistado: É que as danças urbanas elas vêm muito de comunidades então, se tem comunidade, normalmente isso tem escolas que as escolas é onde que abrange mais a dança por questão de espaço físico e pela segurança, porque normalmente, eu lembro que eu dançava na rua e tinha tiroteio, tinha polícia, enfim, e a escola aberta era onde a gente ia e era seguro, tinha uma sala fechada , tinha uma caixa de som boa, tinha o bebedor. Então eles abriam espaço justamente para a gente não ficar na rua, ou enfim entrar para um âmbito de drogas e enfim, criminalidade, mas estar usando a sala de aula para um outro extra turno, digamos assim, ficar dançando. Então isso vem muito de sociedade , a dança urbana ela é foi usada e é usada até hoje para resgatar estas coisas, de adolescente, de pessoas de coisas ruins que podem acontecer, na comunidade que acontecem as escolas têm um viés muito grande com isso porque educação é primordial, então anda junto neste processo de dança com escolas. Escola e projetos, igrejas também tem bastante. A igreja também tem os grupos da igreja que abrem suas portas para ir lá e dançar enfim só que tem todo o papo que precisa ser mais evangélico , estas coisas então tem gente que não gosta muito, então a escola é um pouco mais aberta , neste sentido E sim tem bastante a ver por ser uma coisa social que agrega. Quando tu começa a dançar , no início, são várias coisas. Meus amigos começaram a dançar porque queriam ficar com um monte de mulheres , aquela coisa “ah vamos ficar com um monte de mulher”, então eu entrei na onda e com o tempo tu vê que não é isso, tu começa a ver que tem um monte de mulher, no caso né, hétero né, neste sentido, mas não é isso, que é muito mais. Então todo o mundo tem um porquê de começar, por algum *status* , porque normalmente tu não é visto na comunidade então as pessoas te vêem e te aplaudem, começam a te olhar diferente tu te sentes melhor.

è neste sentido. A dança na comunidade não só a urbana, mas muito mais a urbana, ela dá essa levantada, sim tem bastante a ver sim.

Entrevistadora: Quanto à escola aberta que idade que tu entrou?

Entrevistado: Eu comecei a dançar com 16 anos na verdade., meio tarde na verdade, se for contar por uma questão de começar cedo para se profissionalizar. Acho que eu fiquei uns 5 ou 6 anos dançando na escola aberta, podendo usufruir daquele espaço, até eu sair para fora do Brasil e dançar fora e me mudar, sair do bairro e vir mais para a zona central.

Entrevistadora: Pois estas coisas eu preciso que você fale mais, onde você foi dançar fora? Como foi?

Entrevistado: Minha primeira saída para fora do Brasil foi para a Argentina pois eu sempre fui um cara de competições individuais, de dança de rua e eu vi na internet um evento que tinha na Argentina e tinha um amigo meu que queria ir para lá também . Ele dava aula não sei aonde lá, Na verdade não era um amigo, era um conhecido porque a gente se conhece e já é tudo amigo. E eu fui para este evento só que eu fui sem passagem de volta, nem nada, só fui com a passagem de ida. Então eu era obrigado a ganhar para poder voltar. E aí eu ganhei, consegui voltar e por toda esta questão que rolou lá depois eu tive convites para o Chile, Peru, Uruguai, fui para outros lugares convidado também para ser jurado de batalha e dar aulas, várias coisas, então. Teve um ano, 2012 ou 13, se não me engano, que eu fui jurado em 82 eventos de dança

Entrevistadora: Uau!

Entrevistado: Foi bem legal e daí foi da onde eu saí do Rubem Berta, consegui adquirir um dinheiro para alugar alguma coisa mais perto da zona central porque eu precisava estar viajando então, rodoviária, aeroporto, e ficava na zona central, “muquifinho”, mas era só para deixar as coisas porque eu estava sempre viajando. Daí eu parei de fazer estas viagens porque eu entrei na companhia municipal, daí deu outra estabilidade diferente, mas até então eu só vivia viajando para fora para fazer estas coisas.

Entrevistadora: Competições?

Entrevistado: Competição, julgando, dando aula, enfim... o que rolasse neste formato. Então foi uma viagem da minha cabeça. Ah eu vou lá. E nem pensei sobre a volta. E se eu não ganhasse? Eu fui e.. até meio arrogante, “não, eu tenho que ganhar” e chegou lá e eu ganhei. Foi um sufoco, mas eu fiquei um mês, enfim, lá dormi na rua vários dias, tem várias coisas que rolaram assim também, foi um “perrengue” mas foi uma experiência também. Daí eu fui direto. Eu fui seis anos direto para lá, daí eu falhei só este ano agora e fui fazer outros eventos, a gente teve circulação nacional com as companhias daqui. Enfim, já fui para inúmeros lugares na Argentina; Buenos Aires, Córdoba, Salto, Patagônia, Rio Quartos, La Plata, rodei bastante por lá. Foi o lugar que eu mais rodei foi dentro da Argentina, depois fui Chile e Santiago, Perú, Lima, tudo para ser jurado de eventos fora. Assunção fui também no Uruguai.

Entrevistadora: E como é o nome deste evento?

Entrevistado: *Unumassuno*. Era um evento que ele durava um mês inteiro e ele era legal porque todos os dias tinha aula, tinha cinco horas de aula por dia, nos finais de semana tinham eventos de batalha, e festa à noite e para quem era de fora, quem era estrangeiro era de graça, tudo. Só precisava saber onde ficar. Foi onde eu conheci muitos amigos que eu tenho até hoje lá e daí veio pessoas de vários lugares do mundo neste evento, hoje ele não é tão grande quanto era naquele tempo. Porque enfim as pessoas mudam, fazem outras coisas e foi isso fique este mês inteiro lá e daí cada batalha era um dinheiro que se ia juntando, ia fazendo e no final eu voltei, consegui voltar.

Entrevistadora: Que coragem!

Entrevistado: Nem me fale, hoje eu não sei se eu faria!

Entrevistadora: Mas quando a gente é jovem e a gente acredita muito na gente que faz isso.

Entrevistado: Mas é eu fui porque eu queria muito, eu nem pensei sobre a volta nem nada. Eu fui. só foi isso,. E tanto que eu não sabia quanto era o prêmio, porque eu não contava..eu fui. Pensei ah vou. Fui. Simplesmente foi isso. E quando eu entendi que eu precisava voltar em algum momento, até pelos perrengues que eu estava passando, lá porque não tinha nem dinheiro, eu não sou do país eu não sabia que eram só três meses que podia ficar, então várias coisas . Questão de *visa*, que eles chamam, várias coisas. Então daí comecei lá a trabalhar para tentar voltar. Daí comecei a levar mais a sério. Não que não levasse, mas pensei, ah tem que ser mais sério, tenho que começar a ganhar mesmo. Então foi bem legal, mas foi diferente, mas nesse sentido foi bem legal.

Entrevistadora: Mais uma última pergunta. Eu fiz uma entrevista com o Airton e eles me comentou que hoje em dia as danças urbanas estão muito contemporâneas, elas estão muito nessa linha contemporânea e também no trabalho que tu desenvolveu no *Água viva* com Eva Schul a gente percebeu como foi mais simples para ti trabalhar com improvisação, do que de repente para outros bailarinos..., Mas a minha pergunta é o que tu achas sobre isso? As danças urbanas e a dança contemporânea, elas estão... Por que seria dança contemporânea? As danças urbanas estão mais contemporânea hoje?

Entrevistado: Na verdade a dança urbana é urbana, quem está mais contemporâneo é quem executa essas danças urbanas., No meu caso, eu sempre gostei muito de movimentação mais fluida, sempre gostei muito de *breaking* que é aquela dança que a gente desenvolve no chão e sempre gostei muito de *house dance* que é uma das danças urbanas também. E ela tem um corpo mais fluído então automaticamente isso fez com que a linguagem contemporânea talvez, desenvolvesse um pouco mais rápido ou tem algum tipo de facilidade visual maior para mim. E é claro que pessoas desse âmbito, desse nível de entendimento com o corpo, se adaptam mais fácil às danças contemporâneas do qua às danças urbanas, mas a dança urbana ela continua tendo sua própria raiz e ela não é contemporânea é e a gente que faz ela ficar contemporânea. è a gente que dá esse cunho, e como eu gosto muito de movimentos contemporâneos também e fui intercalei isso ao longo do tempo, que existe uma dança que a gente chama de *hop dance* que ela é pode ser dançada de várias formas e eu gostava de dançar ela do jeito mais solto possível, mais

improvisado possível, que eu achava ainda que era um nome de *New Style*, mas não era, então tem toda... uma outra coisa que eu fui estudar e cabia e é cabível este estilo dentro desse desenvolvimento contemporâneo que a gente aprende aqui também, porque tem várias formas de contemporâneo também, tem a desconstrução do próprio clássico, e nesse caso não é porque ela não tem linguagem clássica apesar de eu fazer aula também tem.... Então ela continua, cada dança tem o ponto de vista. A dança contemporânea ainda é 'por ser contemporânea, é a mais ampla de todas, mas ela tem as suas próprias bases, mas a urbana tem bases específicas sim que eu acho que a gente consegue desmembrar ela se a gente consegue aprender bem estas bases então desde o começo como eu era muito chato e queria aprender, os nomes e as bases, automaticamente eu acabei aprendendo várias bases, lógico que tem um milhão ainda para aprender, sempre tem, mas o máximo de bases que eu consegui aprender, para entender para depois explicar para quem me perguntasse, para tentar entender para onde que vem do que ficar só fazendo e reproduzindo movimentos de danças urbanas. O que é diferente tu ficar reproduzindo, pegar coreografia, tu faz um monte de movimentos que são bonitos mas lá no fundo tu não tem uma base específica para isso porque são fotos, algumas danças são fotos, outras são estilos, outras são jeitos. Mas tem uma base maior por baixo, eu acho que esta base, sendo clara de como tu vais movimentar o corpo em forma circular, em forma de pausa, em forma de... Isso te ajuda na dança contemporânea porque também tem estes mesmos princípios de pausa, de círculo, de fluxo, de tempo, de fluído de de trava, então tem também, então a gente consegue se adaptar mais.

Então tu achas que é mais a ver com algumas técnicas semelhantes, linguagens semelhantes e algumas coisas de improvisação.

É tem mais a ver de como o intérprete consegue pegar aquela dança e levar para outra, se normalmente se tu consegue desenvolver mais bases das danças urbanas tem um corpo com mais bases tu consegue ir para outras linguagens. Porque ela abre mais o leque se tem , se tu domina um pouco. Agora se tu trabalha em cima de coreografias, também consegue mas demora mais tempo, então no meu caso eu gosto deste processo justamente por isso, as coisas que eu trabalho nas urbanas elas conseguem se adequar às contemporâneas também. Então hoje eu já não sou mais um dançarino de danças urbanas, hoje eu sou um dançarino. Eu danço, eu faço essa mescla, eu crio este temp urbano que eu chamo que é justamente pegar movimentações e colocar tudo junto. O urbano nas minhas sequências, nas minhas coreografias está no que eu desenvolvia todos estes anos. Está ainda no meu corpo e não consigo tirar porque eu executei muito isso. Então eu faço essa mescla, eu uso ainda as coisas que eu trabalho com as urbanas com um processo que eu estou vivendo hoje de contemporâneo e mesclo isso junto. Mas ainda uma dança é uma dança, outra dança é outra dança. Se o intérprete é relativamente entende o corpo dele ele consegue diferenciar uma coisa da outra, aí é uma outra conversa. Que é o contemporâneo. Quanto de técnica ele consegue desenvolver da dança contemporânea para a dança urbana? Ou da dança urbana para colocar na contemporânea? Você pode ter um mínimo de técnica do urbano e conseguir colocar isso bem no contemporâneo e desenvolver e a gente olhar Ah é um dançarino de danças urbanas, a abordagem ele tem uma técnica que ele tem e que pegou de lá. Que é o que a gente chama no *breaking* de *B Boy* ou *break dancer*, então eu posso ser um *B Boy* e eu posso ser só um dançarino de *breaking*, apesar de ser a mesma coisa, porque quem é *B Boy* mesmo vive aquilo ali, tem a raiz que ele desenvolve aquilo, não é só a dança em si. Eu por exemplo eu danço *breaking* mas eu não sou *B Boy* porque

não é aquilo, a minha raiz não é essa. Eu vou conseguir dançar igual a essas pessoas, mas tem um conceito maior que eu sei que eu não sou *B Boy*.

Entrevistadora: E o que é ser *B Boy*?

Entrevistado: Ser *B Boy* é tu viver aquilo, por exemplo, tu ves uma pessoa na rua: Ah esta pessoa, o jeito que ela anda, tu consegues ver que ela é da cultura *Hip Hop*, porque ela está vivendo aquilo, entendeu? Ela vive aquilo. Agora é diferente de tu chegares em casa, tu colocares um boné, uma roupa e dizer que tu és do *Hip Hop*. Não é! Está só colocando uma roupa, então o meu caso eu estou só dançando a dança que os *B Boys* praticam, então eu consigo dançar como eles. Por isso, pela facilidade em movimentação que eu desenvolvi dentro das técnicas das danças. Há muito tempo atrás eu era *B Boy* ainda, porque eu vivia nessa raiz, nessa cultura, viajava, ia fazer isso. Como eu não estou mais nisso, eu acabo perdendo isso mas não perco a minha técnica e a bagagem. Mas *B Boy* em si são aqueles que continuam fazendo. Então é neste sentido. É como um bailarino e um coreógrafo. Depois tu te torna coreógrafo, depois pode ser bailarino? Pode mas agora tu és coreógrafo. Tu tiveste o teu tempo de bailarino, de desenvolver a dança, agora tu vais para um outro espaço que tu vais pensar como a dança vai... Depois tu evolui para direção enfim, tu passas por esses caminhos. Nem um nem outro são pior do que o outro, não tem como comparar. Mas é neste sentido.

Entrevistadora: Sobre a questão tua com a dança contemporânea, como você começou a mudar o seu estilo?

Entrevistado: Comecei a mudar por causa do Ivan Motta na verdade. Porque até então eu tinha uns pensamentos que eu acho bem normal de quem quer começar a viver com arte, eu gosto é de arte. Porque a dança urbana ela não é uma dança artística. Ela nunca foi feita para ser arte, ela foi justamente por uma forma política e social, ela era um outro âmbito. Quem transforma ela em uma vertente artística somos nós, os artistas então quando eu comecei a querer colocar ela em músicas só de violão, querer fazer outros tipos de sair um pouco do padrão eu começo a pensar em uma forma mais contemporânea mas foi mais o processo artístico. E o Ivan tinha muito isso então ele usou da minha dança e começou a fazer outras coisas e eu comecei a gostar daquilo. Não que eu já não gostasse, já gostava, fazia algumas aulas as vezes em festivais, mas ele foi o que deu meu primeiro caminho para esse processo de depois quando eu entrei na companhia municipal eu comecei a ter aula com a Eva, depois ela me convidou para Ânima Companhia de dança. Comecei a tomar mais gosto e entender o que mais me fascinava é que, pelo menos as pessoas com quem eu fazia aula, elas sabia nome dos músculos, do osso, então como desde lá eu já gostava de saber o nome dos passos então isso já me fascinava então, De como isto acontece? Porque você vai mexer. A Didi também! Como você vai mexer, como fazer. Eu tive, graças a Deus as pessoas que me orientaram e também conheci pessoas muito boas ao longo... que eu fui desenvolvendo isso, então fui aprendendo, fui fazendo aula e gosto demais hoje então, é uma casa para mim estar neste lugar. Minha primeira inserção foi com o Ivan ele fazia uma coreografia, ele dirigindo e eu criando umas loucuras que eu sabia que não era dança de rua mas ele falava, tenta fazer assim.. vê se consegue eu ia lá e tentava, saía uma outra coisa mas era em com a da própria dança de rua e depois fui fazendo aula. Daí só um curso aqui, outro ali e fui adquirindo um pouco mais de conhecimento corporal nesse âmbito. Agora estamos fazendo e indo e quero fazer mais, quero conhecer tanto quanto eu conheço

urbanas, se é que eu conheço tanto urbanas, não é? Porque a gente nunca sabe se conhece tudo. Ali foi o primeiro, isso foi por volta de 2013 ou 2014, onde eu entrei de cabeça para essa linguagem diferente, clássico contemporâneo enfim, que eu comecei a mesclar tudo ali e aí veio os estudos e aí surgiu o que tem hoje. Bem nessa ideia.... Essa vibe do *contemp urbano* justamente de tudo o que eu vivi até de eu sair de uma periferia e entrar para uma classe mais alta, querendo ou não, é uma classe média mais alta de questão de arte assim, porque lá era muito térrea a arte que a gente via era uma dancinha folclórica, hoje eu consigo ir em um espetáculo e ver um espetáculo no São Pedro, então é uma distância muito grande ou então eu dava aula em um projeto social no morro da Conceição, em uma ONG para 20 crianças que não tinham o que comer e à noite eu estava dando aula na Dullius que era vinte crianças mas tinham totalmente o oposto. Então este baque social para mim fez mudar várias coisas na minha vida, entender que a gente pode dialogar e que a minha dança não é tão marginalizada ou criminalizada e a gente pode conversar de frente também com alguém que faz uma dança de elite maior não é. Eu coloco as danças todas no mesmo nível, independente de qual seja para mim elas são o mesmo nível. As que eu conheço, enfim e consigo falar e argumentar sobre, eu coloco no mesmo nível. Todas para mim são o mesmo nível. Então quando isso ficou mais claro na minha cabeça eu entendi que dança é dança não tem mais essa Ah o Hip Hop! Ah o clássico! Não, tudo é dança. Mas óbvio respeitando as suas. Tanto que eu não dou aula de dança contemporânea eu dou aula dessa mescla que eu desenvolvi que é uma coisa bem pessoal porque eu não acho justo eu dar uma aula de dança contemporânea sendo bailarino da Eva Schul. Não tem como. Eu dou aula de danças urbanas. Mas dou aula disso aqui que eu mesclo também.

Entrevistadora: E tu desenvolveu este processo de dança contemporânea para ti como bailarino, como você fez essa pesquisa para chegar a dança urbana e contemporânea?

A pesquisa foi mais o processo prático, foi a questão da improvisação. Eu improvisava e comecei a colocar coisas do processo contemporâneo dentro do improviso de urbanas. Porque o urbanas para mim não foi nunca foi tão difícil de fazer este processo de improvisação. Mas aí eu pensei, como é que será se eu começar a colocar as outras danças também? Então eu colocava uma pirueta, colocava alguma coisa do chão, começava a mesclar e esse corpo ficou. Ele fica assim, ele ficou desse jeito. Ele não é mais uma coisa só, ele deu toda essa, que tu olhando parece ser muito mais contemporâneo do que urbano, não é. Então foi essa própria prática de desenvolver o que eu aprendi em aula em um shopping, com os professores falando também de qualidade de movimento, de pesquisa, de postura, de cena, então quando eu agreguei tudo isso para dança de rua isso cresceu eu vi que ficar preso a uma dança só já não era mais válido e sim que teria que abrir esse leque para várias possibilidades, ser um pouco mais híbrido independente de que dança seja, mas o movimento ser mais híbrido. E aí quando eu entendi isso nesse processo eu comecei a entender que ah mas eu tenho uma base de danças urbanas, eu estou fazendo várias aulas de dança contemporânea também, então vou começar a mesclar isso e vou tentar fazer esse processo e daí, com a ajuda da Luka obviamente que tem muito, que ela tem um vasto conhecimento, ela começou a me ajudar de como a gente vai colocando isso no papel e vai entendendo melhor essas questões e aí eu coloquei esse nome um dia que eu acho que é o *contemp urbano* e a gente foi estudando esse nome e aí foi essa mescla, mas foi extremamente da pesquisa de movimento na prática mesmo, não foi nada pensado e estudado foi desenvolvido. Então seria uma técnica que, não que eu criei, mas que foi saindo do jeito que eu danço e agora como eu vou entender o jeito que eu danço para

ensinar as pessoas não é? Esse é o maior questão, então isso ainda vai perpetua muito tempo mas estou fazendo isso devagarinho, ensinando o formato que eu dança hoje como que consigo passar para pessoas hoje. Este tipo de movimento prático é bem questão de movimento que a gente está. De como é meia ponta, não é meia ponta, é isso é com pausa, é sem pausa, é com fluxo ... Como mesclar os dois e com uma dinâmica muito rápida, troca de dinâmicas rápidas Praticamente é uma dinâmica das danças urbanas com a mescla de movimento contemporâneo e urbano. É isso.

Excelente, muito obrigada!

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo presente documento, eu, Adriano Alirio Casas

07647707045, CPF n° _____, declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei ao Projeto "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 9 de novembro de 2013

Adriano Alirio Casas

Assinatura do entrevistado

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu Adriano Alberto Soares fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Adriano Alberto Soares
Assinatura

Porto Alegre
Local

9 / 11 / 18
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Juditha Foraly
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

09 / 11 / 2018
Data

Entrevistadora: Primeiro eu gostaria que você se apresentasse, falasse brevemente de sua trajetória e depois falasse de seu trabalho na companhia.

Entrevistada: Meu nome é Maria Lúcia, meu nome artístico é Neca Machado. eu comecei a dançar com 2 anos e meio, tinha a Eva Schul como professora, ela tinha uns 16 anos por aí, passei a infância e a até os 17 anos nesta escola de dança onde eu era bolsista com outras duas irmãs então nós trabalhávamos desde criança nesta escola. Depois disso eu fiz aula com a Cecy Frank, fiz parte do Coreo, o tempo que eu fiquei lá por 9 meses, quando eu voltei a Ceci já não estava mais, estava mais caseira, não estava querendo muito ir para os grupos e para as companhias que estavam requisitando aula então ela sempre me indicava então eu comecei a trabalhar com vários grupos e coletivos e companhias na época, isto foi 1990, final dos anos 80 então foi uma fase muito interessante para mim porque quebrou aquela rigidez para mim de que se tu é de uma escola não pode te integrar com outras que era uma prática comum na minha infância, na minha adolescência, as escolas eram rivais e daí com esse episódio de ser requisitada aulas de dança moderna eu pude então fazer essa esse resgate, não é entre os profissionais de dança da cidade, depois disso fiquei um tempo dando aula e passei mais dar aula do que dançar até que fui trabalhar com o Terpsi daí mais com a cenotécnica também, além da preparação corporal que eu dava um pouco para elas e 2003 eu entrei para UERGS fiz a graduação em dança e quando terminei no ano seguinte, 2009, abriu concurso para professor de dança no município daí eu fiz o concurso e fui chamada em 2010. Fui aprovada e bem classificada então fui uma das primeiras a ser chamada e comecei na restinga então a docência de dança no currículo para umas sétimas séries e lá fiquei três anos cumprindo meu estágio probatório e no final desses três anos o Airton me solicitou para a secretaria da cultura junto ao centro de dança para trabalhar com ele que eu já trabalhava né, então começo do grupo experimental eu estava com ele. Ele tinha sido meu professor na UERGS e ele me colocou, me indicou para fazer supervisão das oficinas de dança da descentralização, passei cinco anos trabalhando lá antes de ser concursada e nós tínhamos uma relação muito próxima então eu fiz as audições de todos os grupos experimentais e quando ele me pediu para vir para a secretaria da cultura foi uma época que tinha apresentação no teatro São Pedro do Escola Aberta onde todos os projetos de escola aberta das escolas municipais de apresentavam e neste dia eu não estava ele me contou que estava o prefeito que era o Fortunati, a primeira dama e a secretária da educação que era a Jurac na época. Então eles estavam todos assistindo apresentações de dança deste projeto que era escola aberta na época e o prefeito indagou o Airton o que poderia ser feito para quando terminasse a escola aquelas crianças terem alguma continuidade na aprendizagem de dança? E daí o Airton disse Ah se tivesse uma companhia municipal a gente poderia montar um projeto no de a partir das escolas municipais as escolas pudessem almejar o profissionalismo dentro de uma companhia municipal de dança. Com isso o Fortunati foi ao palco, primeiro ele falou com a secretária de educação ali, tudo no camarote essa conversa, que se ela poderia usar um recurso federal que a SMED recebe e que nunca conseguia usar a tempo porque era muito complicado mobilizar as crianças, o contraturno para fazer aula e usar todo o recurso então o prefeito perguntou se ela não achava viável e aí ela topou e ele foi ao palco e anunciou que ia dar início o começo da companhia municipal que ia se começar a fazer o planejamento com isso no mesmo dia o Airton já tinha solicitado a minha cédula e não tinha sido atendido e ele aproveitou e perguntou para a secretária se não poderia ceder uma professora que ele estava pedindo assim assim e daí ela respondeu que ela tinha necessidade de todos os professores do

quadro para as funções da SMED. Foi então que a esposa do Fortunati perguntou mas qual é a tua meta:? Perguntou das metas dela de função de professor daí ela disse Ah é tal, daí ela disse ah mas daí tu já está quase atingindo a tua meta e disse é, estou daí a Regina Becker ela perguntou ah mas então tu pode ceder uma professora para o Airton até porque ele vai começar a fazer este projeto da companhia municipal e daí ela olhou para o Airton e disse assim tá, me manda um e-mail de novo e daí foi que eu fui cedida e começamos a planejar a companhia municipal então a minha vinda para a secretaria da cultura está intimamente ligada a construção da ideia e desenvolvimento do projeto da companhia municipal. E daí fizemos então a primeira audição de seis turmas de trinta pessoas, eu dei todas as aulas procurei dar aulas iguais, foi um desafio mas acho que até consegui para que tudo fosse o mais justo possível, ou desse ser escolhida as pessoas do primeiro grupo que se formou, isso em 2014. inicialmente então eu não participei depois da direção da companhia porque eu estava muito envolvida com o GED e precisava de gente lá então aí eu fiquei.

Entrevistadora: O GED é o grupo experimental de dança

Entrevistada: Isso. então eu fiquei com o GED e a companhia seguiu começando com seus trabalhos. Então tinha a Débora Leal e o Airton na direção geral, eram só eles. Daí no dia seguinte o Airton me pediu se eu poderia acompanhar diariamente a companhia que ele estava sentindo necessidade de ter mais gente porque tu tinha quer resolver muitas coisas fora e a Débora também estava envolvida com as escolas preparatórias que no início só tinha um até hoje pois foram formadas cinco escolas que é o que tem então ele me convidou para a companhia na direção artística a partir de 2015 então eu comecei a acompanhar diariamente a companhia, os trabalhos todos e participar com eles nas apresentações e toda a enfrentar todas as diversidades que a gente vem enfrentando desde então, conseguimos aprovar na câmara a lei que estabelece a companhia que não foi assinado pelo Fortunati porque ele pro alguma razão não assinou quem estava lá na mesa dele e com a troca de governo ele saiu e quando o Marchezan assumiu nós retomamos com o Marchezan em e ele assinou, ele foi o que sancionou a lei. E a partir disso estamos aqui, daí o ano passado o Airton convidou a Paula Amazonas a assumir a parte da direção artística porque tínhamos, temos uma ideia propulsionar a companhia e inclusive agora eles acabaram de fazer uma turnê para Israel, estiveram apresentando uma coreografia lá, de um projeto com uma Israelense que veio para montou e voltou com a sua origem com o trabalho daqui e eu passei a fazer parte do corpo do diretivo ainda como direção técnica essa direção passa tanto pelos corpos como pelos espaço pelos equipamentos todas as questão em que a companhia esteja envolvida tecnicamente eu estou responsável por essa parte.

Entrevistadora: Certo. Tu sabes me dizer um bailarino para se considerar profissional fora do âmbito da companhia municipal de que forma tu acha que ele é considerado um bailarino.

Entrevistada: Olha só, esse conceito de bailarino profissional de profissional numa visão bem direta passa pela remuneração, tu só é profissional quando tu recebe profissionalmente né. É uma questão bastante difícil acho que muito mais na área da dança as pessoas conseguem um profissionalismo na docência do que na excelência. Então é uma coisa bem complicada em Porto Alegre porque não temos espaços, para apresentações o suficiente

não os grupos não têm algum incentivo legal federal ou municipal né, não existe um programa de incentivo de manutenção de são os editais que se entram são nacionais então tu concorre com muita gente, não existe patrocínio de empresas que abracem um grupo e tornem ele profissional, neste sentido.

Entrevistadora: E circuitos por exemplo, por exemplo Porto Alegre em Cena e qual outro?

Entrevistada: De festivais?

Entrevistadora: Sim que remuneram e selecionam espetáculos

Entrevistada: tem o Palco Giratório, mas então são coisas pontuais né, os grupos que conseguem se manter e desenvolver trabalhos eles são independentes, eles não tem... deixa eu pensar... a companhia deveria ter e também quando muito temos para o mínimo e ainda com atraso e muitas vezes a gente não sabe nem quando vai receber, eu digo os bailarinos eu no caso sou funcionária né, mas não é um mercado que tenha uma operação contundente, é sempre falho e o desafio dos grupos independentes é esse, é ser profissional no trabalho, na parte artística, na parte da dança em si, mas o profissionalismo quando tu pensa na remuneração ainda é um desafio a ser alcançado.

Entrevistadora: É para poucos não é?

Entrevistada: É o mercado não favorece o mercado de Porto Alegre, o mercado de dança de Porto Alegre embora tenha havido uma disseminação da dança nos anos 2000 muito eu vejo isso assim mesmo antes de fazer parte do centro de dança eu vejo o centro de dança com a gestão do Airton um amplificador da visão de dança por conta de que ele incentivou diversos segmentos da dança e tornou equilibrado a nossa percepção do que é considerado dança sem elitismos porque a gente vem de uma raiz de muitas escolas só com balé clássico em Porto Alegre e algumas coisas fora o balé que houveram na cidade não se mantiveram não é lá no início teve a escola essa de cultura física que não era balé mas depois a coisa ficou muito mais votada para a dança clássica tivemos a Eva Schul em 70 eu acho que trabalhou no Mudança então também tivemos um arroubo depois ela foi embora depois só em 90 que os grupos começaram a busca coreógrafos e começar a dançar coisas mais modernos e contemporâneos então esse mercado não é muito favorável por todas essas questões de espaço e incentivo e mesmo a companhia tem que lutar para se manter viva.

Entrevistadora: Em termos de estratégia da companhia municipal, enquanto eu estava estudando, observando, se eu for traçar uma trajetória em 2014 ela se apresentou local, aí teve circulação nacional em 2016.

Entrevistada: Boticário

Entrevistadora: Isso, e aí agora foi a primeira inserção o internacional da companhia então, qual é o que a companhia almeja, qual é a estratégia de crescimento?

Entrevistada: Bom a primeira estratégia é não deixar morrer, e isso a gente deve muito aos bailarinos por conta de que eles se mantêm juntos e pontualmente alguns saíram e outros

entraram, tivemos três audições até agora, mas com toda essa problemática que eu coloquei anteriormente nós temos um grupo de bailarinos que veste a camiseta que abraça a companhia e que faz com que ela esteja funcionando até hoje. então esse é o primeiro ponto, claro que talvez seja segundo o primeiro foi o planejamento o empenho a, como vou dizer assim, ousadia do Airton de enxergar esse desejo tão antigo na cidade e u acho que inclusive a entrada da Paula na direção artística e neste de alavancar esta história da companhia tem trilhando e a ideia é essa e quanto mais a gente conseguir desenvolver obras e diversificadas que é uma característica dessa companhia a multi-linguagens como diz a Débora Leal que é também um princípio usado nas escolas preparatórias, eles têm aulas com várias linguagens, não gosto muito dessa palavra, estilos talvez de dança para que a gente forme bailarinos aptos a desenvolver qualquer tipo de trabalho então a companhia também tem essa singularidade de diversificação tanto os bailarinos que são integrantes têm trajetórias variadas que como as obras que são criadas para a companhia também então acho que é tudo isso é continuar existindo continuar se mantendo apesar de tudo e buscar a continuidade a propulsão de espaços e de públicos e a visibilidade que a gente puder ter que é chegar nas pessoas é o objetivo da arte é comunicar o que se faz e o que se sente com o que se faz.

Entrevistadora: A gente mede o sucesso da companhia com, o que eu vejo que se fala uma companhia que foi assistida por tantas pessoas que já realizou tantos trabalhos, mais ou menos isso? Como se mede o sucesso de uma companhia?

Entrevistada: A gente esqueceu de comentar da companhia jovem eu vejo bem essa estrutura do projeto da companhia como um grande guarda chuva, a companhia está na ponta e guardando as escolas preparatórias e das escolas preparatórias então seriam quantos anos já 2 turnês, se formou a companhia jovem que é dirigida por bailarinos da companhia e coreografias inicialmente por bailarinos da companhia então eu acho que além do público tem essa outra formação de todo uma ideia que abarca muito mais do que a companhia é a formação de pessoas o cidadão que dança a gente sabe que a periferia tem muito problema de cidadania que começa nas casas das pessoas tem muita precariedade as vezes acaba que o crime é muito presente na vida das crianças então a companhia vem resgatar muita gente lá nas escolas preparatórias e para que eles possa m chegar até a companhia, então

Entrevistadora: Já tem bailarinos que vieram das escolas preparatória?

Entrevistada: Mais ou menos, o Léo, que entrou por último na última edição ele estudava numa de dança, antes das escolas preparatórias mas aquilo já era o propulsor do que a gente veio a desenvolver depois, era o mesmo nicho e ele começou lá, depois foi para outros lugares, claro. Mas a ideia é essa é que é dia antes da companhia até a companhia e da companhia para o mundo é não é só comunicar é também resgatar é trazer para função da dança o profissionalismo a possibilidade de se sobreviver em dança e essa abertura de não é só bailarinos tem o bailarino tem o ensaiador, o professor, uma coreógrafos, são muitos muitas funções relacionadas à dança que possibilitam a pessoa a ser um profissional da dança.

Entrevistadora: Como tu vê os bailarinos que são de outras formações, eu chamo de danças mundializadas, por exemplo o flamenco começou na Espanha então ele era uma dança espanhola, até que se espalharam para o mundo. Como tu vê esta heterogeneidade

Entrevistada: Eu comecei a falar disso antes e me perdi, eu estava falando do Airton da gestão dele o centro de dança que ele trouxe para o mesmo nível todas essas danças, eu me lembro que eu fui numa semana do hip hop ou numa noite do hip hop e fiquei impressionada com a qualidade da dança de rua de Porto Alegre e assim de todas as faixas etárias, tinha gente muito jovem dançando muito bem a mesma coisa a dança do ventre se criou um espaço e aquilo que eu estava falando sobre a elitização que antigamente só era considerado dança balé clássico e alguma coisa de fora a gente tinha uma visão elitista da dança e isso se popularizou no sentido que todas as danças tem a s suas qualidades as suas particularidades suas especificidades e todas elas tem a sua força e nenhuma é menos ou mais do que a outra, isso eu aprendi na vida porque eu venho dessa elitização e eu aprendi a ver ampliar a minha visão de mundo através da ampliação da visão de dança e isso eu agradeço muito ao Airton porque não só na faculdade ele trouxe essa questão e nos mostrou o quanto a gente era elitista como na cidade com a direção do centro de dança, ele conseguiu fazer essa ampliação, divisão. Acho importante isso.

Entrevistadora: Tu tens mais alguma coisa a acrescentar?

Entrevistada: Olha eu tenho essa vontade de que a companhia siga viva e evoluindo e expandindo o seu trabalho agora temos uma turnês com o mesmo trabalho que foi para Israel vai para a Alemanha e estamos preparando um trabalho com o Gustavo Silva da New School e continuamos lutando para que a gente possa desenvolver mais o trabalho aqui dentro e que isso faça parte da cidade e faça parte da vida das pessoas e que siga sempre mesmo depois de nós.
Obrigada!

GUSTAVO SILVA 18 de outubro

Entrevistado: A minha companhia ela é uma companhia de danças urbanas contemporânea .

Entrevistadora: Tu trabalhas com danças urbanas contemporânea, tu chamarias assim?

Entrevistado: Não com dança contemporânea, mais criações contemporâneas. Bem o que tu falou.

Entrevistadora: E aí tu pode falar brevemente de ti?

Entrevistado: Eu sim, eu sou Gustavo Silva, eu trabalho com dança há 18 anos, tenho 32, desde os 14 eu trabalho com dança, urbana, inicialmente, tenho formações em jazz, balé clássico, dança contemporânea, não danço mas isso me levou para este caminho coreográfico faz um bom tempo que eu não danço mais no sentido como bailarino. Passei a ter a prática coreográfica forte, acho que há uns quatro, cinco anos. Tenho uma companhia há três anos

Entrevistadora: Como é o nome da companhia?

Entrevistado: New School Dreams

Entrevistadora: Como foi coreografar a companhia?

Entrevistado: Não foi ainda, está sendo

Entrevistadora: Sim, como está sendo esta experiência?

Entrevistado: Instigante no sentido de, é um desafio tanto para eles quanto para mim, normalmente eu trabalho com corpos urbanos. A criação é contemporânea eu trabalho com corpos urbanos. A gente inverteu um pouco. A criação está um pouco mais pro lado urbano com corpos contemporâneos, livre eu chamo de corpos contemporâneos porque hoje para mim, o elenco da companhia são corpos livres;

Entrevistadora: Livres como?

Entrevistado: Livres no sentido de poder mutar, entende? Não são corpos fechados.

Entrevistadora: Eles têm criatividade para ir...

Entrevistado: Não acho que não é criatividade é disponibilidade, saca? ... de corpo assim, e de mente não é? Que é importante também, está muito na mente: Ah eu sou do balé clássico então não dá para fazer danças urbanas, entende? Isto é da mente isso, acho que já é pré-destinado, assim e eu acho que não, acho que tanto um lado quanto o outro dá.

Entrevistadora: Eles estão abertos a experimentar isso que tu queres dizer?

Entrevistado: Exato, é nesse sentido então para mim é um desafio para mim e é um desafio para eles então está bem legal, nesse sentido está.

Entrevistadora: E tu como tu surgiu tu coreografar foi teu interesse ou foi convite?

Entrevistado: Foi convite.

Entrevistado: E tu enxerga a heterogeneidade da formação deles? Tu enxerga as diferenças de qualidade de movimento dessa formação heterogênea ou tu vê eles todos como ,,,

Entrevistado: Não, extremamente heterogêneos, extremamente.

Entrevistadora: Em que sentido?

Entrevistado: De movimento de corpo, de ideias sobre dança de tudo graças a Deus (risos) de várias disponibilidades.

Entrevistadora: Tu teve espaço para improvisação para que eles trouxessem o que é deles para dentro do trabalho?

Entrevistado: Claro, claro , muito. Eu trabalho muito com a imagem , minha proposta e minha ideia sempre é a imagem, primeiramente, movimento vem a partir dela. Então muito da criação de movimento vem deles, de troca. Eu dou a proposta, dou a ideia, dou o time, dou o tempo e eles criam.

Entrevistado: Eu selecionei alguns bailarinos para ir mais especificamente na minha pesquisa. Então a bailarina Paula Finn, tu sabes a formação dela de dança?

Entrevistado: Flamenco.

Entrevistadora: Isso! E tu enxergas no corpo dela o flamenco em algum momento?

Entrevistado: Sim, diversas vezes. Mas é de repente porque eu sei que ela vem do flamenco, Acho que se chegasse hoje, ela tem mais disponibilidade, pela procura que ela teve, de resgatar outras coisas e começar a fundir o que ela fazia com outras coisas. Conseguiu transformar o corpo e a mente para ficar mais mutante que eu chamo. Então hoje se ela entrar em uma sala de aula e sei lá o cara tá dando uma série de jazz pode ser até que o cara consiga enxergar a movimentação dela de flamenco, porque fica meio que tatuado no corpo a nossa base, a nossa origem. Mas que ela vai conseguir mutar bem mais

Entrevistadora: Sim, mas em que determinado momento? Tu podes descrever para mim onde tu enxergas isso? Como tu enxergas ainda?

Entrevistado: No tronco, principalmente, nas movimentações da cintura escapular e cintura pélvica, é bem nítido assim. Eu tenho uma questão para mim de visualização que eu imagino que divide o corpo a gente tem os ritmos com as pernas, o tempo, no tronco a gente cria o feeling, o sentimento que a gente está fazendo este ritmo, faz expressão facial e nos braços a gente cria a legenda disso, no sentido de eu, tu saca? E aqui (aponta o tronco) o feeling isso que eu posso fazer isso brabo (faz curvatura com o tronco e faz careta) e alegre (alonga a coluna e sorri) ainda disso eu, estou brabo (sacode os braços com movimentos diretor energeticamente), estão nos braços. Então o feeling, o sentimento entrega muito, porque quando a gente tem um sentimento que já é tatuado. Porque eu posso colocar um ritmo que eu quiser, posso colocar a legenda que eu quiser, posso colocar a expressão que eu quiser, mas tirar o meu feeling minha essência eu não posso tirar. Então acho que nas cinturas e no tronco dá para ver muito, muito mesmo. Quem tem origem de que área. A galera das danças urbanas têm os ombros para frente mais caído, como eu por exemplo. A galera clássica acho que é mais corrigido assim (e mostra), não é? Questão de esterno aberto e coluna retificada, aí ela que é do flamenco, já tem uma liberdade lateral de movimento assim, de torção de cintura ... bem essa palavra: torção, não é nem de troca, é

torção de movimento, que dá para enxergar isso que vem do flamenco. Tem algumas coisas de posicionamento de braços que ela escolhe que também vem de origem, mas porque o flamenco trabalha muito está questão de braços.

Entrevistadora: Foi ótimo, obrigada.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu GUSTAVO SILVA fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Gustavo Silva
Assinatura

Porto Alegre

Local

09/11/18

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Judith Moraes
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre

Local

09/11/2018

Data

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

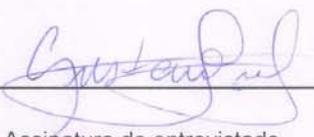
Pelo presente documento, eu,

GUSTAVO DOS SANTOS SILVA

CPF nº

032.779.050-01, declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei ao Projeto "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

POA, 09 de novembro de 2018



Assinatura do entrevistado

ORLY PORTAL 2018

Entrevistadora _ Como foi trabalhar com a dança marroquina no corpo dos bailarinos brasileiros?

Orly: When I was invited to do this work they saw one of my work , the people that invited me an it was in Moroccan and to and read the material of it not the same but they really liked the energy of the Moroccan and they saw maybe its gonna be good for the brazilian dancers to meet this energy and I saw they did that better than me (risos) Because here in Brazil no place in the world have ritm like this like very strong energy and ritm an this is exactly what I need for these qualities for this word(?) and I think this is very good relationship Moroccan and Brazil together I think is very powerful because they bring the power, the sharpener, the ritm and Marroco bring the mith (risos), the big pelvis, the breathing and the round so together is good love, like the duet.(Stefani e Fernando).

(As pessoas do Sudão foram para Marrocos como escravos.)

(A música que ela gravou é uma canção do Sudão).

Orly: Sudanic Song, I took this song from them and I recorded my voice , it was what you heard at the show. This song I did especially this project, this is very special for me, for me it was a debut, not only of the choreography, but of the music too, so I'm very grateful for this opportunity to do these two things together.

Paula Amazonas: A coreógrafa sempre teve vontade de colocar a sua música em um trabalho coreográfico e que esta foi a primeira vez que Portal realizou isto, ela trouxe a música do Sudão e trouxe toda a trilha pronta. E os bailarinos aprenderam a cantar esta música. E o texto no final é quando o beijo, o texto foi escrito em hebraico, traduzido para o inglês e depois para o Português, pode parecer que não tem sentido mas tem.

menina plateia: O que significa a coreografia, de onde veio a inspiração?

Orly :The inspiration is from the Guinawa tribe from Morocco they have, like an African dance, is not the same steps, but this is the inspiration an I came from am from Modern, classical , improvisation, contact improvisation, a lot of technique that I am from, then I create language and Morocco movement with the propose there is a xxxxx so a lot of things, a lot of skills.

menina plateia: From Brazil did you choose some specific ?

Orly: Yes, from capoeira and from the samba song and most of it from the energy from the body of the dancers, everything is there, I don't need to name it , so,

KLEO DI SANTYS

Entrevistadora: Qual o teu nome e me conte como você começou a dançar.

Entrevistado: O meu nome é Kléo Marni Santana, artisticamente Kléo di Santys que foi criado por conta da dança na verdade a diretora que batizou porque o meu primeiro contato na real foi com o teatro do teatro para a dança que esta mesma diretora que me batizou com este nome me levou para a dança. Um dia ela me olhou e disse: vou te levar para fazer a audição do balé folclórico , eu sou Piauiense. Eu disse: você está louca, não tem condições. Não, ela vai gostar de ti. Então tá, vamos embora!

Entrevistadora:Qual era o nome dessa diretora?

Entrevistado: Silvana Oliveira

Entrevistadora:E quantos anos tu tinhas?

Entrevistado:15 anos. E daí eu fui fazer a primeira vez que eu tive contato com aulas de balé clássico, nunca tinha feito na da de dança, especificamente balé clássico. Fiz e por ironia, eu não sei ela realmente gostou de mim. Claro que eu não tinha técnica nenhuma mas daí ela procurou investir nisso e me ter como bailarino da companhia depois de um tempo. Então ela abriu uma turma extra para a companhia, de pessoas que poderiam fazer essas aulas meio que me preparando para isso, então no terceiro mês essa turma eu já estava no segundo eu passei a fazer aula durante e junto com a companhia, no segundo já passei a participar dos ensaios da companhia. Na época ela estava gestante teve um período que ela saiu, quando ela voltou , do terceiro para o quarto mês ela já pediu que eu ficasse para os ensaios eu já literalmente da noite para o dia eu comecei a dançar e esta companhia era uma companhia de folclore e a gente trabalhava tanto folclore de projeção quanto com folclore raiz então a gente fazia muitas aulas de balé para se dançar folclore, então tudo isso veio, parte dessa companhia que tinha na época era uma das maiores companhias e que tinha na cidade, no estado.

Entrevistadora:Qual era o nome?

Entrevistado:Balé Folclórico de Teresina. Hoje não existe mais a companhia hoje existe só a escola balé folclórico mas a companhia não existe mais. Foi desfazendo várias, coisas, coreógrafos e bailarinos saíram e foram fazer outras coisas...e ai fora isso passei três anos na companhia, dancei ali no quinto mês eu passei a integrar a companhia como estagiário no sétimos mês eu passei a ser oficializado como bailarino da companhia e passei três anos lá. Saí e fui tive a experiência com banda de forró. E nesse meio tempo.

Entrevistadora:Mas o que você fazia na banda de forró?

Entrevistado:Coreografias.

Entrevistadora:Tu coreografavas ou dançavas?

Entrevistado: Eu coreografava e dançava. E aí foi o primeiro processo de pensar como coreógrafo, claro que era outra ideia, era show, era totalmente atrativo para o público que estava ali assistindo, e estava na festa se divertindo então passei durante dois anos na função só trabalhando com a banda e aí paralelo a isso fiquei fazendo aulas e aí voltei para o teatro. Tinha a banda e o teatro. Depois eu decidi: quero dar uma pausa, estou sentindo falta de ser mais artista de novo. E aí, por incrível que pareça foi força do pensamento, eu desejei tanto aquilo e abriu a audição para o balé de Teresina, que era a companhia de dança contemporânea e aí participei dessa audição, existia uma única vaga. Participei eu e um grande amigo meu e eles gostaram dos dois, não sabiam como fazer e aí até conversaram com a gente e ver se a gente dividia essa bolsa do salário, por um certo período até eles conseguirem dinheiro para que pagasse o valor integral de cada um. A gente aceitou e ficamos na companhia. Inclusive ele ainda hoje está na companhia, eu saí e vim para cá. E foi aonde eu tive minha formação em técnica de dança contemporânea, pela companhia porque a gente além das aulas normais a gente tinha esse método de conhecer sobre a dança também, isso na companhia. Ainda os trabalhos coreográficos a gente tinha essas pesquisas que vinham sempre professores, embora na cidade a gente não tenha curso de dança, hoje tem técnico, não exatamente, a galera vai para Salvador para cursar lá. Mas na época não tinha nada disso então agente trazia profissionais para a companhia fazer isso para interagir com a gente e não ser só ser só bailarino, mas pensar sobre o que estava fazendo e ali onde tive minha formação em dança contemporânea então passando por tudo isso eu sempre fui muito fominha e paralelo depois eu voltei a trabalhar com banda., E nesse mesmo processo eu senti vontade de fazer tudo quanto é tipo de dança. De experimentar os códigos e transformar aquilo para a minha dança especificamente. Aí eu fui fazer uma aula de hip hop, uma aula de vogue, quando aí trabalhei por muito tempo com bolero, danças de salão, aí passei a estudar zouk e aí fiz a formação em zouk ou de bachata, também e aí fiz um curso específico para professor de dança de salão. Aí também passei nesse meio termo com a essa galera que foi o foco quando eu vim para cá, para trabalhar com a bachata, e ao mesmo tempo eu estava fazendo a bachata e o stiletto e quando eu cheguei aqui meio que bombou. tanto que eu acho que eu fui uma das primeiras pessoas dançando no salto kuduru, que eu vim para ser bailarino kuduru. Eu vim com uma galera e fizeram o convite para trabalhar aqui eu vim pedi para passar uma experiência de três meses. Então eu vim aí nessa experiência de três meses já tinha o espetáculo da escola já coreografei a bachata, já coreografei o stiletto, peguei um bando de mulher e eu de salto no meio delas. Juro, já cheguei causando e eu acho que foi bem na época onde a Anita estourou na música prepara, então foi bem naquela mesma época aqui e eu estava chegando com o stileto aí e aí paralelo a este trabalho com a bachata e o stiletto decidimos criar um grupo formado só por homens. E voltando lá para trás na companhia no balé folclórico da cidade, dentro do balé da cidade a gente criou também um grupo feito só por homens, tinha dado uma pausa agora voltou novamente. Também de dança contemporânea que eram uns cinco bailarinos, hoje talvez seis. Eles terminaram e voltaram novamente a companhia é só homens. E aí chegando aqui eu tive essa mesma vontade de fazer só que em cima do stiletto, onde a gente criou realmente um grupo e a gente passou um ano e meio na função, fazendo trabalhos e dançando, participando de desfiles de moda e acho que onde ficou meio que forte geralmente a galera quando me vê elas já pensam Ah ele do stileto. Eu digo Ai gente eu não sou! Chegou agora o stiletto, não é exatamente minha desde o princípio. E decidi ir embora, não queria ficar. Aqui o clima é muito diferente, estou sentindo falta da família, vou embora! Daí surgiu a audição da companhia. Que eu disse que não ia fazer. Eu não vou fazer, pois até então eu não sabia que era um projeto piloto. Não

vou fazer, já estou com certa idade e só querem saber de gente novinha, não vou fazer, daí a minha parceira falou, não! Você tem tudo a ver. Ela leu tudo o edital e disse tem tudo a ver contigo, tu tens que fazer, aí ela pilho e eu disse Ta! Vou fazer mas vou fazer e vou passar. E eu digo estou a muito tempo sem fazer aula, não vai dar certo. Se tiver aula de balé aí ferrou, não vou passar. Mas foi dança contemporânea e aí já era a minha praia também, mesmo sem fazer e dar aula do estilo, mas já me sentia mais em casa então passei e aí eu disse: se eu passar eu permaneço, se eu não passar eu vou embora. E estou aqui até hoje e faz cinco anos agora que eu estou aqui. E nesse mesmo processo caminha também tive vivência em dança do ventre. Eu até brinco com as pessoas e indico. Ah o que eu preciso? Pára... gente, faz dança do ventre, porque ela te dá uma consciência irreal assim, e não é fácil, é bem difícil mas dá uma consciência incrível assim, que é onde eu sempre busquei. Eu até brinco, eu como bailarino indiferente do professor, um bom bailarino tem que ser totalmente neutro para poder receber as informações então quanto mais eu ficar me rotulando ah eu sou disso sou daquilo, acho que não funciona muito. Então procurar esses códigos para agregar.

Entrevistadora: Mas então tu não partiu do folclore, tu começou com balé clássico?

Entrevistado: De aulas. A gente fazia aulas para dançar folclore que te digo assim, nunca dancei clássico na minha vida a gente fazia aulas de manutenção da companhia mas eu dancei três anos e meio folclore.

Entrevistadora: Mas aí quando tu entraste na companhia tu falou que já era a tua praia a dança contemporânea,

Entrevistado: Não, no balé folclórico, saí fui para o forró, do forró fui para a dança contemporânea que não tem nada a ver com a ver com contemporânea fui me encontrando depois quando eu cheguei ali totalmente em uma postura que tinha uma coisa raiz que aí baixava que tinha que esticar o corpo. Aí relaxa, é só o Kléo dançando, aí foi todo um processo para mim e aí foi onde me enraizei na real por este contexto de ter mais estudos baseado nessa contemporaneidade que a gente trabalhava, a gente

Entrevistadora: A companhia do balé da cidade de Teresina.

Entrevistado: Isso. O balé folclórico que foi primeiro o início depois o balé da cidade de Teresina que ainda existe ainda até hoje, o folclórico não existe mais.

Entrevistadora: Tu disseste que não gostas de te rotular, então é isso? Tu não tens um eu sou...

Entrevistado: É, ah o Kléo do stiletto, pode ser, o que tu achas, eu sou o que tu quiser, é bem isso. E eu gosto de caminhar por essas áreas e ao mesmo tempo trazer essa para a minha essência eu como bailarino intérprete criador. Ah o trabalho quer que tenha uma ondulação, busca lá a informação que eu tiro da dança do ventre, eu quero um trabalho mais mecânico então eu fico buscando esses códigos para estar agregando na minha dança. Ah o Kléo do hip hop, o Kleó da balé, Não! O Kléo bailarino.

Entrevistadora: Ao invés de tu me falar das companhias quem sabe tu me fala dos trabalhos coreográficos mais importantes.

Entrevistado: O primeiro foi, eram bem específico, foi um sonho realizado que era a dança do calango que me fez entrar na companhia também e ele se referenciava da cultura nordestina através de um réptil que era esse calango. Então todos nós éramos calangos e bailarino que gerava que costurava o espetáculo mas todos éramos brincávamos com isso de homem réptil, De vez em quando realmente a gente estava só de malha com as vestimentas da dança questão da nordestina da seca, do sertão e logo depois foi aonde a companhia também se firmou, foi um marco da cidade esse trabalho eu onde veio as danças tradicionais, as regionais de folclore do Piauí, Bumba meu boi que muitos ainda hoje, que hoje em dia pode ser dizer que sim, que é do Maranhão que ele foi conhecido como o Bumba meu Boi do Maranhão mas originalmente o Bumba é do Piauí então hoje existem diferenças elas são parecidas mas não são as mesmas. Os personagens e os mesmos nomes mas não são as mesmas, porque são histórias diferentes. O Bumba meu boi do Maranhão e o Bumba meu boi do Piauí, tanto que o Bumba meu boi do Piauí nós cortejamos o boi e no Maranhão não. A caboclinhas estão na frente e o boi está lá atrás. O boi quase que não aparece, então tive esta experiência por muito tempo. Aí nós temos o e temos os personagens principais, a latirian o xx e o fazendeiro, então já dancei tanto neste cordão que faz toda a corte como já fui boi também, já dancei debaixo do boi e depois a gente tem o Pagode de Amarante que é um trabalho de roda que é bem regional de uma cidade do Piauí que é Amarante então a gente tem esse pagode Amarante, esse Tambor de crioula, baião de sapateado.

Entrevistadora: São coreografias?

Entrevistado: São coreografias .

Entrevistadora: E espetáculos?

Entrevistado: São coreografias tinha um espetáculo chamado Piauiês que essas coreografias que justamente retratavam esse folclore de várias regiões do Piauí, que era o Tambor de Crioula, o Bumba Meu Boi, Pagode Amarante, o Côco, Baião Sapateado Cavalinho Piãcol que era bem específico de Teresina também que trata sobre o cavalo manco e é dançado de par, então a gente tinha todas esses trabalhos que juntos formavam um espetáculo e muitas vezes a gente dançava somente coreografias em eventos somente na época dos folguedos, época junina era a época que a gente mais dançava esses trabalhos. E aí o que a coreógrafa ela justamente introduzia tanto a raiz quanto a projeção no mesmo trabalho. Então a gente tinha aquela coisa enraizado do folclore quanto ao mesmo tempo , por isso a gente fazia o balé para pegar uma certa linha, porque ela brincava com essas duas coisas, não era 100% raiz, mas ao mesmo tempo tinha a hora que a gente tinha que estar aqui, tinha hora que tinha que estar lá. E sorrinho o tempo inteiro. depois a gente teve o outro trabalho chamado Nativos que aí ele era em cima de uma lenda regional também do Piauí que é Meridan que é uma índia então a gente tinha esse trabalho também regional e esse era o espetáculo inteiro chamado Nativos que era em torno da cultura indígena baseado nesse folclore também. A Meridan. E aí nessa mesma companhia eu saí no terceiro, estava em fase de transição para a pesquisa sobre o mercado público que foi meio que na transição de que ela já buscou na real trazer o cotidiano para o palco onde a gente foi fazer vários laboratórios no mercado público, para pegar os personagens, a feirante que estava com a melancia na cabeça e coisas bem específicas assim, Isso no

folclore. Saí dançando um bom pedaço esta dança do calango, a gente viajou muito com este trabalho, a dança do calango. E depois disso foi para o balé da cidade aí já dancei muito mais, eu passei seis anos lá. Foi o dobro e aí a gente foi o primeiro trabalho que era um trabalho contemporâneo mas tinha uma linguagem regional que era fantasia nordestina o nome e aí ele também retratava essa questão do nordestino, sertão, religioso, mas tinha uma pegada mais não tão folclore, mais para a cultura contemporânea. E aí veio o Fantasia Nordestina.

Entrevistadora:São os mais importantes, não precisa listar todos.

Entrevistado:Os mais realmente foi esse e teve o outro foi o último praticamente que é o Só não falamos a mesma língua que esse foi bem contemporâneo assim. Temos também um outro chama linguagem regional que era o Narbrenha que era bem contemporâneo assim. Que este já veio, a gente ficou um bom tempo sendo coreografado pelo mesmo coreógrafo e aí quando ele, praticamente o ano que eu entrei um ano depois esse coreógrafo saiu, que era o diretor e coreógrafo. Então a partir dali ficou meio aí veio inúmeros coreógrafos. E este Narbrenha foi esta transição que um dos bailarinos que coreografou, e aí foi bem massa o processo inteiro a gente também saía para fazer laboratório no interior com a galera para pegar mais ainda essa raiz da coisa. É uma gíria que a gente tem nas brenhas! No interior!

Entrevistadora:Ah entendi,

Entrevistado:E aí então teve o Narbrenha, tivemos também um trabalho que foi coreografado por um nordestino mas que tem um trabalho na Suíça que é o Folhas d'água que também já começa a cultura contemporâneo trazendo da Suíça para a gente também, com outros códigos, outras ideias, foi bem massa. Foram pontos mais importantes dessa transição. Isso Só nos falamos a nossa língua que foi outro trabalho que foi o último que eu dancei que foi coreografado por uma bailarina ex bailarina que foi da companhia bem antes e foi embora e passou a dançar na Quasar, dançou no Guaíra e dançou na Quasar, Então ela voltou para Teresina porque estava de férias e aí foi convidada para fazer este trabalho, mas aí logo em seguida ela lesionou o joelho então não conseguiu mais voltar a dançar na Quasar, ela teve que operar, mas aí ela ficou em Teresina e fez essa obra também que foi o último que eu dancei.

Entrevistadora:Stiletto, hip hop dança do ventre, forró. Foi por acaso que você começou com o folclore?

Entrevistado:Com a dança! Muito louco porque eu tinha a única certeza que eu queria dançar com arte. Eu não sabia que área. E fui para o teatro por conta das minhas irmãs porque uma foi bailarina por um bom tempo, passou a ser atriz, e eu estava sempre acompanhando ela e uma vez eu fui dançar uma quadrilha com ela e aí essa mesma diretora já aproveitou o elenco da quadrilha, já montou um espetáculo de teatro e literalmente da noite para o dia ela disse. Vou te levar para tal lugar e tu vais ficar lá, ela vai gostar de ti, tem tudo para isso. Então ela viu o bailarino que nem eu sabia que existia.

Entrevistadora:Que legal! Então foi por acaso que tu foi buscar outros estilos de dança, ou qual foi o teu interesse em buscar os outros estilos.

Entrevistado: Nessa transição do folclore para o contemporâneo eu passei pela banda né, então participei mais popular de certa forma por conhecer pessoas comuns que dançavam, não faziam aula, dançavam apenas. E ao mesmo tempo no momento que quem dançava em banda era muito tinha um julgado, um certo pejorativo que quem dançava em banda era puto. Porque existia uma certa prostituição nas bandas . Tipo realmente pegava bailarina gostosa, bonita, para o dançar seminua para poder contratar, para a prefeitura poder contratar. Muitas vezes até vendia praticamente Ah a gente vende a banda e vende a guria ... Acontecia isso. Existia essa marginalização, e meninas também que aceitavam fazer isso. Na época a dança era só isso então quando eu fui com uma certa necessidade e quando eu cheguei eu disse vou fazer isso, vou passar a ser coreógrafo para ser bailarino. Para ser coreógrafo e a partir daqui assim e as pessoas que estavam comigo na época eram todas pessoas bem respeitáveis então a parti dali trouxe essa outra cara para quem trabalhava com banda então de certa forma, eu tinha uma certa vergonha de falar para as pessoas que na área que eu dançava. Inclusive a própria Nazilene Barbosa que foi essa bailarina até hoje ainda é a primeira bailarina do Piauí porque o Piauí nunca teve outro título , que dançou na Quasar e voltou, aí a gente é bastante amigos e a gente conversava muito e eu não tinha coragem de falar para ela até que um dia eu falei e aí ela disse Você ficou com vergonha disso? Sim! Daí ela esta frase eu guardo até hoje ela disse não pensa nisso, pensa o que você pode trazer dessa tua vivência para a tua dança, não tem que ficar com vergonha disso, isso na verdade é um ganho pra ti. Se tu conseguir transformar esse teu forró para a tua dança contemporânea você está ganhando muito.

Entrevistadora:Mas o caso da vergonha porque os outros eram vulgarizados mas não porque tu dançasse forró ou coisas populares,

Entrevistado:isso por medo deste julgamento porque eu fazia isso e tinha medo de eu ser julgado de outra coisa.

Entrevistadora:Entendi

Entrevistado:Aí até que chegou o momento que eu já não tinha mais isso,. porque passou a ser um trabalho diferenciado, as bandas que eu trabalhei também. E já estava mudando um pouco isso. Tipo, ah coloca a fulana! Não quero só porque é bonita, não quero, já tinha esse poder de escolher o elenco que eu queria. Não quero, não dança, não serve, não pega coreografia, tá fora, não serve (risos) Não me serve! Quando ela me falou isso me deu certo up sabe, e aí como eu já tinha aquilo da gente estar conhecendo essas outras áreas aí aproveitei que a gente estava fazendo isso e fui realmente atrás de fazer essa , onde eu sabia que tinha aula era ali que eu ia fazer. praticamente saia de casa às 6h da manhã e chegava meia noite, uma hora. Chegou uma época que eu tinha seis trabalhos, e estudava ainda. Bem louco. Totalmente prematuro, acho que por isso as coisas foram muito rápido. Então já que eu vou fazer isso que seja bem feito. Então a partir do momento que a Luzia Amélia que era diretora de teatro e coreógrafa que me deu a oportunidade eu agarrei aquilo agora vamos trabalhar filho, comecei a correr atrás por que os bailarinos já estavam e eu ia só fazer as aulas deles. Eu perguntava onde é que tu dá aula vamos lá, eu ia lá, e ia e ao mesmo tempo tinha o grupo de teatro eu fazia as aulas estudava e tinha a companhia e aí depois eu passei a trabalhar com banda e mais um projeto social que aí para não matar

mais ainda que eram nos finais de semana. As vezes eu chegava de viagem 6h da manhã e íamos direto para o projeto, com o olho cheio de areia.

Entrevistadora: E quando tu entrou na companhia municipal sobre como foi como era o Kléo quando entrou na companhia e essa experiência da companhia o que mudou no Kléo até hoje?

Entrevistado: Nunca parei para refletir.

Entrevistadora: Esse é o momento.

Entrevistado: Uma das coisas foi realmente passar a ficar mais ativo porque eu estava dois anos parado na verdade, só com dança de salão, não estava dançando nada de dança contemporânea, nada, só sendo professor. Dançava especificamente convidava eu aí e dançava...então mas as coisas realmente ser mais ativo nessa área. E claro, muitos trabalhos totalmente diferente do que eu já vinha trabalhando antes. Tipo a pegada, como se é tratado, como se é tratado até o bailarino, De certa forma até me incomoda as vezes porque as vezes passam muito a mão na nossa cabeça...Se deixar a gente via só relaxar, mas enfim... de certa forma me deu uma certa paciência de esperar e observar, ok eu sei que vai chegar lá, calma...Vamos trabalhando. O que eu acho é que isso é amadurecimento de uma certa forma de encontrar essa outra forma de trabalho que eu até falo como é novo também para cá de se ter uma companhia de como é trabalhar uma companhia, tanto para os bailarinos quanto para...porque aqui a galera estava mais viciada em festival e competição, então tem muito bailarino que tem essa cabeça. Para transformar e tirar isso ... e ver que a gente pode muito mais e mais vem acontecendo, e vem se transformando e Kléo de hoje...não sei fala muito sobre isso.

Entrevistadora: O que mudou no teu corpo, por exemplo muitos trabalhos da companhia tu tens diferentes coreógrafos e tu tens que te adaptar a estes diferentes trabalhos, não sei se tu trabalhavas mais assim, e trabalhar como intérprete dessa forma

Entrevistado: É essa questão de trabalhar com coreógrafos diferentes para mim não é novo. Eu já fazia isso. Mas a forma que é feito pra mim é novo. Justamente porque ainda se aposta que isso não é um problema na real, mas se aposta muito no produto da terra.

Entrevistadora: Como assim?

Entrevistado: Trabalho do Gustavo ou de fulano, todos do mundo gaúcho sabe, e poucas apostas para trazer coisas de fora que eu acho que aí que teria um ganho maior, não desfazendo o que é da terra, que eu acho que sim, tem que ter, mas para se entender como se trabalha. Claro, a gente está se construindo o que é este trabalho. Mas para ter um norte maior, de ver esse caminho sabe, de a própria experiência quando o Rafael veio, acho que foi uma das, para mim especificamente, foi uma das melhores. Porque foi um curto tempo, ninguém tinha passado por essa experiência, acho que só eu e a Juliana, de um cara chegar passar 15 dias e vai embora. Já 15 já foi muito, muitas vezes o coreógrafo passava uma semana com a gente trancado ali ia embora e a gente ficava. A gente fazia muito isso. Já trabalhou com fulano do lugar tal, até 15 dias, 10 dias, uma semana. As vezes ele voltava, as vezes não, ficava uma semana e iam embora. E eram coisas desgastantes

porque a gente aumentava muito a nossa carga horária e acaba com o cara, fazia mais nada, não tinha intervalo não tinha nada. E com o Rafael foi bem isso, e a galera se doou bastante, achei muito massa, com aquela sede de fazer o negócio ele chegando passando informações e das ideias e pegava um pegava o outro, já tava ali, era uma piada para fazer, o que foi um processo totalmente diferente do que a gente vinha trabalhando.

Entrevistadora: Sim mas sobre o Kléo? Se eu fosse uma pessoa que não sabe o que tu faz, como tu trabalha na companhia, como funciona, como tu faz

Entrevistado: Nós temos uma carga horária x, nós temos que fazer aula por uma certa manutenção do nosso corpo e se preparar para trabalhar e dependendo da ocasião a gente tem o trabalho x para ensaiar, temos que recuperar alguma coisa ou iniciar a montagem, agora nós estamos em uma montagem então é aula e montagem, as vezes nem tem aula é só montagem direto. Essa semana está sendo assim. se aquece e vamos embora. É isso.

Entrevistadora: Como é com todas as referências que tu tens, o folclore é o mais forte para ti.

Entrevistado: O folclore e o contemporâneo.

Entrevistadora: E quando tu vais trabalhar uma ideia coreográfica que ti precisas desenvolver como intérprete criador, como fica essas referências no teu corpo.

Entrevistado: Como eu falei no início, eu procuro me neutralizar e trazer as informações de acordo com o que o coreógrafo ou a pessoa está pedindo ali no laboratório, Hoje foi um dia que aconteceu isso que o Gustavo disse: não isso está muito na tua área. Na minha área? Qual é a minha área? Não eu quero que vá para a linguagem mais indígena. Tá mas que linguagem é essa? O estereótipo é uma coisa, daí ele disse traz uma coisa mais bicho com fluxo de movimento. E aconteceu e aí de certa forma eu vi que veio um certo do folclore em pensar em homem bicho em chão terra raiz, já veio uma outra ideia, do que pensar naquele estereótipo indígena, o que é indígena? Eu procuro ser, muitas vezes eu não entendo nada, não sei, e saio brabo. Não tá rolando, se trava e dependendo como é conduzido também e do dia que você está, tem dia que não sai nada. Mas eu procuro muito a realmente questionar menos e me desafiar mais para chegar no contrário tanto que hoje eu fiz essas duas perguntas para ele que aí tipo agora eu sei qual é o caminho aí, logo depois ele disse É isso! Uau! Mas basicamente é isso, O próprio trabalho com o Rafael, ele nunca quis falar muito sobre o que era, ele sempre chegava e passava as informações e dizia agora pensem nisso, fazendo assim, pensa nisso com braços de vogue só que sem pausas, quero braços de vogue em dois 8 de braço de vogue andando, agora faz tudo isso grudado em outra pessoa, foi um processo diferente, mas a gente foi fazendo esses desafio o que era os braços para realmente não ficar vogue e trazer essa em cima das ondulações que ele queria que foi um processo de ele trouxe muito essa coisa de ondulação de bloco, de condução só uma coisa que leva a outra, de reverberação, quando ele coloca esses braços eu perguntei e agora? o que eu vou fazer?

Entrevistadora: Sim porque é muito característico.

Entrevistado: Sim, e aí eu tinha muito medo também, porque foi praticamente uns dois meses eu esta trabalhando só aquilo e eu digo e agora? Como é que eu não ficar bem específico eu tinha muito medo tanto que eu chegava e dizia, gente me olhem , se tiver me falem porque eu não quero que fique, então também tenho esse, procuro me cuidar para isso para que não vire que até brinco é o parece mas não é , ou para aquela linha mas não é aquilo, realmente é a minha dança, não é o clássico, não é o vogue, não é X. Eu tenho muita vivência em danças afro, também dançava em grupo, e de ter tocado então muitas vezes por ter essas coisas mais raiz as vezes eu acabo me colocando nesse ponto e é onde eu procuro me tentar me neutralizar daí eu chego e começo, pode ser assim? Não está estereótipo? e aí vai do gosto do coreógrafo, Se é trabalho meu, eu coreografando para mim, daí eu já viajo, eu olho, vejo, filmo vou inúmeras vezes, hum isso não está legal

Entrevistadora: Mas qual e a diferença, o que você faz quando é tu, tu queres o raiz?

Entrevistado: Aí eu brinco com outra proposta, ultimo trabalho que eu fiz ele já veio com uma pegada mais folclore que aí eu já misturei o frevo, já trouxe um pouco do carimbó, e junto com as coisas de reverberação, porque a música falava disso, mas ou menos então eu queria retratar isso de pensando naquela mesma proposta de parece mas não é , mas num certo ponto eu quero que isso fique realmente bem estereótipo, o frevo eu quero que fique realmente frevo, depois que eu sair dali eu se eu mas o frevo tem que ser o frevo mesmo. E aí outro que eu fiz também foi em cima daquele documentário "Quanto vale por kilo?", que fala sobre os escravos do Brasil então eu fiz bem em cima deste documentário que praticamente quase não é dançado isso não dançar no sentido do estereótipo tem que ser de jogar a perna que realmente era tudo mais contorcido que ali veio mais a raiz no sentido de que realmente eu não preciso de muita coisa, só dançar. Não preciso de uma ponta esticada para dizer que é dança, não preciso de dez piruetas para dizer que é dança, então depende do que e o trabalho, eu pesquiso em cima daquilo e aí claro vem e aí dependendo da proposta chama alguém olha isso aqui vê como está, eu quero que esteja assim, se não estiver assim você me diz depois. Porque muitas vezes a gente não consegue se olhar. As vezes eu olho fico, mas não é a mesma coisa, então eu preciso que alguém veja, daí eu faço isso também. esta assim? Esta passando a mensagem? Então vamos seguir assim..

Entrevistadora: Aquele momento veio mais o vogue porque tu estavas trabalhando com isso há mais tempo. e quando tu sentiu que foi, teve algum momento que você ficou tentando não entrar no estereótipo. Pode me falar um pouco mais sobre isso. Quando tu acontece? É um trabalho específico ou tipo de dança específico?

Entrevistado: As vezes é direção, como hoje em dia na minha formação contemporânea e na minha pesquisa onde eu procuro mesclar a raiz africana e com trabalho de reverberação que eu venho trabalhando há muito tempo, que eu acho que agora pensando acho que foi o que o Gustavo quis falar de está muito a tua dança. E então as vezes eu me choco nisso, de sair de fazer isso e acabo se tornando a mesma coisa que eu já estou acostumando a fazer e aí é de quem está conduzindo, porque realmente se deixar a gente vai para o nosso confortável vai para a nossa zona de conforto então. Eu sou muito assim, eu preciso que alguém chegue e comece a instigar, e descobrir e xingar mesmo se for o caso. Tipo eu gosto de sair chorando, trabalhar e sair chorando ou chorando de felicidade ou chorando de raiva porque eu não consegui para no dia seguinte eu conseguir. As vezes quando está demais não está mais, está bom demais para mim não está 100%, eu me incomodo. Ah, foi

ok. Ok o quê? O cuidado maior nesse estereótipo da minha dança que eu digo desta raiz que já faz parte tipo de ah eu quero movimentos comuns eu vou entrar na minha área, bem tranquilo, ah agora me diga quero isso bicho, aí eu vou procurar isso. Enquanto ele falar está ok eu vou ficar no meu ok e na minha vibe que eu acho que é o estereótipo, como o que aconteceu com o vogue e aí eu já não queria o que ele queria, que não era vogue, eu não estava dançando vogue, eu quero uma sequência e agora? Comecei, hum agora transformar isso, agora ondula isso

Entrevistadora:Mas daí você usou a sua habilidade do vogue para construir o teu movimento, certo? Mas não fez movimento característico de vogue.

Entrevistado:Isso, exatamente, que aí foi esse processo. E onde eu chegava Paula fala para mim, não quero! Porque a gente vai criando certos personagens porque a gente teve um trabalho de direção de cena com a Liane, e agente pegava muito isso, na hora dos solos principalmente. Ela é muito cabeça, adoro aquela mulher, a Liane Venturela, lembram que uma época que tu falou que tu era assim assim e depois tu passou a ser mais livre, por um tempo eu era uma pessoa muito braba, depois eu me libertei isso aí agora eu sou só sorriso e abraço e daí ela disse procura trazer essa dupla identidade. E agora? E nisso começava com o braço aqui e agora para trazer essa força sem estereotipar o vogue na dança, e aí foi uma outra coisa que fica ali fica brigando, suspira, daí dá certo.

Entrevistadora:E como é trabalhar com a companhia tendo um grupo de bailarinos com formações diferentes.

Entrevistado:Acho bem válido na real. Para mim foi uma construção também da gente se entender como um todo e entender o que é aquilo e como unificar isso. De tanto que cada dia acho que é um aprendizado a mais. A gente está se conectando e aproveitando dependendo da obra do que o outro tem para oferecer, eu acho, hoje em dia, trabalho do Rafael trouxe muito isso eu acho, de a gente se conectar mais e nesse sentido que embora tenha minha particularidade, cada um tem a sua, mas no geral estamos todo mundo na mesma unidade, na mesma identidade que foi o processo também para chegar ali, de até da gente se libertar disso e de esquecer muitos que tem muitos que ainda de viver muito quadrado pare! nem sempre um oito tem que ser ali, nem sempre a perna tem que ser lá, que tem muito as questões acadêmicas de cada um, então a gente e como esse trabalho do Rafael ele vem com essa desconstrução pra uns foi mais difícil para uns foi mais tranquilo mas chegou a uma certa unidade onde mostrou a identidade de cada um mas a identidade do trabalho é essa, a identidade da companhia é essa, como um todo. E acho que é um desafio cada dia, na real, de se encontrar dependendo que vai ser feito, é um desafio.

Entrevistadora:Me diz um trabalho que tu achou dentro da companhia municipal que foi, ah este trabalho eu gostei do meu trabalho neste trabalho

Entrevistado:Caverna e Scanner. Os dois.

Entrevistadora:Porque nos dois tu pode usar essas habilidades, e é por isso que tu acha importante?

Entrevistado: O Scanner pela forma que ele foi criado, porque para mim foi um desafio contar. Eu não gosto muito de contagem eu sou péssimo, eu trabalho a música de outra forma. Então ele me deu essa obrigatoriedade que por um tempo eu achei um saco, mas que hoje eu gosto. E por ser a transformação que ele foi me trazendo de ficar naquela paciência de caminhar por um bom tempo eu digo por isso não vai parar nunca e até chegar aquele momento de êxtase que eu já estava aqui eu achei genial de como isso é mágico, como a gente consegue andar em linha e andar conectado e a linguagem no trabalho em si, além de lá de estarmos explorando coisas de estereótipos, porque tem muito essa questão da linha desde o ah agora Drag Queen que é algo que tenho vivência também, já fui Drag, então ele me trouxe referências que eu me senti livre para fazer o pessoal lá achou interessante, Ah coloca, Ah coloca! Vou colocando teve muito a identidade de cada um não é, mas o que me trouxe foi justamente essa paciência de contar começar a achar aquilo bom e esse desafio de conectar e desconectar estar naquele jogo, o jogo no Scanner eu acho muito interessante. que eu achava que era um besteirol, e na real não, e bem difícil. E o Caverna, enfim ele veio num momento em que eu estava muito necessitado de dançar algo mais, não é artístico porque todo o trabalho é artístico, não sei, tenho uma conexão maior com a minha dança de explorar mais códigos, de trazer mais experiências de vivências e de dançar sem se preocupar com a ponta esticada com se eu estou do lado, realmente dançar, acho que viver um momento muito massa que eu estava com essa necessidade de sair da zona de conforto no sentido a teve ligação que é ok, quadrado. Ah tinha da Eva que era só corria e redondinho também, são trabalhos muito redondos,

Entrevistadora: Codificados?

Entrevistado: Codificados. E de certa forma não me desafiava e eu gosto muito de ser desafiado, e já Caverna já me trouxe bastante, embora seja um conforto, mas ele me trouxe bastante desafios tanto em dançar o tempo todo nessa reverberação, trazer códigos de outra área sem ser aquilo, como o próprio braços de vogue e buscar toda essa me fez trazer um pouco dessas experiências de outras coisas e jogar nele e é onde eu me senti confortável por conseguir passear por esses demorou também, teve um dia que eu disse pro Rafael não está dando, Ele brincava e ele disse vamos ter que deixar mais uma cerveja porque você me deixou com o olho queimando assim. Ele é meu parceiraço assim.

Entrevistadora: Tá e o que tu queres dizer com reverberar

Entrevistado: É reverberar de condução de movimento que leva a outro movimento que é não pensar que tipo não é minha mão que faz o movimento é o punho. Viagem um pouco, mas é este fluxo que passa pelo corpo, eu não preciso de uma certas ferramentas, eu não preciso que seja o meu pé que levante se eu pensar no meu quadril. Que é o quadril que faz minha perna levantar, não é meu pé que faz a minha perna subir. Esses códigos que um pouco que a dança do ventre tem se pensar bem, (e dança)

Entrevistadora: Então quando tu vais dançar na tua coreografia o teu trabalho de intérprete, tu visualiza o que ti vais fazer, tu já falou que não era de contar, então tu ouve o som?

Entrevistado: Eu entro em transe total. Eu coloco a música. primeira coisa que eu faço eu escolho a música, eu boto me tranco e começo a viajar. e é claro as vezes vai acontecendo. Minhas alunas que dizem Tu criou tudo isso agora? Porque tem muito isso, tu já te conecta com ela e começa a vir as coisas e muitas vezes eu crio e isso é para aluna e depois eu

vejo o nome que pode ser ligado a isso e vou tentando criar um roteiro para aquilo, em um primeiro momento, depois que eu vejo a primeira parte, depois que eu veja primeira parte que eu vou criar um nome para dar a ideia a partir dali.

Entrevistadora:Mas eu estou falando tu como intérprete criador.

Entrevistado:O trabalho com alunas. Comigo praticamente eu estudo, tipo eu quero falar sobre isso, daí eu vou pesquisar tudo antes e aí depois, é o processo inverso. Eu pesquiso tudo primeiro depois eu vou pesquisar a música e a partir do momento que eu escuto a música eu começo a entrar nesse transe de me trancar e deixar as coisas acontecerem. E aí eu vou começando realmente a visualizar aquilo.

Entrevistadora:E quando tu estás com coreógrafo fazendo isso?

Entrevistado:Eu começo em transe primeiro e é a primeira parte depois da primeira parte que eu crio algo novo ou eu vejo para onde vai o caminho. Acho que até justamente para pensar experimentar primeiro as coisas no corpo para depois eu enxergar alguma coisa e dali eu desenvolver e comigo já e o contrário eu primeiro procuro enxergar as imagens antes para depois ir construir.

Entrevistadora:Tu tens mais alguma coisa para me dizer?

Entrevistado:Eu fiquei devendo uma pergunta, o que mudou para mim? Kléo antes e Kléo antes. Acho que esse amadurecimento tanto de coletivo quanto paciência como um todo de pensar que trabalho é esse o trabalho é isso o trabalho é esse, se não começar a parar toda a vez que antes eu não era assim. Eu passei várias fases eu que eu era brabão, agora que é só abraço, e acho que cada vez vem vindo mais essa paciência, de saber esperar mais , pra ver o resultado, não ficar se questionando . No momento que eu lembro é isso, mas posso analisar.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu Klos di Santos fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Klos di Santos
Assinatura

Porto Alegre
Local

16/11/18
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Judicia Novais
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

20/11/2018
Data

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Pelo presente documento, eu, Kleomary Santana de Carvalho

(Klea di Santya) 011465083-79 CPF n°

, declaro, ceder ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista que prestei ao Projeto "Bailarinos Anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridação na Companhia Municipal de Porto Alegre". O Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, a mencionada entrevista no todo ou parte, editada ou não, bem como permitir a terceiros o acesso à mesma para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 16 de novembro de 2018



Assinatura do entrevistado